

# БАЛЕТ

# BALLET

ноябрь-декабрь  
№6 (154) 2008



Приз «Душа танца» – 2008:  
новые имена

Балетные труппы в году  
грядущем

Вождь смотрит «Светлый  
ручей»

Из новых диссертаций

# Лауреаты приза журнала «Балет» «ДУША ТАНЦА» 2008 ГОДА

## «Маг танца»

**Илья Авербух**

хореограф танцев на льду  
(Москва)

## «Мэтр танца»

**Людмила Семеняка**

педагог-репетитор  
Большого театра России  
(Москва)

**Алла Осипенко**

балерина и педагог  
(Санкт-Петербург)

## «Учитель»

**Людмила Ковалева**

педагог Академии русского  
балета имени А.Я.Вагановой  
(Санкт-Петербург)

**Евгений Валукин**

заведующий кафедрой  
хореографии  
Российской академии  
театрального искусства  
(ГИТИС)  
(Москва)

## «Рыцарь балета»

**Александр Василевский**

директор Новосибирского  
хореографического училища  
(Новосибирск)

**Георгий Исаакян**

художественный руководитель  
Пермского театра  
оперы и балета имени  
П.И.Чайковского  
(Пермь)

**Сергей Бобров**

художественный руководитель  
Красноярского театра  
оперы и балета  
(Красноярск)



## «Звезда»

**Денис Матвиенко**

солист Михайловского театра  
(Санкт-Петербург)

## «Восходящая звезда»

**Екатерина Крысанова**

солистка балета  
Большого театра России  
(Москва)

**Владимир Шкляров**

солист балета  
Мариинского театра  
(Санкт-Петербург)

## «Звезда народного танца»

**Лев Голованов**

педагог-репетитор  
Государственного ансамбля  
народного танца  
имени Игоря Моисеева  
(Москва)

## «Рыцарь народного танца»

**Игорь Шаповалов**

хореограф,  
режиссер-постановщик  
концертных программ  
(Москва)

## «Пресс-лидер»

**Елена Федоренко**

член редколлегии,  
редактор отдела музыки  
газеты «Культура»  
(Москва)



Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал  
№ 6 (154)  
НОЯБРЬ-ДЕКАБРЬ 2008  
Выходит шесть раз в год

**Адрес редакции:**

129110, Москва,  
Проспект Мира, дом 52/1  
тел.: (495) 688-24-01  
(495) 688-28-42  
факс: (495) 684-33-51  
e-mail: mail@russianballet.ru  
http://www.russianballet.ru

**Редакция:**

Е.И. КОЗЛЕНКОВА,  
О.В. ГОНЧАРОВА,  
О.Ю. ШКАРПЕТКИНА,  
В.И. ПАЧЕС

**Фотокорреспондент**

Д.М. КУЛИКОВ

**Корректор**

В.М. КОЛОБОВНИКОВ

**Компьютерный набор**

Э.И. ВАСИЛЬЕВА

**Художественное оформление  
и предпечатная подготовка:**

А.В. КУРБАТОВ

**Журнал**

зарегистрирован  
в Министерстве печати  
и информации  
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001  
© «Балет», 2008

**Учредители**

АНО «Редакция журнала «Балет»,  
Министерство культуры  
Российской Федерации,  
Департамент культуры  
города Москвы

**Отпечатано в типографии:**

«Диджитал экспресс»  
Проспект Мира 56,  
(495) 775-08-00, 933-87-68  
Заказ № 30393

Мнение редакции не обязательно  
совпадает с мнениями авторов.  
Редакция не несет ответственности  
за содержание рекламных  
объявлений в номере.

Рукописи не рецензируются  
и не возвращаются.

Любое воспроизведение оригиналов  
или их фрагментов на любом языке  
возможно только с письменного  
разрешения АНО «Балет».

Торговая марка зарегистрирована  
и является собственностью АНО  
Редакции журнала «Балет».

**Главный редактор**

В.И. УРАЛЬСКАЯ

**Редакционная коллегия:**

А.А. БАРХАТОВ  
В.В. ВАНСЛОВ  
В.Я. ВУЛЬФ  
Г.В. ИНОЗЕМЦЕВА  
В.Г. КИКТА  
М.Б. КОБАХИДЗЕ  
С.Н. КОРОБКОВ (заместитель  
главного редактора)  
М.К. ЛЕОНОВА  
Н.Г. ГЛЕВКОВА  
А.Д. МИХАЛЁВА  
В.С. МОДЕСТОВ  
А.А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ  
Е.Я. СУРИЦ  
Е.Г. ФЕДОРЕНКО  
С.И. ХУДЯКОВ  
Г.В. ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

**Творческий совет:**

Н.Н. БОЯРЧИКОВ  
М.Х. ВАЗИВ  
В.Ю. ВАСИЛЁВ  
В.В. ВАСИЛЬЕВ  
В.М. ГОРДЕЕВ  
Е.Ф. ГОРИНА  
Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ  
Н.А. ДОЛГУШИН  
В.М. ЗАХАРОВ  
Н.Д. КАСАТКИНА  
М.Л. ЛАВРОВСКИЙ  
О.В. ЛЕПЕШИНСКАЯ  
А.М. ЛИЕПА  
А.Б. ПЕТРОВ  
Т.В. ПУРТОВА  
А.Н. ФЕДЯЕЧЕВ  
Б.Я. ЭЙФМАН

**Иностранная коллегия:**

АЙВОР ГЕСТ (Англия)  
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ  
(Белоруссия)  
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.ГУРИН  
М.М. ЧИГИРЬ  
И.А. ЧИСТОПАШИНА

# БАЛЕТ BALLET

**БАЛЕТНАЯ ТЕМА**

2 **Н.Касаткина, В.Васильев.** «Балетмейстер – человек одержимый»

**АФИША БАЛЕТА**

4 **Планы сезона**

**НОВЫЙ БАЛЕТ**

10 «Пламя Парижа» – диалог или спор?

**БАЛЕТ-ПАРАД**

15 **В.Уральская.** Молодой балет мира от Рима до Сочи  
20 **А.Максов.** XIV Нуреевфест  
22 **БАЛЕТНЫЕ ЧТЕНИЯ.** Из новых диссертаций

**ИМЯ В БАЛЕТЕ**

26 **О.Розанова.** Ирина Колесникова: триумфы и мечты  
29 **А.Максов.** Андрей Евдокимов: «Вперёд! На сцену! Танцевать!»

**МЕДИЦИНА – БАЛЕТУ**

32 **П.Попов.** Как идеально «настроить» позвоночник?

**ВРЕМЯ БАЛЕТА**

34 **Е.Власова.** Сталин смотрит «Светлый ручей»  
38 **Н.Дунаева.** Стальная шпага. Ида Рубинштейн – модель Валентина Серова

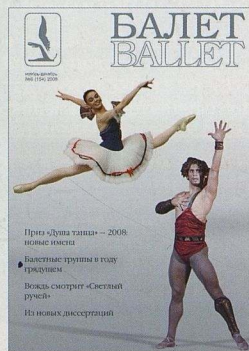
**МИР БАЛЕТА**

41 **В.Игнатов.** Бежар – секрет  
44 **Н.Гальцина.** Петроглифы в Савонлине

**ИНФОРМ-БАЛЕТ**

**POST SCRIPTUM**

48 **В.Уральская.** «Актер» пишется с большой буквы



На первой  
странице обложки:  
солисты балета  
Большого театра России  
Наталья Осипова  
и Иван Васильев.  
Фото Д.Куликова (Большой театр)



**Наталья Касаткина,  
Владимир Василев,**

художественные руководители  
Академического театра  
классического балета

## «Балетмейстер – человек одержимый»

– Во многих театрах сейчас возникают проблемы из-за неопределенности обязанностей и полномочий директоров, художественных руководителей, главных балетмейстеров. Расскажите: кто у вас кто?

**Н.Касаткина:** «Владимир Василев – генеральный директор, я – главный балетмейстер, а вместе мы – художественные руководители».

– Как соотносится в вашей работе деятельность творческая и административная?

**В.Василев:** «Очень хорошо. Потому что директором нашего театра является наш сын. У нас получился такой семейный подряд. И всю организационную, хлопотливую и зачастую мешающую творчеству работу он взял на себя».

**Н.Касаткина:** «До него были такие люди, которым нельзя было доверять. И мы пошли по стопам Юрия Никулина, который поручил цирк своему сыну и правильно сделал. Никулина сейчас нет, а цирк процветает. Мы решили, что единственный человек, которому мы можем доверять, это наш сын, Иван Василев. Сейчас мы с ним работаем и горя не знаем, за исключением одного: воспитывали его не мы, а бабушка, писательница Анна Кардашева, женщина чрезвычайной интеллигентная, и поэтому он не умеет ногами открывать двери и в наглую чего-то добиваться. Но он уже многому научился, тем более что он борется не за себя, а за своих родителей, которых высоко ценит и хочет, чтобы они совершили то, на что у них еще есть силы. А совсем недавно у него появился замечательный соратник – Михаил Михайлович Чигирь. Для нас это – просто замечательно: он помогает разбираться с хозяйственными вопросами».

О том, что мы можем еще кое-что совершить, говорит такой факт: в сентябре за двадцать дней мы поставили «Коппелию». Не такой уж и простой спектакль. Мы вернули его к старинному варианту, возрождая больше хореографию Сен-Леона, Чекетти, меньше – Петита. Всего использованы две классические сюиты, и те – в нашей адаптации, а все остальное – наше авторское решение, совершенно оригинальный спектакль. Значит, у нас еще есть силы, чтобы поднять серьезное дело, к которому мы очень много лет готовились, – реализовать концепцию, которая у нас есть, создать свой Центр балета».

– У вас по сути дела авторский театр, вы считаете, что это идеальная модель?

**Н.Касаткина:** «Нет. Вообще нельзя говорить об идеальной модели. Такого не бывает. Все может быть по-разному. Когда нас спрашивают, должен ли в идеале во главе театра стоять творец, каким, в частности, был Юрий Григорович, руководивший труппой Большого театра 30 лет, мы считаем – да, это замечательно. Но может и не творец, а, например, такой человек, как Сергей Дягилев. Он же сам не создавал спектакли, но мудро направлял творческий процесс. Очень образованный человек, Сергей Павлович не был ни балетмейстером, ни режиссером, ни композитором, ни художником. Так что все может быть по-разному».

Авторский театр – другой вопрос. Вот у нас авторский театр – мы «перепортили» уже почти всю классику, добрались до «Коппелии» и, наверное, на этом не остановимся. Дело в том, что на классику идут заказы, а ставить ее просто так нам не интересно. Не «испортили» только «Жизель», она идет у нас в классической версии, потому что такой балет трогать нельзя. А самое большое количество спектаклей в репертуаре театра – наши авторские работы, с нашей авторской хореографией по собственным либретто. Свободу творчеству это, конечно, дает».

**В.Василев:** «В Большом театре за время нашей там работы сменились два или три художественных руководителя. Но ни в одном театре нет такого художественного руководителя, как Дягилев, умеющего мобилизовать вокруг себя все творческие силы».

**Н.Касаткина:** «Но Большой театр такого руководителя имел. Это – композитор Михаил Иванович Чулаки. Он был гениальным художественным руководителем, хотя занимал должность директора».

**В.Василев:** «Главная задача художественного руководителя – создавать творческую атмосферу, мобилизовать творческие силы. А у нас получается наоборот».

Мы поставили «Сотворение мира» в Ленинграде, успех был феерический. А когда через два года снова приехали в Ленинград, то увидели спектакль, где вместо Барышникова стоит артист кордебалета, вместо Колпаковой – тоже девочка. Тогда мы потребовали снять спектакль, потому что выглядел он чудовищно. Приходится все время сталкиваться с тем, что стоит после премьеры уехать, все начинает рассыпаться. В Новосибирске подготовили с местной труппой «Ромео и Джульетту». После нашего отъезда половину декораций отменили, потому что их трудно установить. Уникальный художник Иосиф Сумбаташвили сделал «висящую» конструкцию – книгу, страницы которой распахивались, и так менялись декорации. Тут же все убрали. Прошло еще какое-то время – балет вообще сняли с афиши. А смотреть его приезжали люди целыми поездками из Омска, Томска. Теперь мы никуда в России не ездим и нигде не ставим. Работали в Америке, но там свои проблемы. С удовольствием готовили «Сотворение мира», успешно выпустили премьеру, но прошло три спектакля – и все. У них такие правила, теперь на будущий год, и тоже три спектакля. И зачем нам это нужно? Столько энергии вложено, столько сил, а спектакли практически не идут».

**Н.Касаткина:** «Самая большая проблема для нас – это отсутствие своего помещения. В чем это выражается? Когда, например, выпускали «Маугли» в Новой опере, сделали это за один день! Оркестровые репетиции, правда, шли и раньше, потому что была сделана запись, которую оплатил папа композитора Александра Праера, и оркестр отрепетировал заранее. А у нас – свет, оркестровая с артистами, прогон в костюмах – все за один день. Когда выпускали спектакль в Кремлевском дворце, было еще хуже – до трех часов нас вообще не пускали в Кремль, и на всю подготовку оставалось часа три».

**В.Василев:** «Когда мы готовили спектакли в Большом театре, на сцене репетировали как минимум месяц, а здесь – всего один день. Вы представляете, что это такое?! Мы уже решили не приглашать друзей на премьеру, потому что обязательно будут какие-нибудь накладочки – невозможно же за это время все успеть!»

**Н.Касаткина:** «Причем, критики очень любят эти накладочки отмечать. Поэтому отсутствие собственного здания – бич нашего театра. Еще в семьдесят седьмом году, когда мы только пришли в ансамбль, а тогда это был ансамбль, мы решили делать из него театр. Помещение у нас есть, но строить театр нам обещают уже лет двадцать. Начинали мы писать об этом еще Леониду Ильичу Брежневу!

Это что касается наших проблем. Но есть еще одна очень важная проблема – проблема начинающих балетмейстеров. Почему мы, собственно, и задумали Международный центр балета, деятельность которого, как предполагается, затронет многие важные стороны жизни балетного театра, но одно из главных – сохранение традиций русского и советского, кстати, искусства, ведь в советское время создавалось немало интересных спектаклей. Но не только на уровне изучения самих спектаклей, но еще и на уровне постижения школы, основанной на хореографии XX века. Это совершенно гениально начал Леонид Якобсон своими экзерсисами. Мы хотели бы сделать нечто подобное из хореографии самого великого балетмейстера XX века Косьяно Ярославича Голейзовского. Ну, Юрий Николаевич Григорович пока сам за себя отвечает, хотя у него тоже есть приемы, которые следует анализировать и изучать. И, естественно, наши спектакли. У нас тоже есть свои определенные пластические и режиссерские темы, которые я разработала именно как экзерсисы. Такая получается «школа высшего пилотажа» – школа овладения тонкостями профессии. Например, школа Чекетти предполагает совсем другие позиции, нежели наша, манера, подача корпуса, epaulements – все по-другому. Будущие балетмейстеры должны это обязательно знать. Они должны уметь развести кордебалет. А часто студентам просто не на чем и негде попробовать свои силы. У нас в труппе есть студенты-хореографы, но мы не в состоянии предоставить им кордебалет для того, чтобы они научились его элементарно «двигать». Нам уже немало лет, а замыслов громадь, и два зала, которыми мы располагаем, заняты репетициями тех спектаклей, которые идут в репертуаре. То есть мы наступаем на горло песне новоборанцев, а нам хочется их развивать. Какие-то номера они ставят, но на широкую дорожку вышла только Светлана Воскресенская».

**В.Василев:** «У нас – театр балета, а он не может работать каждый день. Если считать условно, что мы будем давать представления пятнадцать раз в месяц, то пятнадцать дней сцена будет свободна. Тогда сможем приглашать выступать на ней другие театры из России, западные труппы...»

**Н.Касаткина:** «То есть налаживать «кровообращение». Это еще одна функция Центра».

Итак, первая функция – сохранение традиций, потому что Россия – это балетная страна, и мы обязаны беречь и изучать то, из чего наш балет вышел.

Вторая функция – развитие: мы должны знать все, что касается модерна, авангарда, других направлений. Классика для нас – это основа, но есть же и другие течения, которые и питают ее, и существуют самостоятельно. Изучать необходимо все. Поэтому должны организовываться специальные семинары с показами. Если все это будет, мы сможем искусство не только сохранять, но и развивать.

И третья – это «кровообращение» внутри нашей страны и не только».

**В.Василев:** «В предполагаемом театре должно быть минимум четыре хороших балетных репетиционных зала, которые мы сможем предоставлять молодым хореографам. Тогда у них появится возможность развиваться, учиться практически, работая с артистами, а не только теоретически постигать тонкости профессии».

– Что, по-вашему, должны делать молодые хореографы, чтобы проявить себя, завоевать признание?

**Н.Касаткина:** «Вообще, нужно браться за все, не задумываясь. Ведь балетмейстер – это не просто наученный человек, это – человек одержимый. Он не может не ставить. Он сам найдет себе возможность, а не будет просто так сидеть и говорить: «Ой, мне негде ставить, а вот дайте мне...» Как мы начинали? По ночам репетировали. Потом выдавали это за комсомольскую работу. Балет «Ванина Вандини» поставили, пока наш директор был в отъезде, а когда вернулся, у нас уже все было готово. Он возмущался потом: «Не успеешь уехать, а тут уже новый спектакль!» «Геологов» показывали в декорациях кладбища после «Жизели». Хотелось работать, и труппа за нами шла, почему – не знаю. Наверное, одержимость заразительна».

«Весну священную» мы вообще сделали на пенсионеров, все старше были нас лет на двадцать. Первая линия у нас была еще более-менее молодая. Так мы до такой степени запугали рисунок, что сами потом не могли разобрать».

– Считается, что сейчас кризис хореографов, причем во всем мире. Вы согласны?

**Н.Касаткина:** «Да, кризис есть, причем именно сейчас. Но обычно затишье бывает перед бурей, перед взрывом, как было в начале прошлого века. Как раз сто лет назад начались дягилевские «Русские сезоны» в Париже. Такое впечатление, что мы накануне, только для этого нужен второй Дягилев. Или Международный центр балета! Тогда история повторится. Но для того, чтобы произошло взлет, необходима еще и соответствующая почва. Пока что у нас в стране ее, на наш взгляд, нет. Значит, ее следует готовить».

**Беседовала О.ГОНЧАРОВА**

## Хотите купить наш журнал?!

Журналы и книжную продукцию редакции можно приобрести:

● в «Театральном салоне Большой» по адресу: Нижняя Красносельская, д.45/17; тел. (495) 662-54-77,

● в салоне «Гришко» Москва, Козицкий переулок, д.1-а, тел. (495) 650-22-49,

● в Театральном магазине «АРТ» Страстной бульвар, д. 10, тел.: (495) 629-94-84.

● Во время спектаклей в Большом театре России, Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко и Кремлёвском Дворце съездов

● в Санкт-Петербурге в АРТ салоне Марининского театра тел.: (812) 326-41-96, (812) 326-41-97 e-mail: artshop@marinsky.ru (во время балетных спектаклей),

● в Московском доме книги на Новом Арбате, д.8, тел.: (495) 921-73-90,

● в «Книжнице» («Русское Зарубежье») Нижняя Радищевская, д.2, тел.: (495) 915-27-97

## БОЛЬШОЙ ТЕАТР РОССИИ



Е. Максимова и В. Васильев с участниками гала-концерта. Фото Д.Куликова (Большой театр)

Две балетные премьеры пройдут на главной сцене страны в начавшемся 233-м сезоне. Но прежде – о событии, ставшем для него знакомым. Большим праздником высокого искусства балета стал состоявшийся на Новой сцене Большого театра в октябре 2008 года фестиваль, посвященный пятидесятилетию звёздного дуэта Екатерины Максимовой и Владимира Васильева. Отмечая этот выдающийся юбилей, труппа показала спектакли, в которых в своё время блистательно выступали Максимова и Васильев, – «Дон Кихот», «Жизель» и «Анюта». Кстати, в последнем зрители в партии Петра Леонтьевича увидели Владимира Васильева, вновь подтвердившего и своё неувядаемое мастерство танцовщика, и масштабный талант драматического актёра. Фестиваль завершился большим гала-концертом.

Из премьер первой пойдёт программа одноактных балетов, куда включены Гран па из балета «Пахита» и спектакль «Русские сезоны».

Премьера «Русских сезонов» на музыку Леонида Десятникова прошла в «Нью-Йорк Сити балле» в 2006 году. «Сезоны» – это русские «Времена года», музыку которых композитор Десятников сочинил, вдохновлённый скрипичным циклом Антонио Вивальди, но используя русские фольклорные мотивы. Хореография Алексея Ратманского.

Цель знаменитого Гран па из балета «Пахита» – показать богатые и разнообразные возможности артисток женского состава труппы. Такой вот парад виртуозности и солисток, и танцовщиц кордебалета. Постановку осуществляет Юрий Бурлака, много лет отдавший изучению сценической биографии этого балета.

Балет «Копеллия» на сцене Большого театра ставился неоднократно разными хореографами. Последняя версия А.Горского, родившаяся в 1905 году, дожила до нашего времени, но уже в репертуаре Московского училища. В 2009 году в Большом театре старинную «Копелию» возродит Сергей Вихарев (Санкт-Петербург), известный по реконструкциям «Спящей красавицы» и «Баядерки» в Мариинском театре, «Копелии» в Новосибирске. Сценография спектакля Бориса Каминского, ранее успешно оформившего на сцене Большого театра «Корсар».

В конце 2008 года предполагается поездка балетной труппы в Японию с балетами «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Светлый ручей», а в 2009 году – в Мексику и США.

(Соб. инф.)

## МАРИНСКИЙ ТЕАТР

Балетный сезон театр открыл вечером балетов Джорджа Баланчина, показав, в том числе, возвращённую в репертуар «Симфонию до мажор».

В продолжение празднования своего 225-летия Мариинский театр под руководством Валерия Гергиева провёл фестиваль на сцене Берлинской Дойче Опер (30 сентября – 8 октября). В фестивале приняли участие 320 артистов оркестра, хора оперы и балета театра. В представленных на берлинской сцене спектаклях «Лебединое озеро» и «Корсар» ведущие партии исполняли Виктория Терешкина, Екатерина Осмолкина, Алина Сомова, Андриан Фадеев, Антон Корсаков, Данила Корсунцев.

В октябре также состоялись гастроли

балета Мариинского театра в США. Были показаны «Жизель», «Дон Кихот» и гала, включавший Гран па из «Раймонды», «Пахиты» и акт «Тени» из «Баядерки». В спектаклях участвовали Диана Вишнева, Ирма Ниорадзе, Виктория Терешкина, Игорь Колб, Андриан Фадеев, Евгений Иванченко, Леонид Сарафанов, а также восходящие звезды Олеся Новикова, Алина Сомова, Екатерина Осмолкина, Екатерина Кондаурова, Владимир Шкляров, Михаил Лобухин.

В октябре же программой балетов Уильяма Форсайта открылись гастроли Мариинского театра на сцене лондонского театра Sadlers Wells. Основа гастрольного репертуара – хореография XX века (Дж.Баланчин, У.Форсайт, А.Рат-

манский). В балете «Аполлон» выступил Игорь Зеленский. Творческий вечер Игоря Зеленского на сцене Мариинского театра намечен на 12 ноября. Среди гастрольных планов сезона также – Тайвань, Италия, Франция.

Как всегда, в новом театральном сезоне зрителей ждут два крупнейших фестиваля театра – «Мариинский» и «Белые ночи». Фестиваль «Мариинский» (14 – 22 марта) планируется открыть премьерой балета Р.Шедрина «Конёк-Горбунок» в постановке Алексея Ратманского.

Среди абонементов, предложенных зрителям в сезоне, – «Шедевры мирового балета» (от Петипа до Нижинского и Форсайта).

(Соб. инф.)

## ЯКУТСК

Балет «Лебединое озеро» П.Чайковского, который украшает афишу Театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) имени Д.К.Сивцева-Суоруна Омоллоона на протяжении почти десяти лет в постановке Юрия Григоровича (1999), открыл сезон балетной труппы. Исполнители главных партий – Надежда Корякина (Одетта-Одиллия), Ренат Хон (принц Зигфрид), Андрей Никулин (Ротбарт), Станислав Местников (пастух).

Вскоре после начала тридцать восьмого сезона зрители впервые познакомятся с молодыми артистами балета, выпускниками Якутского хореографического училища имени А.В.Посельской, в специальной программе. Первое отделение вечера балета называется «Дебюты сезона», во втором состоится показ нового балета якутского композитора Валерия Шадрина «Свет и тени Марты Грэхем». Шесть любовных писем из Нью-Йорка» в хореографии главного балетмейстера театра Марии Сайдыкуловой. Свое произведение композитор посвятил якутской прима-балерине Гульнаре Дуловой. До конца года предполагается показ постановки современного спектакля, название которого пока не определено. Осуществлять ее приглашена известная французская хореограф Лоран Лёвассёр.

В планах труппы – «Сильфида» Х.Левенскольда и национальный детский балет. Кроме этого, будет восстановлена картина «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст» и обновлены декорации в «Кармен-сюите».

**Евгения ТОМСКАЯ**

## ПЕТРОЗАВОДСК

Музыкальный театр Республики Карелия уже третий год работает на малой сцене, пока в основном здании театра идет капитальный ремонт. Но балетная труппа не бездействует; все это время она активно работает, давая спектакли и на малой сцене, и на других, больших по размеру площадках Петрозаводска. В этом сезоне под руководством главного

балетмейстера театра Кирилла Симонова готовится переход на большую сцену родного театрального здания: увеличивается труппа, готовятся новые постановки.

Традиционно начало нового театрального сезона приходится на октябрь, но для балетной труппы сезон начался уже в августе – с участия в IV Международном фестивале балета в финском городе Савонлинна. Артисты из Петрозаводска открывали праздник на сцене крепости Олавинлинна двумя показами балета П.Чайковского «Лебединое озеро» в постановке К.Симонова. Главные партии исполняли солистка Музыкального театра Республики Карелии Лариса Иванова и приглашенные гости из Санкт-Петербурга солисты Маринского театра Екатерина Кондаурова, Максим Зюзин, Ислам Баймурадов. Зрители, среди которых было немало приехавших из разных стран Европы, тепло принимали выступления артистов из Карелии.

Этот успех важен для труппы еще и потому, что буквально за две недели до гастролей труппа увеличилась вдвое: по приглашению К. Симонова в Петрозаводск приехали выпускники Ханты-Мансийского филиала Московского университета культуры и искусств и хореографических училищ Казани и Улан-Удэ. Молодые артисты с честью справились со всеми трудностями фестивального турне.

Устроители фестиваля высоко оценили работу театра. Об этом говорит их намерение продолжить: на июнь 2009 года намечена премьера балета «Ромео и Джульетта», копродукция с фестивалем Савонлинна, так что декорации будут рассчитаны сразу на Петрозаводск и сцену в крепости Олавинлинна, где показываются спектакли.

Осенью на сцене Национального театра Петрозаводска можно увидеть новую постановку Кирилла Симонова – трехактный балет «Опасные связи» по мотивам одноименного романа Шодерло де Лакло. В основу партитуры легли произведения Арво Пярта и Мориса Равеля. В спектакле занята вся обновленная балетная труппа. Партию маркизы

де Мертей будут исполнять Лариса Иванова и Марина Зинькова. Сценография Максима Симонова. Художник по костюмам Стефания фон Граврок (Литва), с которой Кирилл Симонов ставил балеты «Дездемона» в Вильнюсе, «Стекло сердце» в Маринском театре, «Золушка» и «Come in!» в Новосибирске.

**Александра БУТКОВА**

## УФА

14 декабря исполняется 70 лет с того момента, когда Башкирский театр оперы и балета принял первых зрителей. Юбилей – главное событие, оно определяет театральную политику, по крайней мере, на ближайшие полгода.

