

май - июнь № 3 (134) 2005

# БАЛЕТ BALLET



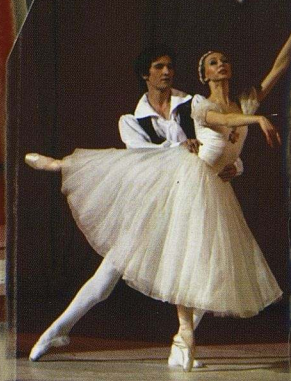
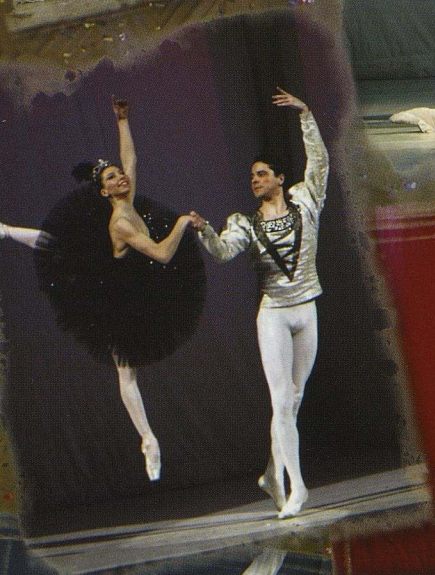
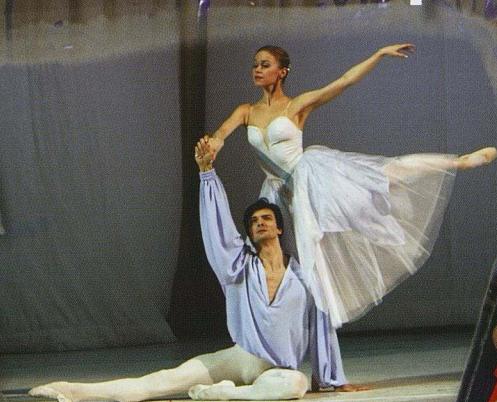
**Десять конкурсов: три Grand prix**

**Так значит, нам нужна одна Победа,  
Одна на всех...**

**Полеты валькирий  
и гибель богов по Бежару**



# Душа







Торжественная церемония вручения приза журнала «Балет» «Душа танца», которая состоялась в нынешнем году в 11-й раз и представила лауреатов 2004 года, прошла на сцене Концертного зала имени Чайковского. Фрагменты из «Шопенианы», «Лебединого озера», «Раймонды», сцены из современных «Магриттомания» Ю.Посохова, «Призрачный бал» Д.Брянцева, «Мастер и Маргарита» Д.Авдыша, а также бессмертный якобсоновский «Подхалим» рядом с композициями, возрождающими на профессиональной сцене народные танцы — «Гаучо» И.Моисеева, «Шумел камыш» и «У голубя золотая голова» В.Захарова, в блистательном исполнении лауреатов приза «Душа танца 2004» и их воспитанников составили концертную часть программы. Вечер позволил зрителям заглянуть и в будущее: рядом с мастерами юные артисты из Московской академии хореографии, Пермского и Новосибирского хореографических училищ, Школы-студии (училища) при Академическом ансамбле народного танца под руководством Игоря Моисеева, Московского хореографического училища при Театре танца «Жель».

В церемонии награждения принял участие министр культуры и массовых коммуникаций России Александр Соколов. Программу вели лауреаты приза «Душа танца» прошлых лет, солисты Большого театра Мария Александрова и Сергей Филин. Режиссёр Игорь Ушаков.

Редакция журнала «Балет» благодарит за помощь в организации церемонии награждения и гала-концерта Федеральное агентство по культуре и кинематографии, дирекцию Концертного зала имени Чайковского, фирмы «Гришко», «Люрит», творческую мастерскую «Свят-озеро», за информационную поддержку — общероссийский государственный телевизионный канал «Культура», «Радио России», «Голос России», еженедельную газету интеллигенции «Культура».

Фоторепортаж **Д.Куликова:**

**слева (сверху вниз)** — Адажио из балета «Раймонда» Е.Шипулина и А.Уваров (Большой театр России); Адажио из балета «Лебединое озеро». А.Жарова (Новосибирск) и Д.Рыхлов (Большой театр России); Дуэт из балета «Мастер и Маргарита». Е.Кулагина и Р.Геер (Пермский театр оперы и балета); Дуэт из балета «Призрачный бал». Н.Крапивина и Г.Смилевски (Московский музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко); Дуэт из балета «Магриттомания». Е.Шипулина и Д.Белоголовцев (Большой театр России); Хореографическая композиция «Шумел камыш». Л.Коркина и А.Ковтун. Государственный театр танца «Жель»; Седьмой вальс из балета «Шопениана». Е.Осмолкина и Д.Корсунцев. Марининский театр;

**справа** — «Китайский танец» из балета «Щелкунчик». Охори Саяки и Омори Ясумаса. Московская государственная академия хореографии; «Танцующая кукла». Китакура Марико. Новосибирское государственное хореографическое училище; «Классический дуэт». М.Ширинкина и М.Киришин. Пермское государственное хореографическое училище; «Море». Московское государственное хореографическое училище при Театре танца «Жель»; «В ритме фламенко». Школа-студия Государственного академического ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева.





Виктор Васютин



Николай Фадеев



Татьяна Капустина



Мария Александрова



Галина Степаненко



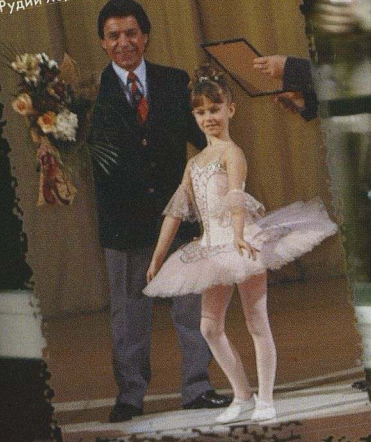
Людмила Коркина



Екатерина Шипулина



Рудий Ходжаян



Гарриэла Комлева, Вячеслав Гордеев



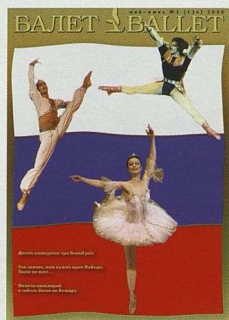
Георги Смилевски, Сергей Филин





# БАЛЕТ BALLET

Литературно-критический, историко-теоретический иллюстрированный журнал. Май — июнь 2005 г. № 3 (134) Выходит 6 раз в год.



На первой странице обложки:

Обладатели Гран При  
Международного конкурса  
артистов балета  
и хореографов в Москве  
**Надежда Павлова,**  
**Ирек Мухамедов,**  
**Андрей Баталов.**

#### Учредители:

АНО «Редакция журнала «Балет»,  
Министерство культуры  
Российской Федерации,  
Комитет по культуре  
Правительства Москвы  
Адрес редакции:  
129110, Москва,  
Проспект Мира, дом 52/1  
тел.: (095) 684-33-51  
(095) 688-28-42  
факс: (095) 688-24-01  
e-mail: mail@russianballet.ru  
www.russianballet.ru

#### Редакция:

Е. И. КОЗЛЕНКОВА  
Ю. И. СТРИЖЕКУРОВА  
О. Ю. ШКАРПЕТКИНА  
С. С. ЩУКОВА  
В. И. ПАЧЕС  
И. В. БАЛАШОВ  
Л. Л. ИРИНАРХОВ

**фотокорреспондент**  
Д. М. КУЛИКОВ

**корректор**  
В. М. КОЛОВОВНИКОВ

**компьютерный набор**  
Э. И. ВАСИЛЬЕВА

**Художественное оформление  
и предпечатная подготовка:**  
ARKOR@disign

Отпечатано в типографии  
ООО «Меносовполиграф»,  
105037, г. Москва,  
ул. Никитинская, 5-а  
тел.: (095) 165-72-28,  
факс: (095) 165-58-65

Журнал зарегистрирован  
в Министерстве печати  
и информации  
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001  
© «Балет», 2005

#### Главный редактор

В. И. УРАЛЬСКАЯ

#### Редакционная

#### коллегия:

А. А. БАРХАТОВ

В. В. ВАНСЛОВ

В. Я. ВУЛЬФ

Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА

В. Г. КИКТА

М. Б. БОБАХИДЗЕ

С. Н. КОРОБКОВ

(заместитель

главного редактора)

М. М. КУРИЛКО-РЮМИН

А. Д. МИХАЛЁВА

В. С. МОДЕСТОВ

А. А. СОКОЛОВ-

КАМИНСКИЙ

Е. Я. СУРИЦ

С. И. ХУДЯКОВ

Г. В. ЧЕЛОМБИТЬКО-

БЕЛЯЕВА

#### Творческий совет:

Н. Н. БОЯРЧИКОВ

М. Х. ВАЗИЕВ

В. Ю. ВАСИЛЁВ

В. В. ВАСИЛЬЕВ

В. М. ГОРДЕЕВ

Е. Ф. ГОРИНА

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ

Н. А. ДОЛГУШИН

В. Н. ЕЛИЗАРЬЕВ

В. М. ЗАХАРОВ

Н. Д. КАСАТКИНА

О. В. ЛЕПЕШИНСКАЯ

А. М. ЛИЕПА

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

(США)

ЮЛИЯ ЧУРКО

(Белоруссия)

ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ

(Украина)

РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ

(Киргизия)

КЕНДЗИ УСУИ

(Япония)

#### 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

4

## Балетная тема

**Ирина Колпакова:**

«Если бы я родилась заново,  
все равно бы пошла в балет!»

6

## Навстречу Международному конкурсу артистов балета и хореографов в Москве

Обладатели Гран При:

**Надежда Павлова –**

Тайна головокружительной легкости

**Ирек Мухамедов –**

Виртуоз настроения

**Андрей Баталов –**

Школа учит, а выбирает судьба

11

## Памяти Раисы Стручковой

Первый редактор

12

## К юбилею Великой Победы

**Н.Шереметьевская.**

Первые три года войны

**Ю.Бахрушин.**

Наши балетные бригады

**В.Модестов.** А в небе ангелы летят

Станцуй нам, Лепешинская!

22

## Балетные этюды

**Г.Иноземцева.** Французский Ромео

**И.Казенин.** Королева стиля

26

## Время балета

**Николай Легат.**

Мой класс усовершенствования

**Н.Узнандзе.** Сама весна

31

## Мир балета

**М.Юсим.** Эффект «диффузии»

**Н.Аловерт.** Кольцо вокруг кольца

38

## Информ-балет

48

## PostScriptum

**В.Уральская.** На темы репертуара

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации. Рег. ПИ № 7711097 от 09.11.2001. Мнение редакции не обязательно совпадает с мнениями авторов. Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере. Рукописи не возвращаются и не вознаграждаются. Любое воспроизведение оригиналов или их фрагментов на любом языке возможно только с письменного разрешения АНО «Редакция журнала «Балет». Торговая марка зарегистрирована и является собственностью АНО «Редакция журнала «Балет».



# Ирина Колпакова

## если бы я родилась заново, всё равно бы пошла в балет!

*Ирина Александровна Колпакова — выдающаяся балерина, которая на протяжении долгого времени возглавляла титульный список прима-балерин Мариинского театра XX века, ныне работает в Америке, куда уехала вместе со своим мужем — артистом и педагогом Владленом Семеновым по приглашению Михаила Барышникова. Корреспондент журнала встретился с Ириной Александровной, чтобы побеседовать о балете — его прошлом, настоящем и будущем.*



— Ирина Александровна, как складывалась Ваша творческая судьба в Америке? Как вам работается? Что Вас удивило в Америке, когда вы приехали сюда работать?

— Я даже не помню, что это было давно. Наверное, больше всего меня удивляло, что у них не было школы. И до сих пор нет. Есть очень много талантливых танцовщиков. Когда мы приезжали на гастроли, мы видели труппу Баланчина, в которой были удивительные таланты. Ходили на их спектак-

ли, они — на наши, со многими мы подружились. А школа, как таковая, не создавалась. У Баланчина тоже — не школа. Артисты собирались отовсюду, и даже если они начинали работать вместе с самого начала, то настоящей методики и настоящей программы все равно не существовало.

Америка — развитая страна во всех отношениях. Но в балете здесь до сих пор трудно, потому что в первую очередь — это страна эмигрантов, куда приезжают с разными школами. В труппе, где я работаю, все это пытаются собрать воедино. Сейчас, как мне кажется, американцы стали лучше относиться к русской школе, они ее фактически приняли. А когда я только приехала, была только школа Чекетти. Чекетти в Америке признавали и уверяли, что он учил всех наших балерин, включая Ваганову. Но вопрос: он учил наших балерин или сам учился в России? Агрипина Яковлевна Ваганова синтезировала все то, из чего годами складывался класс академического танца. И, может быть, даже и методику Чекетти... Но никакой школы Чекетти в чистом виде давно не осталось... Так что и удивительно, и понятно, что русский балет потрясает всех.

— Чем же отличается русская школа балета?

— А вот «душой исполненным мелодом»! Помните: «...одной ногой касаясь пола, другую медленно кружит, и вдруг прыжок, и вдруг летит, летит, как пух от уст Эола»? И, что еще удивительнее: «то стан советъ, то разовьет»... Если бы американские бале-

рины поняли эту фразу, этот образ, думаю, что и они бы достигли больших успехов, потому что их стан как бы закован в плотный панцирь. Многие сейчас говорят: вот бы к нашим ручкам прибавить их американские ножки... Не знаю. Я бы оставила и наши ручки, и наши ножки, и наши глазки, и вообще все, что у нас есть. Только надо постараться не потерять то, что веками хранилось и развивалось в русской школе.

— Ирина Александровна, а Вы сейчас следите за развитием российского балета? Помните, как говорил поэт: «Лицом к лицу лица не увидать, большое видится на расстоянии».

— Когда приезжаю в Кировский театр, получаю большое удовольствие. Наверное, потому что начинаю скучать без этого удивительно органичного движения, без этих выразительности, музыкальности, которые составляют глубинную суть русского классического танца и не подменяются трюками на потребу публике. Люблю этот удивительный ленинградский стиль: мягкость рук и удивительные переходы. Когда я это вижу, то вздыхаю с облегчением и радуюсь. Как много талантливых сейчас людей!

— Как Вы видите будущее развитие балета?

— Очень трудно фантазировать — слишком много неожиданностей. Так же, как и в нашем мире. Разве мы думали, что когда-нибудь будем жить, как живем сейчас? Казалось, что с нами никогда ничего не случится, так и будем ходить под бдительным оком коммунистической партии.

— Сейчас очень много говорят о кризисе балета. Вы видите этот кризис?

— Нет, не вижу. Может быть, просто многого не знаю. Когда смотрю на Кировский театр, я не вижу, что он в кризисе. Столько талантливых имен, такие интересные постановки! Нравятся они мне или нет, но они интересны. Конечно, «Щелкунчик» Шемякина — это не балет. Первый акт мне было интересно смотреть, а во втором — не хватило талантливой хореографии. Если бы она была, то и спектакль имел бы право на существование. А то, что я вижу разные спектакли, в разных прочтениях и постановках — «Лебединое озеро» или «Жизель», или другие названия, — это не может не радовать. Только надо в то же время сохранять и классический танец, потому что в он все равно лежит в основе основ.

— Вам интересно работать в Америке?

— Да, интересно. После многих лет работы ведущей бале-



риной в Кировском театре, я приехала сюда как на новое место. Почему люди меняют свои места? Даже если они не уезжают за границу, то все равно меняют квартиры, переезжают из города в город, меняют место работы. Наверное, это необходимо. Человек не должен закипеть на одном месте. Мне кажется, нормальному человеку перемены показаны. Мне было интересно посмотреть, а можно ли и как помочь американцам с освоением нашей школы. Это трудно, но они эту помощь принимают и сами этого хотят, несмотря на трудности. Когда сюда приезжают наши артисты — Диана Вишнева, Нина Анинашвили, Светлана Захарова, — все в восторге. Ахают, потирают и ничего сказать не могут, кроме выражения восторга. А выражение восторга — это признание нашей школы и талантов ее воспитанников.

— Как Вы считаете, почему талантливые люди покидают свою страну и приезжают сюда?

— Я не знаю, почему талантливые люди покидают Россию. Я приехала сюда по приглашению Миши Барышникова. Приехала на два месяца, а потом мне предложили подписать контракт. В то время я уже закончила танцевать и начала преподавать. Я не чувствую себя на чужбине. Мы часто приезжали сюда танцевать, а потом ставить спектакли. Это — работа. Сейчас мы здесь работаем, но родина — там.

— Но согласитесь, жить здесь легче.

— Наверное, если ты работаешь и у тебя есть на что жить. Конечно, условия жизни хороши, комфортабельны. Здесь никто никогда не кричит. Это просто не возможно, чтобы в Америке на тебя повисли голос. Но, наверное, как и везде, есть недостатки. Здесь много эмигрантов, которые, если работают, могут нормально и достойно жить. А у нас? Все работают, а где зарплата? Когда смотришь русское телевидение, видишь, что делается, то хочется плакать.

— Если я не ошибаюсь, Вы вместе с Галиной Сергеевной Улановой были удостоены звания Героя Социалистического труда?

— Не помню, было это в один и тот же момент...

— А, вступив в партию, были активным ее членом?

— Я не могла быть очень активным членом партии, потому что много танцевала на сцене. Это было просто не возможно, для этого просто не было сил. Но когда мы вступали в партию (нас тогда довольно много молодых приняли в КПСС, в 1963 году), мы верили, что сможем что-то изменить, как-то омолодить нашу партийную ячейку. К нам стали больше прислушиваться... Меня потом всегда куда-нибудь выбирали, хотя в этих выборных органах я ничего и не делала.

— Вы были депутатом Верховного Совета СССР. Это по тем временам было такой вершиной! Что Вы помните из своей депутатской деятельности?

— Ездил на съезды. Очень тяжелые моменты были, когда раз в месяц нужно было проводить депутатский прием. Это было ужасно: приходили люди и плакали. Ленинградские старушки жили в таких условиях, соседствовали с пьяницами и бандитами и... ничего не могли сделать! В основном, конечно, приходилось решать проблемы с жильем, и я ходила по инстанциям, и во многих мне помогли. Наверное, потому что приходила балерина и чуть не плакала...

— Вы помогли людям, решали их проблемы?

— Это случалось очень-очень редко. Мне иногда шли на встречу только потому, что к ним приходила балерина, которая танцевала на всех правительственных концертах. Решать проблемы, которые изначально вообще были нерешаемы, было очень трудно. Вообще все это — мои самые страшные воспоминания. На съезд поехать было не трудно, хотя и занудно очень: сидеть и слушать эти доклады, было невозможно, а уйти было нельзя

ни за что, и не прийти тоже, даже если ты заболел. У нас же была стопроцентная явка. Как же так, из Ленинграда приедут не все делегаты съезда?

— Скажите, что бы Вы из той жизни взяли, а от чего — отказались?

— А та жизнь вообще от меня ушла. Я приехала в Америку и... Никогда я депутатом не была, героем соцтруда не была... Это ушло, не знаю куда. Это от меня отделилось. Причем отделилось очень естественно. Так естественно, что осталась только Ирина Колпакова — жена Владлена Семенова, мать Татьяны, работает в компаниях в Америке, бывшая балерина Кировского театра.

— Вы же не просто балерина, Вы — народная артистка СССР.

— Но это сейчас звучит просто смешно! Здесь званий нет, но от этого не меньше любят своих балерин. У них есть имена и все. Наташа Макарова, Михаил Барышников — у них нет никаких званий. Ну, и что? Зато имена-то какие! Ушел Советский Союз, и эти звания, к счастью, очень просто и естественно ушли.

— То есть, из советского прошлого Вы бы ничего не взяли?

— Нет, как же. Школу, педагогов, друзей в театре, Кировский театр, коллег. Это все со мной до сих пор.

— А поклонники?

— Большинство моих поклонников — это мои друзья. В первую очередь, хочу пожелать им здоровья, потому что и мне и им уже много лет. Еще раз хочу сказать им спасибо за то, что они помогали мне выходить на сцену и поддерживали меня, помогали танцевать лучше. Потому что танцевать — это большое нервное напряжение, и они снимали его аплодисментами и любовью, а потом ждали меня с цветами.

— Вы станцевали много балетов, и классических, и современных. Какой из них самый-самый?

— Для меня самыми-самыми, наверное, оказались «Берег надежды», «Легенда о любви», «Каменный валеток» и «Сотворение мира». В принципе, я классическая балерина. Классическая по школе, по нутру. «Самые-самые» балеты в мое время были новыми, современными, они развивали балет и двигали его вперед. И время, которое я прожила, создавая эти балеты вместе хореографами, художниками, композиторами, было невероятно интересным, приподнимало над буднями. Хотя партии в классическом балете, наверное, лучшие мои партии. Мне кажется, я не очень сильная драматическая балерина, хотя никто никогда меня в этом не упрекал. Мне трудно говорить о себе самой, даже несмотря на то, что у меня довольно известное имя. Когда я приехала в Америку — а меня здесь давно знали во многих компаниях, было очень приятно, когда меня узнавали на улицах. Но вместе с тем я никогда не считала себя какой-то избранницей, которая должна себя целиком посвятить искусству балета, не иметь детей, семьи, жертвовать нормальной жизнью. Мне это никогда в голову не приходило, к счастью. Несмотря на все почести и награды. Все это ушло, и не это главное.

— Ирина Александровна, что главное?

— А главное — это то, как ты ощущаешь свою жизнь, интересна она тебе или нет. Волнует тебя что-то вокруг или не волнует. И какое у тебя внутри состояние, как ты приподнимаешься, когда ощущаешь, что чего-то достиг, когда понимаешь, что взята тобой высота радует других людей. Если бы я родилась заново, все равно пошла бы в балет.



*Гран при – это высочайшее признание мэтрами мирового балетного театра божественного дара молодого исполнителя.*

*В то самое мгновение, когда победитель касается этой волшебной награды, он перестает принадлежать самому себе, становится частью истории, и на него возлагается почетная миссия служения высоким идеалам искусства как на сцене, так и вне ее.*

*Обладатели Гран при мировых балетных форумов ярки и немногочисленны, первым среди них лаврами неувядаемой славы был увенчан в Варне выдающийся русский танцовщик Владимир Васильев.*

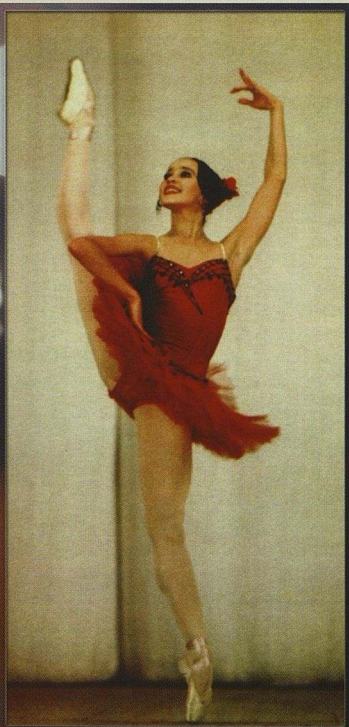
*За время своего существования Московский конкурс отдал пальму первенства представителям трех ведущих балетных школ России: Пермской, Московской и Петербургской.*

*И сегодня, в преддверии X Юбилейного Международного конкурса артистов балета и хореографов, мы вновь с любовью и восхищением называем имена Надежды Павловой, Ирека Мухамедова, Андрея Баталова.*

## надежда **павлова**

### тайна головокружительной легкости

Надежда Павлова. © Фото Д. Куликова





Москва впервые увидела Надежду Павлову в 1970 году во время гастролей Пермского балета. Тогда юная балерина была отмечена столичной прессой за свои особые профессиональные данные и одухотворенность танца. В 1973 году Москва вновь признала талант Надежды Павловой: её выступление на Всесоюзном конкурсе балетмейстеров и артистов балета жюри удостоило первой премии. Наконец, ещё один триумф в столице: в 1973 году из рук Юрия Григоровича она получила Гран при II Международного конкурса артистов балета.

С 1975 года, после года работы в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского, Надежда Павлова снова приехала в Москву, на этот раз навсегда, чтобы в течение двадцати лет танцевать на прославленной сцене Большого театра.

В театре ей посчастливилось работать с такими великими мастерами, как Марина Семёнова и Асаф Мессерер. Она исполнила ведущие партии в балетах «Жизель» и «Щелкунчик», «Дон Кихот» и «Спящая Красавица», «Спартак» и «Ангара», «Икар» и «Деревянный принц» и многих других.

Начиная с международного конкурса, в течение десяти лет её партнёром был выдающийся танцовщик Вячеслав Гордеев, с ней выходили на сцену ведущие солисты Большого театра Александр Богатырев, Валерий Анисимов, Алексей Фадеечев, Юрий Васюченко, Ирек Мухамедов, Николай Цискаридзе.

О Надежде Павловой снимались фильмы и делались телепередачи, её трепетный и нежный образ запечатлен в работах скульпторов и художников, её творчеству посвящены многочисленные статьи, книги, монографии и фотоальбомы.

### Из досье Надежды Павловой

«Главная награда — приз Большого театра Союза ССР («Гран-при») и золотая медаль присуждены Надежде Павловой. 17-летняя выпускница Пермского хореографического училища — безусловно, выдающееся явление в балете. Сказав это, я никак уж не открываю Америки, здесь не было двух мнений еще в прошлом году, когда ее впервые увидели на Всероссийском конкурсе. А теперь Надю узнал весь балетный мир. Узнал и восхитился ее удивительным дарованием. Много раз за эти дни мне приходилось слышать от зарубежных гостей конкурса только одно слово о Павловой — «фантастика». Думаю, что эти восторги не преувеличены. Мы действительно можем гордиться, что в нашей стране выросла такая балерина».

*Игорь Моисеев*

«В этой ученице были очарование и тайна. Тайна головокружительной легкости, с какой она постигала все сложности языка классического танца. То, к чему другие шли годами, в мужественной и трудной постепенности набирая опыт и мастерство, она получила как будто сразу, от природы».

*Асаф Мессерер*

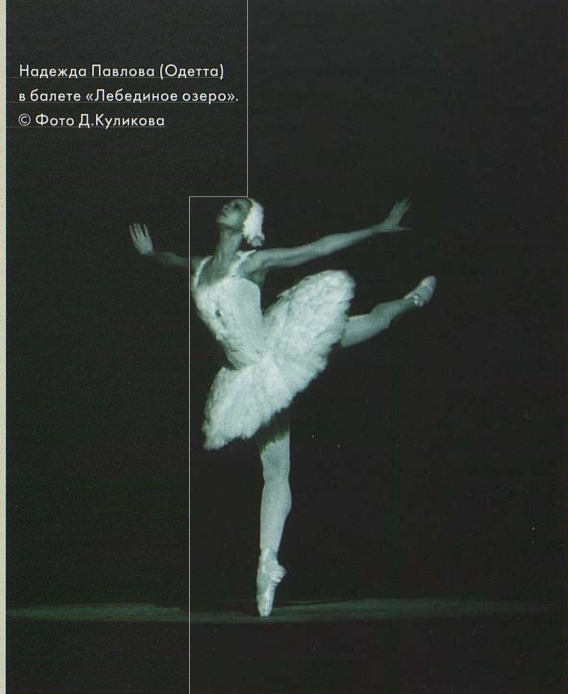
«Это танцовщица экстра класса. Я увидел Павлову в первый день, когда она танцевала, и для меня это открытие. Открытие девочки, созданной для танца. Она — сама танец. Ее техника — прекрасна, грация — волшебна, трепетность и хрупкость — необыкновенны, музыкальность — редкостная. Это выдающаяся танцовщица. В свои семнадцать лет она являет собой чарующее зрелище».

