

БАЛЕТ

МАРТ-АПРЕЛЬ

1998



*В этом
номере журнала
читайте материалы,
посвященные 60-летию
Рудольфа Нуреева
и Уфимскому
хореографическому
училищу,
которому присвоено
его имя.*





Сцена из балета «Жизель».
Большой театр (1997).

«ЖИЗЕЛЬ», ОНА И ЕСТЬ «ЖИЗЕЛЬ», или Ностальгия по прошлому

«Жизель» — романтический балет. Этот неоспоримый факт подтверждает сюжет балета: его двухчастность и противопоставление двух миров — реального и фантастического (мистического). К романтическому относит этот балет и так называемый балетно-текстовый абрис его героинь — вилис и стиль хореографии, ее приемов, выразительных средств. Все это никто, вроде бы, не отрицает,

но вот к тому, что такое романтизм, относятся, видимо, по-разному. Иначе, как можно понять, почему каждый хореограф, создающий свою версию этого, и так имеющего много соавторов, балета обещает, что именно он вернет балету подлинный романтический облик. Чтобы разобраться во всем этом, мы решили немного осветить историю этого уникального, имеющего самую длинную сценическую жизнь балета. (см. стр. 33)

БАЛЕТ (95) 1998

МАРТ – АПРЕЛЬ

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:**

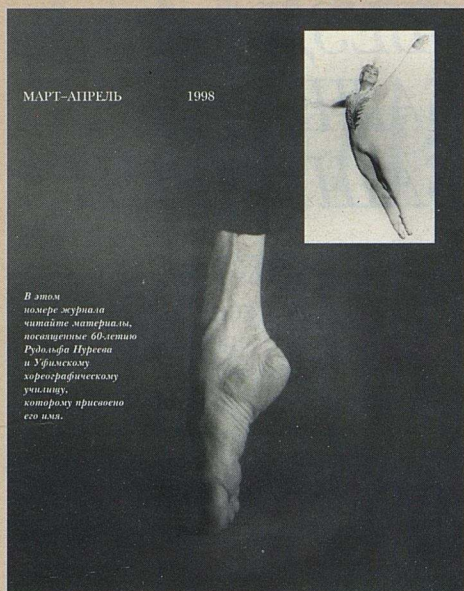
Н. Ю. ГРИШКО
В. Н. КОВАЛЬ
В. М. ЛОГИНОВ
М. М. ЧИГИРЬ

Художник

Е. И. КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:

103050, Москва, К-50,
ул. Тверская, 22-б
(вход с Дегтярного пер.,
через арку гостиницы «Минск»)
Телефоны: (095) 299-24-89
299-64-78
Факс: (095) 299-51-76



МАРТ – АПРЕЛЬ 1998

В этом
номере журнала
читайте материалы,
посвященные 60-летию
Рудольфа Нуреева
и Уфимскому
хореографическому
училищу,
которому присвоено
его имя.

На первой
странице обложки:

композиция,
посвященная Рудольфу Нурееву.

Сдано в набор 19.02.1998 г.
Подписано в печать 10.03.1998 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 № 0244

Издательско-полиграфический
Центр на Патриарших прудах
ООО «Фирма «Апрель»
Лицензия ЛР № 065565 от 16.12.97 г.
Компьютерная верстка — К.А.Свищев

Журнал
зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Per. № 01604

© «Балет», 1998

В НОМЕРЕ:

НОТА ВЕНЕ 2

ЛАУРЕАТЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» 2

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Балетная школа Башкортостана 8

ЮБИЛЕИ

Материалы к 60-летию
Рудольфа Нуреева 12

ПРЕМЬЕРЫ

В. Вязовкина. Вечер с «Петрушкой» 22

Н. Садовская.
Очаровательный спектакль 23

ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ 25

**ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ,
ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ**

Д. Золотницкий.
Балетная режиссура Сергея Радлова 29

ПРЕМЬЕРЫ

«Жизель», она и есть «Жизель»,
или Ностальгия по прошлому 33

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА

В. Уральская. Парижские впечатления 36

Анжелен Прельжокаж:
«Так построить танец,
чтобы он развивал действие» 42

ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ 44

ЮБИЛЕИ 46

О ПРИЗАХ ВООБЩЕ, ПРЕМИЯХ, ЗВАНИЯХ, ДИПЛОМАХ И НАШЕЙ НАГРАДЕ, ЧЬЕ ИМЯ «ДУША ТАНЦА»

Раньше было все ясно. По окончании года, «по итогам», как принято было формулировать, присуждалась государственная премия, в том числе в области искусства (многие лета она называлась Сталинской и имела несколько степеней). Еще более значимой, чьими лауреатами становились действительно одиночки, была Ленинская премия, также Государственная. Этими наградами, как и званиями и орденами, отмечались самые выдающиеся деятели искусства, их роль в культуре и истории государства.

На фоне этих официальных, весомых и престижно премий все остальное, если и присуждалось, имело очень локальное, мало кому известное значение.

Как же относиться ныне к тому потоку премий и призов, наград и наградок, которые присуждают все, кто захочет и кто имеет на то возможности (организационные и финансовые) и какую-либо «зацепку»? Думается, что в большинстве случаев за подобными акциями стоит желание поддержать деятелей культуры в наше «не легкое время».

Ведь, пожалуй, прежде всего деятели искусства не поспешили поменять свои профессии и места работы на более выгодные и оплачиваемые. И не то, что не хватило оперативности и коммерческой хватки, просто на весы выбора стало с одной стороны жизненное призвание (как бы оно ни оплачивалось) и материальный интерес — с другой. Потому те, в чью пользу ушли при перераспределении стартовые капиталы (в виде ссуд из скромных сбережений населения в сберкассах — как ранее было принято называть сбербанки), то есть наиболее удачливо, смело и находчиво их развившие «как бы стремятся компенсировать потери». К такого рода частным премиям, видимо, так следует и относиться. Важно, чтобы они соответствовали и оценивались, а не претендовали чуть ли не на определение судеб и приоритетов.

Сегодня при наших традициях (или как принято формулировать, менталитете) все же главным и авторитетным остаются Государственные премии России и региональных властей.

Важно только, чтобы в комиссиях, их присуждающих, и среди экспертов были люди искренне заинтересованные и профессионально ответственные в судьбах искусства. Ведь награжденный в какой-то степени обретает ранг эталона, а значит, образца, и к этому художественному уровню устремляются многие.

Но картина наград в наше время не исчерпывается этими двумя направлениями. В судьбах театров и отдельных деятелей искусства, в том числе и хореографического, стали активно принимать участие общественные силы, творческие и профессиональные союзы.

Все эти награды, как правило, результат серьезной экспертной работы специалистов, знающих ситуацию в своей профессии и специально по заданию организаторов отсматривающих и обсуждающих работы выдвигаемых номинантов.

Правда, возможности финансирования подобных профессиональных премиальных фондов достаточно ограничены и не носят характера финансовой поддержки. Это скорее знак признания, уважения коллег. Есть, правда, возможность объединения усилий владеющих финансовыми средствами и тех специалистов, которые непосредственно определяют круг достойнейших. Такой опыт имеется. К примеру, премия «Триумф», престижность которой определяет уровень деятелей искусства, составляющих жюри, и финансового выражения премии. Мы публикуем в этом номере материалы З.П.Богуславской, инициатора и постоянного руководителя деятельности фонда «Триумф».

Теперь несколько слов о нашем призе. Как мы уже не раз писали — «Душа танца», так мы с теплом в сердце назвали наш приз и его материализованное выражение в бронзовой скульптуре (художник О.Закоморный). Состав редакционной коллегии и творческого совета журнала, его профессиональный имидж (как принято теперь говорить) позволил нам предложить общественности свою оценку творческих свершений деятелей хореографического искусства, работающих в России.

За четыре года присуждения премий (1994 — 97 годы) редакция отметила первой как «Восходящих звезд» солисток Мариинского театра Ульяну Лопаткину и Майю Думченко, солиста Большого театра Николая Цискаридзе, солистку Башкирского театра оперы и балета Татьяну Краснову. Эта номинация по условию, что особо важно, присуждается нами только до других наград, потому даже звездой вспыхнувшая на школьном конкурсе Диана Вишнева, как ни обидно для нас, выпала из наших возможностей.

Номинация «Маг танца», учрежденная для авторов новых произведений (хореографов, сценаристов, композиторов, художников), требует особого внимания. Журнал в прошлые годы называл здесь своими лауреатами художественного руководителя Санкт-Петербургского театра балета Бориса Эйфмана и московского композитора Кирилла Волкова. Этим же призом мы сочли нужным отметить и постановку Брониславы Нижинской «Свадебка» в Санкт-Петербургском театре имени М.П.Мусоргского. К сожалению, в 1997 году номинация не имела претендентов. И в этом следует видеть проблему отечественного театра.

Мы очень гордимся номинацией «Мэтр танца (балета)». Гордимся, что могли назвать таковыми Веру Михайловну Красовскую, Татьяну Алексеевну Устинову, а ныне в юбилейный для нее год — Марину Тимофеевну Семенову.

Наш журнал первым учредил номинацию «Рыцарь балета» для художественных руководителей, администраторов, директоров и деятелей смежных профессий, способствующих развитию хореографического искусства.

В тот список вошли: художественный руководитель театра «Русский балет» Вячеслав Гордеев, директор Пермского театра оперы и балета имени П.И.Чайковского Михаил Арнопольский, художественный руководитель Санкт-Петербургской труппы «Римский-Корсаков» Никита Долгушин, директор Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля Рауфил Мухаметзянов, художественные руководители Московского театра классического балета Наталья Касаткина и Владимир Василев, директор Нижегородского театра оперы и балета имени А.С.Пушкина Анна Ермакова, художественный руководитель Санкт-Петербургского театра имени М.П. Мусоргского Николай Боярчиков, художественный руководитель и основатель Театра танца «Жель» Владимир Захаров. Счастливы, что можем отметить плодотворную деятельность директора издательства «АРТ» Сергея Никулина и его коллег. Уж мы-то знаем, что такое в наше время издание целой серии книг и еще такой, как «Ballet Russes».

Это подвижничество. И мы присудили приз «Душа танца» по номинации «Рыцарь балета» С.Никулину и дипломами отметили тех, кто помогал ему в этом труде.

Традицию специальных журнальных изданий позволяю такого рода общественное премирование. И мы надеемся вручить наш приз за 1997 год вскоре в торжественной обстановке.

С. САИТОВ

ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА БАЛЕТА БАШКИРИИ

Татьяна Краснова танцует хорошо. Но говорить о ней и писать закругленными фразами категорических суждений рискованно: обманешься сам, обманешь читателя. Она вся — в росте! Татьяна, действительно, **восходит**, как точно выразился журнал «Балет», присудив нашей балерине приз «Душа танца» по номинации «Восходящая звезда». Ей до сих пор приятно выглядеть отличницей хореографического училища и старательно отрабатывать на сцене академический канон. Но ей не чуждо хрупкое любопытство к свободной драматической игре, ощутимыми порывами овевающей ее танцевальные партии. Пожалуй, она еще не нашла на этой крутой амплитуде собственной поэтической дуги. Однако перемены, происходящие в ней, — отнюдь не метаморфоза, а, разве, изменчивость цепкой купины, качающейся на ветру.

В самом деле, ведь крона дерева, оставаясь каждое мгновение сама собою, принимает тысячи очертаний с каждым дуновением ветра... Татьяна Краснова, танцующая на сцене Башкирского театра оперы и балета всего три года и три месяца и далеко не в полном десятке «полновесных» спектаклей, а также миниатюр, всякий вечер создает нечто на диво отличное от предыдущего. Как раз тут мы замечаем, что академический кодекс никак не является для нее принуждением. Ее легкая душа не знает уз — внутренне свободна и откликается не столько на законы балета, сколько на вольные стихи жизни.

И сама она говорит об этом замечательно метко: «Балет для меня и есть жизнь! Самое важное в моей жизни — сцена, где сосредотачивается не только сюжет, разыгрываемый театром,

ТАТЬЯНА КРАСНОВА:

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

но и душевное состояние публики, вовлеченной в драму».

Право слово, эта юная жена не по летам и не по-актерски умна. Самонаблюдение в ней развито качественно, осознано ею и может быть соотнесено со строгим аналитическим мышлением. Во всяком случае, Татьяна Краснова осмысливает особенности своего дарования. Более того, она умеет извлекать из духовного настроения зрительного зала, а в той же мере — из глубин собственного подсознания некие духовные флюиды, счастливые творческие наваждения, радостно вплетаемые ею в танцуемый образ.

Я бы не сказал, что эти наития осеняли искусство начинающей балерины с первого же дня ее пребывания на сцене. Ее дебютом была Жизель — испуганное и трогательное подражание известным образцам. Центральные партии в спектаклях «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», поставленных в Уфе Ю.Н.Григоровичем, уже несли приметы профессионального апломба, но и тут инициатива Татьяны Красновой более отличалась старанием «обжить» емкое пространство выдающейся партитуры, чем осуществленную в полную силу таланта и умения самобытную архитектуру. Но вот в «Сильфиде» и «Па-

хите» ближайшего времени, а, особенно, в «Журавлиной песне» сценические правила, художественный опыт, обретаемые ею, нашли заметное выражение, воплотились в зримых поэтических формированиях.

Но размышляя об этих работах Красновой, осмелюсь предположить, что призом журнала «Балет» артистка отмечена прежде всего за ее принципиальную работу — образ Зайтунгуль в спектакле на темы башкирских национальных легенд и исторических преданий «Журавлиная песнь».

В свое время автор хореографической и режиссерской партитуры балета



Сцена из спектакля «Щелкунчик».
В роли Мари — Т.Краснова.

Юрий ГРИГОРОВИЧ:

«Кто? Таня Краснова – ну как же, конечно, помню. Очень женственна, все в ней естественно, музыкально. Быстро и точно учит, никогда не ленится. Да и человек, по моему, хороший.»

«Я желаю ей всяческих благ и неумирующей любви к нашей профессии.»



Т. Краснова (Одетта)
в балете «Лебединое озеро».

«Журавлиная песнь» Н.Анисимова на замечание о том, что в ее спектакле классические линии чрезмерно обильно переплетены с характерным танцем и национальной пластикой — главным образом башкирскими обрядами и фольклористикой, ответила: «Я считаю, что делаю правильно, работая над башкирским хореографическим фольклором!»

Для балета Башкирии это принципиальные слова, своего рода завет. Содержа-

ние его восходит к универсальному опыту русского балета, в классических образцах которого все направления и нормы сценического танца существуют внутри единой хореографической системы. «Журавлиная песнь» — неоспоримый и показательный пример такой гармонической партитуры в пределах башкирской театральной традиции. Татьяна Краснова восприняла ее с удивительной чуткостью: в ее танце органично сплелись строгие линии хо-

реографического академизма и самобытная затейливая пластика башкирской плясовой речи. И этот чисто звучащий канон воплощается ею с поистине молитвенной полнотой переживания. Согласимся, что, когда закон и вера ходят рука об руку, рождается благодать подлинной правды и красоты.

Александр КОЛЕСНИКОВ

ПОЛЕТАТЬ, ПОЛЕТАТЬ И ВЕРНУТЬСЯ НА ЗЕМЛЮ

Можно сказать: Татьяну Краснову «выбросило» на сцену Башкирского театра оперы и балета и сразу в солистки балета очередным приливом, который по стечению обстоятельств, чередуясь с жестокими, иссушающими отливами, и составляет вечное историческое развитие балета Башкортостана, начиная с 1941 года, времени рождения его первого афишного спектакля. Явись она сюда тремя-четырьмя годами раньше, неизвестно, как сложилась бы судьба и говорили бы мы сегодня о ней вообще.

Так или иначе, но в начале 90-х Уфа в очередной раз осознала меру запустения и призвала на «царство» в балетную труппу Шамиля Терегулова, артиста, протанцевавшего здесь больше двадцати лет, а к тому времени — еще и педагога хореографического училища, открывшегося пятью годами раньше, в 1985-ом. Как это сейчас говорится, новый руководитель сделал несколько сильных ходов: старшие классы школы были срочно и решительно направлены на сцену, наиболее отличившиеся — на всесоюзный конкурс, а из Москвы прибыл в Уфу сначала с гастрольями своей молодежной труппы в память умершего Нуреева, а потом как приглашенный хореограф Юрий Григорович. Начиная с 1991 года все пришло в волнение — Андрей Меланьин из Большого ставил под руководством Мастера «Тщетную предосторожность», затем сам Мастер — «Лебединое озеро», «Дон Кихота» и «Щелкунчика». Худрук Терегулов — «Пахиту», «Вальпургиеву ночь» и чуть позже «Журавлиную песню».

Я очень хорошо помню обстоятельства этого рывка, общий восторг и новое выражение на лицах, а также реконструкцию их дома — в прямом и переносном смысле слова (театр вскоре получил заново отстроенную закулисную часть). Ну, а уж когда в воздухе запахло зарубежными гастрольями (дважды США, Голландия, Франция), то стало окончательно ясно: театр обрел не только труппу (она уже состояла из 70 человек), но и форму, а может быть, даже известный апломб.

Вот тут-то и появляется на горизонте наша героиня Татьяна Краснова, питомица второго выпуска Уфимского хореографического училища. Случилось это в сезоне 1994—1995 годов. То есть она

поспела, когда стол был уже накрыт. Ей не пришлось пробиваться из кордебалетных далей на авансцену, ждать годами хотя бы срочного ввода в сольные партии. Нет, ритм начавшейся актерской жизни был наоборот стремительно полетным, только отнюдь не в романтическом понимании полета, а скорее, реактивным. Уже в первый свой сезон ученица Венеры Галимовой, в прошлом балерины этой сцены, не просто вписалась в ритм театра, но кое-что стала и определять в его репертуаре. Жизель, Мирта и Уличная танцовщица последовали сразу, Одетта-Одиллия (а это был как раз срочный ввод, партнером ее стал Юрий Васюченко) чуть позже, но тоже вскоре. Подоспевшая поездка в Голландию являлась, припоминаю, уж и вовсе каким-то безумным марафоном, где все делали все, не по-



*Т. Краснова (Зайтунгуль)
и А. Зинов (Юмагул)
в балете «Журавлиная песня».*

меня ни себя, ни рук, ни ног. Очнувшись после в Уфе и пересчитав наличные силы, можно было уже иначе взглянуть на вновь обретенное качество труппы. И окончательно стало ясно, что Краснова — один из лидеров, причем, обладающая не отдельными похвальными чертами, а явным балеринским комплексом: от понятия внехудожественных — выносливости, преданности театру и прочим и до первых, собственно артистических, проявлений.

Мы можем, сколько хватит фантазии, размышлять о том, что делает балерину балериной, кто ее формирует и выращивает в художника. Российская же реальность, да еще не столичная, диктует тут

свои максимы: балерину делает производственный план! И вот уже Таня танцует Китри, а затем сразу Сильфиду, а потом Пахиту, Мари и далее, как говорится, везде: Зайтунгуль в «Журавлиной песне» и, наконец, последние работы — Кармен («Кармен-сюита» Терегулова по Алонсо) и солистка («Болеро» Равеля в постановке Алексея Садовского). В дни, когда читатель получит этот номер журнала, Краснова придет к зрителю еще и в новом балете Лейлы Исмагиловой «Ходжа Насреддин» в постановке Андрея Меланьина.

Итак, за короткие три-четыре года Краснова «пролетела» дистанцию, на одоление которой уходят годы и годы. Ее судьба внешне не вызывает опасений, хотя в области балета эта материя, как мы понимаем, неустойчива и переменчива. Думаю, для Красновой сегодня актуальна некая ревизия сделанного. Если бы театр время от времени давал своим артистам возможность задуматься над собой, умел бы обнаружить в них единичное и индивидуальное. «Давать дорогу молодым», как ни странно, тоже бывает опасно, нужна ведь не абстрактная дорога, которой идут все, а своя личная.

Краснова сегодня занимается в театре с Зейтунгой Насретдиновой, исторически первой балериной Башкортостана, ее умудренность опытом как раз то, что нужно Татьяне. Собственно, это нужно всегда. Говорят, педагог и балерина довольны друг другом.

В театре индивидуальность Красновой относят к лирической. Называют в числе удач Сильфиду, Жизель, Зайтунгуль. Сама Краснова по своему темпераменту вполне вписывается в это амплуа. Она, успев многое сделать, словно не спешит, не подгоняет сама себя, существует размеренно, почти флегматично. Как по Михаилу Булгакову, никогда не ходите, сидите спокойно — к вам придут и все принесут. Ее жизненные измерения вроде бы действительно определились и очень естественно — жила-была девочка, пошла учиться балету, взяли в театр и понеслось — премьеры, гастролы, замуж вышла за своего партнера Аркадия Зинова, накопила репертуар, получила звание.

Не хочу представлять дело так, будто Красновой управляет безличная судьба, дергает за ниточки и жизнь сама собой складывается. Сказать, что она трудолюбива — слишком сентиментально, хотя и правда. Нет, думаю, Татьяна Краснова — пример некоего паритета с судьбой, их мирного диалога. Силы притяжения отпускают ее иногда полетать, но с условием, что она не забудет своего земного происхождения и у нее не закружится голова.

Краснова в самолете всегда засыпает молниеносно и сладко, но только коснется земли, как сновидения покидают ее. Краски жизни так же привлекательны и желанны ее душе.

СЕРГЕЙ НИКУЛИН: ОН ИЗДАЕТ ДЛЯ НАС КНИГИ

В начале восьмидесятых мы жили в атмосфере бесконечных сумерек. Года 1981-ый, 1982-ой, 1983-ий, 1984-ый вспоминаются теперь как единое время года, как будто одна сплошная осень, в которой единственным праздником были пышные государственные похороны, осенние маневры духовых оркестров, оглушительный траур, в котором вся наша жизнь увязала, словно в финале Патетической симфонии. Не помню, чтоб кто-нибудь задавался нелепым вопросом: когда же придет настоящий день? Ясно было, что не придет никогда, что эта — не жизнь, а другая невозможна. Находились, конечно, неунывающие, которых ничем не прошибешь, вроде ленинградского стихотворца, написавшего, что «времена не выбирают, в них живут и умирают», но Эфрос и Товстоногов ставили уже спектакли о настоящей смерти. На сцену БДТ вылетел вдруг «маленький человек», который извивался как червь, но в конце концов обретал «форму» — наделал вицмундир и останавливался посреди сцены с руками, раздвинутыми в обе стороны, с ликующей мертвой улыбкой. Уже не «червь», но и не человек как будто живой покойник... Это был бессмертный Тарелкин, и на голову его обрушился бумажный снегопад, под которым можно было простоять еще по крайней мере, три столетия...

О, какие это были чудесные времена — когда прошлое, настоящее и будущее смешались в один ком, и можно было вдруг напиться и завопить: «Жизнь моя дикая! Море пустынное!» В «Тарелкине» был этот вселенский запой... После одного из представлений с Товстоноговым разговоривал Никулин. Сергей Константинович выразил восхищение, но и недоумение: я и не мог подумать, что вы тоже об этом знаете! Так (или примерно так) он сказал, имея в виду, что жизнь превратилась в подвал, в канцелярию, в похоронное бюро... Не знаю, в котором учреждении работал тогда Сергей Константинович, — только где бы кто ни «работал», лучше всего было ночью, сидеть у пустого окна и вспоминать о доблести, о подвигах, о славе, или просто — сидеть, не вспоминая ни о чем...

С Никулиным я был тогда мало знаком: виделся когда-то, в 70-е раза два — он был уже знаменит, но мне сперва не



С. Никулин.

слишком понравился: непонятный какой-то, церемонный. Вежливый, как китаец. Но на моих маленьких дочерей Никулин однажды (появившись в гостях), произвел неизгладимое впечатление, младшая потом даже спрашивала: «А в Москве все такие?» Сергей Константинович и вообще женщинам нравится — разного возраста, кто-то даже называл его «гусаром», а много позже, в 1991-ом, в «Московском наблюдателе» В.Гаевский определил его «рыцарем», то есть «повысил» от Дениса Давыдова до Александра Блока. Впрочем, Вадим Моисеевич написал: «Рыцарь — издатель», говоря о заслугах перед нашей культурой, которые все перечислил, и хотя в последующие годы появились новые, я их перечислять уже не буду — это понятно, замечательные книги, изданные «АРТ», которым Никулин руководит, и часто им же отредактированные.

определяются такими словами, которых я и произносить-то (не то что писать!) не люблю... Про него всякий скажет, что «интеллигент», но что это такое? Не знаю. Для меня интеллигент — только «академик», и только Д.С.Лихачев, почетный гражданин Санкт-Петербурга. Кто хоть однажды видел этого благоуханного старца на голубом экране, среди вековых деревьев старинного парка, тот видел именно: интеллигента! Сергей Константинович такого никогда не достигнет: славу Богу, не дано! И академиком не сделается, в частности, потому, что ведь открыл магазинчик, где продает книги (и правильно делает). Но среди замечательных его качеств мне хочется отметить только одно. На мой вкус, самое обаятельное: в нем нет суеты, а это редкость и для всякого человека, тем более театрального, и к тому же, по роду занятий, вынужденного общаться (не важно — с трудом или с удовольствием) со множеством разных людей.

Никулин начинал театральным критиком, но стал прежде всего редактором и книгоиздателем, потому что он, при всей своей замечательной энергии и деловых качествах, по натуре: созерцатель. Это человек, который не только любит смотреть, но и умеет видеть, — людей, картины (прекрасно понимает живопись), спектакли, книги, природу (живую, также, как и природу города). Он все рассматривает подробно и тщательно — не случайно в театре ему так нравится Петер Штайн... Но главное, что он на свете любит, к чему, как мне кажется, «лежит душа» называется одним словом: уют. Этого он ищет везде, всегда и во всем — только вот не знаю, часто ли находит... И его особенная любовь к мемуарной литературе — это не страсть историка, скорее — нежность пассажира. Никулин человек замкнутый, гордый, абсолютно нетерпимый, и — нежный, поэтому ему совершенно необходимо уют.

Я помню, из единственного длинного разговора 70-х: люблю Чехова и Блока. А Чехов, господи, это все равно «певец сумерек», для Блока же главное, ключевое слово «уют» — «не дразни, запоздалый уют»... Возможно, это единственное, что «дразнит» С.К.Никулина. Поэтому он издает для нас — книги.

Сергей Константинович Никулин – директор издательства «АРТ» («Артист. Режиссер. Театр») – обладатель приза журнала «Балет» «Душа танца»

1997 года по номинации «Рыцарь балета» за выпуск в свет серии балетных мемуаров «Ballets Russes», в которую вошли «Дневник Вацлава Нижинского», «Воспоминания» Матильды Киесинской, «Девушка в синем» Нины Тихоновой, «Моя жизнь в балете» Леонида Мясина, «Дягилев и с Дягилевым» Сергея Лифаря, «Балет Дягилева» Сергея Григорьева. Помимо этой серии издательством «АРТ» выпущены также и другие книги, связанные с искусством балета, среди них: «Романтизм» («Очерки истории западноевропейского балетного театра») В.Красовской, «Книга ликований» А.Вольнского, «Айседора. Гастроли в России» (составитель Т.Касаткина),

«Александр Пушкин. Школа классического танца» Г.Альберта, «Наталья Макарова. Восемнадцать лет спустя»... Также дипломами за работу над серией «Ballets Russes» награждаются редактор издательства «АРТ» Ламара Пичхадзе и принимавшие активное участие в ее подготовке, выступавшие в качестве авторов вступительных статей и комментариев, известные балетоведы – Елизавета Суриц, Валерия Чистякова и Вадим Гаевский. Их имена хорошо известны любителям искусства танца: они – авторы книг, статей в газетах и журналах. Имя же редактора, как правило, знает лишь узкий круг авторов, и эта ключевая фигура организатора процесса рождения книги нередко остается в тени. Поэтому редакция попросила Сергея Никулина рассказать читателям журнала о своей коллеге – Ламаре Пичхадзе.

ДИПЛОМАНТЫ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

ОБ ИЗДАНИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ КНИГ ЛАМАРА ЗНАЕТ ВСЕ



Л. Пичхадзе.

Ламара не выносит чего-либо не понимать. От этого она страдает. «Я не понимаю», — говорит она голосом человека, увидевшего привидение. «Теперь мне все ясно», — и в ее интонациях звучит покой и счастье.

Стремление к ясности — не только постоянная профессиональная цель, но и основа характера этого замечательного редактора. Я

думаю, что самой мучительной книгой для Ламары был «Дневник Вацлава Нижинского», — исповедь гениального артиста, полная мрака, безумия и боли. А самой радостной — «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса» И.Глилова, книга, в которой делается попытка пролить свет на одну из темных загадок мировой культуры.

Об издании театральных книг Ламара знает все. Как они пишутся, как переписываются, как авторы обманывают редакторов, а редакторы — авторов, как они поддерживают друг друга, как ссорятся, любят и ненавидят. Это целая жизнь, она объединяет людей в стремлении создать книгу, которая будет жить долго. На многих таких книгах стоит имя Ламары.

Конечно, платой за высокий профессионализм может стать автоматизм, душевная сухость, цинизм. Подобное встречается в редакторских, и не только редакторских, кругах. Но Ламаре это не грозит. В ее жилах течет грузинская кровь, а потому темпера-



Е. Суриц.



В. Гаевский.



В. Чистякова.

мент, достоинство и благородство прекрасных женщин этого народа постоянно напоминает о себе в нашей издательской суете.

Остается добавить, что мы работаем вместе почти двадцать пять лет, и я очень ее люблю.

СЕРГЕЙ НИКУЛИН

БАЛЕТНАЯ ШКОЛА БАШКОРТОСТАНА

*Башкирский танец
исполняют воспитанники
Башкирского хореографического
училища.*



Начало учебных занятий здесь приветствовала зима, убранный в серебро и хрусталь свежесвыпавшего снега, золото новогодних огней: Башкирское хореографическое училище было открыто в Уфе накануне Рождества 1986 года. Правительство Республики Башкортостан, храня верность устоявшемуся в крае культу танца, проявило добрую инициативу в развитии балетного театра в России. В стране всего семь государственных учебных заведений, готовящих кадры по специальности «хореографическое искусство» — артистов академического балета и артистов ансамбля народного танца. А спрос, как известно, велик, и он нарастает.

Поддержанное государственной заботой, Уфимское училище за короткий срок прошло путь, равный даже не десятилетиям, — векам, и наработало опыт и метод, соотносенные с образцовыми достижениями мировой профессиональной школы. Его воспитанники без фавора судьбы, без уловок совести поступают на лучшие сцены России, танцуют в Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Токио и других столицах современного балета.

Учитывая успехи Уфимской школы танца в подготовке национальных

Али БИКЧУРИН: БЫТЬ ДОСТОЙНЫМИ ВЕЛИКОГО ИМЕНИ



кадров артистов балета, достижения ее питомцев на отечественной и международных сценах руководство Республики Башкортостан присвоило хореографическому училищу имя Рудольфа Нуреева. В декабре 1997 года опубликовано соответствующее Постановление Кабинета Министров Республики Башкортостан.

О том, как встретил это событие коллектив школы, нашему корреспонденту рассказывает ее директор Али Салихович Бикчурин:

«Высокой награды удостоены не отдельные люди, а — поколения, если мы действительно видим в балетной школе России воплощение глубокой артистической преемственности в мире. К тому же, имя великого танцовщика присвоено его родной школе — родной в прямом и переносном, сакраментальном значении слова. Здание, приютившее Башкирское хореографическое училище, свято для уфимцев. Когда-то в нем размещалось медресе — мусульманское духовное училище, в котором, уместно будет ска-

*Н. Кунгурцева и Н. Олюнин
в па де де из балета «Щелкунчик».*



**А. Тагирова и Д. Доможиров
в па де де Дианы и Актеона
из балета «Эсмеральда».**

но точно знал, что к прежнему зданию пристроен четырехэтажный корпус с интернатом на 170 мест, столовой, балетными залами, библиотеками и маленьким театриком, в котором воспитанники готовятся завоевывать подмостки мирового балета. А к детям пришли педагоги, которые сами с жарким нетерпением ждали открытия учебного заведения. Это вчерашние, за малым исключением, балерины, танцовщики, балетмейстеры, знаменитости башкирской сцены. Все они — ревнители академической школы, в равной степени строго традиционной и универсальной, овеванной тем не менее, свежими концепциями. Ныне имена В.Х.Галимовой, Ф.М.Нафиковой, Э.А.Сулеймановой, Л.С.Куватовой, Ш.А.Терегулова, Р.Г.Изгиной, Л.В. и В.И.Шапкиных, С.И.Саттаровой, Ю.Г.Ушанова ассоциируются у нас с именами корифеев балетной педагогики России. Это мастера, что называется сегодня, «опытно-конструкторского образования». Сказать просто, они сумели претворить свои профессиональные навыки, поэтические привязанности, эстетический идеал в самобытную методику воспитания артистов балета».