Новый сезон открылся культурным спектаклем «Журавлина песнь». Его поставила Нина Анисимова, яркая характерная танцовщица Кировского театра, талантливый балетмейстер. Коренная ленинградка, она в годы Великой Отечественной войны связала свою судьбу с башкирским театром. В классический танец не просто ввела фольклорные мотивы, а вдохнула душу народа. Не случайной балет по праву считается жемчужиной национальной хореографии, не сходит с афиши многие десятилетия. А имя народной артистки Башкирии Нины Анисимовой с благодарностью и навсегда вписано в летопись искусства республики.

Труппа посвятила спектакль замечательным мастерам, выпускникам знаменитого гаскаровского набора в Ленинградском хореографическом училище Тамаре Худайбердиной и Фаузи Саттарову. Вместе с Зайтунной Насретдиновой, Халыфом Сафиуллиным, Гузель Сулеймановой они начинали славу Башкирского балета, а партии главных героев «Журавлиной песни» – Зайтунгуль и Юмагула – исполняли ярко и вдохновенно. На этом спектакле выросла целая плеяда танцовщиков разных поколений. В первый вечер нового сезона танцевали нынешние звезды – Гузель Сулейманова и Ринат Абушахманов.

В честь 70-летия театра готовится фестиваль, где зрители увидят новый балет – «Раймонду» Александра Глазунова в постановке хореографа Елены Чернышовой. У башкирской «Раймонды» вырисовывается необычная биография: впервые спектакль показан совсем недавно в Бангкоке на традиционном фестивале музыки и танца. «Раймонда» поставлена по заказу тайских импресарио, там балет никогда не шел, и его ждали с нетерпением – как мировую премьеру. Уфимцы увидят «Раймонду» в конце года.

В программу фестиваля также войдет недавняя работа коллектива – балет



Сцена из балета «Лебединое озеро» (Петрозаводск).



Сцена из балета «Раймонда» (Уфа).

Б.Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в постановке Шамиля Терегулова. Летом Шамиль Терегулов побывал в Испании, давал мастер-классы в Мадриде по приглашению деятелей Международной хореографической ассоциации Лауры Ормигон и Оскара Торрадо. Обаятельные артисты, крепкие профессионалы, прошедшие выучку у самой Алисии Алонсо, они стали постоянными участниками нуреевских фестивалей в Уфе.

Юбилей театра органично переплетается с юбилеями персональными. Несомненно, большой общественный резонанс вызовет чествование легендарной Зайтуны Агзамовны Насретдиновой, лауреата Национальной театральной премии «Золотая маска» «За честь и достоинство», и блистательной балерины, ныне художественного руководителя Башкирского хореографического училища имени Р.Нуреева Леоноры Куватовой.

Во второй части сезона будет поставлен балет «Прометей» на музыку Рустэма Сабитова. В основе сюжета – гениальная драматургия Мустая Карима. Хореографом приглашен Игорь Марков из Санкт-Петербурга, художник – Петр Окунев.

В новом году будет также поставлен балет Мурада Ахметова «Урал-батыр» в хореографии Константина Уральского. А Шамиль Терегулов решил вернуть на сцену «Лауренсию» А.Крейна.

Вообще коллективу есть чем порадовать поклонников балетного искусства. Не так уж часто встретишь театр, где можно посмотреть все балеты Петра Чайковского. Причем «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» в постановке Юрия Григоровича вот уже более десяти лет идут с неизменными аншлагами. Недавно детвора получила в подарок балет-мюзикл «Том Соьер» на музыку Павла Овсянникова. Хореография ведущего солиста труппы Рината Абушаманова.

В рамках прошедшего весной XIV международного нуреевского фестиваля состоялась презентация музейной выставки. Сценические костюмы Рудольфа, грим, косметика, дорожные сумки, афиши, фотографии и многое-многое другое... Дополненная и усовершенствованная экспозиция, надо надеяться, привлечет внимание зрителей во время юбилейного театрального фестиваля.

В марте 2009 года пройдет пятнадцатый по счету – международный фестиваль балетного искусства имени Рудольфа Нуреева с приглашением звезд мировой сцены.

Нина ЖИЛЕНКО

## КАЗАНЬ

Балетная труппа Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля начала сезон с премьеры «Спартак» А.Хачатуряна. Балетмейстер-постановщик Георгий Ковтун (Санкт-Петербург), ранее поставивший на казанской сцене балеты «Пер Гюнт» и «Сказание о Йусуфе», сочинил новую версию балета, не похожую ни на классические постановки Л.Якобсона и Ю.Григоровича, ни на его собственную редакцию в Михайловском театре Санкт-Петербурга, сделанную весной 2008 года.

Действие балета, либретто которого создал Г.Ковтун, переносит нас в античный Рим, полный роскоши и пресыщения. Автор определил жанр как сценическую фантазию по мотивам античных мифов и хроник Древнего Рима.

Гладиаторские сражения, пиры римской знати, танцующие куртизанки, легионеры, толпа – все призвано окунуть зрителя в атмосферу изобилия и развращенного Вечного города. На этом фоне разворачивается история жизни двух близнецов, вскормленных волчицей,

родных братьев, которых роковая любовь к женщине однажды сделает непримиримыми врагами. Спектакль поднимает вечные темы в искусстве, актуальные и в современном мире: несправедливость, предательство, борьба за власть, соперничество за любовь. Сценографом выступил Андрей Злобин (Киев), художник по костюмам Анна Ипатьева (Киев), художник-технолог Злата Стога (Симферополь).

Впервые в истории татарской труппы в балете задействован хор в полном составе (65 человек). Специально для этой постановки музыкальный руководитель спектакля дирижер Владимир Рылов (Санкт-Петербург) ввел в партитуру балета хоровую партию, использовав подлинные латинские тексты античных авторов. В главных ролях выступили солисты Национальной оперы Украины Денис Недок, Татьяна Голякова, Наталья Лабзниковой; солисты Театра имени М.Джалиля Максим Поцелуйко, Нурлан Канетов, Елена Кострова, Михаил Тимеев, Руслан Савденев, Александра Суродеева, Елена Шеглова, Алина Штейнберг, Юлия Позднякова, Александра Елагина, Артем Белов.

В ноябре балетная труппа, кстати, изрядно обновившая в этом сезоне свой состав, – в команду влились 16 молодых танцовщиков, выпускников хореографических училищ Казани, Воронежа, Уфы, Краснодара, Перми, Сыктывкара, Алматы, отправляется в длительное турне. Спектакли «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта» и «Баядерка» увидят зрители Австрии, Германии, Франции, Голландии.

В мае состоится ежегодный Международный фестиваль классического балета имени Р.Нуреева.

Жанна МЕЛЬНИКОВА

## КРАСНОЯРСК

В нынешнем театральном сезоне Красноярский театр оперы и балета празднует тридцатилетие со дня открытия. И все его премьеры, бенефисы, творческие вечера, концерты посвящаются этому празднику.

Среди балетных премьер сезона – новая версия самого популярного балета в мире – «Щелкунчик». Постановщики Сергей Бобров и Аркадий Зинов создали спектакль, в котором лучшие традиции классиков Василия Ваианона и Мариуса Петипа сочетаются с оригинальной хореографией и современным режиссерским видением: зрителям предлагается сказочная история в новом прочтении. На выступление в премьерном спектакле в роли Принца приглашен солист Академического театра классического балета, руководимого Н.Касатки-



ной и В.Василевым, Николай Чевычелов.

Одним из главных событий сезона, кульминацией празднования тридцатилетия театра станет перформанс-феерия «LUMEN MAGICUS» – авторский проект Сергея Боброва. Такого еще не было не только в Красноярске, но и на столичных сценах. Смелое соединение классических балетных и оперных фрагментов с современными сценическими эффектами, элементами видео-арта, лазерным шоу и необычайной конструкцией трансформируемых декораций направлено на достижение основной идеи: представить новый угол зрения на традиционное классическое искусство.

«LUMEN MAGICUS», в свою очередь, откроет Всероссийский конкурс артистов балета имени Галины Улановой, который пройдет в театре в конце ноября. Основная цель конкурса – выявление и поощрение молодых российских артистов балета. В конкурсе примут участие профессиональные артисты, а также студенты средних и высших хореографических учебных заведений. Председатель жюри – художественный руководитель театра «Кремлевский балет» Андрей Петров.

На весну запланирована премьера балета В.Гаврилина «Анюта» в постановке Владимира Васильева. Как известно, премьера спектакля состоялась в 1986

году – сначала на сцене неаполитанского театра Сан-Карло, а полгода спустя в Москве, на сцене Большого. И хотя балету уже более двадцати лет, он остается одним из самых популярных спектаклей в России. Для Красноярска уникальность события заключается в том, что зрителям предоставляется возможность познакомиться с замечательным творением Владимира Васильева, а труппа обретает опыт постижения постановочной манеры выдающегося мастера, хореографические решения которого органично соединяют в себе танец и драматическую игру.

(Соб. инф.)

## МОСКОВСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ИМЕНИ К.С.СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ.И.НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО



Сцена из балета «Снегурочка» (Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко). Фото Д.Куликова

Событие начавшегося юбилейного – 90-го – сезона театра – возобновление шедевра В.Бурмейстера «Снегурочка» (музыка П.Чайковского), одного из самых знаменитых балетов труппы. В двух октябрьских спектаклях были заняты Анастасия

Першенкова и Екатерина Сафонова (Снегурочка), Татьяна Чернобровкина и Кадрия Амирова (Купава), в роли Мизгира – Станислав Бухараев и Роман Маленко.

Завершится 2008 год премьерой балета С.Прокофьева «Каменный цветок»

в хореографии Юрия Григоревича (дирижер-постановщик Феликс Коробов) и гала-концертом в честь юбилея народной артистки СССР Маргариты Дроздовой, которая более четырех десятилетий посвятила театру – сначала как его прима-балерина, затем как педагог-репетитор: ныне многие солистки готовят с ней свои партии.

Первая премьера 2009 года состоится весной. Зрители увидят знаменитый балет Августа Бурнонвиля «Неаполь» (музыка Н.В.Гаде, Э.М.Э.Хельстеда, Х.С.Паулли, Х.К.Лумбю). Постановка Ф.Андерсена. Художник-сценограф М.Мелбю, художник по костюмам Д.Кленси. Музыкальный руководитель Ф.Коробов. В конце сезона 2008/2009 будет показан спектакль «Эскизы к закату», в основе которого темы еврейской поэзии. Автор проекта и хореограф-постановщик Алла Сигалова, музыка из произведений Д.Шостаковича и Л.Десятничева.

**Ольга ШКАРПЕТКИНА**

## ЧЕЛЯБИНСК

Балетная труппа Челябинского театра оперы и балета имени М.И.Глинки приступила к работе над спектаклем «Золотой век Русского Императорского балета», премьера которого намечена на конец года. Постановщик – московский хореограф Юрий Бурлака. В программу «Золотого века Русского Императорского балета» вошли сцены из балетов репертуара Большого и Мариинского театров конца XIX – начала XX вв. «Фея кукол», «Сильфида», «Пробуждение Флоры», «Конек-Горбунук», «Пахита». Сценография и эскизы костюмов выполнены художниками Большого театра –

А.Пикаловой и Е.Зайцевой. В эскизах декораций и костюмов реконструированы работы Л.Бакста и Е.Пономарева.

В спектаклях и гала-концерте традиционного пятого по счету фестиваля балета «В честь Екатерины Максимовой» выступят ученицы Е.С.Максимовой – прима-балерина Большого театра России Галина Степаненко, прима Челябинского балета Татьяна Предеина, солистка театра «Кремлевский балет» Александра Тимофеева. В программу вошли балеты «Анюта» В.Гаврилина, «Лебединое озеро» П.Чайковского, «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева, «Дон Кихот» Л.Минкуса.

Весной 2009 года художественный руководитель Челябинского балета Константин Уральский представит две новые работы: современный балет «Лампочка» и классическую постановку одноактного балета «Павильон Армиды» на музыку Н.Черепнина (костюмы и оформление спектакля – по эскизам А.Бенуа). Премьера «Павильона Армиды» планируется на конец сезона.

В начале нового года пройдет фестиваль балета «Татьяна Предеина приглашает...», приуроченный к 20-летию творческой деятельности прима-балерины.

Предполагаются также юбилейные и творческие вечера ведущих артистов

труппы и ветеранов театра. Уже состоялся вечер, посвященный 80-летию супружеской пары Т.Б. и В.П.Нарских – известных деятелей культуры Южного Урала. В этот день был дан балет «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева. Выбор спектакля не случаен, так как в далекие 60-е В.Нарский был лучшим Меркуцио в спектакле, поставленном балетмейстером О.Дадишкилиани. А на конец нынешнего года назначен юбилейный вечер педагога-репетитора балетной труппы Г.М.Борейко.

(Соб. инф.)

## ЙОШКАР-ОЛА

Четверо из шести посланцев молодого марийского балета на X открытом конкурсе артистов балета России «Арабеск-2008» в Перми стали дипломантами. К титулам художественного руководителя Марийского государственного театра оперы и балета имени Э.Сапаева заслуженного артиста России, народного артиста Республики Марий Эл, лауреата Государственной премии Республики Марий Эл Константина Иванова добавился еще один – призер фонда Кореи (президент Пак Дже Кын) – за лучшую подготовку конкурсантов.

Окрыленная этим успехом, молодая балетная труппа с умноженной энергией принялась за подготовку спектаклей к новому театральному сезону, который открывается двумя премьерами. Хореограф из Санкт-Петербурга Игорь Марков готовит «Болеро» на музыку Мориса Равеля. Главные партии поручены Ольге Челпановой, Константину Короткову, Кириллу Паршину.

Хореограф из Эстонии Май Мурдмаа ставит балет-рок-оперу «Кармина Бурана» Карла Орфа. Среди участников представления – Мария Максимова, Александр Зверев, Ольга Челпанова, Константин Коротков, Дмитрий Коган, Кирилл Паршин, Светлана Севрюгина.

Весной будущего года предполагается еще одна премьера – балет Ц.Пуни «Эсмеральда» в хореографии Константина Иванова.

Традиционный фестиваль оперного и балетного искусства «Зимние вечера» пройдет в начале следующего года в тринадцатый раз. Этот праздник обрел большую популярность не только в республике – он хорошо известен и за пределами Марий Эл. Его неповторимый имидж определяется участием в фестивальной программе звезд с мировыми именами и высоким исполнительским уровнем мастерства всех участников.

Еще один фестиваль стал в Йошкар-Оле традицией – в честь великой русской балерины Галины Улановой. Он будет проходить весной будущего года в седьмой раз.

На карте зарубежных гастролей балетной труппы – тур по городам Германии (третий по счету) и Китайской Народной Республики.

Галина ГРЕЦОВА

## КРЕМЛЕВСКИЙ БАЛЕТ

Свой восемнадцатый сезон театр «Кремлевский балет» открыл во французском городе Канни. На Лазурном берегу на сцене Дворца фестивалей и конгрессов в рамках ежегодного фестиваля Российского искусства труппа показала спектакли из репертуара Дягилевской антрепризы «Синий бог», «Шехеразада», «Жар-птица», «Болеро». В Каннах впервые в партии Жар-птицы вышла на сцену молодая балерина Александра Тимофеева. В этой же роли выступала приглашенная солистка Мариинского театра Ирма Ниорадзе.

Спектакли коллектива на сцене Кремлевского Дворца съездов начались в октябре 2007 года. Зрители смогли увидеть такие балеты, как «Лебединое озеро» и «Эсмеральда» (хореография и по-

становка А.Петрова). В последнем состоялся дебют Светланы Тоньшевой в знаменитом па де де Дианы и Актеона (хореография А.Я.Вагановой).

Премьера балета «Корсар» в постановке Юрия Григоровича, состоявшаяся осенью прошедшего года с приглашенными солистами (Медора – Анастасия Волоочкова, Конрад – Сергей Сидорский), позволила «Кремлевскому балету» продемонстрировать точное владение стилем «большого» балета. Спектакль органично вошел в репертуар театра, о чем свидетельствуют первые выступления в сольных партиях ведущих артистов труппы Александры Тимофеевой и Айдара Шайдуллина. Появились в «Корсар» и другие исполнители – Инесса Бикбулатова (Невольница) и Сергей Смирнов (Pab в pas d' esclave).

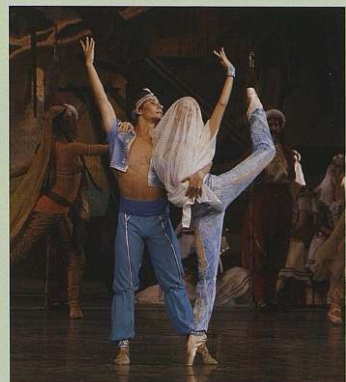
В «Лебедином озере» в партии Зигфрида успешно дебютировал Максим Афанасьев.

Участвуя в проекте Андрииса Лиепы «Русские сезоны XXI век», «Кремлевский балет» на сцене Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко показал спектакли из репертуара дягилевских сезонов. Программу этих выступлений завершил бенефис премьеры Большого театра России Николая Цискаридзе с участием звезд мирового балета и кремлевских артистов. Минувшим летом труппа участвовала еще в одном бенефисе прима-балерины Мариинского театра Ирины Ниорадзе: в Санкт-Петербурге, на сцене Александринского театра артисты показали балеты «Тамар» и «Шехеразада».

В нынешнем году реализовалась давняя идея художественного руководителя труппы Андрея Петрова поставить балет о севильском цирюльнике Фигаро. Опираясь на музыку Дж.Россини и В.-А.Моцарта, он сочинил хореографический спектакль, главным героем которого стал знаменитый персонаж пьес Бомарше.



Сцена из балета «Фигаро» («Кремлёвский балет»). Фото Д.Куликова



Кристина Кретова и Михаил Мартынюк в балете «Корсар» («Кремлёвский балет»). Фото Д.Куликова

«Фигаро» Петрова – это балет-китч, сочиненный в классических традициях танца. В новом спектакле нашлись роли для всех прим «Кремлевского балета». Наталья Балахничева, балерина лирико-романтического склада, станцевала Розину. Технически сильная и стабильная Кристина Кретова исполнила партию Сюзанны. Роль Фаншетты досталась Александру Тимофеевой. Партия Фигаро выстраивалась хореографом на индивидуальность, пожалуй, самого яркого танцовщика труппы Михаила Мартынюка.

Премьера «Фигаро» прошла в сопровождении симфонического оркестра имени С.В.Рахманинова под руководством Александра Петухова. Костюмы к спектаклю были шиты по эскизам Ольги Полянской. Сценография Григория Белова, для которого «Фигаро» – второй спектакль в «Кремлевском балете» после «Эсмеральды».

В начале 2008 года состоялась успешные гастроли театра в Китае, где театр показал балеты «Лебединое озеро» и «Эсмеральда». Последний вызвал особое внимание китайских журналистов, которые с большим интересом отнеслись к танцевальной версии романа Юго «Собор Парижской Богоматери».

Весной труппа отправилась в месячное турне по Испании. Среди городов, в которых выступали артисты, – Толедо, Альбасете, Куэнка, Сюдат Реаль, Мурсия, а также столица Страны Басков Бильбао, центральный город Астурии Овьедо, средиземноморский портовый город Аликанте. Зрители этих городов увидели «Спящую красавицу» (редакция, постановка и новая хореография А.Петрова) и «Ромео и Джульетту» (хореография Ю.Григоревича).

В Испании Кристина Кретова впервые вышла на сцену в роли Джульетты, а Инесса Бикбулатова станцевала, тоже – в первый раз, партию Принцессы Флорины в «Спящей красавице».

В уходящем году труппа побывала также в Стамбуле с «Дон Кихотом» и «Корсаром», а с концертной программой – в Ереване.

Деятнадцатый сезон «Кремлевский балет» открыл гастрольями в Риге. На сцене Латвийской национальной оперы москвичи представили спектакли «Тамар», «Послеполуденный отдых фавна» с Н.Цискаридзе в главной партии и «Жар-птица».

В планах на следующий год – постановка большого балета «Снегурочка» в хореографии А.Петрова, участие в новой одноактной постановке «Русских сезонов XXI век» «Павильон Арлиды» (хореограф Юрий Сморгинас), а также гастроли по России и за рубежом.

**Роман ВОЛОДЧЕНКОВ**

## САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕАТР БАЛЕТА БОРИСА ЭЙФМАНА

С героями оперы Чайковского «Евгений Онегин» встретятся зрители Санкт-Петербургского театра балета. Его руководитель Борис Эйфман в 2009 году предполагает создать спектакль по мотивам знаменитого произведения, музыка П.Чайковского и А.Ситковецкого, художник З.Марголин.

В будущем году предполагаются гастроли в Испании, Францию, Италию, Египет, Израиль, США. Минувший – отмечен участием в фестивалях в Белграде и Каннах.

**С.КОЩУК**

## ВОРОНЕЖ

Воронежский театр оперы и балета открыл 48-й сезон. В его преддверии балетная труппа пополнилась юными выпускниками местного хореографического училища. Хорошая профессиональная подготовка помогает молодым исполнителям успешно вводиться в спектакли, танцевать сольные и ведущие партии. В ноябре будет показан балет Х.Левенсхольда «Сильфида», где в центральных партиях выступают молодые артисты.

Владимир Васильев в последние годы поставил на воронежской сцене балеты «Золушка» и «Анюта». В будущем году в его постановке состоится мировая премьера балета «Ревизская сказка» на музыку А.Шнитке.

К 200-летию со дня рождения нашего земляка поэта Алексея Кольцова театр готовит балет-ораторию «Кольцов» на музыку воронежского композитора В.Беляева.

**Т.ГЛАЗЕРЕВА**

## НОВОСИБИРСК

Первой балетной премьерой 64-го сезона в Новосибирском театре оперы и балета станет одноактный балет Дж.Баланчина на музыку Дж.Гершвина в аранжировке Х.Кея «Не все ли равно?» (Who cares?). Теперь в рамках вечера «Балеты Джорджа Баланчина» зрители смогут увидеть четыре постановки знаменитого хореографа (в прошлом сезоне в репертуаре появились «Аполлон Мусaget», «Серенада» и Па де де на музыку Чайковского).

Постановка балета подготовлена в сотрудничестве с Фондом Джорджа Баланчина и выполнена в соответствии с установленными и предоставленными им стандартами стиля и техники хорео-

графа. Для репетиций в Новосибирск прибыли педагоги труппы «Нью-Йорк Сити балет» Нилас Мартинс и Моник Морье. В спектакле заняты ведущие солисты труппы – Роман Половников, Андрей Матвиенко, Наталья Ершова, Анна Жарова, Анна Одинцова, Кристина Старостина, Елена Лыткина, Вера Сабанцева.

Предполагается также показать зрителям «обновленное» «Лебединое озеро» П.Чайковского. Премьера первой постановки на новосибирской сцене состоялась весной 1947 года, с тех пор балет выдержал более 1200 представлений. Последний раз «Лебединое озеро» было поставлено в 1996 году (хореография М.Петица, Л.Иванова в редакции К.Сергеева и В.Бурмейстера; художник-постановщик И.Гриневиц). С этой постановкой театр гастролировал во многих странах мира.

Новая версия не внесет существенных изменений в хореографический текст, изменится лишь внешнее оформление. Сценографом спектакля выступит итальянская художница Луиза Спинателли.

## ПЕРМЬ

В наступившем 137-м театральном сезоне балетная труппа театра оперы и балета имени Чайковского планирует капитальное возобновление балета А.Адама «Жизель». Над осуществлением хореографии Ж.Перро, Ж.Коралли, М.Петица будут работать Татьяна Легат (США), сценограф Эрнст Гейдебрехт (Германия), художник по костюмам Елена Зайцева (Москва). Проект осуществляется при финансовой поддержке фонда «Жемчужина Урала».

Юбилейным вечером театр отметит двадцатипятилетие творческой деятельности прима-балерины народной артистки России, лауреата приза «Душа танца» Елены Кулагиной.

В конце 2008 года балетная труппа отправится в Голландию. Зрители Амстердама на сцене театра «RAI» увидят спектакли «Щелкунчик», «Золушка» и «Лебединое озеро», в которых примут участие также воспитанники Пермского хореографического колледжа.

Весной предполагается премьера «Вечеров современной хореографии». Постановщики – Юрий Посохов и Алексей Мирошниченко.

В традиционном Международном фестивале «Дягилевские сезоны: Пермь-Петербург-Париж», который проходит в Перми каждые два года, балетная труппа покажет «Вечер современной хореографии» и балет «Жизель» с участием звезд Гранд Опера.

**(Соб.инф.)**

«Я не ставлю опыты – я ставлю балеты», – сказал однажды Василий Вайнонен, формулируя своё творческое credo. Вероятно, ту же формулу может взять себе творческим девизом и Алексей Ратманский – хореограф, которого по праву называют одним из лидеров своего поколения. С той только оговоркой, что доля опыта как эксперимента в постановках Ратманского все-таки весома и значительна, и современное прочтение музыкальных и хореографических партитур для Ратманского – одна из основных творческих идей. Во всяком случае, все его последние работы на сцене Большого театра России о том свидетельствуют: и оба балета на музыку Д.Шостаковича – «Светлый ручей» и «Болт», и реставрация классического «Корсара» с хореографией М.Петипа, и, конечно «Пламя Парижа» Б.Асафьева – спектакль, впервые поставленный В.И.Вайноненом 6 ноября 1932 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М.Кирова и затем обошедший многие отечественные и зарубежные сцены.

Алексей Ратманский каждый раз предлагает собственные хореографические версии тех произведений, к которым по тем или иным причинам ни профессиональное, ни зрительское внимание с годами не ослабевает. Однако как современный художник он постоянно думает о том, как установить художественно-временные связи между разными спектаклями, как выразить свое отношение к балету, уже принадлежащему истории, но для него, постановщика, равно как и для тех, кто чит историю хореографического искусства, остающегося и первоисточником, и культурологическим примером. Предлагая собственное видение темы Великой французской революции в новой версии «Пламени Парижа», переписывая совместно с А.Белинским либретто, сочиняя новый хореографический текст, в котором, однако для него важно определить место тому, что сохранилось от хореографии Вайнонена и что можно сегодня восстановить, Ратманский ставит балет-опыт, балет-парафраз, вступая с предшествующей постановкой «Пламени Парижа» в своеобразный художественный диалог. Тем интереснее оказываются результаты эксперимента, тем ярче и неоднозначнее – оценка спектакля.

Уже давно редакция не располагала таким количеством откликов, которые возникли после премьеры «Пламени Парижа» у людей разных творческих пристрастий и воззрений. Среди авторов – участница спектаклей на сцене Большого театра, осуществленных В.И.Вайноненом, критики, у которых творчество А.Ратманского вызывает устойчивый интерес, педагоги, преподающие историю балета. Из их мнений, с нашей точки зрения, сложился любопытный диалог зрителя со спектаклем.

# «ПЛАМЯ ПАРИЖА» — диалог или спор?

Сцена из балета  
«Пламя Парижа».  
Фото Д.Куликова  
(Большой театр)



А.Антоничева (Мирей де Пуатье) и Р.Скворцов (Антуан Мистраль) в сцене из придворного балета «Ринальдо и Армида».

Фото Д.Куликова (Большой театр)



штурму королевского дворца. В новом спектакле танец басков – один из череды плясок на площади, его исполняют главные герои в сопровождении кордебалета. В результате утрачен эмоционально-смысловой накал эпизода: он растворился в общем калейдоскопе сцены.

Что же касается собственно хореографии нового балета, то мне она кажется лишенной оригинальности и интересных пластических решений. Таких, какие были у Алексея Ратманского, например, в «Светлом ручье» (дуэт дачников, сцена с призраками Сильфиды).

Так что сопоставляя старую и новую версии балета, отдаю предпочтение спектаклю давних лет: он органично вписывался в атмосферу времени и волновал.