*Ролан Пети*

«Надежда Павлова на виду с тех пор, как она впервые сенсационно появилась на Всесоюзном конкурсе. Она и впрямь рождена для танца, расцветая в нем то с шаловливой легкостью, то в затаенной грациозности».

*Александр Авдеев*

Надежда Павлова (Одетта)  
в балете «Лебединое озеро».  
© Фото Д.Куликова



Надежда Павлова и Вячеслав Гордеев в балете  
«Спящая красавица». © Фото А.Макарова



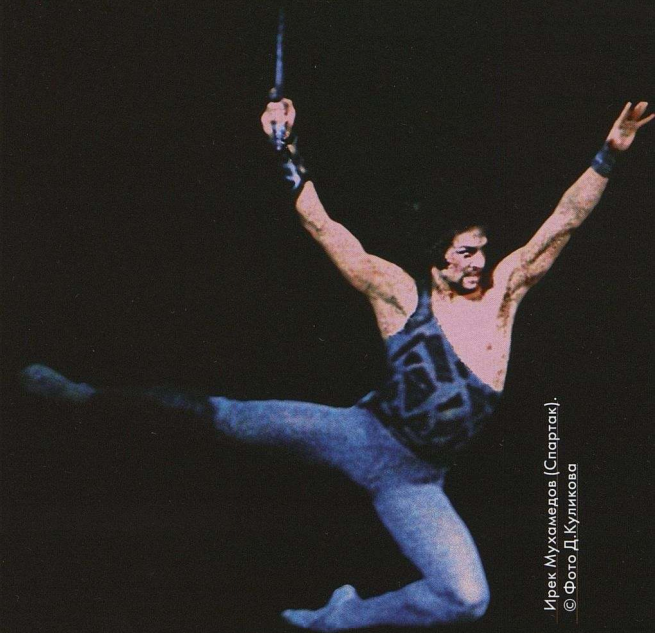
Надежда Павлова в балете  
«Ромео и Джульетта».  
© Фото Д.Куликова





# Ирек Мухамедов

## Виртуоз настроения



Ирек Мухамедов (Спартак).  
© Фото Д. Куликова

### Из досье Ирека Мухамедова

«Волевой напор, радость молодости, силы – эти качества отличают его мужественный, безупречный по технике танец. Но Мухамедов – не просто виртуоз: его прыжки, вращения, его пластические диалоги с партнершей помогают ему создать характер героя, выявить настроение, подчеркнуть содержание исполняемого отрывка».

*«Советский балет», 1981 г. № 1*

«Неожиданно для многих – не только зрителей, но и профессионалов, из тура в тур сталкивавшихся с Иреком Мухамедовым, – он вдруг открылся как звезда первой величины. От тура к туру артист привлекал к себе больше внимания. От тура к туру возрастало творческое напряжение конкурсанта, его воля к победе, все полнее раскрывало его мастерство, его талант. И все с большим интересом следил за ним зал, под конец буквально взрывающийся аплодисментами – такое восхищение вызвало искусство будущего обладателя «Гран при» Большого театра Союза ССР. Дорого то, что Мухамедов – танцовщик не одного амплу: в нем органично сочетаются лиризм и героика, драматизм и жизнерадостность, ему свойственны легкость прыжка, мягкость приземлений, точность, отличная школа и выполнение всех поз и движений. От его ладной красивой фигуры веет истинной мужественностью. Для балета артист – большое приобретение, которое надо беречь. Ему следует и дальше также плодотворно работать, развивая в себе заложенные природой способности, а природа одарила его всем, о чем можно только мечтать. Я желаю ему не останавливаться в творчестве».

*Кара Караев*

«Если говорить о моих впечатлениях от данного конкурса, то скажу, что это – прежде всего высочайшее качество мужского исполнительства. Молодой человек двадцати одного года – Ирек Мухамедов завоевал «Гран при». Он продемонстрировал большую силу и возможности мужского танца. Сегодня он имеет безусловные преимущества. Советская школа помогла сделать ему огромный рывок в развитии».

*Роберт Джорджи*

«Бурный артистический темперамент И. Мухамедова, его азартная сценическая увлеченность в дуэтом танце сочетаются с техническим блеском. Его технические достижения, пожалуй, являются вершиной в сегодняшнем исполнительстве».

*Николай Эльяш*

Два города сыграли решающую роль в его судьбе: Москва раскрыла его яркий талант и возвела на вершину славы, Лондон открыл перед ним новые перспективы и широкие возможности.

Судьба благосклонна к мальчику из Казани с детства. Его дарование заметили педагоги-хореографы местного Дома пионеров, он поступил в Московское хореографическое училище и с успехом окончил его в 1981 году по классу Александра Прокофьева.

Первыми оценили творческий потенциал Ирека Мухамедова руководители Государственного театра классического балета Наталья Касаткина и Владимир Васильев, которые сразу пригласили его в свою труппу.

1981 год стал решающим в его карьере: Ирек Мухамедов завоевал Гран при на IV Международном конкурсе артистов балета в Москве. Его партнерша Галина Крапивина, солистка Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, прошедшая с ним трудный путь подготовки к конкурсу, разделила его успех и радость победы: их дуэт был признан лучшим.

Великий Юрий Григорович распахнул перед Иреком Мухамедовым двери Большого театра, щедро одарив его ведущими партиями в своих балетах «Спартак», «Иван Грозный», «Золотой век», «Щелкунчик», «Ромео Джульетта», в спектаклях классического репертуара.

А гастроль Большого театра за рубежом открыли перед Иреком Мухамедовым двери в большой мир, где его мужественный и виртуозный танец покорял зрителей и критиков энергией, искренностью и обаянием. В 1988 году в Дании Мухамедову была вручена Премия Ганса Христиана Андерсена как лучшему танцовщику мира.

Внезапный отъезд в Лондон в 1990 году связал судьбу Ирека Мухамедова с другой всемирно известной труппой и другим выдающимся хореографом. Его домом стал Королевский Балет Великобритании, хореографом — Кеннет Макмиллан. Яркие образы, созданные Иреком Мухамедовым в балетах Макмиллана «Зимние грёзы», «Дерево Иуды», «Майерлинг», «Манон Леско», а также выступления в постановках Фредерика Аштона, Джорджа Баланчина, других современных хореографов, всегда сочетались в его творчестве с партиями из классических балетов.

Полный творческой и жизненной энергии, Ирек Мухамедов постоянно организует гала-концерты, руководит собственной антрепризой, пробует себя в качестве балетмейстера-постановщика и сотрудничает с телевидением.

В 1992 году журнал «Dance and Dancers» и газеты «Independent On Sunday» и «Evening Standard» признали Ирека Мухамедова лучшим танцовщиком года. В том же году он был удостоен премии «Gino Tanì Dance Award» в Италии. В Париже в 1996 году ему была вручена премия «Benois de la Danse», а в 1998 году — «Медаль Нижинского».

В 2000 году Королева Елизавета вручила Иреку Мухамедову высокую награду — Орден Британской Империи.



# андрей баталов

## школа учит, а выбирает судьба

Из досье Андрея Баталова

«И если конкурс откроет лишь одну, но значительную индивидуальность, соревнования уже имеют высший смысл. Школа учит. А выбирает судьба. Театр шлифует. А одаривает природа. Неправдоподобно гибкий ярко-экспрессивный, одновременно академически-точный и темпераментно раскованный Андрей Баталов – любитель (так и просится слово не любитель, а мастер, но рано...) острых ракурсов и ошеломительных эффектов пластики по-ленинградски».

*Елена Луцкая*

«Безусловно, очень ярко показался Андрей Баталов со своей партнершей Эльвирой Тарасовой. Очень достойная и эффектная пара».

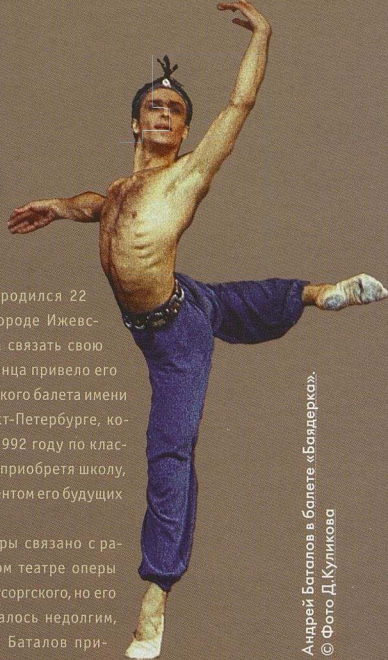
*Александр Полубенцев*

«Баталов – человек талантливый, с большим внутренним миром, с яркой индивидуальностью и потрясающий виртуоз!».

*Наталья Макарова*

«В свадебном па де де Солора и Гамзатти он и его партнерша Эльвира Тарасова подтвердили свою репутацию блистательных виртуозов танца, практически не имеющих слабых мест. Мало того – великолепное исполнение ими композиции «Дует цвета осени» на музыку Арво Пярта продемонстрировало редкостное ощущение Баталовым и Тарасовой богатства лексики современной хореографии и, как кажется, пока еще интуитивное понимание ими смысла, который заложен в произведении, поставленном Евгением Панфиловым. Отсюда – и огромный «шаг» Баталова, и замысловатые поддержки, и какие-то совершенно сверхъестественные сочетания движений – выглядели у актеров не трюками, но попыткой поговорить со зрителем о глобальном, жизненно важном для человека. Причем поговорить «словами» и «фразами» сложной современной пластической речи».

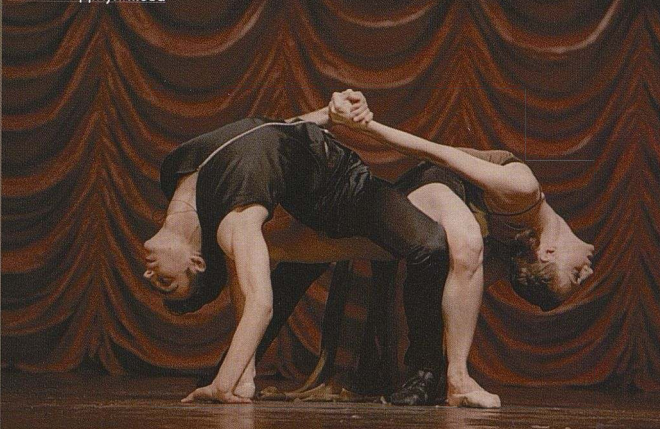
*Галина Иноземцева*



Андрей Баталов в балете «Баядерка».  
© Фото Д.Куликова

Эльвира Тарасова и Андрей Баталов.

© Фото Д.Куликова



Андрей Баталов родился 22 апреля 1974 года в городе Ижевске. Желание навсегда связать свою жизнь с искусством танца привело его в стены Академии русского балета имени А. Я. Вагановой в Санкт-Петербурге, которую он закончил в 1992 году по классу Валентина Оношко, приобретя школу, которая стала фундаментом его будущих конкурсных побед.

Начало его карьеры связано с работой в Академическом театре оперы и балета имени М. П. Мусоргского, но его пребывание там оказалось недолгим, и в 1994 году Андрей Баталов приглашен в труппу Мариинского театра, а уже через два года переведен в ранг солиста.

Неутоленная жажда танца, реализованная им в период подготовки к международным балетным конкурсам, не могла не принести желаемого результата. Ступени успеха на пути к намеченной цели были победными: в 1996 году на конкурсах в Нагойе и на пермском «Арабеске» он завоевал «золото», в Будапеште — серебряную медаль, а 1997 год принес ему ещё одну «золотую» победу — в Париже.

Но самая высокая награда ожидала Андрея Баталова в Москве: на VIII Международном конкурсе артистов балета он был удостоен Гран при.

Обладатель виртуозной техники, фантастических прыжков и вращений, он подошел к Московскому конкурсу с четко продуманным и блестяще отретелированным репертуаром. Своими яркими и эффектными выступлениями Андрей Баталов с самого начала сделал заявку на победу и с блеском прошёл все три тура.

На этом пути Эльвира Тарасова, солистка Мариинского театра, была ему надёжной опорой и прекрасно дополняла его во всех конкурсных дуэтах, за что и была удостоена премии и диплома за партнерство.

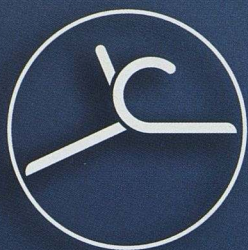
Андрей Баталов — танцовщик спортивного типа, поэтому ему больше близок виртуозный и героический репертуар с его масштабностью, силой и оптимизмом. Он с успехом исполняет партии Базилля в «Дон Кихоте», Солора и Божка в «Баядерке», Золотого раба в «Шехеразаде», Али в «Корсаре», Джеймса в «Сильфиде», Голубой птицы в «Спящей красавице», Актеона на па де де Дианы и Актеона («Эсмеральда») и многие другие.

Параллельно с работой в Мариинском театре Андрей Баталов с успехом выступает в концертных программах и гастролитрует за рубежом.

Материал подготовила  
Мария Левкоева

*P.S. Выражаем глубокую благодарность Зое Александровне Ляшко, директору музея и архива Московской академии хореографии, за любезно предоставленные материалы.*





# Prix de Lausanne

Внимание! Новые условия участия!

## Приз Лозанны

### международный конкурс артистов балета и хореографов

- К участию в конкурсе приглашаются артисты, родившиеся в период с 1 января 1988 года по 31 декабря 1990 года.
- Полная сумма взноса участника – 200 швейцарских франков.
- 30 июня 2005 года – последний срок подачи документов (анкеты предварительной записи и медицинских документов).
- Для получения CD и DVD с обязательными вариациями (2 классического репертуара и 1 современного, хореограф Иржи Килиан) следует не позднее 30 сентября 2005 года внести первую часть суммы взноса – 100 швейцарских франков.
- 15 октября 2005 года – начало отборочного тура по видео, к этой дате следует прислать в Лозанну видеокассету с исполняемыми конкурсантами вариациями, образцы которых были получены им из Лозанны.
- 30 ноября 2005 года – не позднее этой даты участники, прошедшие отборочный тур, должны внести вторую сумму взноса – 100 швейцарских франков и подтвердить названия вариаций, выбранных ими для показа на конкурсе.
- Участникам, прошедшим отборочный тур по видео, по приезду в Лозанну выплачивается денежная компенсация, частично покрывающая их расходы на проезд.
- Даты проведения конкурса в Лозанне: **с 23 по 29 января 2006 года**
- За информацией обращаться: Представительство «Приза Лозанны» в Москве, 101000, Москва, Сретенский бульвар, 6/1, кв. 104, Вершинина И.В.
- Тел.: 7 (095) 924 02 78 Факс: 7 (095) 924 49 13, e-mail: [irinaver@rbcmail.ru](mailto:irinaver@rbcmail.ru)



# первый редактор

Раиса Степановна Стручкова, выдающаяся балерина, бесконечно преданный искусству классического танца педагог и балетмейстер-репетитор, для сотрудников журнала «Балет» была и навсегда останется первым главным редактором, нашим наставником. Пятнадцать лет она оставалась на этом посту – его рождение, становление, путь к читателю определяли её вкус, её взгляды на развитие искусства балета, её высочайшая профессиональная культура. Она и здесь, в журналистике, стала учителем для коллектива молодого тогда издания. У нас не было опыта выпуска такого журнала, и каким он должен быть – предстояло решать его сотрудникам.

Талантливый человек талантлив во всём: Раиса Степановна активно участвовала в наших поисках, поддерживала любую нашу инициативу, помогала, учила, наставляла. Она стала для нас и добрым, внимательным другом, и мудрым, требовательным руководителем.

И хотя последние годы её «служебное кресло» находилось в Российской академии театрального искусства (ГИТИС), где она осуществляла художественное руководство балетмейстерским факультетом, Раиса Степановна оставалась членом редколлегии журнала, и мы знали, что всегда можем обратиться к ней за помощью, советом, консультацией.

И всё же во все времена Раиса Степановна Стручкова оставалась верной и преданной «служащей» Большого театра. Он был её домом с детства и до последних дней. Большому театру и Большому балету она отдала своё сердце, свою душу, свои мысли.

Раиса Степановна Стручкова – балерина, чей путь осыпали цветами и в России, и за рубежом, учитель, чьи воспитанники завоевывали пьедесталы международных конкурсов, художник, абсолютно верящий в силу классического танца и преданный этой вере до неистовства. Каждый человек, в том числе и артист, выбирает свою судьбу, но и судьба выбирает своих героев. Раиса Степановна Стручкова – одна из героинь истории отечественного балета.

Редколлегия и редакция  
журнала «Балет»







После окончания Ленинградского хореографического училища по классу А.Я.Вагановой Наталия Евгеньевна Шереметьевская с 1935 по 1944-й годы танцевала на сцене Ленинградского Малого оперного театра. Перед началом Великой Отечественной войны занималась на высших балетмейстерских курсах под руководством Ф.В.Лопухова. С 1945 по 1949-й годы — артистка Ансамбля народного танца, руководимого Игорем Моисеевым. С 1958 года выступает как балетный критик. Автор книги «Танец на эстраде», фундаментальных исследовательских статей в сборниках «Русская советская эстрада», «Советский балетный театр», в эстрадной энциклопедии. Работая в театре, неоднократно в составе фронтовых бригад выезжала в действующую армию. Редакция предлагает вниманию читателей фрагмент воспоминаний Н.Е.Шереметьевской об этом периоде её биографии.

## первые три года войны

*«Терпсихора в солдатской шинели» — эта фраза повторяется настолько часто, что стала восприниматься как тривиальная. Однако 1 миллион 350 тысяч концертов, которые дали фронтовые бригады советских артистов, причем почти пятьсот из них — непосредственно в боевых условиях, множество спектаклей фронтовых театров, где танец занимал весьма значительное место, позволяет говорить о том, что Терпсихора действительно «шла» рядом с солдатами все эти годы — с трагического 1941-го по победный 1945-ый. В мае каждого года, а в мае нынешнего — особенно, мы не можем не вспоминать события тех памятных лет — и горькие, и радостные, что сплотили народ в нацию и привели мир к Победе.*

Утром в воскресенье 22 июня в Кировском театре состоялась генеральная репетиция балета «Бэла», совместная дипломная работа студентов балетмейстерских курсов, открытых при Ленинградском хореографическом училище, на которые я поступила в 1939 году. Поставленная мной сюита танцев в первом акте прошла благополучно. В антракте я направилась за кулисы, чтобы сделать какие-то замечания исполнителям, и тут по театру разнеслась весть — началась война. Об этом только что по радио объявил В. М. Молотов.

Меня как громом ударило — сразу же возникло чувство, что всё в жизни сместится. Никому ничего не говоря (впрочем, понимая, что больше не нужна), я вышла из театра и пошла по городу.

День был мягкий, солнечный, казалось, природа хотела дать людям хотя бы напоследок пережить тихие, спокойные часы. На улицах было много народу, видимо, у всех возникла боязнь одиночества, потребность ощутить дружеский локоть. Я шла от Кировского театра по набережной Мойки. Там имеются сходы — гранитные ступени, ведущие прямо к воде. На них тоже сидели, а в одном месте гармонист в окружении нескольких человек, играл раздумчивую мелодию...

В последующие дни, несмотря на шок, мирная жизнь ещё продолжала двигаться по инерции. Состоялась премьера балета «Бэла». Как она прошла — совершенно не помню. Состоялся и прощальный юбилейный вечер Елены Михайловны Люком. Балерины, начавшей свою карьеру ещё до революции и покорявшей зрителей своим обаянием в таких ролях, как Жизель, Эсмеральда, Китри, Тао Хоа. Юбилей прошел очень скромно — без торжественного чествования на публике. Просто, после окончания вечера, когда опустился занавес, товарищи поздравили её тут же на сцене.

Но за время, предшествующее отъезду Малого оперного театра, где я в то время работала, в эвакуацию, а именно в июле и первой половине августа, жизнь в городе и театре сильно изменилась, в том числе были введены дежурства сотрудников в учреждениях.

И в театре мы тоже выходили на круглосуточные дежурства. Откровенно говоря, смысла особого в них не было — охранялся театр, как всегда, штатными дежурными у всех входов. А бомбёжки, слава Богу, ещё не начались, так что находиться на крышах не требовалось. Поэтому для нас, артистов, более важными стали выступления на призывных пунктах. Так как там нужных «концертных» условий, как правило, не оказывалось, то приходилось срочно создавать подходящий репертуар. Борис Фенстер за полчаса поставил мне номер на популярную песенку И. Дунаевского «Ах ты, радость молодая, невозможная...», и я с партнёром танцевала его на многих призывных пунктах города.

Самым большим испытанием тех дней была мобилизация на рытье окопов, которой не избежали и артисты. В первый раз мне пришлось ехать с группой наших товарищей в район знаменитой Обуховской обороны. Это был единственный раз в моей жизни, когда я закурила. Мы копали всю ночь — час копаем, несколько минут отдыхаем, и тут





на нас набрасываются тучи комаров. Чтоб как-то спастись, люди курили, и я просила у соседней разрешения затануться — немного помогало. Но этот опыт вызвал непреодолимое отвращение к курению.

Вторично нас отправили уже далеко за город — в район Луги. Группа состояла, в основном, из мужчин-оркестрантов. Они распустили, что меня лучше всего использовать как снабженца, вот я и отправилась в соседние деревни раздобывать молоко, яйца, картошку.

Над нашими окопами постоянно летали немецкие самолеты, но пока они нас не бомбили. Однажды сбросили листовки, на которых мы увидели фотографию сына Сталина — Якова Джугашвили в окружении немецких офицеров и его обращение к советским людям — сдаваться. Листовку было просто страшно держать в руках. То, что в ней сообщалось, являлось клеветой — дальнейшая судьба Якова показала, что он отказался сотрудничать с немцами.

Под Лугой мы пробыли недолго — фашисты прорвали оборону, и нас срочно отправили на ближайшую железнодорожную станцию, где погрузили на первый проходивший грузовой состав, перевезший уголь в небольших открытых вагонетках, куда мы забрались по двое и ехали, лежа на горке угля. Вернувшись домой, я застала маму в страшном волнении — оказывается, по радио передали, что немцы заняли район Луги, и она уже меня «хоронила».

В театре продолжали идти спектакли, репетиции и тренировочные уроки. Но многие артисты балета — более трети мужского состава труппы — ушли добровольцами на фронт. Все они погибли в первые месяцы войны.

В начале августа выяснилось, что театр едет в эвакуацию в Чкалов, бывший Оренбург. И тут начались новые волнения: нам сказали, что можно взять с собой родственников, но папу с работы не отпускали. Собирая меня в дорогу, родители заставляли брать с собой как можно больше вещей и продуктов — отдали все домашние запасы: «Девочка едет неизвестно куда, а мы остаемся дома». Так что нагрянувший вскоре голод застал их совершенно незащищенными.

На вокзале мы долго ждали наш состав в толпе уезжающих и провожающих. В середине дня подали состав товарных вагонов. Погрузка шла довольно организованно, поскольку заранее было распределено, кто с кем едет, и мы знали номера вагонов. Я договорилась, что поеду с Ниной Мириановой и её семьей.

Теплушки были оборудованы нарами, папа помогал нам грузить вещи и обустроиваться. Пока это происходило, все хоть как-то внешне выглядели спокойно — заняты делом, но в ожидании отправления у мамы нервы не выдержали — началась истерика. Мы никак не могли её успокоить, и папа решил её увести. Стоя в дверях теплушки, я смотрела, как они шли по перрону. Больше увидеть отца мне не пришлось.

Поздно вечером эшелон тронулся в путь. Как потом выяснилось, наш состав был последним, «проскочившим» через уже смыкавшееся кольцо немецких войск, замкнувших Ленинград в смертельную петлю блокады.

В Чкалов приехали солнечным сентябрьским утром. Выгрузились, сложили вещи на грузовики, а сами, ведомые местным начальством, пошли — «здесь недалеко» — по городу. Сперва, по длинной, обсаженной деревьями улице с невысокими домами, потом вышли на площадь, где высилось массивное здание: «Это Обком». Свернули налево и подошли к типичному зданию небольшого кинотеатра, за которым открывалось пространство вовсю торгующего базара: «Вот это театр, в котором вы будете работать». Видя растерянность на наших лицах, местное начальство

поспешило сообщить, что «в этом театре выступала труппа оперетты и теперь она освободила помещение из уважения к нашим гостям — столичному коллективу». Итак, «Театр на Зелёном базаре», таково было его наименование, должен был стать нашим домом. В первые дни — в буквальном смысле слова, потому что ни о каких хостингах (для основной массы приехавших) не было и речи. Нам объявили, что мы должны сами искать жильё, что население оповещено и обязано предоставить ленинградцам лишнюю жилплощадь.

В длинном одноэтажном доме мы сняли две комнаты. Одна — проходная и довольно большая, вторая — маленькая. Обе очень светлые. Нам это понравилось, а на то, что ни в одной не было печи, мы не обратили внимания: дни стояли тёплые, да и на рынке было много дешёвых продуктов, но главное — появилась крыша над головой! Сложности ждали с наступлением холодов.

Работа в театре началась через несколько дней. Но прежде о доставшемся нам помещении: зал был длинным и узким с одним проходом посередине. Совсем как в кинотеатрах. Хотя имелась оркестровая яма. По сторонам зрительного зала находились два небольших помещения, служивших днём репетиционными залами, а по вечерам — фойе. Сцена была небольшой и плохо оборудованной. Так что декорации помещались с трудом. С первых же дней установился обычный распорядок театральной жизни: с утра — урок классического танца в одном из залчиков, затем — репетиции.

В первые месяцы у балетной труппы не оказалось художественного руководителя. Потому восстановили «Фадетту» поручили мне. Основываясь на своей памяти, а на память главных исполнителей, я одолела задачу. Хотя было много вводов, да и пришлось приспособлять «Фадетту», как и все остальные восстанавливаемые спектакли, к малому гарбиту и слаботехническому оснащению сцены «Театра на Зелёном базаре».

И всё же подготовленные хоть и в спешке, хоть и в тяжёлых условиях, наши спектакли шли с успехом и собирали публику. Аудитория состояла главным образом из эвакуированных в Чкалов работников нескольких столичных и ленинградских институтов и военных, в первую очередь, летчиков, проходивших здесь переподготовку.

Работа помогала жить, мириться с разлукой и тревогой об оставшихся в Ленинграде с близких, о чьей судьбе мы знали очень мало — письма в оба конца шли невероятно долго, да и подвергались жесточайшей цензуре — на каждой странице стояли проверочные штампы. Из писем моих родителей я не очень понимала, насколько трагично складывается обстановка в родном городе. О себе они писали очень сдержанно: ни на что не жаловались, главным образом справлялись, как я живу. Мало того, первое

Наталья Евгеньевна Шереметьевская.







время они даже посылали мне деньги. Истинное положение вещей стало проясняться лишь тогда, когда в Чкалове появились первые ленинградцы, сумевшие вырваться из блокады. Кое-что узнавали и из писем, попадавших в Чкалов с окаянами, минуя цензуру. Среди таких писем оказалось и письмо моей подруги Вали Галаховой, не поехавшей с театром в эвакуацию по семейным обстоятельствам.