зять, полтора-два года учился Фарид Яруллин, будущий театральный композитор, автор балета «Шурале». С установлением Советской власти здесь поселилась общеобразовательная школа, опекаемая известными в Башкирии и стране педагогами и деятелями науки. Многие годы образцовую школу возглавлял, например, видный башкирский языковед и фольклорист З.Ш.Шакиров. Ее и окончил Рудольф Нуреев прежде, чем поступить в Ленинградское хореографическое училище.

В 1986 году после фундаментальной реконструкции, исполненной, кстати сказать, благодаря заботам бывшего секретаря Башкирского обкома КПСС М.З.Шакирова, сына просветителя, старинный дом принял хореографическое училище на 210 учащихся. Рудольф Нуреев вскользь увидел его в 1989 году,



**Н. Сологуб и Р. Рыкин
в па де де из балета
«Спящая красавица».**

– А разве речь не идет о претворении универсальных методов и средств хореографического образования?

Али Бикчурин:

«Конечно же! Но я говорю об отражении общего в отдельном... Училище, его преподавательский коллектив с первого часа ссылался в своей работе на петербургскую школу «строительства» балерины и танцовщика. Это родовые, если угодно, семейные традиции балета Башкирии: мы все вышли из гнезда великого педагога русского балета А.Я.Вагановой. Поэтому методологические основы нашей собственной деятельности в области хореографического образования уходят корнями во всемирно-значимый опыт ее школы. Но нам дороги и рекомендации мастеров педагогики других направлений. Как коллективный пе-



Т.Краснова и К.Иноземцев
в балете «Щелкунчик».



Е.Фомина и Р.Мухаметов
в балете «Дон Кихот».

дагог наше училище держится средней линии. Но ведь есть еще и мировые линии! Олицетворенные в театральной культуре Европы и современной Америки, они возбуждают чувство формы не только у учащейся молодежи, но и у педагогов.

Ко всему, не следует забывать у нас и о национальном факторе: Башкирия — танцующий край. Она издревле и широко пестует народную хореографию, и ключевые пластические формы последней связаны с тематически выраженным, сюжетно скомпонованным танцем. Наша славная «Журавлиная песнь», например, равно, как и некоторые другие балеты на национальные темы, определила в свободном образе сценического танца и элементов, как выражаются ныне, палеохореографии. Естественно, подсознание педагога, вчерашнего солиста балета Башкирии, хранит эти «архетипы».

Так что, станем говорить о становлении самостоятельной системы хореографического образования в Башкирии, практикующего синкретические методы воспитания балерины и танцовщика».

– Насколько органичен этот синтез?

Али Бикчурин:

«Профессионалы балетной школы в стране и за рубежом оценили поэтико-стилевое своеобразие, методический апломб преподавате-

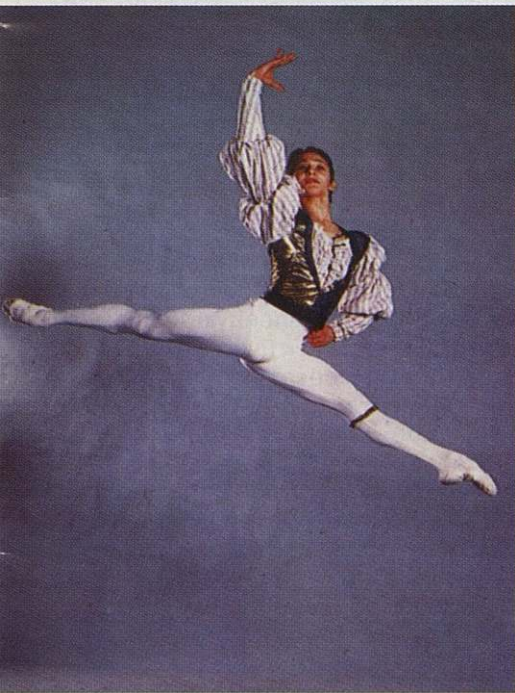


С конца 80-х в репертуаре Башкирского хореографического училища начали появляться свои спектакли. Ныне — их пять, а также более сорока концертных номеров.

На снимке: сцена из балета «Волшебная флейта» Р.Дриго в исполнении учащихся школы.

А.Зинов в балете «Журавлиная песнь».

А.Фатхельсламов в вариации из балета «Карнавал в Венеции».



лей Башкирского училища. Уже первый выезд училища в «свет» — выступления его воспитанников в московском концертном зале «Россия» в 1990 году заслужили искреннее одобрение специалистов и широкой публики. Через два года на минском



конкурсе балетных школ бывшего СССР наше училище заняло второе место среди 14 школ-конкурсантов и завоевало приз «Хрустальная балерина». Осенью того же 1992 года мы, как школа, добившаяся плодотворных результатов в учебном процессе, были приглашены на показательные гастроли в Великобританию.

Организацией этой поездки живо интересовался Рудольф Нуреев. Он даже хотел приехать к нам в Лондон, но роковая болезнь помешала ему встретиться с нами...

За время существования училище подготовило 125 танцовщиков по классическому отделению (первый выпуск состоялся в 1993 году) и более ста по народно-характерному. Практически все они прошли искус

престижных российских и международных смотров и конкурсов, пришли в театр или на эстраду сложившимися артистами. Балетная труппа на 90% состоит из наших выпускников, и некоторые из них уже получили почетные звания. Полтора десятка воспитанников БХУ выступают в Москве и Петербурге. Многие «приземлились» в других городах, даже в тех, где есть собственные и знаменитые балетные училища.

Мне бы не хотелось выделить кого-либо особо: пусть это сделает публика, сделает критика. Но скажу, что имена — по алфавиту! — Николая Годунова, Дмитрия Доможирова, Аркадия Зинова, Евгении Зодбаевой, Константина Иноземцева, Анны Красильниковой, Татьяны Красновой, Наталии Кунгурцевой, Андрея Меркурьева, Андрея Мухи, Рената Мухаметова, Романа Рыки-

на, Наталии Сологуб, Анжелики Тагировой, Айрата Фатхельсламова, Гюльнаны Халитовой, Ляйсан Ханафиевой весьма заметно смотрятся в хронике современной сцены. Во всяком случае, вокруг них уже складываются поэтические легенды. Так, рассказывают, что некий большой мастер балета, наблюдая за усилиями нашего питомца, якобы, сказал: «Несомненно, этот юноша начинает круче самого Рудольфа Нуреева!...»

Беседу записал С.САИТОВ, кандидат искусствоведения.

В этом номере журнала публикуются воспоминания Али Бикчурина, где автор рассказывает о своих встречах с Рудольфом Нуреевым в юные годы.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Михаил БАРЫШНИКОВ:

«Когда я прибыл на Запад, иногда говорили, что между нами идет соперничество, но это неправда. Потому что Рудольф еще раньше знал, что я не собираюсь состязаться за его место. То, что хотел я, — это, главным образом, научиться новому, работать над новыми произведениями с новыми хореографами. Для меня радость — репетиция, изучение нового стиля, соединение танцевальных движений. Когда же приходит время выступать, я начинаю скучать. Мне хочется взяться уже за что-нибудь другое. Для него все иначе. Репетиции, постижение нового — все для него слишком медленно. Он стремился разделаться с этим как можно быстрее. Иногда за два-три дня он разучивал новый номер, который никогда до этого не видел, а затем выходил на сцену, на которой ему всегда хотелось быть. Помню, как он впервые увидел «Тяни-толкай», над которым я так трудно работал с Туайлой Тарп, трудно работал, чтобы усвоить ее стиль. Он пришел за кулисы и поздравил меня: «Ты так хорошо продвинулся в этом стиле, — сказал он. А затем добавил: — Я знаю, это должно было отнять массу времени. У меня такого времени нет». И у него его не было. Он хотел охватить весь земной шар, стать интернациональной иконой мужского классического танца.

... Говорили, что он танцевал слишком много. И это правда. Он всегда мчался, как ракета, туда-сюда, позволяя себе в один и тот же день выступить, скажем, в двух «Спящих красавицах». Бывало, я навещал его между утренним и вечерним спектаклями. Он мог сказать: «Приходи в отель, мы поговорим», — и все это время он сидел в очень горячей ванне, разогревая себя для вечернего спектакля.

Когда он стал старше, он уже не мог выполнять некоторые балетные па. Они давались ему с трудом. Когда ему стало сорок, пятьдесят, он мог бы, как все другие стареющие звезды — как Серж Лифарь или Константин Сергеев, перекроить хореографию по своему возрасту. Он мог бы делать только одно двойное ассамбле или два пируэта и положиться на сохранявшиеся у него

грацию, интеллект и магнетизм, которых у него было так много. Публика бы от радости вываливалась с балкона. Но нет. Он всегда был горд, что еще может делать многочисленные пируэты и антраша-сис, и двойное ассамбле в обе стороны, — и он все это делал, и даже больше.

Однажды, я помню, у него была ужасная простуда, а в расписание было включено большое количество «Жизелей» в Париже. Он позвонил мне и попросил взять хотя бы одну из этих «Жизелей». Я был в Нью-Йорке, был разгар сезона в Метрополитен. Я мог только слетать в Париж, дать спектакль и тут же улететь. Но я сказал: «Хорошо!» И только когда я прилетел, пришел на репетицию, узнал, что Рудольф сделал для себя в первом акте нововведение — поставил целую вариацию, хорошо? — сказал Рудольф. — Ты ведь хочешь это сделать? » Я ответил: «Нет, Руди, я не хочу этого делать, я не хочу учить совершенно новый для меня танец за один день. Я хочу станцевать обычную хореографию, но сделать это как можно лучше и уехать». И он сказал: «Да, но ты знаешь, как приятно выйти на сцену, встать в пятую позицию и исполнить все это!». Он согласился со мной, но так и не смог понять — как это я не захотел танцевать столь замечательные штуки?

У Рудольфа была репутация завсегдатая вечеринок, но когда я его узнал, то понял, все, что ему хотелось делать вечерами, это то же, что он делал в Ленинграде, — ходить по театрам. Если он не выступал сам, ему было необходимо видеть кого-нибудь другого на сцене. Я всегда изумлялся его выносливости. В конце напряженного, заполненного работой дня, когда любому другому хотелось просто вернуться домой и отдохнуть, он принимал душ и мчался на какое-нибудь зрелище. Затем ужинал, возвращался домой и смотрел телевизор часов до четырех утра. Он никогда не спал много. Максимум четыре-пять часов.

У него также была репутация человека, живущего на широкую ногу, — дома в Нью-Йорке и Париже, в Италии

и Сант-Барт. Но дома, где ему действительно нравилось останавливаться, ему не принадлежали. Их хозяевами были другие люди, Он имел таких друзей — приемных сестер, приемные семьи. Он приходил к их порогу и жил у них днями или неделями и позволял им заботиться о себе так же, как это было у Пушкиных. Когда он был у себя дома, он становился замечательно щедрым хозяином — хорошая еда, хорошие вина, но когда он был вне дома, у него не было денег даже на такси. У него никогда не было с собой кредитной карточки. Платили вы. И когда он что-то покупал себе, это опять было очень по-детски. Он собрал уникальную коллекцию ковров и картин, но всегда, когда он покупал для себя новое сокровище, это был акт страсти, акт удовольствия. Он видел что-то красивое, ему хотелось это получить, и он дарил себе то, что хотел. Такое же происходило с ним и на сцене. Он давал себе то, что хотел. И удовольствие, которое он получал от этого, он возвращал вам. Это самое главное в его творчестве. Да, он был прекрасным танцовщиком, но то, что сделало его таким, это щедрость его танца, радость, заключенная в его таланте, сила его фантазии. И всем этим он делился с вами.

Балет, в котором я всегда буду помнить его, — это «Спящая красавица». В его версии было много того, что не подходит к этому балету, например, длинное, грустное соло, которое он делал на скрипичный антракт. Вы ожидаете выхода феи Сирени, а Рудольф все танцует и танцует свою вариацию — некую хореографическую каденцию, поставленную им самим. И это соло — поиск Рудольфом нового пути, и он покоряет вас силой своей увлеченности, своей искренностью. То же происходит и в конце балета. Он так «заряжается» в коде, что танцует ее почти как канкан. Это совсем не то, что приличествует королевской свадьбе, но вы не можете оторвать от него глаз.

Не имело значения, что он делал на сцене, он всегда в это время говорил вам: «Будьте со мной. Смотрите. Это нечто замечательное. А дальше будет еще лучше». И вы всегда были с ним».

Из книги «Рудольф Нуреев.
Три года на Кировской сцене».
Пушкинский фонд. 1995.



Вдохновенный полет Рудольфа Нуреева.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Клер МОТТ:

(рассказывает муж артистки Марио Буа)

«Начало августа 1969 года.

Не прошло и трех недель после рождения нашего первого сына, а Клер уже начала напряженно работать. Дело в том, что она приняла предложение двенадцать раз танцевать в октябре «Лебединое озеро» — самый красивый, самый длинный (4 акта) и самый атлетический из классических балетов — в Парижском Дворце Спорт, где каждый вечер собиравалось 4000 зрителей. И кто же был ее партнером? Самый знаменитый танцовщик в мире — Нуреев. Она впервые танцевала с ним. С ее ростом (1 м 69 см) она была чуть великовата для Рудольфа, который, как мы знаем, подобно многим великим танцовщикам, созданным из мышц и нервов, был невысоким. На полной ступне разница была незначительной, но как быть на пуантах? Клер придумала уловку. Нельзя было ставить Рудольфа в невыгодное положение. Он вообще согласился танцевать с ней по единственной причине — она в то время была на вершине славы. И она решила, что на сцене, когда окажется рядом с ним, станет опускать голову, склонять ее набок, и это придаст ее белому Лебедю выражение бесконечной нежности.

Сентябрь 1969.

Я почти не видел Клер в течение месяца — ни днем, ни вечером, ни ночью. Она мне звонила.

— Как у тебя с Рудольфом?

— Он невыносимый, раздражительный, он эгоист, но как он танцует, какой профессионал! И потом, сколько в нем обаяния! Когда он начинает смеяться, словно проказливый мальчишка, ему прощаешь все, что угодно.

Надо сказать, сама она часто смеялась, веселилась с неотразимым обаянием паяца. Когда атмосфера на репетициях сгущалась и накалялась, она умела ее разрядить шутовским пируэтом. Она рассказала нам историю, много говорящую о Рудольфе. Во время одной из последних репетиций «Лебединого озера» (только главная пара), уже под вечер, оба

танцовщика выбились из сил. Когда дело дошло до трудных вариаций Черного лебедя, Клер только «обозначила» их, то есть, переходя по сцене, наметила хореографию загадочными движениями рук. Рудольф сурово приказал:

— *Do it! (Сделай это!)*

— *Я слишком устала.*

— *I want, you must! (Я так хочу, и ты должна это сделать).*

Клер повиновалась. Через два дня была назначена последняя репетиция с полным составом. Рудольф только обозначил свои вариации. Клер приблизилась к нему и тихонько сказала:

— *Do it!*

— *I am exhausted! (Я выбился из сил).*

— *I want, you must!*

Рудольф мгновенно понял, чуть улыбнулся и проделал все, что следовало. Он ценил подобную непокорность куда выше рабского послушания.



17 октября 1969.

Премьера «Лебединого озера» в присутствии «всего Парижа». Одна из лучших постановок этого балета, какие нам когда-либо доводилось видеть. Два «священных чудовища» предавались друг другу телом и душой, безудержные в страсти, гордые и сильные в 3-ем акте «Лебединого озера», возвышенные в нежности, медлительные и иногда, неподвижные, вместе трепещущие, вздрагивающие, мерцающие в ночи Белого акта. В те вечера оба артиста выступали с такой драматической силой, какая редко встречалась за всю историю театра. В финале Клер наградили еще более неистовыми аплодисментами и криками, чем даже Рудольфа. Ее это смутило. В ту ночь Режин, явившись в свой ночной клуб, сообщила: «Мотт превзошла Нуреева!»

В последующие дни я ходил на все представления «Лебединого озера», случалось, сидел на ступеньках вместе с несколькими друзьями. И когда в конце второго акта Белый лебедь, спиной к зрителям, скрывался за кулисы, медленно скользя на пуантах, словно по озерной воде, а струящиеся руки Клер изгибались, словно белые водоросли, я нередко замечал, как глаза наших друзей увлажнились слезами.

Как известно, в последнем акте «Лебединого озера» оба солиста получают возможность вздохнуть свободнее. Все трудности позади. Остается лишь благополучно довести роль до конца. Клер и Рудольф почти не репетировали эту часть, лишь наметили мизансцены. Позже Клер рассказала нам:

«Танцевать с Рудольфом четвертый акт — это чудесно; я оборачиваюсь и ищу его глазами, думаю, что он далеко, а он стоит на коленях у моих ног! Назавтра я уже готова найти его на том же месте, его там нет, и я его ищу, бегу к нему. Представляешь, какие непосредственные эмоции все это вызывает. До чего же он владеет ремеслом!»

Из буклета «Рудольф Нуреев». (Перевод с французского А.Васильковой. Полностью воспоминания Марио Буа будут опубликованы в журнале «Киносценарии»).

Н.Дудинская и Р.Нуреев в балете «Лауренсия».

Али БИКЧУРИН

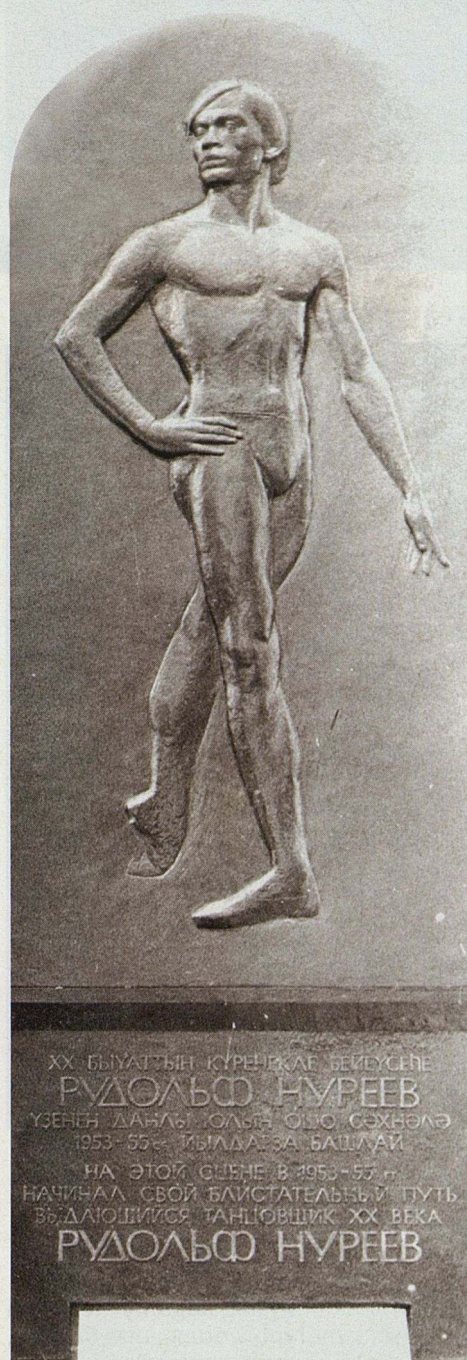
«МЫ УЧИЛИСЬ ХОДИТЬ ПО ЗЕМЛЕ НА УФИМСКИХ УЛИЦАХ...»

... Затевая эти заметки, я перво-наперво хотел отрешиться от всех и любых реминисценций старше 6 января 1993 года, дня кончины Рудольфа Нуреева. Боялся, что огромный вал, нарастающий поток литературы о великом танцовщике припогасит в уме его живой образ и отретуширует мои воспоминания о нем. Однако же чем дальше я углублялся в чтение неисчерпаемой библиотеки мемуаров и эссе, тем свободней чувствовал себя наедине со своей памятью, *tete-a-tete* с несравненным артистом. Безоговорочно отдаю благодарную дань завязатого книгочехя искренности авторов. Практически всегда, даже в одиозной книге Юри М. Рюнтю, даже в газетной густопсовой хуле Сергея Лифаря или Марка Захарова, проглядывает светозарный лик, любимый и неугасимый. Направленный луч гипертрофированных чувств только высветлял подлинный образ гения. А потом — юность и здесь права: это уже в том смысле, что запечатленное в юной памяти лицо неподвластно времени даже тогда, когда годы или молва плотно заслоняют оригинал.

Впервые я встретился с Рудольфом Нуреевым в конце мая 1955 года в Москве на Декаде башкирской литературы и искусства. Событие для Башкирии было большое, и в него были вовлечены все, мало-мальски имеющие отношение к художественной культуре республики. В их числе оказались и воспитанники башкирской студии Ленинградского хореографического училища, даже с самостоятельными концертными номерами. А Рудольф приехал в составе балетной труппы Башкирского театра оперы и балета.

Ни я, ни он не были перегружены работой: я один раз станцевал па-де-де из «Жизели» в сборном концерте; Рудольф — всего-то пробежал по сцене в спектакле «Журавлиная песнь» в качестве глашатая на народном празднике и выходил статистом в массовках декадных опер, в опере «Салават Юлаев», например.

Дни стояли теплые, уже по-летнему долгие, а просыпались мы, студийцы



Мемориальная доска
на здании Башкирского театра
оперы и балета.

почему-то рано, хотя ложились поздно: побродив весь день по Москве, побывав в разных что называется культурно-просветительных центрах столицы и, разумеется, на мероприятиях Декады, толкались на Неглинной, где находилась гостиница «Европейская», наше временное пристанище. В тот вечер я не нашел для себя лучшего занятия, как катать по улице брошенный кем-то шариковый подшипник. Колесико катилось по булыжной мостовой (может, это был щербатый асфальт? Нет?), билось о выступы, подпрыгивало и падало в глубокую канаву. Я шел туда, доставал свою забаву и снова пускал ее скакать по камням. В очередной раз подшипник не доскакал до финиша. Худой, чуть ли не изможденный, паренек моих лет цепким движением ноги, обутой в полотняный полуботинок, остановил колесо и сказал:

– Провинциальная хандра?

Видно, он откликнулся на какие-то собственные переживания, вызванные на миг при виде одинокого парня, играющего в сумерках с пустяковой железкой на московской мостовой. Но я его не понял и только фыркнул. А он продолжал:

– Здорово! Я — Рудик Нуреев. Из нашего Оперного. Видел тебя в зале Чайковского. Мне понравилось ... Слышь, здесь с вами Балтачевея и Кумысников. Сведи меня с ними.

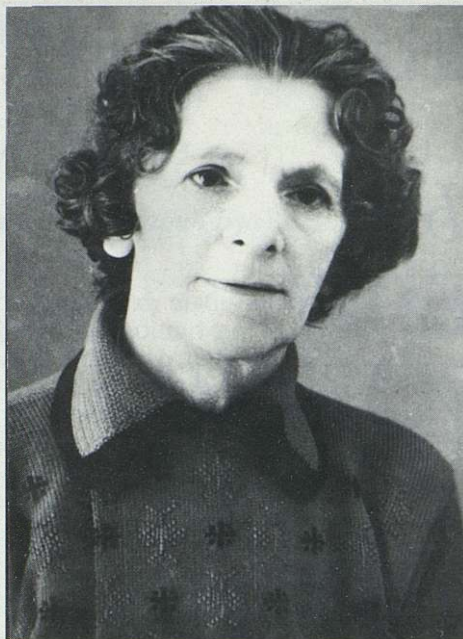
Его твердый тон совсем не говорил о том, что он обращается с просьбой. Мы тотчас пошли в гостиницу, и наши ленинградские педагоги впервые увидели Рудольфа Нуреева. Наутро они пригласили его в зал Московского хореографического училища. Вернее, выяснилось, что это их пригласили проэкзаменовать новичка, заявившего о своем желании поступить в МХУ. В самом училище не оказалось нужного человека... После обычного осмотра физического состояния и небольшого экзерсиса (при моем любопытствующем участии в качестве — о, прости меня, Терпсихора! — свежеспеченного поверенного в заботах абитуриента) Наима Валеевна и Абдурахман Летфулович предложили Рудольфу приехать осенью в Ленинград. Сделано это было, как я понял, без особого энтузиазма. Наверное, наши педагоги полагали, что, принимая Рудольфа в ленинградскую студию, они нарушают права Московского училища, куда Рудольф был направлен из Уфы. Я же тогда объяснил себе их колебания очевидным несопадением возраста моего «клиента» (Рудольфу уже исполнилось семнадцать лет) и его чахлого вида: он выглядел мальчиком, болезненным и, простите, золотушным, как говорится, три щечки сложены. Чуть ли не вслух я подумал, будто прочитал название популярного в те годы у нас рассказа Дмитрия Григоровича: гуттаперчевый мальчик! И, пожалуй, я мало

сомневался в том, что не увижу его в Ленинграде.

Однако Рудольф Нуреев летом 1955 года явился на улицу Зодчего Росси в Ленинграде. В Башкирии стараниями музыкального театра его провели по национальной студии училища. (Позднее, когда Министерство культуры республики стало заботиться об его трудоустройстве в Уфе, Рудольф, гордый человек, попытался вернуть деньги, потраченные отчим краем на его пансион). Направлен он был в шестой класс (мы заканчивали учебу). В класс Валентина Ивановича Шелкова, педагога и директора училища.

Каково же было мое удивление, когда через несколько недель, а может быть, и дней, я увидел Рудольфа в восьмом классе у Александра Ивановича Пушкина. Это продвижение можно было бы объяснить единственно психологическими мотивами — расхождением во вкусах Рудольфа с Шелковым, взаимной неприязнью учителя и ученика: Рудольф не жалел в его адрес злых слов, и самыми мягкими эпитетами, какими он называл покинутого им преподавателя, были «солдафон» и «Аракчеев». Конечно, Валентин Иванович не отличался мягким нравом и снисходительностью, а его уроки больше строились на муштре и натаскивании, чем на внятном объяснении и показе педагога, на стимулировании сознательной работы воспитанника. И Рудольф, лишенный капли боязливости новичков, как раз был нетерпим к наставничеству, задевающему его творческие побуждения, как бы скромны те ни были в ту пору. Что ни говорите, он ведь уже целых два сезона выходил на сцену профессионального театра!

И все же, ситуация была многозначней. Припоминая эти далекие дни, я ловлю себя на мысли, что прозорливый Рудольф столько же хлопотал об академической учебе, сколько и об устройстве своей артистической судьбы. Он не хотел возвращаться в Уфу ... Наши с ним короткие, но довольно частые разговоры постоянно вертелись вокруг Уфы, уфимского театра, башкирских танцовщиков. Затевал их обычно Рудольф, он словно заново переживал минувшие события и примерял их не только на меня, выпускаемого в Башкирский театр оперы и балета, но и на себя, шагнувшего на ступеньку лестницы, ведущей вверх. Сводную афишу национального музыкального театра он считал образцовой. Но вот его работников располагал по очень крутой дуге меры: кого-то он любил, даже обожал, а кого-то, особенно мужчин, презирал и ненавидел и поименно рекомендовал их мне непередаваемо красочной бранью. Отцензурав его филиппику, можно было понять, что в общем и целом его не устраивала



Елена Константиновна Войтович — первый педагог Р.Нуреева.



Р.Нуреев — ученик Ленинградского хореографического училища. Эту фотографию с дарственной надписью он прислал Е.К.Войтович.

нравственная атмосфера кулис, едва задетых культурой большого балета, зато усердно культивировавших его снобизм и экстравагантности. Останься Рудольф у Шелкова в шестом классе, он мог быть призван в армию задол-

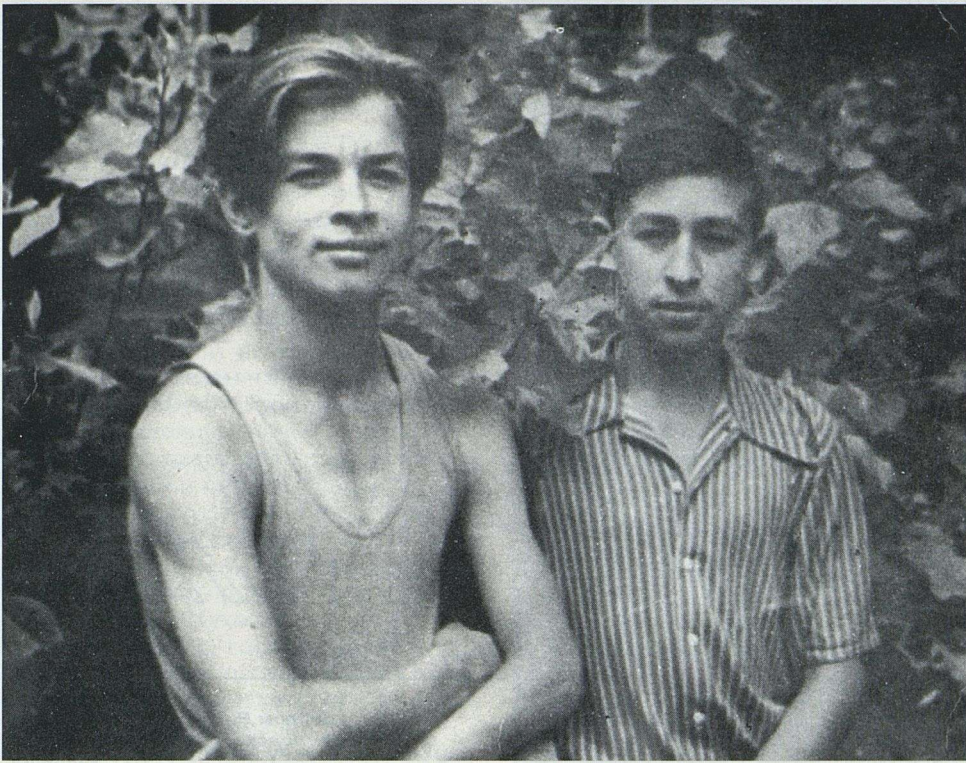
го до завершения учебы. Кто знает, куда бы он приткнулся после службы! Определенно, сознавая неминуемый крах своего артистического будущего, Рудольф буквально потребовал у директора перевода в старший класс, то есть ограничения сроков своего пребывания в стенах училища.

Мне кажется, Валентин Иванович понял Рудольфа. Замечу, что директор школы знал многие национальные труппы в стране, в том ряду — и тюркские. К тому же, типичный руководитель той эпохи, той закалки, он был груб и лют, но своими обязанностями не манкировал, воспитанников беспричинно не травил, наоборот, ценил в учащемся будущего мастера. Так что Шелков оказал большую услугу Рудольфу, вняв его просьбе. (Ха? Просьбе?) Он спас парня от армии, а главное — вручил его великому педагогу Александру Ивановичу Пушкину, воспитавшему, к слову сказать, многих и многих башкирских танцовщиков.

А Рудольф Нуреев, руководствовался ли он зрелой мыслью или это было мгновенным озарением, рассчитал, обнаруживая провидческую силу и сообразуясь просто с силами своего духа и тела. В его еще совершенно юном организме тлело и уже пылало неистовство неукротимого честолюбца.

Перевод Рудольфа в восьмой класс ничуть не означал того, что он обойдется без начальных навыков учащегося хореографического училища. Совсем наоборот: входя в заключительную программу обучения танцу, он должен был доработать и первичную технику, по меньшей мере, откорректировать все то, что набрал, что «наломал», в любительских студиях и самодеятельных ансамблях. Ко всему, именно на эти годы приходится пора бурного развития техники мужского танца. Так что перед Рудольфом Нуреевым простиралось неоглядное поле, какое ему предстояло «вспахать» или, используя более близкую его национальному темпераменту метафору, возвышались горы задач, какие ему предстояло решить. И он в прямом смысле слова погрузился в учебу.

Я не помню, чтоб у него были какие-либо проблемы с общеобразовательными предметами: Рудольф ведь к тому времени кончил среднюю школу в Уфе. Да и много читал, особенно — американцев и французов, вовсе не специальную литературу. Я видел его с книгами Драйзера, Хемингуэя, Золя (последнего на французском языке). Помню, меня смутила невольная зависть при виде романа «Жерминаль» в руках у Рудольфа: он усердно учил французский язык ... С той же цепкостью он занимался музыкой — игрой на фортепьяно и все ворчал, что слишком поздно садится за инструмент. И, конечно, Рудольф не пропустил ни одного балета, ни одного хореографическо-



Р. Нуреев с другом детства в Уфе (1955).