**Елена ПРЕСНЯКОВА:**

Первое, что хотелось бы отметить – это современность и своевременность балета «Пламя Парижа» в постановке Алексея Ратманского. Страшная фраза о том, что «революция пожирает своих героев», нашла свое подтверждение в драматургии и режиссуре спектакля. У Ратманского Великая французская революция лишена какой бы то ни было романтики. Здесь не ликующий народ, а бунтую-

**Виктор ВАНСЛОВ:**

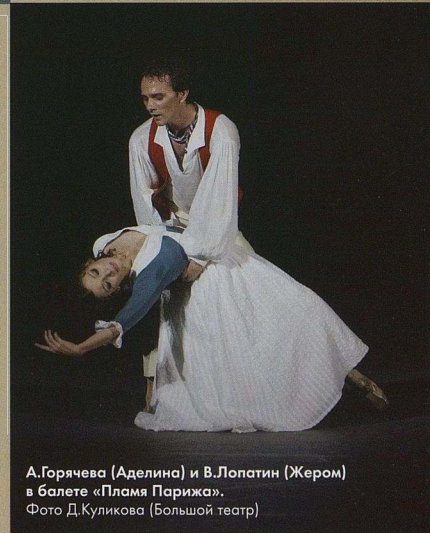
Я, наверное, сегодня один из немногих, кто не раз видел и помнит балет «Пламя Парижа», возобновленную Василием Вайноненом в 1960-м году редакцию 1932 года. Сравнивая старый спектакль с новым, 2008 года, полагаю, что сегодняшний получился менее творчески значительным, чем был тот, прежний. Прежний же, несмотря на обилие пантомимы, наивно-агитационный характер показа революционных событий, существовал в своем времени и был органично с ним связан.

Когда знакомись с нынешней версией «Пламени Парижа», сразу возникает вопрос: зачем спектакль поставлен? Его создатели объясняют нам, что они стремились уберечь от забвения выдающееся произведение наследия. Но если к такой цели стремиться, то, думается, в первую очередь, следует возрождать лучшие творения мастеров прошлого – «Бахчисарайский фонтан», «Лауренцию», «Ромео и Джульетту»... Место «Пламени Парижа», на мой взгляд, в этом ряду отнюдь не бесспорно, хотя нельзя отрицать и многие достоинства полотна Вайнонена. Его упрекали в том, что Великая французская революция

(вернее, одно из самых ключевых ее событий – свержение королевской власти в 1792 году) показана в спектакле односторонне-агитационно. Однако той же односторонностью, как кажется, страдает и концепция Ратманского: в его решении подчеркивается жестокость восстания – здесь и гильотина, и приговоренные к смерти аристократы, и безвинные жертвы, и отрубленные головы, и возбужденная кровавым зрелищем толпа, которой нет дела до трагедии отдельных людей. К тому же массовые сцены решены хореографом в откровенно плакатной манере.

Пластическая партитура нового балета вобрала в себя и отдельные эпизоды из постановки Вайнонена – знаменитое финальное па де де главных героев, а также дуэт актера и актрисы, «Гавот» Люлли, танец басков, некоторые фрагменты из «Карманьолы» и «Ça ira». Но почти все эти танцы в новой постановке живут вполне самостоятельной жизнью.

К примеру – танец басков. Что было у Вайнонена? Баски – жители гор, они пришли в Париж защищать революцию. Их танец, исполненный воинственной динамики, героического напора, стихийной мощи, звучал как боевой клич, призыв к



А.Горячева (Аделина) и В.Лопатин (Жером) в балете «Пламя Парижа». Фото Д.Куликова (Большой театр)

щая чернь. Здесь утраченные иллюзии и море крови. Здесь разыгрываются трагедии человеческих судеб. Гибнут люди, раздавленные идеей «свободы, равенства и братства».

Спектакль отличается динамичностью, стремительный темпоритм держит зрителя в крайнем напряжении на протяжении

всего действия. Хореограф практически отказался от пантомимы, которая могла бы привести к длиннотам и снизить эмоциональный тонус спектакля. Все решает язык действенного танца.

Хореография сложна. Знаменитое конкурсное па де де Жанны и Филиппа насыщено головокружительными трюками. Иван Васильев делает их блестяще. Я не оговорила – делает. Танцует он хуже: танец подразумевает эмоциональную окраску, которая у исполнителя пока отсутствует. Героиня Наталья Осипова словно опьянена вседозволенностью свободы, отсюда и спортивные кульбиты, и двойные фуэте.

Что касается бала в Туильри, то и здесь хореограф не стремился к точной исторической достоверности. Музыка Асафьева стилизована под XVIII век. Ратманский где-то отдельными штрихами, где-то крупными мазками указывает на определенный танец. Он поставил вариацию на заданную тему менуэта. Что же в этом предосудительного?

Несколько карикатурно представлена в балете королевская чета Людовика XVI и Марии-Антуанетты, что не соответствует исторической действительности. Думается, Мария-Антуанетта – не лучшая роль Людмилы Семеняки, Геннадия Янину с его актерским дарованием и эрудицией тоже не стоило превращать французского короля в недоумка. Задумывалось ли подобное решение специально или так получилось в силу исполнительской интерпретации, линия Мирей де Пуатье и Антуана Мистрала демонстрирует творческую беспринципность артистов придворного театра. Кто платит, тот и заказывает музыку: вчера танцевали для короля, сегодня выступаем на революционном празднике. Мирей де Пуатье Екатерины Шипулиной, холодная, незональная, расчетливая, выглядит вполне органичной в таком сценическом решении.

И, наоборот, хочется подробно говорить по поводу серьезных актерских работ Антонины Горячевой (Аделина), Ячешлава Лопатина (Жером), Юрия Клевцова (Коста де Борегар). Горячева впервые показала в психологически наполненной и драматургически развитой роли, и оказалась весьма успешно. В портрете Аделины Горячевой преобладают пастельные тона, отчего ее облик выглядит нежным и хрупким. Лопатин раскрылся как серьезный трагический актер. В лирико-драматических диалогах Аделины и Жерома – предчувствие чего-то тревожно непонятного, щемящее ожидание беды, что тонко и трепетно передает артисты.



Н.Осипова (Жанна) и И.Васильев (Филипп) в балете «Пламя Парижа». Фото Д.Куликова (Большой театр)

Но, наверное, самый запоминающийся по силе эмоционального воздействия образ создал Юрий Клевцов. Мастер не стремится покорять публику сверхсложной техникой танца, тем более сегодня таковой никого не удивишь. В маркизе Коста де Борегаре ему интересен человек неоднозначный, сложный и противоречивый.

Алексей Ратманский неоднократно говорил в предваряющих премьеру интервью, что не стремится давать оценку революции. Он создал свой спектакль, со своим осмыслением событий, показом судеб отдельных людей в кровавом вареве эпохи.

## НИНА ДЕМЕНТЬЕВА:

Спектакль Вайнонена был задуман в жанре исторической хроники, основу которой составили эпизоды свержения в 1792 году династии Бурбонов. События давнего времени вызвали у зрителей ассоциации с Октябрьской революцией 1917 года. Огромную роль в балете играла музыка Б.Асафьева, который не скрывал, что внес в свое произведение подлинные цитаты из произведений Г.Генделя, Ж.Б.Люлли, Э.Мегелю, революционных песен «Марсельезы», «Ça ira». Широко использовал Асафьев и мелодии народной музыки различных областей Франции. Образцы музыкального фольклора различных французских провинций, которые вошли в партитуру, дали возможность балетмейстеру пластически охарактеризовать персонажей не как однородную массу, не как народ вообще, но показать их многоликое человеческое разнообразие. Если фарандола – танец веселящихся людей, то карманьола имеет уже совсем другую эмоционально-пластическую окраску – это исполненный патетикой героический танец. Самая удивительная балетмейстерская находка Вайнонена – танец басков,

исполнявший танцовщиками характерного плана. Баски, жители Пиреней – горцы. Их движения напористы, темпераментны, воинственны.

Финал третьего акта, когда по всей сцене на публику движется вооруженная толпа, по силе своего воздействия нельзя было сравнить ни с чем. Это – победа!

Ярко, образно, но главное – достоверно выглядели в спектакле 1947 года сцены в королевском дворце Туильри. Придворный бал. Звучит торжественная «Сарабанда» Генделя и столь же торжественно танцуют гости, соблюдая дворцовый этикет – строгая симметрия линий, неторопливые церемонные переходы, чопорные поклоны, манерные реверансы.

Сочиня представление придворных артистов «Армида и Ринальдо», Вайнонен старался показать стиль и технику классического танца соответствующего периода. «Пониженные» аттитуды актрисы Мирейль де Пуатье, ее слегка округленные руки, жеманные позы – хореограф настойчиво стремился ввести зрителя в атмосферу времени. Так Вайнонен создавал образ двух миров, двух сил, столкнувшихся в революционной схватке.

Алексей Ратманский, опытный балетмейстер, поставил перед собой трудную задачу – возродить спектакль, включив находки Вайнонена в собственную хореографическую и режиссерскую концепцию. Что такое «Пламя Парижа» Ратманского? Это измененное либретто, написанное им совместно с А.Белинским, куда внесены новые сюжетные линии, в частности – линия крестьянского парня Жерома и аристократки Аделины, ее гибель на гильотине.

В хореографическом решении преобладает классический танец, а ведь в балете главным героем все же остался народ. Странно и, на мой взгляд, драматургически нелогично перестроен музы-

кальный материал произведения (концепция музыкальной драматургии – Ю.Бурлака). Художники Е.Уткин и Е.Моныхов «современили» не только декорации, но и костюмы. В результате – только гильотина и отрубленные головы напоминают зрителям о том, что перед ними эпоха Великой французской революции.

**Марианна ЯЧМЕНЁВА:**

Мне кажется, что театр Ратманского начинается с... напева. И не только с тех реальных мелодий, которые сопровождали эпохи представляемых в его спектаклях событий (песни «созидания и надежды» в «Светлом ручье», еврейские религиозные песнопения в «Леа», музыка Французской революции в «Пламени Парижа»), но и некоей мелодии духа – духа рождающегося спектакля, духа творения. Атмосфера театра Ратманского рождается музыкой. В его хореографии пластически обогрывается каждый голос оркестра, благодаря чему рождаются чувства вкуса и послевкусия. К примеру, когда я смотрела седьмое (после первого) представление «Пламени Парижа» то вдруг, поймала себя на ощущении «расплавленного времени», почувствовала запах «бального порошка» и жажду любоваться происходящим в сцене придворного балета «Ринальдо и Армида», «послевкусие» от которого и дало восприятие времени Людовика XVI... Конечно, есть и интересные лексические решения в этом действе – прежде всего, оригинальный акцент на связующих движениях и переходах, создающий своеобразную фактуру хореографического «полотна». Как всегда, Ратманский находит для каждого персонажа яркие «внешние выразители» (театральный термин), помогающие артистам в создании образа. И все же, думается, именно музыкальность балетмейстера – залог успеха и надежный фундамент его постановок.

Культура театра Ратманского базируется на уважении балетмейстера к выбору темы, трепетном и учтивом к ней отношении.

**Галина ИНОЗЕМЦЕВА:**

В разговорах коллег о последней премьере Большого театра нередко слышу, что не стоило возрождать этот балет, что нет таких исполнителей, которые «сделали» его славу, что изменилась эстетика классического и народно-характерного танцев, да и ситуация в стране другая.

Не могу с ними согласиться. Отечественное наследие не должно быть забыто. Потому, на мой взгляд, идея Алексея Ратманского возродить на сцене Большого театра балет «Пламя Парижа» заслуживает несомненной поддержки, хотя многое в его решении и вызывает сомнения.

Мне вполне импонирует концепция спектакля Ратманского – показать трагические судьбы людей в водовороте стихийного бунта. Однако, когда читала программу и буклет, выпущенные театром к премьере, постоянно наткнулась на фразы – хореография Ратманского «с использованием оригинальной хореографии Василия Вайнонена», либретто Александра Белинского и Алексея Ратманского на основе оригинального либретто Николая Волкова и Владимира Дмитриева». Сложилось впечатление, что создатели новой версии «Пламени Парижа» боялись отойти от прошлых сюжетно-постановочных решений. Но представьте себе балет «Спартак» Ю.Григоревича со вставками из одноименных полотен И.Моисеева и Л.Якобсона. Абсурд! Хотя нечто подобное и произошло с новой редакцией «Пламени Парижа». Ее авторы постоянно напоминают о том, что в пластическую партитуру «Пламени» введены все сохранившиеся в памяти участники прошлых спектаклей эпизоды из произведения Вайнонена. Хотя называемые эти несколько эпизодов – далеко не все, что хранит память ветеранов. Но чтобы собрать это воедино, требовалась длительная, кропотливая исследовательская работа, какую, например, в течение семи с половиной лет вели реставраторы «Весны священной» В.Нижинского М.Ходсон и К.Арчер. Но было ли это необходимо в данном случае?

У хореографа Ратманского собственный вполне убедительный идейно-художественный замысел – во время любых социальных потрясений, даже самых справедливых и прогрессивных, гибнут люди и трагически ломаются человеческие судьбы. И истории маркиза де Борегара, его дочери Аделины, ее возлюбленного Жерома исполнены шемящего драматизма. Ратманский убедительно это показывает. Поэтому, как мне кажется, в спектакле «Пламя Парижа», который я видела, самыми интересными и стали образы маркиза де Борегара (Ю.Клевцов), Аделины (А.Горячева), Жерома (В.Лопатин).

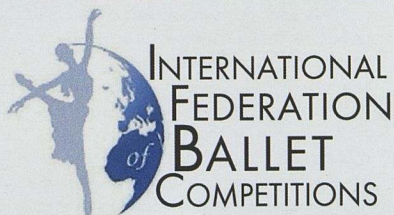
Однако драматургическая ткань спектакля разрушается именно тогда, когда Ратманский вводит в свою концепцию вайноненские эпизоды. В частности, так случилось с танцем басков. У Вайнонена он восприни-

мался как воинственный клич, призыв к штурму, олицетворение революции, ее мощи и динамики. Глашатаяем этого призыва выступала Тереза, роли которой в первоначальном сценарии не было и которая родилась благодаря темпераменту и эмоционально напористому исполнению партии солистки Ниной Анисимовой. У Ратманского танец басков (роль Терезы хореограф почему-то передал Жанне) лишился своего эмоционального накала и стал просто одним из номеров в характерной сюите, утратив свое ключевое положение в драматургии балета. Таким же вставным эпизодом выглядит и свадебный дуэт Жанны и Филиппа, головокружительная акробатика которого, кстати, великолепно выполняется артистами Н.Осиповой и И.Васильевым.

Повторю еще раз: у Ратманского свой собственный замысел, свое понимание событий, свое видение хореографии балета. Но все же – какой спектакль хотел создать Ратманский? Оригинальный? Или стремился восстановить в возможных пределах «Пламя» Вайнонена? Конкретного ответа на этот вопрос нынешняя премьера Большого не даёт.



М.Александрова (Жанна) и А.Волчков (Филипп) в балете «Пламя Парижа». Фото Д.Куликова (Большой театр)



## ГЕНЕРАЛЬНАЯ АССАМБЛЕЯ ФЕДЕРАЦИИ

**С 26 по 28 июля в Варне состоялась вторая Генеральная ассамблея  
Международной федерации балетных конкурсов.**

В заседаниях приняли участие руководители и представители пятнадцати балетных конкурсов мира. Были приняты три новых члена: Римский международный конкурс танца, Танц Олимп (Германия, Берлин), Нью-Йоркский конкурс Ют-Америка. В данное время членство подтверждено восемнадцатью конкурсами мира.

На заседании был заслушан отчет генерального директора Федерации С.А.Усанова о проделанной работе за 2007 год, согласован календарь проведения конкурсов на 2009 год.

Первый вице-президент федерации Эмил Димитров представил регламент приёма в членство федерации. Он был обсужден и принят. В.И.Уральская рассказала об информационной деятельности журнала «Балет» по конкурсам. Был подтвержден статус журнала как главного информационного издания. Было предложено издавать ежегодный вестник конкурсов. Участники заседания заслушали предложения членов федерации, а также их пожелания по повестке дня следующей ассамблеи. Третья ассамблея запланирована на 2009 год в России во время проведения XI Международного конкурса артистов балета в Москве, который будет отмечать своё сорокалетие.

Члены ассамблеи приняли участие в просмотрах третьего тура и Гала-концертов конкурса.

## Победители конкурса «Молодой балет Мира Юрия Григоровича», г.Сочи

### Grand prix «Имени М.Т.Семеновой»

Бондарева Оксана – Украина

#### Старшая группа (девушки)

Влашинец Ангелина (золотая медаль) – Россия  
Плошкина Екатерина (серебряная медаль) – Россия

#### Старшая группа (юноши)

Крючков Михаил (золотая медаль) – Россия  
Мурадян Рубен (золотая медаль) – Армения  
Аветисян Севак (серебряная медаль) – Армения  
Рогачев Олег (серебряная медаль) – Россия  
Йон Сик Ким (бронзовая медаль) – Корея  
Алексеев Иван (бронзовая медаль) – Россия

#### Младшая группа (девушки)

Бочкова Дарья (золотая медаль) – Россия  
Минаева Анастасия (золотая медаль) – Россия  
Мишина Мария (серебряная медаль) – Россия  
Хохлова Дарья (серебряная медаль) – Россия  
Йо Чжи Пак (бронзовая медаль) – Корея  
Лименько Анастасия (бронзовая медаль) – Беларусь

#### Младшая группа (юноши)

Сухоруков Никита (золотая медаль) – Украина  
Александров Станислав (бронзовая медаль) – Россия  
Афанасьев Сарыал (бронзовая медаль) – Россия

### Приз журнала «Балет» имени Наталии Бессмертной «За перспективность»

Лименько Анастасия – Беларусь

### «Приз за современную хореографию»

Иван Алексеев, Константин Уральский,  
Морихиро Ивато

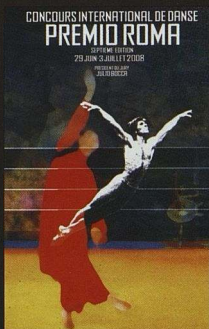


# МОЛОДОЙ БАЛЕТ МИРА

## от Рима до Сочи

Самое главное в конкурсном движении сегодня – его роль в творческой жизни начинающего артиста. С одной стороны, конкурс стимулирует развитие танцовщика, с другой – ярко освещает первые его успехи, берет на себя тем самым функции своеобразной «биржи труда». Кем или чем конкурсы не стали: событиями в жизни городов, где проводятся (хотя изначально этот момент виделся чуть ли не главным для их организаторов), не складываются они и в картину соревнований мирового первенства звезд (что тоже изначально подразумевалось). Посмотрим с этой точки зрения на три прошедших в течение летне-осеннего периода конкурса – в Риме (Италия), Варне (Болгария) и Сочи (Россия). Все они имеют международный статус, и с этого года – членство в Международной федерации балетных конкурсов.

### Рим



Адрес этого конкурса – академия хореографии. Прекрасные профессиональные условия, которыми располагает академия, изначально подходят к проведению хореографического форума-соревнования. Территория академии – маленький оазис в центре мегаполиса: балетные залы, большая летняя сценическая площадка, развитая инфраструктура, – и все сосредоточено в одном месте.

Особенность римского конкурса – немалое

практически не было на конкурсных показах. Лишь на заключительном концерте все трибуны были заполнены, но скорее профессионалами и любителями, нежели любопытствующими горожанами. Конечно, хотелось бы, чтобы конкурсы вписывались в культурный ландшафт города, где проводятся, на правах безусловных событий.

По младшей группе беспорными лидерами римского состязания стали корейские исполнители Чае Джи Юнг и Ким Ки Мин. Их дуэт отличался не только удивительной гармонией, но, главное, прекрасной школой, передающей стиль настоящего классического танца.

Серьезная конкуренция возникла среди участников по старшей группе, где лидеры маялись от выступления к вы-

количество участников в младшей и, особенно, в старшей группе из европейских и азиатских балетных школ и театров, своя и, с нашей точки зрения, весьма специфическая конкурсная программа: участники по танцу модерн и классическому выступают каждый в своем виде хореографии и в то же время соревнуются между собой. На конкурсе введены три формы отличия по младшей и старшей группе, что затрудняет само восприятие итогов: представителю какого направления жюри отводит свое место, определить трудно.

Фактически на этом конкурсе, как и на большинстве других, победу одержал классический танец. Его исполнители были ярче представлены, оказались сильнее технически, а сам репертуар выглядел отобранным временем и был поддержан именами хореографов.

Новые и не всегда внятные по хореографии номера танца модерн, а точнее – contemporary, влияли и на возможности исполнителей и на зрительское восприятие.

К слову, о зрителях. Их



Клара Сорзано Эрнандес и Карлос Альфредо Контрерас (Венесуэла)

ступлению. Стабильность и выдержка оказались далеко не всем под силу, включая тех, кто ярко заявил о себе в первом туре. Выдерживать жару на открытой площадке в течение 4,5 часов, ожидая своего выхода, удавалось не каждому. Потому юная выпускница Московского училища Янина Париенко, завоевавшая серебряную медаль, похвалы достойна вдвойне. Легкая, словно свежий ветерок в атмосфере знойного воздуха, она ворвалась на сцену в вариации, вызвав дружный восторг присутствующих.

Главное же разочарование заключалось в том, что для большого Рима, для его немалочисленной среды профессионалов и любителей, конкурс не стал источником радости, так и оставшись локальным просмотром для узкого круга участников.

## Варна



Даже варненский конкурс – первенец конкурсного движения в балете – перестал быть тем масштабным праздником, каким становился в первые годы. Вероятно, причина здесь не в ограниченной рекламе, как и не в стоимости билетов, которые вполне доступны, хотя и не дешевы. Видимо, сказывается охлаждение к балетному искусству в целом, и тот факт, что уже зазвучавшие в звёздных списках имена исполнителей всё реже и реже упоминаются в объявлениях ведущих.

Остается порассуждать, почему нет команд, присланных от той или иной страны. На конкурс едет тот, кто недостаточно задействован в репертуаре своего театра, кто имеет средства на поездку и вступительный взнос. Те же, кто успел почувствовать в себе уверенность, не рискуют предстать перед жюри профессионалов, чьи интересы, вкусы и взгляды на классический и современный танец, как правило, различны. Зачем рисковать репутацией восходящей звезды, если получить сумму, равную премии победителя, можно в многочисленных гастрольных группах и группках, не особенно напрягаясь?

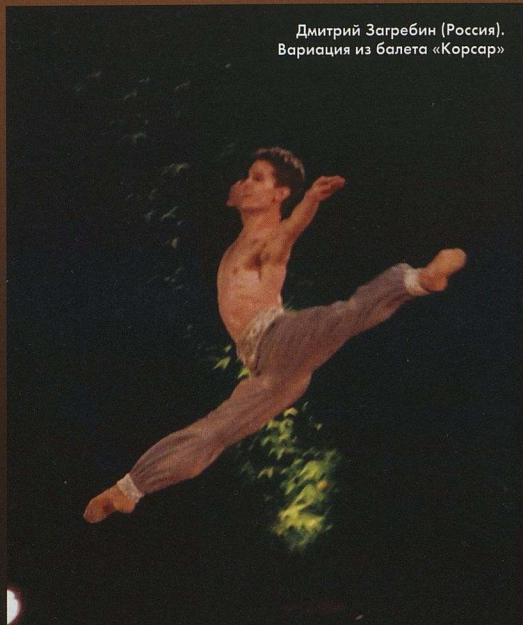
Для российских танцовщиков варненский конкурс труден в современной программе. Многие годы мы теряли баллы, так как в этой части соревнования многое зависит не только от исполнительских возможностей артистов, но и напрямую от исполняемой ими хореографии.

Причем как современная эта программа практически всегда для конкурса готовится специально. Следовательно, нужен хореограф и средства для оплаты его труда. При этом нужен хореограф, который мыслит современно и владеет языком современных видов танца. Таких мало, и в этом, собственно, и заключается проблема проблем современной программы.

Отличавшиеся в последние годы китайские, японские и корейские участники на прошедшем конкурсе в Варне выглядели тривиально и достаточно близко. Успех заслуженно ждал выступления артистов из Молдавии Крестину Терентьеву и не участвовавшего в конкурсе ее партнера Алексея Терентьева, и успех этот во многом определила хореография Радуги Поклитару (первая премия за современную хореографию).

Первый номер, сочиненный на фольклорную музыку, и второй – «Мы танцуем Перголези» поразили гармоничностью пластических переходов, неожиданностью поз, музыкальностью. Следует сказать, что и самому Поклитару повезло с исполнителями, которые тонко чувствуют его язык и стиль.

Дмитрий Загребин (Россия).  
Вариация из балета «Корсар»



Уитни Джонсон (США). Гран при, младшая группа  
(вариация из балета «Эсмеральда»).  
Фото Христа Христова



Именно современная программа определила лауреатов среди женщин-участниц конкурса в Варне, – балерины на конкурсе не было.

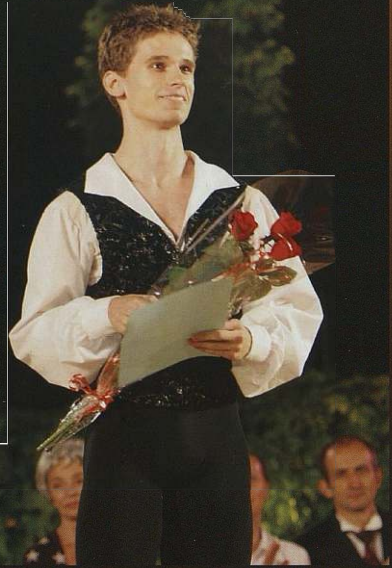
Зато классический танец торжествовал у молодых. Им свободно владели юноши из Китая, Кубы и России. Это позволило им предлагать индивидуальные исполнительские интерпретации известных вариаций. Каждому пришлось освоить по шесть маленьких шедевров классического наследия.

Известно, что без школы текст вариации не освоить. Но и без выразительности, без проникновения в поэтику русской школы классического танца при исполнении вариации тоже не обойтись. Что блестяще доказал успех во фрагменте из балета «Сатанилла» юного артиста Большого театра России Дмитрия Загребина.

Несколько удивляет, хотя и становится нормой, особое отличие, которым оказалось отмеченным выступление американки Уитни Джонсон. Бесконечное нагромождение многократно повторяющихся вращений выглядело трюком и самоцелью показа ее парадоксальных данных. Удивить – вот основная тенденция, порожденная соревнованием и совершенно далекая от искусства. Танец то и дело подменяется трюком. Если при этом можно как-то понять реакцию не всегда искусственного зрителя, то решения профессионального жюри – едва ли. Тут в пору задуматься: куда при такой поддержке будет двигаться поэтическое искусство балета, если танец будет вытесняться плодами экстремальной тренировки человеческого тела – на пределе и за пределами физических возможностей? Спорт – все-таки другой вид деятельности, никак не область хореографических явлений, ради которых и задуманы конкурсы.

Кристина Терентьева (Молдова). Золотая медаль, старшая группа и Алексей Терентьев (приз за партнерство). Па д'эскав из балета «Корсар». Фото Христо Христова

Дмитрий Загребин (Россия).  
Бронзовая медаль, младшая группа.  
Фото Христо Христова



## Сочи



Но именно пяти и даже шести поворотам в пирюэте и умноженным фуэте обязана своим Гран при победительница другого конкурса – в Сочи – Оксана Бондарева.