Письма её послания были довольно бодрими с описаниями совместной работы с теми работниками театра, что перешли на казарменное положение: «Сперва было трудновато без привычки — живём, не выходя из театра... Меня сделали председателем комиссии по сбору теплых вещей для бойцов... Хотя работы и много, но есть чувство удовлетворения — помогаешь, чем можешь». Но последнее Валино письмо приоткрыло истинное положение дел: «Живём мы в жутких бытовых условиях — лишены самого необходимого — тепла, света, воды... Как назло, стоит лютая зима -40°, а в нашем подвале не выше 6-7° тепла... Все мы в грязи, копоти... На днях у меня был твой папа. Не скрою — выглядишь неважно... Всего не опишешь, нужны тома...»

Это письмо я получила, когда до меня уже дошли сведения о том, что родителей эвакуировали, что из-за плохого состояния здоровья папы они остановились передохнуть у родственников в Рыбинске, но непременно хотят добраться до Чкалова. Я стала жить в надежде на их приезд. И потому известие о папиной смерти я встретила совершенно неподготовленной. Мамина телеграмма меня настолько оглушила горьким известием, что я закричала не своим голосом. Слава Богу, что телеграмму принесли домой и подле меня были близкие люди.

Однако вечером, собравшись с силами, я всё-таки пошла на репетицию в Дом офицеров, где должна была ставить номер для танцовщиков ансамбля Южно-Уральского военного округа. И в этот раз, как и всегда, работа помогла пережить горе. Разумеется, не только мне: все мои коллеги активно трудились над восстановлением репертуара и выпуском новых спектаклей, а вести с фронта приходили плохие. Оправившись после неудачи под Москвой, немцы весной и летом 1942 года предприняли мощное наступление на юге страны и рвались к Кавказу... Словом, время было весьма тревожным.

И всё же важнейшее культурное событие тех дней — исполнение в Чкалове Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича — вызвало у местных слушателей огромный интерес. Это случилось вскоре после того, как она впервые прозвучала в марте того же года в Куйбышеве, куда был эвакуирован Большой театр.

В тот памятный вечер в «Театре на Зелёном базаре» буквально яблоку негде было упасть. Я, как и все, ждала чего-то особенного, но представить себе не могла, что услышу настолько грандиозную музыку. Не стану описывать своё восприятие симфонии. Скажу лишь, что в тот вечер впервые так остро ощутила силу воздействия музыки, заставившей пережить самые противоречивые чувства. Однако, думается, что главным является то, что, показав трагедию народа, подвергшегося нападению, Шостакович сумел внушить уверенность в том, что все беды мы преодолеем, что победа — придёт.

Вскоре Седьмая симфония разошлась по стране, перешагнула океан, и всюду укрепляла души людей, вселяя веру в победу над фашизмом, внушая гордость за наш народ и его гениев.

Долгожданные перемены в ходе войны наступили в начале 1943 года — 16 января была прорвана Ленинградская блокада. Эта радостная весть застала меня в Москве, где я оказалась по пути на Брянский фронт. Туда направлялась небольшая бригада (режиссер, хормейстер и балетмейстер — я), которой предстояло поставить программу в одном из армейских ансам-

блей. Из Москвы мы сначала ехали поездом, затем нас встретил представитель политуправления фронта и повез к месту назначения на грузовике.

Дорога сразу же заставила ощутить трагическую реальность войны. Она шла по местам недавних боев, по территории, отвоёванной у немцев. Морозы стояли крепкие, а снега выпало мало, и он не мог скрыть лежавшие на земле тела. Жуткое зрелище... Вот эти две дороги — на фронт и обратно — оставили наиболее сильное впечатление.

Само же пребывание на фронте оказалось по многим причинам неудачным. Все началось с конфликта: в составе сотрудников газеты Брянского фронта был известный поэт Александр Безыменский и у него имелся свой сценарий программы. А наш режиссер привёз свой. Пока политуправление разбиралось с этой ситуацией, мы с хормейстером начали репетировать. Он — разучивать песни с хором, а я — ставить солдатскую пляску с танцовщиками ансамбля. Работа шла в неприиспособленных помещениях, к тому же урывками — фронт двигался к Харькову, а за ним двигались и тылы, в том числе наш ансамбль. Так что переездов в кабинках грузовиков было больше, чем работы.

16 февраля наши войска освободили Харьков. Мы по этому поводу даже выпили в редакции газеты. Но вскоре движение вперёд прекратилось. И тут поползли слухи, что противник перешел в контрнаступление. Сперва нам дали понять, что торопиться с программой нет нужды, а еще через неделю приказали срочно отправляться в Москву. Вот тогда я узнала, что такое бомбежки! Нас погрузили в теплушку. Ехали очень медленно, потому что немецкая авиация бомбила железную дорогу по несколько раз в день. Как только появлялись самолеты, поезд останавливался и все пассажиры бросались врассыпную по полю. Укрыться было совершенно негде. Прижавшись к земле, я с ужасом прислушивалась к вою падающих бомб. На вторые сутки решила, что не стану выбегать из вагона — будь, что будет! Но Бог миловал...

После возвращения в Чкалов пришлось приналечь на тренинг — появился лишний вес. Я занялась этим с увлечением, не только для того чтобы обрести нужную форму, но и потому, что занятия отвлекали от тяжелых впечатлений. Вскоре пошли и хорошие вести с фронтов — в июле победно завершилась битва на Курской дуге, были освобождены Белгород и Орел. А в августе меня вновь включили во фронтовую бригаду, на этот раз как танцовщицу. В Москве к нам присоединили несколько эстрадных артистов и отправили в Орел, где должен был состояться парад партизанских отрядов.

Парад произвел впечатление не только количеством участников — были собраны партизаны нескольких освобожденных областей, но и каким-то особым победным настроением идущих шеренгами людей. Они не очень-то придерживались рядов, не все были в военной форме и выражали свои эмоции криками, жестами, поэтому казались не безликой массой, а живым организмом, ещё не остывшим от боёв, переполненным азартом схваток. Женщины шли в одном строю с мужчинами и имели особенно гордый вид.

После парада накрыли столы прямо на площади — погода позволяла. А затем в каком-то клубе состоялся наш концерт, где я, кажется, сумела выразить общую радость, станцевала лихую украинскую и более лиричную русскую пляску. Вскоре нас перевезли в Курск, где мы также дали несколько концертов.

В Чкалов возвращались переполненные надеждой на то, что эвакуация скоро закончится, и мы вернемся в родной Ленинград. Но до этого надо было еще дожить...

Наталья Шереметьевская





Сцена из балета «Штраусиана». В роли Возлюбленной – А.Урсова.

## юрий бахрушин наши балетные бригады

Каждый советский человек всегда будет помнить, где он был и что делал в двенадцать часов дня 22 июня 1941 года. В этот воскресный день в Москве и Ленинграде были назначены очередные балетные спектакли. В обычное время артисты пришли в театр, и зрительные залы филиала Большого театра (сам Большой театр был закрыт на ремонт) и Театра имени Кирова наполнились публикой. Хотя спектакли и шли своим чередом, но мысли всех были с теми, кто на дальних рубежах уже вёл героическую борьбу с врагом. Многим артистам балета в этот вечер казалось, что их искусство стало ненужным, несвоевременным. Между тем, уже во время спектаклей стало известно, что очень скоро будут организованы концертные бригады, которые станут обслуживать воинские части.

На долю первых, ещё неопытных и робких фронтовых бригад выпал самый суровый период войны. Приказ о выезде бригады приходил всегда внезапно. Станция назначения давалась обычно ориентировочно, и, как правило, до неё не доезжали. Армия отступала. [...] Выступали, где придётся, — на траве, на помосте из брёвен, на грузовиках, а глубокой осенью даже на снегу. Были случаи, когда артистам «на всякий случай» выдавали оружие.

В августе 1941 года с Брянского вокзала в Гомель отправлялась бригада Большого театра. В её составе был артист Большого театра Н. Холфин. Вот его рассказ: «Обслуживая по дороге встречные эшелоны, мы прибыли в Гомель через двое суток. В ночь с 13 на 14 августа немцы обрушились на город своей авиацией. Мы потеряли связь со штабом фронта. Блуждая на машине в районе Новозыбковских лесов в поисках штаба, мы не прекращали работу. Вот танковая дивизия. Принимают нас как лучших друзей. На небольшой полянке около наскоро вырытой щели (куда во время концерта приходилось неоднократно укрываться от обстрелов и бомбёжки) шёл наш концерт. По окончании — краткий митинг. Потом опять тревога, опять срочный приказ о снятии части, а мы уже у конников, у пехотинцев, у сапёров. Решаем двигаться вдоль железной дороги Гомель-Брянск, тем же путём, как приехали, не подозревая того, что немцы перерезали эту дорогу. В районе Злынки нас окружил наш же истребительный отряд, приняв за диверсантов. Эта встреча нас во многом выручила. Она и натолкнула на след штаба. Там нам объяснили всю обстановку и приказали пробираться в Москву. На Черниговском тракте ночью нашему взору предстала страшная картина: грандиозное зарево пожара. Это горел Гомель».





Москва, октябрь 1941 года. 20 октября перед Театром имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко на Пушкинской улице останавливались прохожие. На дверях здания висела бумажка, на которой от руки было написано, что завтра открывается театр. Прохожие читали анонс не без удивления, затем, подумав немного, шли к кассе и покупали билет на премьеру балета «Штраусиана». Коллектив театра из-за технических неполадок не смог выехать из Москвы. Пресиде пять дней на узлах, актёры по инициативе балетмейстера В. Бурмейстера и режиссёра И. Туманова возобновили работу в театре. Из-за регулярных вечерних боёв спектакли решили начинать в два часа дня, чтобы кончат засветло. Обещанная премьера «Штраусианы» состоялась в намеченный день. Это была самая необыкновенная премьера, которую когда-либо видела Москва. Зрительный зал был переполнен самой разнообразной и необычной публикой. Партер был тускло освещён несколькими лампами — электроэнергию экономили. Но зрители были оживлены, порой раздавался смех, от которого Москва отвыкла за последнюю неделю. Беззаботный, незатейливый, безудержно радостный, заразительно весёлый, как музыка Штрауса, балет промелькнул перед зрителем в одно мгновение, но зрители никогда не забудут этой премьеры.

Пример Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко нашёл последователей. На улице Герцена заработал Московский театр драмы. Ровно через месяц после премьеры «Штраусианы» произошло новое знаменательное событие в истории Москвы тех дней — открылся фронтальной филиал Большого театра. У дверей театра висела рукописная афиша, сообщавшая, что для открытия будет дан балет «Щетная предосторожность». Не все актёры Большого театра смогли эвакуироваться с основным ядром труппы. Болезнь, семейные обстоятельства задержали многих. Возглавил небольшой коллектив Михаил Габович. Не было декораций и костюмов, а самое главное — балерины для основной роли. В театр пришли старые балетные артисты — пенсионеры, уже несколько лет не танцевавшие, сотрудники миманса, немногие оставшиеся в городе воспитанники старших классов балетного училища, старухи и старики из костюмерной и декорационной мастерской. Все эти люди расположились в фойе театра, и работа закипела. Нашли и исполнительницу на главную роль Лизы — молодую танцовщицу Большого театра Татьяну Бессмертнову. Едва ли когда-нибудь балерине приходилось готовиться к ответственному дебюту в таких условиях. Весь тогдашний коллектив театра был одушевлён одним настойчивым желанием, чтобы она станцевала как можно лучше. Почтенные, всеми уважаемые артисты В. Рябцев и А. Булгаков, посевшие на сцене Большого театра, до бесконечности повторяли ту или иную сцену, чтобы молодая танцовщица смогла лучше отделить трудное место. Опытный партнёр Бессмертновой А. Руденко следил за каждым её движением. В перерывах рабочие сцены, столы и портнихи подходили к дебютантке и вполголоса, смущённо рассказывали ей, что делала в этом месте та или иная прославленная балерина. Балетный спектакль был поставлен за семь дней. Вест о том, что филиал Большого театра открывается вновь, мгновенно облетела Москву. В день спектакля улица перед театром была загромождена военными машинами — здесь были и военные грузовики, и видавшие виды «эмки» с вмятинами на боках, и недавно появившиеся в Москве «виллисисы», а в перулке конфузливо прятались две маленькие танкетки. Весь этот транспорт привёз зрителей с фронта. В зале были военные, задержавшиеся на несколько часов в городе, легко раненные, эвакуированные в ближайший тыл, штабные работники, вырвавшиеся со службы на часок-другой, и просто москвичи. В театре было светло, тепло, можно было купить программку, отпечатанную

на кусочке желтоватой бумаги. Все собравшиеся боялись лишь одного: вдруг будет объявлена воздушная тревога и не удастся досмотреть спектакль.

Ленинградская балетная труппа почти полностью эвакуировалась из города ещё в августе 1941 года, до начала блокады. Из актёров остались единицы, в том числе Ольга Иордан, которая и взяла на себя организацию балетных представлений. Была сформирована маленькая труппа, которая продолжала свои выступления в Народном доме. Но с каждым днём работать становилось всё труднее. Город ежедневно бомбили, обстреливали из дальнобойных орудий. Снарядами был разрушен Театр имени С. М. Кирова, а вскоре неприятельские зажигалки спалили и Народный дом. Начиналась зима с её суровыми морозами и короткими днями. Город был без света, без отопления, без транспорта, без воды, а главное — без пищи. Часть мужчин балетной труппы надела красноармейскую форму и ушла на передовые, на «пятачок» под Ораниенбаумом. Женщины продолжали выступать в красноармейских частях, на кораблях, в лазаретах. Однажды балерина Иордан выступала для бойцов в одном из Домов культуры. Во время её танца рядом на улице упала бомба. Большие оконные стекла разлетелись на тысячи осколков и засыпали эстраду. Иордан взглянула на зрительный зал — там все спокойно сидели на своих местах, выдавший виды аккомпаниатор продолжал играть, и, осторожно лавируя между осколками, балерина довела вариацию до победного конца. По окончании она смеялась: «Приходилось танцевать на сцене, на палубе кораблей, на грузовиках, на траве, даже на снегу, но на стекле танцую в первый раз!»

Лето 1942 года. Обстановка на войне изменилась. Враг отброшен от Москвы, линия фронта временно стабилизировалась.

Неутомимая участница артистических поездов на фронт артистка балета Большого театра Сусанна Звягина заносила в те дни в свой фронтальной дневник отрывочные записи: «Северо-западный фронт (частично Волховский и Калининский). Выступали в самых разнообразных условиях, полас с риском для профессии на бревенчатом, неотёсанном полу со щелями, в которых свободно помещалась ступня, на неровных грузовиках, часто на траве, на песке, под дождём. Передвигались в основном на тракторах либо верхом, бывали случаи, что и пешком по колено в грязи. Когда мы появились однажды верхом на лошадях около передовой батареи, командир орудия подал команду: «В честь дорогих москвичей, за бригаду Большого театра, по врагу — огонь!», и очередной залп вывел из строя, как стало потом известно из рапорта, восемнадцать фрицев. Не лишним будет сказать, что командиром батареи был доцент Московской консерватории по классу скрипки Микитянский». [...]

Другая танцовщица Большого театра Елена Бочарникова писала в своем дневнике: «На Западном фронте, обслуживая авиачасть, нам пришлось выступать при сильном дожде. Каково было наше изумление, когда мы увидели приготовленную сцену и зрительный зал. Под крылом одного бомбардировщика была поставлена грузовая машина, борта которой держались на авиабомбах. Вся сцена была декорирована коврами, проведено электричество. Наши лётчики с большим вниманием прослушали концерт. В своём приветствии артистам они заявили, что с особым удовлетворением сбросят бомбы, на которых мы выступали, на голову врагам. Через несколько дней нам сообщили, что ими это было выполнено.

В гвардейской дивизии нам пришлось выступать в разрушенной конюшне. Здесь сапёры сделали небольшую сцену, провели электричество, и, несмотря на февральский мороз, артисты в нарядных костюмах с большим подъёмом дали концерт. На следующий день мы выступили на открытом воздухе, сценой служило крыльцо дома, освещением были фары грузовых машин.





Однажды, когда наше выступление должно было состояться в одном километре от места боя за населённый пункт, мы увидели наскоро сооружённую палатку, внутри которой был написан большими буквами плакат: «Фронтовой привет работникам искусства». Сколько было случаев, когда воинские части «похищали» бригады. При переезде или переходе артистов из части в часть неожиданно «ломалась» машина и, в ожидании починки, бригаде предлагалось дать концерт в частях, не предусмотренных расписанием командования. Иной раз «ремонт» транспорта длился несколько дней. Естественно, после этого следовал по телефону нагоняй самоуправцам от командующего армией или корпуса, который кончался тем, что генерал, бросив трубку, разразился смехом и откровенно замечал: «Собственно говоря, на их месте я поступил бы так же!»

Подобные случаи вошли в правило, и против них стали принимать меры сами бойцы. Е. Бочарникова пишет в своем дневнике: «К вечеру приезжаем к танкистам, которые ждут нас уже третий день, и, куда бы мы ни ехали, за нами следует их машина. «Чтобы не перехватил вас кто-нибудь», — так, смущенно улыбаясь, сказал нам водитель». Артист театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Александр Томский занёс в свою записную книжку: «Условия, особенно в июле, были невероятно тяжёлые: выступали всё время под проливным дождем. Подъезжаем на машине к какой-нибудь части. Люди сидят на мокрой земле, ждут концерта, им наплевать на дождь. У кого из нас повернётся язык сказать, что мы выступать не будем?! Особое место занимает аккордеонистка: она садится в кабину под крышей (мы дрожали над аккордеоном — беда, если с ним что-нибудь случится, тогда мы погибли), иногда мы сажаем её на пенёк и держим над ней плащ-палатку. А исполнители выбегают на дождь, выступают и обратно прячутся в машину. Танцуют на траве, в грязи, падают, встают, танцуют дальше... Едем в авиаподразделение, где командиром Герой Советского Союза Байдуков. Концерт для офицерского состава. Присутствует сам Байдуков. Говорит: «Жалко, моих ребят нельзя обслужить. Они с утра до ночи заняты — с шести часов утра и до темна!» Мы говорим: «Пожалуйста, давайте до шести!» — «Ну же! встанете?» — «Встанем!» На следующий день мы поднялись в четыре часа, в пять часов были на аэродроме и тут, около самых машин, выступили. Кончился концерт, зрители разостлали на траве карту, все с планшетами, записали задание, сели в машины и вылетели па операцию». [...]

[...] Рассказывали порой и о комических приключениях. Артист балета Большого театра Н. Соколов записал в своём дневнике такую историю: «К полудню въехали в город Остров-Мазовецки, накануне взятый нашими войсками. Пронеслись через город, взяли, как нам казалось, нужное направление и въехали на северо-западную окраину. Быстро проскочили с нашим личным шофёром ту часть дороги, на которой ещё были указатели о разминировании. Постепенно дорога теряла свой мало-мальски проезжий вид. Майор, нас сопровождавший, сидел рядом с шофёром с развёрнутой картой в руке. Едем всё дальше, кончились все признаки пребывания наших сапёров, в душу закрадывается сомнение. Наконец дорога уже совершенно перестала существовать. В стороне видим деревню — это как раз то, куда нам нужно, — Гронды. Сворачиваем с дороги и въезжаем в неё с чувством облегчения. Но что это? В деревне ни души. Догорают отдельные строения, валяются трупы немцев и лошадей. После некоторого раздумья решаем вернуться обратно и записаться более верными сведениями. Это нас и спасло. Когда мы подъезжали на обратном пути к первой линии наших окопов, увидели бегущих к нам бойцов с офицером во главе. «Откуда машина на передовой? Что за чёрт?!» Объясняем, как и что. «Ну, поздравляем

вас. Побывали у чёрта в пекле. Далее нет наших укреплений. Вы покатались на «ничейной» земле. Проехали бы немного дальше — объяснения пришлось бы давать уже немцам...» Лишь через день наша армия взяла Гронды. Так мы и прослыли среди бойцов «бригадой, взявшей населённый пункт на день раньше, чем туда вошли наши войска». [...]

Шло время. Фронт приближался к границам Германии. Деятельность фронтовых бригад охватывала всё большую и большую территорию. Группа артистов, в которую входили солисты балета Большого театра Наталья Спасовская и И. Лентовский, прошла с театральной армией от Варшавы до Берлина. «Артисты Большого театра, — вспоминает Н. Спасовская, — провели первую радиопередачу по варшавскому радио и первые платные концерты в пользу детей — сирот Варшавы. Цитадель ещё сопротивлялась, когда мы прибыли в Познань. При форсировании Одера бригада выступала в непосредственной близости от передовой. Под Берлином мы обслуживали медсанбаты и воинские подразделения, выходящие из боя». [...] Эта бригада вступила во вражескую столицу следом за победоносной армией. Из дневника Н. Спасовской: «Пятого мая, на третий день после того, как часть полковника Зинченко водрузила знамя победы над Берлином, рейхстаг ещё дымился, в его подвальных помещениях продолжалась борьба. Мы были первыми гражданскими людьми в рейхстаге и давали концерт в узком коридоре бомбоубежища, заставленного кроватями. [...]

[...] Когда движешься вместе с армией от Вислы до Одера и дальше к Шпрее, когда встречаешь одних и тех же друзей-воинов по два-три раза, в самых различных обстоятельствах, на славном пути к победе, когда сроднишься с фронтом и его людьми, невольно проникаешься его духом, его ритмом и темпом. Мы были захвачены общим потоком, общим неудержимым стремлением к победе. Мы пели, играли и танцевали с особым подъемом. Каждое выступление — а их иногда было пять-шесть в день — становилось для нас внутренней потребностью.

9 мая, в День Победы, мы давали концерт в частях Героя Советского Союза генерал-полковника Чуйкова. Когда мы ехали на этот концерт, в небе вспыхивали и гасли разноцветные ракеты, стоял сплошной гул салютов, казалось, вернулась война. На берегу озера была выстроена раковина для оркестра. Множество фонарей горело вдоль берега и у лодочной пристани... Радостные встречи ждали нас в конце нашего четырёхмесячного фронтового пути. В Дрездене мы свиделись с полковником Корякиным, с которым познакомились ещё на Каче во время штурма Севастополя; в Берлине — с лейтенантом Беловым, тем самым, с которым поздней осенью 1944 года мы перевалили через Карпатский хребет. Однажды в Польше мы выступали перед лётчиками генерал-майора Сиднева. «До встречи в Берлине!» — сказали мы им на прощание. Эта радостная встреча состоялась. Второй концерт в части генерал-майора Сиднева прошел особенно торжественно».

Множество бригад в итоге своих поездок получили благодарности в приказах по фронту. Эти полустлешие документы, наскоро отпечатанные на машинке во фронтовом штабе, хранятся их владельцами как драгоценности.



# а в небе ангелы летят

В преддверии праздника — Дня Победы нашего народа в Великой Отечественной войне я хотел бы рассказать две не придуманные истории на военную тему: одна связана с балетом, а другая — с поэзией. Почему с поэзией? Потому что балет сродни поэзии, а талантливый хореограф — это поэт танца, потому что основой многих балетных спектаклей стали поэтические строки Гомера, Шекспира, Пушкина, Лермонтова, Хикмета... Потому что поэзия, как и искусство танца, тревожит сердца и очищает душу.

## последнее желание

Только к полуночи бригада фронтовых артистов, голодных и промокших, добралась наконец, до воинской части, расположившейся в селе. Разбитая полуторка завязла по самое брюхо в красноватой жиже глинозема, так что последние несколько километров пришлось тащиться по проселочной дороге пешком и с полной выкладкой. Женщины прижимали к груди футляры со скрипками, а мужчины несли аккордеон и чемоданы с костюмами.

В части артистов ждали. Замполит распорядился, чтобы всех накормили, обогрели и устроили на ночлег. Горячая еда, командирские сто грамм, чтобы не простудиться, и тепло натопленных помещений дурманили сном. Временное затишье на передовой создавало иллюзию мирного времени, когда они ездили с шэфскими концертами в армейские части.

Неожиданно появился вестовой и прямо с порога сообщил, что генерал просит руководителя группы прибыть к нему в штаб. «Неужели до утра подождать нельзя», — недовольно подумал Аркадий, но тут же отогнал эту мысль, более уместную на гражданке, а не на войне.

Вестовой провел Аркадия в штабное помещение и тут же исчез. Генерал встретил гостя приветливо, однако было заметно, что он чем-то сильно озабочен. Пригласив Аркадия сесть, он без всяких предисловий спросил:

— В вашем коллективе есть балетные?

— Да, товарищ генерал, есть. И очень хорошие. Солисты балета, брат и сестра.

— Могут они станцевать... — Генерал взял со стола бумажку и зачитал: — Дуэт из балета Петра Ильича Чайковского «Лебединое озеро»?

— Могут, конечно, — Аркадий удивленно вскинул брови. — Но для этого нужны сцена, соответствующее музыкальное сопровождение, несколько репетиций и балетные костюмы.

Генерал червно побарабанил пальцами по столу.

— Сцена в сельском клубе. Там есть неплохой роуль. Какие-то костюмы остались от летних гастролей артистов из города. А вот на репетиции времени нет. Выступит дуэт должен в 5.30 утра. Да, в зале будет только один зритель, — сурово добавил он. — Не удивляйтесь.

Аркадий слышал, конечно, о причудах некоторых военных, но считал это армейскими байками.

«Это же надо такое придумать, — медленно закипал он. — Какому-то балетоману в генеральских погонах захотелось в 5.30 утра почувствовать себя в театре. Да так только с крепостными раньше поступали! Ну, ничего, пусть меня расстреляют, но я не позволю превращать артистов в канатных плясунов на базарной площади».

Казалось, генерал услышал внутренний монолог Аркадия. На минуту он прикрыл покрасневшие от постоянного недосыпания веки, а потом тихо сказал:

— Это не приказ, Аркадий Семенович. Это великая наша просьба. Единственным зрителем в зале будет молодой лейтенант.

Добровольец. В 6.30 утра он уйдет в тыл врага с очень важным заданием... — генерал замолчал, подбирая нужные слова, но потом резко закончил: — С таких заданий возвращаются редко. Он очень любит балет, и хотелось бы выполнить его желание.

— Могу я рассказать о нашем разговоре ребятам?

— Конечно.

Когда Аркадий вернулся к своим, все уже спали. Он разбудил Наташу с Валентином и скрипачек — Олю и Софу. Все четверо сонно тарасились, пытаясь сохранить сидячее положение. Однако по тому, как округлились глаза Наташи и как жалостливо всхлинула Софа, Аркадий понял, что ребята его слушают и слышат.

— Зачем таскаешь с собой пуанты, зачем таскаешь? — передразнила брата Наташа. — А вот и пригодились! — торжествующе закончила она.

— Софа, мы сможем им саккомпанировать по памяти? — деловито поинтересовалась Ольга.

— Попробуем, — кивнула Софа. — Кстати, а чего мы сидим? Пошли в клуб, на месте и решим, что можно сделать, чтобы не сильно осрамиться.

Дождавшийся за дверью вестовой проводил артистов в клуб, где вовсю кипела работа: солдаты освобождали сцену от ненужных вещей и топили печи.

Аркадий, прекрасный музыкант и только по совместительству конференсье и администратор, занялся оформлением сцены, остальные пошли «сочинять» костюмы. В куче сверленного в углу тряпья нашлось несколько детских костюмов Снежинок, из которых решили соорудить панчку. Подобрали кое-что и для Принца.

В начале шестого появились осветители, которые установили свет так, что со сцены зрительный зал был практически не виден.