го спектакля в Кировском театре. Почему-то считалось, что учащимся запрещено посещение вечерних представлений, хотя это касалось только самых маленьких воспитанников училища. Мы же, старшекурсники, обычно, гурьбой прорывались через мнимый заслон старушек-билетеров и располагались на галерках.

А я уже догадывался и знал, что ни в подобных мелких происшествиях, как без разрешения отправиться в театр, ни в ситуациях, не то и коллизиях, по-крупнее, Рудольф никогда не уступал правилам или обычаю, противоречащим его призванию или даже его представлениям о собственном призвании. Он не был упрям — просто не умел плыть по течению. Он ставил себе цель и добивался ее, несмотря или даже вопреки сопротивлению обстоятельств ... Параллели в искусстве рискованны, тем более, когда речь идет о человеке по имени Рудольф Нуреев. Я и ныне, и тогда в мгновения, когда меня настигала невольная охота поразмышлять о моем друге, не смог бы сравнить его с конкретным лицом. Но сегодня я думаю о нем как о древнем тюркском воине, покорителе земель, основателе держав и цивилизаций, могучих и грозных при жизни сюзерена и вмиг распа-

дающихся с его смертью. Черты и качества энтузиаста и завоевателя буквально выпирали в нем, наделяя его в минуты возбуждения ярким атлетизмом, придавая его юному лицу одухотворенное выражение, несущее и опыт жизни, и размышления о ней.

Смею полагать, что Рудольф ко времени поступления в Ленинградское хореографическое училище обладал и тем, и другим: набрал толику жизненного опыта, и мысль о прожитом также не была ему чужда. Он, как говорится, до дна испил горькую чашу нашего послевоенного детства. Более того или хуже того, он очень рано узнал, что эта чаша, действительно, горька. Принято думать, что ребенок не может осознать свое жизненное состояние — оценить, хорошо ему живется или плохо, и тем он счастлив. Рудольфу, ребенку, подростку, юниору, всегда жилось плохо, и он мучительно переживал, а затем и с болью, близкой к отчаянию, раздумывал, отчего ему плохо, и всегда находил ответ. Только вот, ответы не приносили радости, а усугубляли сознание несчастья, внося ему неистовое же-



Р. Нуреев и его педагог Александр Иванович Пушкин.

вание вырваться из круга бед. К вящей печали, он ни с кем не делился своими горестями. В пределах училища, например, у него не было друзей: мы лишь обменивались земляческими сплетнями да Рудольф наставлял меня в закулисной жизни Башкирского театра оперы и балета; сколько-то он общался с Булатом Аюхановым из класса усовершенствования, впоследствии известным хореографом, но это были, опять же, собственно профессиональные разговоры. Да и профессиональные контакты у него складывались плохо; точнее, никак не складывались... Как-то Пушкин готовил концерт и наметил для него вальс Мари и Вацлава из первого акта «Бахчисарайского фонтана» Б.Асафьева в исполнении Рудольфа и выпускницы башкирской студии Венеры Галимовой. После трех-четырёх репетиций девушка со слезами на глазах отказалась от готового номера. Оказывается, ее партнер требовал натуральных чувств и реального наполнения сценических отношений влюбленных друг в друга героев — с жаркими объятиями, крепкими поцелуями и всякий раз, когда сюжет не вытанцовывался, осыпал юную балерину жестокими ругательствами вплоть до прощального: «Ну, ты, ст...ва, еще пожалеешь, что отказалась танцевать со мной!»

Дружить с товарищами по профессии Рудольф Нуреев не умел. Дружба требует уступчивости. А в своей профессии он компромиссов на дух не переносил.

Тем временем, нам дважды довелось отдыхать вместе в уфимском санатории, куда на первых порах поместили всю балетную студию. Тут уж мы наговорились всласть!.. Оказалось что наше детство прошло рядом. Мы жили по соседству, ходили в один и тот же детский сад, подрастая, бегали босиком по одним и тем же улицам, пустырям и оврагам.

— А помнишь? — спрашивали мы друг друга и вспоминали дразнящие запахи ванили, доносившиеся из окон расположенной недалеко от детского сада кондитерской фабрики и сколько-то скрашивавшие противный вкус рыбьего жира, которым нас из ложечки кормили сердитые воспитательницы.

— Ты тоже? — спрашивал один из нас, догадываясь, что оба неотступно торчали на городском рынке, расположенном на задах оперного театра, и торговали в жаркий день холодной водой из бидончика, а то и тащили у зазевавшейся торговли ее тощую снесь.

— А ведь страшно было! — возвращались мы вместе на крутые берега Белой, над которой сегодня стоит Салават Юлаев, а тогда лепились домики обитателей выселка Архирейка, вздрагивавшие при прохождении поездов через железнодорожный мост.

ДИПЛОМ

№ 578017

Настоящий диплом выдан Нурееву Рудольфу Камитовичу, родившемуся в Уфимской обл. Вурдамышевский р-н, ст. Раздоульнов, 17/марта/1935 в том, что он..... в 1955 году поступил..... в Ленинградское Государственное Орден Трудового Красного Знамени Хореографическое Училище имени А.Я.Валановой и в 1958 году окончил..... полный курс названного Училища но специальности Хореографических дисциплин

Решением Государственной квалификационной комиссии от 13-июня 1958 года Нурееву Рудольфу Камитовичу присвоена квалификация артиста балета

Председатель Государственной квалификационной комиссии И. Колпакова

Директор В. Швабман

Секретарь С. Кочев

Город Ленинград 16-июня 1958 года

Когда в 1989 году в Уфу приехала киногруппа из Англии снимать документальный фильм о Рудольфе Нурееве, эти воспоминания вновь нахлынули на меня, и я повел киношников по давним мальчишеским адресам. Увы, как и следовало ожидать, не всякая «натура» полюбилась смущенным англичанам, разве только — живописные кручи над Белой, где у нас в детстве сильно кружилась голова, то ли от страха, то ли от предчувствия жизни, столь же опасной, как и каменные ущелья под Уфой.

Все эти маршруты и ведуты по-своему образовывали маленького человека. В 1947 году я был принят в группу, направлявшуюся в Ленинградское хо-

Диплом Р.Нуреева об окончании Ленинградского хореографического училища.

реографическое училище, а Рудольф остался на улицах Уфы: по инструкции, в училище, на полное государственное обеспечение, принимались дети-сироты военной години, у Рудольфа же были живы и отец, и мать, хотя семья фактически нищенствовала. И зимой, и особенно летом Рудольф шел домой лишь спать. Все остальное время он проводил в школе и на улице, пока не стал разъезжать со школьным ансамблем народного танца по учреждениям и предприятиям, выезжать в ближние села.

А Уфа тогда стремительно приобретала свой современный облик. Тихий прежде провинциальный уральский город, чуть задетый так называемой социалистической индустриализацией, она в годы войны и послевоенное десятилетие превратилась в индустриальный мегаполис и все набирала и набирала устрашающую железную мощь. И Рудольфу, выросшему вместе с новой Уфой, она нравилась в этом грозном качестве. И я не раз подтрунивал над ним, уверяя его, что он напрасно пошел в танцовщики, что ему было бы к лицу носить звание инженера, как того хотел его отец, хотела мать. Но больше Уфа суровых улиц и гигантских конструкций сказалась в образе мышления Рудольфа, сказалась на его человеческом темпераменте. Известный в мировой истории русский город, построенный силами московских стрельцов и башкир-кочевников, к нашим дням был населен практически в равной пропорции русскими, башкирами и татарами. И в равной степени многонациональный образ Уфы воплотился в

И. Колпакова и Р.Нуреев в балете «Жизель».



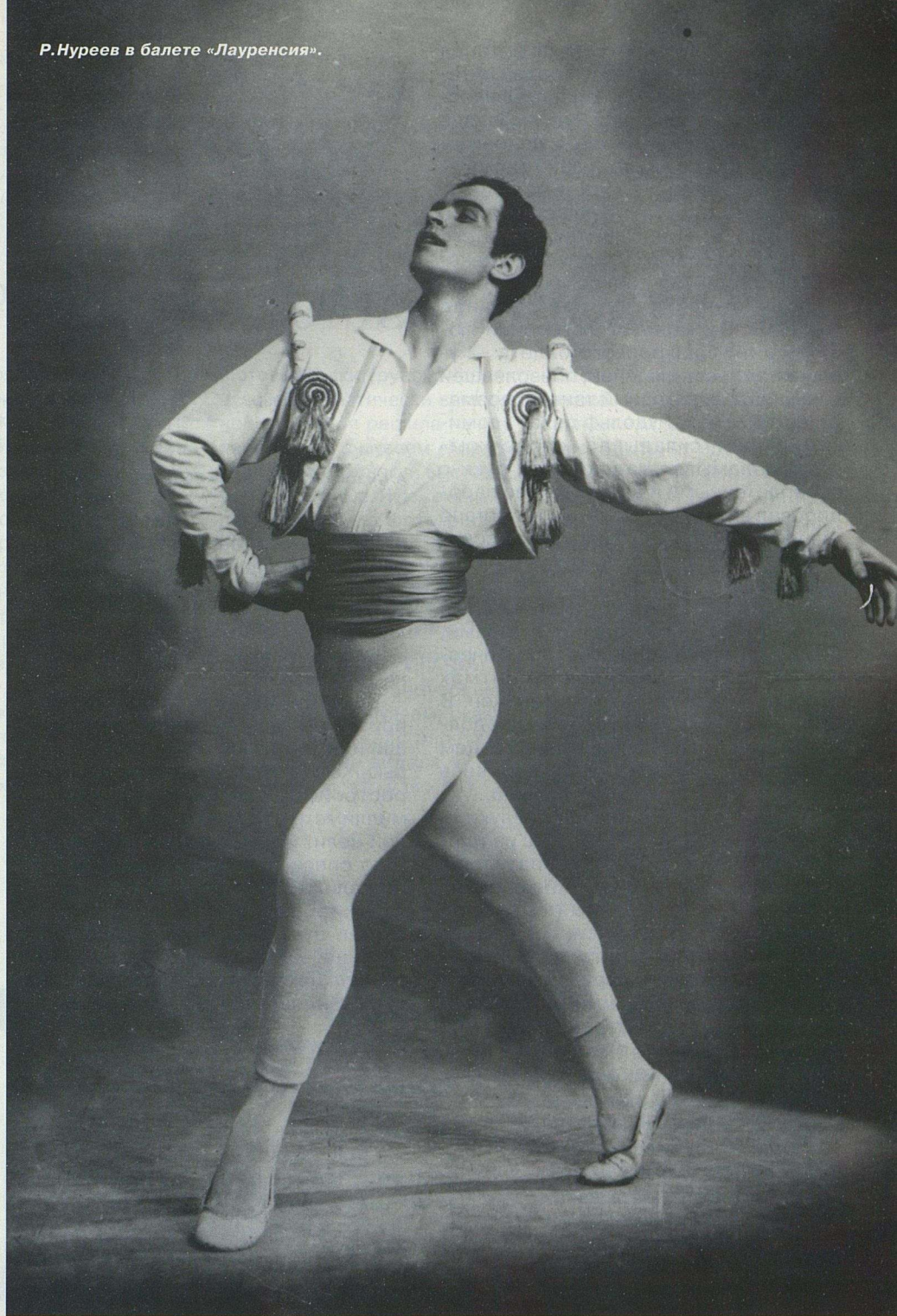
Рудольфе Нурееве: он — башкир по отцу и типу темперамента, татарин — по матери и домашнему укладу жизни, русский — по образу мыслей и формальной культуре. Этот «коктейль» нравов и культур создал необыкновенный духовный облик Рудольфа Нуреева. Мистический склад ума и инженерное чувство строгой формы, темная глубина сокровенных переживаний и жалящий скептицизм, доходящий до цинизма, жертвенная преданность жизненной цели и полное пренебрежение к устоям — эти и многие другие «диалектические противоречия» вполне уживались в нем, привлекая к нему одних, отвращая других. Вместе свойства ума и сердца Рудольфа, навыки жизни, составившие его судьбу, образовали психологический тип, совместимый с очень широким и емким пространством человеческой души, человеческого духовного опыта.

Слава Аллаху, господу миров, что целостность его души крепилась духовностью театра, к которому он тяготел как к способу жизни.

В последнем тоже участвовала Уфа. Я хочу сказать, что, не приобщись Рудольф к танцу, его инстинкты и природные наклонности обозначили бы весьма шаткое равновесие сил в его внутреннем мире, и достаточно было бы злого толчка, чтоб обречь его на распад. К великому счастью, все заложенное в нем и все нажитое им было органично скреплено изысканной культурой народной хореографии и классического балета.

Наши искусствоведы в большом долгу перед научной темой и изыскательской работой: до сих пор занятия Рудольфа Нуреева в любительских кружках и студиях остаются вне внимания исследователей. А Рудольф здесь вошел в мир башкирского народного танца, замечательно яркого и содержательного вида художественного фольклора, определившего некоторые знаменательные моменты в его искусстве. Кстати, сохранились эффектные фотоснимки юного Рудольфа в театральном национальном костюме башкир.

Так же рано вошел Рудольф в пределы профессионального театра. Уфа уже тогда располагала одним из лучших оперных театров в мире, построенным на народные деньги, которые собирались в память выдающегося писателя С.Т.Аксакова. На уфимской сцене начинал свой путь к вершинам вокального искусства великий Шалляпин. Здесь пели Сергей Лемешев и Ирина Масленникова, которых слышал Рудольф. С начала 1940-х годов в Уфе сложилась великолепная балетная труппа, которую и годы спустя Рудольф Нуреев называл блестящей. Она сразу привлекла внимание деятелей большого балета: о ней писали Ф.В.Лопухов, Л.М.Лавровский,



Р.В.Захаров, А.М.Мессерер. У нас танцевали Галина Уланова и Майя Плисецкая, танцевали «звезды» Кировского театра. В ранние годы руководили труппой Н.А.Анисимова, М.А.Дудко, М.Д.Цейтлин, В.Х.Пяри, Г.И.Язвинский. И театр объявлял ключевые произведения балетного репертуара, которые ставились и исполнялись с большой, если не сказать, образцовой культурой. Позднее, посмотрев Рудольфа в партиях Фрондосо и Конрада, я распознавал в сольных линиях танца черты и образ искусства некоторых башкирских танцовщиков, а то и — танцовщиц. В 1957 году, к примеру,

я видел Рудольфа Нуреева в па де де из «Корсара», сольная линия которого отличалась необыкновенной сложностью и изощренным сочетанием силовой мужской элевации с чисто женскими комбинациями. После концерта, который прошел в Московском доме культуры железнодорожников, я попросил Рудольфа вновь показать мне хореографию адажио, а затем и переслать нотный материал. Рудольф Нуреев в самом скором времени прислал мне собственноручно переписанные ноты. Ныне они хранятся у бывшего солиста Большого театра Леонида Козлова.

Надо выделить, что емкость танца Рудольфа Нуреева, своего рода синтезизм форм и линий в хореографической фигуре намечался у Рудольфа еще в его «ученические» годы в Ленинграде. В интернате мы то и дело заставляли его перед зеркалом, самостоятельно отрабатывающего позы и комбинации. И нас интриговали его попытки воссоздать фрагменты женских вариаций из знакомых балетов. Особенно часто он работал над трагедийным монологом героини любимого им башкирского балета «Журавлиная песнь», сценой, позволявшей совмещать виртуозный танец с драматической игрой. Рудольф делал «домиком» брови, складывал «сердечком» губы, заламывал над головой руки с переплетенными пальцами: явно пародировал чей-то образ! — и шел в grand rounds de jambe en dedans на высоких полупальцах, взлетал в воздух и, опустившись, скользил в chasse вперед. Он ничуть не ограничивал свои занятия двумя-тремя обязательными часами, без конца торчал в классе, практически постоянно двигался в ритмах воображаемых танцев и мизансцен. В каникулы 1956 и 1957 годов он продолжал заниматься классическим танцем с полной нагрузкой и исполнял весь экзерсис на высоких полупальцах.

В 1957 году, после года разлуки, я даже не сразу узнал Рудольфа: из тщедушного подростка он превратился в юного атлета. Передо мною стоял классически сложенный молодой танцовщик: он двинулся, и я увидел великолепного артиста с сильными «острыми» ногами, стремительным и точным вращением, мягким беззвучным прыжком ночного зверя ... На мой глуповатый вопрос: откуда это у него, он ответил почти древнеримским афоризмом:

— Экзерсис и питание!

— Класс, спорт и обеды у Александра Ивановича Пушкина!

Он весь полыхал движением, если можно движение измерить термометром. Пафос танца в нем пламенел, как огонь, сжигающий свои жертвы на эшафотах, и сегодня я мог бы сравнить юного Рудольфа Нуреева с дошедшими до нас, наконец, огненными фигурами на полотнах сюрреалистов. А попросту сказать, дарование Рудольфа Нуреева уже тогда обладало чудодейственным свойством согревать сердца, освещать людям путь во тьме их существования, а то и сжигать в человеке зло и неразумие.

А еще была некая избыточность таланта. В Рудольфе постоянно жило внутреннее беспокойство, словно он искал и искал, как еще «потратить» себя ... В 1958 году в Москве мы вместе побывали в Лужниках на представлении труппы балета на льду. Фигуристы исполняли слепящую глаза феерию. Конечно же, восхищенный Ру-



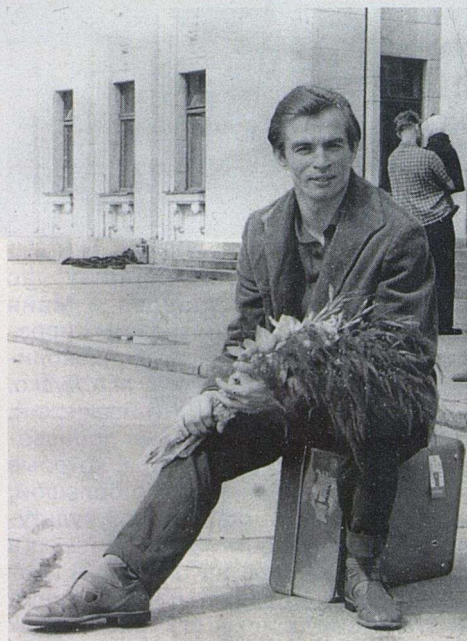
А.Сизова и Р.Нуреев в балете «Корсар».

дольф тут же решил, что рано или поздно станет танцевать на льду, и поручил мне обдумать вопрос организации театра ледового балета в Уфе. Неужели он думал о возвращении домой?

Наш шуточный уговор был отложен на тридцать лет.

В ноябре 1987 года Рудольф Нуреев приехал на два дня в Уфу: ему разрешили встретиться с умирающей матерью. Хотя в стране третий год шла «перестройка», ему не позволили ни на миллиметр отступить от своей печальной цели. Его не пустили в родной для него оперный театр: шел ремонт. Ему не дали встретиться с артистами, которых он любил: был выходной день. Его не пустили в хореографическое училище — здание школы, где он учился: шла реконструкция, а меня, директора училища, не известив о приезде

Р.Нуреев — солист Ленинградского театра оперы и балета имени С.М.Кирова.



Рудольфа Нуреева, услали за 120 километров от Уфы в село на выездное заседание музыкального общества.

Встретились мы в ноябре 1989 года, когда он приехал в Ленинград танцевать в «Сильфиде». Встреча не была легкой, совсем наоборот: чувствовалась глубокая обида Рудольфа на Уфу. Но, когда я стал рассказывать о только что открытом училище, он «растаял» и «потеплел» и принялся, забыв на минуту-другую о толпе журналистов и посетителей в гримуборной, расспрашивать о состоянии и планах учебного заведения. Расстались мы, дав друг другу слово о сотрудничестве. Рудольф Нуреев должен был приехать в Уфу осенью 1990 года вместе с киногруппой, затеявшей документальный фильм о нем. Он обещал оказать художественно-педагогическую помощь преподавателям, финансовую поддержку училищу, познакомиться с методическими основами нашей работы и, в свою очередь, показать конкретные формы педагогики, принятой во Франции. Наконец, мы договорились о том, что я реализую его план постановки «Сильфиды» на сцене Башкирского театра оперы и балета (тогда я совмещал должности директоров обоих учреждений — и театра, и училища).

Но киногруппа прибыла в Уфу без Рудольфа Нуреева: его не отпустил контракт. Весной 1992-го в день его казанской гастрели я находился в Перми на Международном конкурсе молодых артистов балета, и намеченная встреча вновь сорвалась. По телефону договорились встретиться в Англии: в конце 1992 года Башкирское хореографическое училище было приглашено в Великобританию на показательные гастрели.

Увы, в аэропорту Лондона газеты встретили нас сообщениями об умирающем Рудольфе Нурееве.

Тогда я впервые помолился за него. Помолился не во здравие: какое уж там здоровье! Уже в 1989 году он ходил, двигался и танцевал словно на чужих ногах... Я молился, чтобы Аллах, слава ему, великому! облегчил Рудольфу Нурееву предсмертные муки и даровал в новой жизни вечное блаженство. Пусть оно, молился я, будет не меньше того счастья, каким он одаривал нас, его зрителей. Ведь он отдал себя людям всего без остатка. И это не метафорический оборот, повторенный мной вслед за другими, а его, Рудольфа Нуреева, художественный метод, поэтика его искусства, потому что в какое-то мгновение бытия человек по имени Рудольф Нуреев и балет, искусство, обращенное к горнему миру, сошли и стали явлением прекрасного в нашей земной юдоли. Произошло это впервые на улицах и площадях вечно-го города Уфы, где мы, прежде чем обратиться взоры к небу, учились ходить по земле.

Галерея «Дом Нащокина» не так давно стремительно и энергично вошла в контекст художественной жизни Москвы. В этом не было бы ничего необычного, если бы не одно обстоятельство. Открылась она благодаря усилиям сотрудников альманаха «Киносценарии». Те, кто интересуются кино, хорошо знают этот журнал, на протяжении

многих лет публикующий на своих страницах произведения сценарной литературы.

Еще более неожиданным событием стала проходившая в 1997 году выставка памяти Рудольфа Нуреева. О том, как рождалась экспозиция, рассказывает директор галереи и главный редактор альманаха «Киносценарии» **Наталья Рюрикова** корреспонденту журнала **Алле Михалевой**.

Наталья РЮРИКОВА:

РУДОЛЬФ НУРЕЕВ – В «ДОМЕ НАЩОКИНА»

— **Расскажите, пожалуйста, о Вашей галерее, как она создавалась и как родилась идея сделать выставку Рудольфа Нуреева?**

НАТАЛИЯ РЮРИКОВА:

«Галерея была создана, чтобы поддержать наше издание. Четыре года назад оно стало погибать. Все пришло в упадок, нас все бросили, денег нам никто не давал, у нас отключили свет и отопление. И у меня начала вызревать идея — создать галерею, чтобы как-то удержаться на плаву. Я обратилась в Министерство культуры, предложив свои услуги в организации выставок. В Министерстве моему предложению обрадовались, и мне предложили заняться тем, с чем само Министерство не справлялось, проводить выставки малоизвестных отечественных художников. Задача хоть и благородная, но — безнадежная: никому неизвестная галерея и никому неизвестные художники.

Я сделала свою первую выставку — Михаила Шемякина, складывалось все очень тяжело: мне иногда казалось, что я не доживу до ее открытия. Но меня поддержал Шемякин и его участие было для меня тогда очень ценным.

Вот так родилась наша галерея — по началу из желания что-то сделать в помощь журналу «Киносценарии». А потом сформировалась и ее концепция. К моменту открытия галереи в культурный контекст российской жизни вернулись имена многих писателей, поэтов, философов, художников. Но как выяснилось, у художников, которых я собиралась выставлять (в основном, эмигрантов), в России не было или почти не было персональных выставок — ни у Олега Целкова, ни у Эрнста Неизвестного (его первая российская вы-

ставка состоялась здесь, у нас), ни у Дмитрия Плавинского, ни у Дмитрия Краснопевцева (его первая объемная выставка была тоже здесь)...

Что же касается выставки, посвященной Рудольфу Нурееву, то она органично вписалась в эту нашу концепцию «возвращения имен». Когда я услышала, что в Париже, в музее «Карнавале», проходит выставка Нуреева, первое, что я подумала, как это должно быть интересно и как жаль, что я ее не увижу, потому что выставка закрывалась. Но так как у меня уже был опыт организации

фотовыставки (русско-французской, тематически связанной с кино), я решила начать переговоры с музеем «Карнавале» о возможности выставки у себя в галерее. Я даже не знала, что помимо фотографий выставка включает личные вещи Нуреева».

— **Трудно ли было организовать эту выставку?**

НАТАЛИЯ РЮРИКОВА:

«Очень. С французскими партнерами (с музеем) оказалось очень тяжело работать. Выставку я не видела, а они мне сказали, что у них нет ка-

талога. Я его увидела много позже. Но, если бы я с ним познакомилась заранее, то, может быть, от идеи выставки отказалась бы сразу. Музей мне предварительно не предоставил никаких материалов. Кстати, по этой причине мы не смогли сделать свой каталог и выпустили только буклет, в котором опубликованы отрывки из книги Марио Буа, мужа партнерши Нуреева Клер Мотт, солистки Парижской оперы, с которой он протанцевал десять лет (Клер Мотт умерла в 1987 году в возрасте сорока восьми лет от рака). Мне эта книга нравится. Будучи во Франции, я познакомилась с Марио Буа. Мы перевели его книгу и хотели бы издать ее полностью. Но пока мы будем ее по частям публиковать в нашем журнале.

Так вот, возвращаясь к моменту, когда мы получили фотографии и экспонаты выставки. Когда я их увидела, то запаниковала. У меня было ощущение, что передо мной нечто, напоминающее экспозицию в краеведческом музее. Я стала судорожно думать, как сделать так, чтобы выставка стала живой. Я вышла на аукцион Кристи, который выпустил два сборника, включавших собрание предметов и произведений искусства из коллекции Нуреева, пошедших с молотка. В общем мне удалось получить их слайды, и посвятить целый зал интерьерам Нуреева. И я считаю, что не будь этой экспозиции, выставка в целом была бы значительно беднее. Потому что для меня Нуреев, как личность, в этих странных эклектичных, ориентальных интерьерах раскрывается не менее полно, чем на запечатлевших его фотографиях в разные периоды жизни. Когда я еще только листала каталоги аукционов, я начала понимать, что



Р. Нуреев в балете «Петрушка».

Варвара ВЯЗОВКИНА

ВЕЧЕР С «ПЕТРУШКОЙ»

В Музыкальном театре Карелии состоялась премьера балетов «Приглашение к танцу» и «Петрушка».

Двухчастная композиция вечера была строго выстроена и тематически определена. В первое отделение вошли четыре небольших балетных номера. Два из них — фрагменты из «Маркитантки» в хореографии А. Сен-Леонаи из «Эсмеральды» в хореографии М. Петипа — отсылают зрителя к классическому балетному наследию. Два других — «Комедианты» и «Орфей» — поставлены петербургским балетмейстером Олегом Игнатьевым. Они скорее продолжают линию танцевального искусства, идущую еще от балетов-комедий, балетов-буфф, балетов — цирковых представлений. Соединение столь различных стилей и тем в одной программе не случайно, а для совершенствования профессионализма самой труппы — просто находка. Вся композиция роднит музыку, на которую поставлены отдельные номера, каждый же из них вполне мог стать концертным. Пуни, Дриго, Россини, Оффенбах — вот что звучит в первом отделении.

Олег Игнатьев внимательно слушает музыку, что блестяще обнаружило себя в спектакле на музыку Игоря Стравинского «Петрушка». Балет, состоящий из четырех сцен с прологом и эпилогом, стал главным событием балетной премьеры, главным и долгожданным. Первоначально балет «Петрушка» у хореографа входил

в собственный вариант триптиха вместе с «Жарптицей» и «Весной священной». Все это — легендарные балеты Дягилевских сезонов, балеты Стравинского. По замыслу Игнатьева объединяющим персонажем в этой триаде должен был стать Кукольных дел мастер или Сказочник (его исполнил Олег Щукарев). По разным обстоятельствам свет увидел только игнатьевский «Петрушка». В нынешней версии балета на первом плане сам герой, благодаря, конечно, и талантливому исполнению Вячеслава Федорова.

«Я нашел в музыке (еще до Стравинского) идею Кукольных дел мастера или Сказочника, который сочиняет кукол, — говорит Олег Игнатьев. — Он вселяет в них свою энергию и получают такие три разные куклы. Петрушка — это загубленный русский талант, одинокий человечек, обездоленный, честный, беспрельдельно искренний, но в то же время, если его довести до безумия, он становится непобедимым. Он безумно любит Балерину и ненавидит все напускное и лишнее. Балерина, кокетливая и похотливая, любит богатого Арапа. А Арап, как ни странно, любит Петрушку. Он хочет его использовать, подчинить себе. А Сказочник несет собой мистику. На этом строится весь спектакль».

Нам довелось увидеть двух исполнительниц партии Балерины. Каждая внесла что-то свое, и от этого образ заиграл, раскрыл свои раз-

видом и со словами «Привет, оттуда-то!». И все. В общем, я так увлеклась всем этим материалом, что хочу сделать документальный фильм о Нурееве, постараться найти его завещание, снять его, поговорить с его сестрами, которые считают себя несправедливо обиженными и горят желанием на эту тему высказаться».

— **Соприкосновение с балетным миром и балетной темой не вызвало ли у Вас желание сделать еще какую-нибудь выставку, с ней связанную?**

НАТАЛИЯ РЮРИКОВА:

«Ну, во-первых, благодаря поискам слайдов аукциона Кристи я вышла на совершенно замечательного фотографа — лорда Сноудана, ему принадлежит авторство потрясающей фотографии, которая у нас выставлена — стопа Нуреева. Я загорелась желанием показать в галерее его произведения. Мне бы хотелось сделать выставку Нижинского, Барышникова, «Русских сезонов». Идей много. И считаю, что не страшно, что я не специалист в области балета. Это мне даже помогает не впадать ни в одну, ни в другую крайность».

— **А почему Вы назвали свою галерею «Дом Нащокина»?**

НАТАЛИЯ РЮРИКОВА:

«Дело в том, что дом, где размещается наш журнал, а теперь и галерея, в пушкинские времена снимал друг поэта Павел Воинович Нащокин. Пушкин, когда приезжал в Москву, останавливался у него. И когда нужно было дать галерее имя, я решила назвать ее «Дом Нащокина». И что любопытно, когда галерея уже открылась, к нам пришел потомок Нащокина и рассказал, что Павел Воинович больше всех видов искусств любил именно изобразительное. Что абсолютно совпало с моим ощущением (хотя я совершенно не склонна к мистике), что в этих стенах что-то есть. Потому что когда я перед каждой выставкой просто умираю от волнения, как она пройдет, стоит мне только повесить работы на стены, все как-то нормализуется, потому что от них, определенно, исходит какое-то излучение».

его коллекция, его музейное собрание, интерьеры, в которых он жил и в которые «впилсал» себя, это — нечто потрясающее. Он не был ни особым знатоком искусства, ни коллекционером, ни ценителем. Он интуитивно собирал то, что ему нравилось. И по этой коллекции, по тому, что было собрано, куплено, приобретено, можно судить о его внутреннем мире. Мне стало интересно выяснить, как он все это приобретал, почему. Он ведь, несмотря на огромное количество друзей, был очень одиноким человеком. Был самым высокооплачиваемым артистом балета. И многие считают, что он, как мальчик из татарского села из очень простой семьи, получив большие деньги, начал их с размахом тратить на дорогие и антикварные вещи. Для меня это не так. Для меня его коллекция гораздо более привлекательна, чем систематизированная, определенное по выбору художественных направлений собрание какого-нибудь искусствоведа. Мне лично очень нравится его коллекция, так как она индивидуальна, раскрывает Нуреева, как совершенно особую личность, не только как великого артиста балета. Даже в самой ее эклектичности, в этих невообразимых сочетаниях и интерьерах, есть смелость, есть ощущение, я бы сказала, «безмерности» Рудольфа Нуреева. Он был человеком, для которого ни в чем не существовало границ. Я убеждена, доживи он до сегодняшнего дня, появился бы «стиль Нуреева». У него было свое и точное представление о красоте. Он любил красивую мебель (собирал карельскую березу), очень любил музыкальные инструменты: у него была коллекция старинных инструментов красоты неопишущей. Теперь всего этого нет. Все это было продано, чтобы открыть балетные школы, платить стипендии юным дарованиям. Я понимаю, что наша экспозиция нуреевских интерьеров — небольшая, но и она много рассказывает о Нурееве как о человеке, которого мы все, несмотря на его всемирную известность, знаем очень мало... Он ведь никогда не писал никаких писем, даже открыток. Самое большое, что он мог послать, так это открытку с

ные грани, как это и бывает в настоящих произведениях искусства. Балерина Наталья Андроновой походила более на куклу. В ее пластике была заданная шарнирность и острота рисунка. Амплуа ее героини можно определить как инженерно-комик. Балерина Наталья Волохович в каждой картине вела себя соответственно ситуации. С Петрушкой танцовщица была капризной и дразнящей, с Арапом — более женщиной, чем куклой, — кокетливой, бесстыдной, дерзкой.