Об этом молодом, проводившемся во второй раз форуме, хочется сказать особо. Конкурс «Молодой балет мира» носит имя Юрия Григоровича. Задумывал его Юрий Николаевич, руководствуясь огромным опытом и знаниями в новой для развития искусства форме. Естественно, что он предложил своеобразный и отличающийся от других конкурсный репертуар. Конечно, сохранились классические вариации и дуэты, но к ним были добавлены показ характерного танца и фрагмента из балета-сказки – для младшей группы, конкретизирован репертуар современной программы – для старшей (на втором туре, в частности, введено обязательное исполнение джаз-танца). На первом конкурсе, прошедшем два года назад, только намечались робкие попытки воплощения этого замысла, в нынешнем году участники уверенно осваивали программу, демонстрируя познания как традиций балетного искусства, так и современного театра. Конкурсу же это придало не только разнообразие, но и особую театральность, современного звучания.

Постепенно расширяется и география гостей конкурса. В этом году город Сочи принял артистов даже далёкой Венесуэлы. Эта кра-





Оксана Бондарева (Украина). Гран при «Имени М.Т.Семёновой», младшая группа (вариация из балета «Эсмеральда»). Фото Д.Куликова



Йо Чхи Пак и Ян Сик Ким (Корея). Бронзовая медаль, младшая группа. Венгерский танец из балета «Раймонда» Фото Д.Куликова

сивая, хотя ещё не во всём балетная, пара в составе Клары Сорзано Эрнандес и Карлоса Альфредо Контрераса участвовала и в Римском конкурсе. А к Сочинскому сделала значительные успехи.

Естественно, что в России были широко представлены отечественные школы. Нельзя не отметить растущие победы учащихся и выпускников Московской академии хореографии. Мы уже сказали о двух заметных выступлениях Янины Паренко в Риме и Дмитрия Загребина в Варне. В Сочи весь пьедестал по младшей группе практически заняли ученицы Академии: Анастасия Минаева и Дарья Бочкова – золото, Мария Мишина и Дарья Хохлова – серебро.

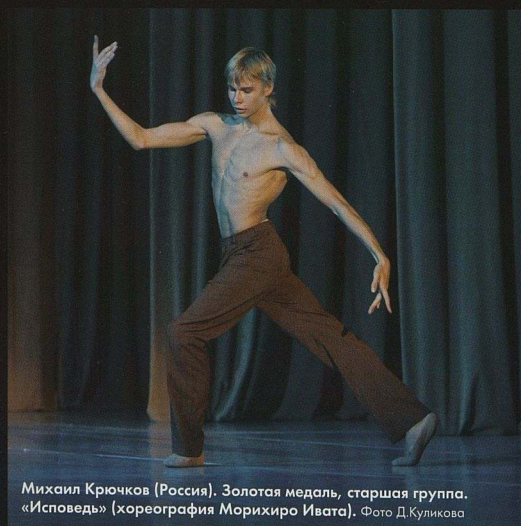
Золотая медаль по старшей группе стала бесспорным завоеванием только что окончившей Академию и поступившей в Большой театр Ангелины Влашинец. Недавний выпускник Академии Михаил Крючков, артист Большого театра, получил золотую медаль в мужской номинации по старшей группе.

Стоит подчеркнуть, что оба проявили себя не только в классических вариациях, но и во владении современными стилями танца. Авторские работы хореографов, создавших композиции для этих исполнителей, удостоены конкурсных наград: номера «Вокализ» на музыку С.Рахманинова и «Коктейльная вишенка» на музыку Дюка Эллингтона для А.Влашинец поставил К.Уральский, современный танец «Исповедь» на музыку Шиндлера для М.Крючкова – М.Ивата.

Юрий Григорович всегда подчеркивал роль конкурсного движения в профессиональном общении деятелей балетного искусства, и это – важно. Так, в Варне во время конкурсов постоянно работают выставки фотохудожников, живописцев или скульпторов, чье творчество посвящено искусству танца. В этом году в связи с 50-летним юбилеем дуэта Е.Максимовой и В.Васильева прошел их творческий вечер – встреча с показом нового фильма. Состоялась также презентация книги К.Боговой по методике классического танца. Важным событием стала и приуроченная к конкурсу в Варне ассамблея



Ангелина Влашинец (Россия). Золотая медаль, старшая группа. «Вокализ» (хореография К.Уральского). Фото Д.Куликова



Михаил Крючков (Россия). Золотая медаль, старшая группа. «Исповедь» (хореография Морихиро Ивата). Фото Д.Куликова



Дарья Бочкова (Россия). Золотая медаль, младшая группа. «Арагонская хота» (хореография Херардо де Фонсеа в редакции И.Сыровой). Фото Д.Куликова



Анастасия Минаева (Россия). Золотая медаль, младшая группа. Вариация из балета «Эсмеральда». Фото Д.Куликова

недавно созданной Федерации международных балетных конкурсов. Вместе с вновь принятыми членами в нее теперь входят 18 конкурсов. Вопросы организации, репертуара, координации, художественной политики и межконкурсных отношений накопились больше чем на одну встречу. Следующая намечена на июнь 2009 года и пройдет в рамках Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве.

Конкурс в Сочи был посвящен памяти безвременно ушедшей из жизни волшебной балерине Наталии Бессмертной. Вышедшая к началу конкурса книга «Незабываемая Наталия Бессмертная» стала событием, а презентация этого красивого издания – центральным событием форума. Учредил приз имени Наталии Бессмертной и журнал «Балет». Скульптор А.Иванов запечатлел Наталию Игоревну в ее коронной партии Жизели, ставшей образцом для целых поколений, вписавшей ее имя в летопись лучших исполнительниц партии Жизели в мировой истории.

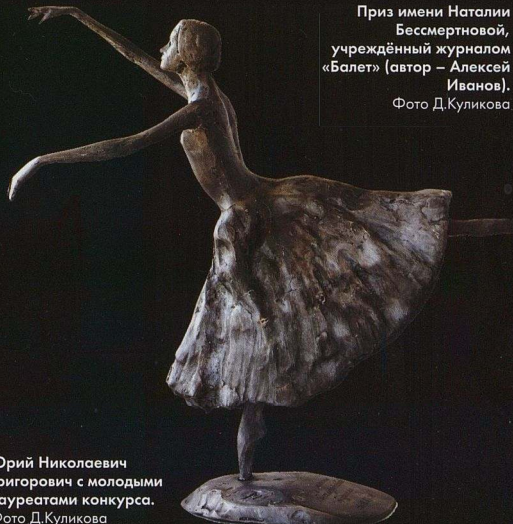
Казалось бы, организаторы делают многое, чтобы конкурсы занимали значительное место в жизни балетного мира, становились праздниками и событиями для тех городов, где проводятся. Но, видимо, конкурсов стало слишком много и далеко не все из них следуют высоким художественным и просветительским целям. В наше прагматичное время конкурсное движение становится для кого-то и предметом коммерциализации. Искусство не может не реагировать, в свою очередь, на этот фактор и защищается, как может, отвоевывая у различных шоу зрителей, которые на современном зрелищном рынке далеко не всегда получают возможность открыть для себя мир балета. Вызывают конкурсы вопросы и у просвещенных любителей.

Так что есть проблемы, и они ждут своих решений. Но по-прежнему хочется верить, во имя вечной молодости вечно молодого искусства танца эти решения будут найдены. Всем миром сообща.

**Валерия УРАЛЬСКАЯ**  
Рим-Варна-Сочи



Юрий Николаевич Григорович с молодыми лауреатами конкурса. Фото Д.Куликова



Приз имени Наталии Бессмертной, учрежденный журналом «Балет» (автор – Алексей Иванов). Фото Д.Куликова



Лаура Ормигон  
(Китри) и Оскар  
Торрадо (Базиль)  
в балете  
«Дон Кихот».  
Фото С.Гутника

XIV порядковый номер ежегодного международного фестиваля балетного искусства имени Рудольфа Нуреева в Уфе особой пышности не предвещал. Но проводился он в год празднования 70-летия со дня рождения выдающегося танцовщика XX века, что определило и его программу, и его атмосферу, и пределы его сценического пространства.

# XIV Нуреевфест

Одной из главных особенностей праздника стала презентация мемориального музея Нуреева. Это реализованный проект Башкирского театра оперы и балета, инициативу которого поддержали Министерство культуры и национальной политики Республики Башкортостан, а также Федеральное агентство по культуре и кинематографии. В его экспозицию включены личные вещи Нуреева – гримировальные принадлежности, сценические костюмы, любимый халат, дорожные саквояжи артиста, афиши его спектаклей и многое другое. Они прибыли из Великобритании в качестве дара Международного Нуреевского фонда от имени Правительства Соединенного Королевства Великобритании. В витринах также уникальные фотографии, запечатлевшие Нуреева в спектаклях и в жизни. А в соседнем зале разместилась выставка живописных работ Натальи Алексеевой-Штольдер и акварелей Михаила Ромадина, организованная Международной ассоциацией художественных искусств (Франция). Произведения также отразили танец Нуреева, но тематика выставки шире – балет. А потому рядом с Нуреевскими портретами – изображения сценических героев Вацава Нижинского, Анны Павловой, Касьяна Голейзовского, Майи Плисецкой, Михаила Барышникова, Екатерины Максимовой, Владимира Васильева...

Интересно была задумана дирекцией театра встреча за «круглым столом» «Воспоминания о Нурееве», которая стала своеобразным прообразом запланированной на будущий год научно-теоретической конференции, посвященной жизни и творчеству Рудольфа Нуреева. Своими впечатлениями от встреч с «Рудиком» поделились люди, знавшие его с детских и юношеских лет. Одним из них был Яков Лифшиц. Некогда служивший для Нуреева образцом в искусстве, Яков Захарович ныне живет в Израиле. Специально для фестиваля и в память о

Нуреева он сочинил лирический дуэт «Адам и Ева» на музыку Андрея Петрова. Подаренная башкирским танцовщикам Гульсине Мавлюкасовой и Ильдару Маняпову, эта хореографическая миниатюра была исполнена ими в гала-концерте.

В антрактах зрители могли просматривать видеозаписи нуреевских версий классических спектаклей и его сценические интерпретации.

Но, конечно, повышенный интерес вызвали «живые» балеты. Исчерпывающую информацию о фестивальной афише и гостях праздника содержал «проспект», подготовленный работниками литературной части театра. А перед каждым спектаклем публика слушала лаконичное, но образно-яркое «введение в балет» Нины Жиленко – автора книги о башкирском балете.

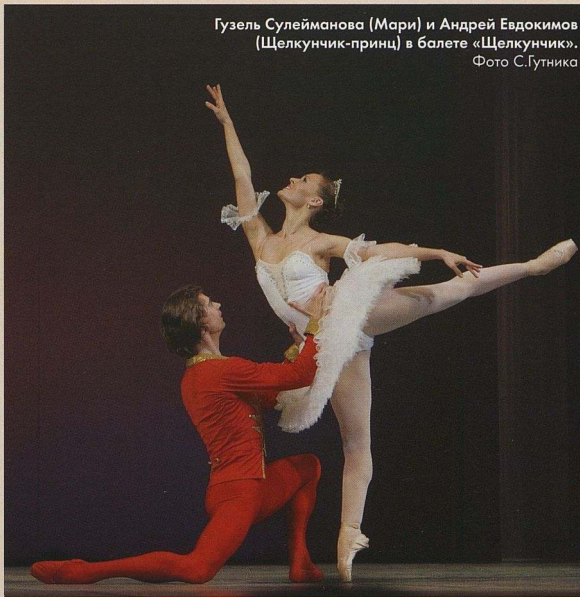
В подборе художественным руководителем башкирского балета Шамилем Терегуловым фестивального репертуара, его режиссуре гала-концерта ощущалось влияние нуреевского творчества и фактов его биографии.

Фестиваль открылся спектаклем «Лебединое озеро» в постановке Юрия Григоровича. Здесь, как и в последующие вечера, состоялась демонстрация мастерства гастролеров, солистов и кордебалета башкирской труппы. В партии Одетты-Одиллии зрители открыли для себя новое имя – весьма техничную и выразительную Викторину Капитонову. Выпускница Казанского хореографического училища, она недавно стала лауреатом конкурса «Арабеск-2008» и теперь представляла на фестивале Московский музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

В роли Зигфрида предстал уже полюбившийся уфимцам солист Большого театра Андрей Евдокимов, а Злым Гением стал Олег Шайбаков. Обратил на себя внимание и Шут Дмитрия Марасанова.

Два вечера кряду не покидал сцены лёгкий, феноменально прыгучий Дину Тамазлакару. В «Дон Кихоте» танцовщик, приехавший из Германии, сыграл роль весельчака Базиля в дуэте с Гузель Сулеймановой, а на следующий день преобразился в мечтательного Джеймса – героя «Сильфиды». Его партнёршей выступала Гульсина Мавлюкасова, которую на другой день в «Спящей красавице» мы увидели в роли Феи Сирени. А главные партии в этом спектакле исполнили испанцы: также уже хорошо известные уфимскому зрителю Лаура Ормигон и Оскар Торрадо. Очевидно их стремление приобщиться к традициям русской школы классического танца, сценическим традициям. И все же основное, о чем заставили задуматься милые и в целом профессиональные Лаура и Оскар, – уязвимость в постижении стиля шедевра Петипа, который порой так легко разрушить в погоне за внешними эффектами.

В «Жизели» публика особенно горячо приветствовала «своих» – Наталью Сологуб и Николая Годунова – выпускников Уфимского хореографического училища по классам педагогов Леоноры Куватовой и Шамиля Терегулова. Артисты служили в Мариинском театре, а сейчас являются солистами соответственно балетных трупп Дрездена и Штутгарта. Тоненькая, почти прозрачная Наталья и впрямь кажется существом неземным, а статный высокий Альберт



Гузель Сулейманова (Мари) и Андрей Евдокимов (Щелкунчик-принц) в балете «Щелкунчик». Фото С.Гутника

Наталья Сологуб (Жизель) и Николай Годунов (Альберт) в балете «Жизель». Фото С.Гутника



ротенкое хореографическое скерцо «Амелли» Я.Тирзена-Л.Гаудернака. Разнообразно в гала-концерте показалась Гузель Сулейманова: в «Баядерке» она предстала перед нами Никией, в pas de deux из «Корсар» в дуэте с Морихиро Ивата – Медорой, в сцене из «Щелкунчика» с партнером Андреем Евдокимовым – Мари.

С гостями достойно соперничали и другие башкирские артисты – Римма Закирова, Олег Шайбаков, Ирина Чыонг, Руслан Мухаметов, Андрей Брынцев, Сарьян Сулейманов.

Состоялась премьера нового сочинения молодого башкирского балетмейстера Рината Абушаханова – философско-поэтической миниатюры «Dal Mare» на музыку Эннио Марриконе в лиричном исполнении Гульсины Мавлюкасовой и Ильдара Маняяова.

В своей стихии оказались Лаура Ормигон и Оскар Торрадо, танцевавшие Grand pas Китри и Базиля вместе с Натальей Лихобобиной и Ириной Саложниковой, и дуэт Кармен и Хозе из «Кармен-сюиты» на музыку Ж.Бизе-Р.Шедрина в постановке А.Алонсо.

Завершило программу появление на экране видеозаписи танца самого Нуреева. Вместе с торжественными финальными аккордами балета, он застыл в вечном парении над сценой. Золотой дождь, цветы и горячие зрительские аплодисменты завершили этот вечер.

В дни фестиваля театр находился на осадном положении. Это касалось не только касс, у которых велись поиски лишнего билетика. Надо отдать должное всем сотрудникам театра от низовых до директора Владимира Рихтера, виртуозно управлявшего фестивальной машиной. Атмосфера царила доброжелательная и творческая. Чувствовалось, что все хотят как можно лучше провести фестиваль, и, кажется, театр не покидали даже в ночные часы.

Не думая об усталости, трудились педагоги Зайтуна Насретдинова, Леонора Куватова, Галина Сабирова, Людмила Шапкина, концертмейстеры Гульсум Байкова, Лена Ирназарова, Лиана Кашапова, заведующий постановочной частью Сергей Литвинов.

Так что генеральная репетиция перед юбилейным пятнадцатым фестивалем прошла успешно.

Александр МАКСОВ

Николая может вскружить голову не одной крестьянской девушке. И снова бередила мысль о том, как важен для балетных артистов постоянный глаз умного и эрудированного педагога, не только шлифующего технику, но и хранящего художественные наработки интерпретации, которые могут утрачиваться под воздействием западно-европейской эстетики. В роли Мирты выступила солистка московского театра «Кремлевский балет» Алия Хасенова.

Кульминацией фестиваля стал гала-концерт. В нем приняли участие все гости, к которым присоединился еще и солист Большого театра Морихиро Ивата.

Мощной интродукцией прозвучала «О, фортуна» из «Кармины Бураны» Карла Орфа в исполнении хора (главный хормейстер Эльвира Гайфуллина) и симфонического оркестра театра (главный дирижер Роберт Лютер).

Программа концерта удовлетворила любые вкусы. В ней органично переплелись и классика картины «Тени» из «Баядерки» – последнего спектакля, осуществленного Нуреевым в Парижской опере, и так тесно связанная с его именем «Сильфида», и современные постановки. Дину Тамазлакару исполнил вариации Джеймса из «Сильфиды», знаменитый «Гопак» и ко-

# МАСТЕРСТВО АКТЁРА В ХОРЕОГРАФИИ

В семье театральных жанров балет занимает особое место. В нём всё подчинено музыке при существующей традиционной последовательности создания спектакля: драматургия – режиссура – группа – зрители. Именно музыка является тем источником, из которого балетное творчество черпает и вдохновение, и содержание, и форму того, что представляет на суд зрителя. Если в драматическом театре режиссер воплощает литературное произведение – в пьесу, то в балете постановщик является автором спектакля. При этом принцип подхода к роли у артистов драматического театра и балета различны. В одном случае – это анализ словесного текста, в результате которого рождаются речевая интонация и пластика актёра. А в другом – наоборот: пластическое решение очень часто возникает первым, так как в балете пластика изначальна. Если суть происходящего в драматическом театре проявляется, прежде всего, через речевую интонацию, сочиненную актёром, то в балете – через пластическое воплощение интонации, сочинённой композитором. Ибо музыка, как известно, искусство интонации.

Когда говорят о мастерстве актёра в хореографии, то обычно и, увь, привычно исповедуют версию о первичности здесь драматического искусства, его традиций, теории и практики. На самом деле невозможно с точностью определить, кто у кого учился актёрскому делу: балет у драмтеатра или наоборот.

Изучая наследие К.С.Станиславского, обычно обращаются к завершающей стадии его театрального мировоззрения. И редко обращаются к тому источнику, из которого в самом начале своей реформаторской деятельности этот великий основоположник системного подхода к искусству актёра черпал основу всей своей будущей деятельности. А этим источником ведь был балет!

В своей книге «Моя жизнь в искусстве» К.С.Станиславский пишет о «заботливой судьбе», которая толкнула его «в царство Терпсихоры. Это необходимо нашему брату, драматическому артисту. [...] Попал в балет, чтоб посмотреть, как там мои товарищи, завязные балетоманы, «ломают дураков».

Пошел, чтоб посмеяться, - и сам попался...»<sup>1</sup> (здесь и далее курсив мой – М.В.). И далее великий режиссёр рассказывает, что именно в балете он стал обнаруживать те самые элементы, которые легли в основу его системы (обозначим их курсивом): «В пору моего увлечения балетом в Москву приехала знаменитая итальянская танцовщица Цукки и бывала часто у нас. После обеда она нередко танцевала на нашей сцене... Начались репетиции, в которых Цукки была и режиссером, и исполнительницей главной роли Эсмеральды. Тут мы имели возможность видеть её и танцующей, и режиссирующей, и играющей. Только этого нам и нужно было... Цукки была, прежде всего, драматической артисткой, а уж потом танцовщицей, хотя и эта сторона была на высоте. Я видел на этих полупшуточных репетициях её неиссякаемую фантазию, быструю сообразительность, находчивость, оригинальность, вкус при выборе творческих задач и составлении мизансцены, необыкновенную приспособляемость и, главное, naiveную, детскую веру в то, что она в каждую данную секунду делала на сцене и что вокруг нее происходило. Она отдавала сцене всё своё внимание, без остатка.

Ещё меня поражала свобода и ненапряженность её мышц в моменты сильного душевного подъема, как в драме, так и во время танца...»<sup>2</sup>

Вдумаемся в эти слова – благодаря мастерству, именно актёрскому мастерству балерины К.С.Станиславской выявил, пожалуй, самые главные элементы своей будущей «системы»: мышечную свободу, сценическое внимание, веру в предлагаемые обстоятельства, фантазию, актерскую задачу, приспособление, искусство мизансценирования, художественный вкус.

Итак, два таких, казалось бы, разных видов театра – драматический и балетный, теснейшим образом переплетены в формировании и становлении русской школы актёрского мастерства. Оба вида театрального искусства были, есть и будут теснейшим образом связаны. Через интонацию. Через музыку. Через молчание и пластику. А в конечном итоге, через психологизм –

главный критерий русской театральной школы.

На рубеже XIX – XX веков всё заметнее становится роль актёрского мастерства в хореографическом искусстве. С особенной остротой это почувствовали А.Горский и М.Фокин. Как говорится, идея витает в воздухе – талантливы тот, кто поймает её первым.

Безусловно, достижения К.Станиславского, В.Мейерхольда и Е.Вахтангова оказали огромное влияние на развитие актёрской техники в балете, особенно, с момента появления драмбалета. При этом нельзя не вспомнить выдающегося режиссера С.Радлова. Именно он познакомил Р.Захарова как режиссера балета и оперы с Б.Асафьевым, в результате чего в 1934 году родился спектакль – «Бахчисарайский фонтан», давший новый импульс развитию драматизма в балете. Пожалуй, именно тогда впервые и по-настоящему возник в хореографическом искусстве повышенный интерес к педагогическим и режиссерским принципам Станиславского. Образно говоря, Г.Уланова танцевала в этом балете по его «системе».

Большой вклад в совершенствование не только танцевальной, но и актёрской техники в балетном театре внёс К.Голейзовский – хореограф-новатор, сочетавший классический танец с элементами акробатики и свободной пластики. Новаторство Голейзовского проявилось ещё и в том, что в поставленных им «Половецких плясках» в опере «Князь Игорь» на музыку А.Бородин (1934) впервые был осуществлён принцип точного следования национальному колориту, родственники вахтанговским принципам в драматическом искусстве. Те требования, которые вахтанговская школа предъявляет к точности колорита слова (акцент, местный говор и т.д.), К.Голейзовский перенес в хореографическую лексику. В истории балета навсегда останется поставленный им балет «Лейли и Меджнун» (1964) на музыку С.Баласаняна и те образы, которые создали в этом балете Р.Стручкова и В.Васильев.

Заметно вырос уровень актёрского мастерства в Музыкальном театре име-



ни К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко в период работы здесь в качестве его главного балетмейстера В.Бурмейстера. Поставленные им балеты «Виндзорские проказницы» В.Оранского (1942), «Эсмеральда» Ц.Пуни, С.Василенко, Р.Глиэра (1950), созданная им новая редакция балета «Лебединое озеро» П.Чайковского (1953) явились прекрасной актёрской школой для всех исполнителей.

В последующие годы развитию актёрского мастерства в балете способствовало творчество Ю.Григоревича, в частности, при создании такого шедевра хореографического искусства, как балет «Спартак» на музыку А.Хачатуряна (1968), где впервые раскрыта народно-героическая тема средствами симфонизированного классического танца.

Говоря о творческом пути Ю.Григоревича, нельзя пройти мимо того факта, что ему, как никому из его предшественников, удалось реализовать элемент актёрской техники, выявленный К.С.Станиславским как «сквозное действие», т.е. основное действие персонажа, направленное к достижению его главной цели. Свидетельством этому явились образы, созданные такими мастерами балета как В.Васильев, М.Лавровский, М.Лиёпа, Н.Бессмертнова, Н.Тимофеева, Е.Максимова, С.Адирхаева, А.Богатырёв.

Проблема обучения актёрской технике танцующего артиста во многом до сих пор остается нерешенной. Ведь специфика балетного искусства предьявляет здесь свои особые требования. Однако до сих пор программа изучения дисциплины «мастерство актёра» в хореографических школах обычно в точности соответствует сложившейся системе преподавания его драматическим актёрам. Ведь в хореографии обучение мастерству формируется в условиях гораздо более дискретного, поэтапного овладения профессиональными навыками, нежели это происходит в драматическом искусстве. Здесь существуют такая форма овладения классическим танцем, как раздел урока «у опоры (станок)», и доминирует принцип «от простого к сложному», когда какие-то технические элементы осваиваются раньше, другие – позднее. При этом на начальном этапе обучения возможно создание полноценных хореографических композиций с применением далеко не всех технических элементов, которые должен изучить студент к концу своего обучения.

Преподавание мастерства актёра в хореографии требует структурированного подхода, четкого выделения каждого элемента актёрской техники и изучение его, по возможности, автономно от остальных элементов – то есть в привычном для хореографии алгоритме. А это – уже совсем иная методика преподавания, нежели на драматических факультетах. Кроме того, многие параметры внешней техники артиста обусловлены собственно хореографией и изучаются в рамках специального курса. Поэтому занятия по мастерству актёру необходимо сосредоточить главным образом на овладении элементами внутренней техники артиста.

Большое влияние на развитие актёрской техники в балете оказало творчество замечательного балетмейстера, режиссера и педагога Р.Захарова. Благодаря ему, по воспоминаниям Г.Улановой, на репетициях «Бахчисарайского фонтана», артисты познавали то, как классический танец, тесно переплетаясь с пантомимой, может раскрывать глубины человеческой психологии. Артисты в процессе репетиций этого балета, пожалуй, впервые так тесно и творчески общались с драматическими актёрами в поисках воплощения того, что требовал от них балетмейстер. Иными словами творчество Р.Захарова провоцировало балетного артиста самым серьёзным образом повышать уровень актёрской техники.

К.Сергеев рассказывал, как Р.Захаров с самого начала работы знакомил артистов с режиссерским планом, экспозицией, им объяснялись и прочерчивались все драматургические линии. Поэтому артисты приходили в зал на первую репетицию с ясным пониманием своих задач в целом. У Ростислава Владимировича основным средством создания характера стал «действенный танец». При этом репетиции носили характер актёрских импровизаций.

Р.Захаров замечательно определил внутреннюю технику артиста балета как умение, прежде всего, управлять своими мыслями и чувствами, умение наполнять ими движения, жесты и позы, при этом подчеркивая, что внутренняя техника – важнейший элемент искусства перевоплощения актёра, плодотворный путь к созданию образов своих героев.

Продолжение этой идеи мы встречаем и сегодня. Об этом, в частности, говорит Б.Эйфман, художественный руко-

водитель Санкт-Петербургского театра балета: «Я считаю, что вся наша двадцатилетняя деятельность – это именно желание открыть новые возможности психо-физики человека».<sup>3</sup>

Последовательное изучение основных элементов внутренней актерской техники, о которой писал Р.Захаров, – внимание, сценическое психофизическое самочувствие, сценическая вера в предлагаемые обстоятельства, оценка и др. – в хореографии, как и вообще в театральном искусстве, неотделимо от их внешней (читай – мышечной) выразительности. Ведь, по словам И.Сеченова, все разнообразие проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению – мышечному движению.

При изучении актерского мастерства в хореографии необходимо сделать акцент именно на пластическом проявлении всех основных элементов внутренней актерской техники. Так, например, поступают на балетмейстерском факультете РАТИ, где основные элементы актерской техники обособлены и представлены как алгоритм следующих элементов: «событие» – «внимание» – «оценка события и её пластическое проявление» – «пристройка» (П.Ершов) – «мобилизация» – «pas».