Ровно в половине шестого, по команде генерала, Оля с Софой сыграли нечто вроде увертюры. Занавес раздвинулся, и на фоне задника с нарисованным лесом появился принц Зигфрид. В ту же минуту навстречу ему «выплыла» Одетта. Ее руки, подобно крыльям прекрасной белой птицы, испуганно взметнулись вверх и затрепетали в порыве зарождающегося чувства первой любви. Принц не мог глаз оторвать от девушки. Он протянул ей руку, и под шемящие звуки скрипок начался танец-признание двух случайно встретившихся сердец.

Никогда раньше и никогда потом Наташа и Валентин не танцевали так вдохновенно, так искренне, а Оля с Софой не играли так взволнованно. Такое выступление бывает только раз в жизни и повторить его нельзя, потому что это выше человеческих сил и возможностей.

Во вот затишьи последние звуки, и зал заполнила звенящая тишина. Но не надолго. Раздались восторженные хлопки, и по-мальчишески звонкий голос крикнул: «Браво! Спа-си-бо!»

Занавес медленно закрылся. Никто из артистов не мог видеть восторженных глаз юного лейтенанта, но каждый из них ощутил их отсвет в своем сердце.



# живые буквы

«Сын осеняется крестом. Сын покидает отчий дом...»

Эти слова Александр Блок написал, словно обо мне: в 17 лет, окончив школу, я уехал из Кирова искать счастья в столицах, но два раза в год обязательно приезжал в родной дом, к маме.

Мама была отчаянной оптимисткой, даже в последние годы жизни, когда она не могла ходить — отнялись ноги, последствия военного лихолетья. С фронта она пришла, как говорят, без единой царапины, но совершенно седая. Консультации у лучших докторов и заморские лекарства не могли вернуть того, что отняла война.

О войне, на которую она ушла добровольцем со второго курса медицинского института, мама вспоминать не любила, исключение делалось раз в год — 9-го Мая, да и то в кругу военных подруг.

Вообще-то я не любитель рассказывать о своих проблемах, а тут словно прорвало. Случилось это накануне очередного Дня Победы. После заседания кафедры в Литинституте я разоткровенничался с коллегой — поэтом и переводчиком Александром Михайловичем Ревичем. Человек добросердечный, фронтовик, он проникся сочувствием, а когда узнал, что мама прошла войну, предложил:

— Скоро наш праздник. Давайте я подарю ей свои стихи.

Не откладывая, он сел и тут же от руки написал стихотворение, сопроводив его дарственной надписью. Я от души поблагодарил Александра Михайловича, сказав, что в конце недели собираюсь ехать в Киров, и столь необычный подарок будет очень кстати.

Реакция мамы на поэтический подарок была неожиданной. Она долго держала в руках листок со стихотворением Ревича и только потом стала внимательно читать.

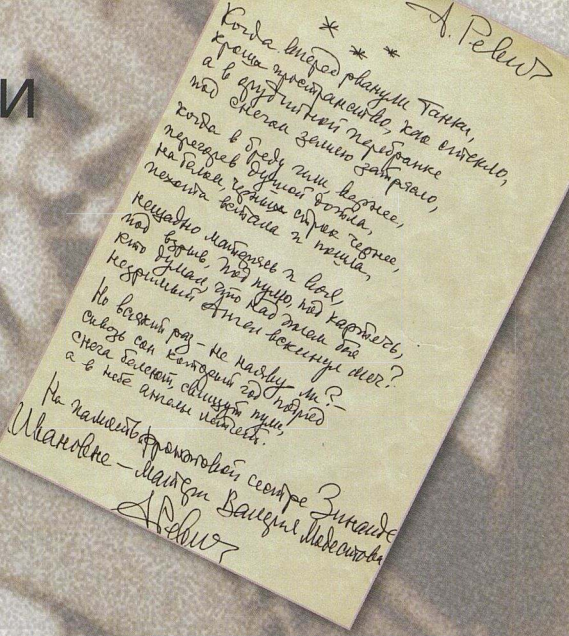
*Когда вперед рванули танки,  
Кроша пространство, как стекло,  
А в орудиной перебранке  
Под снегом землю затрясло;  
Когда в бреду или, вернее,  
Перегорев душой дотла,  
На балки, черных строк чернее,  
Пехота встала и пошла,  
Нещадно матерясь и воя,  
Под взрыв, под пули, под картечь,  
Кто думал, что над полем боя  
Незримый Ангел вскинул меч?  
Но всякий раз — не наяву ли?  
Сквозь сон который год подряд  
Снега белеют, свищут пули,  
А в небе Ангелы летят.*

— И эти стихи сам Поэт написал мне? — недоверчиво спросила мама.

— А кому же еще? Там же написано: «На память фронтовой сестре Зинаиде Ивановне...»

— Да-да, конечно... Такие слова мог написать только фронтовик, — задумчиво сказала мама и тут же, как бы спохватившись, добавила: — Надо показать их Ниночке и Фирочке. Я сообщила им о твоём приезде, они скоро придут.

Маминих подруг — тетю Нишу и тетю Фиру, которых мама называла Ниночка и Фирочка, — я знал с детства, слышал, что они вместе служили медсестрами в полевом госпитале на Ленинградском фронте, потом втроем сопровождали по-



езда с ранеными (помните повесть Веры Пановой «Спутники», по ней еще фильм снят? — это и о них), а после войны работали в одной больнице.

Чай пили с тортом тети Фиры и пирогами тети Нины.

Прочитав стихотворение Ревича, подруги единодушно решили, что его автор — настоящий фронтовик. По их просьбе я дал подробное интервью об Александре Михайловиче и его творчестве, сожалел о том, что знаю не так уж много, а в конце пообещал прислать его книжки.

С тех пор в Кирове возник мини-клуб друзей и почитателей поэта-фронтовика Ревича: книги его постоянно перечитывались, а его имя Ниночка записывала в церковные «памятки о здравии», за него поднимались тосты в День Победы и в День Красной Армии.

Стихотворение Ревича с дарственной надписью маме всегда лежало на столике возле ее кровати.

В очередной приезд в Киров я предложил маме сделать ксерокопии стихотворения, чтобы текст не затерся, да и у каждой из ее подруг мог быть свой экземпляр. Мама удивленно посмотрела на меня, взяла листок со стихотворением, погладила его и смущенно, как бы извиняясь за мою глупость, сказала:

— Не надо. Здесь буквы... живые.

Такого образного определения стиха я никогда не слышал. Через год с небольшим мамы не стало. На поминках тетя Фира и тетя Ниша ответили меня в сторону.

— Может, ты нам оставишь стихотворение Александра Михайловича, которое он подарил Зиночке? — попросила тетя Фира.

Недавно это стихотворение вернулось ко мне — не стало его последней хранительницы. И тогда я подумал: «Как же велика сила Искусства! Только настоящий Поэт может дарить людям радость и надежду, обогреть души в трудные моменты жизненных невзгод».

Спасибо Вам, дорогой Александр Михайлович, за талант и доброе сердце! Здоровья Вам и долгих лет жизни!

Валерий Модестов



# станцуй нам, лепешинская!

Когда Ольга Васильевна Лепешинская только ещё начинала свой путь в искусстве балета, один из маститых критиков того времени Владимир Голубов (Потапов), размышляя об особенностях её яркого и необычного дарования, так определил актёрское амплу молодой артистки — современная героиня. Это было очень точное определение — Лепешинская всегда, в любом спектакле — классического репертуара или родившегося в её время — оставалась современной героиней. В её способе её мышления, форма существования её сценических персонажей: всегда в ногу со временем — и в жизни, и в искусстве. В её героинях, живших в самые разные эпохи — от Средневековья до наших дней, зрители видели девушку-комсомолку 30-х годов прошлого века — смелую, деятельную, готовую к преодолению любых трудностей и препятствий.

Когда началась Великая Отечественная война, Лепешинская, как и многие её современницы и ровесницы, «рвалась» на фронт. Ей казалось, что она имела на это право: артистка занималась в кружке «ворошиловских» стрелков и стреляла лучше всех в Большом театре. Но судьба распорядилась иначе. «Станцуй нам на прощание, Лепешинская!» — попросил её однажды один из тех, кого она провожала на фронт. Танцуй в тот день перед солдатами, которые отправлялись в действующую армию, ощущая их реакцию, она и поняла тогда, что её искусство необходимо людям в это, такое трудное для всех время. «Станцуй нам, Лепешинская», — эти слова стали для балерины Большого театра тем пожеланием, которое она, не жалея сил, стремилась выполнять в течение всей своей военной страды.

Когда сейчас Ольгу Васильевну Лепешинскую спрашивают об её участии во фронтовых бригадах, о выступлениях перед ранеными в госпиталях, об участии в спектаклях фронтового филиала Большого театра, она недовольно отказывается: уже столько об этом сказано, столько написано... Действительно, военный путь Ольги Лепешинской многократно привлекал и журналистов, и писателей. Однако сейчас уже стало взрослым поколение, которое не видело Ольгу Васильевну на сцене и мало знает о военном периоде творческой биографии артистки. Так давайте же перелистаем страницы военной летописи, прочитаем в текстах, попробуем услышать голоса тех, кто восторженно аплодировал её виртуозному мастерству. Итак, «Станцуй нам, Лепешинская!»

Этим пожеланием от времени документом по праву может гордиться любой артист. На плотном листе писчей бумаги напечатано:

*«Заслуженной артистке Республики  
Ольге Васильевне Лепешинской.*

*Военный совет и Политическое управление  
Степного фронта выражает Вам глубокую благодарность за участие в концертах для частей Действующей Красной Армии и населения освобожденного от немецких захватчиков гор. Харькова.*

*Рядовой, сержантский, офицерский состав и генералы фронта восхищены высоким художественным мастерством Ваших творческих выступлений и всегда рады видеть и слышать Вас на фронте.*

*Искренне желаем Вам новых успехов в развитии нашей прекрасной советской культуры!*

*Командующий войсками Степного фронта,  
генерал армии И. Конев,  
член Военного совета Степного фронта,  
генерал-лейтенант И. Сувайков,  
начальник Политического управления  
Степного фронта,  
генерал-майор А. Тевченко  
1 сентября 1943 г.  
Действующая Армия.*

Лепешинская вместе с другими артистами выступила в частях Степного фронта сразу после завершения знаменитой битвы на Курской дуге, окончательно предопределившей исход войны. Войска Степного фронта освободили Харьков 23 августа 1943 года. Еще гремели залпы артиллерии в окрестностях города, с ревом несли на запад самолеты наступающей Красной Армии, а жизнь уже входила в свою колею, и в этом деле немалую роль сыграли концерты советских артистов.



Ольга Лепешинская (Золушка)  
в балете «Золушка».



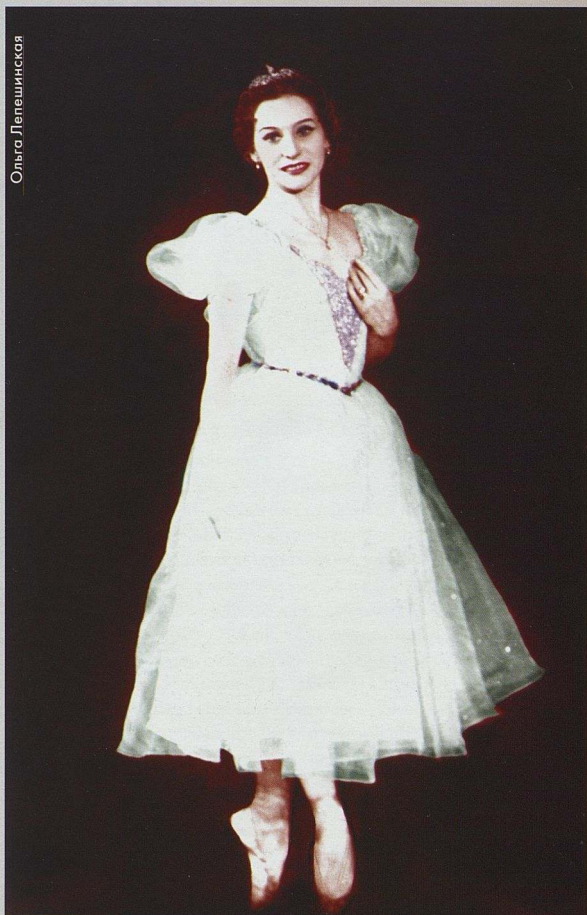


Примечательно в тексте благодарности слово «слышать». Лепешинская помогала людям выстоять в войне и танцем и словом. Танец, полный огня и вдохновения, поднимал настроение бойцов. А из кратких слов приветствия войны узнавали о настроении тыла, готового все отдать для помощи фронту.

В разгар Сталинградского сражения 31 августа 1942 года в Куйбышеве (ныне — Самаре) Ольга Васильевна даёт свой первый сольный концерт, сбор от которого поступает в Фонд



О. Лепешинская («Золушка») и В. Преображенский («Принц») в балете «Золушка».



Ольга Лепешинская

обороны. Такой же концерт повторяется 16 ноября 1942 года в Москве, на сцене филиала Большого театра, а 29 марта 1943 года — концерт в Фонд средств на создание танковой колонны «Советский актер».

Так без устали, с полной отдачей творческих сил балерина на протяжении всех трудных лет войны проводит один концерт за другим. Площадка грузовика, поляна в лесу, палата в госпитале, сцена театра — везде Лепешинская со своими партнерами старалась выступать как можно лучше, не считаясь с условиями, помня о главном.

...В военное время хотелось в танце отразить непосредственно схватки с противником. Балетмейстер Ростислав Захаров пошел навстречу этому желанию балерины, и на народную мелодию «Молдаванески» поставил номер, в котором девушка сражалась с захватившим её в плен фашистским воякой. Всё на сцене «фрица» — и сила, и оружие, и жестокость. Но девушка не сдаётся. Танец кончался эффектным финалом: улочив момент, она выхватывала из-за пояса противника гранату и обращала фашиста в бегство, бросая гранату ему вслед. А сама, сорвав красную косынку, поднимала её как знамя Победы... Задора здесь было больше, пожалуй, чем художественной правды: плясовая мелодия не очень соответствовала суровости сюжета. Но надо вспомнить тяжкое лето 1942 года, разгар наступления немецко-фашистских войск на Сталинград и Северный Кавказ, чтобы понять впечатление, которое производил этот незатейливый балетный номер на публику. В нём была и надежда на победу, и жажда её, и как бы предвидение дальнейшего развития событий.

Неудивительно, что большинство концертных программ Лепешинской было создано в страдное военное время. Силу и размах её концертным поискам давало особое чувство мобилизованности, пришедшее вместе с войной, жажда отдать всё свое умение стране, людям и здоровым и раненым. Выступать приходилось иногда в действующих частях, иногда в госпитале, а порою — в дальних уголках страны, где зрители почти не имели представления о балете. [...] Лепешинская создала на эстраде, по меньшей мере, восемнадцать хореографических новелл. Не все они равноценны: в некоторых постановщики больше иллюстрировали сюжет, не находя полноценного танцевального образа. Но тонкая музыкальность и артистичность Лепешинской обогащали постановочный замысел, насыщали его красками и психологическими нюансами. На эстраде она имела успех, не уступающий её успеху в спектаклях. Её концертным программам пресса посвящала специальные статьи. Многие из поставленных для неё номеров вошли в концертный обиход и других балерин.

9 мая 1945 года Ольга Лепешинская была в Варшаве, куда приехала с концертами. В тот день ей передали телеграмму, пришедшую из Москвы. Балетмейстер Ростислав Захаров предлагал ей срочно вернуться в советскую столицу — он начал репетировать в Большом театре балет С. Прокофьева «Золушка». «Вы — Золушка», — значилось в телеграмме. Так завершилась военная страда балерины Лепешинской.

По материалам книги  
А. Солодовникова «Ольга Лепешинская»



# французский ромео

Балет Сергея Прокофьева, как и трагедия Вильяма Шекспира, называется «Ромео и Джульетта». Однако если просмотреть всё то, что пишут о постановке этого произведения на сцене, то сталкиваешься с парадоксом — и в рецензиях, и в больших аналитических статьях, и в солидных балетоведческих исследованиях основное внимание, как правило, уделяется исполнительнице партии Джульетты, а Ромео — на втором плане. Но ведь любовь — это чувство двоих. Возможно, подобное «неравенство» родилось после спектакля Л. Лавровского, где в партии главной героини выступала великая Галина Уланова, которая и опреде-

Встреча с Григоровичем в репетиционном зале состоялась лишь в 2004 году, когда Юрий Николаевич ставил в Парижской опере «Ивана Грозного», и Карлу Пакетту поручили партию Курбского. Антипод Грозного, Курбский — фигура весьма сложная и противоречивая. Танцовщику важно не только освоить пластический текст партии, но главное — постичь внутреннее содержание образа. Если судить по видеозаписи парижской премьеры «Ивана Грозного», то психологический портрет, нарисованный Карлом Пакеттом, вышел весьма точным и убедительным. Его танец словно зеркало отражает ту бурю чувств и настроений,

Юрий Николаевич Григорович и Карл Пакетт.



Нелли Кобахидзе и Карл Пакетт в балете «Жизель».



лила направление художественного мышления не только хореографа, но и критиков. Хотя среди тех, кто был Ромео в том знаменитом спектакле, — такие выдающиеся мастера, как Константин Сергеев, Михаил Габович, Николай Фадеечев, Марис Лиела, Михаил Лавровский, каждый из них по-своему и весьма интересно трактовал свою роль. И в сценической версии, созданной Юрием Григоровичем в Парижской опере, в роли Джульетты на премьере зрители увидели другую великую балерину XX века Наталию Бессмертнову, и снова её образ оказался в центре хореографического повествования. Так произошло и через некоторое время в Москве, в спектакле Большого театра, героиней которого вновь стала Наталия Бессмертнова.

Итак, история постановки Юрием Григоровичем прокофьевского балета началась не в Москве, а в Париже, где спектакль увидел свет рампы в 1978 году.

Карлу Пакетту в то время было два года, и видеть балет он, естественно, не мог. Позже, уже став взрослым артистом, познакомился с некоторыми балетами русского хореографа, в том числе и с его «Спартаком». Но всё это, по его словам, воспринималось как легенда.

что сталкиваются и борются в смятенной душе Курбского. Отважный воин, страдающий юноша, у которого царь отнял невесту, участник боярского заговора, желающий мстить обидчику, потрясенный свидетель убийства всё ещё любимой им Анастасии, наконец, беглец, гонимый страхом перед возмездием, — какое переплетение, казалось бы, взаимоисключающих друг друга состояний и мотивов поведения одного человека! В хореографии Григоровича эти смены обличий Курбского «прописаны» весьма тщательно. Как Пакетту удалось проникнуть в их смысловые и эмоциональные глубины, объясняют слова ассистента Григоровича Наталии Бессмертновой, сказанные ею после возвращения из Парижа: «Он трудился на репетициях с редкостной самоотдачей, серьёзно, вдумчиво».

Характер, созданный артистом, органично «вписался» в контекст действия, внёс существенную сценическую красоту в его развитие. Сам же Пакетт скажет позже: «У Юрия Григоровича было очень точное видение всего балета в целом. И всё же он давал определённую свободу артистам, учитывал их индивидуальные качества. С самого начала я понял: этот стиль танца для меня».

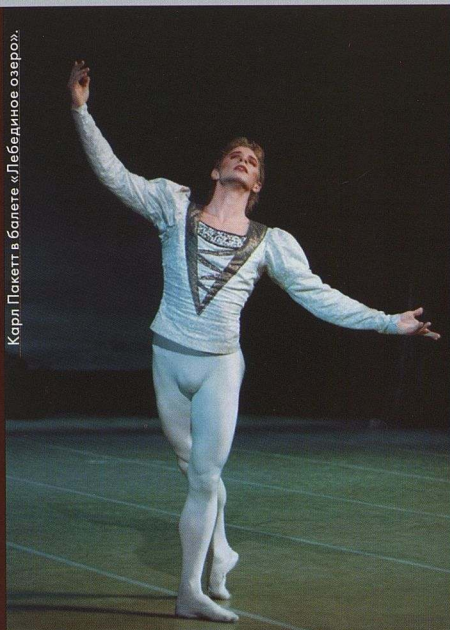


Свои слова он подтверждает успешными выступлениями в других балетах Григоровича — в «Лебедином озере» в Уфе во время Международного фестиваля в честь Р. Нуарева и там же (в качестве приглашенного гастролёра) в «Щелкунчике». В частности, о партии принца Зигфрида Карл Пакетт сказал: «Григорович в своей версии «Лебединого озера» поместил принца в центр действия, тогда, как во всех других редакциях, какие я знаю, именно Одетта-Одиллия занимала это место. Юрий Николаевич подчеркнул мужественность и благородство Зигфрида, особенно в первом акте. От этого выиграл танец — он обрёл целостность и стилистическое единство».

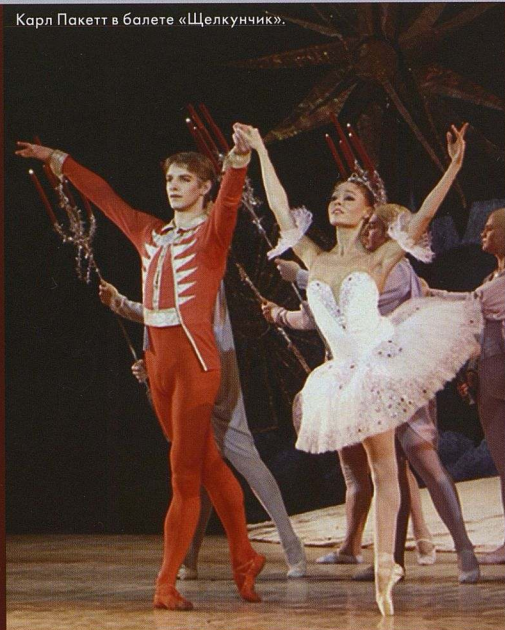
Событием стало появление Карла Пакетта в спектакле театра «Кремлёвский балет» «Ромео и Джульетта». Его Ромео естественно ощущает себя в исполнительском ансамбле спектакля. Ничуть не нарушая стройности и слаженности всего хореографического «звучания», он, тем не менее, предлагает зрителям своё оригиналь-

ными убеждают в том, что перед нами истинный веронский патриций, юноша из аристократического дома с определёнными понятиями о благородстве, чести, достоинстве, с воспитанными семьёй и средой представлениями о рыцарском отношении к женщине, друзьям, даже к врагам. Именно отсюда и исходит «сверхзадача» роли (воспользуемся здесь терминологией ученика К. С. Станиславского), которая помогает Пакетту постичь эмоционально-смысловую суть хореографии Григоровича, раскрыть тайны тех психологических подтекстов, что заложены в пластической речи Ромео, найти для неё убедительную тональность в каждом эпизоде балета. Он весел и беззаботен, когда, озорничая, играет с друзьями, деликатен и нежен с Джульеттой, жесток и бескомпромиссен в дуэли с Тибальдом, где в агрессивном напоре, динамике стремительных движений обнажается желание наказать подлого убийцу, преступившего правила поединка и поразившего соперника из-за угла. А в финальных эпизодах его

Карл Пакетт в балете «Лебединое озеро».



Карл Пакетт в балете «Щелкунчик».



ное представление о месте героя в драматургии произведения.

Хореографическая партитура Григоровича даёт «в руки» исполнителя партии Ромео богатый пластический материал. Выход Ромео — его стремительный пробег по пандусу, затем — живая игра с друзьями, на балу у Капулетти он также всё время включен в танцевальный калейдоскоп сцены — здесь и его постоянный поиск встречи с Джульеттой, и диалоги с ней, и наполненное тревожным предчувствием беды трио Ромео, Джульетты и Тибальда, а после — объяснение у балкона, венчание и картина карнавала с поединком Меркуцио с Тибальдом, где Ромео отнюдь не безучастен, наконец, дуэль с Тибальдом и дуэт-прощание влюблённых... Перечисление можно продолжать и продолжать. Другое дело, как распорядится исполнитель партии с предложенным ему постановщиком хореографическим богатством, сможет ли найти тот «волшебный ключ», который помог бы ему открыть для себя мир внутренней жизни Ромео и познать секреты его души.

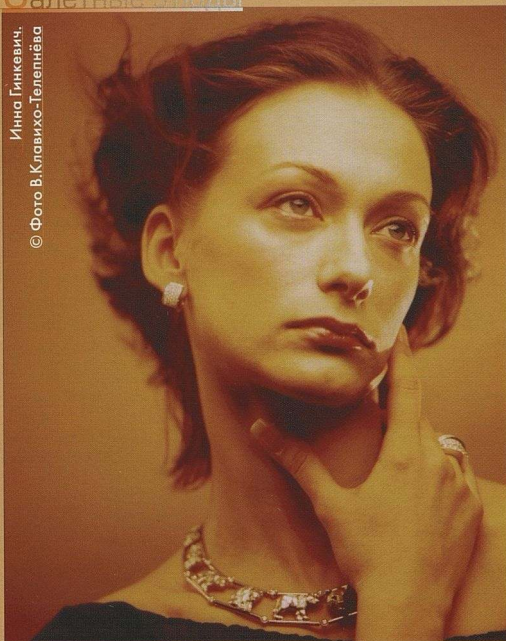
Появление Карла Пакетта на сцене — та самая «заявка» на образ, которая определяет дальнейшее развитие характера. Внешность Пакетта, его поведение, манера общения с окружа-

ные танец несёт в себе мощный сгусток трагических эмоций. Ромео Пакетта — не партнёр главной героини, а равноправный участник трагедии — избраннык, рыцарь, возлюбленный Джульетты, способный бороться за своё счастье, защищать его, умереть за него. Логика становления такого характера рождалась в тщательной репетиционной работе под руководством ассистента Григоровича Валерия Рыжова, опытного, чуткого педагога, тонко ощущающего стиль и смысл авторской хореографии.

Выступление солиста Парижской оперы Карла Пакетта в спектакле театра «Кремлёвский балет» «Ромео и Джульетта», думается, не прошло бесследно и для других его участников. Представление прошло с подъёмом — как премьеры. Да это и не удивительно — к сожалению, спектакль, любимый зрителями, показывается весьма редко, дожидаясь своей «очереди» вслед за концертами и шоу-программами.

Г.Иноземцева





# королева СТИЛЯ

Инны Гинкевич вмешался его величество случай: в театральном буфете Гинкевич встречает главного балетмейстера Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Дмитрия Брянцева. А он умеет увидеть красивую женщину. Правда, в начале Дмитрий Александрович пригласил её сняться в новом фильме о балете, съёмки которого вот-вот должны были начаться. Увы!, — фильм так и не сняли, а вот в труппу Музыкального театра Брянцев Гинкевич пригласил.

Уже во время первого сезона Гинкевич поняла, что оказалась в своём театре. Традиционно вновь принятые в этот коллектив балерины дебютируют в «Лебедином озере» — в адажио, па де катре, тройке лебедей. Гинкевич станцевала и первое, и второе, и третье. Именно в «Лебедином» — в пачке — видна выразительность и тонкость рук балерины и, конечно же, удивительная, поистине лебединая, фактура.

Больше всего балерину увлекают роли, в которых присутствует настоящий синтез танца и драмы, драмы и танца. На первое место не надо ставить ни одно, ни другое. Особенно сильно Гинкевич почувствовала своеобразие балетной труппы Музыкального театра, когда её назначили на роль Купавы в балете Владимира Бурмейстера «Снегурочка».

