

# БАЛЕТ

МАЙ-ИЮНЬ

2000

*В этом номере журнала  
читайте материалы, посвященные  
итогам театрального сезона  
1999-2000 годов.*





Финал отчетного концерта.  
В центре – ректор-директор Московской  
академии хореографии С.Н.Головкина.

## ВСТРЕЧА С БУДУЩИМ РУССКОГО БАЛЕТА

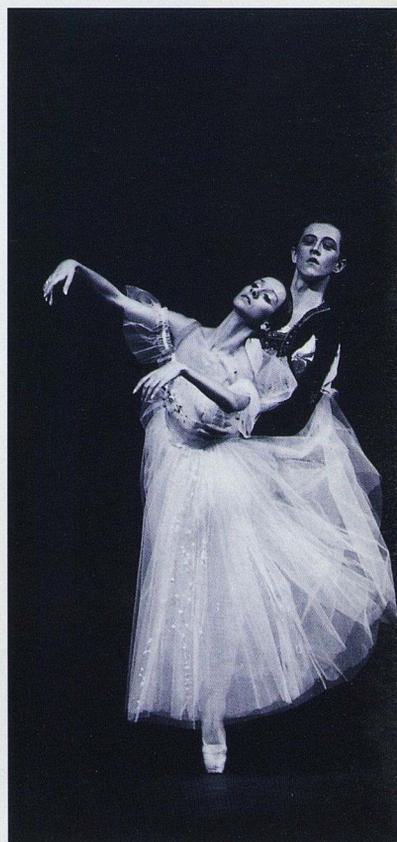
В течение уже очень многих лет в конце весны зрители, собравшиеся в огромном зале Большого театра России, встречаются здесь с будущим русского балета. Именно так можно охарактеризовать ежегодные отчётные концерты юных танцовщиков Московского хореографического училища в прошлом, а ныне – Московской академии хореографии. Отсюда – с этих столь ответственных для её выпускников

подмостков – и начинался звёздный путь многих из них, обретших впоследствии мировую славу.

И в нынешнем 2000-м году традиция не была нарушена: юные танцовщики предложили собравшимся в Большом театре любителям балета большую и разнообразную программу. О ней фоторепортаж нашего корреспондента Д.Куликова.

Е.Розовская и В.Бектемиров в па де де из балета  
«Жизель».

Фото Д.Куликова



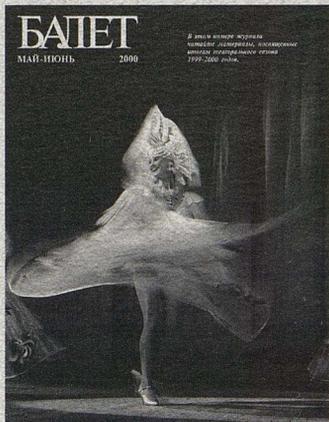
А.Тимофеева и С.Смирнов в сцене из балета  
«Тщетная предосторожность».

# БАЛЕТ

МАЙ – ИЮНЬ

(107)

2000



В этом номере журнала  
публикуются материалы  
конкурсной программы сезона  
1999-2000 года.

На первой странице обложки:

солистка Государственного академического театра танца «Гжель» Людмила Коркина-Мовчан в хореографической композиции «Сказочная Гжель».

## Адрес редакции:

129110, Москва,  
Проспект Мира, дом 52/1  
(рядом со станцией метро  
«Проспект Мира»);  
Тел./факс: (095) 232-23-47  
Тел.: (095) 284-33-51

## Над номером работали:

**редакторы**  
В.А. ВЯЗОВКИНА,  
Л.Р. ГУЧМАЗОВА,  
**корректор**  
В.М. КОЛОБОВНИКОВ,  
**компьютерный набор**  
Э.И. ВАСИЛЬЕВА.

## Художник

Е.И. КОЗЛЕНКОВА.

## Компьютерная верстка

Л.В. РАСТОРГУЕВА.

## Отпечатано

в типографии ТОО «Сампо»  
129090 Москва  
ул. Щепкина, 8  
Тел.: 208-6060

Журнал  
зарегистрирован  
в Министерстве печати  
и информации  
Рег. №01604

© «Балет», 2000

## Литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал

Выходит шесть раз в год  
на русском языке.

## Учредители:

члены творческого совета  
и редколлегии журнала «Балет»,

Министерство культуры  
Российской Федерации,

Комитет по культуре  
Правительства Москвы

## Главный редактор

В. И. УРАЛЬСКАЯ

## Редакционная коллегия:

А.А. БАРХАТОВ  
В. В. ВАНСЛОВ  
В. Я. ВУЛЬФ  
В. М. ГАЕВСКИЙ  
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА  
(ответственный секретарь)  
В. Г. КИСТА  
С. Н. КОРОБКОВ  
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН  
А.Д. МИХАЛЁВА  
С.Б. РЕМИЗОВ  
А.А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ  
Е. Я. СУРИЦ  
Г.В. ЧЕЛОМБИТКО-БЕЛЯЕВА

## Творческий совет:

Н.Н. БОЯРЧИКОВ  
Д.А. БРЯНЦЕВ  
М.Х. ВАЗИЕВ  
В.Ю. ВАСИЛЬЕВ  
С.Н. ГОЛОВКИНА  
В.М. ГОРДЕЕВ  
Е.Ф. ГОРИНА  
Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ  
Н. А. ДОЛГУШИН  
Н. М. ДУДИНСКАЯ  
В. Н. ЕЛИЗАРЬЕВ  
В.М. ЗАХАРОВ  
Н.Д. КАСАТКИНА  
О. В. ЛЕПЕШИНСКАЯ  
А.М. ЛЕИПА  
И. А. МОИСЕЕВ  
А.А. МУНТАГИРОВ  
А.Б. ПЕТРОВ  
Л.П. САХАРОВА  
Р. С. СТРУЧКОВА  
А.Н. ФАДЕЕЧЕВ  
Б.Я. ЭЙФМАН

## 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.И. БУТОВ  
Н. Ю. ГРИШКО  
В. Н. КОВАЛЬ  
В. М. ЛОГИНОВ  
В.Г. УРИН  
М. М. ЧИГИРЬ  
И.А. ЧИСТОПАШИНА

## В НОМЕРЕ:

Nota Bene ..... 2

БАЛЕТ: XX ВЕК

Ольга Спесивцева: история болезни –  
история возвращения ..... 3  
Клод Дебюсси: «Пусть музыка будет  
хозяйкой» ..... 8

ВЕРНИСАЖ

**Т.Сабурова.** Мария Тальони – миф  
и реальность ..... 11

**К.Королёва.** Парижское наследие  
Н.Гончаровой и М.Ларионова ..... 12

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

**Н.Семёнова.** Быть символом ..... 14

ИТОГИ СЕЗОНА: РЕЦЕНЗИИ, ОБОЗРЕНИЯ,  
ИНФОРМАЦИИ

**И.Ступников.** Воспоминания о хореодраме . 16

**Э.Шумилова.** Новая победа Спартака ..... 18  
«Дочь фараона»: из прошлого в настоящее .. 19

**Л.Деменева.** Победа Владимира  
Салимбаева ..... 27

**Г.Иноземцева, Е.Козленкова.** Спектакль –  
диплом ..... 28

**Н.Курюмова.** История одного поцелуя, или  
Кто разбудит Аврору? ..... 30

© «Балет», 2000

МВ

Не желая омрачать конец сезона пессимистическими прогнозами, так как мы оптимисты – по привычке к надеждам, всё же стоит попытаться разобраться в складывающейся ситуации.

Большинство балетных театров страны не имеют в руководителях – главных балетмейстеров (так принято называть в России авторов-хореографов). Чем объяснить институт художественных руководителей балетных трупп, а не хореографов по профессии и рою творчества? Отсутствием таковых или их желанием отойти от организационной работы?

Действительно, организационная работа ежедневная и занимающая очень много времени, конечно, мешает непосредственному творчеству хореографа, но истари в театре было второе лицо, именовавшееся инспектором балета или заведующим труппой, а в больших коллективах – и целая балетная канцелярия. Заведовали труппой, как правило, бывшие артисты балета, работавшие в данном театре и хорошо знающие все тонкости и репертуара, и возможностей творческого состава – артистов балета, и условий работы в театре.

Но вопросы художественной политики, если можно так выразиться, то есть выбор репертуара, постановочных планов определял главный балетмейстер.

Фактически сегодня художественный руководитель – это повышение уровня должностной значимости заведующего труппой. Всем понятно, что происходящая ролевая замена – мера вынужденная, и «не от хорошей жизни», а от отсутствия кадров.

Как же произошло, что в России вдруг перевелись хореографы, способные стать главными балетмейстерами трупп, то есть их художественными директорами (пользуясь мировой терминологией), определяющими художественное лицо той или иной балетной труппы?

Мы приглашаем к разговору на эту тему деятелей балетного театра и зрителей. И лишь наметим сегодня направление проблем.

В Советском Союзе вопросу подготовки кадров, их замене придавали большое значение. Были открыты специальные ВУЗы, где начали готовить будущих балетмейстеров для театров страны. Города, республики посылали своих кандидатов для учёбы на так называемые целевые места. Иногда были совпадения способностей и желаний. Иногда побеждало право преимущественного поступления.

Студенты получали, бесспорно, хорошее общетеатральное образование. Но, как известно, таланту не научишь.

Образованный выпускник становился неплохим организатором и руководителем производства. А театры похожими друг на друга.

Факт высшего специального балетмейстерского образования терял авторитетность.

Вместе с тем, места заняты и потребности в хореографе по призванию нет.

Так произошла подмена роли хореографа, создающего свой коллектив, на главного балетмейстера – руководителя производством театра.

Это получило и терминологическое закрепление. И слово «балетмейстер» в России подменило слово «хореограф». В этой роли руководителем мог выступать любой профессиональный балетный артист, репетитор, если проявлял организаторские способности и имел имя. Потому безболезненно слова «главный балетмейстер» ныне стало заменяться «художественным руководителем», приглашающим для создания репертуара того или иного хореографа из нашей страны или из-за рубежа.

Стало ли лучше от этого театрам? Оставим этот вопрос для дискуссии. Теперь о самом образовании, вернее, получении диплома по профессии.

Известно, что от уровня обучающихся зависят и педагоги и результат.

Значит, вопрос в тех, кто приходит учиться на балетмейстерские факультеты ВУЗов страны. А также в системе обучения: очной, «с отрывом от производства», то есть от театра, и доступной лишь для тех, кто в театре не работает. Возникают вопросы: можно ли, не работая в театре, стать хореографом для балетного театра? Можно ли начинать учиться лишь после окончания исполнительской деятельности? (И по возрасту и по семейному положению стать студентом-очником?) Необходимо ли учиться стационарно 5 лет?

Вопросов много. И ответы на них следует, видимо, искать сообща и тем, кто учит, и тем, кто учится или учился, или собирается стать хореографом.

Вопрос в приведении терминологии в соответствие с её смыслом, а должностные позиции с существом профессии.

Пока же театры страны имеют или вакантные должности, или художественных руководителей балета. А хореограф – профессионал по призванию всё реже встречается и в балетной номенклатуре, и в творческой реальности российского балетного театра. И, ставя эту проблему в конце сезона, редакция надеется на отклик профессионалов и читателей, то есть на продолжение разговора в начале следующего.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

## Вниманию читателей журнала «Балет»!

Продолжается подписка на 2000 год  
на журнал «Балет»  
и его приложение «Линия»:  
журнал «Балет» в газетном формате.

Она производится в редакции,  
в почтовых отделениях России,  
в агентстве «Книга-сервис».  
Индекс журнала 70947

**К сведению любителей балета!**  
В редакции Вы сможете приобрести  
журналы прошлых лет — **недорого.**

*Адрес редакции:*

129110, Москва,  
проспект Мира, д.52, строение 1  
(станция метро «Проспект Мира»).

*Телефон и факс редакции:*

**(095) 232-23-47.**

*Телефон агентства «Книга-сервис»:*

**(095) 129-29-00.**

*Организации и предприятия  
могут подписаться  
на журнал «БАЛЕТ»*

*и его приложение «ЛИНИЯ»:  
журнал «Балет»  
в газетном формате  
в Агентстве «ВСЯ ПРЕССА».*

**Агентство осуществляет  
доставку подписных изданий  
по Москве  
и другим регионам РФ.**

**Тел./факс: 257-99-80**

**E-mail: [press@dateline.ru](mailto:press@dateline.ru)**

агадка», «легенда» – с этими словами не сочетается земное «биография». И всё же биография есть и у таких до сих пор необъяснимых легенд, какой осталась для нас Ольга Спесивцева.

Итак, как пишут справочники, «Ольга Александровна Спесивцева (1895–1991) – выдающаяся русская балерина». И дальше: с 1913 года служила в Мариинском театре. Через 11 лет уехала в Италию для лечения туберкулёза. В 1924–1926 и в 1928–1932 годах – выступления на сцене Парижской оперы. 1927–1929 годы – антреприза Сергея Дягилева, работая в которой просрочила свой советский паспорт. И с этого момента не имела вообще никакого паспорта. Когда ей предложили поменять гражданство, ответила: «Я русская, и подданства другого не приму». В 1923–1935 годах под фамилией Спесива гастролировала также в Европе, Америке, Австралии.

Через год уехала в Россию её мать. Позже Ольга Александровна считала, что, оставшись в Париже, сама она сделала величайшую ошибку в своей жизни. В 1939 году американец Дж. Браун под предлогом эвакуации из Парижа обманом вывез её в Соединённые Штаты Америки. Через четыре года после этого Ольга Александровна при неясных обстоятельствах оказывается в лечебнице для душевнобольных (USA, New York, Poughkeepsie State HRSK, Cote 1) с диагнозом «шизофрения». В лечебнице ей был назначен государственный опекун, так как у неё оставался какой-то капитал в банках Нью-Йорка и Лондона. А также в Париже, где её имущество было продано с аукциона.

Двадцать лет жизни в Poughkeepsie могли свести с ума даже здорового человека. Не имея собеседников, не зная английского языка, не располагая средствами, она оказалась в полной изоляции, хотя в комнате вместе с ней находилось ещё двадцать женщин. Редкие посещения старых знакомых и доктор, говоривший по-русски, – вот всё, что у неё было. Оставалась ли у неё надежда? Во всяком случае, когда ей предложили сделать очки, она отказалась, сказав: «Не хочу здесь ни с кем быть связанной».

Серж Лифарь, посетивший её в 1948 году, описал их диалог:

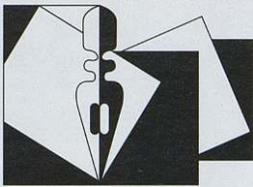
– Ольга, тебе здесь нравится?.. Где бы ты хотела жить?

– Мне всё равно. Везде плохо. Везде я мучаюсь... Я хочу умереть там... – она замолкает. После с заметным страданием в голосе, добавляет:

– Там... Да, там... В России...

Двумя годами раньше Антон Долин был в больнице у Ольги Александровны и известил её о судьбе родственников – сестру Зинаиду и брата Андрея, живших в Ленинграде. И с этого времени начинается долгая, трагическая история, описанная Зинаидой Папкович-Спесивцевой в письмах Юрию Алексеевичу Бахрушину. Она обращается в Министерство иностранных дел СССР, в Генеральное консульство СССР в Нью-Йорке, в Красный крест, во Всесоюзное театральное общество, лично к Нине Пет-

## БАЛЕТ: XX ВЕК



### ОЛЬГА СПЕСИВЦЕВА: ИСТОРИЯ БОЛЕЗНИ – ИСТОРИЯ ВОЗВРАЩЕНИЯ

ровне Хрущевой и другим влиятельным лицам. Она просит: разрешите сестре вернуться на родину. Просит, просит...

По сути, вероятно, именно эти усилия и, как следствие, вера в перемены значительно улучшили состояние Ольги Александровны и привели её к заметному выздоровлению. Но, к сожалению, хлопоты сестры терпят неудачу. Какую-то роль в этом сыграл американский критик Д.Э.Ферн.

Не в Россию, а на её подобие – на толстовскую ферму под Нью-Йорком – в 1963 году, после двадцати лет «нежизни», переезжает Ольга Спесивцева. «Жоку в церковь, со слезой утихает тоска», – писала она сестре. На ферме находилась русская православная церковь.

Ольга Александровна и раньше была очень религиозна. Перед каждым выступлением она ездил на кладбище молиться в часовне Ксении Петербургской.

На толстовской ферме она получила выход своей религиозности, например, на 25-летний юбилей фонда Л.Н.Толстого в 1964 году она ставит мистерию.

В следующем году пишет книгу «Техника балета», которую посвящает Александре Львовне Толстой. Она возвращается к нормальной жизни...

Письма Зинаиды Александровны Папкович-Спесивцевой – это часть истории об Ольге Спесивцевой. Но это и образ её сестры – образ одинокой женщины, не сильной, но и не слабой, уставшей от двадцатилетней борьбы, теряющей и вновь обретающей надежду. Это, может быть, трагедия сестринской любви. И, может быть, история о судьбе.

**Наталья ВИШНЯКОВА.**

9 декабря 1958г., Ленинград:

Многоуважаемый Юрий Алексеевич!

Десять лет тому назад Вы мне писали о моей сестре Спесивцевой Ольге Александровне. Из

писем к Вам Ф.Л.Длужневской Вы знаете, какая участь постигла мою сестру...<sup>1</sup> Я тогда действовала через наше правительство, писала в Генеральное консульство США с просьбой разыскать Спесивцеву О.А. и оказать помощь в её возвращении на родину. Ответ у меня хранится: «...Спесивцева О.А. находится на излечении и после чего ей надлежит ходатайствовать о приезде на родину». На этом всё остановилось. Теперь времена сильно изменились. Я получаю от других людей письма о моём состоянии здоровья и я написала сестре письмо, а ответ получила от директора санатория, где находится моя сестра. Я хочу её оттуда взять. И вот я обращаюсь к Вам за советом... Не откажите в любезности о предварительной справке: можно ли подать заявление на регистрацию моей больной сестры из США, и что для этого требуется... Мне так жалко сестру, и пусть хоть умрёт на родине. Перечитывая её коллекцию писем, слёзы льются, как она, бедняжка, не хотела там оставаться, предчувствуя, что её засадят в сумасшедший дом. Пишут, что она спокойна, ни с кем не разговаривает, всех помнит и рада, когда кто её навещает. Она языка не знает, очки ей не дают, и она ни читать, ни писать и другого ничего делать не может. Я не могу даже себе представить, как она там живёт. Я свободна и хочу её видеть... С искренним приветом, уважающая Вас З.Папкович.

Прощу дать совет, как быть, ведь я так мало сведущая в подобных делах и только всё переживаю и страдаю, а Оля так несчастна, и за что???

23 января 1959г.:

Многоуважаемый Юрий Алексеевич!

Первое, что я приношу глубокую благодарность за Ваше тёплое отзывчивое письмо и что даёт мне откровенно с Вами побеседовать, посоветоваться и поделиться своими соображениями относительно моей сестры. Я имела переписку с некоторыми артистами, живущими в Нью-Йорке в 1946–47 годах.<sup>2</sup> Мне советовали Олю не трогать, ибо её могли бы перевести в другое место, которое было бы нам, советским людям, недоступно. В начале 1958 года другие лица из балетного мира меня разыскивали и дали адрес мне знакомого, который проживает в Нью-Йорке, и я ему написала, и он прислал несколько писем и даже олинку фотографии 1953 года и описал, относительно как она живёт. Я захотела ей, сестре, написать письмо и просила, чтобы Оле передали из рук в руки. Это было сделано, но она ничего не написала. Тогда я ещё посылаю непосредственно прямо в её госпиталь и получаю ответ, но не от неё лично, а от директора госпиталя на английском языке. Я перевела через одну студентку, живущую со мной в квартире. Вот содержание письма:

«Уважаемая Мадам,

Я хочу сообщить Вам, что Ваше письмо, адресованное Вашей сестре, выше названной пациентке этого госпиталя, было получено и передано Вашей сестре. Она показала это письмо

её лечащему врачу, который знает русский язык. Так как Ваша сестра отказалась писать что-либо, письмо передано мне для ответа... Я понял, что Вы очень стремитесь узнать сейчас, что она есть в настоящее время.

Ваша сестра была помещена сюда 16 лет назад. История показывает, что начало умственной болезни датируется 1937 годом. Диагноз – «шизофрения». Несмотря на все наши усилия, я, к сожалению, установил, что Ваша сестра не показывает большого прогресса в своём умственном состоянии. Она временами пугает... думая, что некоторые люди, с которыми она общалась в прошлом, были её врагами. Если этого не считать, она совершенно спокойна... Хочу выразить уверенность, что всё делается, чтобы сделать Вашу сестру здоровой, насколько это возможно при сложившихся обстоятельствах. Искренно преданный Вам...»

Всё это так, но ...лишут не о том, что меня интересует.

...И во всём чувствуется какая-то недоговорённость, она чего-то боится, она молчит, а душа бесконечно рыдает. Я имею с полсотни её сохранившихся писем, и они полны вопля о взмалывании её спасти. Она писала: «Если меня **заболеют**, то прошу Вас всех приехать и взять к себе, я здорова, но еда влияет мне на голову». Это письмо датировано 7.07.38г. И сплошь почти все письма – со слезами. Меня берёт страх, а что, если она там запугана и не поедет?... Всё же надо попробовать. Она писала: «Потерялся паспорт (русский, просроченный), я ни в Париж, ни в Россию ехать не могу, и здесь волк на дороге, ты понимаешь, Жорж взял письмо с паспортом». Это тот, кто её туда увёз, а паспорт ей из Парижа выслали в Америку. Она писала: «Вернуться к себе, даже для того, чтобы положить свои кости в родной стороне». Дата – 10.08.40 г. ...Простите, что так Вам досаждаю, но я одинока. Дети мои все вылетели из гнезда. Мне не верится в мою затею её сюда привезти. Ведь нужно много денег, а я их не имею. Я слышала, что в один конец поехать, надо 14-18 тысяч иметь. Ну, хоть сознание будет, что что-то сделала и что получилось, лучше не загадывать. Вам большое спасибо, что так отозвались на моё письмо.

Буду по зёрнышку клевать.

Ведь года-то мои дают о себе знать. Оля родилась 1895, а я 1893 года. Жду ответа. Желаю Вам здоровья и благополучия.

С сердечным приветом.  
З.Папкович-Спесивцева.

23 января 1959г. Добавление к письму.  
Многоуважаемый Юрий Алексеевич!

Мне хочется ещё Вам написать о том, какие меры я принимала по отношению, так сказать, спасения сестры. Сестра в 1941 году в мае написала в Москву, чтобы ей разрешили въезд в Россию, но ответа не получила, так как в июне началась война. После войны, когда я узнала, что она жива, я с братом написали в Министерство иностранных дел. Ответ: ...21 февраля 1947 года... В ответ на Ваше письмо от 14 февраля с.г. сообщаем, что Вашей сестре Спесив-



Ольга Спесивцева.

цевой О.А. с ходатайством о приёме в гражданство СССР надлежит самой обратиться в Генконсульство СССР в Нью-Йорке.

И.О. заведующего отделом  
Консуправления Резниченко».

Я написала в Нью-Йорк, просила её найти и помочь ей вернуться. (Ну, это вкратце пишу).  
Ответ: «... 9 февраля 1948г. ... В ответ на Ваше письмо, адресованное Генеральному Консулу СССР в Нью-Йорке, сообщаем, что Ваша сестра Спесивцева О.А. находится на излечении в одном из госпиталей Нью-Йорка. Вопрос о приёме её в гражданство СССР и въезд в СССР может быть рассмотрен в том случае, если она

после выздоровления возбудит об этом соответствующее ходатайство.

Зам. нач. Консуправления Кожуков».

На этом всё остановилось. Ей я об этом не писала и нельзя было писать, так как меня-то с работы за это уволили.

10 апреля 1959г.:

Многоуважаемый Юрий Алексеевич!

... Меня страшит, что сестры заявление, в настоящем её состоянии, не будет принято во внимание в Посольстве нашем и, вероятно, нужно будет хлопотать в дипломатическом порядке.

Камень преткновения – Оля сама (вернее, её болезнь) не захочет возвращаться. Ведь 18 лет назад она так хотела вернуться, хлопотала и так страдала, а потом (это моё предположение), видя, что никто о ней не похлопотал, у неё наступил «моральный шок», который превратился в хронический и таится в её душе, может быть, навсегда. Какое ужасное это слово. О! Если бы она знала, как я всё переживаю, как хлопотала и как была наказана.

7 мая 1959г.:

Многоуважаемый Юрий Алексеевич!  
Позвольте Вас поблагодарить за поздравление, сердечно признательна Вам.

Должна Вам сообщить, что я получила от Фели<sup>1</sup> 2 письма, одно написано сразу, как она получила моё письмо, и второе – после посещения моей сестры.

В первом Феля говорит о далёком прошлом, что она знает, когда посещала сестру, а вот во втором письме – для меня нож острый. Я так рыдала, что заболела, хотя прекрасно знаю, что слезами не поможешь. Теперь, когда столько затрачено хлопот и беспокойства, я вижу, что не с того начала хлопотать. Я Феле писала, чтобы она в госпитале, где сестра, не оглашала причину своего посещения, пока не поговорит с сестрой, и если сестра даст согласие, то в том случае вступить в переговоры с врачами. Я Вам переписываю фелино посещение.

«Ну, вот, мы приехали 19 апреля в 2 часа дня к Оле, предварительно позвонив я в контору госпиталя, что я еду, это для того, что они тогда больных одевают, а так они, видимо, ходят в казённых халатах. Когда я с подружкой подъехала, то сидела из большой гостиной вывела Олю, все больные сидели и смотрели телевидение. Олечка меня сразу узнаёт всегда, «Здравствуй, Феля, ты немного похудела», – сказала мне. Был тёплый день, мы вышли на террасу и сидели и гуляли в саду до 5 часов с Олечкой.

Я села и сказала, что прошу внимательно слушать. И вынула Ваше письмо, и говорю: «Это от твоей сестры Зины, она хочет, чтобы ты поехала к ней, будет тебя лечить, любить, ухаживать, и ты будешь с нею жить». Она ответила: «Зачем я ей нужна, у Зины муж и дети».