Очевидно, что аналогичный алгоритм (за исключением вида) обычный не только для любого этапа театрального искусства, но и для повседневной жизни. Мы постоянно встречаемся с тем или иным фактом-событием, обращаем на себя наше внимание и заставляющим что-то изменить в нашем поведении (прежде всего – это темп движения), а перед тем как совершить какое-либо действие, мы должны, хоть малое время, но обязательно сопоставить то, что случилось, с нашей потребностью (оценка). Перед тем, как сделать что-то мы приравниваемся к объекту нашего воздействия (пристройка) и «включаем» именно те мышцы, которым предстоит совершить то или иное действие (мобилизация). Иными словами, актерская техника в хореографии – это не только выразительное условное действие – pas, но и безусловное поведение, ему предшествующее. К сожалению, этой, предшествующей pas, фазе артисты балета порой уделяют мало внимания, выполняя ее «дежурно», в стиле заштампованного актёра-ремесленника.

Максим ВАЛУКИН

#### Примечания

1. К.С.Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Л. 1928. С. 139.
2. К.С.Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Л. 1928. С. 146 – 147.
3. Журнал Балет. Июль – август. 1997. С. 8.

# Такая трудная игра...

О создании балета «Игра в карты»<sup>1</sup>

В феврале 1935 года Игорь Стравинский и скрипач Самуэль Душкин гастролировали в Нью-Йорке. Линкольн Кирстайн и Эдвард Варбург встретились с композитором и предложили ему написать балет для новой компании Баланчина American ballet и его молодых танцовщиков.

Темой нового балета стала игра в покер, причем свои намерения Стравинский – любитель этого досуга – описал так: «Мне хотелось, чтобы он (балет – С.Н.) ободол сюжетом, легко понятным самой неискушенной публике. Поэтому-то я и выбрал игру в карты. Что может быть более легким, чем понять ее различные комбинации, ценность которых весьма относительна...»<sup>2</sup>

В 1909 году художник Николай Рерих предложил композитору либретто двух балетов.<sup>3</sup> Первый – «Весна священная» – стал всемирно известным. Второй – «Игра» – о шахматном поединке – так и не появился на свет.<sup>4</sup> Между тем, некоторые особенности не реализованной истории так живо напоминают «Игру в карты», что трудно говорить о простом совпадении.

Разумеется, ни о каком плагиате речь не идет. Либретто Стравинского проще, изящнее, да и тема – игра в карты – ближе большинству зрителей, чем интеллектуальные шахматы. Стоит лишь отметить, что это не первый случай, когда Игорю Федоровичу «неожиданно» являлся сюжет, уже посетивший его соратников. Забывчивость Стравинского легко объяснима. Композитор всегда стремился к индивидуальному владению спектаклем, но в Ballets Russes его амбиции контролировал Дягилев. В «Игре...» – своем первом последягилевском балете – он, наконец, получает возможность определять не только музыкальный, но и сценический облик действия. Иными словами, руководить спектаклем.

Судя по отклику Эдварда Денби, Баланчин выполнил композиторские указания достойно: «Этот балет не больше, чем новая вариация на тему оживленных кукол, по природе своей остроумная, ироническая, игровая и всегда остающаяся в рамках приятных манер. Балет

такого рода способен, конечно, на большие идеи, примером может быть Петрушка... В «Игре...» нет ничего подобного, но она, безусловно, состоялась как маленький шедевр... Каждый танцовщик на сцене излучает ум и воодушевление. Вы чувствуете себя так, будто находитесь в приятнейшей компании, где каждый органичен и интересен».<sup>5</sup>

Слова журналиста относятся к возобновлению спектакля в «Русском балете Монте-Карло» (1940). Похожее удовольствие, по мнению очевидцев, испытали зрители и во время премьеры. Три бродвейских продюсера выразили желание сделать шоу на материале балета, а это, без сомнения, свидетельствовало о прочном успехе. Казалось, произведению уготована долгая жизнь, но Баланчин, похоже, старался о нем забыть. Несколько кадров с генеральной репетиции постановки 1940 года – вот все, что осталось от «Игры...». Что же отравило хореографа от столь желанного на первых порах балета? Для ответа на этот вопрос необходимо вернуться к предыстории сочинения.

Во время первой рабочей встречи в январе 1935 года Баланчин и Стравинский не обсудили «технические» подробности проекта, в том числе сюжет и финансовые условия. Во всяком случае, композитор не счел эту беседу гарантией сотрудничества и не торопился приступить к работе. Хореограф в текущие повседневные забот штатного балетмейстера Метрополитен-опера о балете не забывал и просил Николая Набокова напомнить о нем Стравинскому.<sup>6</sup> 17 января 1936 года Екатерина Стравинская сообщает корреспонденту, что муж играл для нее часть нового балета,<sup>7</sup> в то время как контракт с American ballet будет подписан только осенью. Значит ли это, что композитор работал для себя, лишь потому, что, по собственным

словом, «давно не писал балетов»?<sup>8</sup> Скорее всего – да, хотя артистическая потребность безусловно сочеталась с прагматическим расчетом.

В июне Баланчин, даже не предполагая, что работа началась, пишет композитору в Париж и излагает свое видение балета, включающее сюжет, форму и требования к оркестру: «Мысль о том, чтобы иметь балет классический, с небольшим оркестровым составом, что облегчит техническую возможность исполнения этого балета в турне, мне очень нравится. Но я бы не хотел, чтобы этот балет носил чисто дивертисментный характер. Я тут уже два года делаю дивертисменты, и теперь с меня все стали копировать. Поэтому было бы очень хорошо иметь какую-то ткань из чудного сюжета. Этот вопрос я всецело оставляю на Ваше рассмотрение, но пользуясь случаем обратил Ваше внимание на сказку Андерсена, которую, я знаю, Вы очень любите, а я о них мечтаю давно (помните такую сказку «Бал цветов» – цветы, которые уходят на бал к герцогу, а утром девочка видит, как они все чуть-чуть призывали).»<sup>9</sup>

Вероятно, хореограф был удивлен, узнав из ответа Стравинского, что тот уже давно определился с сюжетом, с которыми, кстати, и на сей раз не ознакомил Баланчина: «Должен Вам сказать, что я никогда не сочинял еще музыки балета, не зная заранее его сюжета и не обработав его предварительно в смысле последовательности эпизодов действия – последовательности, установление которой совершенно необходимо для общего плана музыкальной постройки. Оттого меня удивило Ваше предложение касательно Андерсена. Кроме того, могу Вас успокоить в смысле дивертисмента. Балет, который я сейчас сочиняю, не есть дивертисмент в том смысле, которого Вы опасаетесь; мой

балет имеет определенный и всем understandable сюжет с легкой интригой. Оркестр нормальный (Баланчин просил камерный состав – С.Н.), кордебалет нормальный, несколько солистов-танцовщиков и танцовщиц, одна декорация, костюмы простые для выполнения и длительность пьесы в 20-25 минут. Балет должен быть поставлен в классических разах.<sup>10</sup> Таким образом, композитор самолично определил все составляющие спектакля: сюжет, продолжительность, структуру, исполнительский состав, технику танца и художественное оформление. Стравинский уверенно вторгается и в сферу, традиционно находящуюся в ведении постановщика. Базельский архив композитора хранит материалы, тексты которых – фактически готовое руководство для хореографа, не предполагающее с его стороны сколь-нибудь самостоятельных решений. Но Баланчин образца 1937 года уже не был дягилевским балетмейстером времен «Аполлона» – строптивым, но зависимым от вкусов всеисильного патрона. Он руководил собственной труппой и обладал правом выбора сюжета, музыки, исполнителей. Он хотел быть полноправным соавтором балета и на правах постановщика намеревался принять участие в разработке сюжета и хореографического плана. Диапазон композиторских аллюзий – от балетной музыки Делиба и Чайковского до «листовской» inferнальной скерцозности – не мог не произвести на него впечатление. И как музыкант, он, конечно, оценил художественное качество «Игры...». Но как хореограф, безусловно, был раздосадован неучастием в ее создании.

Впрочем, оставался еще репетиционный процесс. Но Стравинский сразу дал понять, что намерен контролировать постановку во всех деталях. Он пунктуально появляется на репетициях «Игры...», остается там в течение шести часов, а затем приглашает пианиста домой и прорабатывает с ним темпы. Пианист и дирижер Лео Смит, которому оказывалась эта честь, оставил восхищенное описание фортепианных позавок Стравинского: «Он предложил

сыграть для меня «Игру в карты» полностью, в облегченном варианте... Он преуспел в передаче музыкальной мысли с чрезвычайной ясностью. Когда он закончил играть, я почувствовал, что приобрел к наиболее секретной из мистерий». <sup>11</sup>

Баланчин, самостоятельно начавший приобретение к «Игре...» в середине декабря, к моменту появления композитора почти окончил сочинение танцев и тут же вынужден был вносить в них изменения. «Когда Стравинский увидел две первые «сдачи» «Игры в карты», он отнесся к ним с интересом и даже с энтузиазмом, но его критика была столь же вежливой, как и сокрушительной...», – писал Кирстейн. – Так, он был непреклонен в решении искоренить пируэты, поскольку его балет задуман, в первую очередь, не как пространственно-пластический, а плоскостной, напоминающий игральную карту... В конце первой «сдачи», когда Баланчин захотел расположить танцовщиков наподобие веера, чтобы создать впечатление карт в руке игрока, Стравинский счел это расточительством хореографической фантазии. Излишнему разнообразию картин он предпочитал повторение наиболее эффективных группировок». <sup>12</sup> С последним Баланчин согласился, но исключение пируэтов опротестовал. Во всяком случае, эффектная – с кувырками и прогибами – вариация Джокера без вращений не обошлась, и на нескольких сохранившихся кадрах постановки 1940 года отчетливо видно как «бубновые» танцовщицы крутят пируэты.

Тем не менее, ошибкой было полагать, что композитор считал музыкальный текст «Игры...» окончательным. Суровая дягилевская школа обучила его чуткости к требованиям сцены, и если в концертной практике он требовал точного следования партитуре, то в театре признавал возможность для маневра. Клавиш, которым Баланчин пользовался на репетициях, демонстрирует готовность композитора к сотрудничеству. В сравнении с первоначальными кое-где изменены маркировки темпа и тембров. Часть музыки в трехдольном метре пе-

реписана в двухдольном. Имеются вставки материала и указания на повтор тактов – хореографу требовалось дополнительное время. <sup>13</sup>

И всё же трудно согласиться с дипломатическим заявлением Кирстейна, что «постановка «Игры в карты» была в подлинном смысле сотрудничеством балетмейстера с композитором». <sup>14</sup> На самом деле композитор выступал в роли патрона, диктующего все параметры работы, а Баланчин был исполнителем его воли и узнавал о принятых решениях задним числом. Стоит отметить, однако, что их реализацией соавтор был весьма доволен. Он хотел видеть балет только в постановке Баланчина и, в частности, не принял предложения Парижской оперы сделать «Игру...» с хореографией Сержа Лифаря. И это при том, что премьера в Гранд опера – заведении с высокой репутацией – была выгодна ему как в творческом, так и в финансовом отношении.

Что касается Баланчина, то он явно не заболит о продвижении «Игры...». После постановки в «Русском балете Монте-Карло» он возобновил спектакль в New York City Ballet (1951), как отметил Кирстейн, в связи с острой материальной, но отнюдь не артистической потребностью, <sup>15</sup> и более к «Игре...» не обращался.

Эта ситуация любопытным образом переключается со словами, которыми Баланчин сопроводил главу об «Игре...» в очередном издании «Рассказов о большом балете»: «Самые высокие карты – короли, тузы – в действительности не столь велики. Они большие люди, но легко могут быть побиты меньшими картами. На первый взгляд мощные фигуры – они фактически простые силуэты». <sup>16</sup> Разумеется, это просто слова, но в контексте истории «Игры» они легко получают символический смысл. «Большой человек» Стравинский легко побит «меньшей картой» – молодым Баланчиным. Хореограф не увидел в «Игре...» «свой» балет и оставил от нее «простой силуэт» в виде нескольких полустертых кадров.

Светлана НАБОРЩИКОВА

Примечания

1. Игра в карты (Jeu de cartes, 1936) Музыка – Игорь Стравинский Продолжительность звучания – 24'  
12 постановок при жизни автора Первый постановщик – Джордж Баланчин (The Card Party, American ballet, 1937).  
Одноактный балет в трех частях (трех «сдачах»).  
2. Стравинский И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 132.  
3. Рерих Н. Из литературного наследия. М., 1974. С. 156-157.  
4. Либретто Н Рериха см.: Дарузе Г. Н.К.Рерих: проект балета «Игра» // Культура и время. №2 (12), МЦР, М., 2004.

5. Denby E. Looking at the dance. New York, 1949. P. 219-220.  
6. Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. В 3-х томах. Составление, текстологическая редакция и комментарий В.П.Варуна. М.: Композитор, 1998-2003. Т. 3. Прим. к № 1827. С.590.  
7. См.: Joseph, Charles M. Stravinsky and Balanchine: The Journey of Invention. New Haven, CT, 2002. P. 140.  
8. Стравинский И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 132.  
9. Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 3, №1844. С. 606.  
10. Там же, №1845. С. 607-608.

11. Perspectives of New Music, 9/2 and 10/1 (1971), P. 90-99.  
12. Кирстейн Л. Работа со Стравинским // Статьи и воспоминания, сост. Г.Алфеевская. Перевод с англ. Э.Шапиро. М.: 1985. С. 366.  
13. См.: Joseph, Charles M. Stravinsky and Balanchine. P. 149.  
14. Кирстейн Л. Работа со Стравинским.  
15. См.: Joseph, Charles M. Stravinsky and Balanchine. P. 154.  
16. Balanchine s New Complete Stories of the Great Ballets, ed. Francis Mason. Garden City: N.Y: Doubleday, 1968. P. 74-75.

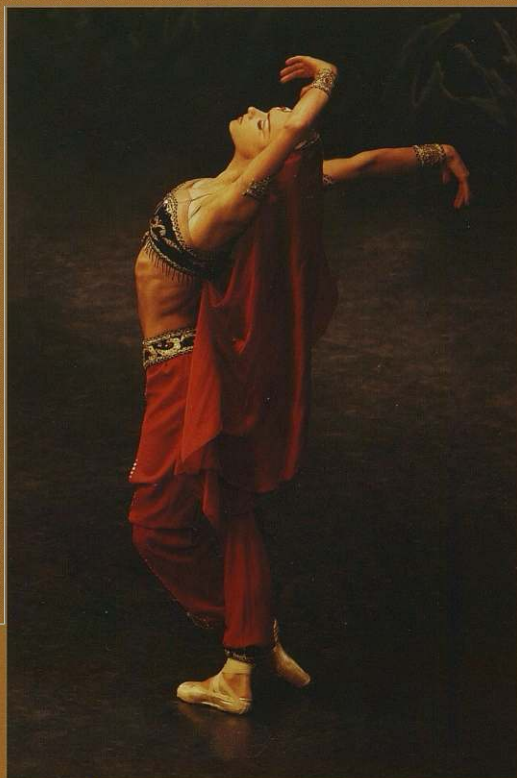


Ирина Колесникова. Фото А.Гронского

# Ирина Колесникова: триумфы и мечты

«Первоклассная балерина, несомненная звезда, обладающая величественным очарованием и отточенной техникой». «Это танцовщица такой магнетической силы, что любая труппа мира приняла бы ее с распростертыми объятиями». «Восхитительно красивая Ирина Колесникова способна соперничать с любой звездой Большого или Мариинского театров по мастерству и художественности исполнения». «Только Ульяна Лопаткина... осмелилась столь дерзко замедлить темп в Адажио Белого лебедя. Колесниковой это позволил совершенный контроль над техникой. При том затаенный огонь, как у Греты Гарбо, сообщил ее героине неотразимое очарование царственности и пронзительную нежность». «Колесникова может стоять в одном ряду с Марго Фонтейн, Сильви Гиллем, Дарси Бассел как прима-балерина, чья слава выходит далеко за пределы сообщества балетоманов». «Подобно Ягуди Менухину и Рене Флеминг, Колесникова достигает технического совершенства, чтобы выразить художественную правду. В «Жизели» она превращает знакомые па в потрясающий язык любви». «Колесникова – редкое сокровище, которое нужно ревностно охранять».

Так оценивают петербургскую балерину Ирину Колесникову в Европе, Австралии, Японии, Южной Африке. Но это – лишь малая часть ее досье. Восторженные отзывы зарубежных критиков, в том числе самых авторитетных, можно приводить без конца. И сегодня трудно поверить, что в Академию русского балета на улице Зодчего Росси она попала только со второй попытки. Десятилетняя Ира, начав учиться, была готова преодолеть любую трудность. Вставала спозаранку, чтобы с окраины города добраться в центр, несколько раз меняя транспорт. Зато ей повезло с первой наставницей. Н.Д.Александрова – красивая, интеллигентная женщина, в прошлом – видная балерина полюбила милую, способную и очень скромную девочку. Чрезмерная застенчивость, привычка оставаться в тени более энергичных сверстниц мешала проявить себя в старших классах. Потенциальную артистичность Ирины заметил и развил преподаватель актерского мастерства А.А.Степин, но педагог классического танца – строгая, требовательная Э.В.Кокорина, оснатив превосходной академической школой, не выделяла тихую ученицу. На выпускном спектакле Колесникова затерялась в четверке Гран па «Баядерки», зато неожиданно блеснула в характерном «Панадеросе», обнаружив и темперамент, и смелость. Однако руководители Мариинского и Малого театров ее не заметили. Сценическая жизнь началась в труппе «Хореографические миниатюры» А.А.Макарова, как и положено, в кордебалете. Перспектив на выдвижение не наблюдалось, и вскоре Ирина затосковала.



Ирина Колесникова (Никия) в балете «Баядерка». Фото КТ



Ирина Колесникова (Одиллия) и Дмитрий Акулинин (Зигфрид). Фото КТ

Друзья посоветовали пойти в недавно сформированную частную труппу Константина Тачкина. Тогда это было совсем не престижно, но желание танцевать оказалось сильнее иных соображений. Ирина решилась, не подозревая, что сделала судьбоносный шаг.

Сольные партии не заставили себя ждать. Длительные гастролы, ежедневные выступления укрепили технику. Тачкин приметил трудолюбивую, скромную девушку, с явными балеринскими задатками. В первый же сезон разрешил подготовить «Лебединое озеро». Тогда в труппе не было своих балерин, их приходилось «одалживать» у Мариинского. Колесникова присматривалась к именитым гастролершам – Маргарите Куллик, Ирине Чистяковой, но по технике танца им не уступала, а по сценическим данным даже превосходила. Одновременно с ней ведущие партии получила столь же юная Елена Глурджидзе. Дружеское соперничество стимулировало профессиональный рост. Обе осваивали и поочередно вели «Лебединое озеро», «Жизель», «Спящую красавицу», «Щелкунчик», притом были совершенно различны: Глурджидзе – нервная, порывистая, Колесникова – неспешная, величавая. Обе отличались музыкальностью, но ощущали музыку по-разному. У каждой были свои поклонники, ревниво следившие за творческим состязанием талантливых танцовщиц. Потребность в приглашенных балеринах естественным образом отпала. Через несколько лет Глурджидзе перебралась в Англию, Колесникова же



Ирина Колесникова (Одетта)  
в балете «Лебединое озеро». Фото КТ

в 2001 году стала прима-балериной труппы. Ее репертуар дополнили Китри в «Дон Кихоте» и Никия в «Баядерке».

Просматривая старые видеозаписи, немногословная, сдержанная Колесникова смущенно ежится. Действительно, на первых порах ей не хватало чувства меры, эмоции порой выплескивались прямолинейно, перенасыщая выразительностью пластику и мимику. Издержки стремительного становления помогли преодолеть репетиторы. Светлана Ефремова, Любовь Кунакова и сама Алла Осипенко шлифовали мастерство балерины, воспитывали ее художественный вкус. Сегодня Колесникова сложившийся художник со своим «лицом», с собственным ощущением образов. Пожалуй, это в ней – самое ценное. Она уникальна в плане техники даже в сравнении с самыми виртуозными балеринами. Только она может в вариации Одиллии сделать в стремительном темпе четыре тура в аттитюд вместо обычного одного. О «простых» турах ан деор и ан дедан нечего и говорить: для Колесниковой четыре-пять оборотов – норма. И это не намеренный трюк, но выражение особого внутреннего динамизма, особой душевной энергии. Колесниковой необходима ее фантастическая техника, потому что она балерина большая во всех отношениях: высокая, с крупными, красивыми – «вкусными» – ногами, с мягким, бескостным, «сочным» телом. Меньше всего она похожа на обглоданный скелет. Физическая или духовная аскеза – не для нее. Это балерина телесная, чувственная и в пластике, и в трактовке партий. Ее героини – нежная Одетта, победительная Одиллия, страдающая Никия – прежде всего – прекрасные женщины. Даже в сцене «Теней» в «Баядерке» перед нами глубоко чувствующая женщина. У нее и пластика – насыщенная, «громкая». Это балерина мажора и минора во всей мощи тональностей. На сцене Колесниковой необходимо переживать большие, решающие события, испытывать сильные чувства. Но если роль лишена драматизма, героини Колесниковой будут беспредельно жизнерадостными. Ее Китри – вся

сияние и блеск: сияют глаза, сверкает танец. Лучится счастьем и ее благовоспитанная Аврора.

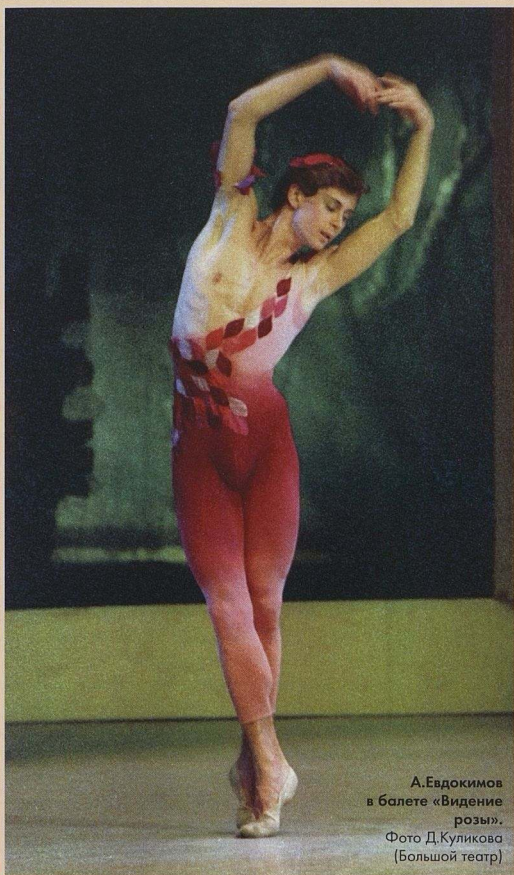
Блистательная танцовщица еще и самобытная актриса. Поразительно, что, танцуя в трехсотый или пятисотый раз коронные классические партии, она сохраняет первозданную свежесть их восприятия. Возможно потому, что ей интересно совершенствовать форму, обогащать и углублять суть. Свобода от технических барьеров позволяет решать любые художественные задачи. Во втором акте «Жизели» у Колесниковой не только «поющие» руки – поет все ее гибкое, одухотворенное тело, сливаясь с музыкой в восхитительном унисоне. Как лучезарна кантилена ее, словно завороженного музыкой, танца в белом адажио «Щелкунчика»! Это вершины, на которые способно подняться исполнительское искусство.

В 2008 году Колесникова отметила десятилетие сценической работы. Итоги весьма внушительны. Балерине только двадцать восемь, а ее имя собирает полные залы в разных странах и континентах. Лауреат множества международных конкурсов, желанная гостья многотысячного Альберт Холла в Лондоне, Колесникова приглашена для бенефисных выступлений в Театр Елисейских полей в Париже и в Лондонский Колизей. К посвященному ей фотоальбому скоро прибавится монография Нины Аловерт. Чего еще пожелать более чем успешной артистке? Разве что новых увлекательных работ и еще – станцевать хотя бы один спектакль в Мариинском театре. В последние годы кто только не появлялся на этой великой сцене! Однако в адрес Колесниковой предложений еще не поступало. Не потому ли, что за границей ее знают куда лучше, чем в России?

Ольга РОЗАНОВА



Ирина Колесникова – Жизель. Фото КТ



А.Евдокимов  
в балете «Видение  
розы».  
Фото Д.Куликова  
(Большой театр)

«Балетный ген» Андрей Евдокимов унаследовал от своих родителей: матери – артистки Малого оперного театра и отца – его премьера. И потому нет ничего необычного в том, что мальчик оказался в Ленинградском хореографическом училище имени А.Я.Вагановой. Событием стал другой факт его школьной биографии – в 1988 году он, будучи студентом второго курса, завоёвывает высшую награду международного конкурса «Ваганова Prix»: жюри, возглавляемое маститым Константином Михайловичем Сергеевым, оценило его выступление как достойное «золотой» медали.

# Андрей ЕВДОКИМОВ: «Вперед! На сцену! Танцевать!»

Спустя год, получив напутствие своего учителя Константина Шатилова, «золотой мальчик» оказывается в труппе Театра оперы и балета имени С.М.Кирова, вернувшего себе прежнее имя – Мариинский. Однако через два года Андрей переезжает в Москву и начинает работать в компании «Большой театр. Студия Григоровича». Его репертуар быстро растёт: Щелкунчик-принц, Шут («Лебединое озеро») Конферансье («Золотой век»), Колен («Тщетная предосторожность»)...

После того, как «Студия Григоровича» перестала существовать, Андрей Евдокимов, благодаря проницательности Вячеслава Гордеева, в то время возглавлявшего балет Большого театра, оказывается в знаменитой труппе.

Однако творческое самоутверждение «чужаку» здесь пришлось начинать заново. Это тягостная, досадная ситуация, но для трудолюбивого танцовщика – лишь временная помеха. Евдокимова активно занимают в сольном репертуаре. Он от-

лично справляется с солом Принца Фортюне в дивертисменте «Спящей красавицы», с «тройкой пастухов» в «Спартаке». Владимир Васильев доверяет ему сольные партии в своих спектаклях: в «Лебедином озере», в pas d'action в «Жизели», в хореографической интермедии в опере «Травиата». Высокую оценку самого постановщика – Генриха Майорова, а также педагогов театра получает выступление Евдокимова в заглавной роли балета «Чиполлино».

Однако смена руководителей Большого театра, подобно сизифову камню, возвращает Евдокимова на исходные позиции. Но неутолимая жажда творчества движет упрямым. А потому ему неизвестно понятие «работать в полноги», травмы и ссадины не успевают заживать между репетициями. Его отношение к сцене предельно ответственно.

«Я стараюсь соединить особенности петербургской «школы» – её чистоту, академичность – с московской эмоцио-

нальностью и широтой танца», – такова его принципиальная позиция.

Андрей очень благодарен своим наставникам, с кем его сводила судьба. В Большом театре – это Шамиль Ягудин, Михаил Лавровский, Валерий Лагунов, Юрий Владимиров. Василий Ворохобка. Сейчас он много и продуктивно работает с Виктором Барыкиным.

Чтобы хорошо танцевать, надо много танцевать. К сожалению, в театре не всё зависит от артиста. И, тем не менее, сознание нереализованного потенциала при скоротечности времени приводит к внутреннему дискомфорту. Кажется, муза услышала биение сердца этого беспокойного человека-гейзера. Скоропалительный дебют в роли Джеймса в «Сильфиде», доверенный ему из-за травмы афишного исполнителя, ещё раз убедил в том, что Евдокимов подлинный человек искусства – надёжный, ответственный, высокопрофессиональный. За считанные репетиции ценой невероятного напряжения Андрей вошел в спектакль, с блистательным мастерством «выложил» тончайшие инкрустации бурновильевского танца.



М.Рыжкина и А.Евдокимов в балете «Сильфида».  
Фото Д.Юсупова (Большой театр)

Его статный, подтянутый Джеймс – юноша-романтик. Долгое время скованный обывательскими представлениями о семейном благополучии, он старается добросовестно выполнять обязанности жениха, которому нелегко разорвать даже с нелюбимой невестой. По-детски наивный, по-мальчишески азартный, Джеймс Евдокимова остро переживает трагическую развязку своих мечтаний. С утратой Сильфиды в его душе смолкает поэзия, стихает музыка. Гибель Джеймса в финале ошеломляет своей внезапностью и непоправимостью. Как подкошенный, он падает на землю, успев лишь всплеснуть руками...