Купава-Гинкевич очень импульсивна, порывиста. Танцем, пластикой, большой актёрской наполненностью балерина нарисовала образ русской крестьянской девушки, на долю которой выпала огромная трагедия. Конечно, Гинкевич в силу своего возраста не могла видеть первую исполнительницу роли Купавы — знаменитую Элеонору Власову. Но она также остро почувствовала характер Купавы: она горячо, пламенно любит Мизгиря и полна желания бороться за своё счастье.

Думается, что все, кто видел Гинкевич в брянцевском «Призрачном балете», также запомнили её. Музыка Шопена на редкость трудно воплотить в танце. Да и фокинская «Шопениана» — всегда перед глазами — как недостижимый образец. Но Брянцев сумел по-своему, удивительно тонко передать те «полутона и тени», которые и составляют саму суть музыки Шопена. И всё же это — восприятие Шопена конца XX века. Взаимоотношения танцующих на балу женщин и мужчин намного загадочнее и в то же время острее и откровеннее, чем в балете Фокина. Гинкевич как-то поделилась с автором этих строк, что после «Призрачного бала» у неё всегда наступает редкая усталость, не физическая, а душевная, какая-то странная опустошенность. Думается, причина такого состояния в огромной самоотдаче, чего, разумеется, не может не почувствовать зритель.

Совсем другая Инна в «Шопениане» — балерина печальна и романтична, но, перефразируем поэта, «печаль её светла». К несомненным удачам Гинкевич можно отнести и выступление в долинском «Па де катре», где её танец неизменно красив и точен.

Ещё в училище мечтала Инна о Жизели. Не пропустила спектакли любимого балета в Мариинском театре.

Инна Гинкевич — солистка балета Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко — одна из известных стильных женщин Москвы. Заполучить её на презентацию или званый ужин мечтают многие менеджеры и модные издания, но получается это далеко не у всех. Гинкевич больше всего ценит время, и круг её общения довольно ограничен. Заметим, что Инна умеет дружить — дружить с теми, с кем ей интересно. А еще она любит заниматься таким старомодным на сегодняшний день занятием, как чтение. И здесь жесткий отбор: никаких детективов. На первом месте классика — русская и зарубежная, из современных авторов — Пелевин и Улицкая.

Гинкевич училась у замечательного педагога — легендарной Инны Борисовны Зубковской. Ученицы этого Мастера всегда отличаются красотой линий танца, царственной осанкой и настоящим профессионализмом, школой, без которой нечего делать в балете. Ученицы Зубковской неизменно востребованы, и Гинкевич, заканчивая училище, получила сразу два приглашения — в Мариинский театр и в труппу Бориса Эйфмана. Но Инна выбрала свое: в Москве был объявлен набор в новый коллектив, который в дальнейшем получил название «Григорович-балет». Здесь собрались лучшие выпускники хореографических школ России. Инна Гинкевич оказалась среди них. Четыре года в новой труппе оказались для молодой балерины периодом становления индивидуальности. Здесь Гинкевич привыкла к жесткому балетному расписанию, к почти ежедневным спектаклям — труппа «Григорович-балет» много гастролировала. Инна научилась бороться с усталостью и болезнями, научилась всё и вся подчинять профессии.

Здесь сложился и закалился характер Гинкевич, поэтому и расформирование труппы она не восприняла как трагедию. Сразу поехала в Петербург, пришла в Мариинский театр, надеясь, что там её не забыли. И тут в жизнь





Именно тогда, что называется, «на зубок» выучила партию. Даже не выучила, а запомнила, так как сидя на верхнем ярусе, «протанцовывала» весь балет за всех, даже за Альберта. Когда Инна поняла, что в Музыкальном театре ей придётся ждать и ждать, когда придет её очередь станцевать Жизель, она попробовала выступить на другой сцене, и этот план осуществила. Гинкевич исполнила свою заветную роль в спектакле балетной труппы Вячеслава Гордеева. Её партнером был Дмитрий Гуданов из Большого театра.

Жизель — серьёзное испытание для каждой балерины, своеобразный барьер на пути к горней вершине. И этот барьер Гинкевич взяла с честью. Инна интересна и в первом действии, и во втором. Прекрасно она провела сцену смерти Жизели. Конечно, жаль, что состоялся всего один спектакль, — ведь совершенствованию партии Жизели нет предела.

Сезон 2003-2004 принёс Гинкевич новую большую роль. Она станцевала Лизу в «Тщетной предосторожности». Этот балет в Музыкальном театре идёт в известной редакции Олега Виноградова. Постановщик щедро «нагрузил» партии Лизы и Колена техническими сложностями, так что от исполнителей здесь требуется настоящая виртуозность. Важно, что во время репетиций балерину занимала не только техническая сторона роли. Гинкевич вместе с педагогом-репетитором Галиной Крапивиной искала характер Лизы, жанровые краски. «Тщетная предосторожность» — балет комедийный, и это должны чувствовать все исполнители, а не только те, кто танцует характерные роли Марцелины, Мишо, Алена. Удивительно забавна и мила Лиза-Гинкевич. Новая исполнительница становится своеобразным двигателем интриги балета, что говорит о большом актёрском темпераменте Гинкевич, о её драматическом даровании.

Хочется сказать не только о том, что станцевала балерина, но и о том, о чем она только мечтает. Так очень интересно и неожиданно она могла бы показать себя в брянцевском «Укрощении строптивой». Но ещё не вечер, и будем надеяться, что явление новой Катарины не за горами.

Не устаешь удивляться, как много успевает делать Гинкевич. У балерины подрастает дочь. Мама обязательно сама должна проверить уроки у Аниты и пошептаться с ней о самых важных проблемах.

Давно начался роман Гинкевич с кино. Ещё девочкой она снялась в эпизоде у Эмили Лотяну в знаменитом фильме «Анна Павлова».

Когда Инна занималась в Вагановском училище, в Ленинград приехал сын сорокового президента США — Рейган-младший, Рони. Кстати, он человек вполне балетный, в двадцать лет танцевал в знаменитой труппе «Джоффри-балет». Рони снимал фильм о русском балете — «Как стать звездой». Увидев в классе Гинкевич, Рейган-младший сразу же заявил: «Это моя героиня!» Рони снимал Инну в классе, в театре, на улице, в домашней обстановке. А когда съёмки завершились, признался: «Если бы я был моложе, я бы с Вами танцевал целую ночь!» Фильм «Как стать звездой» смотрела вся Америка.

Гинкевич очень фотогенична. Это почувствовал известный фотохудожник Владимир Клавихо-Телепнев. Когда смотришь его фотографии Инны, сделанные в стиле модерн начала прошлого века, видишь в них что-то ахматовское — глубокое и загадочное.

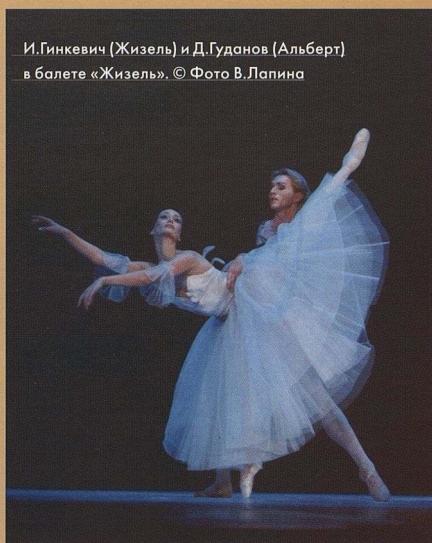
Часто фотографии Гинкевич появляются в различных журналах. А обложка журнала «Ять» с портретом балерины была отмечена призом на специальном конкурсе лучших обложек года.

Старается Инна не пропускать вернисажи. Любовь к живописи, к прикладному искусству, к дизайну у неё от отца — профессионального художника.

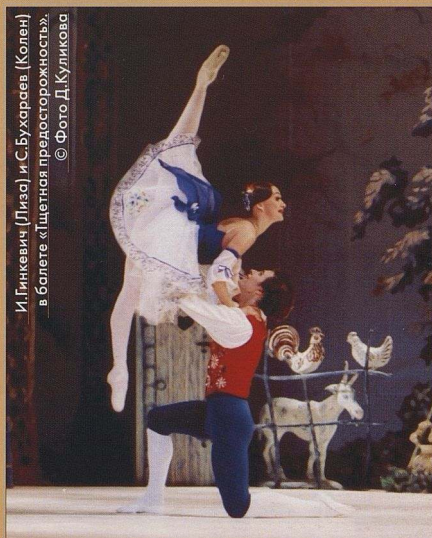
... Традиции балетной труппы Музыкального театра живы во многом благодаря сложившейся здесь в последние два десятилетия сильной группе педагогов-репетиторов. Принципиально, что все они в прошлом ведущие солисты театра. Гинкевич танцует в балетах, педагогами-репетиторами которых являются Маргарита Дроздова, Галина Крапивина, Людмила Шипулина, Вадим Тедеев, Аркадий Николаев, Михаил Крапивин, и неизменно благодарит их за заботу: «Все наши педагоги удивительно любят театр, все они работают с душой, не формально. Это невозможно не почувствовать. В ответ хочется танцевать лучше и лучше и не беречь себя».

Игорь Казенин

И.Гинкевич (Жизель) и Д.Гуданов (Альберт) в балете «Жизель». © Фото В.Лапина



И.Гинкевич (Лиза) и С.Бухарав (Колен) в балете «Тщетная предосторожность». © Фото Д.Куликова



И.Гинкевич (Уличная танцовщица) в балете «Дон Кихот». © Фото В.Лапина







*Николай Густавович Легат (1869-1937) по праву называют одним из самых больших мастеров русского балета. С 1888 по 1914 годы он служил в Мариинском театре в ранге ведущего классического танцовщика. Танцевал с Анной Павловой, Матильдой Кшесинской, Тамарой Карсавиной, Ольгой Преображенской. Легат обладал прекрасными сценическими данными и безукоризненной техникой, приобретённой за годы обучения в Петербургском театральном училище у Павла Гердта и Христиана Иогансона. В 1896 году начал преподавать сам и показал себя ярким борцом за неизбежность правил классического танца в школе. Его основным принципом был индивидуальный подход к каждому ученику. У Легата учились Павлова, Фокин, Карсавина, В. и Б. Нижинские, Ваганова, Лопухов, а позже, за границей – Марго Фонтейн. В 1922 году он уехал из России, преподавал в труппе «Русский балет» Дягилева, в 1923 году открыл свою балетную школу в Лондоне. Школа имела огромную популярность, открыта она и до сих пор. Умер в 1937 году, похоронен в Лондоне. В 1932 году, за пять лет до смерти Легата, в Англии вышла его книга «Рассказ о русской школе» или, если угодно, «История русской школы» – о жизни автора в России и русском балете, повествование, крайне интересное и с точки зрения теории балета, и с точки зрения его истории. Важно ещё и то, что книга никогда прежде не была переведена в России и представляет собой уникальный шанс увидеть русский балет на рубеже XIX – XX в.в. глазами выдающегося танцовщика, педагога и хореографа. Главу из книги Николая Легата редакция предлагает вниманию читателей.*

# НИКОЛАЙ ЛЕГАТ МОЙ КЛАСС УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ

В 1895 году поколение танцовщиков настолько преуспело в техническом отношении, а развитие балета зашло настолько далеко, что Христиан Петрович Иогансон<sup>1</sup> добавил сверх обязательных классов Императорского балетного училища ещё один класс. Он назывался «Класс усовершенствования», и целью его было продолжение занятий лучших танцовщиков после окончания Театральной школы, уже ставших артистами императорской сцены.

Когда Иогансон сосредоточил свое внимание на новом классе усовершенствования, меня назначили преподавателем в старший мужской класс балетного училища. Преподавателем старшего женского класса был Павел Гердт<sup>2</sup>, а параллельного женского класса — Энрико Чеккетти.<sup>3</sup> Первоначально класс усовершенствования посещали танцовщицы, но Иогансон взял в него и меня с моим братом Сержем, и долгое время мы были единственными мужчинами в нём. В то время среди выдающихся танцовщиц в классе были Анна Иогансон, Варвара Никитина, Матильда Кшесинская, Юлия Седова, Ольга Преображенская, Мария Петипа и самая младшая — Анна Павлова.<sup>4</sup>

Занятия проходили в большом репетиционном зале по соседству с Театральной школой. Зал был площадью почти в пятьдесят квадратных футов, хорошо освещался и отапливался, в зале имелся балкон. Идеальный пол, застеленный сосновым паркетом, был сделан с таким же небольшим наклоном, как и на сцене Мариинского театра. Зеркала стояли вдоль всей длины одной стены, к трём остальным были прикреплены станки. Все стены были увешаны портретами великих танцовщиков и балетмейстеров прошлого и настоящего. Это был во всех отношениях идеальный зал для балетных занятий, он был пропитан своим особенным воздухом. Во мне он вызывал чувство благоговения. Каждый раз входя в него, я чувствовал, что вхожу в храм. Такое же чувство я испытывал по отношению к сцене Мариинского театра.

Система маститого Христиана Иогансона обладала регулярностью часового механизма. Он появлялся в классе на несколько минут раньше, сам поливал пол (он придавал этому особое значение и умел делать это равномерно) и проверял, всё ли готово



к работе. Затем он устраивался у большого зеркала со скрипкой в руке и, когда ученики были готовы, сразу же начинал занятия после непродолжительного приветствия.

В классе усовершенствования всегда больше было женщин, чем мужчин. Мужчины занимались в последнем ряду, но меня Иогансон, в основном, приглашал в первый ряд, так как ставил меня в пример.

Мелодии, которые он играл на своей скрипке, были либо взяты из его собственных сочинений, либо из старых балетов. После смерти Христиана Петровича его старшая дочь Эмма подарила мне эту скрипку, сказав: «С этим инструментом мой отец учил тебя, твоего брата, твоего отца и многих великих артистов. Теперь же возьми его». Я был глубоко тронут и хранил скрипку Иогансона,

что я и сделал, возлавив его. Моё официальное назначение, таким образом, не вызвало ничего, кроме всеобщего удовлетворения, несмотря на то, что я был моложе многих преподавателей балетного училища.

Я говорил уже, что класс и сцена были моим храмом. Не думайте, однако, что наши занятия проходили как некое священнодействие. Мне кажется, что немногом стоит та религия, которая печалит, вместо того, чтобы радовать, а мы собирались в атмосфере радости. Я всегда старался облегчить бремя наших тяжелых упражнений шутками и живой музыкой. Я наслаждался преподаванием и страстно желал, чтобы мои ученики наслаждались занятиями.

На нескольких начальных занятиях Иогансон сидел рядом



Матильда Кшесинская в балете «Комарго».

Edition  
„Richard“



Тамара Карсавина в

как величайшее сокровище, пока вместе с другим имуществом не потерял её в революцию. [...]

[...] После своего ухода Иогансон сказал Владимиру Аркадьевичу Тельковскому, директору Императорских театров, что ему хотелось бы, чтобы я попробовал себя в этой должности.

С одной стороны, я не был удивлён, узнав, что мне придётся идти по стопам Иогансона, так как он часто просил меня показывать движения перед классом. С другой же стороны, существовала огромная разница между неофициальным замещением и официальным назначением на должность, которую занимал он сам. Ответственность, возложенная на меня, была огромной, и я ступал перед этим официальным введением в должность. Но ученики, которых я унаследовал от Иогансона, не только симпатизировали и поддерживали своего нового учителя — в их отношении ко мне чувствовалось что-то большее.

Когда Иогансон перестал преподавать, многие из них подходили ко мне с просьбами о создании неофициального класса,

со мной. Преклонный возраст не мог приглушить его пыла в деле его жизни и охладить желание видеть достойных его продолжателей. В девяносто лет глаза начали подводить его, поле зрения сузилось, он мог ясно видеть только то, что было прямо перед ним, ему приходилось поворачивать голову, чтобы следовать за тем, кого он хотел видеть. Я чувствовал нечто глубоко впечатляющее, что-то трагичное в этой ситуации: этот старый, старый профессор, сидящий рядом со мной, своим избранным учеником, моложе его больше, чем на шестьдесят лет, передающий мне свою мудрость, озабоченно руководящий каждым действием, ревностно следящий за каждым моим словом, каждым моим заданием. «Этого движения достаточно, — говорил он, — теперь дайте им это...» — и так далее. Я благоговейно нервничал. Этот старик был для меня Богом танца. Всем сердцем и всею душой я желал услышать его благословение: «Хорошо, добрый раб!»

Но Христиан Иогансон никогда не говорил столько слов под-ряд. Его высочайшей похвалой было: «Теперь можете представить



это публике». Поэтому, когда в конце первого занятия он сказал мне: «Хорошо. Вы можете продолжить», я понял, что оправдал его надежды. Он приходил ещё на два или три занятия, но его замечания и комментарии звучали всё реже и реже. В последний раз он сидел молча. Только в конце он проворчал: «Хорошо». И я знаю, что несколькими месяцами позже, когда он умер, он умер удовлетворённым.

Класс усовершенствования начинался в десять тридцать каждое утро. Я следовал примеру Иогансона и всегда приходил на пять минут раньше для того, чтобы подготовить пол самому. Обычно я надевал тренировочный костюм, состоящий из белой рубашки, черного трико, плотно облегающего талию, и белых балетных туфель, и в таком виде демонстрировал рас перед классом. Как только всё было готово, я звал учеников. Эфирно-прекрасные, как феи, легко переступая, являлись будущие балерины, облаченные в пакки разных оттенков. За ними входили танцовщики, уверенные и энергичные, готовые вознести к небесам своих подобных богиням партнёров. Я приветствовал каждого из них в отдельности, ибо разве не были они не только моими учениками, но и друзьями? После растяжки и разогрева они занимали свои места у станка. Я ударял по струнам скрипки Иогансона, и начинался класс.

*Plie, battement tendus, fondus, frappes, rond de jambe par terre et en l'air, developpes, grands battements, petits battements, por de bras* — одно за другим следовали меняющиеся каждый день упражнения, в то время как я пристально следил за каждым движением. «На середину, пожалуйста!...» *Adagio, temp lie*, всевозможные комбинации, пируэты и прыжки, бесконечные вариации, никогда не повторяющиеся и, наконец, мужские прыжки и *tours en l'air*. ... Как неописуемо прекрасно было наблюдать за становлением нескольких виртуозов, воспитывающихся в традициях единой школы, а от того — грациозно и безмолвно двигающихся в совершенной симфонии движения! Тем не менее, у каждого или у каждой были свои особенности, некоторые неведомое обаяние или особые данные для выявления и развития. У одного была исключительная элевация, у другого — необычайный *ballon*, у третьего — блестящее чувство такта, у четвертой — прекрасные *pointes*, у пятой — замечательное *developpe* и так далее. Если у них были сложности с каким-нибудь из движений или комбинаций, я откладывал в сторону свою скрипку и исполнял движение перед ними, а они — повторяли.

Оглядываясь назад, я вижу класс, как если бы это было вчера. О каждом ученике у меня есть свое определённое воспоминание. Вот, в первом ряду, неподражаемая Матильда Кшесинская, не только моя ученица, но и мой близкий друг. Непревзойдённая грация и блеск были выдающимися чертами её танца. Как много великолепных *pas de deux* мы станцевали вместе на сцене Мариинского, и как мы штурмом взяли *Grand Opera* в Париже! И в каком восторге она была, когда первой из русских балерин сделала знаменитые тридцать два фузте!

Вот, рядом с ней, Вера Трефилова,<sup>9</sup> прелестная ожившая статуэтка дрезденского фарфора. Она недолго занималась в классе — вышла замуж и окунулась в домашнюю жизнь, не собираясь возвращаться на сцену. Прошло много лет. Потом умер её муж. С ней случился удар, и она серьёзно заболела. Одна нога оказалась частично парализована. Перспектива возвращения к танцу казалось более призрачной, чем когда-либо. Поэтому я никогда не был более удивлён чем тогда, когда однажды, после революции, она приехала ко мне в Петроград и объявила о своём желании вернуться на сцену. Проблема была деликатной. Многие танцовщики думают, что если они не будут работать в течение продолжительного времени, они никогда не смогут восстановить-

Вера Трефилова в балете «Привал кавалерии».



ся. Чрезмерно поспешные действия могут причинить много вреда. В первый день, несмотря на её слёзы, я позволил ей работать только несколько минут. На следующий день — немного дольше, и так далее. В результате она, без единой жалобы на недомогание или боль, восстановила за три месяца технику, на усвоение которой обычно уходило годы. Она присоединилась к С. П. Дягилеву, вернувшись на парижскую сцену в том самом «Лебедином озере», в котором она танцевала со мной на своём прощальном спектакле, и многие её почитатели отмечали, что искусство её не пострадало от большого перерыва.

Рядом с Трефиловой Тамара Карсавина,<sup>8</sup> экзотичная и прекрасная, завоевывающая сердца проникновенным шармом. Рядом с ней — Лидия Кякшт<sup>7</sup> и Юлия Седова, Агриппина Ваганова, Эльза Виль<sup>6</sup> и другие. А вот, позади, среди юнойшей, Михаил Фокин, Адольф Больм,<sup>5</sup> Вацлав Нижинский, Фёдор Козлов,<sup>10</sup> Александр Гаврилов<sup>11</sup>...

Продолжение следует

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. **Иогансон Христиан Петрович** (1817-1903) — артист, педагог. С 1841 года выступает в Петербурге. С 1869 года — педагог Петербургского хореографического училища. У него учились П. А. Гердт, Н. Г. Легат, М. Ф. Кшесинская, О. И. Преображенская, А. П. Павлова, Т. П. Карсавина.
2. **Гердт Павел Андреевич** (1844-1917) — артист, педагог. С 1860 года по 1916-ый — солист Мариинского театра. С 1880 года по 1904 года преподавал в Петербургском хореографическом училище. Его ученики — А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, А. Я. Ваганова, М. М. Фокин, Л. Г. Кякшт, С. Г. Легат, В. Д. Тихомиров.
3. **Чеккетти Энрико** (1880-1928) — артист, балетмейстер, педагог. С 1887 года — первый танцовщик Мариинской труппы, с 1890 — балетмейстер. С 1902 года постоянно жил за границей.
4. **Иогансон Анна Христиановна** (1860-1917), Никитина Варвара Александровна (1857-1920), Кшесинская Матильда Феликсовна (1872-1971), Седова Юлия Николаевна (1880-1969), Петипа Мария Мариусовна (1857-1930), Павлова Анна Павловна (1881-1931) — балерины Мариинского театра конца XIX — начала XX веков, которые занимались в классе усовершенствования Николая Густавовича Легата.
5. **Трефилова Вера Александровна** (1875-1943) — артистка, педагог. В 1894-1917 выступала на сцене Мариинского театра. С 1917 года жила в Париже.
6. **Карсавина Тамара Платоновна** (1885-1978) — артистка, педагог. С 1902 по 1918 годы — в Мариинском театре. С 1909 по 1929 годы — в труппе С. П. Дягилева. Первая исполнительница главных партий во многих спектаклях её репертуара («Жар-птица», «Петрушка», «Видение розы», «Карнавал», «Золотой петушок» и др.). С 1918 года жила за границей.
7. **Кякшт Лидия Георгиевна** (1895-1959) — артистка, педагог. С 1902 года по 1908-ой — в Мариинском театре. С 1908 года жила за границей.
8. **Виль Эльза Ивановна** (1882-1941) — артистка. С 1900 года по 1928-ой — в Мариинском театре.
9. **Больм Адольф Рудольфович** (1884-1951) с 1903 года по 1911 — артист Мариинского театра. В 1909-1916 годах участвовал в «Русских сезонах» С. П. Дягилева. С 1916 года жил за границей.
10. **Козлов Фёдор Михайлович** (1882-1956) с 1901 по 1904 годы — в Мариинском театре, с 1904 по 1910 годы — в Большом театре, в Москве. С 1910 года живёт за границей.
11. **Гаврилов Александр Владимирович** (1892-1959) по окончании Петербургского училища в 1911 году уехал за границу и поступил в труппу С. П. Дягилева.



# САМА ВЕСНА

Вера Цигнадзе своим высоким искусством заслужила право именоваться звездой эпохи великого Вахтанга Чабукиани. Протанцевав на сцене Тбилисского театра имени З. Палиашвили почти четверть века, она простилась со сценой более тридцати лет назад. Однако с балетом не рассталась — стала педагогом-репетитором, консультантом ведущих балерин грузинского балета.

...Идёт очередной урок с солисткой балета Анукой Кипшидзе. Мастер показывает движение: лёгкие штрихи своего знаменитого арабеска. Переплетение чувств с красотой линий — и исчезает возраст. В репетиционном зале — блистательная Вера Цигнадзе.

Какой она была на сцене, как танцевала? Знаменитый маэстро — дирижер Одиссей Димитриади рассказывает: «Я пришёл в Тбилисский оперный театр в 1937 году. В 1941-м к нам приехал из Ленинграда Вахтанг Михайлович Чабукиани, рассчитывая остаться только до окончания войны, но остался навсегда. Он долго искал себе партнёршу и нашел её в Баку. Очаровательную Верочку. Да ещё грузинку. Сколько раз, стоя за пультом, я любовался, глядя на её чарующую грацию, умение чувствовать музыкальные нюансы. А какая тонкость душевных движений в танце!»

Репертуар Веры Цигнадзе был огромным — партии классического, современного, национального репертуара. Но, наверное, самые яркие воспоминания в сердцах зрителей сороковых-шестидесятых годов оставила её Дездемона в балете А. Мачавариани «Отелло», который Вахтанг Чабукиани поставил в 1957 году и в котором сам исполнял заглавную партию.

«Её Дездемона — это одухотворенная поэзия», — сказала о Vere Цигнадзе Майя Плисецкая. «Мне эта роль долго не удавалась, — признаётся артистка. — Подвёл меня к пониманию образа Солико Вирсаладзе, настоящий художник-сценограф. Он подошёл ко мне, откинул мне назад волосы, и тут принесли из костюмерной платье — ослепительно белое с малиновым шарфом. И всё вдруг неожиданно встало на своё место».

После одного из спектаклей «Отелло» в гримёрную к Vere Цигнадзе вошёл знаменитый трагик Акакий Хорава, великий Отелло грузинской драматической сцены. Долго, внимательно смотрел на неё, потом произнёс: «О, хотел бы я, чтобы у меня была такая Дездемона».

Из дневниковых записей балерины.

«...Я родилась в Баку. Помню себя очень рано. Игрушки особенно не любила, больше книги. Рано научилась читать. Росла смелой, отчаянной. Со своими сверстниками не раз поднималась на Девичью башню. Дух захватывало. Танцевать любила. Была очень хрупкая, тоненькая. Когда решили отдать меня в балетную школу, мама возражала, отец, напротив, хотел, чтобы я там училась. Он был очень артистичный. Чудесно пел и играл на гитаре...»