Я ответила, что все поженились и так далее, и Зина теперь одна и только хочет быть со своей сестрой Олей. Я дала ей Ваше письмо, она держала в руке, но не читала. Я тогда раздражилась её и сказала, что она, вероятно, разучилась читать, тогда она сама начала читать Ваше письмо... Прочла половину первой Вашей странички и больше не читала, я ей предложила мои очки, она ни за что не хотела их одеть: «Ты же видишь, я и без очков вижу». Я прямо не знаю, Зина, что Вам писать и советовать. Оля больна, но и нормальный человек сошёл бы с ума, живя среди ненормальных. Неделями, месяцами молчит, ничего не читает, кинематограф не смотрит. Сиделка сказала мне, что она очень-очень тихая, послушная, хорошо спит и ест и больше ничего не делает. Я ей прочла Ваше письмо ко мне, продолжила читать Ваше к ней. Она нача-

ла перебивать меня, всегда повторяет (но мне это не ясно), что её изуродовали, как женщину, не дали ей иметь ребёнка (но где и когда – не знаю). Помнит... Брауна, что он её бил, что из неё хотели сделать проститутку (но кто, не понимаю), но что она на это не пошла и так далее. И наряду с очень логическими вещами начинает говорить глупости про пирамиды, фараонов, змей. Я спросила, что ей привезти в следующий раз. Она ответила: «Ничего не привози, ведь меня одевают, когда гости...» Волосы у неё седые, верхние зубы, кроме двух передних, вырваны. Одеты в костюм очень широкий, но чистый, и белая блузочка.

Очень аккуратно. Конечно, на чужих людей, которых она не знает, она производит совсем не нормальное впечатление, но когда я с ней разговариваю, она многое помнит: школу, Дягилева, балерин старых.<sup>4</sup> Про Кшесинскую сказала, что никогда бы не была бы балериной, если бы не жила с Николаем.<sup>5</sup> Я спросила, хочет ли она отсюда уйти, она ответила: «Куда я уйду?» Тогда я опять вернулась к Вашему вопросу, чтобы поехать к Вам. Она отвечала каждый раз, что «нет, Бог с ними, у них своя жизнь». Вспомнила маму: «Бедная мама, тяжёлая жизнь, – говорит, – у неё».

...Я начала Вам, Зина, писать про Олю письмо и просила хоть два слова приписать, она – ни за что, спрятала руки, когда я хотела ей перодать. Под конец свидания она устала, начала немного нервничать, сказала, что ничего не подпишет и писать не будет, что обязана быть здесь, что-то охранять».

Феля присписывает: «Я чувствую, как Вы и писали, что у Оли в душе глубоко обидна на что-то. самого главного для меня Феля и не узнала, как она и пишет: «Очень жаль Олечку, я так и не знаю, живёт она в своём мире или же страдает». Вот это – то, что и заставило меня начать ... хлопотать. Я хотела для сестры сделать разрядку её душевных переживаний, но...

Конечно, я не знаю, какая была реакция у сестры после фелино посещения. Может, мне сообщат? Сомневаюсь.

Судите теперь, дорогой Юрий Алексеевич, что можно дальше делать? Ведь нельзя же насильно так, как её доставили в больницу для душевно больных в своё, прошлое, время, т.е. в сумасшедший рубашке. Я ни одной минуты не сомневалась в её болезни и знала это, но я всегда думала, что она могла бы на родине находиться в таком же доме, если бы это потребовалось... Я Вам писала, что если бы я лично открыла двери в её обитель, то она уверовала бы, а так она боится, она запугана, и это всё.

Я пишу Вам, дорогой Юрий Алексеевич, глубочайшую благодарность за всё, что Вы сделали для меня и никогда, никогда не забуду Вашу чуткую душу и отзывчивость, которую так искренне проявили ко мне.

... У меня всё же теплится малюсенький огонёк, а может, у Оли будет такое просветление, и она захочет меня увидеть.

Глубоко уважающая Вас  
З. Папкович-Спесивцева.

16 марта 1959г.:

Многоуважаемый Юрий Алексеевич!

Осмелюсь ещё побеспокоить. Получила ответ на своё заявление в «Красный Крест и Красный Полумесяц». Вот он: «Гр-ке Папкович-Спесивцевой З.А.... В ответ на Ваше письмо в исполком Союза Общества «Красного Креста и Красного Полумесяца» СССР разъясняем, что все граждане, желающие выехать в СССР, должны лично обращаться в Посольство СССР в США. По поступлении ходатайств от таких лиц, они рассматриваются. Если Ваша сестра сможет обратиться в Посольство, то Ваша просьба будет принята во внимание при рассмотрении её ходатайства».

Первый секретарь Консульского управления С.Крючков».

Вот, Юрий Алексеевич, первый этап пройден, что дальше делать, за что брать, кому писать и куда??? Мне ответ и понятен, и не понятен. О.А. сидит в таком доме, откуда её не выпускают дальше ворот. Куда я мыслями не сунусь, то всюду на мои мысли встречаю препятствия. Надо брать крепость штурмом, а какое у меня снаряжение: денег нет, людей, которые бы без перестраховки взялись и помогли, нет, или неизвестны их мнения. Но что-то надо делать. ...

... Долину, может, написать, он первый об О.А. написал и старался для неё что-либо сделать, чтобы взять её из этого дома, но всё оставилось...<sup>6</sup> А больше я не знаю никого. А, может, ещё писать в Красный Крест, чтобы указали, как действовать, но боюсь, что бесполезно. О.А. больна, сама не может идти о себе хлопотать, а если она больна, так что же – она должна так и погибать? Что же Красный Крест только о здоровых печётся? Это мне непонятно.

... В Ленинграде было юридическое бюро по иностранным делам – филиал от Москвы, – и я была там и давала юристу читать письмо Долина, где говорилось, что спасение для О.А. – только её отъезд на родину домой. Юрист мне ответил, что надо ехать в Москву самой и обратиться во Всероссийское театральное общество, где председательница – гр.Яблочкина, и просить, чтобы общество ходатайствовало о разрешении её въезда в СССР.<sup>7</sup> Но теперь времена изменились, и всё по-другому.

Может, тов.Хрущев доложить об ответе? Чего я только не передумала...

Искренно уважающая Вас  
З.Папкович.

29 февраля 1960г.:

Глубокоуважаемый и дорогой Юрий Алексеевич!

... Я вспомнила, что в 1946 году я была в филиале юридической консультации по иностранным делам, и мне там сказали, что по тогдашним законам О.А. рассматривалось, как «изменница родины», и советовали съездить в Москву к А.А.Яблочкиной, но я этого сделать не могла, по той эпохе бесполезно было бы.

Теперь обстановка изменилась, и я этот совет хочу использовать...



## К 1000-летию основания города Казани

Древний город Казань горячо и сердечно приветствует участников и высокое жюри Международного конкурса молодых артистов Балета.

Пусть этот праздник красоты и грации станет новым большим и радостным событием в жизни нашего города на пороге его славного Тысячелетия.

Хочу выразить уверенность, что этот замечательный форум балетного искусства откроет миру новые имена талантливых артистов.

От всей души желаю участникам конкурса творческого вдохновения и успеха.

*Глава Администрации г.Казани К.Исхаков*



### Внимание: большой балетный форум в Казани — фестиваль хореографических училищ и школ и Международный конкурс молодых артистов балета!

Фестиваль начнётся 30 марта и завершится 2 апреля 2001 года, в этот же день состоится открытие конкурса, который пройдёт с 2 по 10 апреля 2001 года.

Организаторы конкурса — Министерство культуры России, Министерство культуры Татарстана, Администрация г.Казани, фонд имени П.И.Чайковского, фирма «Gtishko», Казанское хореографическое училище.

Конкурс проводится под патронажем ЮНЕСКО.

В конкурсе могут принять участие танцовщицы и танцовщики в возрасте от 18 до 25 лет, то есть родившиеся в период между 1 апреля 1983 г. и 1 апреля 1976 г.

Для участия в конкурсе следует представить до **1 января 2001 г.** в адрес Оргкомитета конкурса (103918, Москва, Газетный пер., д.5. Фонд им.П.И.Чайковского. Международный конкурс артистов балета) следующие документы:

а) заявка (по образцу), б) свидетельство о рождении (копия), в) программа по турам, г) черно-белый портрет размером 9 x 12 (профессионально изготовленный) и одна сценическая фотография, высококачественная — для буклета, д) творческая биография (резюме), е) документ о хореографическом образовании (копия) или справка о занятиях с частным педагогом.

Все допущенные к участию в конкурсе будут оповещены Оргкомитетом не позднее 10 февраля 2001 г.

Каждый участник по прибытии на конкурс во время регистрации оплачивает вступительный взнос в размере 50\$ для зарубежных участников или 100 рублей — для участников из России и стран СНГ. Участники конкурса — учащиеся хореографических училищ России и стран СНГ от уплаты вступительного взноса освобождаются.

Конкурсные испытания состоят из двух туров — отборочного и

финального. Все просмотры проводятся публично.

На I туре участники конкурса, выступающие в дуэте, исполняют одно па де де, а выступающие соло — две вариации классического репертуара.

Участники финального тура исполняют по разделу классической хореографии — одно па де де для выступающих в дуэте или две вариации для выступающих соло; современной хореографии — фрагмент из балета или самостоятельный концертный номер (соло или дуэт), поставленный не ранее 1985 года и по длительности номера не превышающий 10 минут.

Организационный комитет I Международного конкурса артистов балета объявляет следующие премии:

Гран-при (10 тысяч долларов США — нетто), золотые медали и звания лауреатов — лучшему дуэту конкурса.

Выступающим в дуэтах и соло

#### **женщинам:**

— первая премия в размере 4 тысяч долларов США, золотая медаль и звание лауреата,

— вторая премия в размере 3 тысяч долларов США серебряная медаль и звание лауреата,

— третья премия в размере 2 тысяч долларов США, бронзовая медаль и звание лауреата.

#### **мужчинам:**

— первая премия в размере 4 тысяч долларов США, золотая медаль и звание лауреата,

— вторая премия в размере 3 тысяч долларов США, серебряная медаль и звание лауреата,

— третья премия в размере 2 тысяч долларов США, бронзовая медаль и звание лауреата.

Участники финального тура, не ставшие лауреатами, награждаются дипломами и поощрительной премией в размере 500 долларов США каждый.

Учреждены также специальные премии и призы.

Премия в размере 2000 долларов США и диплом присуждаются хореографу за лучшую постановку современного номера, специально созданного для конкурса. Премия в размере 1000 долларов США и диплом присуждаются педагогу за высокий художественный уровень подготовки участника конкурса. Премия в размере 1000 долларов США и диплом партнеру, выступающему вне конкурса.

**Телефоны Оргкомитета: (095) 203-06-88, факс (095) 203-06-91.**



Не знаю, что из этого получится, но я всё сделаю, чтобы её вывезти из Америки.

...Искренно уважающая Вас  
З.Папкович-Спесивцева.

15 июля 1960 г.:

Дорогой и глубокоуважаемый Юрий Алексеевич!

...Моя сестра не была замешана ни в каких: агитациях, пропагандах и шпионажах, так что же может пугать? Что покинула Родину и осталась за рубежом? А кто поинтересовался, что заставило её это сделать? Корысть – это неверно... Что творилось в её душе? Мне она, как родной сестре, писала из Америки: «Если меня заболеют, то прошу вас всех родных и кто меня знает, приехать и взять меня, я совершенно здоровая». Это разве не вопль души?! ...

... Жду от Вас вестей. Желаю всего лучшего.  
Уважающая Вас З.Папкович-Спесивцева.

28 октября 1960г.:

Глубокоуважаемый и дорогой Юрий Алексеевич!

...Я имею письмо от Фели Дубровской 27 августа 1960 года, где она сообщает, что Даль Ферн, американский критик, написал 3 статьи... об О.А. Он навещает сестру в госпитале. Он очень подробно всё про неё знает, он с докторами в больнице знаком и разговаривал. ...Ольга Александровна его любит и много с ним болтает...

Я имею три статьи Даль Ферна<sup>8</sup>, мне их читали, и он описывает болезнь сестры картинно: у неё поражена только какая-то часть, поэтому она так и разговаривает – говорит нормально, а потом провал (промежуток поражённый), а через какой-то период опять продолжает идти в своей рамке.

Я написала письмо Н.П.Хрущевой, оно было сдано в секретариат тов.Хрущева. Ответ получила:

«Гр-ке Папкович З.А.

В связи с Вашим письмом на имя товарища Н.П.Хрущевой относительно вьезда в Советский Союз сестры из США, сообщаем, что, как Вам было разъяснено ранее, Вашей сестре по вопросу вьезда надлежит самой обратиться в Консульский отдел Посольства СССР в США.

Без наличия её ходатайства рассмотреть Вашу просьбу не представляется возможным.

Зав. Отд. Консульского управления А.Абрамов. 8.10.60 г.»

... Уважающая Вас З.Папкович-Спесивцева.

31 января 1961г.:

Глубокоуважаемый и дорогой Юрий Алексеевич!

Недавно получила письмо от Даль Эдвард Ферна, написано по-английски, мне знакомые сделали перевод, и я Вам посылаю и то, и другое...

...Пусть я страдаю, но Ольгу надо сюда перевезти.

Уважающая Вас З.Папкович-Спесивцева.

Перевод письма Д.Э.Ферна:

«Дорогая З.А.,

...Вы делаете мне большую честь, полагая, что я мог бы каким-либо образом знать, что является самым лучшим для Вашей сестры.

...Я провёл день Рождества с Ольгой. Я принял за традицию проводить этот день с ней в течение нескольких лет, и этот день был наградой для меня. Мне сказали, что ей уделяют особое внимание, она получает новое лечение, принимает усовершенствованные лекарства, их результаты очевидны. Она была жизнерадостна, внимательна, и я верю, что она получила большое удовольствие от праздника. Я могу уверить Вас, что причиной, по которой она не пишет Вам все эти годы, нельзя никоим образом считать её личные отношения к Вам. Я знаю наверняка, что она не пишет никому.

...Я хочу сделать попытку посетить её снова вскоре, а затем постараюсь обсудить с ней вопрос её возвращения на родину и в семью. Но Вы должны помнить, что... её способность быть разумной в течение некоторого периода времени очень ограничена. Я действительно сомневаюсь, сможет ли она рассмотреть это предложение так серьёзно, как его следует рассматривать.

...С тёплым приветом, Д.Э.Ферн».

4 ноября 1961г.:

... Я получила от сестры 2 письма, сама лично их написала, просит её оттуда взять, указывает, в каком банке лежат на её счёте деньги. Письма длинные, трудночитаемые, так как она путает буквы русские с иностранными, а также и слова. Я рада, что она стала писать.

...Уважающая Вас глубоко З.Папкович-Спесивцева.

*Продолжение следует.*

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Дубровская (Длужневская) Фелицата (Фелия) Леонтьевна (1896 – 1981), танцовщица Мариинского театра в 1913-1920 годах. В 1920-1929 годах – неизменная участница антрепризы С.П.Дягилева («Свадебка», «Аполлон Мусажетт», «Блудный сын» и др.). С 1939 года занималась педагогической деятельностью. В 1958, 1961-1963 годах переписывалась с Ю.А.Бахрушиным.

2. О состоянии здоровья О.А.Спесивцевой родственником известил в 1946 году Антон Долин.

3. Спесивцев Анатолий Александрович (1892 – ?), танцовщик Мариинского театра в 1910-1923 годах, актёр Ленфильма в 1924-1936 годах, танцовщик Малого в 1936-56 годах.

4. О.А.Спесивцева работала в «Русском балете Дягилева» в 1916-1922 и 1927-1929 годах.

5. Николай – последний русский император Николай II.

6. Долин Антон (настоящие имя и фамилия – Патрик Хили-Кей), английский артист балета, балетмейстер. В 1924-1925 и 1928-1929 годах – солист «Русского балета Дягилева».

7. Яблочкина Александра Александровна (1866-1964) – с 1917 и до смерти возглавляла Всероссийское театральное общество.

8. Ф.Дубровская писала Ю.Бахрушину о Ферне: «Олю он платонически любит, ему около 40 лет, вероятно, и очень с ней нежен, как мать с ребёнком. Вы дайте знать Зине, что это просто добрый человек, но никакой поклонник женской красоты и к Оле, как брат относится. Он как американец, много в больнице для Оли сделал, объяснил, кто она, что великая балерина и т.д.».

## ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

### ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФИИ

Объявляет набор на 2000/2001 учебный год  
на кафедру хореографии.

На кафедре преподавание хореографических дисциплин ведут известные мастера хореографии и педагогики: народный артист СССР, профессор **В.М.Гордеев**, заслуженная артистка РФ, доцент **Л.А.Гусева**, заслуженный деятель искусств РФ, профессор **Г.Н.Прибылов**, заслуженный работник культуры РФ, доцент **В.И.Слыханова**, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат философских наук, профессор **В.И.Уральская**, доцент **Н.С.Усанова**, доцент **О.И.Шаройко**, кандидат искусствоведения, профессор **Э.И.Шумилова** и другие.

Заведующий кафедрой – народный артист РФ, профессор, академик **В.М.Захаров**.

Декан факультета – **Дегтярёва В.В.**

Прiem проводится  
на дневную и заочную формы обучения.  
Обучение платное и бесплатное.  
Срок обучения – **5 лет**.

Обучение проводится по специальности:

- ПЕДАГОГИКА ХОРЕОГРАФИИ
- РЕЖИССУРА ХОРЕОГРАФИИ
- ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИИ.

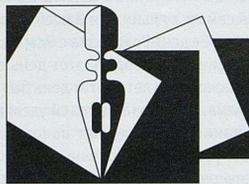
Выпускникам Академии вручается государственный диплом о высшем образовании.

*Иногородным студентам предоставляется общежитие.*

*Призывникам предоставляется отсрочка от службы в армии на период обучения.*

Телефон:  
(095) 491-52-65 –  
кафедра ХОРЕОГРАФИИ.

Адрес:  
123362 Москва, улица Свободы, дом 8/4  
ГАСК, факультет ХОРЕОГРАФИИ  
(проезд метро до станции «Тушинская»).



## КЛОД ДЕБЮССИ: «ПУСТЬ МУЗЫКА БУДЕТ ХОЗЯЙКОЙ...»

(по материалам литературного  
наследия композитора)

Рубеж XIX–XX столетия отмечен, как известно, ренессансом хореографического театра. Балет – самая консервативная разновидность театрального творчества (так казалось совсем недавно) – неожиданно стал источником новых художественных идей, обогативших не только танцевальный театр, но и искусство XX века в целом. Хореодрама – единственная форма искусства, в которой я вижу движение вперёд<sup>1</sup> – это явление, сделанное И.Стравинским в 1912 году, сегодня уже не кажется столь парадоксальным. Напротив, оно подтверждено стремительной эволюцией танцевального театра, привлёкшего внимание лучших умов, втянувшего в свою орбиту великих артистов, одержимых идеями синтетичности культуры и нового синтеза искусств.

Союз различных искусств в балетном зрелище при нерасторжимом единстве прежде всего танца и музыки отвечал характернейшему для рубежа столетий пониманию музыки как высочайшего из искусств, стремление к «музыкализации» всех областей художественного творчества. Балет был притягателен также своей тягой к эстетизму. Вспомним здесь ещё раз И.Стравинского, который считал: «Единственная форма сценического искусства, которая ставит в краеугольный камень задачи красоты и больше ничего, есть балет».<sup>2</sup>

Образы танца волновали Клода Дебюсси на протяжении всей его творческой жизни, служили одним из постоянных источников вдохновения, запечатлены во многих его инструментальных и камерно-вокальных сочинениях. С пластическим искусством как одним из источников синтетического целого он также имел дело, попытаться работать и в жанре пантомимы (с пением или чтением), весьма популярном в парижских салонах и экспериментальных театриках рубежа столетий, и в жанре мистерии («Мученичество святого Себастьяна»). Что же касается собственно хореографической музыки, то к её сочинению он приступил сравнительно поздно. Три коротких балета Дебюсси («Камма», 1911–1912, «Игры», 1912, «Ящик с игрушками», 1913–1917) появились в последние годы его жизни, совпавшие со стремительным взлётом искусства танца, с рождением феномена «нового» балета. Они, безусловно, вызваны к жизни атмосферой хореографического «бума».

Обратим внимание сначала на то, что Дебюсси был скорее вовлечён в балетный театр усилиями его создателей, нежели пришёл в него по собственной творческой воле. Почти все его сочинения – композиции по заказу. Среди артистов, по инициативе которых появилась его оригинальная балетная музыка или сценическая адаптация его инструментальных композиций<sup>3</sup>, – люди, определявшие эстетику хореографического модерна.

Первым в этой связи должен быть упомянут С.Дягилев. Этому «устранившему и оборотничеству человека»<sup>4</sup> принадлежала сама идея привлечения композитора к танцевальному театру. Русскими мастерами при жизни Дебюсси были осуществлены и первые балетные постановки на его музыку: хореографом «Фавна» и «Игры» стал В. Нижинский, декоратором Л. Бакст. Но ещё до балетных премьер Дебюсси, в 1911, Бакст оформлял мистирию о Себастьяне, и в процессе работы над ней автору пришлось вступить в непосредственный контакт с И.Рубинштейн (исполнительницей роли святого Себастьяна) и М.Фокиным (хореографом спектакля) – крупнейшими фигурами русского театрального модерна.

Заказчицей «Каммы» была известная канадская танцовщица Мод Аллан. Она связала Дебюсси с некаледицистским крылом пластического театра начала века. Представительница движения «свободного танца», Мод Аллан приобрела широкую европей-

скую известность постановкой «Видения Саломеи», вдохновлённой полотнами Г.Моро (музыка М.Ремни).

Увы, многие хореографические идеи Дебюсси остались нереализованными. Сохранились наброски (сценарные и музыкальные) одних и лишь упоминания о других. Не доведена автором до конца также и работа над «Каммой» и «Ящиком с игрушками».<sup>5</sup> Ни тот, ни другой балет при жизни Дебюсси не был поставлен.

Подобное вряд ли случайно. Мы оставляем в стороне причины вневещественного порядка (материальные затруднения, нездоровье), а также творческую медлительность Дебюсси. Для нас гораздо важнее другое – сложные отношения Дебюсси с театром вообще, с хореографическим, в частности.

Скорее всего Дебюсси не принадлежал к прирождённым мастерам сцены. Театр манил его, служил неисчислимым источником художественных превращений. Вместе с тем, он «просто забывал от театральной атмосферы»<sup>6</sup> и сцены боялся. К этому добавлялось и нечто другое: во-первых, весьма распространённое в профессиональной музыкантской среде прошлого столетия снохободительное отношение к балету как «низшему» роду сценического искусства. Живой интерес к этой жанровой сфере долгое время уживался в душе Дебюсси со скепсисом, желанием испытать свои силы в балете – с нежеланием приобрести «репутацию композитора, специализирующегося на танцовщицах».<sup>7</sup> Нередко поэтому он шеголял своим невежеством в этой области.

Двойственное отношение Дебюсси вызвала, во-вторых, и практика современной хореографии. Недоверие к новациям на балетной сцене постоянно жило в его душе (особенно болезненным было его отношение к собственной музыке на балетной сцене) и преодолелось с большим трудом. И это недоверие было взаимным.

Сегодня опубликовано множество материалов, которые дают представление о непростых отношениях Дебюсси с деятелями нового балетного театра. Например, многолетняя тязьба Дебюсси с Мод Аллан, «английской гёрл» – так уничижительно порой он её называл – говорит о многом. Аллан настаивала на бесконечных переделках партитуры «Каммы», мотивируя это, в частности, тем, что музыка Дебюсси не сценична и успеха иметь не будет. Реакция автора была однозначной: «Где взяла она право решать,

что ничего нельзя сделать из «Каммы», если она не знает, как это сделано, и у неё нет никакого постановочного опыта... Я признаю своё глубокое отвращение к этому спору. Является некая персона, которая вручает мне либретто столь плоское, что негр мог бы написать лучше. Я нахожу возможным – не знаю с помощью какого провидения – всё же сочинить музыку. И вот эта демуазель даёт мне уроки эстетики, говорит о своём вкусе и вкусе английским – это превышает всякую меру. Остаётся заплакать или ещё лучше дать пощёчину».<sup>8</sup> Заметим, что Аллан – танцовщица и исследовательница истории танца, главным образом, его архаических форм (античная Греция, древний Египет) – была профессиональным музыкантом (пианистка, ученица Ф.Бузони). Она неоднократно говорила о партитуре «Каммы» как о превосходной музыке – лучше, что создал Дебюсси после «Пеллеаса».

Сложное чувство восторга и остороженности одновременно переживал Дебюсси и при соприкосновении с дягилевским театром. Подобно многим своим современникам, Дебюсси был захвачен новизной и великолепием «Русских сезонов»: «Эти русские удивительны... Русские дадут нам новые импульсы для освобождения от нелепой скванности. Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушаться... Мне кажется, что в нашей печальной классической комнате, где учитель так строг, «русские» открыли окно, выходящее на простор полей».<sup>9</sup> Отношение к спектаклям дягилевской труппы как к царству красоты и фантазии сохранилось на протяжении всей жизни Дебюсси. Незадолго до смерти, в 1917 году, Дебюсси писал Дягилеву: «Необходимо, чтобы мы попробовали обрести ещё раз особую красоту русского балета. «Старая мечта оживает» и ... очень располагает к грусти, потому что столько ужасов обрушилось на нашу жизнь».<sup>10</sup>

Дебюсси был потрясён шедеврами русской хореографической музыки, прежде всего балетами Стравинского, сразу же отметил у молодого русско-го музыканта «инстинктивно-гениальное чувство колорита и ритма». После премьеры «Жар-птицы» он писал также: «Это не лишено недостатков, но в некоторых отношениях это всё же очень хорошо, потому что музыка здесь не является покорной служанкой танца».<sup>11</sup>

Вместе с тем, дягилевский балет как синтетическое целое вызывал у него большие сомнения, и он не скрывал своего недоверия ни к сценарным и хореографическим идеям, ни к музыкальному вкусу Дягилева и его окружения.

Весьма показательное, например, скептическое отношение Дебюсси к сценариям, которые ему предлагались. Его недоумение вызвала, в частности, идея «Игры»: «Сюжет балета ... idiotский, что с ним делать? Предложите Дягилеву другой сюжет».<sup>12</sup> – протит он Ж.Э.Бланша. Он не преодолел своих сомнений даже тогда, когда согласился писать музыку на изменённый сценарий. «Меня посетили Нижинский и его «няня» (имеется в виду С.Дягилев – Б.Е.)... Мы успешно уладили некоторые детали, которые нужно было прояснить... Я отказал себе в удовольствии сыграть то, что уже написал, не желая, чтобы эти варвары совали носы в опыты моей индивидуальной химии. Но к концу месяца мне, увы, придётся покориться в самом отчаянном смысле этого слова».<sup>13</sup>

«До сочинения балета (вновь об «Играх» – Б.Е.) я и не знал, что такое хореограф. Теперь – знаю: это господин, весьма сильный в арифметике. Я ещё не очень эдуриван, но всё же усвоил некоторые уроки... Вот, например, раз, два, три, раз, два, три, раз, два, три, четыре, пять... и затем подводятся итог. Это как будто бы ничего не значит, но абсолютно волну-

юще, особенно, когда проблема поставлена несравненным Нижинским... Естественная или благоприобретённая непосредственность Нижинского так часто трогала меня, что я жду, как благонаправленный ребёнок, которому обещали театр, представления «Игры»...»<sup>14</sup>

После постановки балета опасения Дебюсси оправдались. Он отзывался о спектакле как о «собитии совершенно бесполезном», о Нижинском – «как извращённом гении», способном лишь изощряться «в специальных математических выкладках»: «Сей человек ногами добавляет тридцать вторые, руками что-то доказывает, а затем, внезапно поражённый столбняком, дурным глазом следит за проходящей мимо музыкой. Такое, кажется, именуется «стилизацией жеста»... Это гадко, это даже нечто далькрозовское, так как господина Далькроза я считаю одним из злейших врагов музыки! И вы не можете себе представить, какое опустошение может натворить его метода в душе юного дикаря, каков есть Нижинский.»

Музыка, поверьте мне, беззащитна! Она довольствуется тем, что противопоставляет свои лёгкие арабески всем этим злополучным ногам, которые даже не приносят ей извинений!»<sup>15</sup>

Настораживало Дебюсси также засилье декоративно-живописного элемента в новом балетном спектакле, та «революция в области костюмов и декораций», которая, по убеждению Дягилева, была открытием русского балета. Роскошь оформления композитор нередко объяснял желанием скрыть дефекты постановки. Весьма сдержанной, временами просто негативной, была, к примеру, его реакция на «бызантизм» Бакста – «героя нашего балета», как его величал Дягилев.

Короче, Дебюсси беспокоила судьба музыки – прежде всего собственной – в новом балетном спектакле, ему казалось, что она погибнет, попав на сцену. Ни один из балетов на его музыку не удовлетворял его, и он не любил вспоминать о них. Через несколько лет после скандальной премьеры «Фавна», в интервью римскому хроникёру Альберто Гаско (февраль 1914-го) он заявил: «Ради Бога, не говорите мне об этом деле. «Послеполуденный фавна», превращённый в «русский балет», вызвал у меня глубокое разочарование... Я и не представлял себе, что для хореографии придумал Нижинский для моего произведения... Можете ли вы вообразить себе какую-либо связь между изменчивой, ускользающей, изобилующей кривыми линиями музыкой и сценическим действием, персонажи которого, подобно изображениям на некоторых античных вазах, греческих или этрусских, были лишены грации и гибкости, как будто бы их схематичные жесты регламентировались законами чисто геометрии?»<sup>16</sup>

Из сказанного ясно, что эстетика нового хореографического спектакля, вскормленного культурой модерна, равно как положенные в его основание идеи нового синтеза, тяготевшего к равноправию, к самостоятельности слагаемых художественного целого «при установке на визуальное, зрелищное начало»<sup>17</sup> скорее отталкивала Дебюсси, нежели привлекала. Созданные усилиями мастеров разных национальных школ, они представлялись ему чуждыми французской национальной традиции и собственным представлениям об идеальном театре танца.

В 1908 году на балетном спектакле в лондонском театре «Ампир» он «забавлялся тем, что представлял себе: какой должна была бы быть атмосфера балета... Никогда не следовало бы вносить в его действие другой определённости, кроме той, знаки которой, таинственные и чарующие, запечатлены в крылатой грации ног танцовщицы, в ритмизированной упругости её существа, то хрупкого, как цветок,



Клод Дебюсси.

то нежного, как женщина. Трепет ножек, нетерпеливый или гневный, может содержать в себе больше намёков на любовь или ненависть, чем условность жестов, при помощи которых обычно выражают эти чувства... Прибавьте к этой нереальности мечтательную неопределённость декораций, сотканной скорее световыми эффектами, нежели определёнными контурами. Пусть музыка будет хозяйкой, определяющей декоративное оформление; пусть она путём волшебства продолжит трепет газовых пачек в широке звучностей, на них похожих».<sup>18</sup> Мечтательная неопределённость действия и декораций, как видим, идеально согласуется по Дебюсси, с природой как танца, так и музыки – «искусства свободного», «математики таинственного». В этом гармоничном ансамбле музыка – хозяйка, а композитор – единственный автор хореографической композиции.

В.Нижинский в балете «Игры».



Именно этой установкой продиктованы трудные отношения Дебюсси – балетного композитора с представителями нового танца, с Дягилевым в том числе. Для Дягилева – апологета синтетического спектакля, балет – плод равноправного сотрудничества музыканта, художника, хореографа, литератора. Для Дебюсси балет – прежде всего музыка, не нуждающаяся, как показала его балетная практика, в помощи не только художника и поэта, но порой и танцовщика.

Очевидно, что представления Дебюсси об идеальном пластическом театре сложились под влиянием эстетики символизма. Подобно поэтам-символистам, Дебюсси воспринимал балет как царство «неуловимого», ускользающего, ибо танец нечто изображает и вместе с тем не изображает ничего: это «таинственные и чарующие знаки» смыслов или, как сказал П.Валери, «чистый ряд бесконечных метаморфоз».<sup>19</sup>

Сююз искусств на хореографической сцене также мыслится Дебюсси в символистском духе. От трепета газовых пачек – к музыке, похожей на них шорохом звучностей, и от «реальной» музыки – к музыкальности («мечтательной неопределённости») декора – в этих рассуждениях о взаимоугодоблении, «перетекании» искусств друг в друга мы отчетливо слышим эхо бодлеровских соответствий: «Пերекликаются звук, запах, форма, цвет, глубокий, тёмный смысл обретшие в слиянье». Образ музыки-хозяйки на хореографической сцене также выписывается в символистский контекст. Ведь «музыкальность» – генеральный принцип символистской эстетики. Но в содружестве искусств, в театре, в частности, у символистов безраздельно царствует поэзия. Дебюсси же полагал, что на хореографической сцене музыка не должна довольствоваться ролью «скромной дамы» – той, что выпадает на её долю в «театре поэтов». Здесь, в театре молчания, она естественно занимает в иерархии искусств место омузыкаленного слова.

Лелеемый Дебюсси образ идеального балета навеян, однако, не только вкусами символистской среды. Мы улавливаем в нём также нюансы, возникшие под впечатлением от хореографического спектакля начала века. С деятелями нового театра его сближала прежде всего чуткость к каждому компоненту синтетического целого, забота о его художественной выразительности. К балету его влекли не только танец и музыка – родственные «вообразительные» искусства, но также зрелище. Визуальный облик театра Дебюсси, как заметил ещё Локспайзер, сложился под влиянием модерн-танца.<sup>20</sup> В самом деле, мысль о «мечтательной неопределённости декораций, сотканной скорее световыми эффектами, нежели определёнными контурами», рождена идеями американской танцовщицы Л.Фуллер, её новаторством в области оформления спектакля. Она танцевала в лёгких, развевающихся одеждах, которые вспыхивали разноцветными оттенками под огнём прожекторов, ошеломляя богатством изобразительных ассоциаций с миром природы (волна, бабочка, раковина, птица и т.п.). Взгляд Дебюсси на музыку как на художественную доминанту балетного спектакля сродни важнейшей установке нового театра, для которого балет – «пластически кристаллизованная музыка» (А.Бенуа).

Короче, Дебюсси импонировало в новом балете то, что так или иначе корреспондировало с эстетикой символистского спектакля. Подобное вполне закономерно. Франция, как известно, не только родина символизма, но и страна, внёсшая существенный вклад в становление и развитие Ар Нуво. Поэтому символистские идеи нередко выливались здесь в форме стиля модерн или переинтонировались искусством модерна на свой лад.

Напомним также о практике символистских экспериментальных театров. На сцене парижского Theatre d'Art, открытого в 90-е годы П.Форм, чтение новой поэзии (Верлен, Малларме, Рембо) и пьесы драматургов-символистов давались в оформлении художников из группы «Наби», относимой Д.Сарабьяновым к кругу модерна. Они превратили театральную декорацию в декоративную живопись, в «чистую орнаментальную фикцию». Начавшись как субто литературное, символистское движение в театре способствовало в итоге такому усилению зрелищного фактора в спектакле, которое привело к вытеснению литератора живописцем. Итак, и теория, и театральная практика символистов, во многом художественно несовершенная, содержала в потенции новую форму спектакля, достигшую зрелости позже. Одной из кульминаций в её развитии и стали «Русские сезоны». А.Гвоздев писал в своё время: «Принципы построения спектакля, найденные в маленьких экспериментальных театриках Парижа 90-х годов... легли в основание тех русских спектаклей, которыми увлекался Париж перед первой мировой войной во время «Русских сезонов». Таким образом, во Францию вернулось в более развитом виде то, что было изобретено французскими художниками». <sup>22</sup>

Удивительно, что Дебюсси, участник нового театрального движения, навсегда парижских экспериментальных театров 80-90-х годов XIX века, не узнал в дягилевских интерпретациях собственных балетных партитур смелое развитие близких ему художественных идей.

**Белла ЕГОРОВА**

Статья написана при финансовой поддержке РГПФ (грант исследовательского проекта №99-04-00024а).

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. И.Стравинский. Композитор и собеседник. М., 1988. С. 11.
2. С.Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. I. С. 127.
3. В 1912 году по инициативе Дягилева возник балет на музыку «Послепудного отдыха фавна». В том же году Дягилевым и А.Бенуа планировалась хореографическая версия «Fetes» («Праздник») из триптиха «Нокторный». В 1913 году Лои Фуллер осуществила постановку «Облаков» и «Силен» на музыку из того же опуса. В 1914 году на сцене Лондонского театра «Альгамбра» был показан балет «Spring» на музыку симфонической сюиты «Весна».
4. К.Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы. М.-Л., 1964. С. 199.
5. Оркестровая редакция первого балета принадлежит Ш.Кеклену, второго – А.Калле.
6. К.Дебюсси. Избранные письма. Л., 1986. С. 147.
7. Там же. С. 167.
8. S.Debussy. Lettres 1884-1918, rennies et presentees par F.Lessure. P., 1980. P. 225, 230.
9. К.Дебюсси. Избранные письма. Л., 1986. С. 193, 199.
10. С.Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 2I. С. 127.
11. К.Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы. М.-Л., 1964. С. 149.
12. J.-E.Blanche. Peche des souvenirs. P., 1949. P. 431.
13. К.Дебюсси. Избранные письма. Л., 1986. С. 229.
14. К.Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы. М.-Л., 1964. С. 199.
15. К.Дебюсси. Избранные письма. Л., 1986. С. 197-198.
16. F.Lessure. Une interview romaine de Debussy // Cahiers Debussy, nouvelle serie, 11. Geneve, 1989. P. 5.
17. Л.Левая. Русская музыка начала века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 120.
18. К.Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы. М.-Л., 1964. С. 157.
19. П.Валери. Об искусстве. М., 1976. С. 562.
20. E.Lockspeiser. Debussy, his life and mind, v.2. London, P. 176.
21. Encyclopedie du theatre contemporain, v.1. P., 1957. P. 27.
22. А.Гвоздев. Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий. М.-Л., 1939. С. 119.

Балет Клода Дебюсси – «Камма» – одно из «белых пятен» в творчестве знаменитого композитора. И поскольку балетный зритель сейчас лишен возможности увидеть «Камму» на сцене, попытаемся коротко рассказать её содержание и некоторые факты из истории создания.

Этот балет был написан по заказу известной танцовщицы и балетмейстера Мод Аллан, специализировавшейся в области древнегреческих и древнеегипетских ритуальных танцев. Она была незаурядной, яркой личностью. Хореограф и историк, она, кроме того, брала уроки музыки у Бузони и изучала изобразительные искусства в Италии. Венцом её танцевальной карьеры стало создание собственной школы, основу обучения в которой составила античная пластика. Манера танца Мод Аллан отличалась от классической. Она исполняла свои номера босиком в одежде, похожей на древнегреческий хитон, и этим напоминала знаменитую Айседору Дункан.

Сценарий «Каммы» создавался Мод Аллан в сотрудничестве с У.Куртис (доцентом философского факультета Оксфорда и редактором газеты «Дейли телеграф») соответственно с интересами танцовщицы – на древнеегипетскую тему.

Поначалу идея балета была связана с мифологией. Мод Аллан хотела создать спектакль про богиню Исиду, которая по некоторым предположениям считалась в древнем Египте покровительницей танца. Но в 1910 году планы танцовщицы изменились, и она прислала Дебюсси другой сценарий, по которому и была написана «Камма». В окончательном варианте содержание балета таково:

## Сцена 1.

Действие разворачивается в одном из древнеегипетских городов, осаждённом врагами. Сцена представляет собой внутреннее убранство храма Верховного Бога Амн-Ра. В центре – статуя бога, вытесанная из чёрного камня, огромная и безстрастная. Ближизит полдень. В окна светят яркие лучи солнца и заливают внутреннее помещение храма.

Верховный жрец входит в храм и подходит к статуе, которой верующие приносят свои дары. Он обращается к богу с молитвой о даровании жителям города победы. Он с тревогой ожидает знамения от бога, но увы! Ничего не происходит. Толпа молящихся покидает храм.

Верховный жрец тоже собирается удалиться в другую маленькую дверь, но в тот момент, когда он пересекает порог, его осеняет идея, и луч надежды озаряет его лицо: ему кажется, что он разгадал секрет победы. И он уходит.

## Сцена 2.

Отворяется большая дверь, и жрец входит в храм лёгкое, нежное создание, покрытое вуалью. Камма, а это была она, пытаясь убежать. Ей страшно.

Нежный свет лучи проникает в храм. Камма на нетвёрдых ногах медленно приближается к статуе и падает ниц перед ней. Затем она поднимается и начинает танец, от которого зависит судьба родины. Во время танца Камма внезапно замечает странное движение головы и плеч массивной статуи, которая очень медленно поднимает руки с колен и разворачивает их ладонями вверх.

Камму покидает страх, и она танцует, преисполненная радости, любви и веры. Её танец становится экзотическим. В момент кульминации раздаётся ужасный раскат грома, сверкает молния, и Камма падает мёртвой.

## Сцена 3.

За окнами храма холодное серое утро постепенно окрашивается в розовые тона. Издалека доносятся восторженные крики победы, которые постепенно слышатся всё ближе. Дверь храма отворяется и входит Верховный жрец в сопровождении носильщиков с спальными листьями и цветами. Он замечает неподвижно лежащую Камму и благословляет её.

Балет создавался на протяжении почти четырёх лет (1910-1913), причём музыка была написана сравнительно быстро. Процесс создания спектакля тормозили бесконечные споры между Мод Аллан и Дебюсси. Просмотрев первую версию партитуры балета, заказчица нашла её «далёкой от сценария Куртис». Кроме того, она написала Дебюсси, что на такую музыку невозможно поставить балет. Композитор в свою очередь отказался вносить в партитуру существенные изменения: «Как я его (балет) написал, так он и останется». Несмотря на разногласия, постановка балета могла бы состояться после первой мировой войны, если бы не вмешательство политических факторов. Мод Аллан обвинили в пренебрежении к своим настроениям и она была вынуждена покинуть Европу и навсегда уехать в США.

Последствия Дебюсси доверил окончание инструментальной балета своему близкому другу и ученику Шарлю Кеклену, но так и не услышал исполнение своего первого балета. Первые «Камма» прозвучала в 1924 году в концертном исполнении, а единственная известная постановка, сведения о которой почти не сохранилось, состоялась лишь в 1947 году в Париже, в Комической опере. В качестве балетмейстера этой постановки выступил Жан Жак Эчевери (настоящее имя Мари Эрнест Жан Жак де Пейре-Шапюи). По всей видимости, спектакль не был его самой удачной работой, и соответственно не обратил на себя внимание балетных критиков. Не заинтересовались этим произведением и критики музыкальные. В одной из первых монографий, посвящённых Дебюсси, балет получил ярлык «мюзикольного», и это определение переходило из книги в книгу до последних десятилетий нашего века. А между тем это чрезвычайно интересное, яркое и танцевальное произведение, достойное встать в один ряд с балетами Стравинского, Равеля, Черепнина и других балетных композиторов начала нашего столетия. «Камма» не относится к разряду крупных многоактных спектаклей – время её звучания всего 17 минут.

Впрочем мнению Мод Аллан, музыка балета очень танцевальна, но просто в то время это вид танцевальности был непривычен для балетмейстеров. В «Камме» отсутствует ясно очерченная жанровая основа, там не встретишь ни вальса, ни марша, на других танцев. Отсутствует в ней и четкий «ритуальный» ритм, характерный для музыки Стравинского. Музыка «Каммы» течёт очень плавно, переходя из одного темпа в другой, меняя темы, оркестровку, нюансы стили. Но звучание её всегда настолько гибкое и естественное, настолько соответствует человеческой пластике, что при первом же её прослушивании у любого музыкального человека не остаётся сомнений в том, что это именно балет.

«Камма» была написана уже 86 лет назад, но до сих пор не получила достойного воплощения на балетной сцене.

Публикация Станиславы ШУКОВОЙ,  
студентки Московской консерватории  
имени П.И.Чайковского

Татьяна Сабурова

Балетный театр издавна волновал художников. Обращаясь к этой теме, они стремились к точному воспроизведению мизансцен, театральных костюмов и характерных для танцовщиков рас. Однако документализм в их творчестве соседствовал с субъективным началом: впечатлением от спектакля или созданного исполнителем образа. Масштабы влияния на творческое «я» художника напрямую зависели от таланта создателей балета, от магии их воздействия на зрителя.

Значительное количество произведений изобразительного искусства 1820-х – 1840-х годов посвящено Марии Тальони – той, кого считали обладательницей неповторимой творческой индивидуальности и живым воплощением идеала пластической красоты на балетной сцене.

«Царица воздуха», как описывали её в разного рода литературе, лёгкая как пух «вылетала» из-за кулис и «парила» над сценой, изредка касаясь её пальчиками ног. Неосязаемый танец уводил в мир романтических грёз.

Самое известное изображение Марии Тальони – в роли Сильфиды, неуловимой мечты. Грациозная фигурка в лёгком платье, с прозрачными крылышками за спиной воспарила над землёй, воздушная, бесстрастная, отрешённая от земных страстей – миф, созданный балериной (под руководством её отца – балетмейстера Филиппо Тальони) и запечатлённой рукой художника.

Менее известен другой портрет танцовщицы – сделанный при помощи камеры-обскуры в ателье немецкого дагерротиписта Карла Фердинанда Штельцнера около 1845 года. Изображение, полученное при помощи камеры-обскуры на серебряной или позолоченной пластине, покрытой светочувствительным слоем и обработанной парами йода, называлось дагерротипом. Об изобретении этого способа съёмки, автором которого являлись

## МАРИЯ ТАЛЬОНИ – МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ



*К.-Ф. Штельцнер. Портрет Марии Тальони. (Дагерротип). Собрание Музея искусства и ремёсел (Гамбург), который предоставил автору статьи эксклюзивное право на публикацию.*

*А.Девьера. Мария Тальони в роли Сильфиды. (Литография). Частная коллекция.*

Ж.-Л.Дагерр и Н.Ньепс, мир узнал в 1839 году.

Автор самым серьёзным образом обдумал композицию произведения. Облечённая в сценический костюм, «божественная» Мария расположилась на покрытом драпировкой возвышении. Тёмная ткань почти полностью сливается с декорациями съёмочного павильона, создавая единое по тону пространство, в котором резко выделяется светлая фигурка модели. Возможно, что таким наивным, по нынешним меркам, образом автор инсценировал легендарное тальониевское «парение в воздухе». Направленный мимо объектива ка-

психора, дагерротипист ставит в композиции акцент на ножках модели, обутых в шелковые балетные туфельки.

Как известно, на сцене балерина, остановив движение, медленно и плавно поднималась на кончики пальцев – как пишут историки балета, «танцевала на высоких полупальцах». Она как бы зависала в воздухе. Удлиненные пропорции ног и стопы усиливали иллюзию. Современники отмечали, что особенное впечатление в её исполнении производил арабеск с простёртыми вперёд и вверх руками: линия от кончика пальцев руки до носка ноги казалась бесконечной.

Остаётся только сожалеть, что дагерротиписту оказалось неподвластным зафиксировать эту легендарную позу, даже если у Штельцнера и возникало подобное желание: какими бы крепкими пальцами не обладала Тальони, как бы долго не сохраняла она апломб, выдержка при съёмке длилась ещё дольше.

В отличие от произведений изобразительного искусства снимки, выполненные камерой-обскурой, по природе своей обладали исключительным документализмом. Степень сходства модели с полученным на снимке изображением долгое время являлась основным критерием в оценке творчества любого дагерротиписта.

Реалистический портрет Штельцнера подтверждает уже известное – грациозность Тальони, её естественную, лишённую всякой эффектации манеру. Покатые плечи, характерно склонённая на бок головка, сильные ноги с удлинённой стопой и массивной цыцолоткой – всё это знакомо по литературным описаниям и графическим изображениям. Однако, обладая несомненной документальной ценностью, снимок, статичный по своей сути, разрушает миф о «полёте Тальони». Талант балерины заключался в танце, но именно его и невозможно было запечатлеть на этом этапе развития фотографической техники.



меры, как бы «летающий вдаль», взгляд портретируемой вносит в композицию поэтическую ноту. Неясные очертания старинного замка на рисованных декорациях заднего плана завершают романтическую картинку.

Чтобы никто не усомнился, что перед камерой позирует Тер-

# ПАРИЖСКОЕ НАСЛЕДИЕ НАТАЛИИ ГОНЧАРОВОЙ И МИХАИЛА ЛАРИОНОВА В ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ

– *Посмотрите, сколько в этих работах смелой игры, фантазии. Никакой догматики. Каждый раз они выдумывают что-то неожиданное, очень смело, молодое.*

Беседа с Евгенией Анатольевной Илюхиной, одной из организаторов недавней выставки произведений Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова, мы остановились у красочных лубочных декораций Гончаровой к «Золотому петушку». Справа висели похожие на дымокскую игрушку рисунки Ларионова к «Полночному солнцу». «Сколько размаха, сколько здоровья, сока!» – переключаясь со сказанным, эта фраза Бюна подошла к увиденному как нельзя лучше.

– *Евгения Анатольевна, можно ли говорить о художественной идеологичности авторов, следовании четкой цели на протяжении всего творческого пути? Есть ли зресь утверждение определенных задач в рисунке?*

– Нет, нет... Ларионов подчеркивал, что для него живописный труд, его задача – не утверждать «свое» новое искусство, так как после этого оно перестает быть новым, а желание, насколько возможно, двигать его вперед. Поэтому он одно направление, художественное решение легко сменял другим. Легко создавал новые манифесты, как новую точку зрения... Для него и Гончаровой живопись, искусство были ярким увлечением, театром, которому они отдавались со вкусом...

Нынешняя выставка в Третьяковской галерее имеет в своей основе – дар работы художника Михаила Ларионова А.К. Ларионовой-Томилыной. Согласно её завещанию, в 1989 в Третьяковскую галерею была передана многотысячная коллекция работ мастеров, вбирающая в себя станковые живописные и графические работы, эскизы росписей и книжных иллюстраций, театральные эскизы, огромный архив и библиотеку.

Среди огромной композиции обращает на себя внимание парадный портрет Натальи Гончаровой. Создавая его, М.Ларионов пускает в ход весь свой возможный и не возможный арсенал художественных средств – куски обоев, ткани, волосы, стружку. Фоном облику Гончаровой, изображенной с палитрой в руке, служат афиши к «Золотому петушку» и «Вееру» – напоминание об успехах художницы на поприще сценографии. Это произведение 1915 года можно считать определенным творческим знаком – рубежом, знаменующим начало иного периода их жизни, который и принес им мировую славу и известность, – периода их деятельности в области театрально-декорационного искусства. И многие годы эта их деятельность освещена сотрудничеством с Сергеем Павловичем Дягилевым.

Хотя их знакомство состоялось весной 1904 года, к совместной работе они приступили только в 1914 году, когда Дягилев задумал постановку оперы-балета на музыку Н.Римского-Корсакого «Золотой петушок».

А.Фрозов вспоминал: «... Дягилев, заметивший своим несравненным чутьем признаки утомления, которые Париж начал проявлять к декоративной изысканности и пряности старшего поколения «Мира искусства», выбрал именно Гончарову среди молодых живописцев, чтобы доверить ей важнейшую задачу – постановку «Золотого петушка». Дягилев выиграл ставку. Свежесть Гончаровской кисти живоительно потрясла всепарижскую присыщенность. Гончарова получила триумф».

Официально художником первой постановки «Золотого петушка» в Париже (1937 году) считалась Гончарова. Ларионову было поручено только исполнение декораций. Но выставочные рисунки свидетельствуют о равноценном творческом сотрудничестве, где каждый испытывал творческое влияние и помощь другого.

При первом взгляде эскизы мало отвечают своему реальному назначению. Нарушение построения сценического пространства, отчетливой стилизации под русский лубок и куклоно-сусальной декоративности они скорее напоминают панно или вариации на тему театра. Однако эти оригинальные разработки открыли новую страницу в театрально-декорационном искусстве.

В отличие от эскизов сценического оформления, где деление на авторство затруднительно, рисунки костюмов указывают на создателя весьма определенно. Гончарова делает русские костюмы, Ларионов «делает» Шамаханское царство. Но главное разграничение даже не в этом, а в разной постановке смыслового ударения: для Гончаровой костюм – часть декорации, почти декорация, и его «человеческая сторона» её мало интересует; для Ларионова костюм – прежде всего часть характера человека, его пластического самораскрытия. Эта разная философия, выкристаллизовавшаяся уже в первом совместном труде, ясно прочтывается во всей экспозиции Третьяковской галереи. Она же наложила существенный отпечаток на их дальнейшую театральную ра-

боту (в частности, увлечение Ларионова сценографической и хореографической деятельностью, тенденция к станковизации оформления у Гончаровой).

Костюмы Гончаровой к «Золотому петушку» (так же как, например, к «Литургии», «Триане» или к первой постановке «Свадебки») более статичны, с ярким рисунком, сочной цветовой палитрой, где доминируют синий и красный с его бесконечными оттенками. Тщательно прорисован орнамент, в данном случае русской вышивки. Последние два штриха еще более усилены в эскизах ко второй постановке «Золотого петушка», где тонко выписанное многофигурное потешное «Застолье», пёстрый оранжево-синий сарафан «Забыв» или красно-золотой кафтан «Боярыня» – просто ослепляют своей византийской мощью, цветностью былинной Руси. И все это на высочайшей ноте художественной меры без малейшей престуры и безвкусицы.

Другое – в эскизах Ларионова. Больше живописности, больше акцента на пластику фигур. Он с нескрываемым увлечением рисует своих героев – обаятельных чертей, шайтанов, прислужниц – в каком-то стремительном танце, лихом движении, прыжке. Наряжает их в изысканные, более сдержанные (по сравнению с византийностью Гончаровой) по цвету, восточные одежды. Доминирует глубокий синий и изумрудно-зеленый – краски Персии. Обывровая движение не только в пространстве, но и во времени, он «заставляет» прислужниц и танцовщиц терять туфельки, оставлять следы ножек, как, например, в «Шайтане» и «Прислужнице Шамаханской царицы», остроумно обыгрывая пятна краски на бумаге. Ему нравится придавать его лицам почти портретное сходство: все герои очень напоминают Гончарову, а в «Звездочете» и «Шайтане» угадывается... сам Ларионов. Портретный прием он повторяет в эскизах к «Полночному солнцу», своему второму, но уже самостоятельному балету.