Любопытна одна деталь. Когда во второй картине Арап (Вадим Харитонов) уводит Балерину и Петрушка на сцене остается один, особенно бросаются в глаза его необычно большая голова, взъерошенные, стоящие торчком, клочья волос, огромные распахнутые глаза. И ритмичные движения танцовщика создают необычный, незабываемый, точно найденный режиссером эффект быщегося сердца-пружины.

Игнатъев в широко известной сюжетной схеме «Петрушки» ищет и находит свое, а следовательно — новое. «Я давно хотел поставить балет о Чарли Чаплине или о ком-то, кто мне близок, — продолжает он. — Самым главным оружием у Чаплина был смех. Смехом он и смешил, и воевал, и беспощадно убивал своих врагов. Мне хотелось найти похожего героя. Я выбрал Петрушку. Есть много версий «Петрушки». Меня, честно говоря, устраивает не вся музыка Стравинского. Все-таки она состоит из четырех картин. Мне хотелось более цельного произведения. Я считаю, что у Стравинского нет ни начала, ни конца, есть четыре сцены. Они могут быть соединены между собой, но все-таки — это сцены, которые называются «Потешные сцены» из балета «Петрушка». И это все-таки не законченное симфоническое произведение. У Стравинского и Фокина спектакль заканчивается смертью Петруш-



ки. У меня — своя версия спектакля, свое видение, свое отношение. В финале у меня Петрушку четвертуют, растягивают, его гноят, зашибают. И казалось бы, даже когда его убивают, он продолжает танцевать. Петрушка, как носитель русской культуры, зажигает в пляске всех — и Арап, и Балерина, все танцуют русскую пляску. Этим заканчивается балет».

Игнатъев в некотором роде переосмысливает сюжет и тем самым экспериментирует в области пластики, ведет поиск выразительных средств, языка. Хореограф стремится проникнуть в лабораторию, в процесс создания характеров кукол. Ему интересно проследить движение их развития, а главное — соотносить с современностью. Язык балета — современный танец, или точнее, ретро авангард в художественном смысле этого слова. Если заимствовать это слово из словаря драматической критики, надо сказать, по происхождению своему больше балетное, нежели любое другое искусствоведческое понятие. С первого взгляда спектакль в Петрозаводском театре можно было бы назвать стилизацией. Но это не совсем так.

Игнатъев — не Долгушин и тем более не Лакотт. Он не восстанавливает и не реконструирует старинные и даже забытые балеты прошлых лет. Ретро авангард предполагает сочетание двух начал у художника: внутреннюю принадлежность современной, нынешней эпохе и культуре и внешнее соответствие — прошлой, ушедшей. Или иначе, как бы следовать букве, но при этом разглядеть не столько новое, сколько свое, близкое. Отсюда, наверное, тип мышления Игнатъева-художника — законченно романтический. Романтика, можно добавить, XX века, разуверившегося, но не озлобленного.

В создании синтетического зрелища хореографу (ассистент Анна Сташкова, репетиторы-педагоги Людмила Нивина и Ирина Тольская) помогла работа московского сценографа Василия Чалева, художника, работающего по преимуществу с драматическими режиссерами. По сцене в различных вариациях передвигается шкатулка мастера, как раз стилизованно расписанная под авангард первой трети XX века в стиле «страшноватых» картин предтеч экспрессионизма

Сцена из балета «Петрушка».

Фото И.Георгиевского

Мунка и Вилки, с последним, кстати, дружил сам Стравинский. Отдается дань исторически первой постановке Фокина — Бенуа. Довольно остроумное решение. Шкатулка то раздвигается, то собирается, пряча и выпуская в пляс красочные русские массовки. Необходимо сказать, что большое место в спектакле занимают так называемые потешные сцены и вообще в нем силен игровой мотив. (В сцене с ряжеными три главных персонажа обряжаются в зверей. Именно в ней обнажается кукольная сущность их, с одной стороны, и равноправие и безобидность, с другой). А в финале балета шкатулка собирается воедино и выпускает героев балагана. «И только свободная и мятежная душа Петрушки, — как сказано в программке — забитого толпой, заводящего в конце всех во всеобщий танец, взмывает вверх, вырываясь из-под земной власти» и оставляя земные намерения, остается добавить.

Наталия САДОВСКАЯ

ОЧАРОВАТЕЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

Наконец-то! В прекрасной афише классических балетов Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля появилось новое имя — «Белоснежка и семь гномов». Что ж, детский балет, коих в репертуаре театров очень мало. Спектакль поставил Борис Мягков. Талантливо балетмейстеру, своего рода «князю Мышкину», судьба не всегда благоволила. Мягков ставит давно, в различных городах и театрах, работает с малыми труппами. Его постановочный кругозор широк — от больших сюжетных произведений, через хореосимфонические эссе на музыку Шопена, Россини, Рахманинова, Брамса, к известным, знакомым по многим Международным конкурсам концертным номерам. В своих композициях хореограф чурается пластических эпатажей, вычурности, антиэстетики и модернистских заимствований. Он верит в гармонию, вкус и культуру танцевальной речи, всегда старается в музыке найти хореографический эквивалент.

Были у Мягкова когда-то театр, своя труппа, получившая в столице и за рубежом немалое признание, а ныне, кажется, балетмейстер — в поиске лучшей доли. А сколько у него интереснейших, оригинальных замыслов! Сбудутся ли? Он ждет. Непохож он, к счастью, на восседающих на балетном троне людей, не имеющих к тому знаков свыше. Словом, «князь Мышкин».

Однако и ему чуть повезло: в казанском театре возникла идея постановки балета «Белоснежка и семь гномов». Известная всем детям мира дивная сказка братьев Гримм и ее художественный эталон, шедевр чародея экрана Уолта Диснея. Фильм Диснея и стал для Бориса Мягкова подлинным источником вдохновения.

Композитор Карен Хачатурян — автор «Чиполлино», само-

го популярного бестселлера детской балетной афиши — в свое время вновь обратил взор к младшему поколению и сочинил «Белоснежку». Началась работа по переделке и обновлению сценария и музыкального материала. Творческие усилия балетмейстера, композитора, дирижера театра Владимира Васильева и даровитых художников Анны и Анатолия Нежных завершились успехом. Спектакль получился. Не только детский, скорее, как справедливо принято называть подобные зрелища на Западе, — семейный. И впрямь, «Белоснежка» не стала тем представлением, когда малыши как бы смотрят с интересом, а взрослые томи-тельно скучают. Симпатичный, душевный балет, «всем возрастам покорный». Сплав уморительного юмора, уютного быта, романтики, доброты побеждает коварство и зло. Динамика режиссуры, контрастная смена картин и просцениума двух-актной композиции выводят на «поле боя» силы, казалось бы, неравные: Белоснежка, Принц-мечта, гномы, голубки, зверюшки — и антипод человечности — Королева-Мачеха, Ворон, придворные. Зло, однако, — оно-то сильно и просто так не сдается. «Свет мой, зеркальце, скажи»... И начинаются каверзы Мачехи. Белоснежка спасается от жужа Лесничего — и компания зверюшек приводит ее в хижину гномов. Но вновь Мачеха под видом нищенки настигает соперницу, потчуя ее отравленным яблоком.

Мнимая гибель Принцессы и ... долгожданный рыцарский поцелуй. Мечта сбылась! Долго грезила Белоснежка о прекрасном Принце, как грезили Ассоль о Грее или Аврора о Дезире. Рефреном спектакля возникает желанный юноша, облаченный в белое, мерцающее серебром одеяние с летящим белоснежным плащом. Встреча с Принцес-

сой — ирреальные, «туманные» дуэты, где вздох поддержек кантиленно переходит в партерное плетение мелких па.

В душевном унисоне с Белоснежкой живет в балетной сказке и ее свита — голубки в обворожительном, по-птичьи пушистом белом оперении, с длинным фрачным хвостиком. Они умело, орудая метлами, помогают Белоснежке в труде, сочетая проскоки в арабеск с хороводом бесхитростной классики и, словно Реквием по умершей, скорбно появляются они вновь, покрывая тело своей любимицы широким воздушным платом. Саваном обволакивает он сцену, открывая затем уснувшую во гробе хрустальном Белоснежку и застывших в горе гномиков. Кульминацией спектакля явились сцены, где обитая симпатяги-гномы, эти потешные существа. Актеры — один озорнее другого. Премьеры труппы и «зеленая» молодежь самозабвенно купаются в затейливых мизансценах, веселом каламбуре танца, яркой, живой театральности. Артисты в ударе, тут и склонность к импровизации, где раз от раза чуть меняются детали, черточки, акценты, однажды сказанные хореографом. Каждый гном — индивидуальность, характер, образ. Растяпа (С. Сыродоев) всегда опаздывает и тело его словно на шарнирах: безвольно мотаются руки, а ножонки, слегка завернутые внутрь, то бегают нормально, то вдруг вздыбятся на пальцы и, как бы забыв спуститься, так и носятся по сцене на цыпочках-пуантах. Скромняга (Е. Лиханов) обаятельно «заикается» в тягучих, протяжных движениях, а Мудрец (Д. Мочалов) умиленно мелко семенит ногами и в доказательство того, что он все время мыслит, голова у него — как у китайского болванчика, туда-сюда, туда-сюда. Соне (Д. Строителев) привольнее на полу, в сонных кульбитах или на руках убаюкивающих его собратьев. А Ворчун (А. Белов) — самый длинный, он чуть пофыркает локтями, но вдруг вспомнив, что забывать классику не следует, пускается в огромные жетантурнаны. Чихун (А. Бармин) тоже решил не отставать и, чихнув в какой уж раз, поражает всех эффектными тур де форсами. Наконец, взрыв мажорного танца, буйное веселье, замысловатые прыжки и ужимки в главном андере Счастливице (В. Яруллин).

Воистину, ни в сказке сказать, ни пером описать!

Центральные роли отданы балеринам и премьерам балетной труппы. Все — разные и равно достойно своим мастерством сплотили и возвысили спектакль. Белоснежка Е. Щегловой чудо как хороша. Обаянием, женственностью, душевной теплотой овевая дуэты с Принцем и лукавые сценки с гномиками. Е. Кострова до глубины души трогательна, естественна, игрива в эфемерных, «как дух Эола» парениях. Лидер труппы Б. Смагулов, как и его юный коллега, Н. Канетов, каждый спектакль меняют облик, являясь нам то Принцем, то Вороном. У Смагулова-Ворона — извилисто-цепкие руки, хищные, экспрессивные прыжки, галантное внимание к Королеве и Принцу — с виртуозностью мужского танца и распахнутой душой романтика. Молодой солист Н. Канетов — изысканный, уточненный в своих дивных удлинённых пропорциях Принц, в сердце которого, хочется верить, вспыхнет вскоре пламя эмоций и отразится также на образе Ворона, с великолепной элевацией одаренного танцовщика. Королева — Л. Мухаметгалеева. Образ сложный, задуман балетмейстером не только как образ мстительной ревнивицы, но и женщины, тоскующей по любви (этакая Мехменз Бану). Актерский дар балерины, графика поз и поддержек (несколько «размытых» костюмом) запоминаются в неистовом по экспрессии шествии с ядовитым яблоком, в диалогах с Вороном и финальном эпизоде гибели Зла: причудливая изворотливость пластики Королевы на фоне разбиваемых мечом Принца зеркал. Свою трактовку, в рисунке более жестком, с акцентом резких контуров танца предложила Л. Вилкова.

Отличная репетиторская работа корифеев театра И. Хакимовой и В. Бортыкова обогатила актерскими находками участников представления и дала чистую огранку не столь привычного текста. Академизм исполнения особенно ценен в потоке дансантажной музыки, в лучших фрагментах заразительно-шлягерной, с мелодикой лирических страниц.

Кое-какие длинноты убедят в итоге авторов, что лишние такты и танцевальные па несколько снижают энергию действия, зрелищность которого



Сцена из балета
«Белоснежка и семь гномов».

Сцена из спектакля
«Белоснежка и семь гномов».
В роли Королевы —
Л. Мухаметгалеева.

украсила живопись молодых художников. Хороший вкус, забавные бытовые штрихи, сказочность превращений, благородная гамма болотно-коричневых тонов, элегантность одежды лесных обитателей и остроумные облики земляных человечков — гномов создают атмосферу увлекательного театра. От спектакля веет уютом, доброй фантазией. Ведь балет и завершается на элегической, сокровенной ноте. В руках зверят и гномиков постепенно возникают похожие на полевые колокольчики бледно-голубые фонарики. Друзья, окружив сидящих на кресле-троне Белоснежку и Принца, благословляют Любовь, очаг света и тепла.





Т. Терехова, Н. Ананишвили, И. Петрова в балете «Сны о Японии».

(Бьянка), Илья Рыжаков, Андрей Никонов (Люченцио).

Следом шла петербургская премьера «Жизели». В главных партиях выступили: Светлана Лунькина, Нина Ананишвили (Жизель), Николай Цискаридзе, Сергей Филин (Альберт), Александр Петухов (Илларион), Мария Александрова, Анна Антоничева (Мирта). На этих спектаклях присутствовал Юбер де Живанши — создатель костюмов для новой постановки «Жизели».

Два одноактных балета Алексея Ратманского — «Прелести маньеризма» и «Сны о Японии» — были показаны с участием Нины Ананишвили, Татьяны Тереховой, Инны Петровой, Алексея Фадеечева, Сергея Филина, Андрея Уварова, Дмитрия Гуданова.

Завершил гастрольный спектакль «Лебединое озеро» (в редакции В. Васильева) с участием Елены Андриенко, Анны Антоничевой (Принцесса-лебедь), Владимира Непорожного, Константина Иванова (Принц), Николая Цискаридзе, Дмитрия Белоголовцева (Король).

Гастрольными спектаклями дирижировали Альгис Жюрайтис и Александр Копылов.

В Москве выступления балетной труппы Мариинского театра открылись также 27 января. Был показан балет «Лебединое озеро». В роли Одетты-Одиллии москвичи увидели Ульяну Лопаткину, принца Зигфрида — Игоря Зеленского.

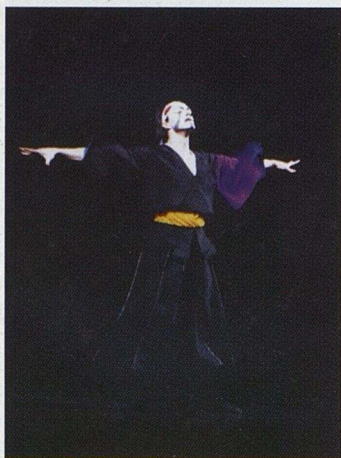
Гастрольный репертуар включал в себя также балет «Дон Кихот», где выступали Диана Вишнева и Ирма Ниорадзе (Китри), Фарух Рузиматов и Игорь Зеленский (Базиль).

В балете «Жизель» свое искусство демонстрировали Алтынай Асылмуратова и Светлана Захарова (Жизель), Евгений Иванченко и Фарух Рузиматов (Альберт).

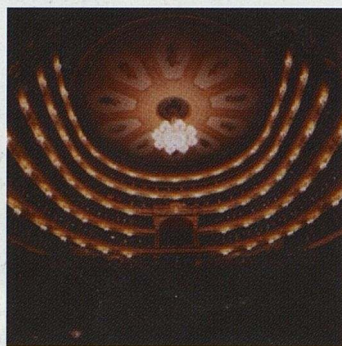
Представители двух артистических поколений Кировского балета танцевали и в «Баядерке». Юлия Махалина и Ульяна Лопаткина (Никия), Ирма Ниорадзе и Татьяна Амосова (Гамзатти), Фарух Рузиматов и Игорь Зеленский (Солор).

Своеобразным ностальгическим аккордом в репертуаре гастролей стал «Бахчисарайский фонтан», где преемниками былых выдающихся исполнителей стали Жанна Аюпова (Мария), Татьяна Амосова (Зарема), Виктор Баранов (Вацлав), Владимир Пономарев (Гирей), Ислам Баймурадов (Нурали).

В афишу гастролей вошли также два вечера балета — один был посвящен русской класси-



А. Фадеечев.



27 января на сцене Мариинского театра открылись гастрольные балетные труппы Большого, посвященные 850-летию Москвы. Это первый визит труппы в Петербург после 22-летнего перерыва.

Открылись гастрольные балетом «Спартак», главные партии в котором исполнили Юрий Клевцов, Дмитрий Белоголовцев (Спартак), Элина Пальшина, Анна Антоничева (Фригия), Владимир Непорожный, Марк Перетокин (Красс), Надежда Грачева, Нина Семизорова (Эгина).

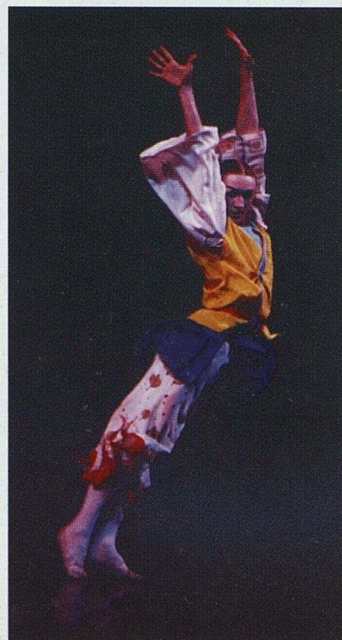
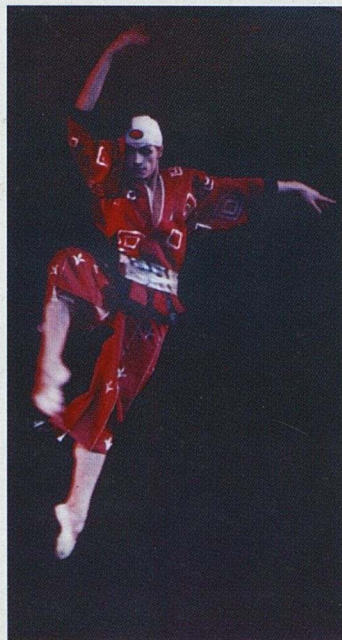
МОСКВА – САНКТ-ПЕТЕРБУРГ:

Большой – в городе на Неве, Мариинский – в столице

Затем впервые за пределами Москвы труппа танцевала «Укрощение строптивой», где в главных партиях были заняты Елена Андриенко, Мария Филиппова (Катарина), Владимир Непорожный, Дмитрий Белоголовцев (Петруччио), Наталья Маландина, Элина Пальшина



А. Уваров.



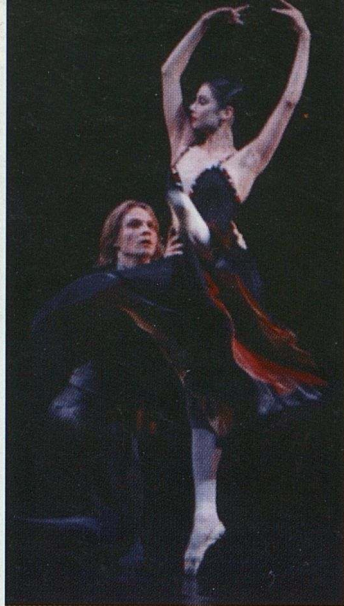
С. Филин.

Д. Гуданов.



ческой хореографии (фокинская «Шопениана», Гран па из «Пахиты» и divertissement), другой — американской («В ночи» Джерома Роббинса, а также два произведения Джорджа Балanchина — «Шотландская симфония» и «Симфония до мажор»). В обоих спектаклях москвичи вновь встретились со звездами балета Мариинского театра — участниками гастролей в Москве.

За пультом стояли Виктор Федотов и Борис Грузин.



Ю.Махалина и И.Кузнецов
в балете «В ночи».

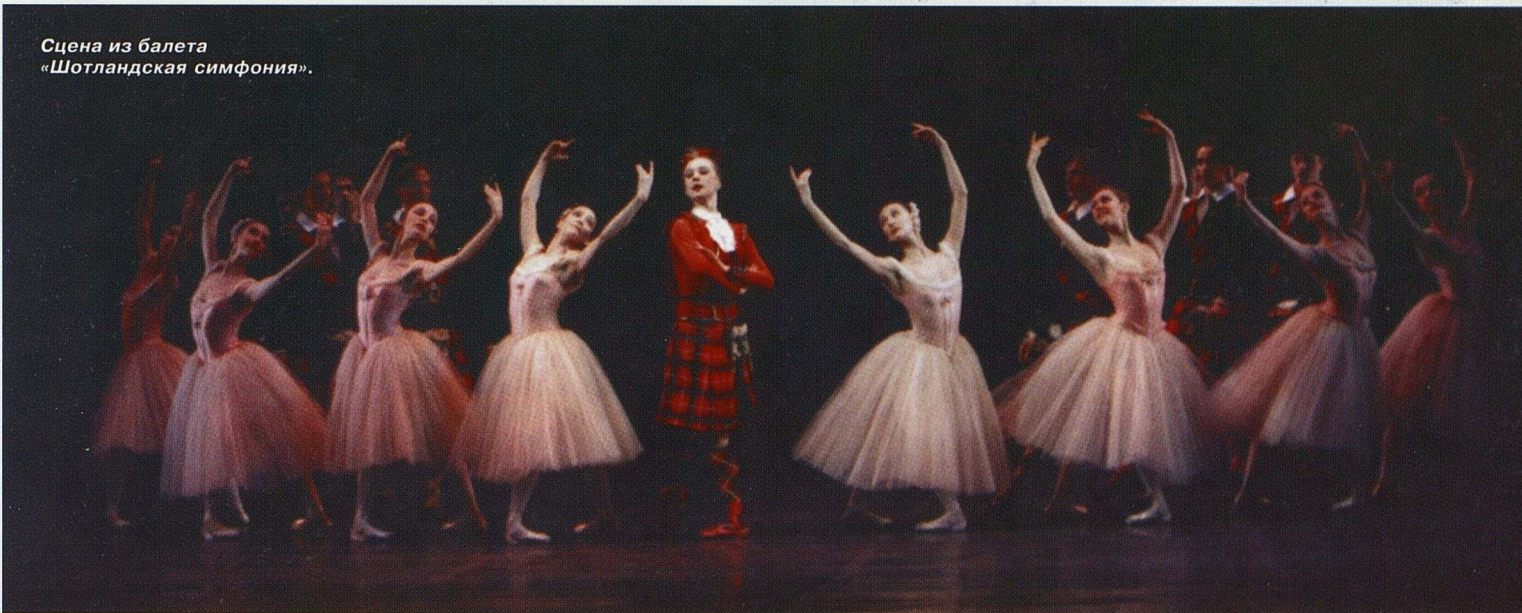
Фото Д.Куликова

Д.Вишнева и К.Заклинский
в балете «В ночи».

У.Лопаткина и Е.Иванченко
в балете «Симфония до мажор».



Сцена из балета
«Шотландская симфония».





НИЖНИЙ НОВГОРОД:

Театр юных актеров

Этот театр назвали «негромким театром», его подлинное имя — театр-студия «Пиано», в его представлениях участвуют глухие дети, и существует он более десяти лет.

Театр знают за рубежом. Он принимал участие в международных фестивалях в Чехии, в Финляндии, Турции, в детских театральные фестивалей в Великобритании, Германии и других.

Принципиальным для театральной и социальной педагогики этой школы пластического искусства является «создание условий, при которых талантливые дети, лишен-

ные слуха, имели бы возможность полноценной творческой деятельности НА РАВНЫХ И ВМЕСТЕ со своими слышащими сверстниками».

Дети изучают здесь актерское мастерство, сценическое движение, пантомиму, основы сценографии, бутафории, рисунок и живопись.

Пантомима и свободная пластика, танец и клоунада, музыка и сценография — все это соединяется в одном спектакле или программах, которые благодарно воспринимает чуткий, неравнодушный зритель, заполняющий залы, где выступает «Пиано».

Студией руководят Марина и Владимир Чикишевы — интеллигентные, образованные, талантливые люди, чей вкус, педагогические способности реализуются в творческих результатах этого по-своему уникального коллектива.

...Зал Нижегородского Дома актера в тот вечер дышал доверительностью, ожиданием чудесного праздника театра. «Пиано» показывал свой спектакль «Длинные короли». На спектакле можно было смеяться и плакать, веселиться вместе с клоуном, шутить и думать над поэтически загадками пантомимы.

Маленькие артисты выходили к залу с открытым сердцем, рассказывая нам о жизни своей и нашей. Это были детские, но мудрые притчи о добром и хорошем, о светлом и грустном в ней.

Дождь, пластически нарисованный колышущимися ветками деревьев, взлетающими листьями — детскими ладошками, зонтиками и поднятыми вверх глазами — своеобразный камертон спектакля. От него ищут защиты, его боятся или ему радуются, под ним грустят или находят друзей.

*Выступают
юные актеры
театра-студии «Пиано»*

Спектакль построен как череда пластических метафор на темы вечных человеческих чувств — дружбы, защиты слабых, мудрости сильного, радости познания мира и юмора — тонкого, хрупкого, как и все у детей, которые беззащитны и ранимы перед миром.

Взрослый клоун рисует девочке домик и зонт. Он рисует его рукой в воздухе, но мы вместе с ней радуемся, что сильный дождь уже не страшен, и мы вместе с ней укроемся от него.

Дети движениями рук рисуют маски своих героев, и мы видим каждого из них. Режиссер выбрал всего несколько движений для каждого, но все это ярко, образно и неповторимо.

Детские руки «ведут» спектакль. Они то превращаются в гнущиеся деревья, то в звезды ночного неба, то в осенние листья, то в невидимые кисти волшебного художника.

Весь спектакль — бесконечное движение. Условный сюжет каждой из пластических новелл как бы разбрасывает, разгоняет эти маленькие человеческие фигурки, но мощная центростремительная сила собирает их вновь и вновь и единит не только с самими собой, но и с залом.

Условный язык пантомимы озвучен голосами добра, открытости, непосредственности.

Дети-артисты, эти маленькие художники-лищедеи защищают в своем искусстве не только себя, сколько нас, зрителей.

Это было дивное зрелище чудесного добра и счастья обретения друзей. И чудо это сотворило большое настоящее искусство юных артистов.

Сергей ЧУЯНОВ

МОСКВА:

Юбилейные спектакли Большого

Большой театр отметил 70-летие Николая Романовича Симачева. В тот день был показан балет «Спартак», в котором выступили Юрий Клевцов (Спартак), Александр Ветров (Красс), Элина Пальшина (Фригия), Галина Степаненко (Эгина). Дирижировал спектаклем Альгис Жюрайтис.

Более двадцати лет народный артист России Н.Симачев был характерным танцовщиком театра. В его репертуар входили Эспада в «Дон Кихоте», Ганс в «Жизели», Молодой цыган в «Каменном цветке», Куман в «Половецких плясках» и многие другие партии. С 1968 года и до последних дней жизни Николай Романович работал в театре балетмейстером-репетитором. Правом называться его учениками гордятся многие ведущие солисты Большого театра. Уже полтора года его нет с нами, но в театре жива память о нем.

Рассказывает Юрий Клевцов: «Когда Николай Романович ушел из жизни, мы с Линой Пальшиной, моей женой, потеряли не просто репетитора, а родного человека. Несколько



лет состоялся балет «Щелкунчик», в котором более тридцати лет назад танцовщик стал первым исполнителем партии Дроссельмейера.

В праздничном спектакле главные партии исполнили Ирина Пяткина (Мари), Юрий Клевцов (Щелкунчик-Принц), Алексей Лопаревич (Дроссельмейер), Георгий Гераскин (Мышиный король). Дирижировал оркестром в этот вечер Александр Копылов.

Анна ГАЛАЙДА

**Николай
Романович
Симачев.**

**Э.Пальшина (Фригия)
и Ю.Клевцов (Спартак)
в балете «Спартак».**

Фото Н.Баусовой

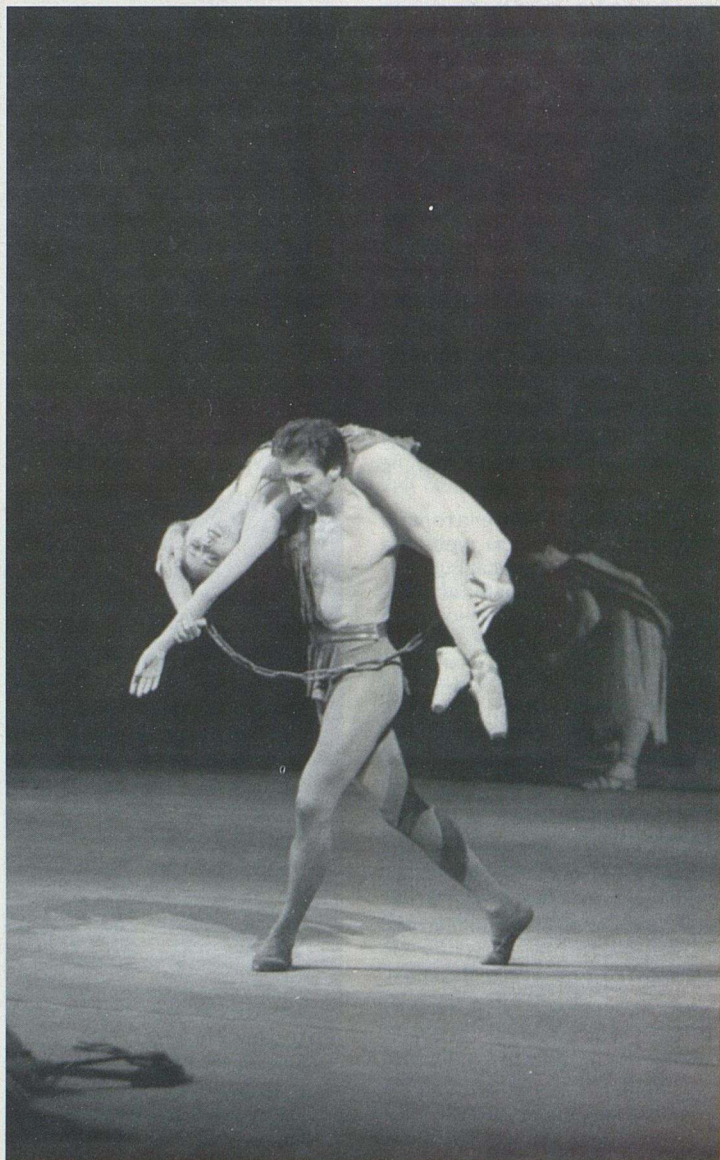
лет в Большом театре он был для нас практически всем.

Николай Романович не был политиком, он был человеком творческим, и потому никогда не ходил по кабинетам. Он жил в зале и там творил с людьми чудеса. Когда человек после этих репетиций выходил на сцену, партия у него и была сделана технически, и обретала законченное образное решение. Иногда мы могли всю репетицию проговорить, просто обсуждая что-то. Но это оказывалось не менее важно, чем конкретная работа.

Николай Романович был душой театра. С тех пор, как его не стало, это место в моем сердце никто не занял. Мне по-прежнему не хватает репетиций Николая Романовича. Осталось чувство благодарности, есть печаль и сожаление, что больше мы не можем работать вместе».

Прошедший в начале нового года балет «Ромео и Джульетта» театр посвятил памяти заслуженного деятеля искусств России, лауреата Государственных премий СССР, художника Петра Владимировича Вильямса (1902-1947). Главные партии в спектакле исполнили Надежда Грачева (Джульетта), Дмитрий Белоголовцев (Ромео), Константин Иванов (Меркуцио), Марк Перетокин (Тибальд).

А в конце января театр отметил еще один юбилей — 75-летие народного артиста России Владимира Левашова. В его



МОСКВА:

Награда мастеру

В самом начале года в Московском музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко народному артисту СССР, лауреату Ленинской и Государственной премий, премии Вацлава Нижинского, педагогу-репетитору Большого театра России, художественному руководителю Хореографической школы Михаилу Лавровскому был вручен Почетный орден Русской академии искусствознания и музыкального исполнительства за деятельность в хореографии и педагогике.

Почетный орден вручил президент и ректор Русской академии искусствознания и музыкального исполнительства Сергей Полищук.

После вручения был показан балет С. Прокофьева «Золушка» в исполнении учащихся Хореографической школы Михаила Лавровского. Хореография и постановка Игоря Чернышева.



Фото Д.Куликова

М.Л.Лавровский
на торжественной церемонии.