Почти каждая встреча с Верой Варламовной — воспоминания о Вахтанге Чабукиани. Вот как она рассказывает о своей первой встрече с мастером: «В годы войны он приезжал в Баку на гастроли с Мариной Семёновой. Когда я их увидела, была потрясена. Тогда

В.Цигнадзе отвечает на приветствия зрителей после спектакля «Отелло». © Фото из архива В.Цигнадзе

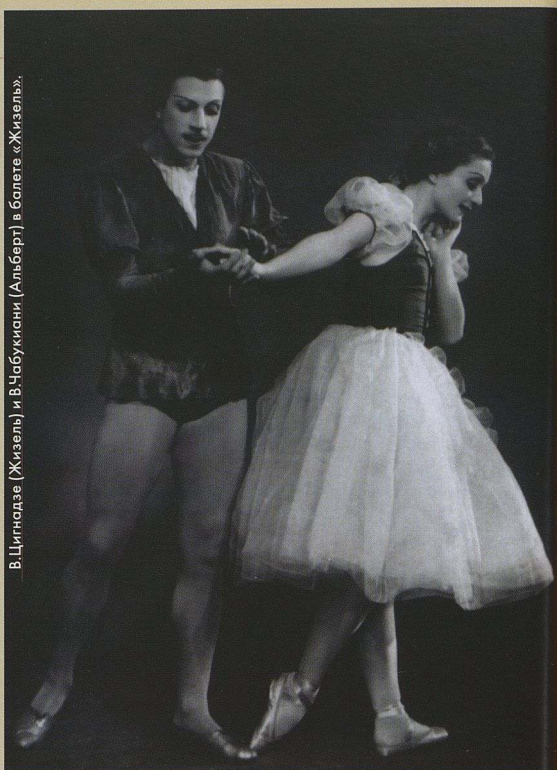




В.Цигнадзе (Лауренсия) и В.Чабукиани (Фрондосо) в балете «Лауренсия». © Фото из архива В.Цигнадзе



В.Цигнадзе (Жизель) и В.Чабукиани (Альберт) в балете «Жизель».



я ещё училась в хореографическом училище. Могла ли я думать, что пройдёт несколько лет и я стану его партнёршей! Когда меня приняли в труппу театра имени Ахундова, Вахтанг Михайлович узнал обо мне через других солистов. Помню, как-то в театре после спектакля мне передают телеграмму за подписью Вахтанга Чабукиани: «Предлагаю гастрольные спектакли «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан». Я едва не лишилась чувств. Но в этих спектаклях я не танцевала. И пришлось отказаться. Однако Вахтанг Михайлович пригласил меня в Тбилиси для творческого знакомства. И я приехала».

Артистка Вива Метрели, друг и коллега Веры Варламовы, вспоминает: «Она вошла в зал, хрупкая, изящная. Начался урок. Какой позией веяло от каждого её движения! Порой создавалось впечатление, что она не упражняется, а наслаждается движением. А когда на середине начались прыжки, мы замерли: она «зависала» в воздухе! Вахтанг Михайлович улыбался, чувствовалось, что он нашёл то, что искал. Дебютом Веры Цигнадзе в Тбилиси стал балет «Дон Кихот». Спектакль был подготовлен за месяц. Генеральная репетиция прошла как премьеры. Её партнёром был тогда Зураб Кикалейшвили. Её прозрачный, полный внутренней экспрессии танец искрился радостью, казалось, перед нами — сама весна, пробуждение жизни».

Этапным для Цигнадзе спектаклем стал балет «Лауренсия». Сохранились кинокадры из фильма «Мастера грузинского балета». Они потрясают и сегодня. Здесь её танец словно вырывается на простор. Встаёт не только живая героиня трагедии, но будто слышен голос самого Лопе де Вега, призывающего к мщению за поруганную честь женщины. В одном из поздравительных писем Владимир Васильев писал: «Я всегда буду помнить наше совместное выступление в балете «Лауренсия» и своё признание перед началом спектакля... Вера Варламовна, забудьте на сегодняшний вечер Вахтанга Михайловича и влюбитесь в меня».

Знаменитый русский певец Иван Семёнович Козловский вспоминает о выступлении с Верой Цигнадзе в опере «Фауст»: «...Незабываемой была «Вальпургиева ночь». Эротическое наваждение... Взгляд невольно притягивает чарующая ваханка — Верочка Цигнадзе. Антипод Маргариты, она была прелестна своей трепетной грацией и загадочной красотой. И потому заставляла на какой-то миг забыть Маргариту».

Артистка богатейшего эмоционального диапазона, она умела соединить в своём творчестве тончайший лиризм и патетику, что особенно ярко проявилось в партии Ирэмзы в балете «Горда», где танец Цигнадзе поднимался до подлинных высот античной трагедии.

Одна за другой чередовались ведущие партии в балетах «Сердце гор», «Синатле», «Золушка», «Лебединое озеро», «Бялдерка», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан»... И рядом всегда находился легендарный танцовщик, балетмейстер, педагог и партнёр Вахтанг Чабукиани. Вместе они владели тем, что Новерр называл живописанием чувств. Могли затронуть лучшие стороны души, держать зал в магическом напряжении. И благодарный зритель одаривал их любовью, признанием, лавиной восторженных оваций.

Вспоминаю её последний спектакль — «Жизель». Никто не знал, что Цигнадзе танцует в последний раз. Об этом не было объявлено. Жизель — Вера Цигнадзе весь трепет своего сердца, весь драматизм своего таланта вложила в это прощание, прощание актрисы со сценой и своим зрителем.

Сегодня голубой экран позволяет нам в какой-то мере возвратить чарующие минуты духовных взлётов прославленной балерины. И это возвращение в прошлое даёт возможность ещё раз убедиться в том, что искусство избранных судьбой и наделённых истинным талантом художников живёт вечно.

Нелли Узнадзе



Мargarита Юсим – педагог и методист классического танца. Более двадцати лет преподавала в Московском хореографическом училище. Автор ряда статей и методических разработок по вопросам преподавания классического танца. В Израиле с 1995 года преподавала в школе Бат-Дор. В течение девяти лет ведёт группы классического танца в центре танца «Реим» (г. Холон). Последние два года преподает в балетной школе Валерия Панова (г. Ашдод).

# эффект «диффузии»

Не однажды приходилось слышать: «Вам надо было ехать не сюда». Имелось в виду не в Израиле с профессией педагога классического танца.

В тот момент, когда я увидела свою израильскую ученицу Ирит Брунер на верхней ступеньке почёта на международном конкурсе, проходившем в немецком городке Фирстенфельдбрюкке, что близ Мюнхена и Дахау, подумалось: «Нет, наверное, именно в Израиле и стоило ехать, хотя бы ради такой вот минуты».

Летом минувшего года в Германии состоялся 3-й международный конкурс танца для детей и юношества, обучающихся балетному искусству. Две мои израильские ученицы Ирит Брунер и Анат Сигаль стали призёрами. Ирит получила золотую медаль и первое место (в своей возрастной категории) за исполнение классической вариации. Анат — четвёртое место за исполнение сольного танца и дуэта (вместе с Ирит).

«Как такое могло случиться? — спросил меня известный израильский радиожурналист Йоси Тавор. — Никому неизвестные девочки из Израиля стали вдруг призёрами сразу на международной арене в таком мало популярном для Израиля виде искусства,

как классический танец». А где же ещё девятилетние Ирит и Анат могли явить миру свой талант? Ведь в Израиле к участию в конкурсе классического танца допускают только с шестнадцати лет. А сам конкурс проходит один раз в 2 года. И пришлось бы девочкам дожидаться ещё семь лет, прежде чем «выйти в люди» (что мне и присоветовало местное начальство, исходя из собственного опыта).

Однако современные ученики, в отличие от прежних, не согласны ждать оценки своих трудов столь долго. Они, как и всё нынешнее поколение, более стремительны и прагматичны. Они готовы откликнуться на донкихотские призывы своих наставников, зовущих их «туда, в даль светлую», к вершинам мастерства. Но не в будущем, а в настоящем предпочитают получить адекватную оценку недожинных своих усилий. Может быть, они и правы...

Как бы там ни было, это реалии дня сегодняшнего и приходится их учитывать. Я учла. Рискнула. И оказалась, по-видимому, права. Справедливости ради следует признать, что сама идея допуска к участию в конкурсе младшей возрастной категории (8-11 лет) не беспорна. Не случайно подобный международный конкурс проводится всего третий раз в мире. Не случайно и то, что на ны-



Мargarита Юсим со своими ученицами Ирит и Анат.



нешнем состязании соперников у нас было немного. В самом деле, кроме демонстрации физических данных, вроде и показывать ещё нечего. Наши соперницы — способные мексиканские девушки как раз и продемонстрировали отличные физические данные (шаг, прыжок и ещё смелость) в композиции, очень напоминавшей вольные упражнения по художественной гимнастике.

Сильной стороной моих учениц были не столько блестящие физические данные, сколько редкое для их возраста умение «брать школу», осознанно, не жалея себя идти на трудности. И, как результат, успешно осваивать достаточно сложную для их возраста технику. Что и позволило, например, Ирит, обладающей к тому же яркой индивидуальностью и сценическим обаянием, создать в танце образ изысканно-грациозной и одновременно ловкой и женственной куклолки в вариации из балета «Копелия». В танце Анат («Сладкая грёза») также присутствовало некое таинство искусства: музыкальность, нежность, понимание смысла музыкально-хореографического образа.

Каково же было моё радостное изумление, когда я поняла, что именно профессиональный уровень моих маленьких «балерин», и художественная трактовка образов, созданных ими, были оценены столь высоко! И то сказать, природные данные — это что Бог дал. А владение техникой — чистота линий, точность остановок после вращений, и в то же время сохранённые в сложных условиях техники классического танца природная грация и чувство стиля — это уже искусство и мастерство. Иначе говоря, то, что ученицы с помощью педагога сделали со своими данными. Ведь на каждом этапе обучения существуют свои вершины мастерства.

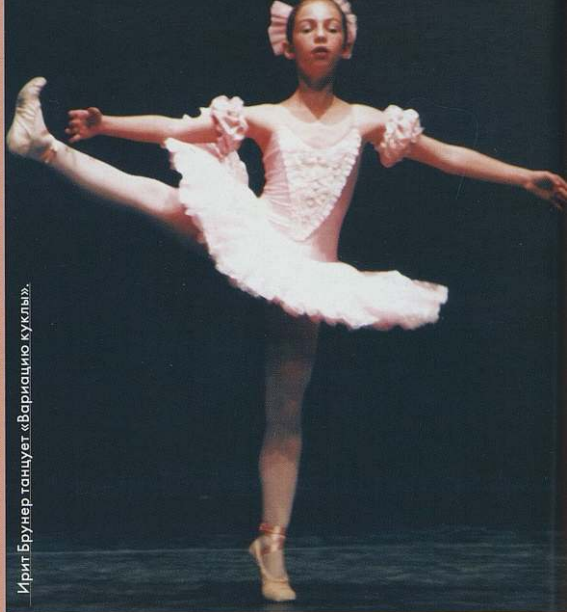
Получить адекватную оценку своих достижений помог моим ученицам случай, то есть конкурс. Случай (учили меня) может предвидеться почти всегда, надо только быть к нему готовым. С одной оговоркой, правда. Готовиться к такому случаю приходится всю жизнь. Четыре года из своих девяти Ирит и Анат, можно сказать, и готовились, регулярно занимаясь в моей группе классического танца в центре танца «Рзим» в Холоне. При этом Ирит ездила из Герцлии (в Холон привозила её, естественно, мама). Занимались обе с недетской серьёзностью и с детским азартом. Конкурсную программу «взяли» в достаточно короткий срок — всего за два месяца. А уж рвение было! Готовы были работать с утра и до вечера. Иной раз приходилось останавливать. Зато в напряжённой атмосфере конкурсной борьбы проявили собранность, выдержку, выносливость, бойцовские и высокие морально-этические качества, сумев достойно пережить и собственную победу, и победу другого.

От виденных мною ранее международных конкурсов классического танца в Москве, Варне, Аргентине, Бразилии, Уругвае, а теперь и в Израиле, нынешний отличался географическим составом стран-участниц; статусом школ, представивших своих учеников, особенностями программы, множеством новых для меня организационно-методических моментов.

Общая программа, включавшая такие дисциплины, как классический танец, характерный танец, фольклор, модерн, джаз, хип-хоп, отражала приметы времени. Она показывала, что предпочитают учить нынешние ученики современных городских (муниципальных), частных и международных (есть теперь и такие) балетных школ. И что и как могут преподавать им нынешние педагоги.

Судя по тому, что мы увидели на конкурсе, можно было понять, что мир танца, как, впрочем, и весь остальной мир, стал более открытым. А возможность взаимопроникновения и взаимовлияния хореографических стилей, направлений и культур — реальностью, часто неожиданной и удивляющей.

К этому стоит добавить, что приток педагогических сил из России и республик бывшего Союза в другие страны тоже дал



Ирит Брунер танцует «Вариацию Хукля».

свои плоды. Возник эффект не просто перемены мест слагаемых, но некая «химия», диффузия знаний, умений, идей. Миграция хореографических стихий по городам и континентам аукнулась неожиданными успехами там, где они как бы и не ожидалась.

Так, например, непривычно и даже занятно было видеть учеников немецких балетных школ (фольклорные группы), азартно и увлечённо отбивающих русские дробушки или выкидывающих замысловатые «колёнца» русского народного танца.

В то же время столь популярный в странах Европы и Америки степ нашёл своих страстных поклонников и замечательных исполнителей в России. Две десятилетние русские девочки из подмосковного города Красноармейска покорили любителей и знатоков этого стиля, заслуженно получив первое место. Естественно, что традиционные для каждой страны «родные», так сказать, танцевальные варианты были исполнены с традиционным же мастерством и шармом. Как, например, хорошо знакомые всем мюзик-холльные джаз-паралы в исполнении учеников немецкой школы.

Запомнилась обаятельная, небрежно-шутливая манера исполнения учеников школы стеза Корини Зон, осталось в памяти виртуозное мастерство юных исполнителей русского фольклора (г. Волгоград, Россия), очаровательные китайские детишки, с блеском пронёсшиеся по сцене в своих темпераментных фольклорных танцевальных набегам.

И, конечно же, за успехами юных исполнителей повсеместно ощущался труд, энтузиазм, одержимость их учителей. Если судить по конкурсу (в нём принимали участие представители 11 стран из Европы, Азии, Латинской Америки), то можно сделать заключение о типичных процессах, происходящих в мире современной балетной школы. В равной мере это относится и к успехам, и к проблемам.

Казалось, современный балетный мир смело и азартно бросился осваивать новое, нечто упущенное или недоступное ранее. И весьма в этом преуспел. А вот о хорошо забытом, но столь важном «старом» этого сказать нельзя. Чистая классика, как и во все времена, остаётся самым крепким орешком». Возможно потому, что это наиболее трудоёмкая, требующая ежедневного скрупулёзного систематического труда материя. Известно, что хореографическая педагогика не даёт сиюминутных результатов. А первейшая цель любого эмигранта, в том числе педагога, скорее заявить о себе, успеть «сверкнуть», чтобы поверили, доверили и т. д.



Отсюда поспешность, перепрыгивание через обязательные этапы обучения, пристрастие к «фокусам», акробатическим и гимнастическим эффектам. Отсюда же отсутствие проработки деталей, столь важных в искусстве, иначе говоря, отсутствие культуры школы.

На общем фоне были различимы и образцы настоящей профессиональной выучки. Пускай они были единичны, зато отрадны. Ибо подкрепляли надежду на то, что не всё утеряно в сегодняшней методике преподавания классического танца.

В перечне танцевальных дисциплин конкурсной программы классический танец выделен первой строкой. В этом, на мой взгляд, признание классики профессиональной первоосновой обучения хореографии. В том, что к участию в данном конкурсе привлечены и ученики младших классов, также видится добрый знак: проснулся-таки интерес к фундаменту профессии, который закладывается именно в начале пути.

В общей сумме баллов при оценке исполнителя заложен достаточно высокий коэффициент педагогического труда. И это справедливо. Ибо любой конкурс — это экзамен и для исполнителя, и для педагога.

В том, что моя ученица Ирит Брунер, кроме первого места среди исполнителей по общей сумме баллов (куда и входит коэффициент педагогического труда) оказалась второй среди всех участников — подтверждение правильности избранного мною пути, моей педагогической тактики.

Важным результатом конкурса можно считать немалое количество оригинальных хореографических номеров, созданных педагогами для учеников (все знают, что школьный репертуар — почти всегда проблема). Хорошо продуманная конкурсная программа с одной стороны стимулировала развитие балетмейстерских способностей у педагогов, с другой — учитывала детскую психологию. По выбору и желанию педагог мог показать своих питомцев как в сольном танце, так и в дуэте, трио или группе. Таким образом, педагогу это дает многообразие форм для сочинения, а ученикам — большую вероятность быть отмеченными (если не в соло, то в дуэте, трио или группе).

Порадовала высокая компетентность и профессиональная честность жюри, состав которого был и высокопрофессионален, и интернационален.

Стремление к объективности, таким образом, просматривалось как сверхзадача конкурса. Как и стремление к интернационализму.

В сказочно-красивом месте с идиллически-мирным пейзажем (на территории, где проходил конкурс — старинный собор, монастырь) была буквально разлита антистрессовая атмосфера. Она благотворно влияла на участников конкурса и располагала к мирным контактам.

Они и возникали в неформальной обстановке свободно и естественно. Приятно было услышать слова одобрения от коллег, равно как и поздравить их с успехом. По ходу бесед и обмена вопросами выяснилось, что коллеги, педагоги из России, трудятся сегодня, можно сказать, повсюду — от Португалии до Израиля.

За три дня конкурсного марафона было просмотрено 350 участников. И за всё это время ни одного обиженного отсутствием времени или места для репетиций; ни одного сбоя с музыкальным сопровождением; ни малейших признаков нервозности и истерии. Причиной тому — хорошо продуманная организация и личность устроительницы — абсолютно неутомимой, неизменно корректной Корины Зон. Стоит добавить, что, несмотря на то, что в конкурсе не принимали участия самые престижные балетные школы мира, сенсации случались.

Это, на мой взгляд, два юных танцовщика из Китая, обладающие феноменальным прыжком, ловкостью цирковых акробатов и неукротимым темпераментом (2-е и 3-е место). Это — десятилетняя исполнительница степа из России (1-е место). Это — польская девушка из Вроцлава (1-е место в танце-модерн). А для кого-то, возможно, и две девятилетние девочки из Израиля, из какого-то неведомого для многих города Холон.

С конкурса мы увезли не только золотую медаль и почётное призовое место, но и немало интересных наблюдений и впечатлений.

Маргарита Юсим

## ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»!

Вы можете подписаться на второе полугодие 2005:

- 1 журнал «Балет» (индекс 70947)
- 2 «Линия. Балет» журнал «Балет» в газетном формате (индекс 83810)
- 3 «Студия Антре» / Studio Entrée (индекс 44728)

По вопросам приобретения журнала можно обращаться также в Издательский дом «Один из лучших».

Тел: (095) 954-18-03  
(905) 598-50-71

e-mail: [print2000@yandex.ru](mailto:print2000@yandex.ru)

Вы можете заказать наш журнал налоговым платежом через интернет на сайте: [www.nashsait.com](http://www.nashsait.com)

Адрес редакции: 129110, Москва, проспект Мира, д.52, строение 1 (станция метро «Перспектив Мира»).

Телефоны редакции:  
(095) 684-33-51  
(095) 688-28-42  
(095) 688-40-47

Тел./факс редакции:  
(095) 688-24-01

E-mail: [mail@russianballet.ru](mailto:mail@russianballet.ru)

Телефон агентства «Книга-сервис»:  
(095) 124-71-10

E-mail: [public@akc.ru](mailto:public@akc.ru)

Телефоны агентства «Вся пресса»:  
(095) 787-34-47, 787-34-45

E-mail: [allpress@sovintel.ru](mailto:allpress@sovintel.ru)

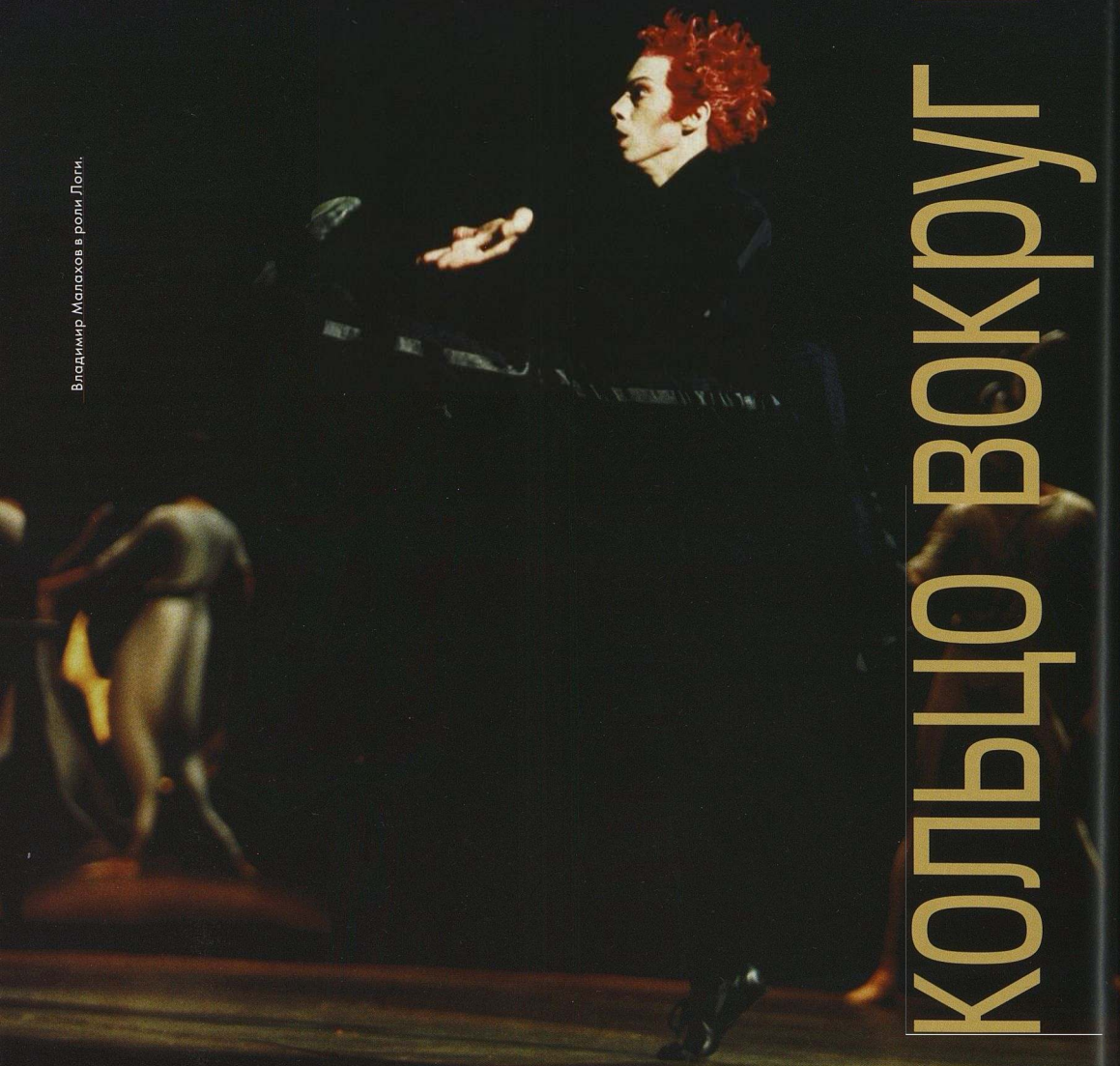
в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Пресса России» Агентства подписки и розницы, а также непосредственно в редакции



В Берлине на сцене Немецкой оперы состоялась премьера четырехчасового балета XX века «Кольцо вокруг кольца», постановку которого осуществил Морис Бежар. Хореограф создал это грандиозное полотно в 1990 году для своего театра в Лозанне и балетной труппы Немецкой оперы, но спектакль прожил на сцене недолго. Сегодня «Кольцо» переживает своё новое рождение. «Кольцо вокруг кольца» — это пластическое действие, своеобразное балетное воплощение музыки Вагнера, хореографических символов, образов, навеянных ею и фантазией мастера. Бежар в своём решении следовал за оперными либретто, то есть за сюжетом саги о Нибелунгах, получившем преломление в операх Вагнера. Однако балет насыщен деталями, которые хореограф взял непосредственно из первоисточников — древних сказаний. Балет сопровождается текстом, который иногда читает Ведущий (с 1990 года и по сей день в этой роли выступает Микаэль Денар, в прошлом — известный танцовщик), который не только произносит монологи, но и участвует в действии, как и пианистка (Елизабет Копер).

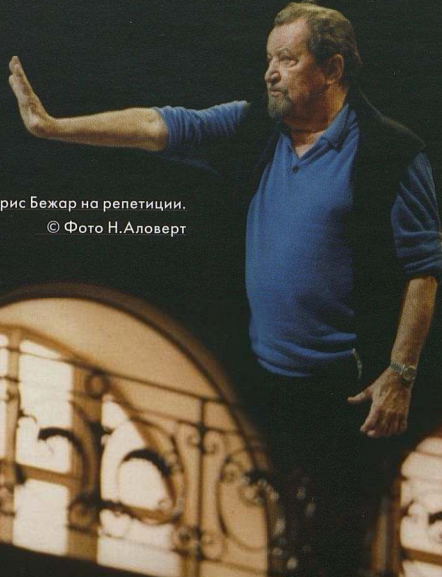
Владимир Малахов в роли Логи.

# КОЛЬЦО ВОКРУГ КОЛЬЦА





Морис Бежар на репетиции.  
© Фото Н.Аловерт



Диана Вишнева в роли Фринны и Артём Шпилевский в роли Вотана.  
© Фото Н.Аловерт



Балет начинается появлением на сцене странника в плаще и надвинутой на глаза шляпе: сам Вотан, верховный бог скандинавского небесного пантеона, открывает крышку стоящего на пустой сцене роляя, откуда вырывается огонь, лишающий его одного глаза. В дальнейшем Вотан появляется с повязкой на глазу. Это соответствует саге: по одному из преданий Вотан отдал один глаз за овладение мудростью. В конце балета, после гибели богов и героев, задняя кирпичная стена декорации дает трещину сверху донизу, и в образовавшийся проём уходит Вотан... Куда? В новый мир? В сюжет новой саги? Так завершается в балете круг вокруг истории кольца Нибелунгов, приносящего не только богатство, но и смерть всякому, кто им владеет.

Бежару удалось создать в спектакле мир, в котором могут существовать только боги и герои. Хореограф с первых минут убеждает зрителей в том, что рампа — это вовсе и не рампа, а некая черта, граница, отделяющая сидящих в зале от сотворённого мистического пространства, заставляет почувствовать пафос разворачивающейся на глазах зрителя трагедии. Сам Бежар чувствует себя среди богов и героев «на равных».

«Кольцо вокруг кольца» — театральное представление, изобилующее множеством режиссерских находок, которые поражают своей изобретательностью. Так, к примеру, гигантов и дракона Фафнира изображают цирковые артисты,двигающиеся на гигантских ходулях: фантастические мифологические существа даже ростом должны отличаться от остальных действующих лиц (даже богов) саги.

Одно из самых сильных впечатлений — полёт валькирий. Одетые в черные облегающие трико и крылатые шлемы Девы-воительницы несутся участвовать в битве: прыжки невысокие (имитация скачки на конях) и «летающие» сменяются воинственной поступью. Шествуя на пальцах, танцовщицы выбрасывают поочередно ногу вперед резким батманом. Сражающиеся воины поднимают их на вытянутых руках, и валькирии парят высоко над сценой, как зловещие черные птицы...

В «Кольце вокруг кольца» выступает ансамбль исполнителей, составленный из объединенных трупп Городской и Немецкой опер. Каждый участник — танцует ли он сольную партию или «выходит» в массовых сценах — демонстрирует редкостную самоотдачу.

Центр спектакля — Логи («когony») в исполнении Владимира Малахова. Логи Малахова — это, как думается, одна из самых интересных и ярких работ в сценической биографии танцовщика.