В Третьяковской галерее прекрасные декорации и рисунки весьма удачно подо-

браны и представлены в своей последовательности, хотя, по мнению организаторов, хронологическая и какая-либо жесткая тематическая концепция (как это обычно бывает) не ставилась во главу угла. Может быть, именно мягкая выставочная неллинейность, с ее ориентированностью на удобное зрительское восприятие и создает то необходимое впечатление целостности и понимания чудесной атмосферы спектакля, заставляющее верить очевидцу премьеры «Золотого петушка»: «И какое воображение! Г-жа Гончарова превзошла все границы того, что могла построить фантазия ребенка... Театр встретил декорации Гончаровой громом аплодисментов».

Веселый мотив «народного праздника» полюбился создателям «Петушка». В новых параллельно создаваемых балетах, лишённых развернутого литературного сюжета, «народный праздник» становится объединяющей их темой. Обрядовой образ с отголосками языческих верований превалирует над материалом.

Другим объединяющим моментом становится стилистическая близость творчества Гончаровой и Ларионова. Несмотря на четкое авторское разделение спектаклей, одновременность их создания (10–20-е годы XX века) и человеческое сотрудничество не могли не способствовать тому, что стилистическая близость оформления сложилась и воспринимается тогда и теперь, как единый декоративный ансамбль. Ансамбль, который претворяет тему и формы национального фольклора в своеобразном гончарово-ларионовском кубическом и футуристическом ключе.

Стилистическая близость легко прослеживается по схожести и частичной миграции узоров, лубочных росписей, рисунков и орнаментов из одного спектакля в другой – из «Золотого петушка» в «Свадебку», в «Полночном солнце», в «Шуга», в «Байку про лису».

Вместе с тем, каждый спектакль был в чем-то прорывом в новое; и в хореографии и в театрально-декорационном искусстве. Например, в первом варианте эскизов Гончаровой, сделанных для премьеры «Свадебки» в 1923 году в Париже, уже меньше игры (если сравнить с «Золотым петушком»), уже чувствуется ориентация на театр. Но всё же экспонируемые гончаровские варианты опять производят не совсем оформительское впечатление. Весьма сложно представить себе хореографическую вариацию в этих многослойных, немного тяжеловатых, сочно декорируемых оранжево-синие-красные сарафаны и платья. Затруднительно вообразить танец на фоне декораций, которые своим обилием райских птиц, лошадей, цветов и узоров, скорее напоминают самостоятельное панно или развернутые платки. Сила их колера и выразительности концентрирует почти абсолютное внимание на себе, исключая тем самым исполнителя, как бы ярко он не был одет. Поэтому Гончарова переделывает эскизы, но уже в диаметраль-



М.Ларионов. Лисичка. Эскиз костюма к балету «Байка про лису».



М.Ларионов. Земский кот. Эскиз костюма к балету «Байка про лису».



**Н. Гончарова. Апостол Марк. Эскиз костюма к балету «Литургия».**

**Н. Гончарова. Архангел. Эскиз костюма к балету «Литургия».**

но противоположном ключе. После ало-золотого первого иллюстративного варианта сложно поверить, что аскетичные «примитивные» бело-коричневые костюмы (за образец взята рабочая одежда танцовщиков на репетиции), простой задник и кулисы в сочетании с одной-двумя горницами в центре – тоже вариант оформления «Свадебки». Это было дерзкое конструктивистское решение. По воспоминаниям хореографа Bronislava Nijinskaia «Свадебка» проложила новый путь в хореографии и имела большой успех в Париже.

От постановки «Трианы» из-за трудностей военного времени в 1916 в Испании,

**М. Ларионов. Шайтан и прислужница Шемаханской царицы. Эскиз костюма к спектаклю «Золотой петушок».**



где велась работа, Дягилеву пришлось отказаться. Оставшиеся рисунки к балету и сама атмосфера Испании, в которой Гончарова питало всё народно-традиционное (музыка, храмы, танцы, национальная одежда) положили начало большой «испанской теме» станкового творчества художницы. Тема «Трианы» – сами испанские танцы. К сожалению, из этой серии на выставке мы увидели только панно «Две испанки», «Декоративная композиция» и «Испанка».

Тема балета-мистерии, посвященной жизни Христа – «Литургия» не была новой для Гончаровой. В её творчестве не раз возникли библейские сюжеты. И в работе над балетом (1915–1916) художница снова обращается к знакомой по предыдущим опытам древнерусской фреске и иконе. Её карандаш заостряет жесткие складки одежд и резкие жесты персонажей. Гончарова стремится передать строгую каноничность, которая отличает произведения средневекового искусства. Она предполагала исполнение костюмов из жёсткого материала (сохранились её указания на эскизах), переводя застывшие иконописные складки в систему декоративных плоскостей, лишаящих фигуру танцовщика объёмности и сводящих её к чётко читаемому силуэту.



*N. Goncharova*

в новом качестве, помогая молодому Л. Мясину осуществить постановку балета о провах русской зимы. Опыт продолжался в «Русских сказках» (1916–1918), «Шуте» (1921), «Лисе» (1929), «Амлетте» (1933–1934, не осуществлён).

Конечно, эти художники работали не только с Дягилевым, но и в других антрепризах, осуществляли и другие постановки. В перечне театрально-декорационных работ Гончаровой и Ларионова – около 70 балетных спектаклей.

Театр – а это явствует из увиденного – составлял основу мировосприятия художников, был своеобразной «сценой жизни», на которой каждый из них ставил свою собственную пьесу. Ларионов и Гончарова по-разному видели подмостки и себя на них. По-разному относились и решали свое отношение к сцене. Для Гончаровой – это было сильное, но недолгое увлечение, «театральный роман», короткий и блистательный, связанный с дягилевским периодом. Потом долгие годы повседневного труда для театра. Для Ларионова – «жизнь в театре», игра не имели строгих границ. До последних дней он жил этой привязанностью, которая сложилась в четкую авторскую концепцию.

**Кира КОРОЛЁВА**



**Н. Гончарова. Танцующий испанец. Эскиз костюма к балету «Триана».**

**Н. Гончарова. Испанка с веером. Эскиз костюма к балету «Триана».**



Ориентированные только на одну точку зрения костюмы апостолов, архангела, волхва задают характер движения – вдоль рамы, а сам танец ограничивается сменой позиций рук и ног в прорезях конструкции. Как мог выглядеть танец актёров в таких костюмах – сказать трудно: спектакль не был осуществлён.

Ларионов же, наоборот, начиная с «Полночного солнца» (1915), проповедовал в своём рисунке движение, пытался решить вопрос роли художника в постановочном процессе. Изысканные эскизы костюмов, вбирающие, как кажется, самую суть русского фольклора, предполагают определённую индивидуальную пластику каждого персонажа. Например, баба из «Полночного солнца» или шутихи из «Шута» застывают, как изображения славянского женского божества, с поднятыми вверх руками. Лель из «Полночного солнца» или леший из «Русских сказок» фиксируются в момент лихого танца или действия. Лубочные персонажи ларионовских фольклорно-праздничных балетов кажутся как будто «пойманными» камерой фотографа за каким-то делом, в движении. Рисунки ясно говорят о хореографических устремлениях самого Ларионова. Кстати, в «Полночном солнце» он впервые попробовал себя (и весьма успешно)

# БЫТЬ СИМВОЛОМ

Трудно это или нет?

Просто нужно быть самой собой и очень любить то, чем повезло заниматься всю жизнь.

...«Так сложилось»...

...«Я встретила в жизни прекрасных, танцевальных, необыкновенных людей»...

...«Сколько себя помню, танцую»...

Так отвечает на эти вопросы прекрасная русская танцовщица, актриса, народная артистка России Людмила Коркина-Мовчан.

Глядя на её стройную фигуру, милую улыбку, заинтересованные, увлечённые глаза, не могу поверить, что она – профессор и отмечает первый серьёзный юбилей. И только вспомнив, что действительно видела её на сцене более трёх десятков лет назад, понимаю, что это правда.

Как правда и то, что как на чудо, привезённое из Сибири, бегали смотреть поклонники народного танца столицы.

Людмила Коркина была символом Красноярского ансамбля танца Сибири под руководством М.Годенко. Как была символом «Бережки» Мира Кольцова, а Лев Голованов – Ансамбля Моисеева. Годенко её в буквальном смысле слова нашёл. Нашёл в проходившей по стадиону девушке из самодеятельного танцевального коллектива и пригласил к себе. Поверил в её лучезарно светящиеся глаза и, дав окрепнуть технически, выдвинул на все ведущие роли. И её как солистку многих номеров помнят все, кто смотрел знаменитый коллектив танца Сибири.

Так счастливо сложилась жизнь, подарившая подобную встречу Людмиле.

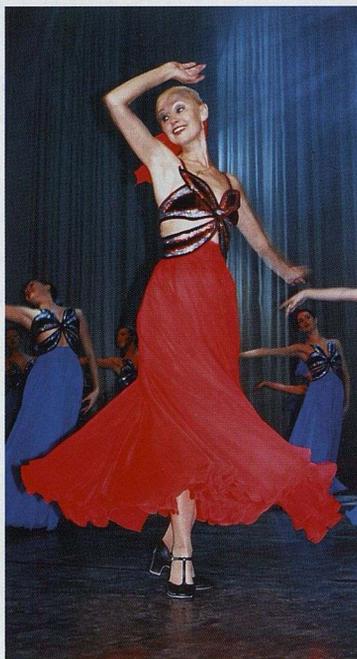
«Мне кажется, что я могла бы написать целую книгу о человеке, с которым пришлось пройти по жизни большую её часть. Какой бы момент ни всплывал в памяти, всё кажется главным. 23 года проработала я в Сибири, постоянные гастроли, репетиции, новые постановки. И всегда с нами – наш художественный руководитель – Михаил Семёнович Годенко. Он был счастливым человеком и заражал умением быть счастливым других.

Как рано он ушёл, и эта боль памяти всегда живёт в моём сердце. Как жива боль детской непоправимой утраты».

Людмила в восемь лет потеряла мать, это детское горе засело глубоко-глубоко в сердце и чаще всего всплывает перед сном наедине с собой.

«В памяти возникает наш дом на Урале, сад, весь в белом яблоневом цветке, и мама – такая родная, молодая, красивая, кормит меня творогом с молоком или терпеливо сидит со мной над букварём. И мы вместе буква за буквой складываем слово: р... а... м... а... – рама.

А потом молодой отец с нами, тремя детьми, переехал в Сибирь, где я училась. Потом, когда он вновь женился, в семью пришёл удивительный человек, взявший на себя груз –



Л.Коркина-Мовчан в хореографической композиции «Одна возлюбленная пара» (по мотивам русской народной песни «Шумел камыш»).

Л.Коркина-Мовчан в хореографической композиции «Сказочная Гжель».

Фрагмент композиции «В царстве Финифти». В центре – Л.Коркина-Мовчан.

воспитать нас и ещё троих новых сестёр и братьев. И в нашей семье с шестью детьми никто не делал различия между нами.

А я, сколько помню себя, танцевала... Танец – это моя жизнь, многое мне пришлось испытать в жизни, многое менялось, но неизменно одно – люди, с которыми довелось, посчастливилось встретиться. И один из них – человек, которому я особенно благодарна, – Владимир Михайлович Захаров, который дал мне возможность продлить мою жизнь в танце».

Двенадцать лет Людмила Коркина и её муж – заслуженный артист России Александр Ковтун работают в Государственном академическом





*Л. Коркина-Мовчан и И. Черемисин  
в композиции «Шла девица за водой»  
(Красноярский ансамбль танца Сибири).*

*Л. Коркина-Мовчан и В. Хрипунов  
в хореографической композиции «Сибирь моя»  
(Красноярский ансамбль танца Сибири).*

ком театре танца «Гжель». Вместе они создали целую галерею образов на темы российских народных промыслов в хореографических постановках Владимира Захарова.

«Театр стал мне родным. Владимир Михайлович Захаров – удивительный, очень интересный человек. В работе с ним понимаешь, как не схожи творческие люди, отличающиеся яркой творческой индивидуальностью. И как похожи они в чём-то неуловимом. Наверное, увлечённостью и преданностью своему делу.

Мне пришлось нелегко, осваивая и новую лексику, и совсем другой почерк, манеру испол-

*Л. Коркина-Мовчан и её супруг, ведущий солист  
Театра танца «Гжель» А. Ковтун.*



нения. Не скрою, трудно было, да и сейчас нелегко. Каждый концерт, как экзамен...»

И зрители, любящие и посещающие концерты «Гжели», а также специалисты народного танца, как в своё время красноярцы, сегодня ходят на концерты специально смотреть Людмилу Коркину.

Чем же отличается её творчество?

Её сегодняшней репетитор Валентина Слыханова говорит, что не встречала в жизни человека равной ответственности: каждый её выход на сцену, где бы ни выступал коллектив, – это ритуал, к которому готовит себя и свою «душу» актриса.

Владимир Михайлович Захаров, создатель и вдохновитель Сказочной «Гжели», с особой нежностью относится к своей героине.

«Люда – необыкновенный человек, – говорит он. – Природа наградила её красотой, умом, добрым сердцем, житейской мудростью.

О ней можно говорить бесконечно...

С ней очень интересно работать, приятно общаться. Она, как солнышко, всегда приветлива и открыта для творческих поисков. Она – вдохновение для художника.

Совсем недавно Людмила предстала перед зрителями в новой хореографической композиции на тему старинной народной песни «Шумел камыш» в музыкальной обработке прекрасного композитора Владимира Корнева, где она создала необычный женский образ со своеобразной лексикой и внутренним дыханием. Этот номер я посвятил легендарной танцовщице Людмиле Коркиной в честь юбилея. Хочется надеяться, что творческих удач у Люды в театре будет ещё много, а работать она любит; и без танца не может жить ни дня...

Да, она живая легенда русского народного трапика, символ российской красоты, словно хрупкий нежный цветок, украшающий танцевальную программу театра «Гжель», удиви-

тельно скромный и милый человек. О ней надо больше говорить с добрым сердцем, знакомить с её творчеством по телевидению, рассуждать по-доброму в прессе о её неповторимом таланте, творческом долголетии и преданности народному танцу».

А как же с символом – своеобразной визитной карточкой двух коллективов?

Секрет, скорее всего, в природной угаданности. Людмила Коркина родилась с душой русской лирической танцовщицы, природа же подарила ей облик – светлой, стройной, гибкой, девичьей лёгкости, радостной приподнятости и скромной улыбочки, так лучезарно светящейся в её глазах...

А это и есть символ женской красоты и вечной молодости – принятый как эталон в русском представлении о прекрасном.

**Валерия УРАЛЬСКАЯ**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ:

## ВОСПОМИНАНИЯ О ХОРЕОДРАМЕ

На сцене Мариинского театра состоялась премьера балета «Манон» на музыку Жюльа Массне в хореографии классика английского балетного театра Кеннета Макмиллана и в оформлении английского сценографа Питера Фармера. Основной либретто послужил широко известный роман французского писателя XVIII века Антуана Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско».

Едва ли стоит идти на этот спектакль, вооружившись текстом знаменитого произведения. Это всё равно, что следить за событиями балета Андре Проковски «Анна Каренина» и мысленно сверять их с текстом романа Толстого или сравнивать хореографическое действие балета Фредерика Аштона «Месяц в деревне» с драматическими коллизиями одноимённой пьесы Тургенева (я привожу лишь эти примеры потому, что они хорошо знакомы русскому зрителю по спектаклям Мариинского театра и английского Королевского балета). У каждого жанра свои законы, своё видение мира, и было бы ужасно, если бы хореографическое сочинение дотошно перекладывало на язык танца и пластики литературный первоисточник, будь то роман, пьеса или стихи.

Кеннет Макмиллан поставил «Манон» для труппы Королевского балета в 1974 году. Создавая музыкальную партитуру, хореограф сотрудничал с композиторами Литоном Лукасом и Хильдой Гонт, которые объединили в единое полотно фрагменты из четырнадцати опер Массне (кроме «Манон»), его кантат и ораторий, а также оркестровых сочинений. Вошла в партитуру и знаменитая «Элегия» Массне, столь любимая нами в исполнении Фёдора Ивановича Шаляпина. Музыкальный каркас выстроен прочно и профессионально, но строительные леса очевидны: уж очень ощутим номерной принцип построения партитуры – резко обрывается одна тема и начинается другая, но уже, как говорится, «из другой оперы», не всегда возникает логическая связь между музыкальными фрагментами.

«Манон» стала неотъемлемой частью репертуара многих трупп мира, балет ставили в Париже, Стокгольме, Хьюстоне, готовятся поста-

новки в Чили и Аргентине. Наша публика видела этот спектакль на сцене Кировского театра в 1987 году в исполнении артистов Королевского балета. Ведущие партии в разные годы исполняли выдающиеся мастера танца, среди них – наши соотечественники – Наталья Макарова и Рудольф Нурев.

Для постановки балета на сцене Мариинского театра была приглашена Моника Паркер. Нет, в прошлом она не балерина и не балетмейстер. Её профессия – хореолог, специалист по записи хореографического текста. Многие годы Моника Паркер работала в лондонском «Бенеш-Институте» (Рудольф и Джоун Бенеш – создатели системы записи танца), где её исследовательская деятельность была посвящена обширному творческому наследию Кеннета Макмиллана. Годы провела она в репетиционных залах Ковент-Гардена, наблюдая работу хореографа над новыми балетами, записывая каждое движение, каждое замечание Макмиллана. Теперь Моника Паркер – свободный художник и

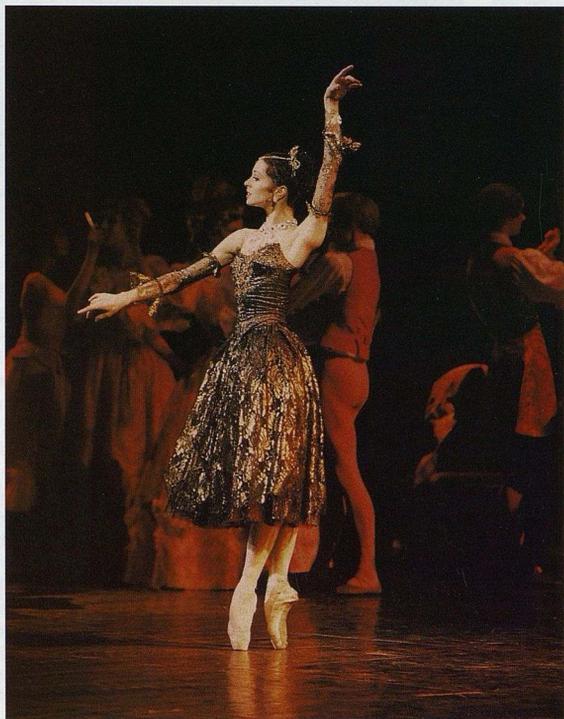
работает по приглашению в разных труппах мира, восстанавливая балеты своего кумира.

...Репетиционная работа шла в напряжённом темпе: с англичанами не пошутишь – у них строгий график, контракт, точное расписание, удивительное умение напряжённо работать «кот» и «до», без «здушевных бесед» и «перекуров». Четыре состава солистов готовили партии Манон и де Грие: Алтынай Асылмуратова – Игорь Зеленский, Диана Вишнева – Илья Кузнецов, Светлана Захарова – Евгений Иванченко, Юлия Махалина – Андрей Яковлев. Где-то посредине репетиционного процесса выбыл Андрей Яковлев – травма. Илье Кузнецову пришлось стать партнёром двух балерин – Дианы Вишневой и Юлии Махалиной. Спектакль прошёл несколько раз кряду. Критики сбивались с ног, чтобы вслод попеть – и на генеральные репетиции, и на премьерные показы. О спектаклях чуть позже.

«Манон» – балет-хореодрама. Сознательно не хочу называть его драмбалетом, это было бы просто

несправедливо. Что-то есть небрежительно в слове «драмбалет». Как известно, жанр хореодрамы родился в России (точнее – в СССР), и его лучшие образцы живут до сих пор – «Бахчисарайский фонтан» Ростислава Захарова, «Ромео и Джульетта» Леонида Лавровского. Последний оказал огромное влияние на английских хореографов в начале 50-х годов, когда Большой театр показал этот балет в Лондоне с Галиной Улановой в роли Джульетты. Нужно отметить, что англичане любят «балеты с сюжетом»: в них есть и развёрнутая фабула, и пантомима, и танцы, и герои, которым можно посочувствовать, а в особо трогательные моменты даже пустить слезу. Ведь неслучайно королева заказала в 1956 году композитору Бенджамину Бриттону и хореографу Джону Крэнку создать сюжетный балет с развёрнутым действием, разнообразными характерами, танцевальными сюитами и пантомимными сценами. Заказ был выполнен. Так родился «Принц пагод».

С годами хореодрама в нашем отечестве изживает себя и уступает место балетам, где активный, действенный танец играет главенствующую роль, вытесняя назойливую пантомиму и утомительное бытописательство. Работы Юрия Григорovichа и Игоря Бельского открывают новую страницу в истории русского хореографического искусства. На Западе же, в Англии в частности, хореодрама продолжает существовать, пытается в разумных пропорциях соединить танец, пантомиму, бытовые и жанровые зарисовки в единое целое. «Манон» – одна из наиболее ярких хореодрам Макмиллана, он сам работал над созданием либретто и, по признанию английских историков балета, написал самый удачный вариант по сравнению со многими уже существующими. По сходному принципу Макмиллан сочинял многие балеты. В чём-то схожи между собой его «Ромео и Джульетта», «Анастасия», «Айседора», «Майерлинг». Самое ценное в балетах Макмиллана – это дуэтный танец, дуэты, основанные на классике, отличаются таким разнообразием, выдумкой, неожиданностью партнерного рисунка и верхних поддержек, что, дерзну предположить, они будут жить, когда уже сами балеты ка-



Д.Вишнева в роли Манон.

Фото М.Логвинова

(Продолжение на стр. 17)

## ОБЗОР СЕЗОНА

С большим успехом прошёл вечер замечательной балерины, педагога-репетитора театра «Русский камерный балет «Москва» Галины Шляпиной, посвящённый тридцатилетию её творческой деятельности. В концерте участвовали её коллеги – артисты Московских театров. Вела вечер Л.Деменева. Особый аромат придали концерту выступления самой Галины Шляпиной, находящейся в отличной форме.



Галина Шляпина в миниатюре «Калифорнийский мак».

Галина Шляпина отвечает на приветствия зрителей.

Фото Д.Куликова



На сцене Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко родилась ещё одна балетная версия знаменитой оперы Д.Верди «Травиата».

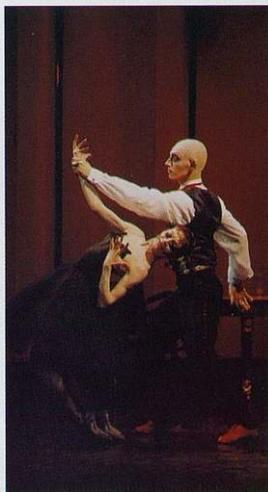
Балет «Дама с камелиями» (либретто Д.Брянцева по мотивам романа А.Дюма-сына, музыка Д.Верди – В.Корчагина) увидел здесь свет рампы в преддверии закрытия сезона. Хореография и постановка Д.Брянцева, дирижёр-постановщик В.Горелик, художник В.Левенталь. В главных ролях – Н.Ледовская, Л.Мусаварова, К.Амирова (Маргарита), Г.Смилевски, В.Дик, О.Кожанов (Арман), А.Домашев, Д.Ерлыкин, Д.Романенко (Лысый).

Сцена из спектакля «Дама с камелиями».

Фото Д.Куликова

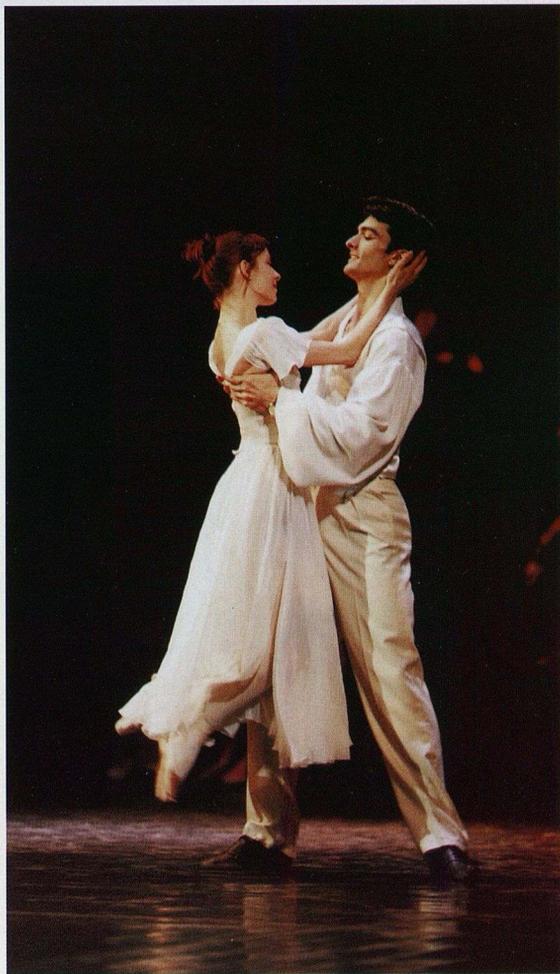
Наталья Ледовская и Георгий Смилевски в балете «Дама с камелиями».

Фото В.Лапина



Н.Ледовская и А.Домашев в балете «Дама с камелиями».

Фото Д.Куликова

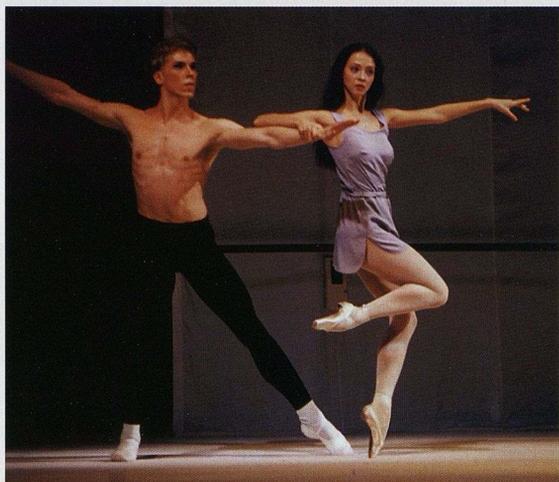




Сцена из балета «Агон».

Е. Андриенко и Ю. Клевцов  
на юбилейном вечере В. Васильева.

В. Васильев в сцене из балета  
«Грек Зорба».

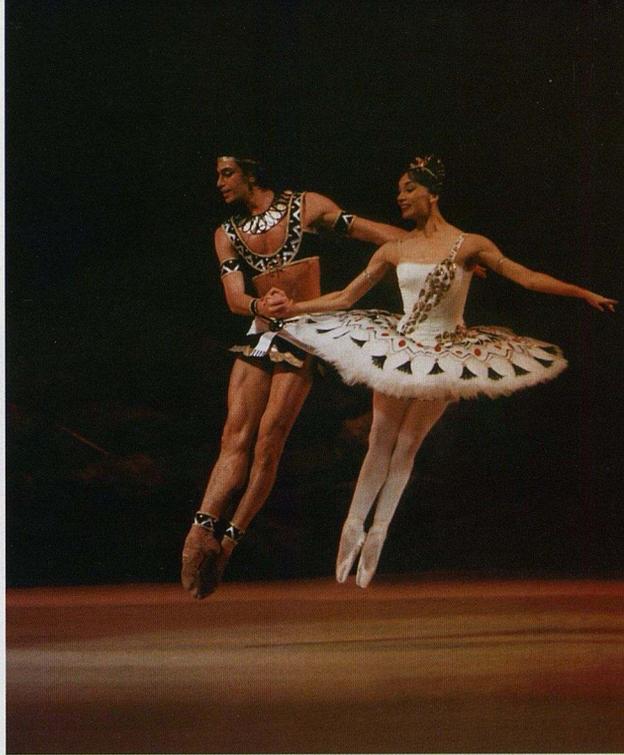


С. Лунькина и Д. Белоголовцев в балете  
«Послеполуденный отдых фавна».

Сцена из балета «Симфония до мажор».



Е. Шипулина, А. Волочкова и К. Иванов  
в балете «Русский Гамлет».



Н. Грачева и Н. Цискаридзе  
в балете «Дочь фараона».



Балетная сцена из оперы «Травиата».

А. Антоничева и В. Непорожний в балете  
«Симфония до мажор».



## ОБЗОР СЕЗОНА

В БОЛЬШОМ  
ТЕАТРЕ  
ГЛАЗАМИ  
ФОТО-  
КОРРЕС-  
ПОНДЕНТА  
ИГОРЯ  
ЗАХАРКИНА

А. Горячева в балете  
«Спящая красавица».



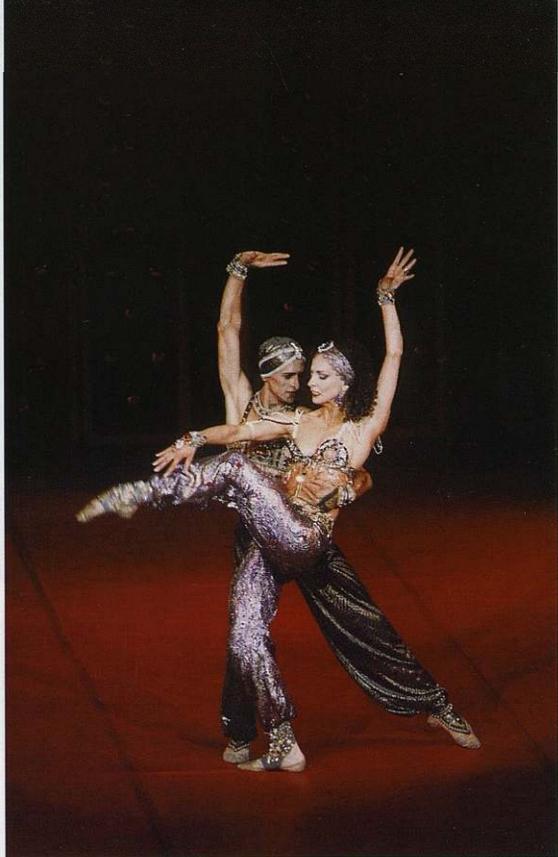
## ОБЗОР СЕЗОНА



В Воронежском театре оперы и балета прошла премьера балета «Щелкунчик».

На снимке: сцена из спектакля.

«Марису Лиепе посвящается...» – так назывался вечер, который состоялся в помещении Московского театра оперетты. Его организовал Благотворительный фонд, которым руково-



дят Илзе и Андрис Лиепе. В программу вошли показ фоккинской «Шехеразады» в исполнении артистов Латвийской национальной оперы (солисты – Илзе Лиепе и Фарух Рузиматов), а также выступления артистов – стипендиатов фонда.

На снимке: Илзе Лиепе и Фарух Рузиматов в балете «Шехеразада».

Фото Д.Куликова

Театр камерного танца О.Бавдилович (Владивосток) показал своим зрителям спектакль «Балет ни о чём» (постановка О.Бавдилович на музыку И.С. Баха).

На снимке: сцена из спектакля.



нут в Лету. Ведь неслучайно для гала-концерта, посвящённого открытию нового, отремонтированного Ковент-Гардена, замечательная французская балерина Сильви Гиллем выбрала финальный дуэт из «Манон».

В «Манон» – четыре дуэта де Грие и Манон, отражающие разные фазы отношений героев: любовь с первого взгляда, измена, отчаянные попытки к примирению и финальное объяснение влюблённых, заканчивающееся смертью Манон. Здесь фантазии и изобретательности Макмиллана, кажется, нет предела. Остроумно, почти пародийно выглядят дуэты Леско, коварного брата Манон, и его любовницы – здесь и пьяный кураж, и тщетные усилия выглядеть прилично в полуприличном обществе. Я очень хорошо помню английский спектакль 1987 года, главные партии в котором исполнили Лесли Коллиер и Уэйв Иглинг. Тогда спектакль казался откровением. Но с тех пор прошло тринадцать лет, а с рождения спектакля – четверть века. Изменились времена, а вместе с ними – и мы, зрители. Изменился мир, эстетика балетного представления. И что-то в нынешней «Манон» вдруг показалось старомодным, уже много раз виденным. К тому же, стало очевидным, сколько из находок Макмиллана разошлось по другим балетам, русским в том числе. И всё же «Манон» – мощный спектакль, со своими чётко декларируемыми художественными принципами, своей эстетикой и законами существования.

На премьере партии Манон и де Грие исполнили Алтынай Асылмуратова и Игорь Зеленский. Перед другими составами у них было несомненное преимущество: они танцевали свои партии в других труппах мира, хорошо знали и хореографический текст, и психологический строй образов. Оба исполнителя поведали о судьбах своих героев с глубокой искренностью и драматизмом. Алтынай Асылмуратова тонко прочертила весь тяжкий путь познания своей Манон – от юношеской наивности и доверчивости до циничного вероломства куртизанки, упоённой властью денег. Актриса танцевала широко, смело, уверенно, эта Манон словно бежала наперегонки с не очень-то расторопной судьбой, спорила с ней, пытаясь отвоевать своё счастье, и ... трагически ошибалась. Но и в несчастье Манон-Асылмуратова оставалась героиней, не сдавшейся на волю победителей, не сломленной обстоятельствами. У Игоря Зеленского образ продуман до мелочей: жест, взгляд,

поворот головы, паузы, наполненные душевным трепетом, – всё работает на создание тонкого характера-акварели. Зеленский-партнёр – это особый разговор. В его сильных, ловких и одновременно «заботливых» руках Асылмуратова не страшно были никакие головокружительные поддержки, вращения, «рыбки».

Диана Вишнева расцвела образ Манон множеством нюансов, но здесь не было никакого развития



образа: эта юная Манон уже в первой сцене на постоялом дворе почувствовала себя в родной стихии: нищие и бродяги, дамы полусвета и старые сластолюбцы – всё, казалось, было ей по сердцу с первой минуты. А дальнейший путь падения был логическим продолжением вступления в жизнь. Вишнева танцевала технически безупречно. Маленькая, юркая, обаятельно-шаловливая, её Манон тотчас становилась центром притяжения в любом обществе, она словно источала таинственный аромат порока, которому не в силах противостоять мужчины порочного восемнадцатого столетия. Вишнева считает, что «Манон» – балет, словно специально созданный для неё, она ждала его и счастлива, что получила заветную роль. Илья Кузнецов, нужно отдать ему должное, мужественно вынес весь репетиционный процесс: ведь быть партнёром двух разных балерин, да ещё на премьерных спектаклях, дело нелёгкое. Но результат оказался... Даже трудно подобрать слово... неубедительным. Актёр «отрицательного обя-

ния», чьи лучшие роли – Ганс в «Жизели» и Тибальд в «Ромео и Джульетте», он как-то всё время оставался в тени, словно чурался больших душевных озарений, открытых лирических эмоций, скорее упрекал Манон, нежели прощал, гневался, а не страдал, требовал от Манон невозможного, не пытаясь понять её.

Светлана Захарова попросту, мне кажется, не поняла, кто такая её героиня, в каком веке она живёт, к чему стремится, в чём трагически



С.Захарова – в роли Манон, Е.Иванченко – в роли де Грие.

Сцена из спектакля «Манон». В роли Манон – Ю.Махалина.

Фото М.Логвинова

Баталову. В партии Любовницы Леско выступили Наталья Сологуб и Ирина Желонкина – обе танцевали уверенно, справившись со всеми трудностями нелёгкой хореографии.

Спектакль оформил английский художник Питер Фармер. Его излюбленная гамма – жёлтый, зелёный и коричневый цвета – не всегда соответствовали настроению сцены, придавая порой городским интерьерам некий сельский колорит. Со сложной партитурой балета (напомню: она состоит из многочисленных разнородных фрагментов) отлично справился оркестр театра под управлением Рената Салаватова.

Моника Паркер, закончив нелёгкий труд по возобновлению «Манон» на Мариинской сцене, отметила, что русские танцовщики великолепно справились со своими ролями, привнес в созданные образы драматизм, силу чувства и подлинную театральность, которые так ценит в исполнителях Макмиллан и которые являются бесценными качествами русской балетной школы.

После многочисленных возобновлений балетов Джорджа Баланчина на Мариинской сцене «Манон» привнесла приятное разнообразие в репертуар труппы, да возможность артистам вновь испытать силы в жанре хореодрамы.

Игорь СТУПНИКОВ,  
доктор искусствоведения

# НОВАЯ ПОБЕДА СПАРТАКА

В Краснодаре с триумфальным успехом прошла премьера балета «Спартак» в обновлённой редакции Юрия Григоровича.

... Более двадцати минут, стоя, взволнованные зрители переполненного зала Дворца искусств восторженно аплодировали участникам и создателям постановки. Случилось праздничное событие не только для духовной жизни этого небольшого южного города, но и для всей нашей российской музыкально-хореографической культуры! Слава Богу, живёт музыка Арама Хачатуряна, живёт хореография Юрия Григоровича, живёт сценография Симона Вирсаладзе!

Для молодой краснодарской труппы возрождение этого произведения стало серьёзным экзаменом ответственности и требовательности в заочном соревновании с лучшей балетной труппой страны, с её выдающимся спектаклем.

Григорович не консервирует свои достижения. Однако в «Спартাকে» он сохранил чёткий композиционный каркас: в каждом из трёх актов по четыре картины и между ними монологи главных героев, как важная особенность драматургической логики. Вместе с тем, спектакль, мне кажется, стал компактнее и динамичней за счёт сокращения некоторых мизансцен, танцев Эгины, переходов массы, например – шествия патриции на пир к Крассу и других купюр.

Идёт время, уходят одни исполнители, приходят другие... Меняются и краски хореографической палитры автора спектакля – свежие, живые, личностные особенности дарований молодых артистов становятся для него источником вдохновения.

Спартак для юного танцовщика Дмитрия Владимиров – первая большая партия. Ему удалось в монологах-раздумьях передать человечность, благородство, мягкость, самоотверженность своего героя, гнев и протест против несправедливости, спеть мелодию любви, нежности в дуэтах с Фригией... Высокие полёты Спартака навстречу свободе, головокружительные победные вращения – всё это случилось на премьере. Однако Спартак Владимиров ещё в пути. Артисту есть над чем работать. Он это хорошо понимает. Доверие Григоровича обязывает. И это большое счастье!

Личность – реализованная индивидуальность. Как важно угадать и развить художественную индивидуаль-

ность танцовщика! Мы знаем, что многие звёзды нашего балета обязаны Юрию Григоровичу становлением своей творческой судьбы.

Братья Михаил и Роман Зиновьевы участвовали уже в нескольких постановках Григоровича в Краснодаре.

Красс Михаила Зиновьева с первой картины запоминается Победителем. Торжество победы возмещает музыку. Звенит вся медь оркестра в хвастливо-напыщенном марше, на высшей его точке словно захлебнулись трубы и тромбоны – это вскинул руку с мечом Красс. Его поза воспринимается как яркая эмблема власти со всеми её атрибутами, утверждающая своё право грабить, убивать, насильничать. Он по-своему красив, эффектен в золотом с черным костюме в центре воинственного шествия – полководец Красс. Но своего героя Зиновьев трактует не однозначно – развывается действие балета, и портрет Красса обогащается новыми красками: мы видим не только честолюбца, но и эгоистичного, мстительного, жестокого до садизма человека.

Роман Зиновьев – в роли одного из гладиаторов-спартаковцев, пренебрегшего воинской честью ради житейских удовольствий и соблазнов – становится тоже своеобразной эмблемой – эмблемой цены предательства, эмблемой

растраченной неукротимой эмоциональной стихии. Она «выплёскивается» в буйном, бешеном плясе. Острые характерные краски «роли из кордебалета», кажутся блестящей, экспрессивной импровизацией...

За годы общения с творчеством Григоровича значительно выросла балерина Елена Князькова. Завидная техническая свобода танцовщицы обогатилась зрелым артистизмом. Как много психологических граней в монологах Фригии! Она не только верная подруга Спартака – его продолжение, не безропотная и покорная в неволе, но сильная личность, готовая к активному сопротивлению. В характере, созданном Князьковой, мы ощущаем волевое начало любящей и дешивенной сподвижницы Спартака. А в финале, когда звучит Реквием, движения Князьковой взрывают поистине трагический масштаб.

Значительно укрупнён в спектакле образ Эгины. Откровением здесь стала редкая актёрская индивидуальность Александры Сивцовой. Её Эгина – честолюбивая, умная, коварная дьяволица. Эмоциональная заразительность Александры Сивцовой, её тонкое ощущение развития музыкальной динамики превращает её солнечные эпизоды в многозначные по настроению и мысли монологи, а дуэты с партнёрами, будь то Красс или гладиатор-спартаковец, – в точные по интонациям диалоги.

Огромную работу с кордебалетом и солистами провели помощники Григоровича – балетмейстеры-репетиторы О.Васюченко, Р.Никифорова, О.Рачковский, В.Рыжов.

Пиршество музыки творит Александр Лавренко!

Выразительная пластика рук дирижёра (в прошлом ведущего танцовщика Большого театра), его сердце музыканта вдохновляют замечательный симфонический оркестр, женский хор и, конечно, артистов молодого краснодарского балета.

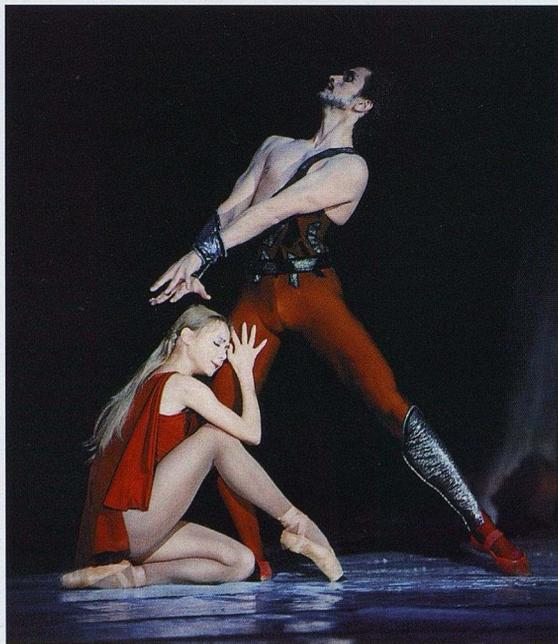
Для премьеры «Спартак» проведена реконструкция сцены Дворца искусств. Её удалось значительно улучшить – на десять метров. И, кроме того, сооружена оркестровая яма, которой до сих пор здесь не было. Уникальная для музыкального театра ситуация! Тем не менее, психологическое согласие в ансамбле и ответственность артистов оркестра сформировались именно в тех непростых условиях: чистота звучания, отсутствие погрешностей, даже у духовых, а главное – единый динамический импульс движения, воплощённый в живом дыхании музыки.

С большой любовью воссозданы декорации и костюмы С.Вирсаладзе. Как всегда у великого сценографа торжествует принцип – предпочтение музыке и танцу. Нет никакой отвлекающей роскоши в оформлении. Строго и скупно из квадрата сцены высвечиваются пласти серого древнего камня, а вся стихия торжества Красса-победителя – в музыке и хореографии.

... Всё тот же фон древнего могучего камня Римской империи и только чуть-чуть намёком, какой-то лёгкий орнамент на стене обозначает место действия. Мы на вилле патриция... При этом краски костюмов тоже говорят, живут, действуют, несут свою драматическую функцию... Вот вертлявые, уродливые шуты прыгают, суетятся вокруг Фригии. Что-то пугающе отталкивающие в этих растопыренных пальцах кровавого цвета ладоней, в застывших улыбках масок... Они дразнят Фригию, смеются, издеваются над ней, откровенно импровизируя предстоящие ей «развлечения» с Крассом. Скачущий синкопами аккомпанемент оркестра: звенящий в нём бубен, словно смеющаяся флейта дополняют характер сцены...

Нельзя не отметить тщательную, взвешанную работу постановочной части театра – световую палитру, с любовью выполненные костюмы, парики, аксессуары... Но ничего бы этого не случилось, если бы в Краснодаре не работал «обыкновенный волшебник» Леонард Батов – руководитель творческого объединения «Премьера», который создал условия для нормального творческого процесса Юрию Григоровичу, Александру Лавренко, Елене Князьковой, всем другим артистам и учащимся хореографического училища и думает о зрителях, о духовной жизни Краснодара... Не случайно иностранные импресарио всё чаще навешиваются в Краснодар, как в новую художественную Мекку.

В ближайшие месяцы Театру балета предстоят гастроли в Испании, Португалии, Израиле, Японии...



Е.Князькова (Фригия) и Д.Владимиров (Спартак) в балете «Спартак».

Фото В.Фадеева

Эмилия ШУМИЛОВА

# «ДОЧЬ ФАРАОНА»: ИЗ ПРОШЛОГО В НАСТОЯЩЕЕ

1862 год. Санкт-Петербург.

Эту историю повторяют уже многократно.

«— Ну, скажите, Петипа, можете ли вы поставить большой балет в семь недель? — спросил директор театра А. Сабуров Мариуса Петипа.

— Да, я постараюсь и, вероятно, успею.

Озадаченный таким неожиданным ответом, директор поморщился, приказал ... предоставить Петипа постановку нового балета.

В шесть недель всё было готово, Пуни в такой короткий срок написал музыку». Чудо! Но сам Петипа в своих мемуарах раскрывает его тайну, рассказав, как задолго до состоявшегося разговора ему предложили поставить новый большой балет для бенефиса Каролины Розатти: «Набрисав канву балета, я уехал в Париж, чтоб обстоятельно сговориться с г. Сен-Жоржем. Пробыл я там три недели, ежедневно работал с композитором, а когда мы окончательно выработали всю программу задуманного мною балета «Дочь фараона»



ной партии было немало известных артисток. Одна из них — Екатерина Вазем, исполнявшая эту роль после ухода со сцены в 1869 году Марии Суrowsицкой-Петипа, пишет в своих записках: «Этот балет я очень любила прежде всего потому, что по-моему, это был самый удачный балет Петипа — балет, действительно, «большого» спектакля, разнообразно поставленный и роскошно обставленный, а затем оттого, что ... хореографическая партия балерины в нём очень несложна. От исполнительницы партии Аспиччи требовалось главным образом мимическая игра, а не танцы...»

В Большом театре «Дочь фараона» давалась в гораздо более богатом и полном виде, чем впоследствии в Маринском, где её постепенно всё сокращали и подрезывали».

(Из книги Е. Вазем «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра», М.-Л., 1937)

«До 1880 года, когда в последний раз давали «Дочь фараона», этот балет выдержал всего 154 представления».

*Н. Ананишвили — Аспиччи,  
С. Филин — Таор.*



Сцена из балета «Дочь фараона».

она», возвратился в Петербург. По пути я посетил в Берлине египетский музей с гробницами фараонов... За время моего отсутствия у г. директора вышла размолвка с г-жой Розатти и в течение нескольких месяцев я тщетно ждал разрешения приступить к репетициям нового балета». И вот час настал. «Дочь фараона», — пишет летописец петербургского балета А. Плещеев, — имела огромный успех, несмотря на то, что Розатти не вполне соответствовала роли Аспиччи.

Как актриса, она создала законченное лицо, поразив образцовою мимикой... Как танцовщица, Розатти составляла желать многого. В первом

представлении, кроме Розатти, главные роли исполняли: Фараона — Гольц, Царя нубийского — Кшесинский, Таора — Петипа, Пасифонта — Стуколкин, Рыбака — Л. Иванов, реки Нила — Фредерик, жены рыбака — пансионерка Каммерер, Рамзеи — Радина 1-ая. Все почти танцы поражали художественностью, самостоятельностью и оригинальностью. Наиболее обратили на себя внимание grand pas de chasseresses, pas Fellah, pas de vision и grand pas de fleuves. В последнем представляли: Тибр — Соколова 1-ая, Неву — Мадаева, Конго — Кошева, Рейн — Никитина, Темзу — Ефремова и Гвадалквивир — Лапшина. Балет занял преобладающее положение в репертуаре на долгое время...



*Н. Грачева — Аспиччи,  
Н. Цискаридзе — Таор.*

Фото Д. Куликова

... В бенефисе Гольца роль Аспиччи в «Дочери фараона» исполняла в первый раз М. С. Петипа. Прелестную танцовщицу встречали и провожали с энтузиазмом. Некий балетоман заметил ... что Мариус Петипа — человек очень хитрый: он ставил балет для Розатти, а думал о своей жене и соображался при постановке с отличительными сторонами её таланта».

Вскоре после постановки «Дочери фараона» Мариус Петипа был назначен вторым балетмейстером, а по уходе из театра А. Сен-Леона остался единственным.

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

После К. Розатти и М. Суrowsицкой-Петипа среди исполнителей глав-

(Из статьи «Театр и музыка», газета «Спб. ведомости» от 12 ноября 1885 года)

1885 год. Санкт-Петербург.

Возобновление «Дочери фараона» в этом году связано с именем знаменитой итальянской балерины Виржинии Цукки, актёрским мастерством которой восхищался К. С. Станиславский. Она выучила партию по свидетельству одних очевидцев в течение двух недель, других — за девять дней. Но, наверное, не это важно. «Божественная» Виржиния — балерина terre a terre, которая не витает в облаках, не рождена для изб-

ражения виллис и сифид, но для олицетворения земных существ обладала идеальной мимикой и громадным драматическим талантом... Мимико-драматические сцены потрясли публику, каждое движение, каждый взгляд балерины были понятны. Сцены в рыбацкой хижине Цукки провела удивительно, но перлом её вдохновения было последнее действие, где Аспиччия переживает целую драму, мольбы о прощении любимого человека, желание лишить себя жизни и, наконец, восторг, полное счастье – все эти моменты оставили неизгладимое впечатление», – пишет А. Плещеев. Другая исполнительница партии Евгения Соколова, для которой собственно и возобновлялся балет, выступала следом. Как считает всё тот же Плещеев, она «ровно ничего не потеряла с приходом Цукки и имела большой успех, пленяя своей милой грацией и чарующей женственностью... Вся фигурка дочери фараона дышала нежностью... Мне кажется, что Цукки и Соколова – это две такие противоположности, которые немислимо даже сравнивать...»

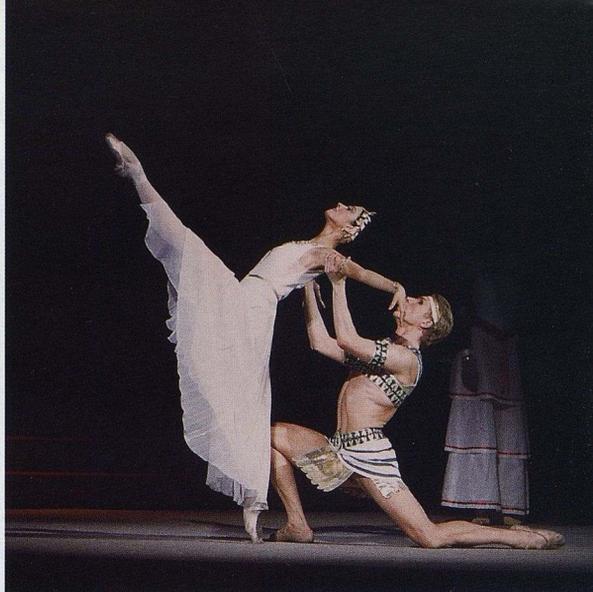
*С.Луныкина – Аспиччия.  
Д.Белоголовцев – Таор.*

Летописец также отмечает, что в «Дочери фараона» отлично танцевала г-жа Иогансон, исполнявшая роль любимой невольницы Аспиччии, выказав бархатную мягкость движений и законченность в танцах».

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

#### 1898 год. Санкт-Петербург.

«Дочь фараона» даётся в прощальный бенефис А.Иогансон, многие годы исполнявшей в спектакле роль Рамзеи. «Мариинский театр был переполнен, – пишет А.Плещеев. – Розатти, Петипа, Цукки! Поминутно слышались эти имена...» На этот раз в роли Аспиччии выступала Матильда Кшесинская, которая в своих «Воспоминаниях» пишет: «Наконец, я получила чудный, большой, возобновлённый для меня балет – «Дочь фараона», где я могла показать мимические и танцевальные мои дарования. Это балет был после «Щетной предосторожности» вторым моим любимым балетом». И далее: «Мой отец, которому исполнилось почти семьдесят семь



Сцены из спектакля «Дочь фараона».

М.Александрова – Рамзея.

лет, играл, несмотря на свой почтенный возраст, Царя нубийского. Под звуки торжественного марша он выходил во главе процессии, и его движения не просто следовали обычному такту, но передавали мелодию ритмично, «синкопами»: его походка такая по виду простая, на самом деле была чрезвычайно трудна». Князь С.Волконский много позже об этом выходе моего отца напоминал как о примере сложных ритмических движений».

(Из книги М.Кшесинской «Воспоминания», М., 1992)

«Мимические рассказы исключительного драматического содержания очень трогательны в передаче г-жи Кшесинской 2-ой, которая не переигрывает, не подчеркивает их, обнаружи-

вая, так сказать инстинктивную меру. У г-жи Кшесинской много нежной, выражаясь словами известного писателя, простодушной грации... В этом исполнении нет реализма и мощи Виржинии Цукки, скорее драматической актрисы, чем танцовщицы, но оно носит отпечаток увлечения и обаятельности.

Все танцы талантливой балерины... красивы, она справляется с ними безукоризненно».

Её Таором стал П.Гердт. И он, и его соперник – Кшесинский в роли Царя нубийского «великолепно играли, причём, П.Гердт, который служит Терпсихоре 38 лет, «даже стариной тряхнул и танцевал».

Сама бенефициантка А.Иогансон «была предметом сочувственных ова-



ций, повторяя многое по требованию публики. Стиль её танцев всегда обнаруживает правильную школу... Музыка балета, принадлежащая г. Пуни, который написал в своей жизни до трёхсот балетов, не считая опер и месс, оказалась жидковатой и, сравнительно с нынешними оркестровками, устаревшей.

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

Таковы впечатления очевидца. Однако после фокинских спектаклей и прежде всего «Египетских ночей» («Клеопатры») появились в прессе и иные мнения. В. Светлов в статье «Мысли о современном балете» пишет: «Кого же может интересовать теперь странный роман Аспиччи с лордом Вильсоном или её танцы, пришитые белыми нитками к сюжету, или весь этот удивительный балетный Египет с коротенькими тюнчиками, европейскими и азиатскими реками, ундинами, няядами и «пляшущими от тяжёлой работы» весёлыми рыбаками и рыбачками... Неловко смотреть на «хотюниц», выстроенных вахт-парадом для охоты на совершенно безвредного льва...»

(Из книги В. Светлова «Современный балет», Спб., 1911)

Прошли годы – не простые для России: первая мировая война, февральская и октябрьская революции, гражданская война... А что же «Дочь фараона»?

#### 1924 год. Ленинград.

В свет выходит монография «Балетмейстер Мариус Петипа», написанная М. Яковлевым, где говорится: «...1862-ой год был ... триумфом М.И. Петипа, как творца-балетмейстера, так как именно в этом году им был сочинён (в сотрудничестве с Сен-Жоржем) и поставлен блестящий балет «Дочь фараона», положивший прочное основание его славы, как высококвалифицированного балетмейстера...»

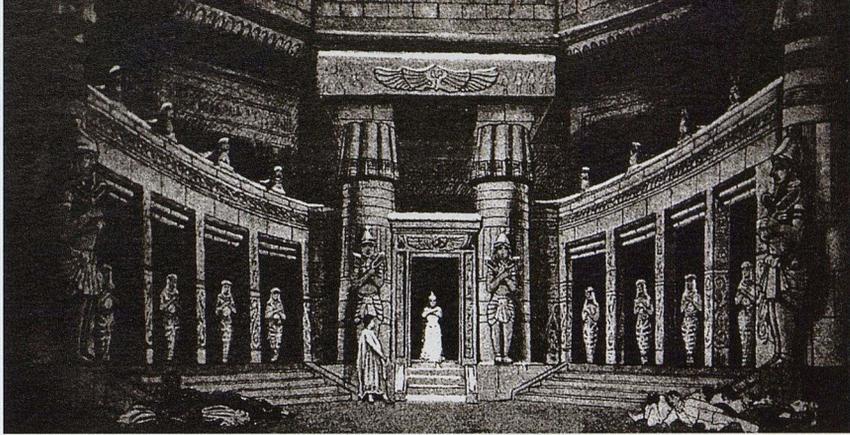
...Лучшим свидетельством блестящих достоинств этого балета служит его сценическая долговечность: в течение почти 60 лет он не сходит с нашего балетного репертуара».

(Из монографии М. Яковлева «Балетмейстер Мариус Петипа», Л., 1924)

На петербургской сцене балет прожил почти семьдесят лет. По-иному складывалась судьба произведения в Москве, в Большом театре. В 1864 году его «перенесли» на эту сцену сам Мариус Петипа. В роли лорда Вильсона (и Таора) выступал С. Соколов, Аспиччи – П. Лебедева. В 1892 году Л. Гейтен и Н. Манюхин возобновили спектакль М. Петипа. Они же танцевали центральные партии, а в роли Царя нубийского зрители увидели В. Гельзера. Однако подлинным событием стал спектакль «Дочь фараона», осуществлённый Александром Горским.

#### 1905 год. Москва.

«В конце 1905 года Большой театр показал Петипа «Дочь фараона» в постановке Горского. Почти целый год балетмейстер работал над осуществлени-



И. Куканов. Эскиз декорации к балету «Дочь фараона» (Москва, 1892).



Л. Егорова в роли Аспиччи.



А. Павлова – Бинт-Анта.

ем этого спектакля. В основу его творческого замысла легло возможное приближение к исторической правде и сочетание её с условностью балетного представления. В этом балете Горский ... старался путём характерной мелочи и сценического намёка перенести зрителя в древний Египет.

С участниками была проделана большая предварительная работа по ознакомлению их с египетским искусством, с первоисточником либретто – произведением Т. Готье. В танцах и движениях актёров на сцене зритель то и дело узнавал египетские барельефы. Артисты, наиболее глубоко воспринявшие творчество Горского, чувствовали себя на сцене легко и свободно. Это помогло Фёдоровой 2-й создать яркий, запоминающийся образ из второстепенной роли рабыни Хиты. Сидоров, исполнявший роль Фараона, и Мордкин – Царя нубийского, также заняли центральное место в спектакле. Хотя часть артистов балета была одета в пачки (традиция, ещё не изжитая в то время Горским), зритель не замечал этой условности, так как весь спектакль был насыщен ароматом эпохи. Вскоре после премьеры приехавшая из Петербурга молодая балерина Анна Павлова блестяще исполнила роль Аспиччи.

(Из монографии Ю. Бахрушина «А.А. Горский», М.-Л., 1946)

Горский изменил либретто, новые имена получили герои балета: Аспиччи стала Бинт-Антой, Раззеея – Хитой.

#### 2000 год. Москва.

«Дочь фараона» жила на русской сцене в течение XIX и XX столетий, ныне «на дворе» – XXI век. И балетный театр вновь обращается к этому спектаклю: французский хореограф Пьер Лакотт возродил его на сцене Большого театра России. Появление имени П. Лакотта рядом с плотным М. Петипа не случайно. Об этом он рассказывал, встретившись в редакции журнала «Балет» с его сотрудниками. Артист балета в прошлом, он занимался в Париже у известной русской балерины Любови Егоровой, которая станцевала, наверное, все сольные партии балета, вплоть до Аспиччи, и показывала своему воспитаннику некоторые отрывки из этого произведения. «Она, – сказал гость редакции, – научила меня любить Россию, русский балет. Помню однажды она потребовала от меня: я тебе передала всё, что умела, что знала, поклонись, что будешь верен классическому балету». Говорил он о «Дочери фараона» и с Матильдой Кше-

синской, с которой был хорошо знаком, и Ольгой Спесивцевой, которая ему признавалась, что любила экзотику и старалась углубить мистическое начало в образе своей героини.

Так что для самого Лакотта «Дочь фараона» стала спектаклем-мечтой, той синей птицей, которую так хотелось поймать... И когда из Большого театра поступило предложение поставить балет в Москве, он приехал в Россию.

«По натуре я – археолог, который ищет саркофаги, – говорит Пьер Лакотт. – Поэтому начал заниматься «изыскательской» работой в музеях и архивах Москвы и Петербурга. Изучал и те документы, что хранятся в Гарвардской коллекции, в США. Но по мере продвижения к цели стал осознавать, что материалы по «Дочери фараона» существует совсем немного. Однако «при раскопках» иногда случаются удивительные вещи: ты словно получаешь послание из космоса. Так, в Петербурге, в театральной библиотеке, мне дали покрытую пылью папку-досе «Дочери фараона», а когда я открыл её, первое, что лежало сверху, была фотография моей любимой учительницы – Любови Егоровой в роли Аспиччи: она как бы благословила меня на этот труд. И другие факты случались: например, в Москве, в Бахрушинском музее, я обнаружил описание сцены побега Аспиччи, которую Петипа почему-то в свой спектакль не взял, а в Петербурге Никита Долгушин познакомил меня с человеком, который знал текст одной из вариаций балета... Из таких вот драгоценных осколков «и складывалось» целое. Опираясь на материалы эпохи, я искал движения и комбинации, соответствующие тому времени, когда балет создавался, стилю, который был присущ хореографии тех лет, характеру пластического мышления Петипа, известному мне по его другим сочинениям. Пытался также танцевально «развивать» те позы, что зафиксированы в записках Степанова или запечатлены на фотографиях. Конечно, ответственность боль-

шая. Но возрождая этот забытый балет, я собрал всё, что знал, всё, что накопил во время своих «археологических изысканий». Я погружаюсь во всё это – в события, судьбы людей и спектаклей, в жизнь, которая их окружала, и живу только этим».

«Работа над балетом «Дочь фараона» началась для меня с проблем, – пишет в буклете, выпущенном к премьере, дирижёр-постановщик спектакля Александр Сотников. – С самого начала выяснилось, что партитуры как таковой не существует».

В Мариинском театре, в Петербурге, нашлась запись музыки первого акта балета, в Большом театре – клавиш и записи партий отдельных инструментов («голоса», как говорят музыканты), во Франции был обнаружен «репетитор» – ноты для аккомпанемента на репетициях. Все эти разрозненные материалы сводились в единую партитуру.

«Стиль музыки «Дочери фараона» – это стиль Цезаря Пуни, в наше время так уже никто не играет и не оркеструет... Музыка балета – очень приятная, но её, по большому счёту, надо было перестроить. Но тогда не было бы Пуни, ушёл бы колорит эпохи...»

(Из буклета «Ц. Пуни. Дочь фараона. М., 2000)

Итак, в истории балета появилась новая дата – 2000 год. В этом году, 5 мая, состоялась премьера «Дочери фараона» в Москве, в Большом театре России. Постановка и хореография Пьера Лакотта по мотивам одноимённого произведения Мариуса Петипа (1862).

Пьер Лакотт уже давно обрёл репутацию хореографа-реставратора: его стараниями возрождены многие старинные балеты. Какое же место среди них занимает «Дочь фараона»? Сейчас,



когда уже несколько остыли премьерные страсти, можно сказать: зрители приняли спектакль. А это, как кажется, главное. Хотя к Лакотту могут быть предъявлены претензии, особенно в отношении лексической точности и чистоты стиля. Вместе с тем, думается, здесь следует помнить и о том, что Петипа «Дочери фараона» – балетмейстер-дебютант, он ещё весь во власти той хореографии, которую танцевал.

Важно оценить другое – насколько Пьер Лакотт, воскрешая спектакль Петипа, помог нам, зрителям XXI века, ощутить неповторимую атмосферу спектакля 60-х годов XIX века, «погрузиться» в его танцевальную стихию,

понять то, что любили зрители и чему они поклонялись полтора века назад.

«Дочь фараона» – живое театральное действие, активно воздействующее на восприятие людей, сидящих сегодня в зрительном зале. И происходит это благодаря его интерпретаторам – артистам балетной труппы Большого театра. Творчески восприняв предложенные Лакоттом постановочные решения, они словно «приблизили» к нам наиболее сюжетные ситуации балета, помогли ощутить их «сказочное» обаяние, сумели найти для образного воплощения портретов героев органичную тональность. Старый спектакль обрёл на сцене Большого театра своеобразную

Сцена из спектакля «Дочь фараона» (постановка А. Горского 1905 года). В. Каралли – Бинт-Анта, С. Федорова – Хита, А. Козлов – Раб.

достоверность легенды.

И здесь прежде всего следует говорить о кордебалете. Постановки Петипа славились своими величественными хореографическими ансамблями, многоликостью их роли в спектакле – ведь именно в массовых сценах у него мощно «звучал» тот пластический оркестр, который не просто аккомпанировал солистам, но и создавал им ту танцевальную среду, которая делала органичным их сценическое бытие. И Лакотт выстраивает партию кордебалета с большой тщательностью. Задачи, которые у него решает кордебалет, от эпизода к эпизоду, динамично меняются, а значит меняются и его роль в данной сцене, и эмоциональная тональность исполнения, и манера танцевания.

Кордебалет Большого театра танцует увлеченно, с размахом, однако о безупречном прочтении хореографического текста пока говорить ещё рано.

Как известно, Петипа в своих балетах большое значение придавал не только ролям центральных действующих лиц, но и партиям так называемого второго плана. И в «Дочери фараона» это свойство его драматургического мышления сказалось особенно ярко. Маэстро уделял им немалое внимание, стремился к тому, чтобы каждый имел свой особенный индивидуальный облик, композиционную завершенность. Тщательно «подогнанные» друг к другу, эти эпизоды сложились в эффектное мозаичное полотно – своеобразную пластическую ауру,

(Продолжение на стр. 31.)



РУССКИЙ ТУРИСТИЧЕСКИЙ КЛУБ

**АЛЬТАИР**

ПУТЕШЕСТВУЙТЕ ПОД ЗВЕЗДОЙ  
АЛЬТАИР

ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ  
ЧЛЕН

**МАТА**

## АВИАБИЛЕТЫ

на внутренние и зарубежные рейсы Авиакомпании «Аэрофлот», а также «LUFTHANZA», «KLM», «SAS», «SWISSAIR», «DELTA», «OLIMPIC», «BRITISH AIRWAY»

И все авиакомпании России!

## ПО САМЫМ ВЫГОДНЫМ ТАРИФАМ!

Лич. № В 347022

Россия, 103031, Москва, Страстной бульвар, 12

Тел.: (7-095) 200-1739, 200-1747, 200-1712

Факс: (7-095) 200-3684, 200-3400

Мясницкая ул., 35

Тел.: (7-095) 204-1360, 204-1365 E-mail: [altair@cityline.ru](mailto:altair@cityline.ru)



# Prix de Lausanne

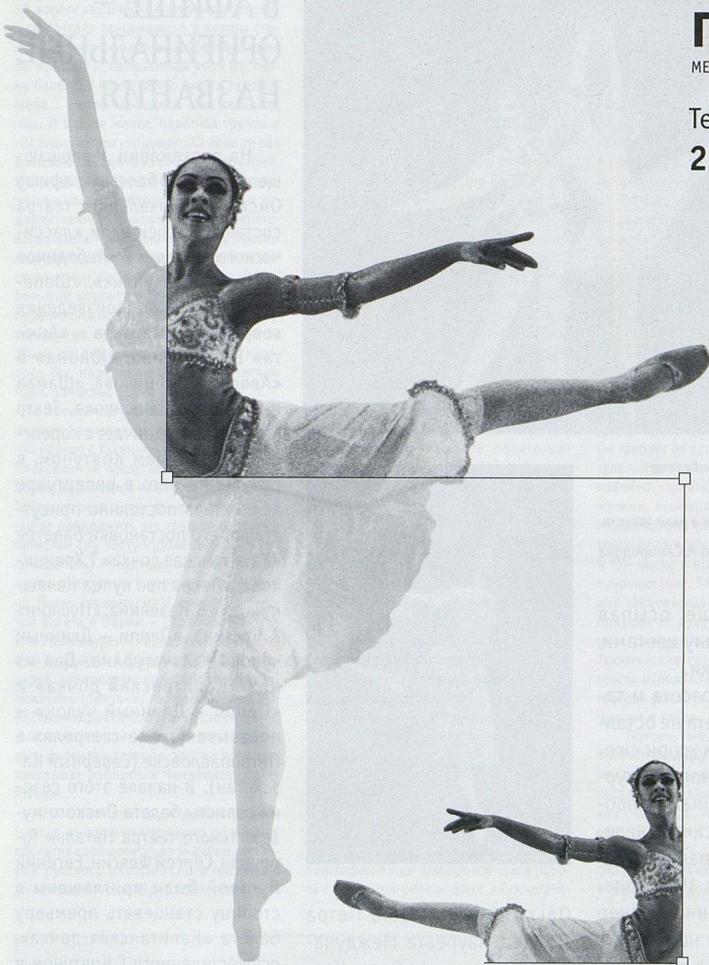
CONCOURS INTERNATIONAL POUR JEUNES DANSEURS

## Приз Лозанны

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС МОЛОДЫХ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Театр де Болье

21-28 января 2001 года



### Конкурсанты должны подготовить три вариации :

- одну классическую вариацию из обязательного списка,
- одну современную вариацию из обязательного списка,
- одну вольную вариацию, позволяющую конкурсанту продемонстрировать другой аспект его исполнительского искусства ( разрешена любая форма танца).

### Условия участия:

допускаются к участию родившиеся в период с 1 января 1983 года до 31 декабря 1985 года.  
Стоимость записи для участия : 100 швейцарских франков.

**В качестве призов присуждаются стипендии на бесплатное обучение в одной из известных балетных школ с мировым именем и профессиональная стажировка в ведущих труппах мира.**  
Финалистам, не получившим призов, выплачивается сумма 1.000 швейцарских франков.

**Для получения документации и анкет для участия в конкурсе заполните и вышлите этот купон по адресу:**

**Prix de Lausanne, Av. Bergières 6,  
CH-1004 Lausanne, Suisse**

**tel.+ 41 21 643 24 06 / 643 21 11 - fax + 41 21 643 24 09**

**e-mail: info @ prixdelausanne.ch - http:// www.prixdelausanne.ch**

Последний срок для обращения за документацией: 15 октября 2000 года

Последний срок для записи: 15 ноября 2000 года

Фамилия:	Имя:	Девушка	Юноша
Адрес:			
Населённый пункт, код:		Страна:	
Школа:			
Адрес школы:			

ВОРОНЕЖ:

## ГОРДОСТЬ ТЕАТРА – ЕГО АРТИСТЫ

Уходящий сезон для балетной труппы Воронежского театра оперы и балета, руководимой народной артисткой России Набилей Валитовой, был насыщенным. Зрители Голландии и Германии почти месяц с восторгом рукоплескали «Щелкунчику», «Спящей красавице» и «Жизели», с которыми труппа Воронежского балета гастролировала по городам этих стран в Рождественские и новогодние праздники. Специально для этого турне была осуществлена новая редакция «Щелкунчика» – воссоздан Н.Валитовой классический вариант балета в хореографии В.Вайнонена. Радует, что зарубежная критика отмечала молодость коллектива, высокое мастерство солистов, слаженность кордебалета...

Красивым праздником для театра и города стал бенефис заслуженной артистки Российской Федерации, лауреата Международного конкурса Татьяны Фроловой. «Весна... Признание в любви» – так балерина назвала свой вечер, вечер признания в любви учителям, театру, зрителям, отметив этим вечером совершеннолетие своей артистической карьеры, – 16-летие выступлений на Воронежской сцене. Поклонники высокого искусства балета горячо аплодировали нежной Пенелопе, страстной Кармен, кокетливой Китри,



*Т.Фролова и Д.Каганер в балете «Щелкунчик».*

*Т.Фролова в роли Жизели.*

Фото А.Самородова

счастливой Маше, осылая любимую балерину цветами, посвящая ей стихи.

Молодость, красота и талант нашего балета не остались незамеченным жюри ежегодного театрального конкурса «Событие сезона», проводимого Воронежским отделением Союза театральных деятелей России с 1994 года. Солист балета Денис Каганер стал лауреатом в номинации «Дебют сезона», а в номинации «Лучшая актриса сезона» одним из лауреатов названа Татьяна Фролова.

Сегодня гордостью Воронежского балета являются имена народной артистки России, лауреата Международных конкурсов в Москве, Париже, Варне Марины Леоныкиной, заслуженной артистки России, лауреата Международного конкурса в Японии Татьяны Фроловой, заслуженных артистов России

ОМСК:

## В АФИШЕ – ОРИГИНАЛЬНЫЕ НАЗВАНИЯ

На протяжении завершающегося сезона балетную афишу Омского музыкального театра составляли спектакли классического наследия – «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Шопениана», а также произведения современных авторов – «Анюта» В.Гаврилина, «Юнона» и «Авось» А.Рыбникова, «Шаман и Венера» Г.Банщикова. Театр активно сотрудничает с хореографом Георгием Ковтуном, в результате чего в репертуаре коллектива постоянно присутствуют его постановки балетов «Капитанская дочка» Т.Хренникова, «Песня про купца Калашникова» В.Казенина, «Пушкин» А.Костина, «Пеппи – Длинный чулок» К.Хачатуряна. Два из них «Капитанская дочка» и «Пеппи – Длинный чулок» – показывались на гастролях в Петропавловске (Северный Казахстан). В начале этого сезона солисты балета Омского музыкального театра Наталья Торопова, Сергей Флягин, Евгений Луговой были приглашены в столицу станцевать премьеру балета «Капитанская дочка», осуществлённого Г.Ковтуном в Московском детском музыкальном театре имени Наталии Сац.

8 марта 2000 года состоялась бенефис ведущей солистки балета театра Елены Шиховой. Выпускница Пермского хореографического училища, ученица Л.Сахаровой посвятила Омскому музыкальному театру 25 лет. Сегодня Елена Шихова исполняет главные партии в балетах, является педагогом-репетитором балетной труппы театра.

**Е.ПРОТОПОПОВА,**  
заведующая литературной частью



Ольги Непомнящей, Петра Попова, лауреата Международного конкурса Олега Козлова, солистов Дины Болотовой, Екатерины Любых, Владислава Иванова, Дениса Каганера, Александры Алимовой. Театр бережно хранит свой классический балетный репертуар, на котором растут и воспитываются молодые артисты, пришедшие в труппу – Мария Захарова, Алексей Юраков, Юлия Плонши, Алина Кравцова, Олег Рудомёткин. Их звёздный час впереди...

Жизнь периферийной труппы сегодня полна проблем, и прежде всего – кадровых. Особенно трудно тем коллективам, которые «живут» в городах, где нет своей хореографической школы: постоянный «коток» танцовщиков в театры столицы, других городов, в зарубежные труппы наносит непоправимый урон местной балете. И кажется, его гибель предрешена... Челябинск здесь – не исключение. И тем не менее, балетная труппа в последние годы уходящего XX века не раз достойно выходила из сложных ситуаций. И здесь, прежде всего, первые слова признательности необходимо обратиться к художественному руководителю челябинского балета – народному артисту России Александру Мунтагирову, который пятый сезон стоит в главе коллектива. В небольшой корреспонденции невозможно перечислить всё, что предпринимает Мунтагиров во спасение балета на Южном Урале, как ему удаётся реализовать, казалось бы, нереальные, фантастические идеи, замыслы, проекты.

Александр Мунтагиров был среди первых артистов челябинского балета, кто наряду с Евгением Поповым, Галиной Клековиной, представлял отечественное хореографическое искусство за рубежом. Затем, оставив сцену, как исполнитель, он помог продолжить эту традицию другим артистам (на посту художественного руководителя) – поддержав Айдару Шайдуллину, хлопотал и опекал Анису Азизову, Диану Галанину на V конкурсе артистов балета в Перми – «Арабеск-98», где они стали лауреатами; развивал самобытный дар юного А.Сидельникова... Мунтагиров преподавал, репетировал с зарубежными труппами; гастролировал с известными российскими коллективами, участвовал в оригинальных постановочных проектах театров других городов, приглашал работать в Челябинск иностранцев...

Но покинули труппу иностранцы, многие из которых вернулись на родину, обогатив свой репертуар знанием шедевров русского классического наследия. Диана Галанина и Айдар Шайдуллин ста-

ли москвичами, пополнив группу солистов театра «Кремлёвский балет». Уехали Аниса Азизова, А.Сидельников, чьё отсутствие ощущено не только в «Спящей красавице», где он создал запоминающийся образ Феи Карабос, но и в «Коппелии», и «Дон Кихоте».

Потери были весьма существенные. Но, как ни странно, коллектив не выглядит растерянным. Наоборот, в новый сезон 1999-2000 годов вступила обновлённая, словно помолодевшая труппа. Не перестаёт удивлять и радовать своими работами признанный мастер Евгений Попов. В отличной форме ведущие солисты Татьяна Предеина, Татьяна Сулейманова. Продолжает активно трудиться Андрей Булдаков, чему свидетельством его творческий вечер. Набрал силу, уверенность в полётах и не остался не замеченным зрителем и губернатором (поддержавшим артиста своей стипендией в номинации «Талантливые молодые творческие работники») Александр Цвариани. Но что радует особенно – многочисленные дебюты молодых артистов в сольных партиях, что свидетельствует о большой и целенаправленной работе педагогов репертуарной труппы Г.Борейко, И.Сарамотовой, Э.Тимирязевой, С.Чадова и концертмейстеров С.Разиной, А.Свободина, И.Семёновой. Среди наиболее удачных назовём выступления Ю.Шамаровой в партии Жизели, А.Чумаковой (па де сис из балета «Эсмеральда» в программе «Шедевры мировой классики»), С.Додоновой (Жемчужина в «тысяче и одной ночи»), приятно появление после длительного отсутствия Л.Завякиной (вариация из балета «Пахита»), запомнились и выступления Н.Большинной (соло в Мазурке из «Лебединого озера»), Ю.Черных (Испанский танец из «Лебединого озера»), Э.Тимирязевой, эта юная выпускница Уфимской школы обратила на себя внимание многочисленными дебютами в сольных номерах, и других. О некоторых поговорим подробнее.

Значительным событием в творческой биографии Юлии Шамаровой стала работа с педагогом-репетитором Э.Тимирязе-

вой над партией Жизели в одноимённом балете. Но пришла она к этой роли не случайно: от этого молодой артисткой были подготовлены партии Феи Сири и принцессы Флорины в «Спящей красавице», Испанский танец в «Лебедином озере», сольный эпизод в картине «Суды Наини» из оперы «Руслан и Людмила» и другие. Так недавняя выпускница хореографического училища набирала сценический опыт, совершенствовалась мастерство, училась проникать в образную суть танца... Её работоспособность была вознаграждена – ей поручили партию Жизели.

«Танец – искусство не для слабохарактерных», – говорил легендарный педагог и танцовщик Николай Легат. И Юлия доказала силу своего характера, выйдя на дебют в роли, овеянной духом прославленных романтических балерин прошлого и настоящего. К тому же, и в собственном театре две ведущие танцовщицы Татьяна Предеина и Татьяна Сулейманова исполняют эту партию.

Итак, в Челябинске появилась ещё одна Жизель. Правда, пока первый акт для танцовщицы будто с «чужого плеча». Он требует от исполнительницы выразительной драматической игры. Искусством «клепить» характер, используя краски пантомимы, молодая артистка пока владеет недостаточно, что и сказалось на её трактовке некоторых эпизодов первого акта, в том числе и его кульминации – сцены сумасшествия. Зато во втором акте молодая танцовщица будто попадает в мир, близкий её духу, пониманию и ощущению. Она уверенно провела всю сцену. Технические сложности пластического текста исполняла легко, красиво, с ощущением романтического стиля, гармонии музыки и танца.

Потому, именно успех второго акта вселяет надежду на продолжение работы танцовщицы над ролью, особенно над постижением нюансов её психологической партитуры, и прежде всего первого акта. Тем более, что и внешние данные (высокий рост, удлинённые пропорции фигуры), и умение Шамаровой работать, и верное ощущение атмосферы спектак-

ля, и её безмерная любовь к театру дают основание ожидать дальнейшего исполнительского «роста» партии, которая, надеюсь, может стать одной из лучших в её репертуаре.

Хотелось бы также сказать и о дебюте в па де сис из балета «Эсмеральда» Анастасии Чумаковой, которая работает с известной в прошлом балериной Г.Борейко. Дуэт её Эсмеральды с Евгением Поповым-Гренгуаром – живой рассказ о переживаниях юной цыганки. Внимание, человечность, поэтическая люблённость Гренгуара-Попова гармонично сочетались с искренней трепетностью танца женственной, эмоциональной Эсмеральдой-Чумаковой. Правда, яркое впечатление от исполненного драматизма диалога героев оказалось несколько смазанным невольными па де бурре артистки в финале её вариации.

Заканчивая разговор о дебютах, вводя, замена, необходимых в ежедневной работе балетной труппы и его художественного руководителя Александра Мунтагирова, стоит обратить внимание на другую сторону его деятельности – умение организовать гастроли, бенефисы, творческие вечера, что также весьма благотворно сказывается на деятельности труппы. Так атмосферой любви и искренним желанием превратить бенефис Андрея Булдакова (правильнее было бы называть «творческий вечер», так как слово бенефис переводится как барыш, польза и обозначает театральное представление, сбор с которого принадлежит не управлению театра, а актёру, что у нас не соответствует истине) в праздник было прокинуто всё в стенах театра: музыка, звучащая в фойе, где играл камерный оркестр под управлением А.Абдурахманова, маленькие пажи-дети в белых париках, встречающие зрителей у барных лестниц; выставка костюмов и бутфорди – всего, что напоминало о торжестве в честь артиста. Но праздник, как и концерт, где много танцевал Андрей, подошёл незаметно к концу. С колосников спустились костюмы танцовщика, а вместе с ними – репетиционный халат, как напоминание о новых репетициях, ежедневных уроках, без которых нет балета. Посыпались блёстки, как белый снег в «Анютке». Зазвучал гаврилинский вальс. И сам бенефициант соединил руками края занавеса, поставив как бы точку в очередном представлении. На челябинской сцене постоянно выступают и гости из других городов – и целые коллективы (например, недавно мы принимали в городе уходящих Периского хореографического училища), так и отдельные солисты: Мунтагиров приглашает и мастеров с мировым именем таких, как Владимир Васильев и Екатерина Максимова, и восходящих «звёзд», лауреатов международных престижных конкурсов Морихиро Ивату, Дмитрия Гуданова, Николая Цискаридзе и других. Так, благодаря энергичной деятельности на посту художественного руководителя балета Александра Мунтагирова, жизнь балетного Челябинска стала разнообразной.

Клара АНТОНОВА

В московском издательстве «Планетеум» готов к изданию клавир Большого Классического Па из балета «Пахита» с приложением 14 вариаций и PAS DE TROIS с записью хореографического текста.

В данное издание входит описание хореографического текста, музыкальный материал, либретто балета «Пахита», а также историческая справка и фотоматериал. Собрано и составлено заслуженным деятелем искусств России профессором Г.Н.Прибыловым.

Тираж 1000 экземпляров.

Заявки направлять по адресу  
e-mail: [planeteum@mtu-net.ru](mailto:planeteum@mtu-net.ru)

# УФА: БАЛЕТНЫЕ ВЕЧЕРА В СТОЛИЦЕ БАШКОРТОСТАНА

## ДЫХАНИЕ «ШОПЕНИАНЫ»

Нынешний сезон в Башкирском театре оперы и балета динамичен, насыщен событиями – никаких синопсид, только взмывающая ввысь прямая. Открылся он неувядаемой фокинкой «Шопенианой», возобновлённой Шамилем Тергуловым, музыкальным руководителем и дирижёром – Марат Ахмет-Зарипов.

Балетные идеи и образы Фокина, утончённость стиля, изысканность техники привлекали балетмейстеров и последующих поколений. В Уфе фокинские сильфиды затрепетали в 1961 году. Спектакль поставила Тамара Тюрина, солистка Марининского театра. Как вспоминают ветераны башкирского балета, она всю жизнь танцевала в знаменитом театре, очень бережно относилась к классическому наследию и перенесла «Шопениану» на уфимскую сцену в чистейшем виде.

Исполнитель сегодняшнего поколения, самый опытный, кстати, из всех участников постановки-99 – Аркадий Зинов – удивил лаконичностью:

– Скажем так: мой Юноша ещё в пути!..

Получилось ёмко и образно. Труппа на пути к постижению. Прошло ещё немного представлений, а движение чувствуется, с каждым разом спектакль становится проникновеннее. Идёт накопление, осмысление. Особенно это заметно в танце Риммы Закировой, Анны Сидоровой, Гульсины Мавлюкасовой, Аркадия Зинова. Слаженнее работает кордебалет.

А главное очарование спектакля – в юности нынешних исполнителей, которые как бы несут в себе воспоминание о молодости башкирского балета.

## ПОКОРЕНИЕ КИЕВА и БУДАПЕШТА

Солистка балета Гузель Сулейманова завоевала вторую премию и серебряную медаль в Киеве на III международном конкурсе имени Сержа Лифаря, где состязались около пятидесяти артистов из семи стран.

А судьи, спрашивается, кто?

В жюри – Юрий Григорович (председатель), Алекс Урсуляк из Канады, Эвелин Терри из Австрии, Минору Очи из Японии, Майкл Шенон из США, Лорка Мясин из Италии, Сергей Усанов из России, Анатолий Шекера с Украины, прима-балерина Большого театра Людмила Семеняка, Аскольд Макаров из Санкт-Петербурга, известные украинские танцовщицы Светлана Колыванова, Валентина Калиновская, Виктор Ярменко.

Г. Сулейманова и Д. Зайнудинов  
в па де де из балета «Щелкунчик»  
(хореография Р. Нуреева).

Фото С. Барабаша

Башкортостан представляли Гузель Сулейманова и Камил Нурлыгаянов под опекой художественного руководителя балета Шамиля Тергулова.

Гузель танцевала уверенно и главное – покорила всех артистизмом, эмоциональностью. Итог выступления артистки радостный – Гузель Сулейманова завоевала серебряную медаль и разделила с Марией Якимовичевой (Санкт-Петербург) вторую премию.

Её дни в театре очень насыщены. Она освоила ведущие партии практически во всех спектаклях текущего репертуара. В 19 лет стала заслуженной артисткой республики, выдвигалась на соискание премии имени Шайхзады Бабича. И теперь – лауреатство в престижном международном конкурсе.

Не в характере Гузели зазнаваться или успокаиваться. Она воспитала её учительница, ныне педагог-репетитор Людмила Васильевна Шапкина, которую от души хочется поздравить с успехом воспитанницы. Гузель учится на втором курсе Казанской академии культуры и искусства, овладевает профессией педагога-хореографа.

Где можно других посмотреть и себя показать? Конечно, на конкурсе, тем более международном и таком престижном, как Будапештский имени Рудольфа Нуреева. Что и сделали в марте солисты нашего театра Гузель Сулейманова, Гульсина Мавлюкасова, Аркадий Зинов и Денис Зайнудинов, а также их наставник и опекун, художественный

руководитель балетной труппы Шамиль Тергулов.

Показали себя великолепно – прозвучали впечатлительно на жюри, не говоря уж о публике. В конкурсе состязались 70 танцовщиков со всех концов света. Наши прошли на второй тур, но до финала дошла только Гузель Сулейманова. Она стала дипломанткой этого престижного конкурса.

К сожалению, башкирские участники ощутили предвзятость оценок балетных судей. Возможно, это объясняется трудностями финансирования: балом праят меценаты со своими пристрастиями и протекте. Но наши артисты, по их же словам, «завелись» и готовы работать в репетиционном зале на двести процентов, чтобы на сцене выглядеть на все сто. А при случае, то есть на очередном конкурсе, прославить уфимскую балетную школу.

## ФЕСТИВАЛИ И ГАСТРОЛИ

Впервые в программу оперного фестиваля «Шаляпинские вечера в Уфе», восьмого по счёту, были включены балеты – «Лебединое озеро» и «Дон Кихот», оба в постановке Ю. Григоровича. Отсутствие приглашённых солистов не отпугнуло публику, оба спектакля прошли с аншлагом (не в пример некоторым оперным со столичными звёздами). Уфимцы любят своих звёзд и обожают хореографию Юрия Николаевича. А «Дон Кихот», безусловно, выиграл ещё и тем, что заглавного героя играет популярный в городе драматический актёр Тимур Гарипов. Высокий, художественный, воспитанный на спектаклях с пластикой Александра Пепеляева, чрезвычайно музыкальный и танцевальный, он

создаёт довольно оригинальный образ: не гротескового рыцаря, какого часто видишь во многих театрах, а нежного, трогательного, наивного, но доброго человека. Это удачное открытие художественного руководителя труппы Шамиля Тергулова. И в этот раз он не ошибся, рискуя пригласить в балет драматического актёра.

Весной в Башкирском государственном театре оперы и балета прошёл Шестой международный фестиваль балетного искусства памяти Рудольфа Нуреева, начинавшего свой блистательный взлёт в искусстве на этой сцене. Праздник открылся гала-концертом в день рождения артиста.

...Под звуки Элегии и Струнной серенады Чайковского в исполнении симфонического оркестра Башкирского театра оперы и балета (дирижёр – Валерий Платонов) прошли на экране кадры видеоролика, запечатлевшего основные события в жизни Рудольфа Нуреева: детские годы и юность в Уфе, учёба в городе на Неве, знаменитая Марининская сцена, судьбоносные для Рудольфа гастроли в Париже и дальнейший триумф!..

В двух отделениях концерта были представлены фрагменты творений классической и современной хореографии. Публика тепло встречала солистов Театра классического балета В. Смирнова-Голованова (Москва), Челябинского театра оперы и балета и, конечно же, своих любимых уфимских мастеров.

В канун Нового года артисты башкирского балета во главе с художественным руководителем Шамилем Тергуловым приняли участие в концерте-чествовании звёзд балета Урала. Красивый праздник классической и современной хореографии проходил на сцене Пермского театра оперы и балета имени П.И. Чайковского. Инициаторы и организаторы – Пермское общество «Арабеск», Комитет по делам молодёжи администрации Пермской области, ассоциация «Молодой Урал». Проект поддержали театры крупнейших городов региона, в том числе Башкирский.

Такие праздники будут проводиться ежегодно, и это замечательный способ поддержать творческую молодёжь, подтвердить престиж Урала как одного из крупнейших балетных центров России.

В большой двухчастной программе концерта-чествования выступили артисты Екатеринбург, Пермь, Челябинск, Уфа.

Исполнительское мастерство всех наших артистов Риммы Закировой, Дениса Зайнудинова, Елены Фоминой, Руслана Мухаметова, Гульсины Мавлюкасовой, Аркадия Зинова – участников концерта-чествования – отмечено специальными дипломами.

С большим успехом прошли гастроли башкирского театра балета в Магнитогорске. В течение недели «Щелкунчик», «Лебединое озеро» П. Чайковского и «Жизель» А. Адана собирали полные залы.

По публикациям Н.ЖИЛЕНКО  
в уфимской прессе



# ПОБЕДА ВЛАДИМИРА САЛИМБАЕВА

Творческий вечер балетмейстера Владимира Салимбаева в Пермском театре оперы и балета имени П.И. Чайковского собрал много друзей, коллег, поклонников балетного искусства, почитателей его таланта – всем хотелось поздравить хореографа с полувекowym юбилеем.

Судьба была благосклонна к мастеру, наделив его ярким неординарным талантом, но она же жестоко обошлась с ним, прервав его восхождение к вершинам творческих открытий. И всё же – он победил злой рок...

В конце 60-х, окончив Фрунзенское хореографическое училище, В. Салимбаев в труппе Киргизского театра оперы и балета активно осваивает классические ведущие партии и современный репертуар – один за другим на сцене появляются его темпераментный, эффектный Базиль и Эспада в «Дон Кихоте», элегантные и рыцарские принцы в «Щелкунчике» и «Жизели», романтическая Голубая птица в «Спящей красавице», загадочный Золотой Божок в «Баядерке», его Байтемир в «Асели»...

Затем – занятия в Ленинградской консерватории под руководством Николая Боярчикова и первые постановки в Ленинградском хореографическом училище, в Малом оперном, в оперетте Ивано-Франковска, в своём родном Фрунзе...

В Горьковском оперном театре, куда Салимбаев был приглашен работать после окончания консерватории, он осуществляет постановку балета «Любовью за любовь» Т. Хренникова и получает премию Министерства культуры – отмечена работа только балетмейстера, но хореограф считает это несправедливым и, возвратившись в театр, делит денежную премию между актёрами.

С 1983 года он – во главе балетной труппы Пермского театра оперы и балета имени Чайковского. Всего шесть лет отпустила ему здесь судьба для активной творческой деятельности. И Салимбаев, словно предчувствуя краткость этого срока, трудится много, целеустремлённо, истово, глубоко «вгрызаясь» в материал.

Ему есть что сказать, даже в уже знакомых названиях.

В Пермском театре он ставит танцы в спектакле-эксперименте, не идущем нигде, – «Огненным ангелем», потом в «Хованщине», затем рождаются его балеты «Семь красавиц», который очаровал пермскую публику, «Спартак», показавший, что в отечественной хореографии появился художник с уникальным пластическим мышлением, с собственным почерком, оригинальным «видением» музыкального материала. В спектаклях «Холодное сердце» и «Каменный идол» вместе с дирижёром Александром Анисимовым Салимбаев выступил первооткрывателем, «крёстным отцом» уральских композиторов – свердловчанина Дмитрия Суворова и пермяка Игоря Ануфриева.

И в больших и в малых хореографических полотах балетмейстера волнуют нравственные проблемы, сильные человеческие чувства, привлекают глубокие философские размышления об извечном столкновении добра и зла, о выборе человеком истинных и мнимых ценностей, о поиске подлинного счастья и любви, о поиске прекрасного.

Сотрудничать с ним было нелегко, но интересно. Эмоциональность, порой горячность, пылкость – поражали, заражали, заставляли уважать.

О спектаклях Салимбаева заговорили в разных уголках балетной России и СССР. Смотреть их



буквы – он не мыслит своего существования. Сила воли, любовь, вера, друзья помогают ему. Неугасимый вечный поиск сопровождает Владимира Салимбаева в его творчестве.

Не раз балетные номера, поставленные для пермских танцовщиков – участников конкурсов артистов балета «Арабеск», были признаны лучшими. За хореографическую миниатюру «Тайнство» на музыку Ж. Массне он удостоен приза Мориса Бержара как автор лучшего номера, специально поставленного ко конкурсу артистов балета России «Арабеск-94». Отмечено жюри прессы стильное современное «танго» на конкурсе «Арабеск-98». На нынешнем конкурсе «Арабеск-2000» Владимир Николаевич помогал многим гостям, особенно участникам из Санкт-Петербурга, с которыми его связывают давние узы дружбы и ученичества.

На творческий вечер Владимира Салимбаева приехали в Пермь его друзья из Москвы, коллеги из Санкт-Петербурга, в том числе его педагог, про-

*Владимир Салимбаев на юбилейном вечере.*

Фото А.Лыжина

*Сцена из спектакля В. Салимбаева «Семь красавиц».*

Фото Ю. Чернова



специально съезжались в Пермь критики и деятели балета. Его фамилия стала известна в мире искусства быстро и заслуженно, цветы, овации, смелые планы, признание...

Но случилось так, что на полном скаку конь, который стремительно нёс его через тернии к звёздам, споткнулся... Однако Салимбаев не был бы Салимбаевым, если бы позволил вышибить себя из седла. Он по-прежнему в строю. Только Бог, жена Владимира Николаевича – Ольга да он сам знают, чего это стоило. После черного рокового для него февральского дня 1989 года врачи предрекали ему полную неподвижность, а он, перенёсший тяжелейший инсульт, не только встал на ноги, буквально вновь научился говорить, ходить, но и продолжает творить. Потому что без театра, без балета, без Хореографии – для него с большой

фессор, художественный руководитель балета Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П. Мусоргского Н. Боярчиков и большая группа артистов балета.

Первое отделение концертной программы вечера включало произведения В. Салимбаева (фрагмент из балета «Семь красавиц», адажио из «Спартак»), а также танцевальные миниатюры, а второе – стало своеобразным подарком юбиляру от его петербургских друзей из труппы, руководимой Н. Боярчиковым. Среди показанных ими композиций был одноактный балет «Корабль дураков», где среди исполнителей пермские зрители увидели сына В. Салимбаева – Данилу Салимбаева.

Людмила ДЕМЕНЕВА

## ИЖЕВСК:

# В УДМУРТИИ, НАКОНЕЦ, ПОСТРОИЛИ «СОБОР...»

Два главных события прошедшего сезона в Удмуртском театре оперы и балета – резкий рост балетной труппы и долгожданная премьера спектакля «Собор Парижской Богоматери».

В 1999 году в республику приехали семь выпускников Уфимского хореографического училища. К началу сезона в театр вернулись танцовщики, ушедшие из него два года назад в период буквального развала балетной части. Одновременно в кордебалет были зачислены студенты республиканского училища искусств и воспитанники детского танцевального ансамбля «Радуга». Впервые за все годы существования театра в новом статусе (до 1991 года – музыкальный театр) ижевский зритель смог увидеть в балетном спектакле 30 человек на сцене одновременно. Правда, кордебалет еще не станцован и далек от совершенства.

Свежие силы ижевского балета трудолюбивы, настойчивы и амбициозны. Местные театралы надеются, что молодая свежая кровь пересилит хроническое заражение театрального организма скандалами, ленью и творческим бессилием.

Этот сезон театр начал с очередным новым директором – С.Соколовской. Обладающая энтузиазмом и определенным авторитетом, она сумела «сдизайнировать» премьерный подъем духа в коллективе и сделать немало дельного. При ней, например, было, наконец, закуплено специальное сценическое покрытие для балетных спектаклей. Но сложные взаимоотношения нового руководителя оперного театра с республиканским Министерством культуры заставили Соколовскую покинуть должность в разгар сезона. Нынешний директор Удмуртского театра оперы

и балета А.Сидорова в течение долгих лет сама возглавляла Министерство культуры Удмуртии.

Идея балетной постановки великого произведения Виктора Гюго на ижевской сцене впервые прозвучала несколько лет назад. Для современной трактовки «Эмеральды» Ц.Пуни даже были сделаны костюмы и декорации. Но только в конце прошлого сезона под начатый фундамент «Собора...» нашли постановщика.

Выпускник Санкт-Петербургской государственной консерватории, бывший танцовщик труппы Бориса Эйфмана и постановщик более двух десятков балетов на различных сценах страны Олег Игнатьев впервые получил возможность создать полностью оригинальный спектакль. От либретто XIX века остались основные действующие лица, сюжетная линия с подавленным шарфом и убийством во время свидания да ярки образ цыганки-танцовщицы.

Эмеральда – та роль, которую ученица Н.Валитовой (Воронежское хореографическое училище), ведущая солистка театра Марина Кузнецова ждала давно. Партия сложна не столько техникой, сколько психологической партитурой. Любовь-влечение к Фэбу, любовь-жалость к Квазимодо и ненависть к архидакону Клоду Фролло – на всё это постановщик дал балерине от силы полтора акта и три адажио. Плотные связи «вариация-кода-вариация» чередуются с её длительным отсутствием на сцене. Для второго состава (Светлана Яценко) – это проблема. Для Кузнецовой – нет. Она держит на себе весь спектакль: от первого пробега с бубном к авансцене до последнего фантомного появления после казни.

Партию Фэба танцует восемнадцатилетний Максим Мельников. У него хороший шаг и прыжок, технические задатки принца-героя (он выпускался Солором в «Баядерке»). Партия Флер де Лис позволила молодой солистке Наталье Коробниковой показать свои технические плюсы. Если учесть другие ее роли в репертуаре («Шопениана», «Коппелия»), ввод в «Лебединое», проведенные так же внятно, сосредоточенно и челомудренно, то можно говорить о стабильном профессиональном росте танцовщицы в самое ближайшее время.

Огромная удача «Собора...» – партия Квазимодо в исполнении Ивана Токмакова. Незаменимый на протяжении стольких сезонов единственный принц ижевской сцены получил сложную характерную роль. В ней сошлись весь его сценический опыт и мечты о новом танце и новом лице. Артисту удалось выразить принципиальную позицию постановщика – никаких бутяфорских накладок на спине: внешнее уродство и душевная мука передаются движениями балета модерна гораздо отчетливее.

Удивительное и тщательно выписанное Игнатьевым двуличие церковника Клода Фролло дало возможность Владимиру Морозову проявить всю свою экспрессию, а молодому танцовщику Алексею Емельянову (двойник Фролло) продемонстрировать удивительную гибкость и техничность.

Спектакль изобилует противостояниями танцующих группировок и вязкостью хореографических мизансцен. И хотя подерж в стиле фигурного катания в постановке – явный перебор, строгая сценография Владислава Анисенкова восстанавливает хрупкое зрелищное равновесие. Акценты света и сюжетные апелляции к группе колоколов собора, как доминирующей декорации, персонифицировали образ самого «Нотр-Дам де Пари» и приподняли действие до уровня архитектурной и литературной легенды.

Приглашенный дирижер-постановщик спектакля Аркадий Штейнлухт соединил иллюстративную архаику Пуни с симфоническим символизмом Гизра, добавив к ним кинематографическую музыку начала века и собственные стилизации. «Сшитая» из музыки четырех композиторов партитура, электика постановки и профессиональная неоднородность труппы сформулировали основную концепцию спектакля – мозаичность хореографического полотна. Но, в конечном счете, «Собор Парижской Богоматери» стал безусловной удачей театра. Это уже шестой полноценный балетный спектакль в репертуаре. Если учесть, что последняя балетная премьера состоялась в Ижевске в декабре 1996 года («Коппелия»), то итоги сезона 1999-2000 годов более чем утешительны.

Елена ОБИДИНА

## МОСКВА: СПЕКТАКЛЬ – ДИПЛОМ

Завершая свой семнадцатый сезон, Московский государственный театр «Русский балет» предоставил свою сцену для показа дипломной работы солиста труппы, студента 5-го курса факультета хореографии Государственной академии славянской культуры Дмитрия Проценко.

Окончив в 1982 году Московское хореографическое училище (класс В.Кошелева), он работал в Свердловске до 1988 года, затем в 1988-1991 годах в Москве, в труппе В.Смирнова-Голованова, а с 1991 года и по настоящее время Д.Проценко – в труппе театра «Русский балет».

Танцовщик хорошей школы, очень музыкальный, обладающий мужественной и экспрессивной манерой танца, он исполнил за время работы в театре партии разные по характеру и пластическому языку. Среди них: Наполеон («Война и мир»), Каренин («Анна Каренина»), Фей Карабос («Спящая красавица»), Ротбар («Лебединое озеро») и многие другие. Яркий характерный танцовщик, он блистательно танцует Мазуру и Чардаш («Коппелия»), Испанский, Неаполитанский и Мазуру в «Лебедином озере».

В последнее время успешно пробует свои силы как репетитор и хореограф, «добирает» то, чего ему, по его же словам, не достаёт в работе танцовщика.

Подтверждением широты творческих интересов Дмитрия Проценко и стала показанная им концертная програм-

Н.Ашихмина («Дьявольские трели»).



### ВТОРОЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «ЭКЗЕРСИС»

13 – 20 декабря 2000 года  
Санкт-Петербург



- Второй международный конкурс хореографов им. Фёдора Лопухова
- Международная научно-практическая конференция «Образование и танец»
- Мастер-классы для танцовщиков, хореографов, педагогов: джаз-танец, школа Марты Грэхем, контактная импровизация, ритмика и другие.
- Фестивальные спектакли – гастроли зарубежных и российских танцевальных коллективов.

#### Учредители фестиваля:

Комитет по культуре Администрации Санкт-Петербурга  
Театр оперы и балета имени М.П.Мусоргского  
Фонд развития музыки и танца  
Благотворительный Фонд имени Фёдора Лопухова  
Агентство «Визит»  
Российское отделение WDA-Еurore  
Российская хореографическая ассоциация

Информационный спонсор фестиваля – журнал «Балет»

#### Оргкомитет фестиваля «Экзерсис»

191011 Санкт-Петербург, Итальянская ул., д.10.

Тел.: 314-06-44, 314-31-62. Факс: 219-45-79.

E-mail: vizit@comset.net http://www.russianballet.spb.ru

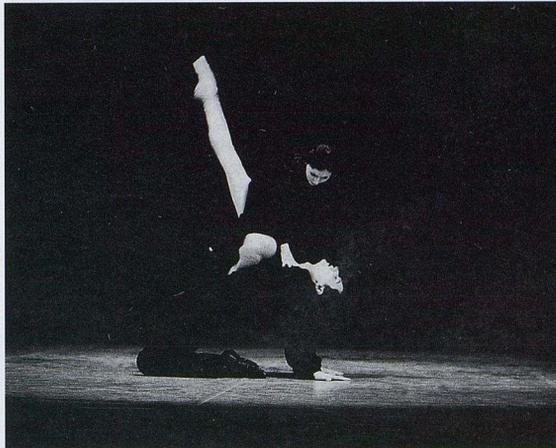


**Р.Баязитова, С.Устюжанинова  
и Ю.Бурлака («Аппассионата»).**

**М.Иванова и Д.Проценко  
(«Не покидай»).**

ма. Представление привлекает прежде всего музыкальным и хореографическим многообразием. Диапазон музыкальных интересов Д.Проценко достаточно широк – от русской и западноевропейской классики до самых авангардных авторов прошлого, XX века. Музыка – своеобразный камертон его танцевальных исканий, она определяет трактовку постановщиком темы, эмоциональную ауру произведения, его пластический облик. И это ощущается во всех одиннадцати представленных зрителю мини-спектаклях. Да, композиции Д.Проценко можно назвать именно так, поскольку в каждой – своя драматургия, свои человеческие характеры, свои настроения. И всё это Д.Проценко старается выразить пластически. Полёты и кружения Синеюки Каваасима воссоздают обобщённый образ огненно-го вихря, несущегося по песчаным просторам в «Ветре пустыни», а обытовлённый гротеск танца Константина Телятничкова в «Стаканчиках» точно передаёт атмосферу бесшабашного разгула, звучащего в романсе Аллы Баяновой. Острая графика поз и движений Натальи Ашихминой, её острый бег на пальцах словно делают видимыми «кдьвольские трели» музыки Дж.Тартини, а протяжные танцевальные мелодии традиционного классического па де трау в «Аппассионате», показанной Риммой Баязитовой, Светланой Устюжаниновой и Юрием Бурлакой, смягчают строгие линии его канонических форм, делают их выразительно ёмкими, придают им (согласно музыке) современное звучание.

Отдельно следует сказать о дуэтах в программе Д.Проценко. Их здесь четыре – «Пробуждение» (Татьяна Проценко и Сергей Баталов), «Не покидай»



(Майя Иванова и Дмитрий Проценко), «Осенняя фантазия» (Татьяна Проценко и Константин Аверин), «Напрасная любовь» (Светлана Устюжанинова и Дмитрий Проценко). Очень разные по музыкальному и психологическому содержанию, они, собранные в одном спектакле, стали своеобразной четырёхчастной повестью о человеческой жизни, отношениях людей, об их чувствах. В двух из них выступал сам Дмитрий Проценко. Он показал себя здесь умным, чутким партнёром, который не просто танцует дуэт, но ведёт исполненный тонких эмоциональных оттенков диалог с балериной.

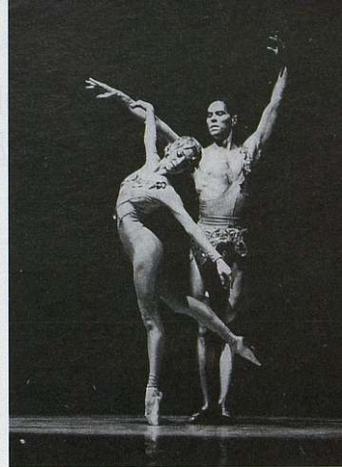
Концерт завершился комедийной жанровой сценкой «Репетиция оркестра», в которой участвовала вся труппа театра.

...Думается, что выбор музыки, танцевального «языка» для дипломных работ не случаен. По словам Проценко

работать с современным музыкальным материалом очень интересно, а сочетание в пределах одной труппы классического и современного репертуара необходимо для творческого роста танцовщиков, полного раскрытия их возможностей.

Как начинается работа над номером? «...По-разному, – говорит Дмитрий. – Иногда задуманный номер сначала обретает пластический язык, а потом мучительно долго ищется музыка, на которую «ляжет» текст номера. Иногда же наоборот, музыка близка мне по звучанию, темпераменту, душевному строю и характеру, даёт «толчок» и тогда работа идёт легко и быстро».

Среди таких любимых и лёгких номеров, сделанных ярко и музыкально «Пробуждение» и «Аппассионата» на музыку Рольфа Ловленда (группа «Сикрет гарден»), «Осенняя фантазия» на музыку Антония Аренского, «Стаканчи-



**Т.Проценко и К.Аверин  
(«Осенняя фантазия»).**

ки» (цыганская песня в исполнении Аллы Баяновой). А самый «трудный ребёнок», но и, пожалуй, самый любимый Дмитрий Проценко – «Не покидай» на музыку В.Косма – Ж.Превера.

Руководителем его дипломной работы является народный артист СССР, профессор Вячеслав Гордеев.

Еще две танцовщицы, ведущие солистки «Русского балета» защищали свои дипломы в июне: Римма Баязитова (тема – «Использование канонических форм Port de bras в обучении танцовщиков») и Светлана Устюжанинова (тема – «Изучение больших туров в средних и старших женских классах на примере Ep dedans»). Руководитель обеих дипломных работ – Ольга Шаройко.

## Г.ИНОЗЕМЦЕВА, Е.КОЗЛЕНКОВА

**К.Телятничков («Стаканчики»).**

Фото Д.Куликова



# ИСТОРИЯ ОДНОГО ПОЦЕЛУЯ, ИЛИ КТО РАЗБУДИТ АВРОРУ?

Весной во французском городе Кан (Северная Нормандия) при полных залах, при участии ведущих французских критиков и деятелей хореографии прошла премьера данс-спектакля «Спящая красавица, или Кровавые слезы», осуществленного совместно двумя труппами – Екатеринбургского муниципального театра балета и Национального Хореографического центра города Кан (Франция). Из десяти танцовщиков, занятых в этом беспрецедентном проекте – пятеро французозов и пятеро русских; репетиции проходили в Екатеринбурге (в январе) и в Кане (апрель, половина мая). Художественным директором русской труппы, известным критиком и историком балета Олегом Петровым была предложена тема. Художественным директором французской труппы, знаменитым хореографом Карин Сапорта, получившей с сотрудничеством художника по костюмам Патрика Теруатена и декоратора Жана Бауэра, она была реализована как театральная концепция.

«Спящая красавица» – не первый опыт сотрудничества двух компаний. Три года назад, по инициативе Олега Петрова, труппа Сапорта была представлена со спектаклем «Бал века» (осуществленно-го ею, как известно, по заказу Каннского кинофестиваля к столетию кинематографа как синтез танца и кино). Годом позже Карин осуществила перенос одного из самых сильных (и, благодаря видеофильму режиссера Люка Алауванса, широкоизвестных) своих спектаклей – «Невеста с деревянными глазами» – на екатеринбургскую труппу, получившую, вслед за тем, приглашение на участие в одном из самых престижных фестивалей современной хореографии в Монпелье.

Первыми в России увидят премьеру новой версии «Спящей красавицы» екатеринбуржцы, произойдет это в дни десятилетия Екатеринбургского муниципального театра балета в конце октября. Московская публика и критика смогут дать свою оценку спектаклю и опыту взаимодействия русских и французских танцовщиков чуть позже – в середине ноября, когда спектакль будет показан на сцене Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского Вл.И.Немировича-Данченко.

Поцелуй Дезире поворотная точка во всем сюжете. Но если в спектакле образца 1890 года это был поворот к золотому веку, затерянному в прошедшем времени, то в версии Сапорта, после пробуждения Авроры нас ждет если и не шок, то неплохая встряска: мы попадаем в век грядущий. Впрочем, обо всем по порядку.

Карин Сапорта, которая на протяжении уже больше двадцати лет уверенно занимает одну из самых сильных позиций в современном французском танцевальном театре, известна как создатель очень странных и очень красивых спектаклей. Атмосфера ее спектаклей – это мучительная, болезненная, порой жесткая красота воплощенных фобий и желаний подсознания, никогда не достигающих своего разрешения. Интерес хореографа вызывают странные или предельные, высокого уровня напряжения, состояния человека. Ее хореографическая техника складывается из уточнения движений и жестов, возникающих в эти моменты. Их фиксация, словно в стоп-кадре, и их многократная, полуавтоматическая, навязчивая, как *idée fixe*, повторяемость, придает им знаковый характер.

В то же время, Сапорта, получившая в 80-е годы эпитет «безумная» за свой художественный радикализм, считает искусство XX века «генетической ошибкой». «Мне кажется, – говорит она, – когда искусство XX века убивает то, что получило свое завершение в XIX веке, – это дикость и варварство. Грядущий век должен исправить ошибки цивилизации за прошедшие сто лет». И в этом смысле ее творчество – попытка преодоления этой ошибки. Поэтому, когда Олег Петров предложил поверить свой стиль высоким стилем Петипа-Чайковского, она с радостью сказала «да».

Трудно сказать, лукавит ли Сапорта,

когда говорит о том, что видела свою задачу в новом спектакле только в том, чтобы осуществить некий синтез между Петипа и современным танцем. Можно ли в принципе осуществить этот синтез без некоторой доли иронии и тайной горечи? Отдадим должное хореографу: она знает и внимательно исследует академические формы танца. В своем «Призраке» на музыку Шопена она вступает в диалог с эпохой балетного романтизма, с его тающими арабесками и растворенными в воздухе прыжками-зависаниями виллис. Она усилывает здесь многократно те иррациональные, сомнамбулические оттенки состояний, которые так характерны для той эпохи и которые она сама так любит. Хореография же Петипа, по ее мнению, составляет тот архив, ту архетипическую базу, которая активно задействована и сегодня. «Работая в очень современных техниках, мы, тем не менее, неосознанно используем классические движения и позы», – любит повторять она. Так или иначе, работу над новым спектаклем она начала именно с того, что поручила всей международной труппе изучить рисунки вариаций и адажио «Спящей» по версии Рудольфа Нуарева в Парижской опере. И действительно, на уровне цитат и обрывков фраз Петипа присутствует в спектакле. Но, разумеется, постоянно смешиваясь с иными техниками и подчиняясь, в целом, характерной для хореографа структуре движения, уже описанной нами. Но какая же из техник, шире, эстетических систем довлеет в новом спектакле; оказывается ли, в результате, преодоленным разрыв между вековой разницей в понимании красоты?

Известно, что Ивана Всеволожского, автора идеи «Спящей», и, предположительно, автора либретто, в ситуации

столетнего сна принцессы Авроры очень привлекала возможность игры различными временами и стилями. Идея временного сдвига дала, в свое время, прекрасный толчок фантазии всем создателям спектакля – художникам по костюмам и декораторам, композитору, который ввел в свою музыку ряд изящных стилизаций старинной музыки. Идея неумолимости времени и необратимости перемен – очень важна и в новом спектакле. Ход часов постоянно вторгается в музыку создателя симфонических балетов, усиливая ее и без того «кроковой» подтекст. И циферблат, искаженной в проеме сцены проекцией (привет Дали!) постоянно напоминает о быстротечности мгновения. Карабос (Оливье Коллен) вооружена не веретеном – огромной стрелкой от часов. Веретена вместе с назойливо жужжащими прялками – в руках у ее свиты, квартета прях, смешных и жутких одновременно. И, конечно, Сапорта не была бы выдающимся хореографом и режиссером, если бы не совершила в пределах своего спектакля радикальный стилевой и, соответственно, сюжетный сдвиг.

В самом начале мы попадаем во времена условной, сказочной, вневременской старины – в роскошных костюмах художника Патрика Теруатена смешиваются приметы готики, барокко и романтизма: это, одновременно, и Средневековье, и эпоха Короля-Солнце, и век XIX. Пролог застает нас в старинном замке, полным прекрасных дам и кавалеров, вроде тех, что видели мы в детстве на картинках в наших любимых книжках. Выход придворных решен Сапорта в ее излюбленной манере: персонажи двигаются словно марионетки: как бы не по своей воле. Их движения повторяются: рука, заброшенная на лоб, взмах-привет-



Персонажи спектакля Карин Сапорта «Спящая красавица».

Фото В.Фетисова

ствие, поклон... Мы получаем не реальную ситуацию, но ее слепок, фиксацию в некой схеме-грезе о далеком, сказочном веке. Феи выходят в костюмах, смешивающих кринолин и пачку; коду из их антре-хореограф повторяет четыре раза! И если первый раз – это явная апелляция к хореографии Петипа, то с каждым повторением все необратимее становятся изменения в сторону ломаной пластики пост-модерна.

Кстати, очень характерный для Сапорта как художника, работающего много не только с танцем, но с кино и с фотографией прием повтора, «перемонтировки» кадров активно используется и здесь. В первом действии, появляется Аврора (Мюриэль Перрон): да, она похожа на прекрасную принцессу, но Сапорта, с присущей ей острой интенсивно-психологизму и делает «актуальный» портрет. Перед нами героиня утонченная, экзальтированная, ведомая внутренним током своих желаний – и очень похожая на то, что принято называть «лирическим портретом» автора. Есть и другая героиня в спектакле, также частая гостья видений Сапорта, – странная, кроткая девочка-старушка: Фей Сири (Наталья Павлюкова). Но вернемся к Авроре. Она нетерпеливо, слишком нетерпеливо ожидает своего Принца, и повинуясь ее нетерпению толпа придворных вновь и вновь замирает на полунотье в «Бальсе цветов», дивная мелодия которого вновь и вновь торжествует свой счастливый бег... Но наиболее сильный эффект «киношный» прием вносит в сцену укола, которая «отыгрывается» несколько раз. Аврора, летящая к смерти, словно бабочка на огонек, гибнет, и ее смерть-засыпание превращается в своего рода бесконечный па-макабр сначала с Феей зла, а затем – Феей добра...

Первый парадоксальный временной сдвиг происходит в «Сцене охоты». Дезире и его двойника в старомодных сердо-графидингах онегнической поры фотографировал на полароид, словно это – музейный экспонат. Романтическая тема двойников развивается в сцене видения Авроры Дезире. Здесь, чутко вслушавшись в великолепие музыкальных номеров сцены – панорама, скрипичный антракт, адажио – Сапорта ставит очень одушевленную, овеянную искренним лиризмом и просто – красивую сцену с несколькими парами, зеркально отражающими друг друга...

Но отражение зеркала – это только призраки, те самые, из предыдущего балета, отступающие перед жестким напором сегодняшнего дня. И дальнейшее убеждает нас в этом: долгоджанный поцелуй опрокидывает персонажей в стильную жуть клинической реанимации... Дворцовую поэтику сменяет атмосфера футуристического города, населенного странными существами: полуроботами-полулюдьми, монструозными толстакми... Чайковский вытесняет рэп (впрочем, в отрывистых и грубых фразах мы слышим робкие мотивы его сарабанды). Сказочный Принц является нашей красавице (непнотно – действительно проспавшей сто лет или просто

находившейся в состоянии героинового отключки) этаким доктором-рэппером (Всеволод Шамшурин), а цитаты из Петипа вкрапляются в хип-хоп. Эфир переполняет космические звуки и радиоголоса... Причудливые фантазии мадам Сапорта воистину не знают границ!

Что же, сказка – ложь, да в ней намек. Вместо достижения царства абсолютной гармонии и растягивания мгновений блаженства в финале нас ждет циничный вывод об утраче сказочных иллюзий и невозможности возвышенной любви в ритмах рэпа. История Авроры, на сей раз, перерождается с ног на голову изначальную концепцию Петипа-Всеволодского, и ее итог – вполне в духе концепций Сапорта, острых, современных, безапелляционных. Хотя... В самом финале электрически-агрессивное звучание уступает место безудержно вселившемуся мажорке и церемонному «Viva Henry Du»: последнее «прости» сказочным утопиям – и все целуются. Да, во времена «после сексуальной и психологической революции» поцелуй уже не оказывает такого магического действия, как в сказке, но он, по крайней мере, в рамках спектакля, примиряет нас с тем жестким и нелепым временем, в котором мы живем...

Наверное, по случайному, но, кажется, исполненному смысла, стечению обстоятельств, сейчас, на рубеже веков «Спящая красавица» стала объектом заинтересованного художественного взгляда. С одной стороны, год назад, мы стали свидетелями скрупулезной реконструкции спектакля 1890 года, предпринятой в Марининском театре, а теперь нам предлагается версия Карин Сапорта. Абсолютно противоположен пафос этих постановок: и если «Спящая» по Петипа – есть эталон красоты в танце, то в первом случае мы имеем дело с попыткой перенести эту красоту в наше время без скидок на контекст. Случай с Сапорта – иной. Она сделала попытку уточнить критерии красоты века прошлого и века завершающегося, и предложить их синтез, как концепт красоты для искусства грядущего века. Хореограф поставила трудную задачу для себя как для постановщика, а всем участникам спектакля – как техническую (артистам приходится одновременно работать в очень разных техниках танца), так и мировоззренческую. И в этом смысле обмен опытом между русскими, имеющими более крепкую классическую базу, и французами, более свободно владеющими лексикой «контемпорари», бесценен.

Трудно уже сейчас дать точную оценку, насколько эта попытка удалась. Абсолютно точно можно говорить лишь о том, что Сапорта вновь сделала очень необычный и красивый спектакль и что сегодня она – одна из сильных фигур современного данс-театра и современной художественной жизни. И ее выбор, и сам новый спектакль, где в пестром смешении постмодерна нам открываются мгновения истины, в этом убеждает.

Наталья КУРЮМОВА

# «ДОЧЬ ФАРАОНА»: ИЗ ПРОШЛОГО В НАСТОЯЩЕЕ

(Окончание со стр. 22)

образовавшую вокруг центральных героев ту сумму танцевальных взаимодействий, которые помогали балетмейстеру сделать их портреты объемными и действительными. И Лакокт, следуя здесь за Петипа, ищет для тех, кто окружает Аспичию и Таора, нужные ему хореографические краски в том наследии, что оставили нам корифеи XIX века, предлагая исполнителю забытые, невостребованные современным балетом движения, позы, комбинации. Особенно ярко сверкает такими «изюминками» текст роли Рамзея, рабыни Аспичии. И обе её исполнительницы, получив в руки такой материал, «распоряжаются» им по-разному. М.Александрова стремится насытить эти изящные танцевальные фиоритурные настроениями, и они, действительно, обретают у артистки теплоту, мягкость, обаяние. Е.Андренко, наоборот, как кажется, в своих вариациях подчеркивает хрустальную чистоту и точность их пластического звучания.

Женские вариации в па-д'аксьоне, в сцене на берегу Нила, в картине подводного царства, – настоящий праздник для балерины. И здесь мы встречаемся с разными исполнительницами М.Рыжиковой, Е.Шипулиной, Е.Андренко, М.Александровой, Э.Пальшиной, А.Яценко, И.Петровой, А.Горячевой... Каждая из них в этих мини-спектаклях, сочинённых для них Лакокт, старается подчеркнуть что-то наиболее эффективное и органичное для себя.

К сожалению, в партиях танцовщиков-мужчин преобладают однотипные силовые приёмы – прыжки, вращения, поддержки. Объяснить это можно – балет XIX века «обделен» артиста танцами, и потому их техника выглядит столь однообразно. Однако обидно – ведь труппа Большого театра обладает интересными и сильным мужским составом. Правда, исполнителем роли Джона Буля (Пассифонта) предлагается в партитуре спектакля обширный игровой материал, им не преминули воспользоваться выступающие в этой партии Г.Янин и Д.Медведев.

В пантомимных сценах весьма эффектно выглядят царственно великодушный Фараон (Г.Ситников), темпераментный, стихийный в своих действиях Царь нубийский (А.Меланьи), величественный Бог Нила (В.Моисеев), злощавый, словно погружённый в тайны богов Верховный жрец (А.Лопаревич). Отдельно хочется сказать об А.Петухове в роли Черного невольника, чья пластика в небольшом эпизоде последнего действия на редкость выразительна и красноречива.

Центральные роли в балете Аспичии и Таора (лорд Вильсон) поручены

Н.Анианишвили и С.Филину, Н.Грачевой и Н.Цискаридзе, С.Лунькиной и Д.Белоголовцеву.

Итак, Н.Анианишвили, Н.Грачева, С.Лунькина – три исполнительницы, три понимания образа главной героини. Н.Анианишвили свободно справляется со всеми предложенными хореографом техническими сложностями партии. Её танец красив по линиям. Её Аспичия – девушка, которая пришла к нам из далёкого-далёкого прошлого, но она, как и мы, любила, страдала, радовалась... И партнёр Анианишвили С.Филин принимает эти условия игры. Став Таором, он всё-таки остаётся лордом Вильсоном – корректным, благородным, чуть холодоватым. Техническая сторона партии у Филина, как и всегда, предельно отшлифована.

Иное, чем у Н.Анианишвили, восприятие образа у Н.Грачевой. Перед нами скорее – не Аспичия, а примadona императорского театра, выступающая в этой партии. Царственно великодушный танец грачевой, исполненный уверенного достоинства жесты и позы словно «пришли» к нам из того давнего времени, когда балерины соревновались не только в виртуозности, но и в шике своих изысканных пачек, в богатстве украшений. Роскошная Аспичия-Грачева – поистине пришедшая к нам из балетной легенды дочь фараона.

Её Таор – Н.Цискаридзе – влюблённый юноша, поклоняющийся красоте... И хотя его исполнение не лишено марок, тем не менее, тот поток эмоций, который источает его танец, привлекает и завораживает.

С.Лунькина и Д.Белоголовцев. Их Аспичия и Таор – молодые, красивые, влюблённые. Но, думается, артистами пока ещё не найдена собственная образная интонация, не определено своё оригинальное видение характеров героев.

Нынешняя премьера «Дочери фараона» в Большом театре – это возрождение старинного балета на современной сцене. И кажется вполне правомерным, что и его постановщики Пьер Лакокт и его коллега дирижёр А.Сотников, много сделавший для возрождения и уточнения партитуры Цезаря Пуни, не пытались «современить» спектакль, не искали логики и достоверности в событиях сюжета, не обогащали новейшими приёмами музыку. Кстати, и декорации, и костюмы, подготовленные по эскизам П.Лакокта, тоже несут на себе печать времени и во многом способствуют воссозданию атмосферы начала эры Петипа в русском балете.

Материалы готовила  
Г.ИНОЗЕМЦЕВА



LURIT

ТВОРЧЕСКОЕ  
СОДРУЖЕСТВО

«ЛЮРИТ»

ПИРОТЕХНИЧЕСКИЕ  
ИЛЛУСТРАЦИИ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ

Несколько лет мы занимаемся разработкой и проведением пиротехнических шоу, основывающихся на тесной взаимосвязи пиротехнических, световых и иных спецэффектов с музыкой самых различных жанров и стилей. Идя путём добавления в партитуру музыкального произведения строк специальных эффектов, тесно вплетая их в ткань драматургического развития музыкального материала, принципиально отказываясь от «нарезки» музыкальных отрывков для более эффективной подачи пирозделий, мы стремимся к максимальному художественному результату.

ВСЁ ДЛЯ СЦЕНЫ

- Обладая прокатным комплексом сценического звукового оборудования,
- парком световых приборов для спецэффектов (среди которых уникальные установки для пуска гигантских конфетти),
- имея в активе хорошо зарекомендовавшие себя в России направления профессионального грима, постижерских изделий и сценического костюма,
- мы готовы к воплощению самых дерзких и нетрадиционных творческих замыслов.

ПРАЗДНИК ПОД КЛЮЧ

Тесно сотрудничая с мастерами искусства различных жанров, мы готовы организовать увлекательное действо любого масштаба от сценарной идеи до её сценического воплощения в любом регионе России.

121835 Москва.

ул. Старый Арбат, 35

Дом Актёра, офис 370

Тел.: 248-28-22 тел./факс: 248-40-82

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

ЗРИТЕЛИ ЗВАЛИ ЕЁ  
ПРОСТО — ВЕРОЧКА

Ушла из жизни гордость и слава саратовского балета Вера Андреевна Дубровина, народная артистка России.

Вера Андреевна родилась 10 августа 1917 года, а в 1936 году поступила сразу на второй курс хореографического отделения Саратовского театрального училища, училась на «пятерки». Будучи на последнем курсе, уже танцевала в Саратовском оперном театре сольные партии. Выпускным спектаклем Веры Андреевны стала «Коппелия» Л.Делиба. А через год молодая артистка дебютировала в «Лебедином озере» в роли Одетты-Одиллии. И на всю жизнь эта героиня осталась самой дорогой. Готовила Вера Андреевна её под руководством выдающейся артистки Ольги Генриховны Иордан.

Лучшими партиями Дубровиной в классических балетах стали Никия и Китри — они позволили Вере Андреевне в полной мере раскрыть свой драматический талант, необыкновенное сценическое обаяние, виртуозную технику.

Удачно складывалась работа и над современным репертуаром — роль Заремы в «Бахчисарайском фонтане», Айши в «Семи красавицах», Актрисы в «Штрауסיане».

В 1965 году впервые на советской сцене Вера Андреевна исполнила роль цыганки Шари в венгерском балете «Платочек» (балетмейстеры Ж.Кун и В.Фюлеп). Богатство выразительных средств народного венгерского танца в сочетании с развитой искомётной техникой классической хореографии, необыкновенная заразительность исполнения сделали Шари любимой ролью Веры Андреевны, а «Платочек» — одним из популярных у саратовских зрителей.

Многие годы В.Дубровина работала рядом с В.Адашевским сначала как с партнёром, затем — как с балетмейстером. Их лучшей работой, визитной карточкой Саратовского балета стал спектакль «Девушка и Смерть» (музыка са-

ратовского композитора В.Ковалёва). Роль Девушки была последней в исполнительской судьбе Веры Андреевны. Но её творческая жизнь в балете на этом не закончилась. В 1960 году стараниями мастеров оперного театра, энтузиастов хореографии В.Адашевского, В.Урусовой, Л.Шелогоуровой и, конечно, В.Дубровиной в Саратове было открыто хореографическое училище. Вера Андреевна становится его ведущим педагогом.

В работе с учениками черты незаурядной личности Веры Андреевны — необыкновенная доброжелательность, внимание и интерес к каждому ученику — раскрылись особенно ярко. Очень строгая к себе, Вера Андреевна была требовательной и к ученикам, прививала им любовь к балету, воспитывала трудолюбие. Ученицы Веры Андреевны стали солистками театров Челябинска, Свердловска, Саратова, Москвы, Сыктывкара, Санкт-Петербурга, многие получили почётные звания.

Уйдя на пенсию, Вера Андреевна не рассталась с родным училищем, продолжая консультировать педагогов.

В последние годы Вера Андреевна жила одна, но никогда не была одинока: её всегда окружали любящие, уважающие её коллеги, друзья. Ученицы Веры Андреевны, приезжая в Саратов, обязательно навещали свою учительницу. В письмах рассказывали о своём творчестве, становясь педагогами, балетмейстерами, спрашивали совета, писали о своих радостях и огорчениях...

Любовь саратовских зрителей к Вере Андреевне была очень велика, всегда театру звали её ласково «Верочка Дубровина», а строгие критики дали титул «Слава саратовского балета».

Жизнь Веры Андреевны Дубровиной — пример глубокой любви, самоотверженного и бескорыстного служения искусству.

Маргарита КАСАТКИНА

Надежная сеть -  
в надежных руках!

РОСТЕЛЕКОМ  ROSTELECOM



**IX МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС  
АРТИСТОВ БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФОВ  
В МОСКВЕ**

**состоится с 8 по 18 июня 2001 года**



**Место проведения:**

Государственный  
академический  
Большой театр  
России



**Учредителями  
конкурса являются:**

Министерство культуры  
Российской Федерации  
Российская государственная  
концертная  
компания Содружество»  
Международный союз  
деятели хореографии  
Российская  
хореографическая  
ассоциация

**Конкурс артистов балета проводится по двум возрастным группам:**

- младшая (юноши и девушки), родившиеся не ранее 1 января 1983 года и не позднее 31 декабря 1986 года;
  - старшая (мужчины и женщины), родившиеся не ранее 1 января 1975 года и не позднее 31 декабря 1982 года.
- Участие в конкурсе будет проходить в каждой возрастной группе по двум разделам: соло, дуэты.

*Конкурс хореографов проводится без возрастных ограничений.*

*Призовой фонд конкурса – 200 000 долларов США.*



**За информацией следует обращаться по адресу:**

121835, Москва, улица Арбат, д. 35, комната 561

тел.: (095) 248-34-94

факс: (095) 230-24-27

e-mail: [intermedia@mail.tcnet.ru](mailto:intermedia@mail.tcnet.ru)