Сцена из спектакля школы
Михаила Лавровского
«Золушка».

МОСКВА:

После конкурса у Бэ Джу Юнь — дебют

На сцене Кремлевского дворца в спектакле Московского театра классического балета (под руководством Натальи Касаткиной и Владимира Василева) «Щелкунчик» выступала балерина из Южной Кореи Бэ Джу Юнь, дебютировавшая в партии Мари. История этих гастролей началась прошлым летом на VIII Международном балетном конкурсе в Москве.

«Бэ Джу Юнь замечательно показала на первом туре в па де де из «Спящей красавицы», — рассказывает Наталья Касаткина. — Это па де де обычно плохо проходит на конкурсах и в концертах: оно как бы не очень эффектно. Но артистка сумела его так преподнести зрителю, что чувствовалось, что она и спектакль может станцевать. У нее европейская русская манера, что не случайно: она работала с Мариной Кондратьевой, с моей точки зрения, — одним из лучших сейчас у нас педагогов. Она привлекла также своим артистизмом, эмоциональным диалогом с партнером. На других турах у нее случились технические накладки,



Артистка из Южной Кореи
Бэ Джу Юнь (Мари) в балете
«Щелкунчик» (Московский театр
классического балета).

Фото Д.Куликова

поэтому, может быть, и справедливо, что жюри присудило ей лишь диплом.

Мы же как хореографы оценили такие качества Бэ Джу Юнь как творческая индивидуальность, обаяние, женственность, профессионализм. Поэтому и решили вручить ей приз нашего театра — «За выразительность воплощения классического репертуара». И пригласили артистку выступить в одном из наших



спектаклей. После совместного обсуждения мы выбрали для нее «Щелкунчик». И, как мне кажется, не ошиблись: она хорошо станцевала и адажио первого акта, и па де де второго, убедительно сыграла две достаточно сложные картины первого акта, в которых показала свою героиню девочкой с живым характером, постоянно меняющимися настроениями (хотя работала она над партией недолго). Мы дали ей самых наших лучших партнеров — Валерия Трофимчука (Дроссельмейер) и Ивана Корнеева (Принц), который в последнее время сделал как актер большие успехи. С ними у Бэ Джу Юнь, думается, никаких проблем не было. Мы очень довольны экспериментом, довольны, видимо, и зрители: после спектакля многие благодарили нас и просили пригласить артистку выступить еще.

Добавлю, что в этом году Бэ Джу Юнь объявлена лучшей танцовщицей Южной Кореи».

САМАРА:

Возрожденный шедевр

В течение нескольких последних сезонов самарские любители балета находились фактически на голодном пайке. Все силы оставшегося до самого последнего времени без главного балетмейстера труппы оперного театра (сейчас художественным руководителем балетной труппы стал Никита Долгушин) — уходили на поддержание текущего репертуара, что при ее нынешнем возрастном составе и комплектации — задача совсем не из простых. Единственная прошлогодняя премьера дивертисмента из «Пахиты», исполняемого в качестве одного из номеров в сборных балетных программах, особой погоды не сделала. Для выхода из вялотекущего кризисного состояния нужен был мощный творчес-

кий импульс. Им-то и стала работа над балетом «Эсмеральда» под руководством выдающегося танцовщика, хореографа и педагога Н.Долгушина. Эта работа имела важное значение не только в связи с тем, что репертуар театра пополнился одним из лучших романтических произведений, но и точки зрения принципиального подхода к воссозданию образов классического наследия.

«Реконструкция старой хореографии зависит от эрудиции, знаний реставратора, — говорит Н.Долгушин, — от его понимания эпохи, в которую создавалось произведение. Никогда нельзя сказать, так ли в точности все было. Это лишь догадки, фантазии на тему... Даже такой старый человек, как я, не помнит и не знает первоисточника «Эсмеральды». В работе над балетом мною руководит интуиция, если хотите, — нюх и определенная внедренность в материал. Я представляю себе, как это могло быть в романтическом спектакле. Мы стараемся восстановить атмосферу, а какие движения были на самом деле — это даже не столь важно. Мы сохраним правду в движениях, если точно проникнемся атмосферой, содержанием балета».

В тандеме с Н.Долгушиным работал Санкт-петербургский художник В.Окунев. Дирижер В.Беляев. Будучи автором общей концепции и художественным руководителем постановки, значительную часть работы по разучиванию хореографического текста с исполнителями Долгушин поручил своей ученице — студентке руководимого им балетмейстерского отделения Санкт-Петербургской консерватории А.Тихомировой. Ее увлеченность, культура и прекрасное владение материалом дали свои плоды. Тщательно отрепетированы массовые сцены, проработаны «игровые» эпизоды, которых в балете немало.

В заглавной партии в премьерном спектакле выступила В.Пономаренко. Она убедительно и тонко передает эмоциональные оттенки в переживаниях своей героини.

В роли Феба выступает молодой артист А.Шалин, поэта Гренгуара — С.Комиссаров.

После премьеры Н.Долгушин сказал: «Надеюсь, что этот спектакль проникнет в «нутро» артистов, поможет им быть подлинно театральными людьми, способными размышлять над тем, ради чего они выходят на сцену, а не просто слепо выполнять то или иное требование... Хочется верить, что все исполнители заболеют интонациями, дыханием этой работы».

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ



В.Пономаренко
в балете «Эсмеральда»

ВЛАДИМИР: Становление студии классического танца

Древний Владимир сейчас известен как крупный центр русского народного танца: он славится своими хореографическими коллективами, широко популярности в России приобрели проводимые здесь смотры и праздники, на семинары, которые организуются в городе, съезжаются педагоги, балетмейстеры, исполнители со всех концов страны. В последние пятнадцать-двадцать лет в яркой танцевальной панораме Владимира появились новые краски — активно действующие студии балетной и эстрадной хореографии... А недавно интересно заявила о себе еще одна студия — студия классического танца, которая работает при городском Дворце культуры молодежи. Концерты юных артистов очень тепло принимают местные зрители.

А началось все с того, что в 1993 году во Владимирской хореографической школе появился новый педагог — Нина Васильевна Мадьярова. Она переехала во Владимир из Душанбе, где шесть лет проработала педагогом хореографической школы и хореографического отделения музыкального училища, а до этого 23 сезона выступала как ведущая солистка на сцене Театра оперы и балета имени С.Айни.

Артистка, посвятившая свою жизнь искусству классического танца, опытный педагог, она стремилась передать эту свою влюбленность в красоту академического балета и своим ученикам. И вскоре в программах отчетных концертов школы стали появляться фрагменты из «Дон Кихота», «Щелкунчика», «Лебединого озера», «Жизели». Для своих воспитанников Н.Мадьярова поставила

даже целый балет — «Винни-Пух и все-все-все».

«Переезд был связан с гражданской войной в Таджикистане и ее последствиями, — рассказывает Нина Васильевна. — Я уже не говорю о том, что моя квартира была прострелена в ходе боевых действий. Массовый отток русскоязычного населения из Душанбе повлек за собой катастрофическое уменьшение количества поклонников европейского классического искусства, в том числе и балета. С наступлением нового учебного года педагоги не досчитывались половины учеников, уехавших со своими родителями за пределы республики. Даже простое посещение занятий для детей, проживающих в отдаленных районах города, было связано со смертельным риском.

Во Владимире я соприкоснулась с уникальным богатством русского народного танца. Каждый ансамбль — и профессиональный «Русь», и самодеятельные — имеет свое творческое лицо, богатый репертуар. Подготовка будущих артистов ведется в студиях при ансамблях. Хореографическая школа, куда меня пригласили, сотрудничала, в частности, с ансамблем «Калинка». Преподавание в школе построено по принципу: педагог ведет своих учеников от 1-го до выпускного класса. Я с энтузиазмом взяла 1 и 2 классы, и...вольшебная сила классики сделала свое дело. На третьем году обучения дети вполне грамотно исполняли Танец амуров из «Дон Кихота», танцы из детских балетов».

Постепенно созревала мечта о создании студии, обучение в которой строилось бы на приоритетах классического танца. Проект такой студии счастливо совпал с творческими планами дирекции Дворца культуры молодежи. Основу студии составили ученики школы, перешедшие туда вслед за Ниной Васильевной, а вместе с младшим классом общая численность коллектива достигла 50 человек. Ди-

рекция Дворца культуры гостеприимно встретила студийцев. Был срочно отремонтирован репетиционный зал, старших учеников подключили к постановке спектакля народного театра оперетты «Девичий переполох» Ю.Милютинна. Премьера спектакля в ноябре 1996 года стала и премьерным выступлением студии на новой сцене.

С той поры состоялось уже более тридцати выступлений студии, в том числе шесть сольных концертов. В репертуаре появились па-де-труа из «Щелкунчика», танец куклы из «Коппелии», Неаполитанский танец из «Лебединого озера», «Русские дробушки», «Испанская сюита», поставлен фрагмент сцены «Сна» из «Дон Кихота», куда органично вошел и вышеупомянутый Танец амуров.

«Репертуар студии, — продолжает Н.Мадьярова, — зависит, конечно, от принятого направления в обучении и способностей учеников. Во Владимире я еще и еще раз убедилась, что только хорошо обученные «классике» дети могут уверенно чувствовать себя на сцене. Предполагаю также поставить номер в стиле танца модерн, уроки которого я уже начала давать».

Весной минувшего года состоялся отчетный концерт студии, после его окончания зрители долго не расходились, звучали слова благодарности юным артистам за красоту и радость танца, их педагогу и руководителю — за истинный подвижнический труд, длящийся ежедневно по десяти часам. А ежемесячное приложение к газете «Новая вечерка» — «Театральная площадь» вышла с корреспонденцией, которая заканчивалась словами: «Итак, помечтаем активно: да возникнет и да здравствует молодежный театр «Владимирский балет»!

В.УСТИНОВ

ЧЕЛЯБИНСК: Спорт или искусство?

Прежде чем попасть на концерт Челябинского театра спорта «Малахитовая шкатулка» я очень много слышала о нем. Это весьма необычный коллектив: участники его — гимнастки, но в постановках, хоть и используются возможности художественной гимнастики, по форме скорей приближаются к театральному спектаклю. Да и само название представлений говорит в пользу не спортивного зрелища, а художественного: «Малахитовая шкатулка», «Половецкие пляски», «Раз-ковбой, два-ковбой» и т.д. Поэтому мне, естественно, хотелось получить ответ на вопрос: что же это — спорт или искусство?

Во время концерта, когда на сцену выбегали девушки, держа в руках разноцветные ленты,

создавая с их помощью различные композиции ленточного письма, я решила, какое же это красивое зрелище — художественная гимнастика. И в этот момент мой внутренний спор как бы терял смысл — художественная гимнастика сама по себе красива, причем же здесь искусство... Но когда гимнастки в «Кармен-сюите» стремились к художественно образному исполнению, старались «вылепить» характеры героев, мои мысли обретали другое направление — я видела на сцене еще одну версию знаменитого произведения Проспера Мериме, воплощаемую новыми для меня средствами выразительности.

Да, когда органично соединяются спорт и искусство, когда они взаимно обогащают друг друга, как это случилось в лучших произведениях коллектива — «Малахитовая шкатулка», «Половецкие пляски», «Кармен — сюита», этот гармоничный сплав спорта и искусства рождает красоту, грацию, вдохновение. Поэтому мой внутренний спор становится неуместным, а значит лучше поговорить о тех, кто создает эту красоту на сцене. Начало театру положили Ольга Ивановна Шефер — мастер спорта по художественной гимнастике и Ольга Александровна Дубровская — коммерческий директор театра. Вместе с ними сейчас работает тренер по спортивной акробатике Виктор Александрович Карпов и хореограф Елена Георгиевна Ключина. Подготовительную группу ведет Надежда Ивановна Дерибина.

Идея создания театра родилась не только из потребности художественного самовыражения его создателей, но и из желания продлить спортивное долголетие гимнасток, которые к 9—10-му классу по различным

Артистки Челябинского театра спорта «Малахитовая шкатулка».



причинам уже уходят из спорта, так и не успев реализовать свои творческие потенции. Тут и приходит на помощь искусство. Специфика данного театра требует и особой формы произведения, поэтому участником создания вышеупомянутых программ была и Ольга Ивановна Шефер, а сейчас и некоторые исполнители пробуют свои силы в создании произведений.

Театр много концертирует как в Челябинске, так и за его пределами. Однако специфика их творчества рождает и особые проблемы, например, проблемы творческого общения. Коллектив не может найти себе единомышленников на спортивных чемпионатах, так как не является чисто спортивным, не стал он своим и на фестивалях искусств, так как не является чисто хореографическим. А ведь язык движений понятен и доступен всем — и спортсменам, и хореографам...

ТАТЬЯНА ВОЛЬФОВИЧ

БАКУ:

«Две маски высокого жанра»

Жизнь азербайджанской хореографии последнего времени складывается неровно и сложно. Однако, балетные цезуры взрываются событиями, вселяющими надежду и оптимизм. Так, впервые за шесть лет балетная труппа Национального театра работала с дипломированным хореографом Георгием Ковтуном над постановкой двух спектаклей. В первом отделении — премьера «Ромео и Джульетты» на музыку увертюры-фантазии П.И. Чайковского, во втором — «Арлекинада-II» в известной степени повторяющая киевскую версию Георгия Ковтуна на музыку Г.Доницетти.



Артисты Большого театра — участники вечера «Танцую вместе» в Баку у легендарной Девичьей башни.

Образ Джульетты создали опытная Медина Алиева и совсем юная Камилла Гусейнова. В партии Ромео — албанские студенты Бакинского хореографического училища Элтон Бирко и Артан Карлеша. Роль Патера Лоренцо исполнили Заур Фатуллаев и Юрий Лобачев. Есть в спектакле и неожиданный персонаж Шут (Шахрияр Джафаров). Как и Лоренцо — это символ. Только Лоренцо олицетворяет земное Добро, а Шут — воплощение абсолютного Зла.

В «Арлекинаде-II» — пестром жизнерадостном рассказе о любви в стиле комедии-буфф были заняты известная украинская балерина Евгения Костылева (Коломбина), Заур Фатуллаев (Арлекин), Дмитрий Чернышов (Пьеро), Юрий Лобачев (Слуга), Назим Касумов (Отец), Екатерина Мустафаева (Служанка), Гюльагаси Мирзоев (Судья), Фархад Тагиев (Доктор).

Оба спектакля изобретательно оформил талантливый художник Таир Таиров.

Танцую вместе...

Блистательным фейерверком можно назвать концерт «Танцую вместе», прошедший на сцене Азербайджанского театра оперы и балета по инициативе директора Бакинского хореографического училища Гюльнары Гусейновой. Сил и энергии вложено немало. Но главное — не зря. Благодаря спонсорам — компаниям «Shell», «CHRISIER», «IMAIR» — удалось организовать приезд в Баку ведущих солистов Большого театра. С учащимися Бакинского хореографического училища и молодыми танцовщицами балетной труппы выступили Анна Антоничева, Нина Сперанская, Анна Леонова, Константин Иванов и Владимир Непорожний,

тепло встреченные публикой. А финал — бравурный, вихрем пронесший по сцене участников в сложнейших хореографических эволюциях.

Вечер, над которым трудились автор сценария и постановщик А.Максов, а также педагоги Т.Ширалиева, Л.Векилова, Л. и З.Агаевы, Ю.Гасымов, П.Агалы, был посвящен Дню независимости и состоялся в рамках проекта «Балет без границ». Девизом, доставшимся в наследство от памятных «Праздников Терпсихоры», с успехом проходивших в недавнем прошлом в Баку, стали слова: «Балет — во имя гуманизма и высокой духовности».

«Но я хочу мечты осуществления...»

Интегрировать азербайджанскую хореографию в мировой балетный театр, вернуть славу национального классического балета, помочь профессиональному росту молодых артистов, хореографов и критиков призван и первый благотворительный балетный Фонд. Важнейшей задачей Фонда, который создается в Баку по инициативе директора Бакинского хореографического училища Г.Гусейновой и будет носить имя народной артистки СССР, профессора Лейлы Векиловой, является эстетическое воспитание широких масс, способствующее национальному согласию.

САНУБАР МИРЗОЕВА

БАЛЕТНАЯ РЕЖИССУРА СЕРГЕЯ РАДЛОВА

1 мая 1931 года, после нескольких успешных оперных постановок на бывшей Мариинской сцене, Сергей Радлов был назначен художественным руководителем Ленинградского академического театра оперы и балета (драматический Театр-студия за ним по-прежнему сохранялся тоже). За три сезона он совершил важнейшее: создал внутри театра такую творческую среду, наладил такие живые связи с художественной интеллигенцией города и страны, утвердил такой высокий уровень артистического общения, каких там не знали ни раньше, ни потом. И те, кто в театре служил, и те, кого позвали как друзей, несли сюда свой талант и умение: музыканты Борис Асафьев, Владимир Дранишников, Евгений Мравинский, художники Владимир Дмитриев, Валентина Ходасевич, критики Николай Волков, Алексей Гвоздев, Адриан Пиотровский, Иван Соллертинский и другие, — со строгим отбором. К руководству балетом в том же 1931 году пришла Агриппина Ваганова. Среда не ограничивалась именами маститых. Уверенно выдвигалась молодежь: певцы, танцовщики, хореографы. Осенью Радлов заявлял: «Мы вступаем в ответственный, исключительно важный для нас сезон. Мы хотим, чтобы он был лучше, содержательнее, полноценнее всех предыдущих». ¹ Дальше излагались конкретные наметки и планы.

В 1932 — 1934 годах Радлов поставил три оперных и три балетных спектакля, причем афиша по-разному определяла меру его причастности. Он значился постановщиком оперы Россини «Вильгельм Телль», оформляла Ходасевич, дирижировал Дранишников. На цели спектакля Радлов смотрел широко. Он полагал, что опера такого масштаба «поучительна не только для певцов, получающих превосходную вокальную тренировку. Может быть, она заставит кое о чем задуматься и наших композиторов». ²

Опера Вагнера «Золото Рейна» также исполнялась при постановщике Радлове и дирижере Дранишникове. Оформлял ее Исаак Рабинович. И эта премьера оказалась



Сергей Эрнестович Радлов.

крупным событием в жизни театра.

Опера Верди «Трубадур» была, как извещала афиша, «возобновлена под наблюдением заслуженного артиста С.Э.Радлова и художницы В.М.Ходасевич», дирижировал Дранишников. Поскольку «Трубадур» не исполнялся на здешней сцене по крайней мере с революции, слова о «возобновлении» выдавали напрасную скромность авторов спектакля. После премьеры ироничный Соллертинский недоумевал: «Из упомянутой афиши не явствовало, за кем собственно «наблюдали» С.Э.Радлов и В.М.Ходасевич...» ³ Притом опера, ее исполнители Розалия Изгур, Софья Преображенская, Сергей Мигай, Николай Печковский имели успех из разряда «бешеных».

Перечень опер завершала «Любовь к трем апельсинам» Сергея Прокофьева. Поставленная здесь Радловым еще в начале 1926 года, она теперь была возобновлена на самом деле. Оформлял Дмитриев, дирижировал Дранишников;

добавились танцы Ростислава Захарова, выпускника режиссерской мастерской Радлова в Техникуме сценических искусств на Моховой.

Упрощая до предела постановочные обязанности в случае с «Трубадуром», Радлов в то же время избирал и замыслы предельной сложности. Он, как и прежде, размышлял о синтетическом спектакле на оперной сцене, празднике всех искусств, о «музыкальной трагедии» нового типа. Вместе с Асафьевым было задумано произведение большого масштаба — «Царь Эдип». С открытой площадки Госнардома опыт 1932 года, обновленный, предполагалось вынести на академическую сцену. Пробуя создать жанр «подлинной музыкальной драмы с певцом, свободно переходящим от разговорной речи к пению и речитативу» ⁴, Радлов совмещал права драматурга и постановщика.

Замысел не осуществился, может быть, потому, что образованный музыкант Асафьев не был тем могучим композитором, какого подобный замысел ждал. Но, так или

иначе, незавершенная проба бросала свет на некоторые сбывшиеся находки. Поиски «подлинной музыкальной драмы» перенесли в балет. Там реальными достижениями Асафьева и Радлова стали хореодрамы «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан».

Первый из этих спектаклей сначала обнаруживал явную степень родства с концепцией «музыкальной трагедии». На афише «Пламени Парижа» (1932) Радлов значился постановщиком («Постановка С. Э. Радлова. Балетмейстер В.И.Вайнонен»). Оформлял спектакль Владимир Дмитриев, он же вместе с Николаем Волковым написал сценарий. Перед премьерой Радлов заявлял права первооткрывателя: «Каждый танец, как сольный, так и массовый, имеет эмоциональную и смысловую мотивировку и органически вытекает из пантомимы. Говорить о Французской революции «условно-балетным» языком нельзя. Здесь нужно непрерывное и напряженное действие. Его-то и дает эмоционально насыщенная пантомима, массовые сцены и, наконец, хор, впервые введенный мною в балет».⁵ Полгода спустя Радлов утверждал еще определеннее, «что этот балет не чистый балет, что он создавался как один из предвестников грядущей ломки жанров, что в танцевально-пантомимную ткань органически вплетено участие хора. Первоначально участие оперно-вокального начала предполагалось ввести шире и смелее, и в той генеральной репетиции спектакля, которую мы сдали весной 1932 года (то есть задолго до фактической премьеры 7 ноября), была попытка включить и сольное пение. Однако нам не удалось найти настолько убедительную форму внедрения сольного пения в балетный спектакль, чтобы стоило доносить эту попытку, принципиально очень интересную, до зрительного зала. Я думаю, однако, что этого эксперимента мы не бросим, да, пожалуй, подхватят его и те, кто захочет нам подражать».⁶ Очевидна избыточная самоуверенность режиссера. Должно быть, Радлов забыл, что не он первый ввел пение в балетную партитуру и своими пробами как бы возвращал оперно-балетный театр к нерасчлененности функций, характерной для XVII века. Синкретизм времен, пройденных и преодоленных, не раз выступал оборотной стороной в упоенных поисках синтеза. Не надо было заглядывать в даль времен. Стоило вспомнить хотя бы вальс снежинки из «Щелкунчика», исполняемый в сопровождении детского хора. Можно полагать, что и позднейшие случаи подобного рода, например, в «Спартаке» Арама Хачатуряна, не сводились к «подражанию» авторам «Пламени Парижа», а возникали по собственным внутренним зовам. Все же сказанное Радловым чрезвычайно ценно само по себе, ибо поясняет и первоначальный замысел поставленного им балета, и общие тенденции режиссуры тогдашней музыкальной сцены, и природу творческой активности сложившейся там среды.

Этой среде делал честь эксперимент другого рода, тонкий и цельный, восходивший к одной из кардинальных идей того времени. В 1933 году театр показал версию балета Чайковского «Лебединое озеро». Ставила Ваганова, оформлял Дмитриев, дирижировал Мравинский. Обновленный Дмитриевым сценарий перенес место действия на территорию какого-то германского княжества начала XIX века, и мечтательный романтик-граф — Константин Сергеев олицетворял собой «молодого человека XIX столетия». Воссоздавая центральный образ этого, действительно, незабываемого спектакля, Вера Красовская пишет об исканиях той поры: «В прямых и частых контактах работали знаток музыки Б. В. Асафьев, режиссер С.Э.Радлов, художник В.В.Дмитриев. Им по преимуществу принадлежала творческая разработка идей, и они воспитывали практиков, особенно, когда дело касалось балета. Ряд хореографов был обязан

им успехом».⁷ К «Лебединому озеру» Вагановой сказанное относится непосредственно: музыкальным консультантом на афише значился Асафьев, режиссером-консультантом — Радлов; двое вдохновителей замысла и художественных руководителей воплощения.

Сполна можно отнести цитированные слова Радлова и к «Бахчисарайскому фонтану» Асафьева (1934). Сценарий Волкова предлагал реминисценции драматической инсценировки князя А.А. Шаховского — еще пушкинской поры. Спектакль оформляла Ходасевич, оркестром дирижировал Мравинский. Постановщиком афиша называла начинающего балетмейстера Захарова, но добавляла: «Общее художественное наблюдение С. Э. Радлова».

Мастер деликатно направлял первый крупный опыт ученика. Ничего более оригинального и значительного Захаров не поставил. Рассказывая об успехе новичка, печать так освещала период его ученичества в Техникуме сценических искусств: «Будущий балетмейстер обучается у С. Э. Радлова искусству драматического режиссера. И на этой основе вырастает новое истолкование танца, современный метод балета».⁸ О новизне говорилось не ради красного словца. Балетные спектакли Василия Вайнонена и Ростислава Захарова, над которыми так или иначе шефствовал Сергей Радлов, дали образчики тогдашней хореодрамы, действительно возшедшей на дрожжах исканий драматической режиссуры. Это творческое течение господствовало на балетной сцене 1930 — 1950-х годов и поначалу было прогрессивным...

Два шекспировских спектакля Радлова, показанных в 1935 году в Москве («Король Лир» с С.М.Михоэлсом в Гостеле и «Отелло» с А.А.Остужевым в Малом театре), а с ними

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
Ордена Ленина Академический Театр Оперы и Балета
ИМЕНИ С. М. КИРОВА

Суббота **12** апреля 1941 г.

В ознаменовании 325-летия со дня смерти Вильяма Шекспира
С участием Нар. Арт. РСФСР **Г. С. УЛАНОВОЙ**

РОМЕО и ДЖУЛЬЕТТА

Либретто по теме В. ШЕКСПИРА засл. арт. РСФСР Л. М. ЛАВРОВСКОГО, музыка С. Э. РАДЛОВА и С. С. ПРОКОФЬЕВА

Заслуженная и постановка засл. арт. РСФСР Л. М. ЛАВРОВСКОГО

<p>Участники</p> <p>Участники оперы: Ромео — Г. С. Уланова Джульетта — М. Шаховская Тибальт — Л. М. Лавровская Ланс — Л. М. Лавровская Меркуцио — Л. М. Лавровская Лео — Л. М. Лавровская Монтенни — Л. М. Лавровская Доктор — Л. М. Лавровская</p>	<p>Художники</p> <p>Сценограф — Л. М. Лавровская Художники по костюмам — Л. М. Лавровская Художники по декорациям — Л. М. Лавровская Художники по осветительным приборам — Л. М. Лавровская Художники по музыкальным приборам — Л. М. Лавровская</p>
--	---

Сценарий оперы: Арама Хачатуряна, музыка: С. Э. Радлов, дирижировал: В. В. Дмитриев, режиссер: С. Э. Радлов, художник: В. В. Дмитриев. Премьера 7 ноября 1932 года. Постановка: С. Э. Радлов, балетмейстер: В. И. Вайнонен. Музыкальный консультант: Б. В. Асафьев. Дирижировал: М. М. Мравинский. Художник: В. В. Дмитриев. Премьера 7 ноября 1932 года.

Афиша спектакля Ленинградского театра оперы и балета имени С.М.Кирова «Ромео и Джульетта». (1941).

незавершенная работа над пушкинским «Борисом Годуновым» в МХАТ сделали практически невозможным дальнейшую службу режиссера в оперно-балетном театре. На исходе 1934 года хроника оповестила: «По своей просьбе освобожден от исполнения обязанностей художественного руководителя ГАТОБа заслуженный артист С.Э.Радлов».⁹

После ухода стало виднее, что он значил для этого театра. Например, осенью 1936 года Василий Вайнонен возобновил «Пламя Парижа» в собственной редакции — хореографической и режиссерской. В результате пострадали структура действия и художественная логика. Балетный критик Юрий Бродерсен писал о новой версии балета: «Постановщик Вайнонен, опасаясь, видимо, упреков в заимствовании, постарался избавиться от всего того, — кстати сказать, принципиально значительного и интересного, — что было внесено в первую редакцию режиссером С. Э. Радловым. Вайнонен недопустимо снизил приподнято-роман-



Галина Уланова и Константин Сергеев в балете «Ромео и Джульетта».
(Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова).

тический и несомненно революционный дух первой редакции, он вдребезги разбил ту стилистическую стройность, которая составляла неоспоримое достоинство спектакля». ¹⁰ Следовали убедительные примеры. Еще резче высказался музыкальный критик Валериан Богданов-Березовский: «В чем безусловно проиграл спектакль — это в режиссерском отношении. В прежней редакции — заслуженного артиста С. Э. Радлова — организующая роль постановщика ощущалась от первой до последней сцены. Сейчас этого нет. Пантомимы вялы и безынициативны. От этого пострадали, конечно, прежде всего главные партии». ¹¹ Неудивительно, что вскоре после второй постановочной версии понадобилась третья...

Много лет спустя крупнейший хореограф той поры Федор Лопухов вспоминал о созданной Радловым творческой среде внутри и вблизи театра: «Все эти люди были в тесном контакте друг с другом, понимали с полуслова планы партнеров, смотрели на вещи схоже и обладали способностью заечь своими планами человека самого вялого и нерешительного». ¹² Это говорилось как раз в связи с судьбой постановки «Пламени Парижа».

Тогдашний молодой танцовщик Ленинградской академической сцены Владимир Преображенский свидетельствовал со своей стороны: «Режиссером у нас был С. Э. Радлов. Будучи руководителем Ленинградского театра оперы и балета, он входил решительно во все подробности нашей творческой жизни... Его добрый совет, его меткое замечание, его помощь в выборе темы, в создании сценария, в разработке экспликации спектакля, в мизансценировании ответственных эпизодов, его беседы с актерами и постановщиками — вот чем определялось направление тог-

дашней работы ленинградского балета. Радлов мог часами рассказывать В. Вайнонену, наделенному богатой творческой фантазией, о событиях Французской революции, наводя балетмейстера на совершенно оправданные находки. Он мог пылливо наблюдать за работой Р. Захарова и Л. Лавровского, непрерывно усиливая режиссерскую линию их спектаклей». ¹³ Впрочем, близких контактов с Лавровским у Радлова не было.

После войны имя Радлова надолго исчезло с афиш балетных спектаклей, еще продолжавших жить. Эмоционально порывалась к справедливости балерина Татьяна Вечеслова, одна из лучших Зарем «Бахчисарайского фонтана»: «Почему имя С. Э. Радлова не стоит на афише «Бахчисарайского фонтана» и «Ромео и Джульетты»? Ведь он сыграл огромную роль в создании этих спектаклей...» ¹⁴ Впрочем, упущение с «Бахчисарайским фонтаном» отчасти удалось восполнить: Радлов на афишу вернулся, хотя созданная им вереница живых мизансцен первого акта исчезла, наверное, навсегда. Но при чем тут был балет «Ромео и Джульетта»?..

Покинув музыкальный театр, Радлов к нему не охладел. Интерес к балету теперь скрестился с тягой к Шекспиру. Последней работой режиссера Радлова для музыкальной сцены был сценарий четырехактного балета «Ромео и Джульетта», написанный в соавторстве с Адрианом Пиотровским. Музыка создал Сергей Прокофьев.

Длительные творческие связи, давняя личная приязнь сближали режиссера и композитора. Тут была и постановка оперы «Любовь к трем апельсинам», и безуспешные попытки поставить оперу «Игрок», и — шире — общность интеллектуальных и художественных интересов. Прокофьев смотрел «Ромео и Джульетту» Шекспира в Театре-студии под руководством Радлова и принял режиссерскую концепцию спектакля. Еще не был закончен клavier балета, а Радлов уже сообщал на страницах печати: «В вопросах трактовки основной тематики пьесы нашей отправной точкой был поставленный мною спектакль «Ромео и Джульетта» (в Ленинградском театре-студии под руководством Радлова), который Прокофьев видел во время наших прошлогодних московских гастролей». Тут же Радлов упоминал своего ученика — «балетмейстера Ростислава Захарова, с которым совместно я надеюсь поставить предполагаемый спектакль». ¹⁵

Ни Радлову, ни Захарову ставить балет, однако, не довелось. Сыграла свою роль развязка, предложенная Прокофьевым: Ромео и Джульетта оставались жить, любовь, так сказать, побеждала смерть, оптимистическое начало вытесняло трагедийный исход. Инициатива принадлежала Прокофьеву едва ли не в той же мере, что и Радлову. Автор живой и выразительной биографии композитора Сергей Морозов писал об этом: «Крутой на решения, Прокофьев договорился с Радловым о счастливой развязке. Ромео застает Джульетту просыпающейся после окончания действия снадобья, данного ей патером Лоренцо». ¹⁶ Сам композитор объяснялся так: «Причины, толкнувшие нас на это варварство, были чисто хореографические: живые люди могут танцевать, умиряющие не станцуют лежать». ¹⁷ Радлов, ценитель рискованных комбинаций, думал так же.

В начале октября 1935 года Прокофьев исполнил готовый уже клavier в Бетховенском зале Большого театра. Театр тогда опасливо уклонился от постановки. 25 января 1936 года композитор сыграл свою музыку перед группой специалистов и представителей печати в редакции газеты «Советское искусство». Тут же прошла краткая дискуссия. Судили больше о мере соответствия Шекспиру, а потому опять особенно дразнил финал: он отдалялся от подлинника, выказывал независимость. Как говорилось в газетном отчете, три первых акта сценария «добросовестно и точно

следуют за шекспировской трагедией, допуская отступления в единичных случаях и то лишь в целях упрощения сценической трактовки. А развязка озадачивала. Четвертый же акт балета представляет нечто новое по сравнению с шекспировским текстом. Исходя из положения, что «балет не терпит трагического конца», С.Э.Радлов, а вслед за ним и С.С.Прокофьев даруют жизнь и Джульетте и Ромео».¹⁸ Степень ответственности можно было бы изменить, написав: «Прокофьев, а вслед за ним и Радлов». Но в ответе был, естественно, сценарист, он спорить не стал. Между тем, уговоришь ли такого композитора, как Прокофьев, принять не тот финал, какой видится ему самому?... Но вот и драматург Александр Афиногенов, побывавший на прослушивании в Большом театре, тоже счел виновником самоуправства либреттиста и записал в дневнике: «Либреттист (Радлов) воскресил Ромео, не дал ему принять яд — от этого конец счастливый и неестественный. Шекспир-де сам бы дал такой конец, живи он сейчас».¹⁹

Щадя чувствительный зал, утешительные развязки когда-то давал трагедиям Шекспира небезызвестный Дюсис. Теперь это смущало. Возможно, Шекспир со своими героями становился ближе зрителям, современнее — но не за счет ли пуританской заботливости всех подлинности? Современное или подлинное? — так повертывался вопрос. О том, что вопрос задевал тогда многих, дает увидеть и отклик такого чуткого к современности писателя, как Илья Эренбург. В «Книге для взрослых», вышедшей в 1936 году, он — не от своего, правда, имени, а от лица персонажа-собеседника — замечал мимоходом: «Читали в газете, что теперь «Ромео и Джульетту» поставят по-новому? Они в конце вместо того, чтобы умереть, вскакивают и танцуют. Смешно».²⁰ Предотвращенная развязка... Предложенная сценарием и воплощенная в музыке, она на несколько лет приостановила сценическую жизнь балета. Только в 1940 году, после того, как авторы нехотя привели финал в некоторое соответствие с Шекспиром, состоялась премьера в Театре имени Кирова. Радлов значился на афише сценаристом и постановки не касался. Его соавтор — Адриан Пиотровский «в списках не значился»: в 1937 году он был расстрелян в застенках НКВД. Захаров, которого Радлов прочил в балетмейстеры сначала, на афише отсутствовал по другой причине: постановка была передана Леониду Лавровскому. Тот дал еще один образец хореодрамы.

Лавровский и в особенности художник Петр Вильямс выстроили спектакль живописных реминисценций. В нишах оживали фрагменты узнаваемых картин и знакомые скульптуры. Прокофьева не радовала такая репрезентативная изобразительность, хотя исполнители, прежде всех Галина Уланова и Константин Сергеев, были бесподобны...

Хореографы последующей поры пробовали с разной степенью удач донести современное в вечном, высветить разные планы обобщений сюжета и его музыкальной трактовки. Блестящий выход из положения придумал Морис Бежар. В прологе его балета актеры примеряли маски и костюмы, а в эпилоге, снимая их, прокалывали шпагами маски Ромео и Джульетты: так театрально, истинно балетно демонстрировались на сцене смерть персонажей и бессмертие актеров. Остроумные варианты этого решения предложил Олег Виноградов в своей постановочной версии на сцене Малого оперного театра (1976). Дюсисовского благополучного исхода, однако, никто не искал и не ищет.

Радлова одолевали другие заботы. Он хотел обратить действие к залу, сделать балет как можно менее условным. Спектакль и был бы таким, если бы Радлов, как предполагалось сначала, шефствовал над ним. Этот режиссер вообще не любил сгущать трагическое в трагедиях Шекспира и, раз-

деляя эстетические доминанты своего времени, искал контуры оптимистической трагедии. За полгода до того как Прокофьев сыграл москвичам клавир «Ромео и Джульетты», Радлов провозгласил собственный взгляд на тему и жанр современной постановки: «Ромео и Джульетта» — пьеса о борьбе за любовь, о борьбе за право на любовь молодых, сильных и прогрессивных людей, борющихся с феодальными традициями и феодальными воззрениями на брак и семью. Это делает всю пьесу живой и проникнутой единым дыханием борьбы и страсти, делает ее, может быть, наиболее «комсомольской» из всех пьес Шекспира».²¹

Не трагедия, а пьеса... Притом «комсомольская». Так определял Радлов замысел ее постановки в своем Театре-студии. Особых разногласий с вольным финалом балета не обнаруживалось.

Можно добавить, что и Алексей Попов, выпуская вместе с Ильей Шлепяновым «Ромео и Джульетту» в московском Театре революции, посвятил спектакль комсомолу. Премьера шла 11 мая 1935 года — через год после радловской. Превращения «Ромео» зовут нас сегодня подходить с трезвым спокойствием к живым явлениям искусства, ценя завтрашнее в них.

Мы отдаем должное режиссерским находкам Сергея Радлова на балетной сцене, в музыкальном театре вообще. При нем жанры хореодрамы поднялись к своим вершинам. Никто не подозревал еще об их горестном спуске, связанном с плоскими попытками того же Захарова, не оправдавшего надежд учителя, и некоторых других захаровских единомышленников и учеников.

Мы отдаем должное и Радлову — создателю небывалой до него творческой атмосферы в театре и активно пульсирующей художественной среды вокруг театра. Артистическая натура мастера, качества его личности сами по себе служили притягательным центром для людей, двигавших искусство вперед.

Примечания:

1. **Радлов, Сергей.** Занавес поднят. Театр оперы и балета. Рабочий и театр, 1931, № 23, 10 сентября, с. 8.
2. Там же.
3. **Соллертинский, И.** На премьерах музыкального театра. «Трубадур». Рабочий и театр, 1933, № 34, декабрь, с. 9.
4. **Радлов, С.** Надежды и перспективы. Вечерняя Красная газета, 1933, № 194, 23 августа, с. 3.
5. **Радлов, Сергей.** «Пламя Парижа». Рабочий и театр, 1932, № 29-30, ноябрь, с. 20.
6. **Радлов, Сергей.** ГАТОБ на рубеже сезона. Рабочий и театр, 1933, № 17, июнь, с. 6.
7. **Красовская, В.** Романтические тени. В сб.: Константин Сергеев. М., Искусство, 1978, с.56.
8. Их вырастила революция. **Р.Захаров.** Рабочий и театр, 1935, №21, ноябрь, с. 19.
9. Новости искусства. Вечерняя Красная газета, 1934, № 296, 26 декабря, с.2.
10. **Бродерсен, Юр.** «Пламя Парижа». К возобновлению в Гос. театре оперы и балета имени С.М.Кирова. Рабочий и театр, 1936, № 22, ноябрь, с. 24.
11. **Богданов-Березовский, В.** «Пламя Парижа». Новая сценическая редакция спектакля в Театре оперы и балета имени С.М.Кирова. Красная газета, 1936, № 150, 10 ноября, с. 4.
12. **Лопухов, Федор.** Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М., Искусство, 1966, с. 276.
13. **Преображенский, Владимир.** Балетмейстер и исполнитель. Театр, 1968, № 6, с. 104.
14. **Веселова, Татьяна.** О том, что дорого. Воспоминания. Л., Советский композитор, 1984, с. 149.
15. **Радлов, Сергей.** Балет «Ромео и Джульетта». Советское искусство, 1935, № 29, 23 июня, с. 3.
16. **Морозов, С. Прокофьев.** М., Молодая гвардия, 1967, с. 161.
17. **С.С.Прокофьев.** Материалы, документы, воспоминания, 2-е изд. М., Музгиз, 1961, с. 194.
18. **Кут[узов], А.** Балет «Ромео и Джульетта». На совещании в «Советском искусстве». Советское искусство, 1936, № 5, 29 января, с. 1.
19. **Афиногенов, Александр.** Избранное. В 2-х т. М., Искусство, 1977, т.2, с. 318.
20. **Эренбург, Илья.** Книга для взрослых. М., Советский писатель, 1936, с. 214—215.
21. **Радлов, Сергей.** Юность театра. Театр и драматургия, 1935, №6, с.23.



ИЗ ИСТОРИИ: ФАКТЫ И ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ

«ЖИЗЕЛЬ», ОНА И ЕСТЬ «ЖИЗЕЛЬ», или Ностальгия по прошлому

«1841 год — анонимное сотрудничество в балете «Жизель», — пишет Жюль Перро в своей автобиографии, которая впервые опубликована Наталией Конюс, балериной и педагогом, в сборнике «Вопросы воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе» (Москва, 1980).

Почему «анонимное»? Чтобы ответить на этот вопрос, вернемся назад в 30-е годы XIX века. Жюль Перро и его супруга Карлотта Гризи, пока еще именуемая мадам Перро, появляются в Париже. 21 февраля 1841 года она дебютирует на сцене Парижской оперы в опере «Фаворитка», где танцует с Люсьеном Петипа вставное *pas de deux*, сочиненное для нее Перро, и имеет большой успех. За этим последовали и другие выступления.

Дальнейшие события в жизни Карлотты Гризи и Жюля Перро развиваются как в романах того времени. В артистку влюбляется поэт Теофиль Готье и, наверное, чувство к юной очаровательной Карлотте (а оно согревало его всю дальнейшую жизнь: ее имя было последним словом, которое он произнес перед смертью, и свое последнее письмо поэт тоже пишет именно ей) побудило его написать либретто будущего балета «Жизель».

О том, как рождался балет, рассказывают публикуемые ниже цитаты из писем композитора Адольфа Адана. «Перро познакомил меня с очень поэтичным сценарием Теофиля Готье «Жизель, или Виллы» — подлинно балетным сюжетом». «Я был тесно связан с Перро и Карлоттой. Через три недели партитура была закончена, клавир — еще раньше, дней в десять максимум». Жюль Перро консультировал Готье и Сен-Жоржа, проектировал музыкально-сценическое действие «в четыре руки» с Аданом. Потому-то композитор писал: «Балет создавался, так сказать, в моей гостиной». Весь балет,

а не только музыка, не только «па и сцены Карлотты». Поэтому-то и сообщал Адан второму либреттисту «Жизели» Сен-Жоржу, что в новое произведение «Перро вложил так много своего». Еще один современник — Август Бурнонвиль — вспоминал: «Что больше всего удивляло Готье на репетициях, которые велись с беспрецедентной быстротой, — это неистовство хореографических выдумок Перро... Он танцует ногами своей жены».

Но менее, чем за два месяца до премьеры в парижской прессе появилось сообщение, что постановщиком «Жизели» будет не Перро, а другой хореограф — Жан Коралли. И по парижским гостиним поползли слухи о том, что от Перро, к довершению всего, ушла жена Карлотта, поговаривали о ее романе то ли с Теофилом Готье, то ли с Люсьеном Петипа, исполнителем роли Альберта. И на премьере 28 июля 1841 года в Парижской опере на вызовы зрителей выходил шестидесятидвулетний Коралли как единственный автор хореографии балета. Однако вездесущие газетчики писали о том, что не названный в афише Жюль Перро — автор немалой части нового балета. И все же «анонимное сотрудничество»... Лишь спустя пятнадцать лет справедливость

восторжествовала: фамилия Перро в качестве постановщика появляется на афишах. Произошло это в Санкт-Петербурге в 1856 году.

Из книг Ю. СЛОНИМСКОГО
«Жизель». Этюды» (Л., 1969)
и А. ЛЕВИНСОНА
«Мастера балета» (СПб, 1915).

«Я ничего еще не писал для театра, — сообщает Готье в одном из своих писем, — и чтобы меня не стали обвинять в злоупотреблении эффектами стиля, я дебютировал балетом «Жизель»... Балет этот, как ни странно, имел громадный успех... Для поэта этот хореографический успех, как ни как, немногочисленен».

Общеизвестно, что сюжет «Жизели» почерпнут из легенды, которую рассказывает в своей книге «О Германии» Генрих Гейне. Однако Юрий Слонимский указывает и на другие источники сюжета «Жизели». Один из них — цикл стихотворений Виктора Гюго «Призраки», где он пишет о «виденьях нежных», которые «слетаясь в хоровод, танцуют вокруг могилы...» Другой — новеллы Альфреда Мюссе, в частности «Фредерик и Бержеретта».

«Четыре по меньшей мере поэта — Гюго, Гейне, Мюссе и сам Готье — оплодотворили спектакль, вложив в него одну из самых животрепещущих тем, почерпнутых в

действительности», — считает Ю. Слонимский. Однако на афише стоят фамилии двух авторов сценария — самого Готье и Жюля Анри Вернуа де Сен-Жоржа, известного оперного и балетного либреттиста, с которым сотрудничал Готье, разрабатывая сюжет «Жизели».

Из книг А. ЛЕВИНСОНА
«Мастера балета» (СПб, 1915),
а также Ю. СЛОНИМСКОГО
«Жизель». Этюды» (Л., 1969)
и «Драматургия балетного
театра XIX века» (М., 1977).

Расцвет балетной музыки неразрывно связан с усвоением бытующей песни и пляски. Творчество Адана — яркое тому свидетельство. Нетрудно увидеть в танцевальных формах его балетов (в «Жизели» особенно) воздействие бытовых плясок с их ритмоформулами. Вальс, полька, галоп, салонный романс, фортепьянный ноктюрн и тому подобное находят достойное воплощение в партитуре... Все — продукт талантливого претворения интонаций, рожденных бытовыми формами музыки, пения, танца. И это благо. Музыка роднилась с привычными для слушателей звукоприемами, делалась для них, так сказать своей.

Из книги Ю. СЛОНИМСКОГО
«Жизель». Этюды» (Л., 1969)

Б. Асафьев, говоря о лучших образцах французской балетной музыки, отмечал ее мелодичность, «ритмику человеческой поступи», колоритность. И говоря о «Жизели» пишет: «...Все вышеперечисленные качества ощущаются в этой неувыдаемой партитуре при каждом возобновлении балета с прежней живостью и смелостью. И в первой бытовой — драматической стадии легенды, и во второй ее романтической стадии... композитор достигает простейшими, но, в том-то и дело, с глубоко продуманным отбором, словно отточенными, средствами ярких, сильнейших впечатлений (например, драма Жизели в финале первого акта). Как мастерски выпуклы характеры, как лаконичны ситуации, как гибки в своей простоте и незатейливости напевы танцев и вместе с тем



Финальная сцена первого акта балета «Жизель». Со старинной литографии.



**Карлотта Гризи и Жюль Перро
в балете «Жизель».**
Со старинной литографии.

как они упруги, давая опору движениям, как искренне чувствительны лирические моменты, но с таким чувством меры они формируются и как строг рисунок этих мелодий при всей их нежной отзывчивости!...

Из статьи Б. АСАФЬЕВА
«Балет «Жизель» А.Адана»,
опубликованной в сборнике
«Б.Асафьев. О балете.
Статьи. Рецензии. Воспоминания»
(Л., 1974).

28 июня 1841 года на сцене Парижской оперы состоялась премьера балета «Жизель, или Вилисы». В заглавной роли выступила Карлотта Гризи, партию Альберта танцевал Люсьен Петипа, Мирты — Адель Дюмилатр, лесничего Илариона — Симон. «Наш успех блистателен», — сообщал Адан в письме Сен-Жоржу. Целый месяц Опера давала только этот балет. К концу 1841 года состоялось 26 представлений. Добавим, что за 18 лет «Жизель» выдержала на сцене Парижской оперы 150 представлений. Началось и ее шествие по другим балетным сценам мира: Бордо, Марсель, Турин, Лондон, Брюссель, Вена, Лион, Милан, Венеция, Берлин, Гаага, Флоренция, Генуя, Стокгольм, Рим, Дублин, Бостон, Филадельфия, Нью-Йорк, Копенгаген, Варшава... Все знаменитые балерины хотели иметь «Жизель» в своем репертуаре.

Но летело время, менялись вкусы, менялась мода: во второй половине XIX века в театр пришел богатый буржуазный зритель — от театра он ждал не потрясений

и соперничаний, а развлечений. И стал (вернее, его деньги) заказывать музыку. Романтические спектакли с их психологизмом, высокой нравственной проблематикой, с их тщательно выстроенной драматургией постепенно уходят из репертуара балетных трупп. «Балет не имеет больше значения драмы», — пишет очевидец.

Доживает свой век и «Жизель». 25 октября 1868 года балет на сцене Опера идет в последний раз.

Из книги Ю. СЛОНИМСКОГО
«Жизель». Этюды» (Л., 1969).

И лишь в 1910 году благодаря «Русским сезонам» Сергея Дягилева состоялась возвращение «Жизели» в Париж. Версия, показанная во Франции, была подготовлена Михаилом Фокиным, декорации и костюмы создал Александр Бенуа. В главных ролях выступали Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский. Однако, как свидетельствует Сергей Лифарь, «возвращение Парижа Парижу оказалось еще преждевременным». Действительно, судя по отзывам французской прессы, балет в Париже был воспринят как устаревший. «Жизель» показалась парижанам старомодной и не слишком воодушевляющей», — отмечает участник «Русских сезонов» Сергей Григорьев.

Прошло еще долгих четырнадцать лет прежде, чем «Жизель» обрела на родине признание. И случилось это благодаря выступлению в спектакле Парижской оперы великой русской балерины Ольги Спесивцевой. Она танцевала здесь в «Жизели» не так уж часто и не так уж долго (до 1932 года), но каждое ее выступление становилось событием. Потрясение, кото-

рое она вызвала своим исполнением, привело к тому, что началось «репертуарное» возрождение балета в зарубежных труппах. Сейчас «Жизель» — один из самых любимых зрителем балетов во всем мире.

Из книг С. ЛИФАРЯ
«Дягилев» (Спб., 1993)
и С. ГРИГОРЬЕВА
«Балет Дягилева» (АРТ, 1993).

Прежде чем говорить о первой постановке «Жизели» в России вспомним об обстоятельствах, сложившихся в балете Санкт-Петербурга в начале 40-х годов прошлого века. Только что его покинули Мария и Филиппо Тальони. Знаменитая артистка блистала в Петербурге шесть сезонов и ее отъезд, как сообщает в своей книге «Наш балет» А.Плещеев, настолько опечалил завсегдаев балетных спектаклей, что «зала театра почти всегда была пуста». «Дирекция, видя что воспоминание о Тальони вредит балетам и танцовщицам, отправила своего балетмейстера в Париж, чтобы привезти оттуда новый балет. Это была превосходная мысль. А престный балет «Жизель» был прекрасным осуществлением этой мысли», — цитирует Плещеев сообщение современника. Летописец балета считает, что «интерес балетных спектаклей, после отъезда Тальони, поддержала постановка 18 декабря 1842 года поэтического, фантастического балета «Жизель, или Вилисы», сочинение Коралли и Т.Готье с музыкой Адана. Жизель изображала Е.И.Андреянова, в главных мужских ролях выступили Ираклий Никитин и Фредерик». Добавим, что спектакль ставил в Петербурге А.Ти-

тус. А.Плещеев приводит в своей книге отзыв современника: «Г-жа Андреянова заняла в нем первую роль, — и как сравнения не с кем было делать, то все увидели, что наша милая, русская танцовщица вполне достойна занимать роли Тальони. Жизель была сыграна превосходно. Пантомима 1-го акта и танцы 2-го акта убедили всех, что г-жа Андреянова наша первая танцовщица».

Из книги А. ПЛЕЩЕЕВА
«Наш балет» (Спб., 1899).

С приездом Перро в Россию в 1848 году начинается самый интересный период в истории «Жизели»...

В Россию приехал не анонимный автор «Жизели», а всемирно известный танцовщик и хореограф... За семь лет после «Жизели» Перро сочинил и поставил 26 оригинальных балетов!

Но судьба снова связала его с «Жизелью». В течение одиннадцати лет работы в качестве главного балетмейстера Санкт-Петербургского Императорского театра по долгу службы Перро был обязан репетировать «Жизель» с кордебалетом, солистами, местными и приезжими звездами. Сам танцевал сперва Альберта, потом Ганса (танцевали Альберта в России и Иогансон, и Сен-Леон, и Мариус Петипа. Перро говорил с каждым из них роль). Разумеется, он отшлифовал «Жизель», очистил от чужих наслоений, добился идеального воплощения своего замысла.

В России перед нами... Перро — автор драматически экспрессивной «Эсмеральды», страстно-достоверной «Катарины», философски трагического «Фауста». Перро, не только коснувшийся, но осмысливший огромные философские пласты искусства и жизни. И «Жизель», родившаяся как история искренней любви, не пережившей обмана, превратилась в философское размышление о смысле жизни. А смысл жизни для Перро — в творчестве, в утверждении победы искусства и любви даже над смертью.

Из статьи Н. К О Н Ю С
«Страницы классического наследия (Традиции Жюль Перро)»,
опубликованной в сборнике
«Вопросы воспитания
балетмейстеров
в театральном ВУЗе»
(М., 1980).

Приехавший в Россию после отъезда Жюль Перро Артур Сен-Леон в 1866 году переставляет «Жизель» для немецкой гастролерши Адели Гранцовой. Очевидец свидетельствует: «Если величайшая из танцовщиц, которую мне довелось видеть, Гранцова, появлялась в таком мимическом балете, как «Жизель», то и самый характер этого балета был переделан для знаменитой балерины не менее знаменитым балетмейстером, г-ном Сен-Леоном...»

Из материалов, любезно предоставленных редакции Е. С У Р И Ц.

Мариус Петипа дважды — в 1884 и 1887 годах — обращается к «Жизели», столь поэтичной по содержанию и богатой по обилию классических танцев», как отмечает А.Плещеев. А Н.Конюс говорит



**Сцена из первого акта балета «Жизель».
Большой театр, постановка А. Горского (1922).**

по поводу постановки 1884 года: «Балетмейстер совершенно проникся замыслом Перро: один большой художник понял другого. И Петица ... бережно сохранил рисунок танцев Перро».

Из книги А. ПЛЕЩЕЕВА
«Наш балет» и статьи Н. КОНОУС
«Страницы классического наследия.
(Традиции Жюль Перро)» в сборнике
«Вопросы воспитания
балетмейстеров в театральном ВУЗе»
(М., 1980).

Эта редакция составляет основу балета «Жизель», которая показывается труппами театров России на своих сценах и поныне.

Особая страница русской «Жизели» — ее сценическая жизнь в Москве. Впервые балет был поставлен здесь П. Дидье 25 ноября 1843 года, в центральных партиях выступали артисты из Санкт-Петербурга Елена Андреевна и Христиан Иогансон. Этот балет давался также 30 апреля 1845 года в Большом театре в бенефис «души московского балета» Екатерины Санковской. В 1866 году балет возобновлен П. Дидье и К. Блазисом (художники И. Шангин, Ф. Шеньян), в 1875 — В. Рейзингером (художники А. Гельцер, Ф. Шеньян).

Назначенный в 1883 году в качестве главного режиссера и художественного руководителя московской балетной труппой Алексей Богданов, воспитанник Санкт-Петербургской школы, в 1886 году показал свою редакцию «Жизели» (художник А. Гельцер, К. Вальц), а Х. Мендес в 1894-м — свою (декорации — сборные).

Затем в Большом театре одна за другой (в 1907-м, 1911-м, 1918-м и 1922-м годах) рождаются версии, автором которых был выдающийся русский хореограф Александр Горский. В заглавной роли первой постановки, в течение десяти лет, вплоть до 1917 года, выступала Вера Каралли. «Жизель» Горского с настоящей постановкой ничего общего не имеет, — пишет она в письме Н. Рославлевой 16 августа 1965 года, познакомившись со спектаклем Большого театра в Вене во время его гастролей. — Прежде всего у Горского Жизель крестьянка и в крестьянском платье из той же материи,

Галина Уланова в балете «Жизель».



что и у других крестьянок, только иной расцветки, а не так, как теперь — в корсете и тюлевой юбочке. Герцог тоже из своего стильного костюма переодевается в крестьянский, как одеты все крестьяне. Да, что поделаешь, Горский был реалист! И оба, то есть Герцог и Жизель, танцуют только крестьянские танцы и вместе с крестьянами и отдельно..., ни вариаций, ни pas de deux мы с Мордкиным не танцевали. Я танцевала только маленькую полечку — то, что теперь танцует кордебалет, и это все, что было по части танцев. У Горского Жизель — это роль, а теперь — танцовщица. Горский дает яркую жизненную картинку, как в драме, а теперь это стал прекрасный балет, в котором все, как полагается — и pas de deux, и вариации и так далее. И Альберт тоже не герцог, а танцовщик...

Повелительница вилис была одна. Двух вилис рядом с ней у Горского не было... И появление вилисы с распущенными длинными волосами в рубашке (перевязанной лентами наверху) было очень эффектно. Плещеев в своей рецензии назвал вилис «как русалки Маковского»... Другие вилисы тоже были с распущенными волосами».

Из письма В. Каралли Н. Рославлевой от 26 октября 1965 года:

«...Горский дал две яркие картины. Первая — 1-ый акт — настоящая деревня с крестьянами, женщинами и мужчинами, крестьянским бытом и костюмами. Вторая — 2-й акт — фантастическая сцена — кладбище с вилисами. Все эти картины у Горского жили. Жили и артисты, сплоченные общей драмой, где жила мысль, душа и сердце».

Из материалов, любезно предоставленных редакции Е. СУРИЦ.

Большинство критиков осудило новшества Горского, упрекая его в том, что танцы вилис он заменил «беспорядочной беготней по сцене, белые тюники — какими-то рубашками...», а самих поэтических соблазнительных вилис превратил в каких-то грубоватых девиц».

Продолжение на стр. 39

Валерия УРАЛЬСКАЯ

ПАРИЖСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

(ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА И НЕ ТОЛЬКО)

Фестиваль одна из самых, с нашей точки зрения, целесообразных для хореографического искусства форм проведения подобных форумов. На фестивальных встречах создается возможность сконцентрировать то интересное, что создано на сценах мира за последнее время. Фестиваль это праздник, и в переводе самого этого слова, и в задачах, которые перед ним стоят.

Вероятно, все это вместе и побудило постоянных организаторов Парижского балетного конкурса обратиться к форме фестиваля (между двумя балетными конкурсами).

Свой международный фестиваль Сирилл Лафари, возглавляющий дирекцию по организации конкурсов, а теперь и фестивалей, провел в Театре Елисейских полей. В качестве участников были приглашены три труппы — балет из Швейцарии (Лозанна), Монако (Монте-Карло) и Франции (Нанси). Первую возглавляет Морис Бежар, вторую — Жан-Кристоф Майло и третью — Пьер Лакотт. Их авторские спектакли и составили основу фестиваля. Еще одним автором стал Джордж Баланчин, чью хореографию исполняли труппы из Франции и Монако. К сожалению, ни одна из них не вдохнула в великолепие баланчинского текста свою живую струю, да и сам текст «произносили» обе труппы достаточно невнятно, без необходимого совершенства, классического «брио» автора. Интересно заметить, что все труднее современным артистам осваивать текст баланчинской неоклассики, и произведения теряют нюансы, необходимые для передачи его неповторимого стиля. Смотря на европейских исполнителей, я подумала, что раньше относилась эту сложность только для России, на много лет оторванной от этого направления в развитии классического танца, и в этом видела нелегкий путь к баланчинскому тексту для наших танцовщиков. Но причины, видимо, глубже, раз международный состав трупп, участвующих в фестивале, также был далек от стилистики известных баланчинских текстов. Далек не только строгим тре-

бованиям абриса внешнего рисунка, далек не только от своеобразия динамики инструментального структурирования текста, но далек и от понимания философии внутренней концепции. Не беремся в этой статье формулировать особенность этого внутреннего посыла великого композитора танца XX века. Скажем только, что внутренний мир хореографии Баланчина стоит на иной, чем в классическом балете, психологическом состоянии закрытости для традиционной эмоциональной отстраненности и открытости в некую иную сферу звучащего-слышимого движения.

Творчество Баланчина изучали и изучают многие балетоведы и им формулировать и анализировать его богатейшее наследие. Для нас важно сказать, что художественного прочтения, а следовательно, и зрительского восприятия ни в труппе «Балет Нанси», ни в труппе «Балет Монте-Карло» достигнуто не было.

Но каждая из этих трупп предложила фестивалю и свои работы. Художественный руководитель «Балета Нанси» П. Лакотт привез две программы, в одной из них, кроме «эпизодов» Баланчина, представил свою авторскую хореографию, в другой — свою версию балета «Жизель». Спектакль «Creation» состоял из нескольких довольно примитивных по мысли, драматургии, да и лексике, сюжетных миниатюр. Иллюстративный прием, изобразительность в замысле и действиях исполнителей удивляла в конце XX века. И все же в этой незатейливости и ученическом уровне хореографии Лакотт представил свою труппу как владеющий сценической выразительностью ансамбль. Что не преминуло проявиться в том, где он силен, как, может быть, никто иной: в реставрации балета «Жизель». И первый и второй акты известного и всеми любимого сценического долгожителя убеждали своей исходной атмосферой. Это был не навязанный и всеми додуманый романтизм. Это был романтизм в том философском и психологическом понимании, который объясняет саму возможность рожде-

ния спектаклей стиля «Жизели». А сама атмосфера, манера игры, темп развертывания действия, характер мизансценирования, логика коллизий, отношений, общения переносили зрителей в век минувший. Решение пространства сцены, его декорирование — все это вместе утверждали стиль «ретро», воссозданный с изысканным мастерством.

Актеры и кордебалет чувствовали себя в этом художественном пространстве и времени естественно и свободно, и стиль рождался естественно как современный им язык, которым они владеют свободно, а не навязанно подражают, изображая нечто путем сценических методов. Удивительная органика, гармония во всем, что происходило на сцене, веяло теплом и обаянием и волновало не меньше, чем трагедии современности. «Жизель» жила своей собственной жизнью, объясняющей ее многолетие, а возможно, и вечность в балете. При этом бесспорном владении, в том числе и исполнительским стилем, вряд ли можно было назвать удачей интерпретацию хореографии Иржи Килиана в его знаменитой «Symphony in D» (на музыку И. Гайдна). Путешествие этого произведения по мировым сценам еще раз подчеркивает как не просто, даже профессионально обученным коллективам передать не только текст, но и стилистические авторские особенности и субъективную духовность. В то же время в балете «Stet!» (на музыку Джонтафа) труппа Нанси познакомила нас с новым именем хореографа Рихарда Верлока. Безусловно интересна мысль и драматургия этого одноактного произведения, современного, динамичного, внутренне жестко осмысленного, обратила на себя внимание специалистов и увлекла зрительный зал.

Появление нового имени хореографа большая редкость, потому особо отмечаем этот факт.

Театр Монте-Карло представил фестивальному зрителю свою авторскую версию балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» по Шекспиру. Именно по Шекспиру, а не по пьесе «Ромео и Джу-



Морис Бежар на репетиции.

Фото В. Игнатова

льетта», так как в этом спектакле сплетаются мотивы «Макбета» с его темой предсказаний судьбы и «Гамлета» с театром бродячих актеров и их ролью в открытии связи имен и времен. Все бы ничего, и интересно смотреть, да вот С.Прокофьев шел другим путем, как автор балета — композитор, и потому для новой версии приходится темы одних героев передавать другим (как, скажем, с Тибальдом). И к этому можно относиться по-разному, и мы, возможно, традиционалисты, но с большим пиететом относимся к законам, заданным авторами, особенно, таким как С.Прокофьев. Динамика спектакля хореографа Жан-Кристофа Майло (он же артистический директор труппы). Была определена и его внутренним стержнем и сценографическим реше-

нием пространства с функционально меняющимися декорациями — станками. Этот современный прием, светотонная гамма спектакля внесли свою значительную лепту в его восприятие, несколько смягчив впечатление от звукового дискомфорта, испытанного от некачественной записи музыки С.Прокофьева. Исполнители и сам хореограф чувствовали себя свободно в сценическом и хореографическом пространствах, потому спектакль прозвучал, и мы должны это отметить, несмотря на наши вышеизложенные претензии к его автору.


А теперь о главном в фестивале — участии в его программе труппы Мориса Бежара с новой программой. Если парижане видят последовательно все его новые работы, то приехавшие из России на фестиваль с хореографом на живом театре знакомятся с большими перерывами, и, следовательно, они не имеют целостного знания всех звень-

ев процесса его внутренних изменений и движений во времени. И если бы нам довелось рецензировать увиденное непосредственно после просмотров фестиваля, можно было бы назвать статью что-то вроде «Когда Бежара мало». Поскольку настоящее, равное прежнему впечатление мы получили лишь от одного его балета «Le Dibouk» из программы под общим названием «Иерусалим, город мира». Смотря этот спектакль, очень не простой для восприятия, ощущаешь искусство хореографа проникать в глубочайшие пласты национальных культур, делающие конкретное — общезначимым, узко проявляющее — общечеловеческим — землянским. Причем, не пользуясь при этом приемами прямого цитирования или изображения. Свое прочтение каких-либо первоисточников Бежар преподносит интересным адресом: после такого-то. В данном случае «d'après Chalom An — Ski». Это очень точно и тонко найденное выражение, уважающее того, чей замысел родил в хореографе свое видение темы и сюжета. Отмечаем это, так как во многих случаях такая «сноска» оправдала и сделала бы менее уязвимым творчество ряда современных хореографов. Лаконизм сценического и собственно хореографического приемов делает «стреляющим» в цель каждый микромомент сценического действия, обуславливая внутреннее напряжение и на сцене и в зале. Общий нерв создается сразу и только автору ведомыми путями и не отпускает зрителя весь спектакль. Это не легкое, приятное времяпрепровождение — сидя в кресле, зритель активно «работает», соучаствуя в происходящем. Но процесс не ведет к усталости, хотя нервное напряжение бесспорно. Но таков настоящий Бежар, нравится это кому-то или нет.

В одной из выпадающих из единой программы композиций состоялась уникальная встреча хореографа М.Бежара с танцовщиком — актером М.Барышниковым.

...Несколько, по большому полукругу стоящих стульев, на них отдельно лежащие предметы: шляпка, цветок, женские туфли... Одинокая фигура сидящего на банкетке мужчины. Каждая вещь, взятая в руки, — воспоминание...

Скупые пластические средства, каждый жест рассчитан, и автор перемещается от хореографа к актеру. Это только его, если не сказать личностные, переживания в связи с ушедшим. Не стоит искать аналогов, так как не факты, а скорее, импульсы от личного в жизни двоих (хореографа и актера) создают внутренний нерв



БАЛЕТ

происходящему на сцене (почти как на занятиях по актерскому мастерству в этюдах). И эта органика тайны сцены не всегда подвластна даже М. Барышникову. Мы далеки от задачи сравнений, но очень вспомнился в эти минуты Хорхе Донн (возможно потому, что звучала музыка Малера), конечно, его внутренняя многолетняя нить, настроенная на Бежара, позволяла слышать и воспроизводить едва уловимые творческие импульсы. Но мы не переоцениваем значение факта встречи в творчестве двух художников XX века Бежара и Барышникова, мы просто думаем, что время (а мы присутствовали на премьерных выступлениях) много добавит в созданное ими двумя в воссоздаваемое одним — актером.

Можно было на этом завершить наши впечатления от фестиваля, пожелав ему жить, включать в свой круг все новых авторов и зрителей, активизировать способы их соучастия в празднике, коим фестивали призваны быть, если бы...

Если бы за рамками фестиваля, но в те же дни в Париже не проходили бы спектакли Прельжокажа в театре «De la Ville», где традиционно можно увидеть все новое, что создают деятели театрального искусства Франции. Новый балет этого, едва ли не самого яркого, хореографа Франции подтвердил, что мы все еще многое не видим и вовремя не узнаем. А восстанавливая по прошествии лет, не всегда ощущаем ценность первоизданного, его прорыв во времени. Не берусь описывать этот сложно-повествовательный, очень индивидуально контактный для зрителя спектакль.

Скажу только, что это во всех отношениях глубоко авторское и талантливое произведение, кому-то знакомого, но нового человека, гражданина, художника Прельжокажа, которое, очень хотелось бы, чтобы увидел каждый сам.

В свое время — несколько лет назад — нам было предложено эксклюзивное интервью хореографа. Это было после поставленного им балета «Ромео и Джульетта». В силу ряда объективных и субъективных причин оно не было тогда опубликовано. Однако его содержание, как думается, остается актуальным и сегодня. Потому мы предлагаем его вниманию наших читателей в этом номере.

Редакция журнала «Балет»
сообщает своим читателям,
что подписку журнала на 1998 год
вы можете осуществить:

• в агентстве «Книга-сервис» по адресу:
117168, г. Москва, ул. Кржижановского, 14/1;
тел.: (095) 124-94-49, 129-29-09, 129-72-12;
факс.: (095) 129-01-54;

• в почтовых отделениях связи.
Сведения об условиях подписки
содержатся в каталоге агентства
«Книга-сервис».

Оформить подписку
можно непосредственно
в редакции журнала «Балет» по адресу:
103050, г. Москва, Тверская улица, 22-б,
тел.: (095) 299-24-89, 299-64-78,
факс: (095) 299-51-76.

Стоимость подписки в редакции:

• для москвичей
(при условии получения журнала в редакции) —
54 тыс. рублей — на первую половину 1998 года,
на весь 1998 год — 100 тыс. рублей,

• для иногородних
стоимость подписки
плюс цена пересылки журнала по почте
(15 тыс. рублей на полгода, 30 тысяч рублей на год).

Для тех, кто является постоянным подписчиком
нашего журнала не менее 10 лет
(по предъявлению подтверждающих документов),
предоставляется скидка — 15% подписной стоимости,
для подписчиков с 1981 года — 25 %.

ВНИМАНИЕ!

**Подписная цена журнала «Балет» на 1998 год по сравнению
с подписной ценой 1997 года НЕ УВЕЛИЧЕНА!**

Окончание со стр. 35

«ЖИЗЕЛЬ», ОНА И ЕСТЬ «ЖИЗЕЛЬ», или Ностальгия по прошлому

Но высказывались и другие мнения — некоторые критики видели в танцах вилис ту непосредственность чувства, которую исповедовала знаменитая «босоножка» Айседора Дункан.

В 1918-м и 1922-м годах Горский продолжал найденное в спектакле 1907-года. В первом акте накапливались черты бытовой драмы. Это помогало акцентировать мотив социального неравенства, послужившего причиной гибели героини. Во втором акте Горский нагнетал мрачные подробности, от которых балет «Жизель» освобождался на протяжении XIX века. И вернул ему былую фантастичность... Одновременно драматическое начало брало верх. «Жизель» Теофиля Готье в новой постановке А.А.Горского почти потеряла характер классического балета, настолько мало места оставлено здесь «чистому танцу... Теперь все построено на «мимодраме», — писал очевидец. Неслучайно, в спектакле 1918 года главная партия была поручена хореографом выдающейся характерной артистке Марии Рейзен.

1934 год — год возвращения московского балета к традиционной версии «Жизели». Ее автором стал известный педагог и хореограф Александр Монахов, переехавший в Москву из Ленинграда. Премьера состоялась 20 марта.

Но спектакль А.Горского не был забыт. В 30-е годы в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького плодотворно работал уникальный театр — «Остров танца». Он давал представления на острове Голицынского пруда парка. И вот в 1939 году по инициативе художественного руководителя коллектива Анатолия Шатина мастера балета Большого театра, участвовавшие в спектакле А.Горского, — Мария Рейзен, Валентина Кудрявцева, Ольга Некрасова, Иван Смольцов, Иван Сидоров, Вера и Александра Шелепины — «передали» молодой труппе эту редакцию постановки, тщательно сохраняя в ней «дух» Горского.

Как вспоминает участница спектакля Ирина Князева, «в Москве многие никогда не видели балета Горского и интерес к нему был огромным. Спектакль получился живым и драматичным. В нем не было стилизации «под французский балет» ни в костюмах, ни в прическах, ни в характере движений, ни в манере исполнения».

Как выглядел этот балет «на лоне природы под открытым небом»? Вот как, в частности, описывает Ирина Аркадьевна Князева второй акт «Жизели»: «Казалось, что он был создан для этого театра. Луна взошла. Ветер был сильным, и все опасались, что пойдет дождь. Было хмуро, небо в лиловых тучах. Летали летучие мыши. Никаких электрических светлячков и разверзающихся могил, ничего нарочитого. И когда в лунном свете, между кустами и деревьями, замелькали светлые тени вилис, когда появилась Мирта, все начало казаться фантастичным и нереальным и, вместе с тем, — выглядело правдой». Назовем исполнителей той «Жизели» — Клавдия Рыжкова и Нина Клочкова (Жизель), Вера Остратова (Мир-



Наталья Бессмертнова в балете «Жизель».

Фото Л. Педенчук

Сцена из второго акта балета «Жизель». Большой театр, постановка А.Горского (1922).



та), Николай Суворов (Альберт), Владимир Базаров и Владимир Куликов (Ганс).

Спектакль стал событием театральной Москвы 1939 года.

В 1944 году Леонид Лавровский

«перенес» в Москву из Ленинграда на сцену Большого театра традиционную редакцию балета (художник Б.Волков). В роли Жизели выступила Галина Уланова, Альберта — Алексей Ермолаев. Затем спек-

такль возобновлялся Лавровским в 1955 году, где рядом с Улановой танцевали Юрий Жданов (Альберт) и Майя Плисецкая (Мирта).

Юрий Григорьевич осуществил свою редакцию «Жизели» в 1987 году. Художник Симон Вирсаладзе. В ролях — Наталия Бессмертнова (Жизель) и Ирек Мухамедов (Альберт).

Из книги Е. Суриц «Хореографическое искусство двадцатых годов» (М., 1979), а также по неопубликованным материалам, любезно предоставленным редакцией Е. Суриц и И. Князевой.

В Москве «Жизель» сейчас постоянно «живет» также в репертуре Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, Театра классического балета, театров «Русский балет» и Русский камерный балет «Москва», а по России в целом трудно назвать театр, на афише которого не стояло бы прославленное название.

«Русская «Жизель» — сегодня во всем мире эти слова стали олицетворением совершенно особого понимания философии и идеи произведения — как поэмы о высокой духовности чувства, о его самоотверженности и чистоте, как поэмы о его победе над ложью, изменой, предательством, как поэмы о победе любви над смертью. Об этом рассказывали зрителям артистки русской сцены — Елена Андреевна, Екатерина Санковская, Марфа Муравьева, эта северная вилиса, как называли ее в Париже, Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Спесивцева, Елена Люком, родоначальница той исполнительской традиции роли, что бытует сейчас на отечественной сцене, Марина Семенова, Галина Уланова, Татьяна Вечеслова, Наталия Дудинская, Раиса Стручкова, Ирина Колпакова, Марина Кондратьева, Екатерина Максимова, Наталия Бессмертнова, Галина Мезенцева... Их Жизели стали театральной легендой. Свои строки добавляют в нее представительницы новых артистических поколений. Много сделавший для сохранения «Жизели» выдающийся хореограф Леонид Михайлович Лавровский считал, что в России «спектакль обрел новую жизнь, куда более блестящую, чем в парижские времена. Этому немало способствовали исполнители главных ролей. Поколения русских артистов вносили в трактовку образов «Жизели» свое индивидуальное мастерство, вносили русские черты исполнения — душевность, внутренний смысл, выразительность движений, богатство хореографического языка, созданного русской школой танца».

Из статьи Л. Лавровского «Юбилей «Жизели» в сборнике «Леонид Михайлович Лавровский. Документы. Статьи. Воспоминания» (М., 1983). Историческая справка подготовлена Г. Иноземцевой.

Редакция приносит свою глубокую благодарность Е.Я.СУРИЦ за помощь и предоставленные материалы.

Конец 90-х: «ЖИЗЕЛЬ» в Большом театре

Валерия УРАЛЬСКАЯ:

Спектакль «Жизель» в ее обновленной редакции вызывает радостное чувство. Он помолодел в своем полуторовековом возрасте. Помолодел в прямом и переносном смысле. И исполнители, и строго «прочищенный» ансамбль вилис, и костюмы новенькие из современных тканей. Все дышит новизной и премьерным вдохновением. И все же, что-то не дает примирения с происходящим на сцене. Постараемся объяснить.

Первый акт. Владимир Васильев изначально стремится во всем подчеркнуть гармонию, можно даже сказать, идиллическую тишину манящей нас сельской жизни. Причем не жалеет для этого красок и тщательности деталей. Это и дымок из трубы дома, и «потягивающиеся» после сна пейзажи и тому подобное, что само по себе характерно для первых актов реальных (если не сказать натуралистических сцен) двухплановых белотюниковых романтических балетов.

Эстетика задана, стиль заявлен и только... Тонкий художественный взгляд сценографа С.Бархина, как бы невзначай брошенный на такую деталь сценического занавеса, как кисти среди зелени, как бы предупреждает — это театр.

В свете сказанного все «новинки» В. Васильева читаются от заданного им

самим. И вдруг — развернутое антре заменившее вставное pas de deux. Нас заботит не потеря оно. Оно вставное и есть вставное. Как вставили, так и убрали (хотя его стилистика была приближена к общему романтическому ретро).

А вот новое решение эпизода никак в эту стилистику не вписывается. Хореография — сама по себе очень музыкальная и строго классическая, с хорошим вкусом поставленная. Но отсылается к типу балетовфеерий, что характерно

для конца XIX — начала XX века. Потому — и идентифицируется скорее со сценами из «Раймонды» или «Спящей красавицы», а никак не из «Жизели», что вошла в сценическую жизнь более чем полувеком ранее. И любые ее редакции должны с этим считаться, с нашей точки зрения. Вот и рождает акт чувство смешения стилей, чему, увы, не может до конца помочь театральная подсказка Бархина.

Но она же во втором акте, во многом логически убедительно детализированном и

оправдывающим наши надежды, очень кстати. Театр романтизма здесь царствует в общей гармонии. А репетиционная работа тех, кто его воссоздал с кордебалетом заслуживает всяческих похвал.

Возникающее на театре чувство присутствия одновременно в зрительном зале и в таинственном уголке, где хозяева — вилисы, и есть совместное достижение автора новой версии В.Васильева, артистов, исполняющих сольные и кордебалетные роли, и автора сценографии С.Бархина.

Барбара ВЯЗОВКИНА:

«В постановке Владимира Васильева ставка делалась, главным образом, на молодежь, начинающую и талантливую. Главное достоинство новой «Жизели», что это — балет о молодых людях и балет молодых исполнителей. Оттого, наверное, выступление второго состава стало театральным событием и выглядело настоящей премьерой, а не просто вводом в репертуарный спектакль. И хочется не столько оценивать, саму новую «веристскую» версию, сколько отметить Светлану Лунькину, Николая Цискаридзе, Марию Александрову и Александра Петухова. Это, в первую очередь, их премьера. В собственных интерпретациях каждого из танцовщиков, как можно предположить, отражена сегодняшняя постановочная концепция «Жизели» — «театра жизни».

Правила игры в «театр» установлены сценографией С.Бархиным. Они предлага-



Сцена из спектакля «Жизель».
В роли Иллариона — А.Петухов.
(Большой театр, 1997).

Фото Д.Куликова

ют художественный образ мышления персонажам и вольность стилистического артистизма на сцене. Игра в «жизнь» задается хореографическими нововведениями В. Васильева: манеры лесничего, расширение его партии и детализированная разработка пейзажных сцен. И то, и другое, отчасти, обнаруживают в своем исполнении нынешние Жизель, Альберт, Илларион (бывший Ганс) и Мирта.

Лунькина с Цискаридзе составляют в «Жизели» подлинный дуэт. Это редкий случай, когда танцовщики работают на одном душевном градусе, на единой эмоциональной волне. Альберт Николая Цискаридзе — художник в душе, пишущий воображаемый женский портрет. В лице Жизели он находит идеальную модель, которую мечтательно полюбил. Среди поселян молодой граф ощущает себя настолько естественно, как если бы находился в своей художественной мастерской. Жизнь Альберта и Жизели полна безмятежности, проникнута идиллической интонацией в созданном мире их отношений. Лишь иногда Альберт Цискаридзе может казаться чуть отрешенным, словно по ходу дела он фантазирует, моделирует или режиссирует эти сценические ситуации, одновременно участвуя в них. Свои зарисовки он должен завершить скульптурной фигурой, эффектной позой. Но когда вторгаются в его воображаемый мир, когда разрушают его мечтания, он — нерешителен, пугается напоминания о реальности, которая является перед ним в лице Батильды, невесты. И — как ребенок двумя руками он закрывает лицо, чтобы прогнать видимое, избежать объяснений. Но на какой-то миг Альберт подчиняется светским законам, чтобы затем вновь улечься мыслями, вернуться к приятному времяпрепровождению с Жизелью.

В Жизели Светланы Лунькиной сильна игровая стихия. Танцовщица исходит из драматической основы партии. Повышенное внимание Лунькина уделяет эмоциональному настрою своей героини. Лунькина в роли Жизели (первая боль-

шая партия балерины в театре) — доверчива, непосредственна, в то же время лукава, а главное — реалистична, в художественном смысле слова. Как никто другой, она наиболее приблизилась к трактовке всего спектакля в Большом, обнаруживающего в себе признаки «веризма» — спектакля правдивого, близкого к натурализму, более обывленного, заостряющего внимание на драматических коллизиях, переживаниях героев. И продолжающего традицию сельской оперы и драмы («Сельская честь» — так называлась знаменитая итальянская опера).

Интуитивно Лунькина, позволим предположить себе это, исполняет некоторые сцены первого акта в духе трактовки Карлы Фраччи — укрупняя пантомимные сцены, постепенно их прорабатывая: от нежного, почти пасторального исполнения до широких, почти экспрессивных мазков-движений. Если в дуэте с Альбертом московская Жизель выглядела скорее порождением его творческого воображения, то в самостоятельных эпизодах Лунькина проявилась как героиня. Словно накопленная энергия ее Жизели выплеснулась в сцене сумасшествия, лучшей ее сцене. Отметим, что легко и свободно она владеет выразительными средствами, лексикой драматической стороны роли. Чисто пластическая сцена сумасшествия у Лунькиной построена на сочетании жеста — экспрессивного и мягкого, разворота — жесткого и сомнамбулического, основана на твердости решения и сомнениях, на ясности ума и припоминании. За несколько минут актриса разыгрывает театральную миниатюру, трагический этюд, представляя пограничные состояния своей души.

Во втором акте она не проявила эту мятежную раздвоенность души и темой вилы Лунькиной была скорее — жертвенность, но не inferнальность. Танцовщица внутренне не наполняет пока еще просторов чистого танца. Но все для этого у нее есть: и романтический силуэт, и чувство стиля, и скрытые возможности. Сейчас

в «белом балете» она видится как оплаканная разрушенная мечта художника Цискаридзе, как неясное воспоминание о живом воплощении. Это — Жизель-образ, Жизель-модель, Жизель-контур, оставшаяся только в фантазиях Альберта, на воображаемом полотно. Новый лучезарный финал, который вряд ли подходит к старинному спектаклю и стилистически разрушает его, здесь кажется оправданным. Альберт Цискаридзе танцует торжество избавления от наплывающих видений вилы.

Кордебалет же во втором акте был на высоте, перелеты балерин походили на мистическую ворожбу. А управляла этой танцующей стаей Мирта Марии Александровой. Работающая в театре первый сезон, она заявила о себе сразу и впечатляюще выступила в разноплановых ролях: в гротесковой (Царица бала в «Казанове») и в бессюжетной («Четыре поцелуя»). Мирта — ее лучшая партия на сегодняшний день и необыкновенно ей подходящая. У Александровой Мирта — не страж порядка, а в прошлом увлеченная женщина. От нее веет непроницаемым холодком, но лишь оттого, что она подчинила себя чему-то непрерываемому. Ее стойкость и сила воли — от способности выдержать и не сломиться.

Самоотверженность, близкая такой Мирте черта и лесничего-Петухова. В партию Иллариона Васильев, по сути, внес больше духа соперничества и борьбы, увеличил в ней прыжковые вариации. Александр Петухов в короткий срок сам приготовил роль и, возможно, интуитивно обнажил двойственность спектакля, всю его театральную завуалированность. Иначе говоря, вскрыл в своем исполнении натуралистическую основу переделок (имеются ввиду не только бытовые сцены). Илларион у Петухова предстает не обделенным героем — а самодостаточным, готовым самому за себя постоять. Не робким парнем, которому отказывают — а уязвленным, мстящим и не забывающим обид. Постановщик пытался уравнивать Альберта и лесничего, но

перед Жизелью Лунькиной — не граф и крестьянин, но, в первую очередь, рафинированный художник и крепкий мастерской.

Более привычным было выступление другого состава: без контрастных сторон, без акцентированных состояний. Одним словом — профессионально, ровно и деликатно. Перед Жизелью Нины Ананишвили — молодой граф (Сергей Филин) и молодой поселянин (тот же Александр Петухов). Ананишвили с Филиным — слаженный дуэт, работающий в едином измерении. И как будто ее Жизель с полуслова понимающая Альберта, полна вечно молодого порыва, готова вновь и вновь следовать за ним. Будто она обладательница вечного моторчика, внутреннего двигателя, позволяющего около десяти лет исполнять эту партию, партию танцующей девушки. Танец Ананишвили одновременно и жестко графичен, и прозрачно отретуширован. Она наполняет его классической строгостью и жесткой фразировкой. Если дуэт Лунькина-Цискаридзе, условно говоря, вышел из конца прошлого века, то паре Ананишвили-Филин ближе формальная стилизация под романтический балет. Недаром им так удаются именно современные балеты-стиликации. Филин — способный увлечься (до поры до времени) молодой человек, всегда помнящий свое звание и предназначение. Достоинство — чувство, честь — совесть, потеря — боль — таков путь героя Филина. Альберт во втором акте у него — пробуждающийся и прозревающий. Мягкая, все понимающая Мирта Анны Антоничевой встала на пути у этого отчаявшегося Альберта Филина.

Антоничева — самая лирическая, светлая, нежная краска в спектакле. Она выглядит одной из вилы, вынужденно замещающей Мирту, готовой в любой момент, если не помочь Жизели, то хотя бы взглянуть в ее сторону. Такая Мирта может и отпустить, и простить. Романтическая настроенность Антоничевой, будем надеяться, проявиться в жанровом и в танцевальном характере самой Жизели».

Анжелен ПРЕЛЬЖОКАЖ:

«...Так построить танец, чтобы действие развивалось...»

«Свадебка», «Парад», «Видение розы», «Ромео и Джульетта» — эти балеты по праву занимают свое достойное место в сокровищнице мирового хореографического искусства. Имена их создателей — композиторов и хореографов — ныне упоминаются обязательно с эпитетами «великий», «выдающийся», «гениальный»... О сценических версиях произведений слагаются легенды. И все же, несмотря на всемирную славу этих хореографических полотен, современный французский балетмейстер Анжелен Прельжокаж предлагает зрителям свое пластическое видение знаменитых сочинений, видение художника уходящего XX века.

Среди этих постановок — и авангардистское решение прокофьевского «Ромео и Джульетты», одного из самых любимых и популярных в России балетов, имеющего у нас давние традиции сценического воплощения.

Итак, Анжелен Прельжокаж и его версия прокофьевского шедевра.

Свою версию спектакля Прельжокаж поставил для балетной труппы Лионской Оперы, где на базе традиционной классики в течение уже двух десятилетий успешно развиваются разные стили современного танца. Напомним, например, балет «Ромео и Джульетта» (хореограф Витторио Бьяджи, 1975) или «Щелкунчик» (хореограф Маги Марен, 1982), в которых персонажи обрели необычный облик роке-ров или марионеток. И вот французская публика вновь встретилась со своеобразной редакцией популярного балета. Молодой французский хореограф скроил из драмы Шекспира и партитуры Прокофьева захватываю-



А. Прельжокаж в Москве, на премьере фильма «Ромео и Джульетта».

щий, динамичный спектакль, где события развиваются в роботизированной, тоталитарной стране с неустрашимыми социальными противоречиями. Прельжокаж много эпизодов «вырезал» из партитуры Прокофьева, которая прекрасно звучит на фонограмме в записи оркестра Лионской Оперы под управлением Канта Нагано. Но балет поражает взаимосвязью фрагментов, драматической

напряженностью и музыкальностью хореографии. Монументальные, футуристические декорации Энки Билалея, его фантастические костюмы и сумрачно-тревожное освещение Жака Шатле создают давящую, устрашающую атмосферу насилия, холодный и мрачный отвратительный мир. Герои — очень схематичны; действие сокращено до минимума. В балете нет семьи Капулетти, Ромео не

мстит за смерть Меркуцио, Тибальд остается живым.

Реакцию французской прессы, которая проявила большое внимание к этой версии балета, можно представить себе, прочитав только заглавия к рецензиям на спектакль, опубликованных в парижских газетах: «Ромео и Джульетта» Прельжокажа и Билалея — политический мир в атмосфере комикса», «Новая версия «Ромео и Джульетты» Прокофьева — пари рискованное, но оно выиграно», «Любовники из Вероны в Метрополисе», «Ромео в мире Кафки», «Герои Шекспира в атмосфере социально-политической фантастики», «Футуристический и волнующий балет Прельжокажа», «Дети Шекспира проносятся через века, вдыхая воздух времени каждого».

Приведем также фрагмент из статьи в буклете к спектаклю, где Марсель Мишель написал: «Анжелен Прельжокаж ... в сотрудничестве с югославским художником Энки Билалем перенес Ромео и Джульетту в тоталитарный режим. Здесь речь идет не о борьбе кланов, а о противоборстве, запятнанном расизмом, между милицией, предназначенной обеспечивать социальный порядок, и пролетариатом, лишенном прав. Цель хореографа состояла в том, чтобы развить эту тему политической фикции в атмосфере комикса с гигантским кошмаром».

А что думает о спектакле его автор — хореограф Анжелен Прельжокаж?

«Я хотел найти подлинную причину, которая сделала любовь Ромео и Джульетты запретной, — говорит он. — Произведение Шекспира рассказывает о двух семьях, которые поссорились дав-

но, но не известно по какой причине. Я стремился показать реальную причину, которая могла бы объяснить, почему Ромео и Джульетта не имеют права на любовь. И я придумал: Джульетта — дочь деятеля номенклатуры, у которой власть; Ромео — персонаж из низшего класса, очень бедного и бесправного. Закон запрещает брак между людьми разного социального уровня; существует огромная репрессивная система, и милиция преследует влюбленных. Так любовь, которая оказывается вне закона, обретает характер трагедии».

— Почему в Вашей версии Ромео не мстит за смерть друга и не убивает Тибальда?

«Потому что Тибальд возглавляет милицию. Я хотел, чтобы он остался живым, так как несет ответственность за все, что происходит. В моей версии этот герой очень деятельный. Кроме того, Тибальд влюблен в Джульетту».

— Образ кормилицы у Вас как бы раздвоен. Эти две дамы в черно-белых одеждах, вероятно, тоже несут определенный символический смысл?

«Да, эти две няни олицетворяют маленькие машины, запрограммированные для воспитания детей. Вначале они помогают расти Джульетте, а потом за ней следят».

— Какие аспекты в этом балете были для Вас наиболее важными?

«Прежде всего это концепция чисто хореографическая. Я должен был поставить танцы так, чтобы в каждой сцене без пантомимы было бы понятно, что происходит. Таким образом, я работал как над хореографическим сочинением, так и над новой лексикой. История Ромео и Джульетты всемирно известна и любая сцена узнается сразу. Поэтому достаточно хорошо построить танец, чтобы действие развивалось успешно».

— Почему для балета Вы выбрали музыку Прокофьева?

«Честно говоря, я музыку не выбирал. Партитура Прокофьева была определена условиями контракта Лионской Оперы, которая предложила мне сделать ба-

лет на музыку Прокофьева. Лично я, может быть, и не выбрал бы ее. Но выполняя заказ, часто становишься интеллектуально богаче. Раньше я совершенно не знал Прокофьева. Теперь после работы над таким значительным его произведением, как «Ромео и Джульетта», мне кажется, что знакомство состоялось. Говоря о контракте, хочу отметить, что мне нравится идея работы по заказу. Есть хореографы, которых этот аспект угнетает. Но история искусств создавалась произведениями, сочиненными по заказу».

— Как Вы оцениваете музыку Прокофьева? Помогала ли она Вам при создании хореографии?

«Эта музыка чрезвычайно театральная. И в этом отношении она поистине гениальна. Для танцовщиков не столь обязательны драматические аспекты, так как они заложены в музыку. Музыка дает напряженность, тревогу и порыв любви. Все эти чувства уже выражены в партитуре. Поэтому танец может быть гораздо свободнее. Хотя и говорит то же самое, но способен это выразить более отвлеченно, что и позволило мне разработать лексику современную, почти что абстрактную. Музыка и танец создают очень интересную совокупность. Я убрал из балета все анекдотичное. Например, фрагмент, где в партитуре сказано: «В это время деревенские жители танцуют». Это не существенно для развития действия. Подобные фрагменты кажутся добавлениями. Возможно, Прокофьев тоже сочинял по заказу. Он написал великолепные вещи, в том числе, наверное, и по заказу. Может быть, поэтому партитура балета «Ромео и Джульетта» такая длинная. Думаю, что Прокофьев сделал бы свой балет короче, с меньшим повтором некоторых картин, если бы его писал по собственной инициативе».

— Возможно, Вы видели разные версии балета «Ромео и Джульетта». В чем особенность Вашего спектакля?

«К сожалению, начав мою работу, я видел очень не-

много — только несколько основных фрагментов из постановки Джона Кранко, главным образом па де де с прекрасными и удивительными поддержками. Мне это показалось очень красивым. Позднее я увидел весь балет Кранко. Но если дуэты были замечательными, то другие эпизоды оказались менее разработанными. Я, конечно, читал трагедию Шекспира, но мой подход совершенно другой. Озабоченный хореографией балета, я стремился с ее помощью воплотить определенные социально-политические идеи, что было очень важным для концепции моего спектакля».

— Вы говорили о свободе творчества и контрактах, заказах. Где здесь Вы видите прогрессивное начало?

«Мой спектакль я делал по контракту с балетной труппой Лионской Оперы. И в этих жестких рамках я постарался привнести на сцену свое видение трагедии Шекспира и музыки Прокофьева. И в этой связи скажу, что свобода не всегда созидательна. Иногда принуждение является импульсом для творчества. Например, Стравинский в своих мемуарах писал, что, когда он начинал сочинять произведение, то ставил для себя жесткие правила. Скажем, нельзя использовать какие-то аккорды, определенный ритм и так далее. Этим Стравинский определял для себя творческие препятствия, чтобы потом их преодолеть. Я очень близок к такой точке зрения, то есть считаю: созидать — это значит решать проблемы. Другой подход в творчестве — свободное излияние своей фантазии. Но это не значит, что одна точка зрения лучше другой. Например, Стравинский при решении «проблем» не только продвигал идею, но и ее опережал. Больше всего меня интересует в творчестве то, что идет за идеей. Когда, например, есть хорошая мысль, но если она остается только на уровне идеи, если при ее реализации на сцене я вижу, что идею я не превзошел, то тогда мне это не интересно.

Идея — только след, она инициирует, а произведение — это то, что за ней следует. Я боюсь людей, имеющих богатые идеи, о которых они очень хорошо говорят, так как идея у них остается более значимой, чем произведение. Иногда я прихожу в репетиционный зал с большой идеей, начинаю работать, но случается, что результат получается неинтересным. И наоборот, у меня может появиться маленькая интуиция, которую я развиваю, и рождается нечто, что я не предчувствовал и чего не было моей голове. Другой аспект принуждения состоит в том, что спектакль имеет дату премьеры. Поэтому нельзя слишком долго думать и экспериментировать со своими идеями, маленькими и большими. Таким образом, я чувствую, как постановка день за днем «растет» в моих руках. Если оставаться на уровне идеи, то лучше заниматься литературой».

— Каковы Ваши ближайшие творческие планы?

«Проектов много. Предполагаю сотрудничать с труппами разных стран. Недавно снял два небольших фильма; есть и другие кинематографические проекты. Свои фильмы я включаю в балет «Амер-Америка». Это как бы письма, которые эмигранты отправляют на Родину своим семьям. Что касается балета «Ромео и Джульетта», то он снят в Лионской Опере для французского телевидения, фильм показывался на разных фестивалях. Видели его и в Москве».

— Возможно ли Ваше творческое сотрудничество с каким-либо балетным театром в России?

«Конечно. Я буду счастлив поработать в стране, где существует легендарный Русский балет. Думаю, что редакция журнала «Балет» и Российская ассоциация деятелей хореографического искусства могли бы способствовать установлению таких взаимообогащающих контактов».

ВНИМАНИЕ!

Для балетных групп,
ансамблей,
хореографических
учебных
заведений

- прием заказов на изготовление: декораций, репетиционных и сценических костюмов, головных уборов, обуви, зеркал больших размеров для оформления репетиционных залов и балетных классов, зеркал для гримуборных и примерочных.
- Продажа балетных костюмов, тренировочной одежды, тканей, обуви, аксессуаров и отделочных материалов.

Адрес:

103050, г. Москва, К-50,
Тверская ул., 22-б
(вход под арку
гостиницы «Минск»).

Телефоны: (095) 299-24-89
299-64-78

Факс: (095) 299-51-76.

... С ЗОЕЙ БОГУСЛАВСКОЙ

ВВ данного номера посвящено размышлениям о появившихся в последнее время многочисленных премиях, призах и номинациях.

*К числу наиболее уважаемых и престижных относится премия «Триумф». Среди ее лауреатов – балерина **Нина Ананиашвили**, хореографы **Борис Эйфман** и **Игорь Моисеев**.*

*О самой премии, ее жюри, лауреатах рассказывает гость журнала – координатор жюри премии «Триумф» писательница **Зоя Богуславская**.*

«Пользуюсь случаем сообщить читателям журнала, — начала свой разговор с сотрудниками редакции Зоя Борисовна, — что мы расширили состав нашего жюри в связи с тем, что решили более полно воспроизводить интересы нового пространства культуры. Сегодня в нем определенное место стали занимать виды искусства, прежде находившиеся где-то на периферии культурной жизни, родились новые музы. Например, телевидение, дизайн, сценография, эстрада, особенно ее разговорные жанры, которые сейчас активно воздействуют на общество. И вот учитывая и эти мотивы, мы ввели в состав жюри восемь новых членов. Среди них четверо — лауреаты нашей премии Инна Чурикова, Олег Меньшиков, Михаил Жванецкий, Давид Боровский (тут мы не погрешили против устава, в котором сказано, что член жюри не может получить премию «Триумф», но эти люди ее уже получили), а также актриса Алла Демидова, Владимир Познер, кинорежиссер Александр Сокуров, классик отечественного джаза Алексей Козлов. Теперь нас — двадцать один человек. Каждый член жюри имеет право выдвинуть одну-две кандидатуры претендентов. Выдвижение — тайное. Я много раз говорила, что это для нас принципиально — сами члены жюри никогда не знают, кого выдвинул, во избежание лоббирования. Голосование происходит не по сферам деятельности и не по жанрам. Члены жюри чаще всего отстаивают (как это ни парадоксально) художников, занимающихся другим видом искусства, а в своем отечестве пророков как не было, так и нет.

Мы — независимая премия, хотя абсолютной независимости не бывает, но мы к ней стремимся и исходим только из профессиональных критериев. Кстати, в нашем положении записано, что премию «Триумф» получают люди, обогатившие отечественную культуру

вне зависимости от того, в какой стране они проживают и какое у них гражданство.

Выдвигаю потенциальных лауреатов, мы предпочитаем тех, кто произвел на нас наибольшее впечатление в прошлом или в этом году, и имея ввиду тех, кто явился, вместе с тем, первооткрывателем в своей области, однако в силу разных — объективных и субъективных — причин оказался обделенным тем вниманием, которого заслуживал.

Итак, наши лауреаты — деятели балета... Первой здесь стала Нина Ананиашвили. Я с ней, кстати, как и почти со всеми нашими лауреатами, до получения ими премии лично знакома не была. Она мне казалась очень необычной среди балетных прим, какой-то грузинской царевной из легенды. На сцене Большого театра она в ту пору появлялась редко. А мне ее очень не хватало. Думаю, в известной степени то, что она получила премию «Триумф», которой так радовалась потому, что была ею удостоена именно в России, вернуло, практически, Ананиашвили в Большой театр.

С творчеством Бориса Эйфмана я по-настоящему познакомилась будучи проездом из Тольятти (там мы проводили фестиваль «Триумфа») в Москву. Я на один день остановилась в Петербурге в связи с премьерой «Карамазовых». Я шла на спектакль с большим предубеждением. Мне хотелось сказать: «Хореографы! Успокойтесь! Вам есть что делать в балете. Оставьте в покое большую литературу!» Я отнеслась с интересом к балетам «Анна Каренина», «Дама с собачкой», «Чайка» Р.Щедрина с Майей Плисецкой, поскольку воспринимала их отдельно от литературы. Но здесь-то — Достоевский, «Братья Карамазовы»! Но то, что я увидела на сцене, меня захватило и потрясло. Эйфман внес в хореографию балета нечто новое, что бесспорно

Приближается великий праздник – День Победы.

И в преддверии этой знаменательной даты редакция предлагает читателям рассказ об одном из тех, кто прошел весь долгий ратный путь солдата Великой Отечественной и закончил его в Берлине.

Его имя Василий Константинович Корнеев.

ГВАРДИИ ТАНЦОВЩИК

является новым языком в танце. Необычны его экспрессия, ритмика, эмоциональность. Я, правда, не очень приняла вторую часть спектакля, в которой он домислил Достоевского. Но общее впечатление все равно осталось сильным. Все эти разговоры о пошлости, о клише, о мелодраме меня совершенно не занимают. Я вижу, ЧТО он делает с балеринами и танцовщиками, скажем так, среднего профессионального уровня, но отнюдь не гениальными. Значит, эта гениальность живет в нем самом, и он вдыхает ее в исполнительниц. И я вижу, каких это ему стоит усилий и каких требует душевных и физических затрат.

Игорю Моисееву присудили премию в этом году. Это был особый случай с выдвижением: воздаяние и нашей молодости, и, если хотите, стране, и человеческому достоинству самого мастера, который был отмечен всеми наградами, но ни перед кем ради них не заискивал, ни у кого ничего не просил. Мастерством брал, и тем оглушительным впечатлением, которое производили спектакли его коллектива.

Моисеев явился по существу первооткрывателем жанра. Он сделал народный танец всеобщей эстетикой. Каждая его сценическая новелла — высокое произведение искусства вне зависимости от того, лубок это или что-либо другое. Я побывала на двух последних концертах ансамбля в Москве: зал аплодировал стоя и рыдал от восторга. Меня же потрясло еще и то, что те композиции, которые я видела двадцать лет назад, стали только лучше. Труппа в отличной форме: ни одного неряшливого движения. А сам Игорь Александрович, конечно же, уникум».

Далее Зоя Борисовна рассказала, что сама она «балетный» человек, и еще, учась в ГИТИСе, полюбила балет. «Кажется, — вспомнила она, — я не пропустила ни одного спектакля «Ромео и Джульетта» с Галиной Улановой». Говорила она и о том, что жизнь ее очень близко свела с Майей Плисецкой и Родионом Щедриным и не только в театре. А на сцене Плисецкая восхищала ее и в «Дон Кихоте» (Китри), и в «Кармен-сюите» (Кармен), и в «Лебедином озере» (особенно Одиллия), и в «Бахчисарайском фонтане» (Зарема). З. Богуславская, хотя сама и не писала на балетные темы, но постоянно интересовалась мнением о том или ином явлении Вадима Гаевского, читала статьи Елизаветы Суриц, Анны Илупиной, других авторов...

Жизненные пути свели Зою Богуславскую с Михаилом Барышниковым, на праздновании юбилея которого она недавно побывала. Рассказ о встрече с артистом обещан журналу.

Василий Константинович Корнеев увлекся танцем еще в детстве, занимался в кружке одного из московских Дворцов пионеров, где рядом с ним первые шаги на балетном поприще делала известная впоследствии солистка Большого театра Римма Карельская. Дальше — занятия в школе сценического танца Московского театра «Остров танца» под руководством А.В. Шатина и участие в его представлениях. Буквально накануне войны артисты «Острова танца» были приглашены в Казань — помогать в подготовке декады литературы и искусства Татарии в Москве. Там «островитяне» и встретили начало Великой Отечественной.

Призванного в армию осенью 1942 года Василия Корнеева после месячной подготовки определили заряжающим в танковый экипаж. И началась его военная биография. Он «выхлебал» полностью весь котелок тягот солдатской службы: Первый Прибалтийский и Второй Белорусский фронты, освобожденные от фашистов Вильнюс, Каунас, Кенигсберг, Варшава, поверженный Берлин... Он честно заслужил те награды, что надевает по праздникам: орден Отечественной войны, почетные солдатские медали «За отвагу», «За боевые заслуги». Кроме советской «За освобождение Варшавы», Корнеев получил три польских медали.

Да, и к Василию Константиновичу относятся слова известной песни: «Фронтовики, наденьте ордена».

И казалось, годы военного лихолетья все, что связывало Корнеева с мирной жизнью, с балетом, отошло в небытие, хотя балетные туфли постоянно лежали в его вещевом мешке. Отошло до тех пор, пока в разрушенном Берлине, рассказывает ветеран, «маршал Рокоссовский не затеял концерт Победы». Тогда и «нашелся балетный» Корнеев — вызвался исполнять танец с лентой из балета «Красный мак», а поскольку музыку выбирать не приходи-



В.К. Корнеев (1998).

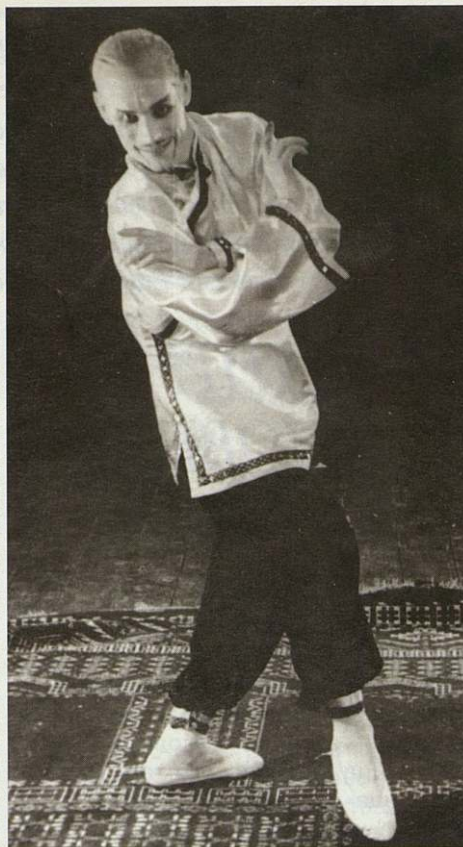
лось — сгодился для аккомпанемента и вальс Штрауса. «Тогда я и понял, что кончилась война», — говорит Василий Константинович.

После войны он служил в ансамбле песни и пляски войск Рокоссовского (переименованный позже в ансамбль Северной группы войск), помогал организовывать балетную школу в Варшаве... А когда его демобилизовали, решил вернуться к любимому делу. И прерванная балетная биография продолжается — выступления в ведущих и солильных партиях балетов «Соперницы», «Эсмеральда», «Сампо», «Бахчисарайский фонтан», «Раймонда», «Лебединое озеро», а также исполнение классического па де де из «Арлекинад», вариации из «Лауренсии», одной из кукол в «Щелкунчике»... И на балетной сцене «послужной» список бывше-



В.К.Корнеев – гвардии-танцовщик (1946).

В.К.Корнеев в танце китайских кукол из балета «Щелкунчик».



Василий Константинович и сегодня занят делом своей жизни, руководя самодеятельным ансамблем танца «Любляночка» в Курьяновском Доме культуры в Москве, умудряясь находить спонсоров, сводя концы с концами. В год 50-летия Победы, Василий Корнеев еще танцевал на встрече ветеранов на Поклонной горе, а было ему тогда семьдесят... Таков он — гвардии танцовщик, человек — оптимист.

ЛЕЙЛА ГУЧМАЗОВА

ВНИМАНИЕ!

Уточнение к программе VIII Международного балетного конкурса в Париже:

просмотры исполнителей современного танца

состоятся с **7 по 12 ноября**,

финал – **13 ноября**,

а просмотры исполнителей

классического танца – с **15 по 20 ноября**,

финал – **21 ноября**.

Гала-концерт намечен на **23 ноября**.

Справки по адресу: 36, rue de Laborde 75008 Paris.

Tel.: 01 45 22 28 74

Fax: 01 45 22 60 24

Инна ЗУБКОВСКАЯ, народная артистка России:

«У Марии Алексеевны Кожуховой я училась в хореографическом училище при Большом театре пять лет (это считается долго), правда, с перерывом. Сначала два года, а потом — после некоторого промежутка три последние года.

Мария Алексеевна — обожаемый мною педагог. Я ее очень любила. И должна сказать, что она меня — тоже, всегда называла меня «дочей». Это было ее любимое слово по отношению к тем, к кому Кожухова хорошо относилась. Когда она на меня за что-то сердилась (а за годы учебы в школе было всякое), то я уже не была «дочей». А как все снова становилось хорошо — опять делалась «дочей».

Была очень добрым и в то же время очень строгим человеком. Если Мария Алексеевна приходила на урок не в очень добром настроении, мы трепетали. Она могла и прикрикнуть, и удалить из класса. Поэтому мы ее не только очень любили и уважали, но и боялись. Она была замечательным педагогом. Выработывала у своих учеников силу ног. И в этом была беспощадна. Иногда мы просто умирали от усталости, но Мария Алексеевна ничего слышать не хотела: у нее была своя цель.

Я часто вспоминаю и рассказываю историю о том, как в предвыпускном классе мне пришлось срочно выучить партию Эсмеральды. Что-то произошло с девочкой из выпускного класса, которая готовила эту роль и ей отказали в спектакле. И тогда Петр Андреевич Гусев, наш художественный руководитель, срочно ввел меня в спектакль. И вот там, в коде, было такое движение — в арабеске надо было отскакивать назад. Очевидно, я не очень отскакивала. Так что Мария Алексеевна снимала с себя пояс, делала петлю, надевала ее мне на ту ногу, которая была наверху и тащила меня за нее. Я, конечно, прыгая на одной ноге, за ней не успевала, нога подкашивалась и я валилась вперед. Но она была беспощадна: «Вставай! Еще раз!», и опять тащила меня пет-

СЛОВО О ПЕДАГОГЕ

(К 100-летию со дня рождения М.А.Кожуховой)

лей за ногу. Пока Мария Алексеевна не добивалась своего, она не отступала. Ей было совершенно безразлично, что я падала. Главное — чтобы у меня получалось так, как она хотела.

Но в то же время, как я уже говорила, Мария Алексеевна была очень доброй.

Одно время у меня в семье сложилось тяжелое материальное положение: очень долго (не один месяц) болел мой отец и полностью зарплату в этот период он не получал. Мария Алексеевна знала об этом. И вот случилось так, что на «Мосфильме» снимали школьный фильм, в съемках которого участвовали ученики Ленинградского и Московского училищ. Естественно, никому из учащихся не платили, это входило в наши обязанности. И я очень хорошо помню, как Мария Алексеевна взяла меня за руку, отвела к режиссеру-постановщику этой картины и сказала ему: «Вы знаете, это — очень хорошая девочка, очень способная, подающая большие надежды. У нее — очень трудное положение в семье. Очень прошу Вас, помогите ей, пожалуйста!» И мне, единственной из всех, выписали за участие в съемках какие-то деньги. Эта история, конечно же, говорит о доброте Марии Алексеевны, о ее чуткости. Ну, не все ли ей было равно, как я живу?! Учится себе девочка, и учится. Ну, и слава Богу! Ее же никто ни о чем не просил. Этот поступок был сделан по ее собственной инициативе. Такое не каждый человек сделает. Я не могу этого забыть!

А сколько мы бывали у нее дома?! Она жила во дворе нашего училища на Пушечной, и мы к ней часто забегали, просто так в какой-нибудь перерыв. Ее муж, Николай Яковлевич, тоже обожал учеников Марии Алексеевны (у них вообще была очень



Мария Алексеевна Кожухова.

дружная семья). И они всегда прекрасно принимали и встречали нас.

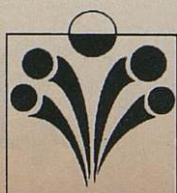
И вот у нее дома висела очень хорошая фотография — Мария Алексеевна в роли Кошечки из «Спящей красавицы». Мы на этот портрет буквально-таки молились. Нам казалось, что станцевать Кошечку — предел мечтаний! Потом, когда я попала в Ленинград и где теперь работаю, я слышала много рассказов о том, как танцевала Мария Алексеевна, в каких балетах.

Но как педагог она ни в коем случае не подавляла индивидуальность своих учениц. У нас был очень хороший класс. Из него вышли (а всего нас выпустилось шесть девочек) — две примы-балерины — я, танцевавшая на сцене Мариинского театра, и Виола Прохорова, которая впоследствии стала Виолеттой Элвин и была второй балериной в «Ковент-Гардене» после Марго Фонтейн. Когда из класса выпустились две балерины, это — уже хорошо. Но помимо нас, две девочки стали солистками, одна в Большом театре — Людмила Литав-

кина, а вторая — Элеонора Кузнецова в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. И все мы — очень разные. Мария Алексеевна выявляла индивидуальность каждой. В этом отношении у нее было очень точное чутье. Я сейчас сама преподаю, и отношусь к таким вещам особенно внимательно. И мне очень не нравится, когда я смотрю на ученицу и вижу в ней ее педагога. Обидно, когда подавляют индивидуальность и заставляют воспитанника делать все именно так, как это делает сам педагог. На мой взгляд, такой метод порочен. Педагогика, как раз и состоит в том, чтобы выявить индивидуальность, развить ее, а не подавлять.

Мария Алексеевна была настоящим педагогом. Научить этому нельзя. Как нельзя научить человека быть хореографом. Человек рождается или с этим даром или — без него. Ну, можно ли человека научить быть поэтом? Нет. Научить сочинять стихи нельзя. И я убеждена, что так же нельзя научить сочинять танцы. Либо в человеке эта способность есть, либо ее нет. То же можно сказать и о педагогике. Это — дарование. И совсем не всегда хороший танцовщик становится хорошим педагогом. Можно хорошо танцевать и плохо преподавать. У меня масса тому примеров. Мария Алексеевна — была педагогом от Бога.

Когда мы учились у нее последние годы, она преподавала и в школе и в театре. И очень часто к нам приходила на уроки Ольга Васильевна Лепешинская. Она вставала вместе с нами к палке и занималась. И ее присутствие нас не только не смущало, но даже помогало. Мария Алексеевна была поклонницей танцев Ольги Васильевны (да и мы тоже) и всегда говорила нам: «Смотрите! Учитесь, вот — как надо!»



LURIT

ДЛЯ ТЕАТРА, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЯ:

■ **Грим,
профессиональная
косметика**

■ **Составы и
материалы для
спецэффектов**

■ **Флюоресцентная и
фосфоресцирующая
косметика**

■ **Блестки, цветные
лаки для волос**

■ **Сопутствующие
средства для грима**

■ **Парики и
пастижерские
изделия,
инструменты для их
изготовления**

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

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

Мария Алексеевна принадлежала ленинградской школе. Но преподавала и в Мариинском театре, и в Большом театре, и в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. В свое время они вместе с Елизаветой Павловной Гердт уехали в Москву и вместе преподавали в хореографическом училище. Но когда я уже начала работать в Ленинграде обо мне, желая уколоть, иногда говорили: «У нее же московская школа!». А ведь я училась у ленинградки. Все это, на мой взгляд, смешно. И когда хорошо танцуют в Москве, это — прекрасно, и когда хорошо танцуют в Ленинграде, это — тоже прекрасно. И не может быть так, чтобы в Ленинграде тебя могли научить так, чтобы ты стала балериной, а в Москве ты бы не научилась. Или наоборот: в Москве тебя научили бы, а в Ленинграде нет. Такого быть не может.

Хотя, если говорить о конкретном педагоге, то один может научить, а другой — нет. Мария Алексеевна Кожухова могла научить. Я ее очень часто вспоминаю. Точнее, я никогда ее и не забывала. Вспоминаю ее, я всегда думаю: «Царство Вам небесное, Мария Алексеевна, пусть земля Вам будет пухом!».

Майя САМОХВАЛОВА:

«Май месяц, 1941 года. Мне 1-го мая исполнилось 9 лет, и я с большой гордостью круглой отличницей с похвальным листом окончила первый класс хореографического училища. Это был год знаменитого выпуска Марии Алексеевны Кожуховой, давшего нам таких прекрасных выпускниц как Инна Зубковская, Виолетта Прохорова, Нелли Кузнецова, Ирина Чуб.

Я хорошо запомнила этот выпуск, так как сама участвовала в концерте. Поэтому все репетиции мы сидели в зрительном зале и смотрели на выпускников. Это был последний выпуск перед войной. Война разбросала всех по городам и весям. Школа выехала в Васильурск, я не поехала туда, так как не была в момент отъезда в Москве. К моему счастью, я с мамой и сестрой эвакуировалась в Куйбышев к маминой сестре. И там я узнала, что Большой театр тоже на-

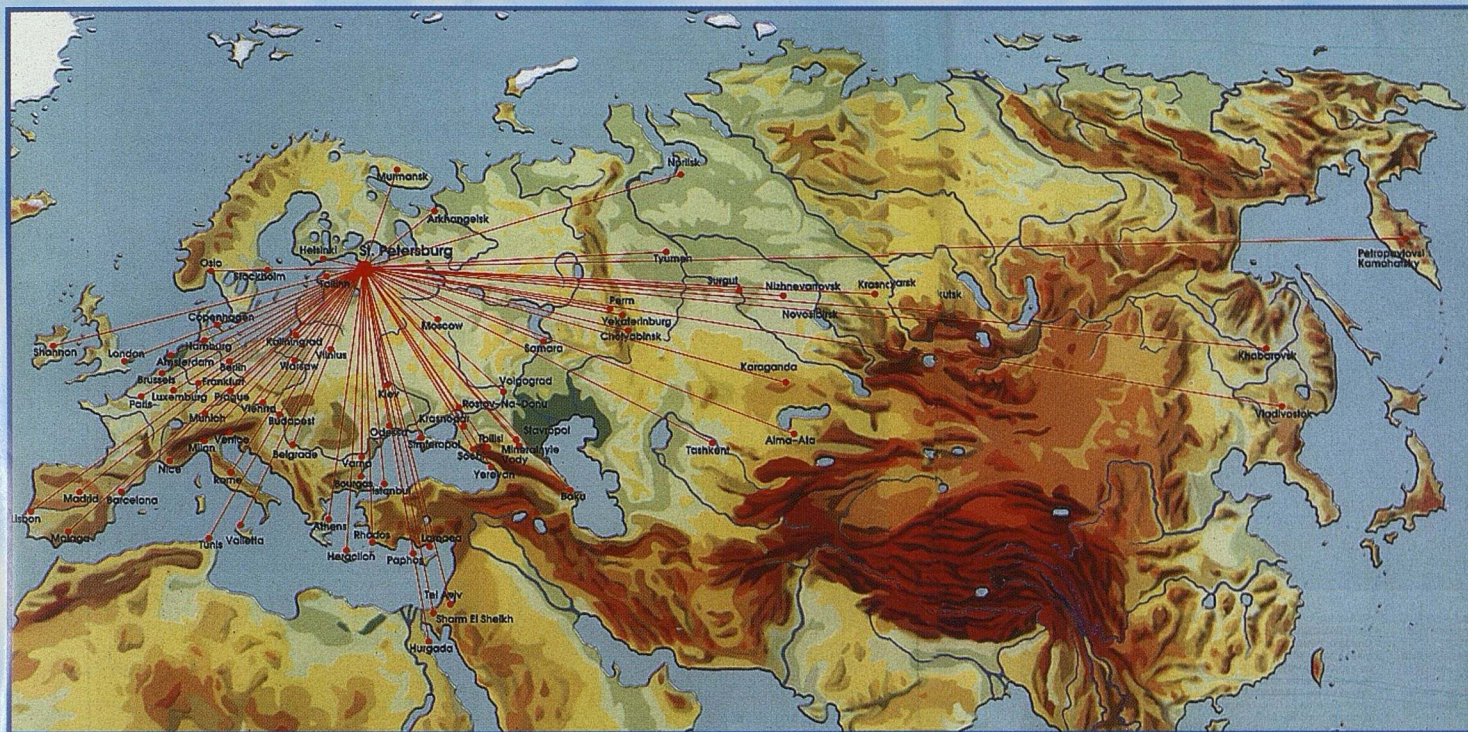
ходится здесь. И вот, как-то стою в очереди в магазин, чтобы «отоварить карточки», смотрю идет балетной походкой стройная худенькая женщина с властным лицом. Не зная ни имени, ни фамилии, подбегаю к ней и нахально говорю: «Тетья, я вас знаю!» И рассказываю ей все, что со мной произошло. Мария Алексеевна сказала, что детей здесь нет, но видя мои слезы, пригласила меня прийти на следующий день в театр и показать ей, что я могу.

И началась моя полуторомесячная голгофа. Я приходила за час, смотрела класс Кожуховой, у которой занимался весь цвет солистов Большого театра: Галина Петрова, Муза Петрова, Ирина Тихомирнова, Татьяна Лазаревич, Людмила Черкасова, Мина Шмелькина, Владимир Преображенский, Юрий Кондратов, Алексей Ермолаев, Асаф Мессерер. Иногда прилетала на спектакли Ольга Лепешинская. Это были мои университеты, поскольку помимо классов, которые я смотрела, я еще имела возможность бывать на спектаклях и даже в них участвовать. Шел весь классический репертуар: «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Кармен», «Руслан и Людмила».

Но заканчивался класс солистов, и начиналась моя экзекуция. Мария Алексеевна — строгий педагог, но сердце у нее доброе, ей тоже нелегко было со мной, за полтора месяца подтянуть меня до моего класса, который все это время (два года) учился в Васильурске. И если бы ни эти уроки с Марией Алексеевной в Куйбышеве, я бы, конечно, не состоялась как балерина, а в дальнейшем — как педагог.

По приезде из эвакуации, Николай Иванович Тарасов рискнул принять меня в мой же класс. Было трудно, но Елена Николаевна Сергиевская очень внимательно и спокойно ко мне отнеслась, и в пятом классе я подтянулась до пятерки. А седьмой, восьмой и девятый классы я опять была у Марии Алексеевны, выпускалась в «Баядерке», в «Тенях», в главной партии. Так вышло, что училась я всего пять лет, и те полтора месяца, в Куйбышеве определили мою судьбу благодаря прекрасному педагогу — Марии Алексеевне Кожуховой».

**АВИАПРЕДПРИЯТИЕ «ПУЛКОВО» ГАРАНТИРУЕТ
 ВЫСОКИЙ УРОВЕНЬ ОБСЛУЖИВАНИЯ
 И БЕЗОПАСНОСТЬ ПОЛЕТОВ
 PULKOVO AVIATION ENTERPRISE
 GUARANTEES HIGH LEVEL OF SERVICE AND SAFETY**



**В САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
 TO ST. PETERSBURG**

НОМЕР РЕЙСА FLIGHT NUMBER	ВРЕМЯ ВЫЛЕТА DEPART	ВРЕМЯ ПРИБЫТИЯ ARRIVE	ТИП ВС AIRCRAFT	ВРЕМЯ В ПУТИ FLIGHT TIME
ПЛ2435	09.45	11.05	TU5	1.15
ПЛ2417	11.15	12.35	TU5	1.15
ПЛ2437	12.00	13.20	TU5	1.15
UN121	07.50	09.00	8737	1.25
ПЛ2411	13.20	14.40	TU5	1.15
ПЛ2419	15.45	17.05	TU3	1.15
UN131	12.00	13.20	8737	1.25
ПЛ2421	17.30	18.50	TU5	1.15
ПЛ2425	19.35	20.55	TU5	1.15
ПЛ2427	22.10	23.35	TU5	1.15
ПЛ2429	23.00	00.25	TU3	1.15
UN141	18.45	20.05	8737	1.20
SU731	19.55	21.35	TU5	1.15

ИНФОРМАЦИЯ О КАССЕАП «ПУЛКОВО» В ШЕРЕМЕТЬЕВО 1

В Москве касса авиапредприятия «Пулково» открыта в зале отлета аэропорта «Шереметьево-1».

Часы работы:

с 8.30 до 22.00

Обед:

с 13.00 до 14.00

Технологические перерывы:

с 11.40 до 12.00

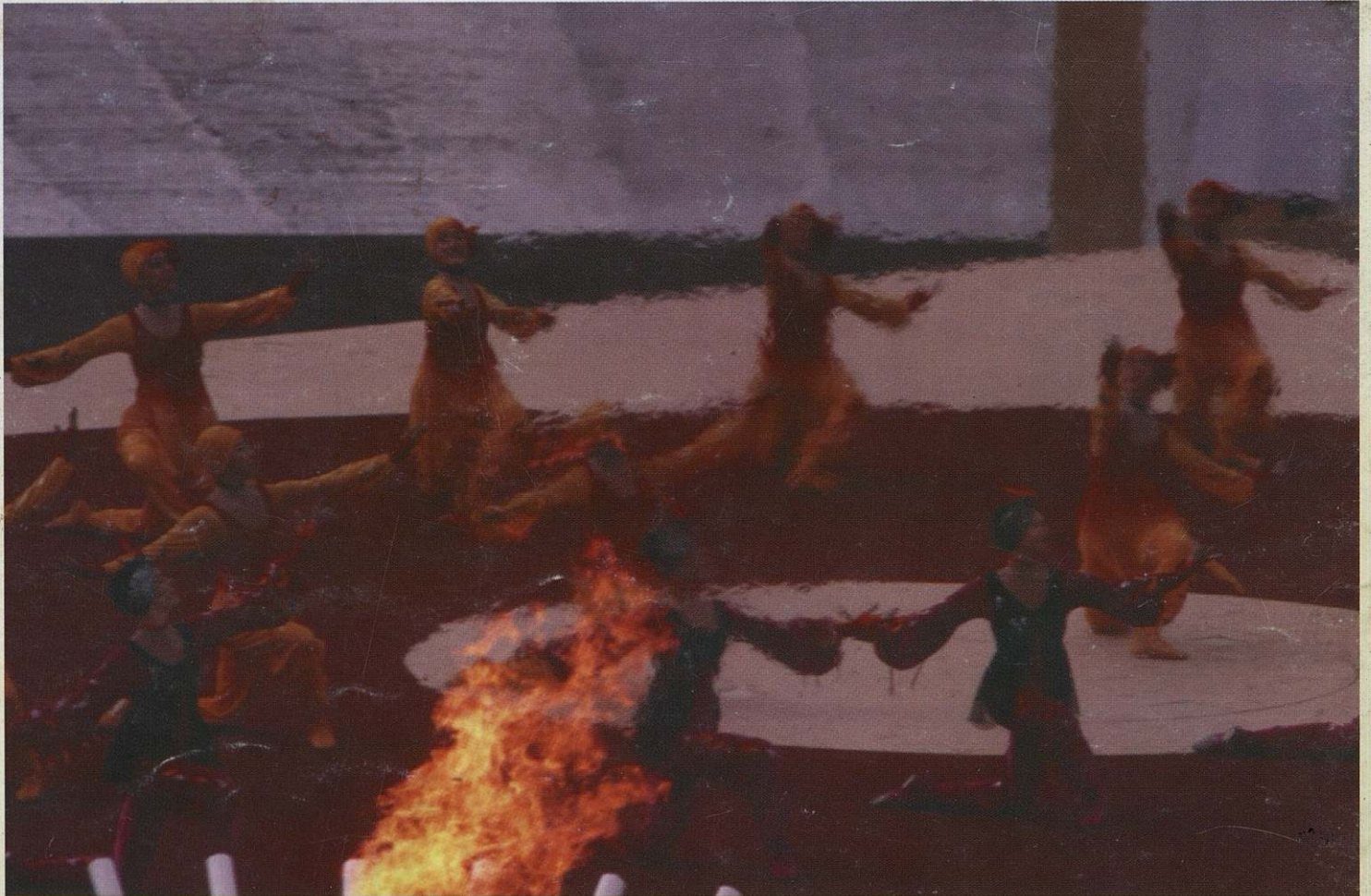
с 16.40 до 17.00



Представительство АП «Пулково» в Москве,
 располагается в аэровокзале Аэропорта
 «Шереметьево-1», в зале прилета, офис 53
 Тел.: (095) 578-03-89



ТАНЕЦ И СПОРТ



Где кончается танец и начинается спорт? Церемония открытия зимних Олимпийских игр в Нагано на этот вопрос ответа не дала. В предложенном участникам и гостям будущих спортивных баталий представлении танцевальные действия, игры, пантомимные сцены органично сплелись с традиционными видами национальных спортивных занятий и родилось зрелище, которое по праву стало явлением искусства.

ISSN 0869-5199

Индекс 70947

Олимпийский чемпион,
фигурист Илья Кулик (Россия),
победивший в мужском одиночном катании,
создает на льду самобытный театр танца.

Фото А. Черных