Логи в балете, как и Локи, его прообраз в скандинавской мифологии — причудливый персонаж; он насмешлив, коварен и проказлив, но может быть таинственным и величественно-загадочным.

Малахову роль дала большой простор для творческой фантазии, она как будто создана для его уникальных пластических возможностей. Танцовщик сейчас находится в великолепной профессиональной форме. Его легкие, высокие бесшумные прыжки становятся столь же яркой актёрской краской, как и почти неправдоподобная пластичность и выразительная, разнообразная мими-



ческая игра. Бестелесное существо, оборотень, насмешник, грозный исполнитель предначертаний судьбы — добро и зло перемешаны в Логи Малахова. Откровенное ёрничество и мистическую суть образа Логи-огня танцовщику удалось показать в равной степени.

Диана Вишнева, балерина Мариинского театра, — постоянный гость труппы. На премьере она танцевала партию Фрики, своеобразной и могущественной жены Вотана. Мне уже не раз приходилось убеждаться, что Вишнева — выдающееся явление на балетной сцене. Из роли одной из богинь она сделала почти главную героиню балета. Пластическая выразительность балерины, её актёрский дар поражают. В рисунке роли преобладают профильные, «египетские» позы, но даже статичные позы (не говоря уж о движении, танце) Фрики Вишневой кажутся исполненными еле сдерживаемой внутренней энергии и душевного огня.

Вишнева готовила в балете и роль валькирии Брунгильды. Но на премьере ее танцевала балерина, которая давно работает в театре, Надя Сайдакова. И на второй генеральной репетиции Вишнева заменила Сайдакову в первом акте в дуэте с Вотаном. Так что можно было составить некоторое представление о Вишневой-Брунгильде. Валькирия Вишневой, хотя и «разжалованная» за не-

послушание Вотаном в простую смертную, сохраняла свою божественную силу. Она не покорялась ему и не откликнулась на душевные страдания отца, вынужденного наказать свою любимицу и навсегда с ней расстаться. Душа героини Вишневой как будто наполнялась знанием своей трагической судьбы...

В немецкой труппе танцует и двадцатилетняя Полина Семионова. Танцовщица удлинённых пропорций, казалось, словно создана для романтических балетов. Но в роли Зиглинды, которая согласно сюжету полюбила родного брата (не зная о кровном родстве), вдруг предстала угловатой, но в то же время и женственной современной девочкой-подростком.

Артем Шпилевский — еще один русский артист (перешел работать в Городскую оперу из Мариинского театра), который удачно выступил в балете Бежара. Шпилевский танцует партию главного бога — Вотана. Красавец, стройный, мужественный, величественный, его Вотан честен и порядочен, за ним интересно следить, даже когда он только присутствует на сцене, не участвуя в действии.

Хороши Мартин Буцко (Альберих), Ибрагим Онал (Зигмунд) и Вислав Дудек (Хаген). Буцко, как показалось, чересчур «наигрывал» злодея, но, впрочем, его роль и создана прямолинейно: злобный мифологический «черный альф». А вот

Хаген — убийца Зигфрида — и задуман хореографом, и сыгран Дудеком нежизнеспособным ребенком, рожденным от случайной встречи Альбериха и королевы Кримхильды. Сначала он вообще не совсем полноценен — хромой персонаж «мотается» вокруг кресла матери и не знает, куда себя девать. А в какой-то момент вообще падает замертво. Но Альберих упорно стремится «оживить» свое дитя. Мужской дуэт — оживление Хагена — один из лучших в балете. Поначалу как тряпичная кукла, выпущенная из рук отца, Хаген валится навзничь, но Альберих силой колдовства наполняет его мощью. Дудек превосходно играет момент трансформации Хагена: он умирает уродцем с детской наивной душой, а возвращается к жизни могучим красавцем, лишенным души и сердца, «серийным убийцей». Сначала он убивает своего отца, а затем становится во главе армии таких же бездушных убийц, как он сам.

Чувствуется, что участниками спектакля проделана кропотливая актёрская работа, что вселяет уверенность в том, что Владимиру Малахову, артистическому директору объединенных балетных театров, удастся создать в Берлине балетную труппу самого высокого уровня.

Нина Аловерт



Полина Семионова в роли Зиглинды.

©Фото Н.Аловерт



**Сайт Издательского дома  
«Один из лучших»,  
на котором:**

- ежедневно обновляются  
новости танцевальной жизни  
- каждую неделю  
вывешиваются новые статьи и  
интервью о танцевальной жизни

- столько информации, что  
вам больше не захочется  
ничего искать  
- анализ всех изданий ИД  
«Один из лучших»

**В нашем Интернет-магазине  
«Книжная сцена»**

200 наименований книг о балете, модерне, спортивных танцах,  
джазе, эстраде и театре.  
Книги для детей и взрослых, для тренеров, преподавателей,  
руководителей и директоров.  
Книги на все вкусы.

**Телефоны для справок:**

**(095) 954-1803, 8-905-598-5071**

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ  
ОДИН ИЗ ЛУЧШИХ



**интересно  
доступно  
полезно**

**WWW.NASHSAIT.COM**

**Танцоры, хореографы, психологи,  
организаторы турниров и фестивалей,  
любители и специалисты танца**

**У вас больше не будет проблем с получением**

**танцевальной информации**

**Первый и единственный в России специализированный  
магазин танцевальной литературы**

**КНИЖНАЯ СЦЕНА**

Самые низкие цены и самый большой

ассортимент

Получая у нас книги, Вы экономите  
до 30 % своих денег

Мы выслаем книги наложенным платежом  
по всему миру!

200 наименований книг о балете, модерне,

спортивных танцах, джазе, эстраде, цирке.

Книги об упражнениях на растяжку, для детей  
и взрослых, для тренеров, преподавателей,  
руководителей и директоров.

Книги на все вкусы.

Посетители магазина могут назвать себя:

- бэббиди для участников и организаторов фестивалей, семинаров, конкурсов;
- именные дипломы под конкретные соревнования и фестивали;
- афиши коллективов и любого мероприятия

Только у нас установлена оптовая цена на розничную продажу  
журнала-справочника танцевальной жизни России  
«Танцевальный Иллондайн. Коллективы третьего тысячелетия».

Адрес: Москва, Духовской пер., д. 14/1 (ст. метро «Тулская»), ИД «Один из лучших»

Телефоны для справок: (095) 954-1803, 8-926-224-0978

e-mail: print2000@yandex.ru

[www.nashsait.com](http://www.nashsait.com)

**МАГАЗИН-"САЛОН" «Дебют»  
балетных и театральных принадлежностей  
в «Детском мире»**

*широкий выбор балетной обуви и трикотажа  
для занятий хореографией  
театральный грим, аксессуары, фурнитура  
для отделки костюмов  
видеокассеты с оперными и балетными спектаклями  
фотоальбомы о Большом театре России  
журналы  
сувениры*

Более подробную информацию можно посмотреть на нашем сайте

<http://www.salon-debut.ru>.

Наш адрес: Москва, «Детский мир».

Театральный проезд, дом 5, Театральная линия, этаж 4 (рядом с эскалатором № 4).

Телефон: (095) 629-12-03, 781-09-49

email: [info@salon-debut.ru](mailto:info@salon-debut.ru)

Режим работы: ежедневно с 9.00 до 21.00

воскресенье с 10.00 до 19.00

Проезд: станция метро «Лубянка», выход к «Детскому миру».





Накануне закрытия 15-го юбилейного сезона в театре «Кремлевский балет» состоялась пресс-конференция, на которой об итогах деятельности одной из самых молодых столичных балетных трупп рассказал художественный руководитель театра Андрей Петров.

За пятнадцать лет театр обрел обширный репертуар: двадцать спектаклей, большая часть которых постоянно присутствует в репертуаре труппы, показывается во время зарубежных гастролей. Среди них — такие шедевры мировой и отечественной балетной классики, как «Лебединое озеро», «Жизель», а также «Ромео и Джульетта» и «Иван Грозный» в постановке Юрия Григоровича, «Руслан и Людмила» и «Копелля» в постановке Андрея Петрова, «Золушка» в постановке Владимира Васильева и другие. Театр показывал свои спектакли в 17

странах и постоянно расширяет географию своих гастролей. Следующий сезон откроется премьерой балета «Спящая красавица» в постановке Андрея Петрова (сценография Станислава Бенедиктова). «Это, прежде всего, замечательная музыка: очень трогательная, насыщенная большими чувствами, — считает хореограф. — К сожалению, от постановки к постановке спектакль становится всё более скучным, всё более выхолащенным, из него уходит любовь, уходит дух, который есть в музыке Чайковского, этой французской сказки на русский лад». Ко дню открытия нового сезона приурочено и торжество по случаю 15-летнего юбилея. Будут приглашены все те, кто работал с театром, — художники, сценографы, композиторы, а также друзья, которые участвовали в жизни труппы все эти годы.

Вскоре после «Спящей» планируется ещё одна премьера — совместный проект театра и Фонда Мариса Лиеры «Новые русские сезоны», куда войдут произведе-

ния выдающихся отечественных балетмейстеров, которые пока не видела московская публика.

Намечена большая поездка в Германию: коллектив получил приглашение показать пятьдесят спектаклей в крупнейших городах страны. Театр также будет открывать Дни русской культуры в Будапеште, участвовать в Равенском фестивале в Италии, выступать в Испании.

В ходе пресс-конференции театру вручили годовой грант от новых спонсоров — компании «МИЭЛЬ-недвижимость». В рамках совместной благотворительной программы «Кремлевского балета» и компании «МИЭЛЬ-недвижимость», которая, по замыслу организаторов, должна способствовать развитию и повышению престижа отечественного балета, будет организована целая серия акций: выставки фотографий, молодежные балетные конкурсы, издание летописи «Кремлевского балета». Театр отмечает свое пятидесятилетие динамично и насыщенно, как и положено молодому юбиляру.

Юлия Стрижекурова

## на росинанте — в испанию

В сентябре 2006 года Челябинский театр оперы и балета имени М. И. Глинки будет праздновать 50-летие. И хотя в Уральском регионе он — самый молодой, всё-таки пятьдесят лет — уже история. В октябре 2004 года последней балетной премьерой стала постановка балета Л. Минкуса «Дон Кихот». Стоит заметить, что за все годы существования театра этот спектакль постоянно присутствовал в репертуаре балетной труппы. Первая постановка была осуществлена балетмейстером Ф. Лопуховым (1957), вторая — Б. Халиуловым (1971), третья — редакция Б. Брускина — «перенесена» в Челябинск Э. Тимирязиной (1994). И вот — четвёртая постановка этого нестарееющего спектакля — в редакции Валерия Кокорева, который с 2004 года является художественным руководителем балетной труппы театра.

С «Дон Кихотом» у челябинцев связано немало ярких воспоминаний. Сколько впечатлений оставили выступления в «Дон Кихоте» гостей — Екатерины Максимовой и Владимира Васильева, Светланы Адырхаевой (которая начинала свой творческий путь на сцене челябинского театра) и Бориса Бланкова, Надежды Павловой и Вячеслава Гордеева, Натальи Филипповой, Ларисы Трёмбовель-

ской, Сергея Радченко и многих других. Не забыли местные зрители и своих солистов, в разные годы покорявших их сердца, — Галину Борейко, Ларису Ратенко, Владимира Постникова, Георгия Плиева, Руслана Бутаева, Евгения Попова.

Сегодняшняя постановка «Дон Кихота» значительно отличается от всех предыдущих и, прежде всего, — красочностью костюмов и декораций, в чем немалая заслуга художника Дмитрия Чербаджи (Москва). Хореографическая канва М. Петила и А. Горского дополнена в спектакле небольшими танцевальными и игровыми

фрагментами. Дирижер-постановщик спектакля — главный дирижер театра Сергей Ферулев.

Партию Китри исполняют прима-балерина театра Татьяна Предина и недавняя выпускница Пермского хореографического училища Елена Воробьева. В роли Базиля — Андрей Булдаков и Александр Цвариани.

Осенью театр предполагает показать спектакль в Испании.

С.Чадов



Т.Предина в балете «Дон Кихот».



На Урале говорят об удивительной земле «Магнитки», о её особенной энергетике, питающей и взращивающей таланты, которыми по-прежнему, несмотря ни на что, стремительно и бурно прирастает Россия. Говорят также о «притяжении Эйдинова» — так названа замечательная книга воспоминаний о Семёне Григорьевиче Эйдинове — создателе целой сети музыкальных школ, крупнейшего в стране музыкального училища, хоровой капеллы, одного из ведущих в России хоровых коллективов сегодня, трёх домов музыки в Магнитогорске, хорового общества, что почти невероятно для города областного подчинения. В пятидесяти годах такое чудо было реальностью только в Москве, Петербурге, да в «дымной Магнитке».

Подвижническая деятельность С. Г. Эйдинова стала корневой системой, давшей мощное развитие всем направлениям исполнительской, учебно-творческой и просветительской деятельности целой плеяды его талантливых учеников.

В 1993 году «действующее художественно-партизанское движение» С. Г. Эйдинова по праву получило статус государственной консерватории, которая под руководством двух удивительных продолжателей его дела — первого ректора А. Якубова, основавшего в Магнитогорске ещё и Театр оперы

Анастасия Горячева (Редисочка) и Морикиро Ивата (Чиполлино) в балете «Чиполлино».



и отметил на магнитогорской земле свой тридцатилетний юбилей. И, конечно, большим подарком для магнитогорских зрителей стало появление в спектакле приглашенных Г. Майоровым солистов Большого театра — Морикиро Иваты (Чиполлино), Анастасии Горячевой (Редисочка), Владимира Непорожного (граф Вишенка) и Елены Андриенко (Магнолия).

## аркаим — театр-город

и балета, и ректора сегодняшнего — Н. Веремеенко — стала крупнейшим вузом-комплексом, где практикуются все виды профессиональных образовательных программ, в том числе и театрального образования, от дополнительного до высшего и послевузовского (аспирантура).

В традициях консерватории — ставить масштабные и сложные творческие задачи, идти трудными, неизведанными путями: здесь создана кафедра хореографии, хореографическое училище и театр с уникальным репертуаром, в восьмой раз прошли Магнитогорские российские педагогические ассамблеи искусств «Искусство, наука и художественное образование».

В программу нынешней конференции вошли доклады профессора Московской консерватории Е. Долинской, два доклада хореографа и педагога Г. Майорова, которые были посвящены традициям и новаторству в искусстве отечественного хореографического искусства рубежа XIX–XX веков. Настоящей кульминацией Магнитогорских ассамблей стала премьера майоровского «Чиполлино», замечательного детского балета, который сегодня

заведующая кафедрой хореографии Магнитогорской консерватории Е. Петренко, ученица Г. Майорова, занимается поисками «новых форм бытования танца», сохраняя верность классической традиции. В созданном ею театре Г. Майоров воплотил свою давнюю мечту о постановке балета «Были-небылицы» на музыку Р. Щедрина. Остальные спектакли поставлены самой Петренко — «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова, «Сильфиды» Ф. Шопена, «Американец в Париже» Дж. Гершвина, «Весна священная» И. Стравинского. Петренко — также автор своих собственных самостоятельных версий «Ночи на Лысой горе» М. Мусоргского и «Кармен» Ж. Бизе-Р. Щедрина.

За два года создано восемь балетов — репертуар театра, в труппе которого, как когда-то в эпоху Семёна Григорьевича Эйдинова, — подвижники, педагоги и студенты кафедры хореографии и хореографического училища Магнитогорской консерватории. Театр ещё не имеет никакого статуса, но уже стал особенным по своему новаторскому звучанию, ибо уже имеет право на самое пристальное внимание балетных критиков.

Осталось сказать о том, что этот творческий коллектив называется «Аркаим» — по имени древнего города, недавно найденного в окрестностях Магнитогорска, которому от рода более четырёх тысяч лет и о котором известно, что это город-храм, город-обсерватория, обладающий такой же сильной энергетикой, какой когда-то обладал греческий полис, где собирались близкие по духу люди. Очень хочется, чтобы местные власти не остались равнодушными к усилиям ректора консерватории Н. Веремеенко и, поддержав театр «Аркаим», сохранили его для зрителя.

Сцена из спектакля «Чиполлино».



Евгения Коптелова



# дом на набережной

В Москву Галина Сергеевна Уланова приехала в 1944 году. Сначала у неё была маленькая квартирка на Новослободской, а с 1952-го — трехкомнатная в доме на Котельнической набережной. В квартиру же, ставшую ныне мемориальной, Уланова въехала в 1986 году.

В прихожей висит фотопортрет Улановой. Хотя сама балерина никогда не вывешивала своих фотографий в квартире, устроители музея захотели, чтобы хозяйка «встречала» гостей: добродетельная, в непринужденной позе, на фото она такая, какой её запомнили в последние годы. Гостиная поражает, с одной стороны, своей простотой, аскетичностью обстановки и одновременно — благородством, отражающими нравственный ригоризм и величие души Улановой. Почти вся обстановка московской квартиры была привезена из ленинградского дома балерины — это старинная мебель 10-20-х годов XIX века. Станка в этой квартире не было, но Галина Сергеевна практически до конца своих дней делала смешанную зарядку (спортивную с элементами классики), опираясь на тяжелый стул из дворцового гарнитура, перед балетным зеркалом своей мамы — Марии Фёдоровны Романовой. Поскольку для Галины Сергеевны материальные вещи имели второстепенное значение, большое место в мемориале занимают произведения искусства — подарки: Уланова сама ничего не коллекционировала, ей всё дарили друзья и поклонники, причем сувениры часто носили утилитарный характер — соусники, чашки, сервизы на балетные темы.

На стенах квартиры — множество картин: пейзажи, балетные зарисовки, и конечно, изображение хозяйки, в том числе одно из наиболее удачных — знаменитый портрет работы Георгия Верейского. Среди подарков — работа Артура Фонвизина «Цирковая наездница» (на обороте написано: «В память о спектакле, который я никогда не забуду. 1945»), натюрморт В. Рындина — редкая работа театрального художника-сценографа, эскиз костюма Дросельмейера в образе короля кисти А. Бенуа. Скульптуры Елены Янсон-Манизер изображают Уланову в роли Тао-Хоа и Джульетты: это настоящий гимн уникальному таланту балерины. Возле зеркала — небольшая статуэтка лебедя, которую Уланова берегла с 1929 года, когда начала репетировать Одетту в «Лебедином озере». В одной из витрин выставлены настоящие раритеты — портрет О. Спесивцевой, портсигар Ф. Шаляпина, головка лепки Анны Павловой (автопортрет, найденный после её смерти на прикроватной тумбочке). В архиве музея также хранится автопортрет Павловой в технике сангины. Всё это передала в дар Улановой известная

коллекционер русского искусства XIX века и её поклонница Эвелин Курнанд. Бесчисленные награды также нашли здесь своё место — среди прочих итальянская премия Парселли «За беззаветное служение танцу», врученная Улановой в начале 90-х годов.

В небольшой спальне возле низкой простой кровати стоят уютные тапочки 35-ого размера — вся обувь (до конца жизни Галина Сергеевна предпочитала каблук восьми сантиметров!) словно вторит сказке о Золушке. На прикроватном столике записка «10.30 машина в театр, потом репетиция с Ниной [Семизоровой]», будто жизнь в этом доме идёт своим чередом. Это комната, где можно увидеть фотографии из семейного архива Улановых-Романовых: выпускного класса, где Мария Фёдоровна Уланова — рядом с Анной Павловой, детские фото маленькой Гали, взглянув на которые, Джон Ноймайер воскликнул: «Ну, это уже Уланова!» Здесь же сотрудники музея закрепили витрину, посвященную балетной пушкиниане Улановой.

В кабинете, комнате неправильной формы, — обширная библиотека, которую, в том числе, составляют около трехсот томов с дарственными надписями. На рабочем столе — собственноручно собранные в Коктебеле сердолики, а если завести старинную шарманку, то атмосфера комнаты преобразуется, будто кто-то своим присутствием потревожил заснувшую эпоху.

Сразу обращает на себя внимание фото Греты Гарбо, которую очень любила Уланова. Встретиться им так и не удалось — в назначенный день вся улица перед студией Сесилия Битона, фотографа и друга Гарбо, была запружена журналистами, прослышавшими об этом событии. Гарбо развернулась и уехала... Они были очень похожи — обе славились

замкнутостью, нелюдимостью, обращенностью только в свой мир, и каждая была самой загадочной «звездой» своего времени.

В комнате, где расположена собственно экспозиция, также масса интересных экспонатов, например, фото Улановой, сделанное в то время, когда она готовилась сниматься в фильме «Иван Грозный». Мало кто знает, что в своё время Галине Сергеевне была предложена роль Анастасии в картине С. Эйзенштейна, но замысел не осуществился — график спектаклей совпал со съёмочным периодом.

Рассказывать о каждом экспонате этой квартиры-музея можно бесконечно, но лучше всего там бывать, чтобы прикоснуться к жизни великой балерины.

Ольга Шарпеткина  
Юлия Стрижекурова





# легендарный дуэт

В Шереметьевском дворце открыта необычная выставка «Звездная пара», посвященная легендарному петербургскому дуэту, соединившему столь несхожие и по-своему привлекательные индивидуальности Натальи Дудинской и Константина Сергеева. Экспозиция приурочена к 95-летию К. М. Сергеева — «тенора советского балета» и стала возможной благодаря объединенным усилиям Мариинского театра, Российской национальной библиотеки, Центрального архива литературы и искусства и, главное, дару, полученному Санкт-Петербургским музеем театрального и музыкального искусства от Маргариты Куллик и Екатерины Гришиной, правопреемниц Дудинской. Тут подлинные обиходно-житейские вещи Дудинской и Сергеева соседствуют с эскизами, афишами, театральными костюмами. Всё вместе убедительно отражает атмосферу всепоглощающего творчества: сопряжено с приметам времени, но только особенностями того времени не ограничено. Во всем живут ответы искусства, а настоящее искусство, согласитесь, непреходяще.

Основную экспозицию предваряет почти документальный зачин: с одной стороны, выхвачены узнаваемые меты эпохи, с другой — нас приглашают погрузиться в обстановку театрального и семейного быта. В советскую эпоху всё ладилось заодно: от массовых спортивных празднеств, послеблокадных субботников — до многолюдья демонстраций. Фотографии той поры у старшего поколения вызывают ностальгические чувства: было ведь такое, что людей объединяло. А тут рядом — победная улыбка Никиты Хрущева. В памяти всплывает полёт Юрия Гагарина в космос! Так рождалась коллективная эмоция, ныне — вне спорта — почти утраченная. Кстати, полёт Гагарина нашел воплощение в творчестве Сергеева, сочинившего по горячим следам сиюминутный балет «Далёкая планета» на музыку Б. Майзеля. Пусть данный факт на выставке не отражен, но те, кто спектакль видел, дополняют представленное воспоминаниями. Авторы проекта Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства — Н. И. Метелица и куратор выставки Р. С. Садыхова — точно обозначают главное и при том оставляют зрителям возможность дополнить увиденное собственным опытом.

Вот, к примеру, письмо великого учителя любимой ученице Дудинской от 14 февраля 1944 года. Оно подписано: «твоя «подруга»

А. Ваганова». Разница в возрасте — 33 года! Одна, старшая, проводит те дни в Москве, другая — с эвакуированным театром в Молотове. Разлука вынужденная. А чувствуется — так хочется быть вместе! И снова детали их доверительных, поистине родственных отношений всплывают в памяти, дополняют скупые строки письма далеких военных лет.

Бесценные образцы эпистолярного жанра дополнены инсталляцией. Тут — фрагмент закулисных будней: привычный станок — палка для ежедневных штудий, репетиционный костюм, косовые туфли и новомодная деталь — экран монитора. Экран — окно в мир балетного урока, неперемногого экзерсиса. Урок этот длится бесконечно — всю балеринскую жизнь. И рядом — приют отдохновения: знак редких часов, проводимых себя дома. Стильная мебель красного дерева из квартиры Дудинской: диван, стол, кресла, музыкальная шкатулка, портрет величаво неприступной бабушки в роскошной золоченой раме. Семейная икона Дудинской, завещанная церкви родной Академии русского балета. Вещи узнаваемы, памятью одухотворены.

Центр этого «вступительного слова» к сердцу выставки, — собственно сцене и театру, — парадные костюмы героев, украшенные многочисленными наградами. То знак времени — люди заметные, отмечены государством, правительством. Награды заслуженные, получены нередко с обидным опозданием. Город и всё связанное с ним центральные власти с опаской в тень отторгали. А тут, вопреки всему, — парад. Вспоминаешь Сергеева,

умевшего парадность блюсти. Его приподнятую речь, умение создать для присутствующих настроение праздника...

И вот — главный зал. Огромный, образами прошлого заполненный. Театрального хаоса тут нет: всё организовано, отвечает косяку внутренней дисциплине Сергеева, чем непредсказуемости Дудинской. Подспудно возникает ощущение: в этой дивной паре инициатива, пожалуй, была мужского рода...

Тут, в стороне — роль... Просто предмет? Нет, — музыка, в нем заключенная. Она, веришь, тут витает. Оба наших героя музыке были преданы. Легенда гласит: роль не простой — Вахтангом Чабукиани



Н. Дудинская и К. Сергеев  
в балете «Раймонда».



Н. Дудинская и К. Сергеев  
в балете «Лауренсия».



дареный. А сколько гениев за этими клавишами колдовало! Прокофьев, Хачатурян, Шостакович...

В центре — подиум. Тут гарцуют костюмы. Наивные — в нашем нынешнем понимании, украшенные кокетливыми бантиками. И — неожиданные откровения. Вот колет Сергеева в «Спящей». Скоромная серебристая ткань, статуса парчи чурается. Нахального блеска нет. А — нарядно. Неброско и сдержанно. Благородно. Фон костюмного пиришества причудлив, флёрдом газа приглушен. Там, на стене — афиши. Обещания сказочных театральных событий. Дудинская и Сергеев эти обещания неизменно оправдывали.

В колце приглушенного зова афиш — часы. Волшебные, из прокофьевской «Золушки». То был лучший спектакль хореографа Сергеева. Его звездный час — обещание чуда впереди.

Может быть, их танец и был тем чудом? Всё остальное к тому прилагается. Костюмы, афиши, письма... Эскизы декораций, подлинны, достоверны свидетельства. А танец Дудинской и Сергеева тут вам предъявлен на экране. Всё то немногое, что сохранила скупая киносъемка. Дудинская и Чабукиани в «Баядерке». Дудинская и Сергеев в «Лебедином» и «Раймонде». Сергеев и Уланова в «Ромео и Джульет-

те». Хотелось бы еще и еще. Но — спасибо и за это.