Новая работа артиста была чрезвычайно успешной, и – что случается не столь уж часто – единодушно воспринята зрителями и критиками, коллегами-артистами и руководством балетной труппы.

Однако постоянная готовность Андрея заменить заболевшего или травмированного коллегу, отнюдь не обернулся рогом изобилия театральных ролей. Студент в «Анюте» В.Васильева, Гармонист в «Светлом ручье», Красноармеец в «Болте» А.Ратманского, да блистательно станцованная дважды бешеная хореография «Комнаты наверху» американки Твайлы Тарп – вот, пожалуй, и все новые работы на сцене Большого. И Евдокимов много работает над обогащением своего концертного репертуара. Помимо «ударных» дуэтов и вариаций из балетов Петипа, Горского, Бурновилля, он имеет успех и в «Нарциссе» К.Голейзовского, и в «Солнышко садится» Б.Мягкова и в других миниатюрах современных авторов.

Недостаток ролей в родном театре Андрей Евдокимов восполняет сотрудничеством с разными труппами. В театре «Русский балет» в «Золушке», осуществлённой здесь В.Гордеевым, он создаёт образ Принца. К своему юбилею хореограф ставит сцену на тему «Евгения Онегина», где доверяет Андрею партию Ленского. Откровением становится выступление артиста в миниатюре «Видение розы» на вечер «В честь Фокина». Специально на Евдокимова Гордеев сочиняет дуэт «Океан и Жемчужина» на музыку греческого композитора Д.Араписа, а в премьеры балета «Большой вальс» (в постановке Т.Вашкидзе), танцовщик исполняет партию Поэта, которую наполнил мягким лиризмом и возвышенным пафосом художника-творца.

И другие театры России приглашают артиста. На Нуреевском фестивале в Уфе он танцует в «Сильфиде» и «Лебедином озере», в Екатеринбургe – в «Щелкунчике», «Сильфиде», «Большом вальсе», в Ижевске – в «Лебедином озере»... Несколько раз выступал Евдокимов в Чебоксарах.

А.Евдокимов в балете «Чиполлино».  
Фото А.Меланьина (Большой театр)





К.Керн и А.Евдокимов в балете «Щелкунчик».  
Фото М.Логвинова

Один из вечеров стал едва ли не его бенефисом. Из принца Зигфрида артист преобразался в загорелого барселонского Фигаро в «Дон Кихоте» и Альберта - героя старинной романтической «Жизели».

Когда Альберта танцует Евдокимов, с его юношеским обаянием, не приходится делать никаких усилий, чтобы поверить в нежный возраст персонажа, а значит в его способ-

ность на большую любовь, роковую ошибку и душераздирающее раскаяние. Артист буквально живёт на сцене: он находит свои собственные эмоциональные краски, тщательно выписывает портрет своего героя, обогащая его изысканными нюансами. Дуэт с inferнальной Жизелью – Екатериной Березиной запечатлелся в памяти подлинно художественным событием.

В Большом театре Евдокимов танцует с разными балеринами – Надеждой Грачевой, Марианной Рыжиной, Еленой Андриенко, Анастасией Яценко, Ниной Капцовой...

Неожиданно для самого себя Андрей Евдокимов открыл в себе интерес к балетной педагогике. И окончив Академию славянской культуры и став дипломированным педагогом-балетмейстером, стал преподавать в действующем при Академии хореографическом училище.

Артист накопил опыт. В 1999 году он был номинирован на международный приз «Vennois de la danse» и удостоен диплома «Танцовщик года». Список отличий продолжила «золотая» медаль международного фестиваля «Звёзды мирового балета», где Евдокимов сразу стал фаворитом публики. Награды... Что в них, кроме мимолетной радости признания самоотверженного и отнюдь не безопасного труда, некоего чувства опоры, постоянно сомневающемуся в себе художнику, который не занимается саморекламой?.. Мгновение удовлетворенности, и вновь слышится нетерпеливое евдокимовское восклицание: «Вперед! На сцену! Танцевать!»

Александр МАКСОВ

## Уважаемые покупатели!

У секции балетных и театральных принадлежностей  
центрального универмага «Детский мир» **НОВЫЕ АДРЕСА.**

### ТОРГОВЫЕ ТОЧКИ ОТКРЫТЫ

в салоне-магазине «Дебют» (тел.: 237-49-42)  
и универмаге «Первомайский» (тел.: 8-985-410-08-58).

### АДРЕС САЛОНА-МАГАЗИНА «ДЕБЮТ»:

ул. Валовая, д.32/75 (угол Садового кольца и ул. Пятницкой).  
Проезд: станция метро «Серпуховская», далее в сторону Садового кольца  
до подземного перехода через Садовое кольцо.

Салон-магазин работает ежедневно с 10-00 до 21-00,  
в воскресенье с 10-00 до 20-00.

### ПРОЕЗД К УНИВЕРМАГУ «ПЕРВОМАЙСКИЙ»:

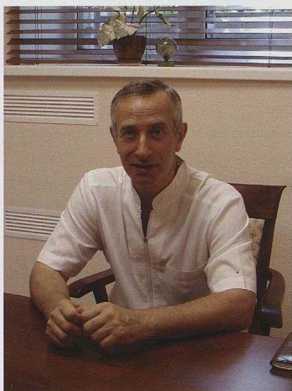
станция метро «Щелковская», выход из последнего вагона,  
1-ый этаж, секция Профи Спорт.

### НОВЫЙ АДРЕС И У СЕКЦИИ «ТОВАРЫ ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ»:

универмаг «Московский» (тел.: 8-916-390-91-91), 4-ый этаж, павильон 165.

Проезд: станция метро «Комсомольская».

Со всеми вопросами обращайтесь в администрацию ООО «Дебют-Центр» по тел.: 692-12-03.



ТРЕТЬЯ МЕДИЦИНА

## Доктор Пётр Попов: КАК ИДЕАЛЬНО «НАСТРОИТЬ» ПОЗВОНОЧНИК?

(Продолжение. Начало в №5 за 2008 год)

### Упражнения для позвоночника:

1. Стоя лицом к станку, стопы параллельно на ширине плеч, скручивать все тело. Стопы и голова неподвижны, все остальное плавно поворачивается вокруг оси – позвоночника, наряду с которым начинают работать и все остальные суставы (фото 1).

2. Из того же положения. Бедрa и голова остаются на месте, отводя локоть назад, плавно скручивать вслед за ним тело от талии. Плечи не поднимаются (фото 2).

3. Из того же положения. Держась за станок прогнуться в спине, подав вперед бедра (фото 3). И в противоположном направлении – максимально оттянуться от станка, спина прямая, ноги опираются на пятки, растягивая при этом позвоночник (фото 4).

4. Встать спиной к станку, держась за него руками, прогнуться в спине, максимально подав бедра вперед. Ноги опираются на полупальцы, плечевые и тазобедренные суставы расслаблены (фото 5).

5. Лицом к станку, ноги стоят широко, стопы параллельно. Переносить тяжесть тела на правую ногу, скручивать тело вправо. Бедрa тоже поворачиваются, сзади стоящая нога вытянута (фото 6). Так же в другую сторону. Движения выполняются плавно.

6. Встать лицом к шведской стенке, левую ногу поставить на рейку так, чтобы угол бедра составлял 90°. Поднимаясь на полупальцы, прогнуться в спине, подав вперед бедра (фото 7). И в обратном направлении – максимально оттянуться бедрами назад, левая нога выпрямляется, правая опускается на всю стопу, позвоночник при этом растягивается (фото 8). Так же с другой ноги.

7. Стоя лицом к шведской стенке, стопы параллельно на ширине плеч. Бедрa остаются на месте, отводя локоть назад, плавно скручивать вслед за ним тело от талии. Другая

рука высоко держится за шведскую стенку. Тело одновременно скручивается и растягивается, стремясь за рукой вверх (фото 9).

8. На середине зала. Потянуться всем телом вверх, поднявшись на полупальцы, прогнуть спину в грудном отделе позвоночника, локти отведены назад (фото 10). Опускаясь на полную стопу, согнуть спину вперед, стараясь задействовать только грудной отдел позвоночника, руки скрещены перед собой (фото 11).

9. На середине зала. Потянуться всем телом вверх за руками, поднявшись на полупальцы, прогнуть спину в грудном отделе позвоночника (фото 12). Оттянуться назад, согнув спину вперед, руки завести как можно дальше за себя. На одной ноге приседаем, другая пред собой опирается на пятку. Голова вниз. Позвоночник растягивается (фото 13).

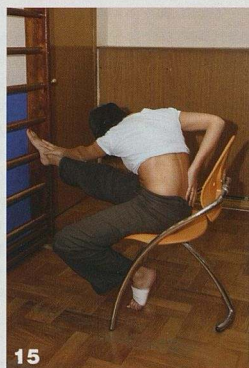
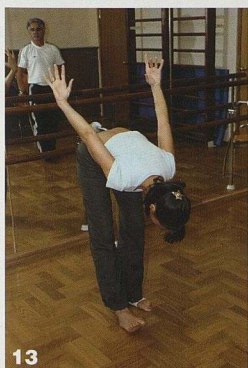
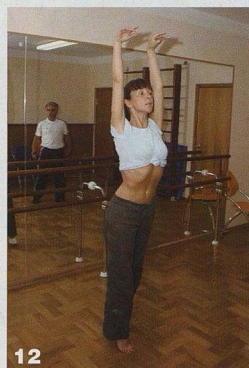
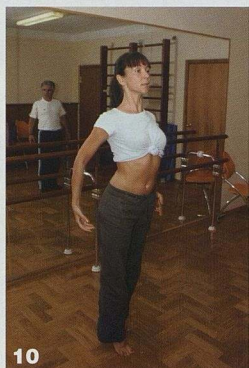
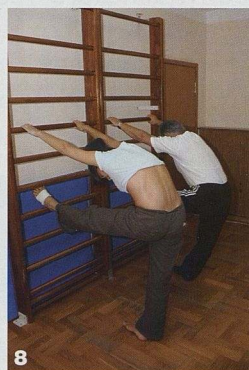
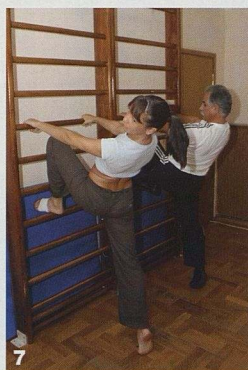
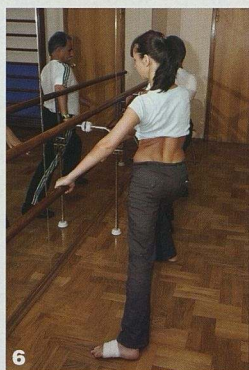
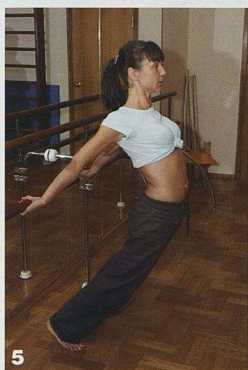
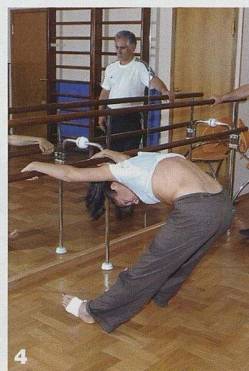
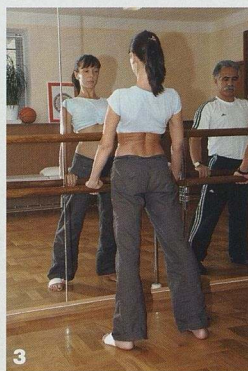
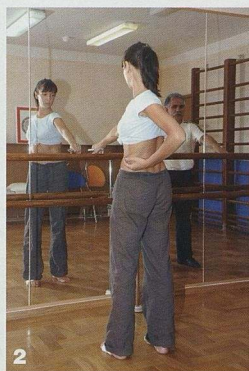
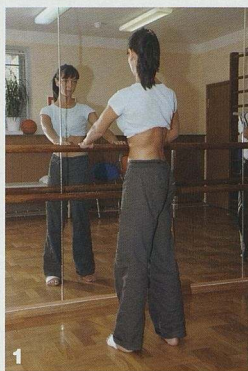
10. На середине зала. Перенести тяжесть тела на правую ногу, левая опирается на полупалец, правая рука вверх. Скручивать тело, поворачивая бедра вправо, и одновременно растягивать его по диагонали от поднятой правой руки до носка левой ноги. Так же в другую сторону.

11. Сидя на стуле, ноги широко, руки опираются на бедра. Поочередно подавать вперед плечи, растягивая при этом спину (фото 14).

12. В том же положении сдвигать тело в сторону – поочередно вправо и влево. Движение происходит от талии, бедра остаются на месте.

13. В том же положении делать круговые движения телом (вперед – в сторону – назад – в сторону и так же в другом направлении). Плечи и бедра остаются неподвижны.

14. Сидя на стуле лицом к шведской стенке, положить правую ногу на палку. Наклоняться к ней левым плечом, отводя правое назад. Позвоночник при этом одновременно скручивается и растягивается. Так же в другую сторону (фото 15).



# СТАЛИН

## смотрит «СВЕТЛЫЙ РУЧЕЙ»\*

Катастрофическая история, связанная с премьерами двух последних, созданных Шостаковичем сочинений для музыкального театра – оперой «Леди Макбет Мценского уезда» и балетом «Светлый ручей», – одна из самых тиражируемых в трудах современных исследователей. Гипотез изложено множество. Цель настоящей статьи – придать гласности документальные свидетельства, которые могут скорректировать сложившиеся оценочные стереотипы известных исторических событий.



Сцена из спектакля «Светлый ручей» (Большой театр)

Одна из характерных особенностей рассматриваемого времени – структурная и кадровая изменчивость в управлении культурой. В конце 1920-х – начале 1930-х годов система находилась в стадии становления. Создавались, опробывались и отбрасывались многие варианты регулирования творческого процесса. Не стала исключением и деятельность Большого театра, одного из самых привилегированных структурных подразделений в области музыкального искусства на протяжении всего сталинского периода.

В январе 1935 года была отправлена на пенсию многолетний руководитель Большого театра Е.К.Малиновская,<sup>1</sup> и его директором назначен кадровый военный, член ВКП(б) с 1918 года, 40-летний батальонный комиссар В.И.Мутных.<sup>2</sup> До этого он руководил Центральным Домом Красной Армии, следовательно, имел связи с высшим военным руководством, в том числе с инспектором кавалерии РККА С.М.Буденным и заместителем наркома обороны М.Н.Тухачевским, частыми гостями и консультантами новых постановок Большого театра.

С приходом нового директора репертуарная политика театра была значительно скорректирована. До Мутных акцент делался на произведениях преимущественно XIX столетия, что и вменили в вину предыдущему директору. Перед ним же поставили цель наполнить репертуар новыми советскими сочинениями. В 1935 году в числе приоритетных текущих премьер значились «Декабристы» Ю.А.Шапорина, «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Д.Шостаковича, работа над которой была заморожена с начала 1930-х годов, «Тихий

\* Статья написана в рамках национально-исследовательского проекта № 08-06-00212, финансируемого РФФИ.

Дон» И.И.Дзержинского, «Светлый ручей» Д.Д.Шостаковича и «Ромео и Джульетта» С.С.Прокофьева. Премьерным спектаклям уделялось исключительное внимание. Особый статус Большого театра и подчиненность его непосредственно высшим властным структурам СССР давали практически безграничные возможности для решения этих задач. Композиторы, заключившие договор с Большим театром, находились в привилегированном положении. Театр брал на себя обязательство по устройству труда и отдыха «своих» композиторов и членов их семей.

Во времена директорства Мутных была значительно активизирована ранее уже опробованная форма общения с рабочим и крестьянским зрителем – практика предпремьерного и послепремьерного обсуждения новых спектаклей. Притом, что половина билетов стала продаваться на золотые советские рубли (то есть фактически театр зарабатывал для государства твердую валюту), слушательский актив имел привилегии в посещениях спектаклей. Нередко Мутных сам вёл подобные обсуждения, где выступал в роли театрального агитатора. Так, перед премьерой «Светлого ручья» театр провел два обсуждения – 17 ноября и 27 ноября 1935 года, последнее – непосредственно после генеральной репетиции.

Каковы же были впечатления зрительского актива? Вот некоторые высказывания участников дискуссии.

«Я бы хотела, если это можно, показать в балете руководство партийной или комсомольской организации колхоза, а не наделять затейницу-массовичку всеми качествами парт- или профорганизатора... Хорошо бы на заднем плане сцены поставить накрытые столы, ведь после праздника его участники всегда закусывают» (**Глядштейн**, шлифовальный цех завода «Шарикоподшипник»).

«Некоторые товарищи, выступавшие здесь, хотя заранее похоронит этот замечательный балет: нет, мол, в нем роли партии, комсомола, нет колхоза. Это преждевременно и напрасно... Заслуга и композитора, и постановщиков, и театра в том, что «Светлый ручей» – первый балет на колхозную тему, и, несмотря на отмеченные здесь справедливые недостатки, балет очень хороший» (**Июч**, редакция газеты «За советский подшипник»).

«Музыка балета очень хороша, но часто мое внимание отвлекалось от музыки тем, что происходило на сцене... На вопрос, понравился ли этот балет рабочим зрителям, я считаю (все присутствующие единодушно поддержи-

вают), что это, пожалуй, первый балет в Большом театре, который будет понятен и интересен рабочим, на него все пойдут с большой охотой». (**Белова**, завод «Динамо»).

«Самое замечательное в этом балете – это музыка, от которой я в восторге». (**Данилов**, сборочный цех завода «Шарикоподшипник»).

Как видим, рабочие зрители называли «Светлый ручей» первым колхозным балетом на советскую тему, предрекая ему долгую сценическую жизнь.

Сохранилась подробная докладная записка научного работника музея Большого театра Н.А.Рой, которая зафиксировала для руководства театра подробности пребывания в столице донских казаков с 30 ноября по 10 декабря 1935 года. Согласно ей М.А.Шолохов привез в Москву «лучших песенников и плясунов (33 мужчин и 5 женщин), отобранных из 14 колхозов Вешенского района Азово-Черноморского края». На время пребывания колхозников в Москве была составлена исключительно напряженная программа, так называемый «календарный план». В него входили: 1. Знакомство и поездки на метро. 2. Беседы о ГАБТе. 3. Посещение зоопарка, цирка. 4. Посещение звукового кино. 5. Знакомство с руководством ГАБТа. 6. Беседа об опере «Мазепа» и прослушивание ее в театре. 7. Обязательная ежедневная читка газет и политчас. 8. Беседа о спектакле «Светлый ручей» и коллективный просмотр спектакля. 9. Выступление хора на радио перед микрофоном в студии имени Коминтерна. 10. Запись на грампластинки 4 народных песни. 11. Знакомство с советскими писателями. 12. Посещение планетария. 13. Беседа и просмотр оперы «Садко».

Все пункты этой программы были выполнены, о чем свидетельствует докладная записка, подробно фиксирующая детали пребывания колхозников в столице. Но одна страница этого документа привлекает особое внимание: «Неизгладимое и самое сильное впечатление оставила у колхозников случайная встреча с т.Сталиным. 3 декабря спектакль «Светлый ручей» смотрели т.т. Сталин, Каганович и Микоян, и колхозники-вешенцы, сидевшие в артистической ложе, не отрываясь, смотрели на великого вождя трудящихся всего мира – тов. Сталина и его славных соратников т.т.Кагановича и Микояна... «В этот день – 3 декабря, я увидел ПЕРВОГО ДЛЯ МЕНЯ ЧЕЛОВЕКА – это был тов. Сталин, который сидел напротив нашей ложи» (**Ф.Овчаров**, колхоз «Серп и Молот»).

«Главное, что видели и что нам не забыть до гроба, это то, что нам пришлось своими глазами увидеть нашего великого вождя...» (**С.Шатов**, колхоз «Серп и молот»). «А вечером, 3 числа декабря, мы были в самом большом театре города Москвы. Тот театр раньше существовал только для царей, князей, буржуазии, а ныне мы видели – в нём полно рабочих. И среди них сидит сам вождь наш – тов. Сталин... Сам – вождь великий, за ним народ идёт, а он сидит да посмеивается, дорогой ты мой человек!» (**И.Выпржжик**, МТС Вешенского сельсовета).

Из четырех спектаклей, с которыми познакомились колхозники, самое сильное впечатление оставил балет «Светлый ручей»: «Веселый народ – плясуны в Большом театре, хорошо пляшут и хоть молчат, не играют песен, а все понятно, что они в колхозе живут и после уборки урожая веселятся» (**П.Солдатов**, колхоз имени Второй пятилетки)...

«Как же это люди так плясать научились, да так прыгают, как птицы... Нет ли у них пружин каких-нибудь в туфлях?» – спрашивала **Хоря Мартынова** (колхоз «Серп и молот»), вздыхая и замирая во время исполнения сложных пируэтов в «Светлом ручье», – тщательно фиксировала Н.Рой переживания колхозников.

Сохранилось и письмо благодарных донских казаков, вернувшихся на родину. Написанное крупными детскими буквами, черным карандашом, письмо адресовано директору Большого театра: «Дорогой товарищ Владимир Иванович! По Вашему приглашению и просьбе нашего донского писателя Михаила Александровича Шолохова мы, 38 колхозников, строителей колхозов на Дону, собранные из разных станиц и колхозов Вешенского района, приехали в Москву с нашими немудрёными донскими песнями. ... И мы просим, очень просим вас лично, дорогой Владимир Иванович, когда будет такой случай, что тов. Сталин придет в Большой театр передать ему, что 3 декабря 1935 года мы, колхозники Вешенского района, никогда не забудем, потому что в этот счастливый день мы увидели нашего самого дорогого друга, нашего великого вождя тов. Сталина».

Премьерные спектакли «Светлого ручья» в Большом театре состоялись 30 ноября и 3 декабря.<sup>7</sup> Сталин присутствовал на спектакле, где Зину танцевала Ольга Лепешинская, классического танцовщика Асаф Мессерер. Судя по контрольной книге по репертуару Большого театра, «Светлый ручей» шел до февраля 1936 года со следующей пе-

риодичности: 6, 12, 21, 27 декабря. На 21 декабря – День рождения Сталина! – следует обратить особое внимание, так как обычно афиша «особого дня, Дня рождения вождя» тщательно отбиралась: к примеру, премьера «Здравицы» Прокофьева состоялась именно 21 декабря 1939 года, в день официального празднования 60-летнего юбилея Сталина. Далее в январе спектакль шел 3, 9, 22 и что особенно показательно, 29 января – на следующий день после появления в «Правде» статьи «Сумбур вместо музыки». Последний спектакль «Светлого ручья» в Большом театре состоялся 3 февраля 1936 года.

История посещения Сталиным балета «Светлый ручей» до настоящего времени нигде не была зафиксирована. Один из широко известных вариантов изложения событий преподносится следующим образом: «Совершенно очевидно, что Сталин заранее решил подвергнуть создателей «Светлого ручья» порке. Когда он смотрел спектакль, то только искал, к чему бы придраться». В свете вышеизложенного данное суждение оказывается несостоятельным. Обнаруженные новые исторические факты дают все основания высказать следующие предположения.

Очевидно, что Сталину балет если не понравился, то во всяком случае увиденное не вызвало его раздражения. Что кажется вполне естественным. Как справедливо заметили рабочие зрители, это был первый балет на колхозную тему, своего рода «Кубанские казаки» в балетном театре. Спектакль работал на создание тщательно культивируемого мифа об обильной, сытой и просвещенной жизни в советской колхозной деревне. Показательно, что во время подготовки премьеры и в декабрьские дни в Москве разворачивался близкий социальный сюжет. 17 ноября на Первом Всесоюзном совещании стахановцев промышленности и транспорта Сталин произнес свои знаменитые слова: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее». А с 1 по 20 декабря столица принимала участников совещания передовиков урожайности по зерну, трактористов и машинистов молотилок с руководителями партии и правительства. В историю оно вошло под названием «Совещание сталинских питомцев». 200 трактористов и трактористок съехались в Москву. Ежедневно «Правда» публиковала подробные стенографические отчеты совещания. Накануне Дня рождения Сталина и очередного спектакля «Светлого ручья» в Большом театре, 20 декабря «Правда» опубликовала речь бригадира женской тракторной бригады Старобешевской

МТС Донецкой области, знаменитой в то время Паши Ангелиной. Речь ее вызвала бурный восторг присутствующих тем, что трактористка исполнила сочиненные ею частушки: «От конторы до полей / утопаны дорожки. / Кто дорожки утопал? / Тракториста ножки. / Не любила тракториста – / Трактористкой не была. / Положила тракториста – / Трактористкой стала я. (Смех. Бурные аплодисменты.)

Наши девушки работают и веселятся, тов. Сталин. Сейчас у нас все вместе – и работа, и культурная жизнь. Сталин: Хорошо!»<sup>9</sup> Прочитую для сравнения заключительные строки либретто балета «Светлый ручей»: «Петр видит, что его скромная жена оказывается не только прекрасной работницей, но и замечательной, блестящей танцовщицей. Пляска захватывает всех участников праздника. Колхозная молодежь и старики вместе с приезжими артистами празднуют День урожая». Как видим, появление балета оказалось удивительно созвучно тому ощущению времени, которое целенаправленно пропагандировалось с самых высоких трибун.

Накануне премьеры, 29 ноября 1935 года за подписью директора Большого театра В.И. Мутных в редакции газет «Правда», «Известия», «Вечерняя Москва», «Рабочая Москва», «Советское искусство», журнал «Огонек» был послано письмо: «Уважаемый тов. редактор! 30 ноября и 3 декабря в Большом театре состоятся первые спектакли балета «Светлый ручей». Направляя Вам пригласительные билеты на оба спектакля, дирекция ГАБТ Союза ССР просит в оценке постановки учесть оба состава исполнителей, для чего крайне желательно, чтобы отчеты в прессе появились после второго спектакля по обоим составам исполнителей».<sup>11</sup>

Особенно показательно в связи с самыми событиями рецензия на спектакль, помещенная в номере «Правды» от 2 декабря за подписью А. Эрлиха. Балет был назван «жизнерадостным, увлекательным, музыкально-танцевальным дивертисментом». И далее: «Без преувеличения можно сказать, что Д.Шостакович написал множество замечательных музыкальных номеров, которые Ф.Лопухов и Б.Мордвинов талантливо поставили, а балерины и танцовщики Большого театра исполнили с блеском, достойным советского балета.

Оба адажио, эти важнейшие лирическо-танцевальные номера в каждом балете, вальс перед вторым актом, почти все вариации и шуточные, полные лирического юмора и умерительного задора танцы написаны Д.Шостаковичем с большим мастерством. В упрек ему

можно поставить лишь недостаточно выраженную колоритность национальных кавказских и узбекских мотивов, вследствие чего танцы эти носят абстрактно-восточный характер...

Высоко оценивая с музыкальной и хореографической сторон новый спектакль Большого театра, удачно оформленный художником В.Дмитриевым, приходится выразить сожаление, что Д.Шостаковичу снова не повезло с либреттистами... Талантливый композитор обещает в четвертый раз «взяться» за «сочинение советского балета». Пожелаем ему счастливой встречи с достойными его мастерами сюжета».<sup>12</sup> Я позволила себе привести столь пространную цитату, чтобы акцентировать внимание читателя на исключительно доброжелательном тоне рецензии, помещенной в «Правде». Причем, ранее, 6 июня 1935 года, та же «Правда» откликнулась на премьеру балета Шостаковича в ленинградском Малом театре. Газета зафиксировала успех нового спектакля, внимание к нему, проявленное со стороны зарубежных гостей международного музыкального фестиваля, в рамках которого проходила премьера: «Евгений Моравский, директор Варшавской консерватории, и Леопольд Годовский, пианист с мировым именем, чехословацкий профессор Недлы и ряд других иностранцев бурно выражали свои восторги, зараженные общим энтузиазмом зала». Автор статьи авторитетный музыкальный критик Г.Поляновский назвал Шостаковича «молодым, но чудесным мастером жизнерадостной, острой танцевальной музыки, побеждающей своим упругим, четким ритмом... Язык оркестра Шостаковича всегда заразительно юный, сочный, задорный, обрел ряд красочных бытовых черт». В заключении по всем правилам критического жанра автор увидел в новом сочинении «лучшие традиции классической танцевальной музыки от Штрауса до Глазунова, ясность и четкость замысла, прекрасную мелодичность».<sup>13</sup>

С первых премьерных спектаклей в Большом театре «Светлый ручей» претендует на то, чтобы стать визитной карточкой демонстрации успехов советского балетного искусства.

В заключение остается только предложить свою версию неожиданного катастрофического завершения, казалось, столь счастливо и многообещающе начавшейся сценической истории балета Шостаковича «Светлый ручей».

В декабре 1935 года в системе управления культурой произошли серьезные структурные изменения: создан новый управленческий орган – Ко-

митет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР. Фактически это был один из решающих ударов по сформировавшейся еще при Ленине системе управления культурой – Народном комиссариате просвещения (Наркомпросе).

17 января 1936 года Сталин посетил последний гастрольный спектакль ленинградского Малого оперного на сцене Большого театра – оперу Держинского «Тихий Дон». 18 января постановление о создании Комитета по делам искусств было опубликовано. Показательно, что многие не поняли важность совершившихся перемен. Пять главных театров страны – Большой, Малый, МХАТ, Кировский и Малый оперный – были выведены из прямого подчинения ЦИК, а фактически – Политбюро. Председатель Комитета П.М. Керженцев имел за плечами впечатляющую для советского чиновника столь высокого ранга биографию.<sup>14</sup> Член РСДРП с 1904 года, после революции он стал ответственным руководителем РОСТА (Российского телеграфного агентства). Среди многих назначений выделяю действия Керженцева по созданию органов советской цензуры, работу в аппарате ЦК ВКП(б). Председатель Комитета предпринял, как представляется, естественные для любого чиновника вновь созданной структуры действия, которые могли бы привлечь к ней общественное внимание. Комитет по делам искусств имел всего лишь одну комнату на Петровке, д. 18. Только неожиданные аппаратные шаги могли вызвать внимание к вновь созданной структуре. Уже 20 января Керженцев направляет запрос Мутному о репертуаре Большого театра на текущий сезон. 26 января Сталин посетил идущую уже ровно месяц (с 26 декабря) в филиале Большого театра оперу Шостаковича «Леди Мак-

бет Мценского уезда». Сравнение явно вышло в пользу опуса Держинского, студента-второкурсника, выгнанного из Ленинградской консерватории за неуспеваемость. Автора, который в течение всей своей профессиональной жизни так и не смог написать ни одной полноценной оркестровой партитуры.

Статьи «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», как это теперь точно доказано Е.Б.Ефимовым, были написаны Давидом Заславским, «признанным «первым пером» сталинской журналистики, мастером жанра «политического фельетона». Искать здесь следы критической рецензии по меньшей мере странно. Заславский напрямую был связан с Керженцевым. Последний давал ему характеристику в кандидаты партии в 1934 году. И Заславский постарался. Все остальные его статьи после «Сумбура...» (28 января, «Правда») и «Балетной фальши» (6 февраля, «Правда») – «Мечты и звуки М.Шагинян» (28 февраля, «Правда», напечатана под псевдонимом Д.Осипов), а также «О художниках-пачкунах» (1 марта, «Правда»), свидетельствовали о начале широко спланированной кампании в музыке, литературе, театре и живописи. А кроме того, громко заявлял о себе новый контрольный орган по наблюдению за культурой – недавно созданный Комитет по делам искусств.

На одном из многочисленных собраний в Большом театре, проходивших во время кампании по «борьбе с формализмом» директор театра В.И.Мутных однажды просто проговорился: «Тот факт, что роль партии в области



Суламифь и Асаф Мессереры в балете «Светлый ручей»

руководства искусством повышается, свидетельствует также решение правительства о создании специального наркомата для руководства всем фронтом искусства – Всесоюзного Комитета по делам искусства.<sup>15</sup> Через год театр был награжден орденом Ленина. Настоящий дождь государственных наград – почетные звания, ордена, правительственные грамоты, денежные премии – пролился над его артистами и служащими. Так закончилась одна из самых постыдных историй в советском искусстве. «Нас по-настоящему любят и поэтому так сильно бьют», – весной 1936 года пытался объяснить произошедшее своим не понимающим, что происходит, артистам комиссар-директор В.И.Мутных, репрессированный в 1937-м.<sup>16</sup>

Екатерина ВЛАСОВА

Примечания

1. Малиновская Елена Константиновна (1875-1942) – советский общественный и театральный деятель, член РСДРП с 1905 г. После революции комиссар московских театров, с 1918 г. управляющая московскими государственными театрами. В 1920-24 и 1930-35 гг. директор Большого театра.  
2. Мутных Владимир Иванович (1895-1937) – бригадный комиссар, член ВКП(б) с 1918 г. В 1935-37 гг. директор Большого театра. Арестован 20.04.1937, расстрелян 26.11.1937 г.  
3. РГАЛИ, ф.648, оп.2, ед. хр. 1031, лл.51-59.  
4. РГАЛИ, ф.648 оп.2 ед.хр. 1014, л.л. 9-17, оборот.  
5. Там же.  
6. Там же, л. 33 и оборот.  
7. РГАЛИ, ф.648, оп.5, ед.хр. 583, лл. 62-108.  
Премьерный спектакль 30 ноября танцевали:

3. Васильева (Зина), П.Гусев (Петр, студент-практикант, агроном), С.Мессерер (классическая танцовщица), А.Ермолаев (классический танцовщик), соло на скрилке С.Калиновский, соло на виолончели С.Кнушевицкий, дирижер Ю.Файер. Спектакль шел с 19.32 до 22.13 с двумя антрактами.  
3 декабря произошли изменения в составе действующих лиц: Зину танцевала О.Лепешинская, партию классического танцовщика А.Мессерер.  
6 декабря партии солистов исполнил первый состав, участвующий в спектакле 30 ноября.  
В дальнейшем на роль классической танцовщицы была введена С.Головкина (12 декабря), в партии Петра выступил В.Голубин (27 декабря), классического танцовщика А.Жуков (22 января).  
8. Цит. по: С.Волков. Шостакович и Сталин: художник и царь. Шостакович и Сталин. М., 2005. С. 273.

9. Цит. по: «Правда», 1935, 20 декабря. С.6.  
10. Цит. по: Д.Шостакович. Новое собрание сочинений «Светлый ручей». т. 64 а. Партитура. Общая редакция М.Якубова. Либретто А.Пиотровского и Ф.Лопухова. М., 2006. С.7.  
11. РГАЛИ, ф. 648, оп.2, ед. хр. 1014, л. 179.  
12. А.Эрлих «Светлый ручей» в Большом театре // Правда. 1935, 2 декабря. С.6.  
13. Г.Поляновский Новый балет Шостаковича // Правда, 1935, 6 июня. С.4.  
14. Керженцев Платон Михайлович (наст. фамилия Лебедев, 1881-1940) – советский партийный и государственный деятель. Первый председатель Всесоюзного Комитета по делам искусств Совнарком СССР. Уволен с поста 19.01.1938 г.  
15. РГАЛИ, Ф. 648, оп.2, ед. хр. 1031, л. 25. Машинопись. Неправленная стенограмма.  
16. Там же, л. 27.

# Стальная штanga

## Ида Рубинштейн – модель Валентина Серова

(к 125-летию со дня рождения актрисы)

Имя Иды Рубинштейн вряд ли вызовет в памяти француза, немца, англичанина или американца, даже хорошо знакомого с историей театра и изобразительного искусства, ее серовский портрет. Обстоятельство, непостижимое для россиянина, у которого такая ассоциация возникает мгновенно. Собственно говоря, на родине И.Рубинштейн и знают-то, в основном, по этому портрету, не позволившему затеряться ее имени, обессмертившему его для соотечественников.

Где, когда и как встретились впервые художник и его модель? В.С.Серова, мать художника, утверждает определенно: это произошло весной 1910 года.<sup>1</sup> В мае Серов приехал в Париж, несколько позже там появилась дягилевская труппа.

«Он был заражен творческой силой, – вспоминает о душевном состоянии сына в ту пору В.С.Серова, – это понимали все, окружавшие его. От него ждали... Чего? Сами не знали, да и он, по-видимому, неясно сознавал, чего он искал. Смутно высказывал он желание заняться стариной, а жизнь в нем прорывалась изо всех пор! Подросли, репетиции «Шехеразады» Римского-Корсакова. Ида Рубинштейн впервые предстала перед глазами Валентина Александровича...»<sup>2</sup>

«Об исполнении И.Л.Рубинштейн [...] хочу сказать, что это удивительно достижение, – вспоминал через много лет создатель балета М.Фокин, – большой силы впечатления (она добива-

лась) самыми экономными и минимальными средствами. Все выразилось одной позой, одним жестом, одним поворотом головы. Зато все было точно вычерчено, нарисовано. Каждая линия продумана и прочувствована. [...] Особенно значительным мне кажется момент, когда она стоит неподвижно в то время, как кругом идет кровавое побоище. Смерть приближается к ней, но ни ужаса, ни страха. Величаво ждет в неподвижной позе. Какая сила выражения без всякого движения».<sup>3</sup>

Артистка потрясла Серова...

Сценическое впечатление, должно быть, усилилось при личной встрече. Внешность Рубинштейн не могла не поразить: «Это была, действительно, красавица, – свидетельствовал А.Л.Волынский, – декоративного, ослепительного типа (словно) сошедшая с полотна художников французской Директории».<sup>4</sup> О том же писала и двоюродная сестра Серова, художница Н.Я.Симонович-Ефимова: «Надо сказать, что лицо Иды Рубинштейн было [...] безусловной, изумительной красоты». «Пожалуй, увидеть ее, – подытожила она свое впечатление от внешности Рубинштейн, – это этап в жизни, потому что дается особая возможность судить о том, что такое лицо человека».<sup>5</sup>

Не мог не заметить В.Серов и искусную самостилизацию Рубинштейн. Театрализация внешнего облика и манеры поведения была в ту пору одной из составляющих образа человека определенной среды.

Но вернемся в парижское лето 1910 года Исай Розенберг, родной брат Л.С.Бакста, корреспондент «Петербургской газеты», так описывает сцену первой встречи художника с его будущей моделью: «С Р[убинштейн] он не был знаком, и однажды он увидел её в театре, беседующей с художником Б[акстом].

– Вот кого бы я охотно написал! – сказал Серов Б[аксту], показывая на Иду.

- За чем же дело стало?
- Познакомь меня с ней...
- Охотно...

- Но согласится ли она позировать?
- Я в этом уверен.

– Только с одним условием. Я хочу написать её совершенно голой.

– Спросим ее сейчас. – сказал Б[акст]. Через несколько минут Серов представлен артистке, и она выразила ему согласие позировать в костюме Евы».<sup>6</sup>

Достоверен ли этот рассказ, или всего лишь вымысел журналиста, снабженный «пикантной приправой»... Как бы то ни было, знакомство состоялось, и согласие получено. «Жребию был брошен: она заполнила его творческую душу безраздельно и всецело», – торжественно заявляла мать художника.<sup>7</sup>

Но как решился художник предложить свое условие? Разумеется, дело значительно облегчало то обстоятельство, что перед ним была не просто светская дама, но актриса, готовая, по словам А.Н.Бенуа, «идти для достиже-





ния намеченной художественной цели до крайних пределов дозволенности и даже приличия».<sup>8</sup>

У Бенуа были основания так считать. В 1908 году на сцене Большого зала Санкт-Петербургской консерватории Рубинштейн исполнила «Пляску семи покрывал» в бакстовском костюме, по тем временам весьма смелом. На танцовщице не было традиционного балетного трико, плотно облегающего ноги. Шея и плечи были обнажены. Юбка же, состоявшая из свободно струящихся жемчужных нитей, открывала при каждом движении обнаженную ногу.

Как на самом деле обыгрывалась нагота на подмостках парижского театра «Шатле». А. Бенуа поведал в рецензии на фокинскую «Клеопатру»: «Под дивную, но и страшную, соблазнительную, но и грозную музыку Римского-Корсакова происходило разделение. Медленно, со сложным придворным ритуалом разматывались покрывала, и оголялось тело всемогущей красавицы. Не смешно и не соблазнительно становилось к концу этой церемонии, когда ее тонкая фигура оставалась в прозрачном наряде [...] совсем не весело, а жутко. То являлась не хорошенькая актриса в откровенном дезабилье, а настоящая полубогиня и чародейка, пожирающая, жадная и жестокая Астарта».<sup>9</sup>

Сеансы проходили в необычной обстановке необычной мастерской Серова. Это был огромный двухъярусный зал домовой церкви старого католического монастыря близ бульвара Инвалидов в

Париже. Высокий купол, величественная колоннада розового мрамора, толстые стены обложенные отполированными дубовыми досками, каменные своды алтаря, монашеские ложи, вделанные в стену, расписанный плафон, лепные ангелочки и херувимы над алтарем и пять огромных готической формы витражных окон – «все вместе носило отпечаток былого молитвенного строго религиозного культа» и дышало торжественностью и отрешенностью от мирской суеты.<sup>10</sup>

Ежедневно, в назначенный час, пересекала Ида Рубинштейн в сопровождении камеристки, которая помогала ей одеваться, монастырский двор, вступала в огромный зал и, обнаженная, всходила на помост, который специально для этих сеансов соорудил Серов из табуретов и чертежных досок. Ежедневно сидела она в холодном зале, который невозможно было обогреть, неподвижно, не меняя позы, установленной художником: Серов не допускал даже незначительного сдвига модели.

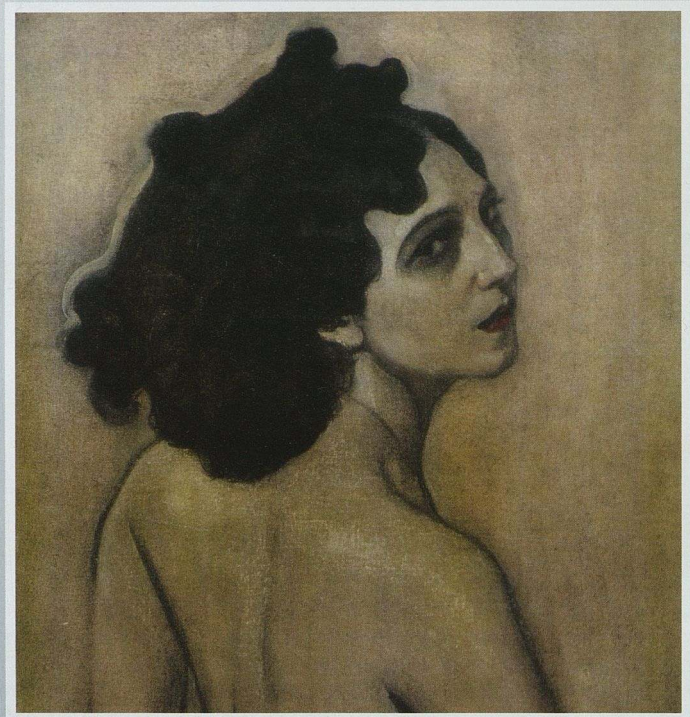
Немногословный в жизни, Серов на сеансах хранил сосредоточенное молчание. Облеченный в черную блузу французского рабочего, специально сшитую на этот случай (обычно художник писал без блузы и фартука), чтобы подчеркнуть целомудренность и усугубить серьезность происходящего, зорко всматривался он в лицо модели. «Жизнь на этом лице, – вспоминал А. Волынский, – трепетала необычайно нервная в вибрациях утонченной мысли, давав-

шей свою, тоже утонченную, почти неуловимую эмоциональную игру».<sup>11</sup> На помосте, покрытом толстой скатертью, перед художником сидела не просто европейски знаменитая изнеженная красавица, о баснословном богатстве которой ходили легенды, – сидел человек, имевший за плечами и трудный путь, и опыт страдания, и искушение славой.

Прожито и прочувствовано в неполных двадцать семь лет было немало. Позади осталось раннее сиротство, переезд из родного Харькова в Петербург, учеба в германской и петербургской гимназиях, охватившая, а затем и поглотившая ее страсть к театру, решение посвятить ему жизнь, жестокое сопротивление родни, не мыслившей для нее актерской карьеры, победа, с которой она вышла из этой борьбы, занятия на драматических курсах при Малом театре, роман с Волынским, разрыв с ним, фиктивное замужество, работа с Мейерхольдом, уроки М. Фокина, приход в дягилевскую антрепризу, оглушительный успех в первом русском сезоне и еще большой триумф во втором. Впереди ждали новые роли: Главная нимфа в «Послеполуденном отдыхе фавна», Жена Потифара в «Юсифе Прекрасном», Тамара, Саломея...<sup>12</sup>

Время, когда Рубинштейн позировала Серову, было ее звездным часом. Но то было и время, когда в ней созревало поразившее всех решение уйти из антрепризы Дягилева.

«Мне казалось, что из нее можно сделать что-то необычное в стиле



Бирдслея. Тонкая, высокая, красивая, она представляла интересный материал, из которого я надеялся «слепить» особенный сценический образ», – признавался М.Фокин.<sup>13</sup> Рубинштейн, чью восприимчивость и покорность режиссерской воле отмечал В.Мейерхольд,<sup>14</sup> великолепно воплощала задуманное хореографом. «...В «Клеопатре» и «Шехеразаде» получилось то, что представлялось мне с первых моих уроков с И.Л.Рубинштейн», – констатировал балетмейстер.<sup>15</sup> Но цель, которую она считала основной целью своей жизни, все еще виделась ей впереди: Рубинштейн была уверена, что её предназначение – стать драматической актрисой трагического амплуа. Пройдет немного времени, и Рубинштейн уйдет от Дягилева, несмотря на уговоры и отчаяние

Бакста, несмотря на протест самого великого импрессиарио. «Невозможно было заставить ее изменить решение, если она его принимала», – сказал в одном из своих интервью Л.Бакст, сравнивший характер актрисы со стальной шпалой.<sup>16</sup> Надо думать, такое решение далось нелегко.

Когда Серов работал над портретом Иды Рубинштейн, ее разрыв с антрепризой Дягилева еще не произошел. Неизвестным оставалось мастеру и прошлое актрисы. Но он был великим художником, и скрытое дав всех давалось ему откровением... «Между прочим, находили страдание в чертах ее, что как будто противоречило многочисленным перстням на руках и ногах», – передавала В.С.Серова впечатление современников.<sup>17</sup> Выражение страдания, которое

сам художник не отрицал, когда ему с удивлением об этом говорили, противоречило не только драгоценным перстням – оно противоречило тому образу, что так усиленно и так успешно стилизовала сама Рубинштейн. Художническим гением постигал Серов сущность сидящего перед ним человека, и не одна лишь исключительная красота привлекала его в модели. «Одно могу сказать, – говорил он своему коллеге – художнику Н.П.Ульянову, – рисовал я ее с большим удовольствием. Да и как иначе! Не каждый день приходится делать такие находки. Ведь этокое создание... Ну что перед нею все наши барыни?»<sup>18</sup>

«И как легко писалось ему! Обычно Валентин Александрович вымучивал свои портреты, перерабатывал их без конца. Ида Рубинштейн сразу ему удалась: он угадывал ее физиономию ясновидящим оком своим. После нескольких штрихов выявился ее благородный облик без всяких поправок, без переделок [...] Портрет «Иды» – сплошной акт вдохновения», – засвидетельствовала мать художника.<sup>19</sup>

Знаменитый актер Художественного театра В.И.Качалов вспоминал, как Серов, создавая его карандашный портрет, старался «поймать» нужный ему образ артиста: «Рисуя меня, он сам все время подсказывал мне жест рук, толкал на ощущение [...] почти суфлировал [...] мое ощущение».<sup>20</sup>

Что происходило между художником и его моделью под высокими сводами старой *chappelle*, близ бульвара Инвалидов? Имело ли место подобное суфлирование, или они без слов понимали друг друга? Неизвестно. Осталось лишь свидетельство супругов Ефимовых, зафиксированное В.С.Серовой: «Госпожа Рубинштейн помогала, бесспорно, Валентину Александровичу писать свой портрет: это счастливейшее сочетание модели и создающего ее художника, воодушевленного с ней единой мыслью, единым вдохновением».<sup>21</sup>

Наталья ДУНАЕВА

**Примечания:**

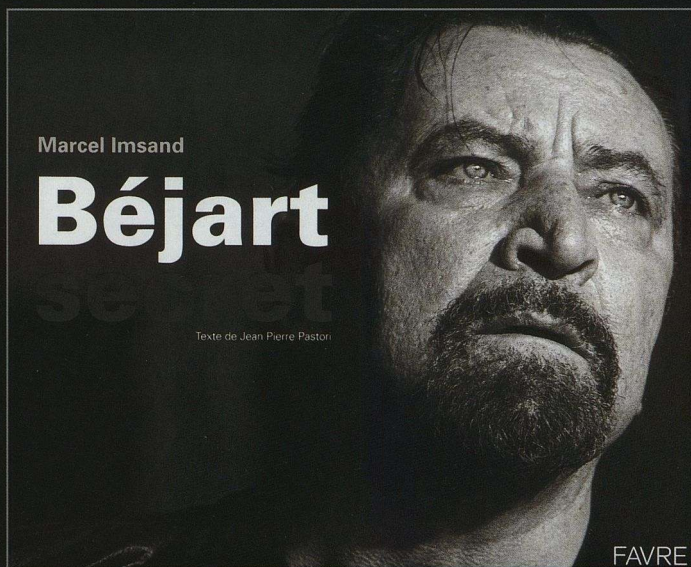
1. Серова В.С. Как рос мой сын. Л., 1968. С. 160. Далее: Серова В.С.
2. Серова В.С. Указ. Соч. С. 148.
3. Фокин М. Против течения воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Л., 1981. С. 134.
4. Волынский А. Ящик Пандоры // РАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 92 об.
5. Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. Соч. С. 116.
6. Розенберг И.]. Эскизы и кройки // Петербургская газета 1914. 04. № 3. С. 5.
7. Серова В.С. Указ. Соч. С. 148.

8. Бюна А. Воспоминания о балете // Бюна А. Мои воспоминания. 2-е изд. М., 1990. С. 471.
9. Бюна А. Художественные письма: Русские спектакли в Париже // Речь. 1909. 25. 06 (08. 07) № 171. С. 2.
10. Серова В. С. Указ. Соч. С. 147–148.
11. Волынский Указ. Соч. Л., 92 об.
12. Об этом см.: Нижинская Б. Ранние воспоминания. М., 1999. Ч. 2. С. 182; Tomas L Le peintre Bakst parle de Madame Ida Rubinstein // Revue Critique des Idees et des Livres. Vol. 36. no 221. (Feb.1924). P. 96.
13. Фокин М. Указ. Соч. С. 121.

14. Гладков А. Мейерхольд. М., 1990. Т. 2. С. 326.
15. Фокин М. Указ. Соч. С. 121.
16. Tomas L. Op. cit. P. 96.
17. Серова В.С. Указ. Соч. С. 149.
18. Ульянов Н.П. Воспоминания о Серове // Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и репрессии современников. С.174.
19. Серова В.С. Указ. Соч. С.150.
20. Качалов В.И. Встречи с В.А. Серовым // Валентин Серов в воспоминаниях,...
21. Серова В.С. Указ. Соч. С. 150.

# Бежар – секрет

В прошлом ноябре ушел из жизни Бежар – страстный реформатор и революционер искусства танца, впервые в мировой истории избранный членом Академии изящных искусства Франции. Гениальный хореограф оставил богатейшее творческое наследие – более 250 постановок, главная их часть продолжает жить в его швейцарской труппе «Лозаннский балет Бежара», а также в репертуарах крупнейших зарубежных трупп. В нынешнем году все они почитают память великого Бежара, и в связи с этим столицу Франции захлестнула мощная волна его бесмертных творений.



Обложка фотоальбома «Бежар – секрет»

Уже в феврале месяце Лозаннская труппа, недавно отметившая свое 20-летие, показала в парижском Дворце спорта «Вечер Стравинского» и премьерный спектакль «Вокруг света за 80 минут». Первую программу составили одноактные балеты «Игорь и мы» (2007), «Жар-птица» (1970), «Весна священная» (1959). Второй спектакль, поставленный Бежаром перед смертью, предстал как его танцевальное завещание. В это кругосветное путешествие он включил свои воспоминания и впечатления, отраженные в ряде постановок при встрече с множеством стран. Последний спектакль Бежара – это ретроспективный взгляд хореографа за пятьдесят три года своего творчества,

которые он провел на лучших сценах мира, изучая искусство и культуру разных народов.

В эстафету посмертных почестей Бежару включилась и труппа «Токио-балет», которая сейчас отмечает своё 44-летие. Она считается азиатской труппой Бежара. Благодаря продолжительному и плодотворному его сотрудничеству с японцами, начиная с 1982 года в репертуаре коллектива появилось десять произведений Бежара – для него созданы спектакли «Кабуки» (1986), «Бугаку» (1989), «М» (1993), а также возобновлены «Весна священная», «Жар-птица», «Болеро».

В рамках мирового турне, посвященного памяти Бежара, «Токио-балет» с

участием Гиллем дал пять представлений на пленере во Франции: в Античном театре Фурвьера (Лион) и в королевской резиденции Версаля. Главным событием этой программы явились выступления прославленной Гиллем. Сегодня среди целого ряда выдающихся артистов, для которых Бежар вдохновенно сочинял хореографию и талант которых способствовал триумфальной популяризации его творчества, 43-летняя Гиллем остается единственной балериной-музой, которая продолжает блистательно исполнять произведения своего кумира и мэтра.

Бежар создал для Гиллем два дуэта – в партнерстве с Эриком Ву-Аном «Движение, ритм, этюд» (1985) и в партнерстве с Лораном Илером «Эпизоды» (1992), посвященные П.П.Пазолини, а также два соло – «Сиси, австрийская императрица» (1992) и «Кубические истоки» (1997). Премьера последнего триумфально прошла в парижском Театре Елисейских Полей.

«Среди всех хороших танцовщиков, сегодня уже почти нет великих – констатировал Бежар. – Например, среди русских вы не найдете ни одного артиста, который бы по своему техническому качеству смог бы приблизиться к Нурееву, Васильеву, Барышникову. Больше нет их чуда в танце. Последняя великая личность – это Сильви Гиллем».

Подтверждая эту высокую оценку своего уникального дарования, Гиллем гениально исполнила в Лионе и Версале два знаковых и судьбоносных для неё произведения Бежара. Вначале она станцевала дивное соло «Луна» (на музыку Второй скрипичной сонаты Баха). Юная танцовщица Парижской оперы, Сильви очень хотела показать его на балетном конкурсе в Варне. Хотя Бежар



Сцена из балета «Вокруг света за 80 минут». Фото В.Игнатова

ей этого не разрешил, она всё-таки его станцевала и стала победительницей состязания (1983). Этот первый и острый контакт Гиллем и Бежара в итоге положил начало их длительной дружбе и взаимному обожанию. В 1988 году это соло вошло в репертуар Гиллем.

Теперь, спустя два десятилетия, она исполняла его грациозно и беззаботно, словно купаясь в лунном свете и баховской мелодии, сплетая изумительно красивыми руками изысканно тонкие пластические кружева.

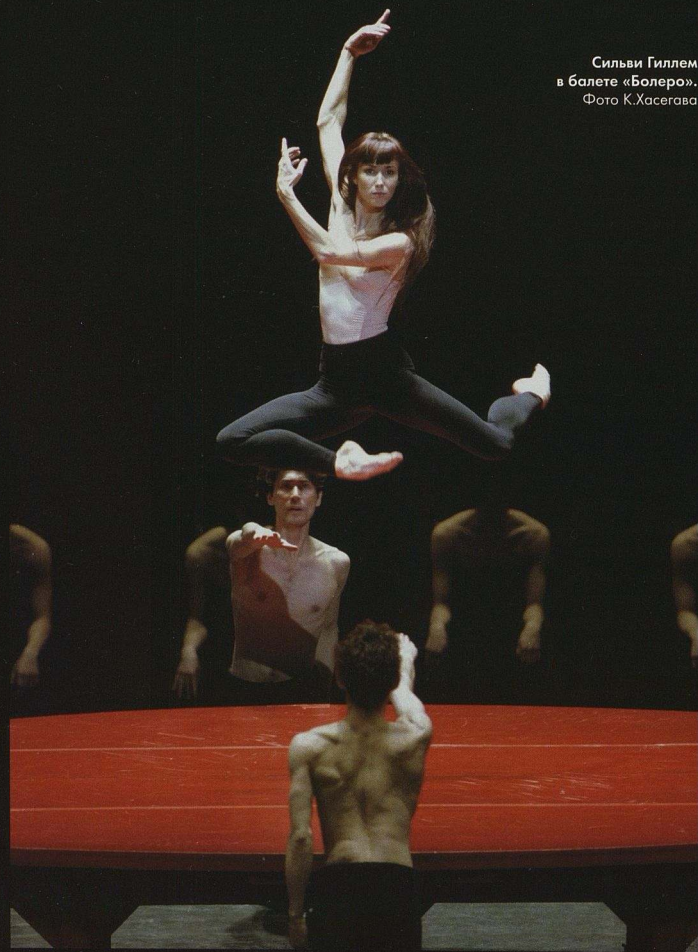
Несомненная гордость театра «Токио-балет» – 20-минутная пьеса «Бугаку», поставленная с учетом древних обрядов и театральных традиций Японии. Действие буквально струилось неспешно и осмысленно, впечатляя не столько вычурными танцами, сколько экзотической пантомимой и ритуальной пластикой.

В исполнении японской труппы предстали также главные шедевры Бежара – «Весна священная» (1959) и «Болеро» (1961). Нельзя сказать, что японским артистам удалось полностью отразить эмоциональную силу и драматический масштаб, эротический дух и фрейдистский символизм шедевров Бежара. Что касается соло Гиллем в «Болеро», то оно было триумфальным! За прошедшие 47 лет эту миниатюру танцевали многие известные артисты – Душка Сифниос, Клод Бесси, Майя Плисецкая, Хорхе Донн, Жан-Пьер Франчетти, Шарль Жюд, Патрик Дюпон, Николая Ле Риш, Элизабет Рос... Сильви Гиллем стала последней балериной, которой мэтр подарил эту коронную партию. Хореограф считал Сильви самым отточенным испол-

нителем его танцев. Именно ювелирная точность и чистота каждого па и жеста, их графическая острота и психологическая глубина составили главную особенность нынешней интерпретации Гиллем, в которой чудодейственным образом раскрылась философская суть и гениальная концепция бежаровского «Болеро».

«В нем я чувствую себя куском хлеба среди голодных», – как-то сказала Сильви, которая за пятнадцать лет более двухсот раз исполнила «Болеро». На версальской сцене она танцевала не столько для обольщения, окружавших ее мужчин, что часто кажется достаточно простым и банальным, сколько для демонстрации собственной красоты, благородства и величия. В последний миг этого пронзительного и колдовского «Болеро» вся многотысячная публика, доведенная до экстаза, разом вскопчила в порыве слепящей эйфории. Овациями, казалось, не будет

Сильви Гиллем  
в балете «Болеро».  
Фото К.Хасегава



конца. Не скрою, лично я был счастлив, что после многих ярких и разных интерпретаций «Болеро», в том числе и ранних Гиллем, вдруг довелось увидеть и ощутить истинное чудо!

Две недели спустя после версальских вечеров в столице Франции в рамках фестиваля «Париж – летний квартал», который ежегодно проходит на пленере в саду Королевского дворца возле театра «Комеди Франсез», выступила балетная труппа Рейнской оперы. Под руководством Бертрана д'Ата, в прошлом солиста легендарной труппы Бежара «Балет XX века», рейнский коллектив, недавно отметивший свое 35-летие, исполнил три постановки великого балетмейстера – «Молоток без мастера» (1973), «Сонату для троих» по пьесе Ж.П.Сартра «За закрытой дверью» (1957) и «Вариации для двери и вдоха» (1965) на музыку Пьера Булеза, Белы Бартока и Пьера Анри, соответственно.

Эта программа показала широту и специфику хореографического мышления и танцевальной лексики Бежара, его страсти к модернизму и экзистенциализму, увлечение музыкальной эзотерикой и звуковой какофонией.

В начале лета Лозаннская труппа Бежара гастролировала в Японии, где культ хореографа граничит с божественным почитанием. В связи с этим в каждом театре четырех городов (Токио, Йокохама, Осака и Шимане), где проходили выступления труппы, благодаря Фонду Бежара, были выставлены на обозрение публики несколько вещей хореографа – его мольеровское кресло, клоунский костюм, кресло-качалка из спектакля «Барбара-Брель» и книги из личной библиотеки. Эти реликвии японцы рассматривали с глубоким почтением.

Предполагается также, что труппа «Лозаннский балет Бежара» совершит гастрольное турне по восьми городам

Франции со спектаклем «Вокруг света за 80 минут», который затем (уже в будущем году) покажет и в парижском Дворце спорта.

В конце нынешнего года Парижская опера тоже познакомит зрителей с мемориальной программой в честь Бежара. В нее включены три постановки – «Придет ли смерть?», «Жар-птица» и «Весна священная».

Лозаннское издательство Editions Favre SA выпустило мемориальный альбом «Бежар – секрет». Он содержит сотню черно-белых портретов великого мастера, запечатленного во время студийных релетиций и домашних раздумий. Фотографии высокого качества отражают жизненный путь всемирно известного артиста и хореографа, его дружеские встречи, в частности, с Сержем Лифарем и Майей Плисецкой. Авторы альбома – Марсель Имсанд (фотографии) и Жан-Пьер Пастори (текст).

Виктор ИГНАТОВ, Париж

Сцена из балета  
«Весна священная»





Л.Иванова (Одиллия) в балете  
«Лебединое озеро»

Вдохновителем и организатором фестиваля был финский танцовщик, крупный деятель в области хореографии Ханну Хюттинен. Два года тому назад, когда я проводила мастер-классы в балетной школе в Савонлинне, я предложила Ханну идею показа нашего «Лебединого озера» в постановке Кирилла Симонова на сцене большого зала крепости Олавинлинна, где проходят знаменитые международные оперные фестивали. Он, задумавшись, ответил: «May be, may be».

Когда Ханну начал переговоры с нашим Министерством культуры, где в лице министра Галины Тойвовны Брун и ее заместителя Антонины Николаевны Камировой нашел полную поддержку, в результате чего родился большой проект карельского танцевального искусства. Можно представить, сколько усилий пришлось приложить Ханну Хюттинену для того, чтобы это событие состоялось, и не просто состоялось, а прошло с грандиозным успехом. За три дня на аншлаговых спектаклях карель-

# Петроглифы в Савонлинне

В конце лета в одном из живописнейших мест земли Южная Саво – городе Савонлинна, который иногда называют окном культуры Финляндии в Европу, прошел фестиваль «Большой балет». Он начал свою историю в 2002 году, открыв новую страницу в культурной жизни города. Если в предыдущих фестивалях, на подмостках крепости Олавинлинна выступал Большой театр с шедеврами балетной классики – «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Жизель», «Спартак», то в этот раз мировая сценическая площадка была отдана карельским артистам.

ских артистов побывало около шести тысяч зрителей. Это была победа всех, кто участвовал в фестивале.

Кроме «Лебединого озера» в оригинальной постановке Симонова, на этом фестивале состоялась премьера балета карельского композитора Александра Белобородова «Скала двух лебедей». К вопросу о том, что «рукописи не горят» – эту музыку композитор написал два десятилетия назад, и только сейчас появилась возможность воплотить ее на сцене. Постановщик балета Ирина Зоточкина сумела создать завораживающее действо в стиле фолк, с элементами свободной пластики, и классическими эпизодами. Атмосфера старинной крепости, с ее монументальными и несколько мрачноватыми интерьерами как нельзя лучше подходила к сюжету балета, построенного на преданиях о знаменитых карельских «петроглифах». Возвышенная легенда о добре и эле, о двух любящих сердцах, не имеющих возможности быть вместе, кроме как, превратиться в двух белых

лебедей, перекликалась с настроением зрителей, прошедших перед началом представления по древним каменным ступеням крепости.

«Скала двух лебедей» – это первый опыт постановки балета в ансамбле «Кантеле». Он показал, что хореограф Ирина Зоточкина смогла поднять профессиональный уровень артистов до возможности создания балетного спектакля, что несомненно положительно отразится на исполнении всего репертуара ансамбля. Украсила балет молодая пара, приглашенная на главные партии из Челябинского театра оперы и балета. Ольга Шемякина и Константин Юганов – выпускники Пермского хореографического училища, и, несмотря на отсутствие какого-то ни было сценического опыта, они достойно справились со своей миссией в спектакле – и технически, и актёрски.

Что касается «Лебединого озера», то нужно знать ситуацию, в которой сейчас находится Музыкальный театр в Петрозаводске. Третий сезон реставрируется здание театра, и труппа работает на малой сцене. Это я считаю подвигом – сохранять достойный профессиональный уровень в таких непростых условиях. Современная версия «Лебединого озера» в постановке Кирилла Симонова, в отличие от академической, не была знакома финским зрителям, но бурные аплодисменты, прозвучавшие в конце, свидетельствовали о том, что большая репетиционная работа, проделанная артистами, принесла свои плоды, и балет прошел на достойном профессиональном уровне. В первом представлении балета главные партии исполняли приглашенные солисты Мариинского театра Екатерина Кондаурова и Максим Зюзин, во втором – партию Одетты-Одиллии танце-



Е.Кондаурова (Одетта) в балете «Лебединое озеро»

вала наша балерина Лариса Иванова в паре с М.Зюзиным.

Не секрет, что «Лебединое» – балет для балерины, и в данном случае это были две совершенно разные интерпретации главной партии. Отстраненная, как бы заколдованная Одетта Кондауровой, и очень женственная, трепетная Одиллия Кондауровой, и стремительная, обворожительная Одиллия-Иванова. В каждом случае это было по-своему интересно. Но, конечно, нельзя не сказать о кордебалете в лебединых картинах, который несёт в спектакле основную смысловую нагрузку и чистота линий танца которого доставляла истинное наслаждение. А сочетание в постановке Симонова разных стилей, судя по всему, пришлось по душе фестивальной публике, которая сидела на

своих местах, закутанная в пледы, тогда как артистки танцевали в пачках, что также можно приравнять к подвигу. Тем более, что в один из дней шел проливной дождь, и на сцену артисты выходили по лужам.

И заключительным аккордом фестиваля стал гала-концерт с участием московских мастеров. Знаменитые фрагменты из балетной классики в исполнении Надежды Грачевой, Лилии Мусаваровой, Геннадия Янина, Александра Воробьева, Айдара Ахметова были исполнены с блеском. Мировой уровень профессионализма, продемонстрированный гостями, вызвал шквал оваций огромного зрительного зала крепости. А венцом концерта стало выступление Илзы Лиела, балерины, сочетающей в своем искусстве выразительнейшую пластику, необыкновенный артистизм и музыкальность!

Обычно такие фестивальные спектакли проходят под фонограмму. В данном же случае удалось привлечь к участию в них симфонический оркестр Карельской государственной филармонии, который поднял уровень профессиональной культуры праздника в целом. Оркестр под руководством молодого и талантливого дирижера Мариуса Стравинского, кроме того, провел все три фестивальных спектакля и сопровождал московским танцовщиком, ещё и сыграл свой концерт с виолончелистом Сергеем Антоновым.

Праздник показал, что международный фестивальный дебют танцевального искусства Карелии прошёл с успехом.

Наталья ГАЛЬЦИНА



Сцена из балета «Лебединое озеро»

# Поздравляем с юбилеем!



**Лидию Ивановну  
КРУПЕНИНУ,**

выдающуюся балерину, солистку Новосибирского театра оперы и балета, зрителям которого запомнились её выступления в центральных партиях балетов классического и современного репертуара, вдумчивого педагога, ныне передающую свой опыт и знания молодым артисткам труппы, лауреата приза «Душа танца».



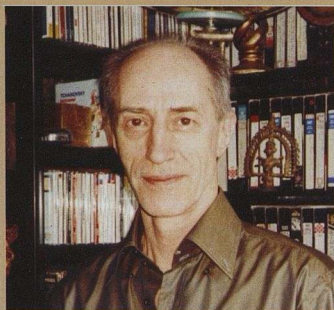
**Николая Юрьевича  
ГРИШКО,**

основателя и президента фирмы Grishko, широко известной своей благотворительной деятельностью, экономиста-международника, почетного работника текстильной и легкой промышленности, лауреата национальной театральной премии «Золотая маска», премий «Экзерсис», «Театрал» и других, удостоенного многих российских и международных наград, в частности, почетного ордена С.П.Дягилева, международных памятных медалей А.Павловой и В.Нижинского, многолетнего друга журнала «Балет» и его приложений – газеты «Линия» и детского журнала «Студия «Антре», лауреата приза «Душа танца».



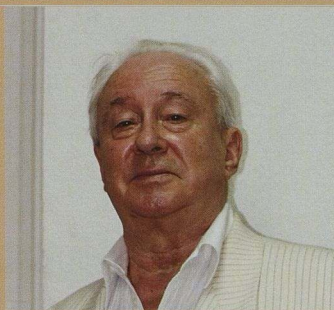
**Тамару Борисовну  
НАРСКУЮ,**

с именем которой связано творческое становление балета Челябинского театра оперы и балета имени М.И.Глинки, его слава и зрелое мастерство, балетмейстера, учителя, много сил отдавшего воспитанию молодых артистов, педагогов, балетмейстеров.



**Никиту Александровича  
ДОЛГУШИНА,**

блистательного мастера, ярко проявившего себя в самых разных сферах балетного искусства: выдающегося исполнителя разнообразного классического и современного репертуара, балетмейстера-постановщика оригинальных полотен, реставратора шедевров наследия, чуткого и внимательного педагога.



**Владимира Дмитриевича  
НАЙПАКА,**

постоянного автора и друга журналов «Балет» и «Студия «Антре», много делающего для сближения и взаимообогащения спорта и балета, вице-президента Всероссийской федерации художественной гимнастики, члена Международной федерации спортивной прессы (AIPS).

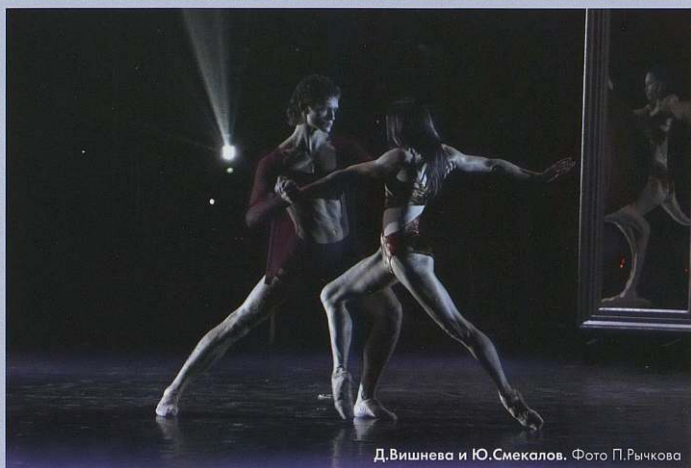


**Энн ХАТЧИНСОН-ГЕСТ,**

выдающегося деятеля хореографии, чье творчество неразрывно связано с разработкой записи хореографии в системе Лабанотейшн (Labanotation), создателя бюро, позволяющего сохранять и реконструировать произведения искусства балета, автора многочисленных книг, в которых зафиксировано творчество хореографов мира, и учебников.



# Диалог с учителем



Д.Вишнева и Ю.Смекалов. Фото П.Рычкова

«Слова улетают, написанное остается». Такой эпиграф предпослал вечеру «Золото осени», посвященному памяти хореографа Георгия Алексидзе, его ученик Юрий Смекалов. Премьер Санкт-Петербургского театра балета под руководством Бориса Эйфмана на сей раз выступил не только как танцовщик, но и как главный хореограф и постановщик целостной концертной программы, прошедшей в помещении МХАТа имени Горького. Спектакль был построен в форме письма-обращения к мастеру, что позволило подготовить балетный вечер, в основном, из работ последних учеников Георгия Дмитриевича.

Идея такого вечера, составленного из миниатюр молодых хореографов, задумывалась Смекаловым ещё при жизни учителя. Некоторые работы непосредственно с ним обсуждались и подвергались его анализу и корректировке. Миниатюры, а мастером этого жанра и был сам Алексидзе, сменялись на вечеру одна другой, объединённые в единое представление сюжетом и стихотворными заставками. Так что мемориальный концерт выглядел как драматургически полноценный спектакль. Правда, в него никак не вписывались фрагменты из известных балетов «Взлом» Селвина Пола Нортон, «Маритомания» Юрия Посохова и «Повороты любви» Дуайта Родена.

Номера молодых хореографов тоже воспринимались неоднозначно. Киевский хореограф Татьяна Островерх номера которой, закольцевав программу, начинали и завершали вечер, ставила, вдохновляясь уникальными данными

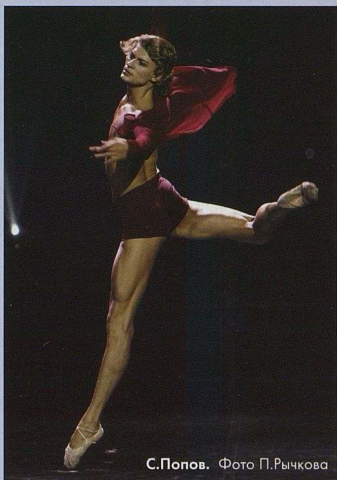
Смекалова, и дала возможность артисту показать их публике с самой выгодной стороны. Ей же принадлежит и заимствованный непосредственно у Бжара (балет «Брель и Барбара») эффектный финал вечера, когда все участники под известные пастернаковские строки «...И тут кончается искусство и дышат почва и судьба» образуют своеобразный «семейный портрет в интерьере», выстраиваясь, словно для группового снимка.

Наиболее зрелищными оказались работы премьеров Балета Бориса Эйфмана Елены Кузьминой и Юрия Смекалова: ученики Алексидзе прошли к тому же еще и эйфмановскую школу. На Смекалове собственно весь вечер и держался. Танцовщик взвалил тяжесть программы на свои плечи и просто не уходил со сцены на протяжении двух отделений, танцуя (будучи при этом еще хореографом и режиссером-постановщиком!) как свои собственные, так и номера других авторов. Хореографические идеи Смекалова оригинально выглядели, например, в трактовке солиста Мариинского театра Антона Корсакова.

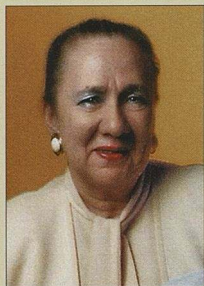
Двумя композициями в спектакле было представлено творчество и самого Георгия Алексидзе. Номер «Вместо танго» был поставлен когда-то им на самогo Смекалова. Но на данном вечеру танцовщик-постановщик программы передоверил исполнение солистам Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Оксане Кузьменко и Алексею Любимову, достойно показавшимися в хореографии выдающегося мастера. Номер

же «Плач Армиды», сочиненный Алексидзе незадолго до своей смерти для солиста Мариинского театра Сергея Попова, оказался лучшим в программе. Перспективный солист Мариинки, назлектризовавший зрительный зал, словно перевоплощался в актёра античных трагедий или танцовщика придворных балетов при дворе Людовика XIII. Тогда-то впервые по мотивам поэмы Торквато Тассо и был поставлен балет об Армиде. Женские же партии исполнялись в придворных спектаклях исключительно мужчинами (в том числе и самим королем). Учитывая этот контекст, Алексидзе и создал современную миниатюру «Плач Армиды», как своеобразную драгоценную камю и передал роль средневековой волшебницы именно танцовщику. Античный хитон, изначально присутствовавший у Алексидзе, Смекалов заменил более современным одеянием, чтобы «вписать» Попова в следующий затем номер с Дианой Вишневой, переназвав и сам номер, как «Сожаление». Такую операцию, впрочем, постановщик проделал со всеми названиями, высвечивая их лазером на заднике и по-наивности думая, что таким образом он вносит логику в спектакль. Попов сумел передать своим танцем всю гамму чувств Армиды, переживающей потерю возлюбленного: печаль, ненависть, гнев и любовь. Один из последних номеров поставленных Алексидзе, таким образом, стал камертоном и высшей драматургической точкой мемориального вечера.

**Павел ЯЩЕНКОВ**



С.Попов. Фото П.Рычкова



# «АКТЕР» пишется с большой буквы

**И** вновь тупо и настойчиво – о том же. Об артисте, о становлении его индивидуальности, без чего спектакль – тривиальное действие, механически фиксирующее много раз виденное. Воспитанный в школе (училище, академии, студии, лицее, etc.) и – условно договоримся – профессионально совершенно обученный выпускник, как бы ни был одарен, всего лишь – готовый материал, открытая книга для будущей жизни в стенах театра.

Познание всех ступеней классического репертуара и сложившейся за годы афиши, безусловно, важный этап его вхождения в жизнь театра. Но это не путь к личным открытиям, скорее – мощная школа восприятия и познания великих традиций наследия и традиций театра, в который вчерашний студент пришел.

Ни для кого не секрет, что только в работе с хореографом, создающим спектакль «здесь и сейчас» на данную труппу, на данных исполнителей, молодой артист раскрывается как творческая личность, и только так обретает форму заложенная в нем природой индивидуальность. Также не секрет, что при переносе уже когда-то поставленного спектакля, равно как и при доступности современных техник записи, партии учатся не с хореографом, а по кальке, то есть по интерпретации авторского текста другим исполнителем. Отсюда неизбежность подражания и искажения оригинального замысла. Но главное, что в такой ситуации не формируется собственное лицо, выражающее индивидуальность артиста, а если это и происходит, то крайне редко, скорее вопреки объективным законам творчества.

Предвижу возражения – талант-де «не закопаешь», и если он есть, то непременно отыщет себе дорогу, зазвучит. Но проявлению таланта, дара, способностей можно и нужно максимально помогать, способствовать их раскрытию. Что греха таить, у скольких эти способности так и остались способностями! Никакие «вводы», способствуя продвижению по карьерной лестнице, не могут обеспечить выявления личностного начала в артисте.

Конечно, немалую роль в движении к самому себе в жизни артиста балета играет педагог-репетитор. Но он мыслит уже существующими канонам партии и категориями ее освоения. Хореограф же, выбирая исполнителя, создает вместе с ним, в сотворчестве задуманный портрет, максимально развивая тем самым его дар, его природу. Примеров не счесть. И так называемые «золотой» и «серебряный» века отечественного исполнительства, да и просто яркие взлеты того или иного театра всегда связаны с именем или, точнее, именами хореографов и воплощавших их идеи артистов.

Подготовка актера, создание условий для творчества, сопутствующие этим процессам проблемы, наконец, актерские судьбы и их зависимость от времени и обстоятельств, – все это составило тему дискуссионных интервью в нашем журнале.

Пафос же этого постскриптума – Актер и все, что способствуют его становлению как творческой личности. Актер, чье творчество волнует, будоражит и освещает зрителя своего времени. Нашего времени.

**Валерия УРАЛЬСКАЯ,**  
главный редактор журнала «Балет»

# HARLEQUIN

Мировой лидер – производитель  
сценических покрытий для  
танцев и балета.



## БОГАТЕЙШИЙ ВЫБОР КОЛЛЕКЦИЙ

На протяжении вот уже более 30-летнего сотрудничества с ведущими театрами всего мира компания Harlequin получила заслуженное признание профессионалов. В своих разработках мы учитываем постоянно меняющиеся требования, предъявляемые и танцовщиками и инженерами к нашей продукции, предлагая максимально **надёжные безопасные и комфортные** решения. Приглашаем Вас по достоинству оценить преимущества покрытий для сцены мирового лидера - компании Harlequin.

Брошюры и образцы ☎ 00352 46 44 22

Harlequin Europe S.A 29 rue Notre-Dame L-2240 Luxembourg  
T 00 352 46 44 22 F 00 352 46 44 40 – [www.harlequinfloors.com](http://www.harlequinfloors.com)

## HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®

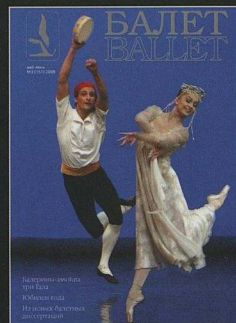
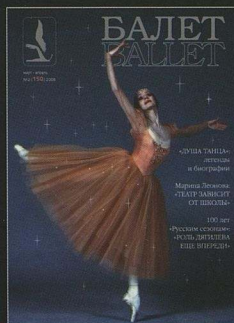
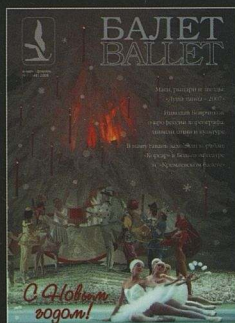
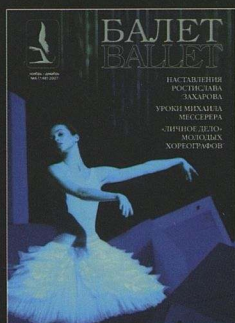


LUXEMBOURG | LONDON | LOS ANGELES | PHILADELPHIA | FORT WORTH | SYDNEY

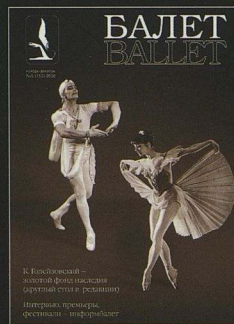
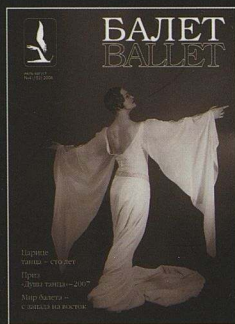
# Журнал «Балет»

Информация о всех важных  
событиях в хореографии

6 номеров в год



Линия.  
Балет



Студия  
Андре

журнал «Балет»  
в газетном формате  
10 номеров в год

детская версия  
журнала «Балет»  
6 номеров в год

## Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2009 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2009 год»

«Пресса России» (зелёного цвета) индекс 70947

и по каталогу Российской прессы «Почта России» индекс 12759,

а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 129110, г. Москва, пр. Мира, д. 52, стр. 1 (м. «Проспект Мира»).

Телефоны: (495)688-24-01, 688-28-42, тел./факс:(495) 684-33-51,

e-mail: mail@russianballet.ru

На издания можно подписаться:

ООО «Книга-сервис» тел.: (495) 680-95-22, e-mail: public@akc.ru

ООО «Вся пресса» тел.: (495) 787-34-47, 787-34-49 e-mail: allpress@sovintel.ru

ООО «МК-Периодика», тел.: (495) 681-57-15 (для иностранных подписчиков);

Издательский дом «Один из лучших» тел.: (495) 678-42-81, e-mail: print2000@yandex.ru

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