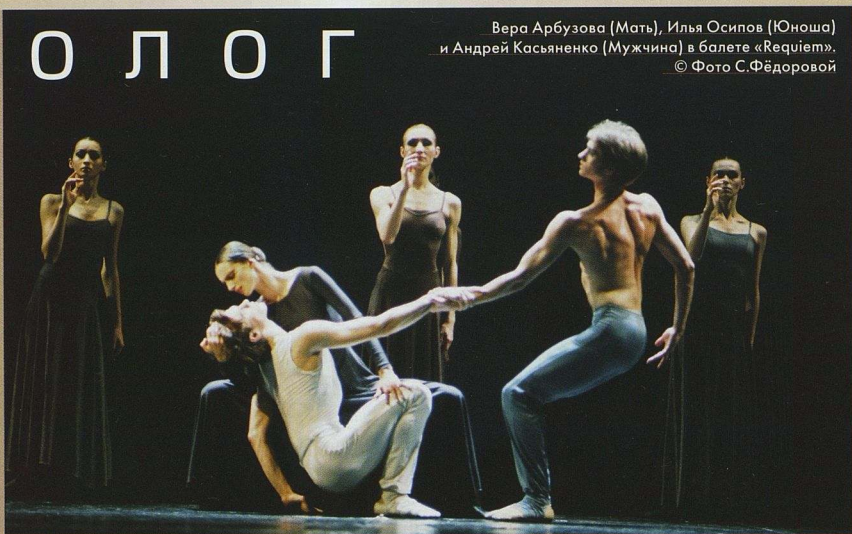
Дивная выставка! Сердечная благодарность всем, кто ее готовил. Кажется, что тут тень героев присутствует, впитает, даже согревает дыханием атмосферу парадных залов. На редкость живо и искренне. Сколько теплых, почти интимных деталей!

Выставка запомнится каждому, кто на ней побывал. Как часть жизни Дудинской и Сергеева. Пусть после той черты, которая нас на время разделила.

Аркадий Соколов-Каминский

## п р о л о г

Вера Арбузова (Мать), Илья Осипов (Юноша)  
и Андрей Касьяненко (Мужчина) в балете «Requiem»  
© Фото С.Фёдоровой



Илья Осипов и Андрей Касьяненко — недавние выпускники Академии русского балета имени Вагановой — заставили заговорить о себе после премьеры балета Бориса Эйфмана «Мусагет», хотя и не участвовали в этом спектакле. В этот вечер в первом отделении шёл «Реквием» на музы-

ку Моцарта, поставленный хореографом в 1991 году. В зеркале его хореографических метафор отразилось множество разных исполнителей. Три главных мужских партии («Реквиема» — Юноша, Мужчина и Старик — составляют единый образ Человека, меняющегося на протяжении жизненного пути. И вот, едва переступив порог профессионального театра, Осипов предстал в этом балете Юношей, а Касьяненко — Мужчиной.

Выступление Ильи Осипова обнаружило его любовь к отделке пластических деталей и природную экспрессию. Эмоциональный импульс, захлёстывая танцовщика, подчас грозил разрушением формы. Но вовремя обузданная эмоция безошибочно захватывала зрителя, трансформируясь в незаурядное сценическое обаяние. Юноша в исполнении Осипова, стремился в мир от переизбытка жизненной энергии, заранее принимал свою судьбу. Если же говорить о технической стороне роли, то танцовщик пока более убедителен в *terre a terre*-ных движениях, чем в *allegro*. Его красивые и крепкие пируеты с выходом в *la seconde* выглядят, пожалуй, выигрышнее, чем у других исполнителей роли.

В отличие от плановой премьеры Осипова, Касьяненко в «Реквием», что называется, «влетел». Его дебют — одна из тех театральных случайностей, которые могут сыграть как положительную, так и роковую роль в судьбе артиста. Внезапная болезнь исполнителя партии оставила Андрею всего два дня (!) для под-

готовки роли, что для спектакля Эйфмана ничтожно мало. Но достойная профессиональная подготовка и убежденность в собственных силах помогли молодому артисту даже в столь экстремальных обстоятельствах достойно выступить в спектакле.

Постигать роль и ориентироваться внутри общего потока действия пришлось прямо на сцене, Касьяненко скупом отмерял жесты и эмоции. Но эта лапидарность — наподобие одеваемых на образ «рыцарских» лат — оказалась вполне созвучной балетмейстерской концепции. Прямо на сцене возник набросок портрета Мужчины, словно срисованный со статуи Донателло. На образную сторону партии «работала» сама природа танцовщика — фигура, схваченная чеканным контуром, отчетливая дикция в «произношении» хореографического текста. А умение контролировать себя в пространстве и природная координация заставляли молодого артиста стремиться к технике самой высокой пробы.

Кем станут нынешние дебютанты в перспективе будущего? Пока лишь длится пора обещаний, кредитов и надежд. А время покажет — будут ли надежды оправданы, кредиты возвращены, а обещания выполнены.

Наталья Вербье



Выступает ансамбль «Юность». (Мичуринск).



«Камаринская». (Ансамбль «Россия», Владимир).



## вензеля и узоры народного танца

Владимирская земля, древняя и загадочная, гостеприимно и приветливо распахнула Золотые Ворота для проведения уникального праздника русского народного танца имени Татьяны Алексеевны Устиновой. Те несколько дней, в течение которых проходил этот фестиваль, были днями радости встреч, узнаваний, знакомств и познания нового. 22 коллектива представили на суд жюри обязательную программу. Каким разнообразием стилей, построений, движений, коленац засиял венок русских танцев!

Конкурс — это лаборатория, семинары, мастер-классы. Конкурс, концепция которого принадлежала Татьяне Алексеевне Устиновой, ещё раз подчеркнул, что творить в области русского танца непросто, что там, где традиции, там есть и культура исполнения, что высокий художественный образ рождается благодаря бережному отношению к истокам, что акробатические трюки чужды русскому танцу.

Знаменательно и символично было начало заключительного концерта «Тверской кадрили», поставленной Устиновой в 1938 году, ансамблем «Вензеля» из Пензы (художественный руководитель Л. Алексеева). «Вензеля» разделил приз имени Устиновой с Владимирским колледжем культуры и искусства в лице ансамбля «Росинка» (руководители М. Зинок и Н. Зуева). Солоист ансамбля Д. Сунин эмоционально ярко и технически точно исполнил сольный номер «Камаринская». Ансамбль «Станица» из Краснодара (руководитель Е. Дмитриева, балетмейстер А. Круглый), удостоенный первой премии, придерживается традиций кубанского казачества, возрождает гордость за свой край. Вторую премию жюри присудил

ло ансамблям «Юность» из Мичуринска (руководитель О. Серова), «Кружель» из Великого Новгорода (руководитель С. Маткина) и «Радуга» из Кашина Тверской области (руководители Е. Сузенкина и Е. Сучилова) — разным по стилю и исканиям в области русского танца, но удивительно чутким в понимании гармонии хореографического фольклора. Третьей премии удостоен ансамбль «Узоры» Владимирской области. Много добрых слов и пожеланий увезли с собой и другие лауреаты конкурса — ансамбль «Владимирец» из Владимира (балетмейстер Н. Пешковская) и «Калинка» из Новокузнецка (руководители Н. Жемеро и В. Константинов).

Ансамбль «Русь» из подмосковного города Люберцы отмечен первой премией. В его исполнении ярко прозвучало полотно «Вдоль по улице», поставленное студенткой кафедры хореографии РАТИ А. Тропиной.

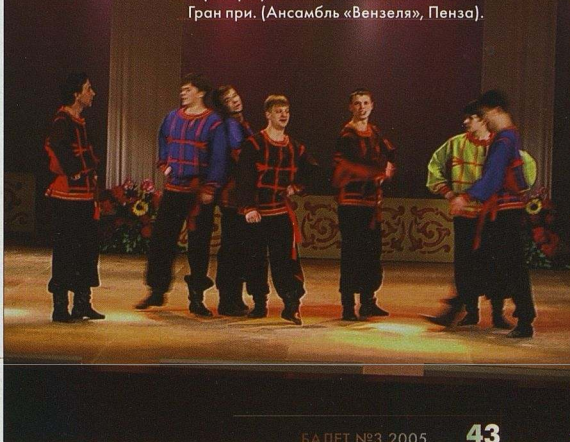
Итоги фестиваля обсуждались на заседании «круглого стола», участники которого выявили как тенденции развития, роста и динамики, так и проблемы, возникшие в последнее время в сфере русского сценического танца. Разговор касался таких важных вопросов, как сегодняшнее состояние русского танца на концертной эстраде, работа с музыкальным материалом и формой его подачи, художественное оформление, мастерство исполнения.

Елена Преснякова

Выступает ансамбль «Станица» (Краснодар).



Хореографическая сценка «Компашка». Гран при. (Ансамбль «Вензеля», Пенза).





# лидер года



Омак Сат.  
Танец «Эзир-Кара»  
(«Черный орёл»).

В Концертном зале имени Чайковского состоялся заключительный концерт открытого ежегодного Всероссийского конкурса «Лидер года», в котором участвовали ведущие солисты государственных ансамблей народного танца.

Татьяна Алексеевна Устинова большое внимание уделяла сольному и камерному танцу, поскольку считала, что только эти формы способствуют рождению актёрской индивидуальности, выявляют сегодняшнее состояние хореографической культуры, всегда демонстрируют потенциал не только исполнителей, но и народа, который они представляют. Показанное на концерте подтвердило: слова великого балетмейстера сохраняют свою актуальность и сегодня.

К сожалению, приходится констатировать, что русский танец в его многообразном сольном варианте нам не показали, хотя, справедливости ради, отметим, что хорошее впечатление произвёл национальный балет «Кострома». Его композиции отмечены тонким юмором, изобретательными находками, современными интонациями и — что особенно важно — вдумчивым подходом балетмейстера Ю. Царенко (приз за лучшую балетмейстерскую работу) к фольклорной традиции.

Артисты из Кабардино-Балкарии в старинном танце «Кафа» показали красоту и величие, гордость и внутреннее достоинство человека, сложив гимн мужеству и благородству.

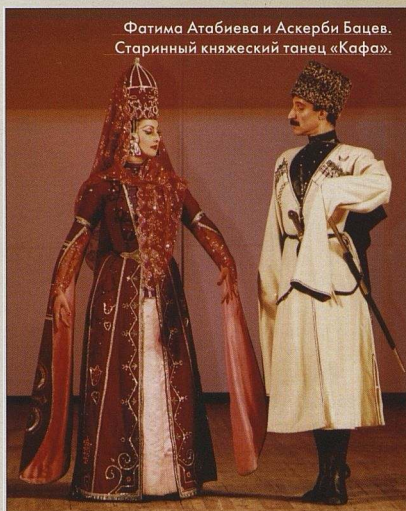
Лучшей солисткой признана Айнура Тапева из Казахстана, показавшая «Тюркский танец». Сама древняя культура заговорила с нами языком пластики, приоткрывая неразгаданные сокровенные тайны, в загадочной, мистической вязи движений — обнаружилось своё тонкое обаяние. Другая казахская гостья — Аида Касимова, получившая приз за школу, тонко синтезировала приёмы классического танца с поэтичной пластикой фольклора, что показало, какие неограниченные возможности открываются перед теми, кто идёт в этом направлении.

Фольклорные мотивы, занесённые из народных преданий, сплетались с изысканными поэтическими фантазиями у Наранги Батлуевой в бурятском танце «Биелгэ». Омак Сат назван лучшим солистом. Тувинский танец «Эзир-Кара» в его исполнении — захватывающий рассказ из богатейшего народного эпоса о силе и мудрости легендарного Чёрного орла: юноша в образе птицы расправляет руки-крылья, взлетает ввысь и парит над грешным миром в надежде уничтожить зло, мешающее благоденствию людей. Отметим жюри и игристую пару из Татарстана Солию Файзулину и Григория Сергеева, которые выступили с миниатюрой «Подарок». За артистизм приза удостоена Динара Антаканова, исполнившая «Танец с шапочкой» (Республика Калмыкия). Вечная женственность, мягкая и тонкая,

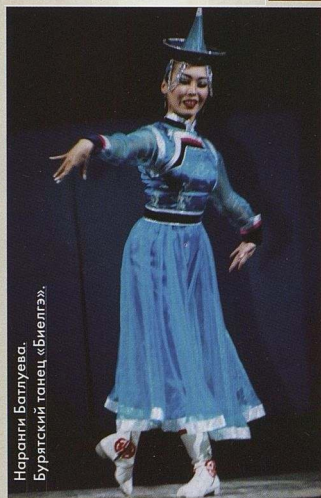
нежная и томная, жертвенная и всепрощающая — всё это читалось в её танце.

Проведение такого конкурса, как «Лидер года», жизненно важно для поддержки, развития и обогащения народного танца. Много благодарственных слов хочется сказать работникам Главного Управления внутренней политики Президента России, Министерства культуры и массовых коммуникаций и других правительственных и общественных организаций, способствовавших организации этого важного форума.

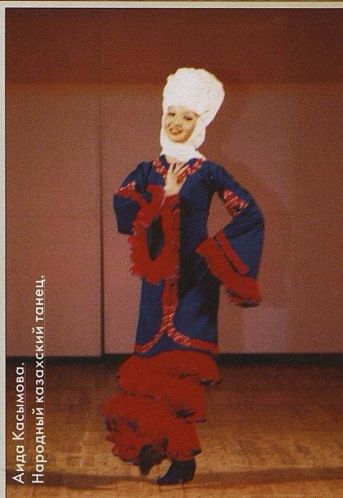
Елена Преснякова



Фатима Атабиева и Аскерби Бацев.  
Старинный княжеский танец «Кафа».



Наранги Батлуева.  
Бурятский танец «Биелгэ».



Аида Касимова.  
Народный казахский танец.



# вино от брэдбери

Самарский театр юного зрителя «СамАрт» известен далеко за пределами областного центра. Две его работы — «Бумбараш» и «Мамаша Кураж» отмечены Национальной театральной премией «Золотая маска». Практически каждый спектакль «СамАрта» становится заметным событием в культурной жизни города, его с интересом ждут любители театра.

Не стала исключением и самая значительная в нынешнем сезоне премьера тюза — мюзикл «Вино из одуванчиков». Этот спектакль уникален: он создан специально для «СамАрта». Практически вся работавшая над ним творческая группа — москвичи: автор пьесы по одноименной повести американского писателя Рея Брэдбери — давно сотрудничающий с «СамАртом» драматург Михаил Бартев, композитор — Алексей Шельгин, автор сценической редакции, режиссер-постановщик и балетмейстер — Михаил Кисляров, который пригласил художника из Вильнюса Юрате Рачинскайте. Кстати, Кисляров — автор пластических композиций обоих упомянутых «звёздных» спектаклей «СамАрта».

Сценическая интерпретация повести Брэдбери, тем более в столь сложном, находящемся на стыке драматического и музыкального театра жанре мюзикла, — задача не из простых: в повести по существу отсутствует сквозной сюжет. В пьесе Бартевева главный герой Дуг Сполдинг — житель небольшого американского городка Гринтауна вспоминает эпизоды своего

детства, населенные дорогами его сердцу людьми, и это сообщает спектаклю аромат ретро, настраивает зрителей на особую лирическую волну.

Отсутствие стройного сюжета делает по-особому самоценными отдельные эпизоды спектакля. В каждом из них своя эмоционально-смысловая нагрузка, свой «узловой» персонаж. Одинаково важны и драматургическая выстроенность эпизодов, и сама по себе логика «сцепления» их в единую цепочку, сообщающая целостность всему сценическому действию.

Постановщик «Вина из одуванчиков» — хореограф, и поэтому не случайно пластика стала важнейшей выразительной доминантой спектакля. Можно сказать, что в процессе работы Кисляров изначально мыслил музыкально-пластическими образами. В спектакле множество сольных и массовых танцевальных эпизодов. Персонажи живут на сцене как бы в единой «связке», действие развивается стремительно, динамично, буквально излучая внутреннюю энергетику и задор.

В спектакле занята практически вся труппа театра. Кисляров сумел добиться от драматических актеров редкостной пластической органики и свободы.

Зигзаги воспоминаний главного героя переносят действие спектакля в Каир, в парижский «Мулен Руж», в знойный Буэнос-Айрес. В соответствии с этим сценическая пластика персонажей то обретает свойственную визуальному образу Египта

экзотическую графичность поз, то оборачивается вихрем канкана, то напоминает о знойном темпераменте жителей южноамериканского континента. Когда действие разворачивается на площади Гринтауна, в танцевальную стихию вовлекаются все обитатели этого провинциального городка от мала до велика. Ну, а если в центре внимания оказываются изобретатель фантастической машины счастья, неумный фантазер Лео Ауфман со своей женой Линой и дюжиной детишек, пластика немедленно окрашивается в колоритные национальные тона.

Музыка, особенно в первой части спектакля, основана на джазовых ритмах. Затем по ходу действия в ней возникают и танго, и еврейские мотивы, и ритмы кабаре, и мелодичные кантиленные эпизоды. Характер музыки определяет пластический характер того или иного эпизода, его внутренний темпоритм и окраску.

Спектакль «Вино из одуванчиков» — попытка на какое-то мгновение сложить перед зрителями осколки прожитой главным героем жизни, вернуть из прошлого ароматный, как вино из одуванчиков, кусочек его детства. И эта цель оказалась достигнутой во многом благодаря удачной пластической партитуре сценического действия.

Валерий ИВАНОВ





# «пишу мир, в котором хотел бы жить»

Не так давно в книжных магазинах Москвы появилась книга в ярко-красной суперобложке, в прорези которой помещено фото Анны Павловой в миниатюре «Лебедь». Автор книги — известный французский писатель Анри Труайя, а название — «Балери-

на» (оригинальное название — «Ивановым» искусством, — говорит сам Лосев, — то, что я пишу мир, в котором хотел бы жить».

У каждого творца есть своя Муза. У Лосева их три — это любимые балерины Нина Ананишвили, Лилия Сабитова и Алтынай Асылмуратова. Что привлекает в них художника? «Прежде всего — возвышенность и одухотворенность, а потом — Восток есть и в моей крови тоже, и это не могло не сказаться!»

«Что я хочу выразить, когда рисую балет? — размышляет Сергей Лосев. — Движение. Стараюсь поймать не шаблонный вариант, который известен по множеству фотографий, а неуловимый переход от одного состояния к другому». Тема развития движения и его трансформации отчетливо видна на полотнах, посвященных художественной гимнастике. Две работы этого года — «Танец с шалью» и «Ляйсан Утяшева. «Восточный квартал» — посвящены Матиссу, потому что напоминают автору матиссовский «Танец». В этих картинах наглядно применяется приём кадрирования, то есть постепенного расклада движения, и они словно становятся


монтажными полотнами авангардистов начала века. Необычный ракурс позы другой спортсменки — Веры Сесиной («Показательный номер») — напоминает перекидное жете в балете, и только специальные тапочки на ногах вместо балетных туфель говорят о том, что это ещё один гимнастический опус.

Наверное, каждый живописец лелеет излюбленную тему, над которой чаще всего размышляет, и у Лосева эта тема — окончание спектакля, последний поклон перед занавесом — собственно, тема конца чуда. Из работы в работу балетное искусство на картинах художника предстаёт покрытым легким романтическим флером, а тяжёлый повседневный труд балерины тщательно спрятан от зрителя, будто его не существует вовсе.

В своём творчестве художник испытывает тягу к классике и к балету времен Айседоры Дункан (танец Лилии Сабитовой), а современное пластическое искусство его не привлекает вовсе. На вопрос — почему? — отвечает: «Скажем так — не каждый видит в этом искусство».

Помимо работ маслом в коллекции художника множество рисунков, набросков, акварелей, причем делает он их на пожелтевшей старинной бумаге середины XIX века — будто стремится максимально опозитизировать и вознести на недостижимую высоту обожаемый танец.

Ольга Волжина




Илзе Лиэпа. «Русская».

на из Санкт-Петербурга». Перевёл это повествование о жизни русского балета начала прошлого века Сергей Лосев. Закончив романо-германское отделение филологического факультета Московского университета, свою основную профессиональную работу он дополняет серьёзным интересом к двум другим сферам деятельности — к изобразительному искусству и балету.

«Могу сказать, что повлияло на моё решение заняться живописью, — рассказывает Лосев. — Случилось это тогда, когда я узнал о судьбе художницы Нади Рушевой. Летом 1978 года в небольшом павильоне в Коломенском выставлялись пятьдесят её лучших балетных рисунков, посмотреть их собирались длинные очереди, и уже тогда я решил, что подхвачу карандаш, который выпал из её рук. Но потребовались ещё годы и годы, чтобы эту мечту удалось претворить в жизнь...»

Возможно, сближает Лосева с семнадцатилетней художницей то, что он не боится показаться непрофессиональным художником, не сетует на отсутствие мастерства и некоторый примитивизм своих работ. «Роднит меня с так называемым «на-



Анна Павлова.



Лилия Сабитова. «Марсельеза».



# наследницы вагановой

Два профессора классического танца Академии русского балета имени А. Я. Вагановой — Людмила Николаевна Сафронова и Ирина Александровна Трофимова — отметили своё 75-летие.

Они вышли из стен Ленинградского хореографического училища, обе — ученицы Агриппины Яковлевны Вагановой. Сафронова постигала секреты виртуозного танца

подарок — написала книгу «Уроки классического танца», где обобщила свой богатый педагогический опыт. Вышедшая в издательстве Академии русского балета книга отныне служит методическим пособием для студентов и педагогов классического танца.

Судьба Ирины Трофимовой сложилась драматично. Одна из лучших учениц Марии Фёдоровны Романовой, она получила травму, не позволившую ей начать артистическую карьеру. В школьном

не забывает сказать ученицам, что они достались «по наследству» от Вагановой.

«Методика Вагановой, — считает Ирина Александровна, — основа обучения классическому танцу, но технология исполнения движений должна развиваться и совершенствоваться. И Ваганова менялась, когда опыт молодых балетмейстеров диктовал ей свои условия. Агриппина Яковлевна, например, не любила «раздираловки», но когда то потребовалось для партии Ледяной Девы, пришла в класс и велела поднимать ноги. У Вагановой были



Людмила Николаевна Сафронова.



Ирина Александровна Трофимова.

и строгого академизма в классе легендарного педагога. Трофимова — на педагогическом отделении Петербургской консерватории.

Людмила Сафронова была ведущей балериной Малого театра оперы и балета (МАЛЕГОТа), репертуар которого позволил ей раскрыться не только в «партии № 1» классического наследия — Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». Сафронова много танцевала в спектаклях хореографов-современников. Эти спектакли канули в Лету, и только память поклонников да немногочисленные фотографии сохранили созданные Сафроновой образы Сольвейг, Айши из «Семи красавиц», Франциски из «Голубого Дуная», Елены («Накануне»), Ольги («Юность»), Клариче и Беатриче («Мнимый жених»), Женщины в трауре («Цветы»).

В 1975 году Сафронова начала преподавать в alma mater классический танец. Имена её лучших учениц знает балетный мир: Елена Панкова, Марина Чиркова, Ирма Ниорадзе, Елена Востротина, Алина Сомова, Марианна Павлова.

К собственному юбилею Людмила Николаевна Сафронова сделала всем редкий

прошлом остались блестящие партнеры Святослав Кузнецов и Анатолий

Сапогов, с которым она танцевала на выпускном спектакле венгерский танец.

В студенческие годы в Консерватории Трофимова стала сочинять собственные номера и зачастую их сама исполняла. До сих пор Ирина Александровна не может скрыть волнения, рассказывая, как Ваганова пришла посмотреть её «Славянский танец» на музыку Дворжака: «Я расплакалась, потому что танцевала для Вагановой». Агриппина Яковлевна вытирала ей слезы и утешала: «Ты танцевала хорошо!»

По воспоминаниям Трофимовой, Ваганова много рассказывала студентам о своём пути в педагогику. Из этих рассказов делалось понятно, что главной причиной успеха была способность упорно докапываться до сути: почему не получается движение, как сделать его правильно?

Трофимова — старейший педагог Академии русского балета, она работает здесь с 1951 года. И сегодня, давая на уроках комбинации своего педагога, Трофимова

ум, вкус, музыкальность и безупречное чувство стиля. Это помогало ей находить верные решения и быть на передовых позициях. Развивая её методику, мы поднялись на высокие полупальцы, стали выше поднимать ногу на *soi de pied*. Критерий здесь — благородство манеры, сохранение петербургского стиля».

Людмила Николаевна Сафронова и Ирина Александровна Трофимова полны сил. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть в их искрящиеся глаза. По традиции, сложившейся в старейшей балетной школе, чествовали юбиляров в музее Академии. Здесь со стен строго смотрели предшественники, а коллеги произносили восторженные речи. И с благодарностью несли цветы ученики, те, кто сегодня принимает от наставников эстафету мастерства и будущей славы русского балета.

Лариса Абызова



# На темы репертуара



Репертуар — это лакмусовая бумажка, проявляющая состояние театра. В нем отражается все: и наличие художественного *credo* руководителя, и отношение к традициям, и знание мировых достижений, и возможности труппы: ее солистов, ансамбля, и, как ни странно, уровень зрительских потребностей. Долгие годы проблемы репертуара у нас в стране будто бы и не существовало. Обязательным для всех балетных театров страны был перечень балетов классического наследия, среди которых лидировали «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Жизель» и балеты хореографов 30-40-х годов — «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа», «Ромео и Джульетта».

Стремление расширить репертуар выразилось в создании спектаклей на современную тему, решаемых, однако, все в тех же канонах классического танца. В республиканских театрах спектакли включали также народно-танцевальные сцены и строились на воссоздании национальной атмосферы.

Театр был похож на театр, репертуар отличался лишь качеством исполнения, зависящим от возможностей той или иной труппы.

Времена изменились: театры стали взахлеб раскрывать замкнутое пространство и осваивать мировой репертуар. Трудно переоценить роль этого процесса для страны: театров, артистов, зрителей, да и развития искусства в целом. Обогащение афиши за счет произведений, имеющих мировую славу, стало едва ли ни главным приоритетом современной репертуарной политики. Но положительный, безусловно, процесс обрел иные черты: всякое освоение готовой продукции хорошо, если оно не подменяет собой подлинного творческого процесса, основанного, в первую очередь, на поиске нового. Да и счет произведениям, за которыми прочно укреплен репутация непреложных раритетов мирового уровня, не бесконечен. С сожалением приходится констатировать, что на их «место» зачастую приходят отнюдь не образцы.

Освоение мирового репертуара обозначило и еще одну проблему — возможности потери знакового для русского балета стиля. Стиль русского классического танца, равно как и его — не побоимся этого ругаемого слова — традиции, из коих и складывается художественный феномен русской школы классического танца, — есть то, что непрерываемо входит в процесс глобализации, охватывающий в начале нового века весь мир.

Сейчас часто в экономике употребляется понятие «взвешенность». Воспользуемся им, чтобы напомнить и театрам, и тем, кто определяет их репертуар, а также коллегам-журналистам, что только при обдуманном и художественно направленном освоении всех богатств мировой хореографии, при непрерывных и самостоятельных художественных исканиях и внимательном отношении к ценностям отечественной школы танца возможно не потерять, а преумножить те завоевания, которые входят в глобальное понятие «Русский балет».

Валерия Уральская





**"Большой театр доверяет непревзойдённому  
качеству полов Harlequin".**



Балетный пол  
Harlequin Woodspring на малой  
сцене Большого театра.



«Качество пола для артистов балета жизненно важно. Как избежать травм в течение многих лет профессиональной жизни, как создать иллюзию лёгкости в романтических балетах или "скользить" по сцене в современных постановках – всё это в большой степени зависит от качества сценического покрытия. Новая эксклюзивная разработка фирмы HARLEQUIN отвечает самым высоким требованиям. Большой театр России рад сотрудничать с этой фирмой.»

**Алексей Ратманский - Художественный руководитель балета Большого театра**



**Harlequin International S.A. Tél. (+352) 46 44 22 Fax (+352) 46 44 40  
e-mail: [info@harlequinfloors.com](mailto:info@harlequinfloors.com) [www.harlequinfloors.com](http://www.harlequinfloors.com)**

**LUXEMBOURG LONDON LOS ANGELES PHILADELPHIA FORT WORTH SYDNEY**





Гран При и медали X международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве