



# БАЛЕТ

# BALLET

июль-август  
№4 (163) 2010



ДУША ТАНЦА.  
НАГРАДЫ ВРУЧЕНЫ

СЕЗОН ФЕСТИВАЛЕЙ

ЗАБЫТАЯ «АМАЗОНКА» АВАНГАРДА

ФОТО НОМЕРА:  
ВЛАДИМИР МАЛАХОВ – ЛЕБЕДЬ

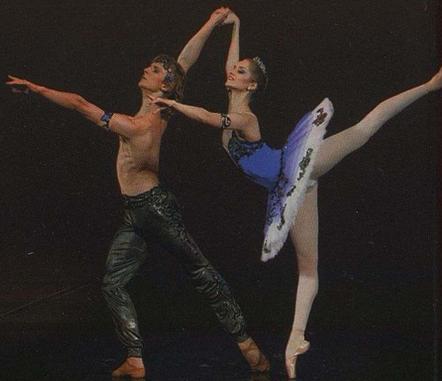
# Душа



Артём Овчаренко. Вариация из Большого классического па на музыку Д.Обера



Евгения Образцова и Михаил Лобухин. Дуэт из балета «Шурале» Ф.Яруллина



Мария Семяченко и Семён Чудин. Pas de deux из балета «Корсар» А.Адана



Сцена из спектакля «Глиняный ветер», Екатеринбургский театр «Экцентрик-балет» под руководством С.Смирнова.



Фото Д.КУЛИКОВА

Grishko®

Doni Doni



СОДРУЖЕСТВО



LURIT

ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ  
ГВЯТ-ОЗЕРО

РАДИО  
РОССИИ

КУЛЬТУРА  
РАДИО  
91.6 FM

# танца



Галина Степаненко и Павел Дмитриченко в балете «Карменсюита». Фото М.ЛОГВИНОВА

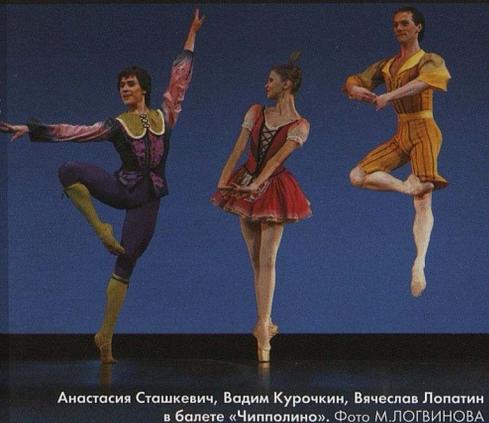


Илзе Лиєпа. Композиция «Встреча». Фото М.ЛОГВИНОВА



Танец рыцарей из балета «Ромео и Джульетта». Академический театр классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Василева. Фото Д.КУЛИКОВА

## Благодарим участников!



Анастасия Сташкевич, Вадим Курочкин, Вячеслав Лопатин в балете «Чипполино». Фото М.ЛОГВИНОВА



Екатерина Крысанова и Артём Овчаренко. Дуэт из балета «Ромео и Джульетта». Фото Д.КУЛИКОВА



Мария Семяченко в миниатюре «Печальная птица». Фото М.ЛОГВИНОВА



Московский государственный академический театр «Русские сезоны». Сербский танец. Фото Д.КУЛИКОВА



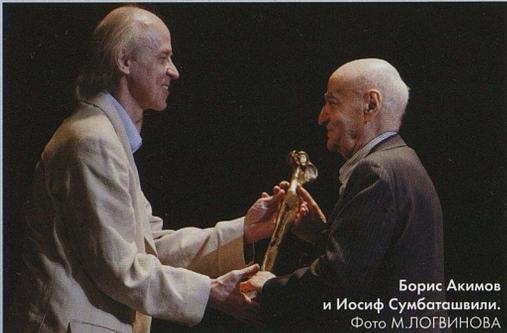
Московский государственный академический театр танца «Гжель». Композиция «Журавли». Фото Д.КУЛИКОВА



Валерия Уральская и Анатолий Борзов. Фото М.ЛОГВИНОВА



Карэн Хачатурян.  
Фото М.ЛОГВИНОВА

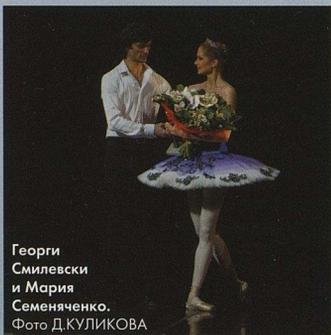


Борис Акимов  
и Иосиф Сумбаташвили.  
Фото М.ЛОГВИНОВА



Андрей Петров и Андрис Лиэпа. Фото М.ЛОГВИНОВА

## Поздравление лауреатов



Георги  
Смилевски  
и Мария  
Семеняченко.  
Фото Д.КУЛИКОВА



Сергей Филин  
и Сергей Смирнов.  
Фото М.ЛОГВИНОВА



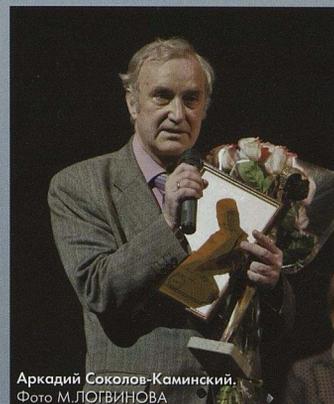
Николай Цискаридзе  
и Евгения Образцова.  
Фото М.ЛОГВИНОВА



Артём Овчаренко. Фото Д.КУЛИКОВА



Светлана Адырхаева. Фото М.ЛОГВИНОВА



Аркадий Соколов-Каминский.  
Фото М.ЛОГВИНОВА



Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал  
№ 4 (163)  
ИЮЛЬ-АВГУСТ 2010  
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,  
В. Л. КОТЫХОВ,  
О. В. ГОНЧАРОВА,  
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», 2010

**Учредители**

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

**Защита авторских  
и имущественных прав**

Юридическая поддержка  
«Крюков и партнеры»  
WWW.KRYKOV.RU

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

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».

**Главный редактор**

В. И. УРАЛЬСКАЯ

**Редакционная коллегия:**

Ю. П. БУРЛАКА  
В. В. ВАНСЛОВ  
В. Я. ВУЛЬФ  
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА  
В. Г. КИКТА  
С. Н. КОРОБКОВ (заместитель  
главного редактора)  
М. К. ЛЕОНОВА  
Н. Г. ЛЕВКОЕВА  
А. Д. МИХАЛЕВА  
В. С. МОДЕСТОВ  
Н. Е. МОХИНА  
Я. В. СЕДОВ  
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ  
Е. Я. СУРИЦ  
Е. Г. ФЕДОРЕНКО  
С. И. ХУДЯКОВ  
Г. В. ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

**Творческий совет:**

А. В. АБРАМОВ  
Б. Б. АКИМОВ  
С. Р. БОБРОВ  
Н. Н. БОЯРЧИКОВ  
В. Ю. ВАСИЛЕВ  
В. В. ВАСИЛЬЕВ  
В. М. ГОРДЕЕВ  
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ  
Н. А. ДОЛГУШИН  
В. М. ЗАХАРОВ  
Н. Д. КАСАТКИНА  
М. Л. ЛАВРОВСКИЙ  
А. М. ЛИЕПА  
А. Б. ПЕТРОВ  
Т. В. ПУРТОВА  
С. Ю. ФИЛИН  
Н. М. ЦИСКАРИДЗЕ  
Б. Я. ЭЙФМАН

**Иностранная коллегия:**

АЙВОР ГЕСТ (Англия)  
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ  
(Белоруссия)  
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)  
РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ  
(Киргизия)  
КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

**Советники**

**по экономическим вопросам:**

Н. Ю. ГРИШКО  
В. Н. КОВАЛЬ  
А. В. МАЛЫШЕВ  
В. Г. УРИН  
С. А. УСАНОВ  
М. М. ЧИГИРЬ

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

# БАЛЕТ BALLET

4 К читателям

**БАЛЕТ-ПАРАД**

5 Л. Абызова. Анна встретила с Кармен

7 «Орен Дансе». Фоторепортаж С. Беляевского

9 П. Яценков. И черная пантера, и белый лебедь

13 «Benois de la Danse». Фоторепортаж Д. Куликова

14 «Арабес – 2010»

16 О. Гончарова. Юность танцует в Казани

18 **МЕЖДУНАРОДНЫЕ БАЛЕТНЫЕ КОНКУРСЫ  
МИР БАЛЕТА**

20 Ю. Людвиг. Олимпийские надежды

22 Америка в честь Владимира Васильева

**ВРЕМЯ БАЛЕТА**

24 А. Познанский. Новое о «Лебедином»

28 Л. Войскун. Забытая «амазонка» авангарда

**БАЛЕТНЫЕ ЧТЕНИЯ. ИЗ НОВЫХ ДИССЕРТАЦИЙ**

32 А. Лещинский. Танец в драматическом театре

**ВЕРНИСАЖ БАЛЕТА**

34 В. Котыхов. Отражения (продолжение)

36 М. Фомина. Как цветы в саду

38 Н. Левкоева. Хореографические заметки Дитмара  
Зайферта

**ВРЕМЯ БАЛЕТА**

40 В. Игнатов. Если напишешь свои мечты в сердце...

44 **ЮМОР БАЛЕТА**

**БИБЛИОТЕКА БАЛЕТА**

45 Г. Иноземцева. Эпоха Григоровича продолжается...

46 В. Вязовкина. Бумажные вариации

47 ПАМЯТИ... ПАМЯТИ... ПАМЯТИ...

**POST SCRIPTUM**

48 В. Уральская. Где глубже...



**На первой**

**странице обложки:**

Ульяна Лопаткина,  
Диана Вишнева,  
Екатерина Кондаурова  
в балете «Анна Каренина».

Фото В. БАРАНОВСКОГО

## *Уважаемые читатели!*

Так получилось, что одно из агентств, осуществлявших подписку периодических изданий, в том числе и журнала «Балет», пришло на грань банкротства. Это – «Вся пресса», ранее стабильно осуществлявшая свои функции.

Самое неприятное, что руководство агентства продолжительное время скрывало свои проблемы и, объявив подписку, получало с клиентов плату за издания.

Разумеется, что внесенные вами средства до нас не дошли. Хотя редакция исправно поставляла агентству номера журналов, без них, увы, осталось большинство подписчиков, оформивших заказы во «Всея прессе».

Узнав о сложившейся ситуации, мы решили напрямую передать вышедшие номера 1, 2 и 3 за 2010 год тем подписчикам, адреса которых нам удалось установить. Сделать это удалось только в конце мая, и, заключив договор с новым партнером (агентством МАП), мы договорились о пересылке вышедших номеров своим читателям. Надеемся, что в скором времени вы их получите.

Редакция журнала приносит вам, уважаемые читатели, извинения за невольное доставленные неудобства. К сожалению, и сам «Балет» потерпел убытки и понес моральный урон, вызванные безответственностью партнёров.

Искренно надеемся, что происшедший инцидент не повлияет на ваше отношение к журналу, и мы сохраним добрые отношения.

## **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 Государственном Кремлёвском Дворце
- в Санкт-Петербурге в АРТ салоне Мариинского театра  
тел.: (812) 326-41-96, (812) 326-41-97  
e-mail: artshop@mariinsky.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

На хореографической карте мира, в том числе и России, всё большее количество территорий становятся зоной фестивалей танца. Большие и малые, посвященные балетному театру, народному или современному танцу, они сегодня – праздники хореографического искусства, весьма многообразные по своему содержанию и творческому облику. В частности, особую форму обрела такая разновидность показа хореографии, как соревнования или конкурсы. А нередко в программу фестивалей включаются и новые спектакли, специально приуроченные театрами к этим событиям. Международные, всероссийские, региональные, они всегда фиеста – праздник радости в честь Его Величества Танца. Вот почему, говоря об итогах сезона 2009 – 2010 годов, редакция в этом номере журнала специально посвятила фестивалю целостное обозрение.

# Анна встретилась с Кармен

Так уж устроены зрители, что от юбилейных мероприятий ждут чего-то особенного. Возможно, поэтому требования к Фестивалю балета «Мариинский» были повышенными – ведь он прошел в десятый раз. Впрочем, его «юбилейность» театр не акцентировал, и на первый взгляд было, как всегда, – по сложившейся традиции – премьеры, свои и заграничные звезды, новые имена.

Открылся фестиваль премьерой «Анны Карениной» Родиона Щедрина в постановке Алексея Ратманского. Зачин поистине праздничный: за дирижерским пультом сам маэстро Валерий Гергиев, в зале композитор с супругой Майей Плисецкой, в заглавной партии две прима-соперницы – Диана Вишнева и Ульяна Лопаткина.

Честно говоря, «Анна Каренина» была премьерой лишь для России. Ратманский ставил свой спектакль в Дании, Финляндии, Литве и Польше, где он в репертуаре не задержался. Петербургская новинка – постановка Варшавской оперы, не без орехов приложенная к Мариинской сцене: то настоящий по виду вагон сошел с рельсов, то на видео-проекциях Зимний дворец оказался в Москве (полякам-то все равно).

Весь спектакль длится всего 1 час 50 минут. За это время хореограф пытается поведать не только о судьбе героини. Сцену заполняет масса персонажей, названных в программке по имени, отчеству, фамилии и степени родства. Эти люди – каждый со своей историей – «лезут в кадр», но, не отличимые по пластическим характеристикам, остаются безликими и лишь отвлекают внимание от главного треугольника.

Общезвестно, что разные исполнители способны придавать спектаклю разное толкование. Но Ратманский заведомо подобрал составы с прямо противоположными выразительными возможностями. Ислам Баймуратов, танцовщик в расцвете сил, сделал партию Каренина танцевальной. Это особенно ярко прозвучала в его дуэте с Вронским, где схватились два мощных соперника. Артист со славным прошлым Сергей Бережной в роли Каренина в очередной раз доказал, что балет – дело молодых,

даже в том случае, когда нужно изображать престарелых персонажей.

Юрий Сmealов – опытный Вронский, эту роль он исполнял в спектакле Бориса Эйфмана, оттуда многое и привнес в характеристику своего героя. Молодой артист Константин Зверев оказался ближе к образу Толстого: безупречно воспитанный аристократ, пылкий влюбленный, человек чести и ее невольник.

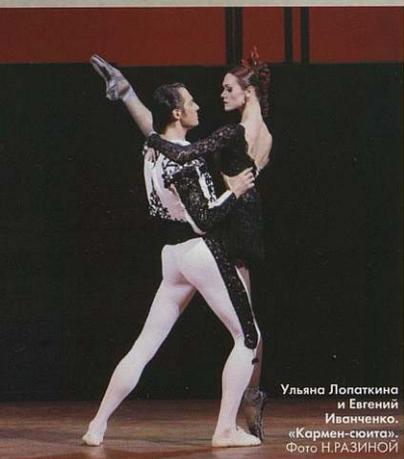
Но особую разность премьерам придали две Анны. Анна Дианы Вишневой – настоящая героиня романа Толстого: и по облику, и по внутреннему миру. Женственная, очень красивая, слегка легкомысленная, она жаждала жизни и счастья. Вероятно, она любила мужа, но любовь к Вронскому для нее естественна и безоглядна. Анна Вишневой чиста даже в грехе. Трагический финал предопределен: закат любви ведет к смерти.

Ульяна Лопаткина трактует свою героиню как холодную, рассудочную, сильную натуру, обуреваемую скрытыми страстями. Лопаткина не видит в любви света, ее влечет грех. На лице ни тени радости, порочные чувства для нее безобразны, мрачны, но неодолимы. И не крах любви толкает ее Анну на рельсы. Потеря центрального места в высшем свете – вот ее истинная трагедия.

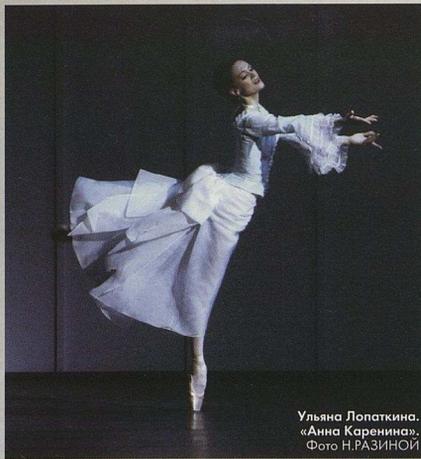
Еще одна «старая новинка» Мариинского – премьера «Кармен-сюиты» Бизе-Щедрина в хореографии Альберто Алонсо, увидевшая свет почти полвека назад – в 1967 году на сцене Большого театра. И вновь стало ясно, что легендарная роль Майи Плисецкой никому не по зубам. Ульяна Лопаткина восхищалась красотой линий и поз, корректно воспроизводила текст и словно постоянно просчитывала в уме: какой мужчиной выгоднее? О любовных страстях, эротизме и речи не шло.

Но были и три работы по 20 минут, специально поставленные для фестиваля и собранные в программу под торжественным названием «New Generation: Smealov, Faschi, Lyan».

Юрий Сmealов, бывший премьер балета Бориса Эйфмана, ныне танцующий на Мариинской сцене и пробующий силы на балетмейстерском поприще, показал «Завод «Болеро»» на му-



Ульяна Лопаткина  
и Евгений  
Иванченко.  
«Кармен-сюита».  
Фото Н.РАЗИНОЙ



Ульяна Лопаткина.  
«Анна Каренина».  
Фото Н.РАЗИНОЙ

удачные партии именно в фойе-балетах.

Американский хореограф Эдвард Лянг, поставивший «Полет ангелов» на музыку Марена Маре и Джона Тавенера, совсем не делал каких-либо программных заявлений, предоставив зрителям свободу по-своему трактовать то, что воспроизводили солисты Олеся Новикова и Леонид Сарафанов и танцовщики Маргарита Фролова, Анастасия Михайкина, Ольга Громова, Кирилл Сафин, Илья Левый, Филипп Степин и Олег Демченко. В балете прослеживался некий сюжет, но осталось неясным,

злы Мориса Равеля. Урбанистический пейзаж – лестница, светящееся и вертящееся колесо с семью лепестками. На этом фоне семеро полураздетых, размазанных ярким гримом парней зверски и динамично (но пластически одинаково) терзали девушку, и она, не вынеся насилия, бросалась, раскинув крестом руки, с высокой лестницы в пропасть. Так могли понять сюжет те, кто не читал программки. В программке же Смекалов опубликовал длинный и заумный текст, который назвал «сценарный план», показавший, что хореограф не понимает, что это такое. Здесь перемежались цитаты из Священного писания, Иоанна Златоуста, протоирея Григория Дьяченко. Персонажами были: Душа (Виктория Терешкина) и семь грехов: Чревоугодие (Антон Корсаков), Любодеяние (Карэн Иоаннисян), Сребролюбие (Александр Сергеев), Гнев (Константин Зверев), Зависть (Максим Зюзин), Лень (Антон Пимонов) и Гордыня (Данила Корсунцев). Хореография, на которую отложилось неизгладимый отпечаток эйфмановское про-

шлое Смекалова, не позволила отличить один грех от другого. Правда, Грехи объясняли что-то с помощью азбуки глухонемых (это не шутка, а свидетельство из программки). Однако смысл жестов не постигли даже самые продвинутые зрители.

Опус с непеведенным названием «Simple things» на музыку Арво Пярта поставил Эмиль Фаски, учившейся в Академии русского балета под фамилией Фасхутдинов, а ныне работающий за рубежом. В программке было предложено о борьбе с хаосом и самим собой, наказания за добро и любовь и о вечности истин. Доказательство концепции хореографа было возложено на солистов Екатерину Кондаурову и Максима Зюзина в окружении шестерых танцовщиков. Виделась некоторая ассоциация с Жанной д'Арк – то проекция на заднике сцены королевских лилий, то пейзажей, то огня, сжигающего героиню. Хореография, в которой чувствуется влияние Уильяма Форсайта, оказалась близка исполнителям, ранее создавшим

кто были ангелы и в чем заключался их полет. Понятными были страдания героя и его финальное соитие с партнершей, олицетворяющей то ли женщину, то ли музу.

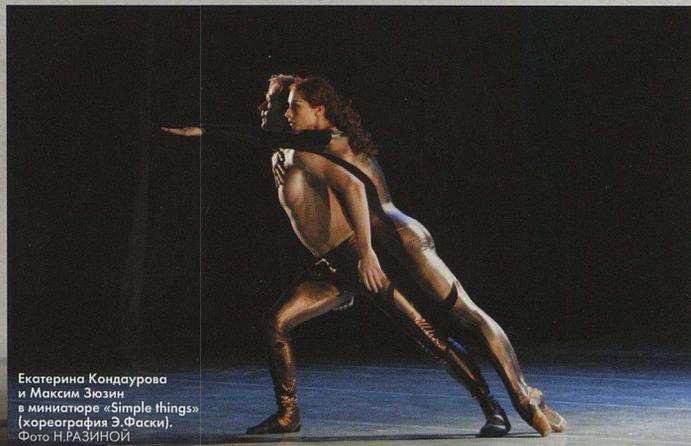
Событием фестиваля стала «Жизель» балетной труппы Лионской оперы в постановке Матса Эка. Спектакль появился на свет в 1982 году, но удивительным образом не утратил свежести и авангардности хореографии. Как всегда, продолжилась практика участия гастролеров в репертурных балетах Мариинки. Звезды Большого театра Светлана Захарова и Андрей Уваров выступили в «Лебедином озере», Наталья Осипова – в «Жизели», хорошо вписался в «Спящую красавицу» Дезире в исполнении Дэвида Холберга из Американского театра балета. Последнюю точку поставил гала-концерт.

Словом, программа фестиваля была масштабной и разнообразной, уровень участников – достойным, но хотелось чего-то большего. Ведь десятый фестиваль – юбилейная дата.

Лариса АБЫЗОВА



Виктория  
Терешкина  
и Максим Зюзин  
в миниатюре  
«Балет»  
[хореография  
Ю.Смекалова]  
Фото Н.РАЗИНОЙ



Екатерина Кондаурова  
и Максим Зюзин  
в миниатюре «Simple things»  
[хореография Э.Фаски],  
Фото Н.РАЗИНОЙ

# «OPEN DANCE» —

не только открытый,  
но и непредсказуемый  
фестиваль, проходящий  
ежегодно в Санкт-Петербурге.

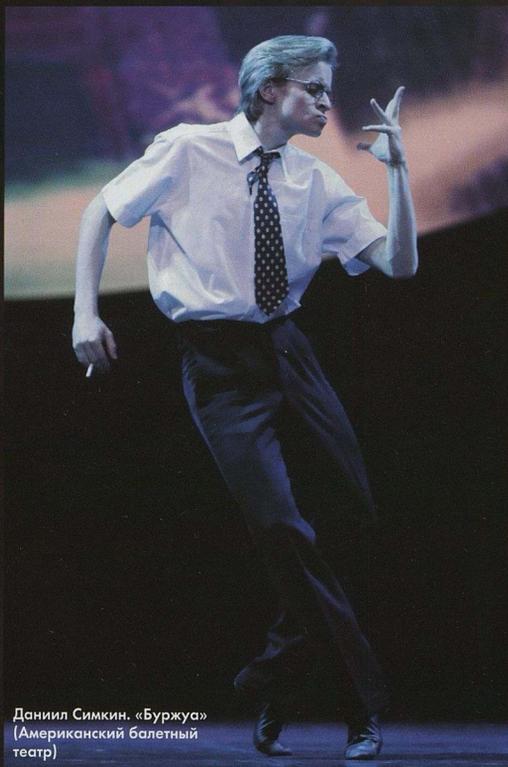
В поисках всё новых форм организаторы фестиваля Е.Галанова и В.Медведев предложили в этом году неделю балета под названием «Балетные легенды Санкт-Петербурга». Четыре вечера в здании Михайловского театра, посвященные памяти Г.Улановой, К.Сергеева, Т.Вечесловой и В.Чабукиани в их столетний юбилей. А вслед за этим гала-концерт-конкурс в честь звезды, своим именем освещающей мировую балет — Наталии Макаровой. Солисты театров мира, приехавшие на это гала, стали в то же время участниками конкурса. Было собрано жюри из имен мировой славы, и семь лучших артистов получили приз и хрустальное изображение ноги А.Павловой. Зрительский праздник завершила прекрасная выставка фотохудожника Дины Макарофф.



Евгения Образцова в балете  
«Сильфида» (Мариинский театр)



Юргита Дронина и Лука Ветере в балете «Moving Glass» (Шведский королевский балет)



Даниил Симкин. «Буржуа»  
(Американский балетный театр)



Даниил Симкин. «Буржуа» Лусия Лакарра и Марлон Дино  
в балете «Таис» (Баварский балет Мюнхена)  
(Американский балетный театр)

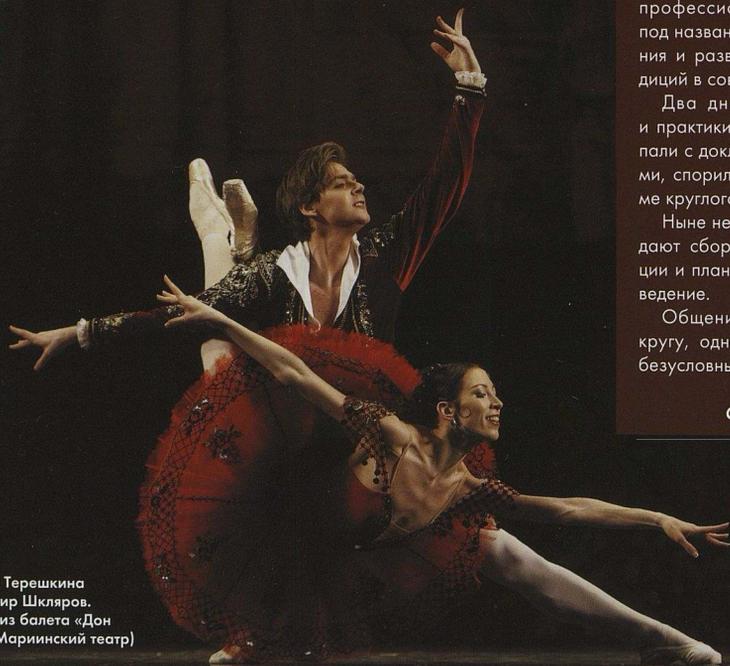
Не ограничиваясь столь разнообразной, дорогой и сложной программой, организаторы провели профессиональную конференцию под названием «Проблемы сохранения и развития академических традиций в современном балете».

Два дня балетоведы, критики и практики балетного театра выступали с докладами, делились мнениями, спорили в дискуссионном режиме круглого стола.

Ныне неуёмные организаторы издают сборник докладов конференции и планируют её ежегодное проведение.

Общение в профессиональном кругу, одна из задач фестиваля и безусловный успех его устроителей.

**Фоторепортаж**  
Станислава БЕЛЯЕВСКОГО



Виктория Терешкина  
и Владимир Шкляров.  
Па де де из балета «Дон  
Кихот» (Мариинский театр)

# И черная пантера, и белый лебедь

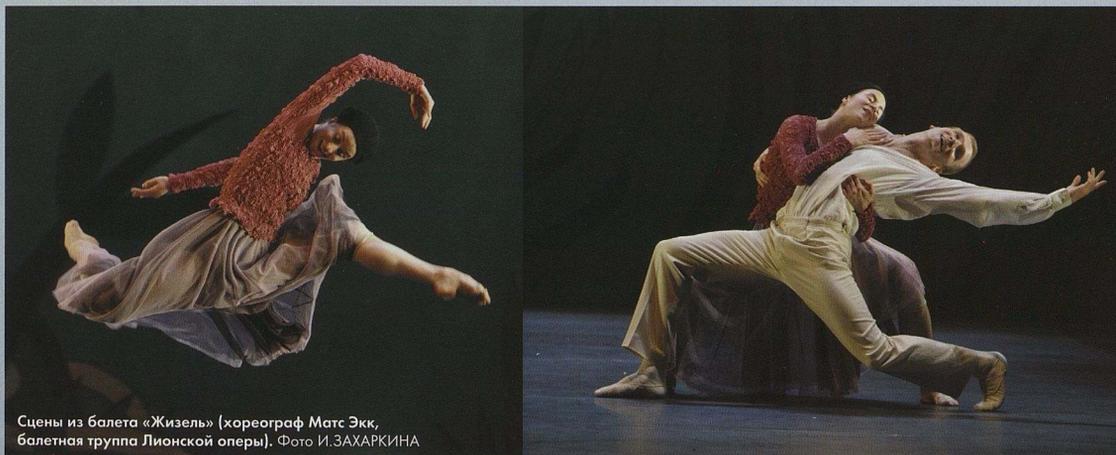
«Весенний фестиваль балета» Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко хотя и проводил впервые, он, тем не менее, произвёл впечатление события поистине международного значения. Помимо российских артистов, в празднике приняли участие труппы из США и Франции, а также солисты – танцовщики из Германии, Голландии, Португалии.

Органичной частью форума стала церемония вручения приза журнала «Балет» «Душа танца», отметившего в своих номинациях творческие достижения

манское сообщество до самых основ. Впрочем, потрясенным оказался и весь балетный мир, когда впервые увидел эту постановку.

Но не секрет, что многие радикальные создания с течением времени именно из-за своей радикальности нередко утрачивают актуальность. Кто только не подражал этой «Жизели»! Её влияние, а то и прямые повторения, можно увидеть почти во всех современных пластических постановках. В результате его хореографическая революционность сегодня стала своего рода общим местом,

айт Роден в 1994 году. Тогда он пробовал себя как хореограф и уговорил пойти на эксперимент товарища по театру знаменитого танцовщика Дезмонда Ричардсона, понимая – без звезды такой проект не будет успешным. Ричардсон прославился ещё в семнадцать лет своим выступлением с Майклом Джексоном в клипе, отснятом Мартином Скорсезе, работал с Мадонной и Принцем, был танцовщиком у Форсайта, в Шведском королевском балете, а Американский театр танца ставил на него «Отелло». В США его называют



Сцены из балета «Жизель» (хореограф Матс Экк, балетная труппа Лионской оперы). Фото И.ЗАХАРКИНА

большой группы деятелей хореографического искусства России. Завершился фестиваль чествованием выдающегося педагога Петра Пестова, воспитавшего многих звезд международного уровня в Московском хореографическом училище, а теперь работающего в Штутгарте. Это событие стало достойным финалом «международной» концепции фестиваля.

Открыли фестиваль гастрольная балетная труппа «Лионской оперы», показавшей в Москве знаменитую «Жизель» шведского хореографа Матса Эка. Десять лет назад эковская «Жизель» «Кулберг-балета» буквально ошеломила москвичей. Тогда артисты труппы, руководимой самим хореографом (для неё он и поставил в 1982 году этот балет) выступали на основной сцене Большого театра и потрясли балето-

что и продемонстрировала «встреча» со спектаклем во время фестиваля. Однако оценивая этот балет сегодня, следует всегда помнить, что именно его хореография почти тридцать лет назад изменила эстетику балетных зрелищ до неузнаваемости и по праву является настоящей классикой ушедшего XX века.

Другой труппой, обратившей на себя внимание на фестивале, стала также компания современного балета. Этот уже третий приезд «Complexions» в Москву вызвал небывалый ажиотаж, поскольку предыдущие гастрольные выступления целой бурей эмоций у любителей балета и имели феноменальный успех.

Создал эту популярную американскую труппу, причем первоначально – как разовый проект, артист «Американского театра танца» Элвина Эйли Ду-

«черной пантерой», и его участие любой проект обрекает на успех.

С тех пор труппа стала одной из самых востребованных в современном мире балета. Сейчас в ней работают шестнадцать танцовщиков из Аргентины, Кубы, Японии, Кореи, Мексики, Испании. Есть и балерина, закончившая Вагановское училище, танцевавшая в Мариинском театре и у Эйфмана.

Сотрудничество одного из основателей с поп-звездами не прошло для него даром: полустрадная, бродвейская составляющая, апелляция к современным тинейджерам – основа всякого выступления «Complexions».

Про этот коллектив пишут, что от его выступлений «зал бьется в эротическом экстазе». В Москве до этого не дошло. Более того, началось всё достаточно



Дезмонд Ричардсон в балете «Вспышка гнева» («Complexions»). Фото И.ЗАХАРКИНА



«Complexions». Балет «Милосердие». Фото И.ЗАХАРКИНА

вяло. В первом отделении артисты показали отрывки из своей свежей «эпической» работы «Милосердие», где танцовщики патетически воздевали руки к небу, как написано в программке «создавая образы мольбы, прощения, негодования и жалости».

Собственно без программки понять, что хотят передать исполнители в этом абстрактном по форме танце, было не просто. Хотя идея, в общем, достаточно избита: «все религии равны и надо быть терпимыми».

Основанный на классике, но с особым «выворотом» бедер и изломом всего корпуса, находящийся на грани фантастики танец артистов «Complexions» во всем великолепии предстал во второй

программе – балете «Вспышка гнева». Именно в этой композиции 41-летний Ричардсон единственный раз за вечер продемонстрировал свое изумительное тело, из которого, как из глины, хореограф Роден подобно скульптору лепил изощренные па. Пронизанный современно обработанной музыкой Баха балет, где однополюе и разнополюе дуэты, целые группы далеко не совершенных, но обладающих музыкальной пластикой тел, сливались в танцевальном экстазе, был прелюдией к своей кульминации – танцу Ричардсона. Пластическое совершенство этого артиста, его танец можно передать словами Микеланджело: «Тело – образец красоты, чуда симметрии, грации. Оно ничто иное, как выражение идеи,

мысли, чувств. Для меня оно – глина Бога, из которого он вылепил свой образ».

Обладательница эффектной приставки к своему имени – «Божественная» (на что имеется даже специальный «сертификат» – название приза, полученного когда-то балериной) Ульяна Лопаткина готовила свой бенефис, также состоявшийся в рамках фестиваля, очень обстоятельно. Целый тематический вечер в рамках проекта «Великие имена» она посвятила хореографу Хансу ван Манену. Аналогичную программу Лопаткина когда-то делала с Роланом Пети.

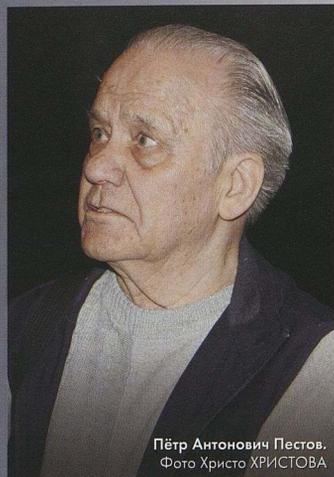
В её вечеру, в качестве одного из основных героев, участвовал солист Национального балета Нидерландов Александр Жембровский. Исполнен-



Ульяна Лопаткина в балете «Пять танго». Фото И.ЗАХАРКИНА



Ульяна Лопаткина и Александр Жеромский в балете «Три Гносьены». Фото И.ЗАХАРКИНА



Пётр Антонович Пестов.  
Фото Христо ХРИСТОВА

ный им с Лопаткиной в первом отделении трехчастного вечера давно входящий в её репертуар балет «Три гносеньны», артист танцевал незадолго до того на вечере «Бенуа де ла дансе», но со своей голландской партнершей. Но этот балет на тематическом вечере Лопаткиной смотрелся без тех нюансов, что подчеркивала в своём исполнении пара из Голландии несколькими днями ранее. Что и неудивительно: за короткое время стиль уникального хореографа освоить в принципе невозможно, но благодаря прекрасному партнеру и особенностям актёрской индивидуальности балерины миниатюра в исполнении Лопаткиной и Жембровского всё же воспринималась гораздо более адекватно, нежели ранее.

В программу вечера Лопаткиной вошли три балета, ранее в Москве неизвестные. Среди них «Пять танго» на музыку Пьяццоллы, которое показали

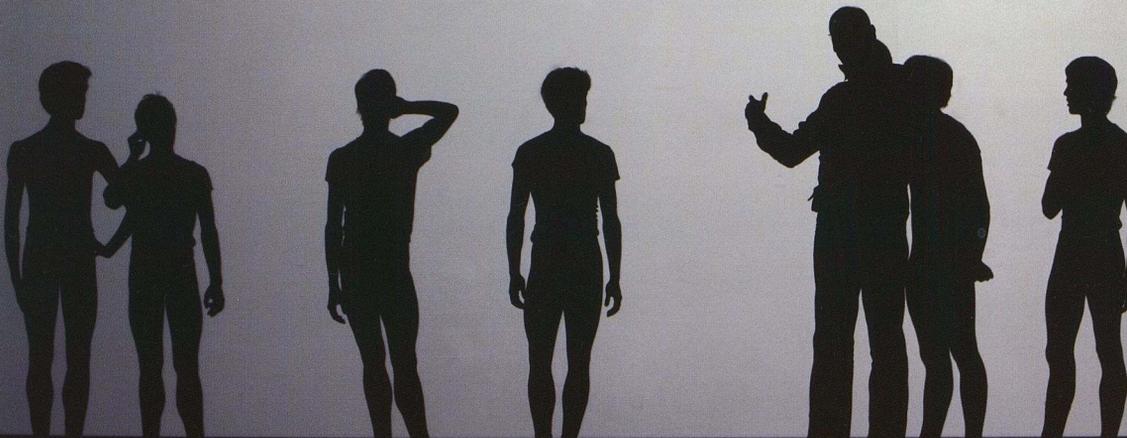


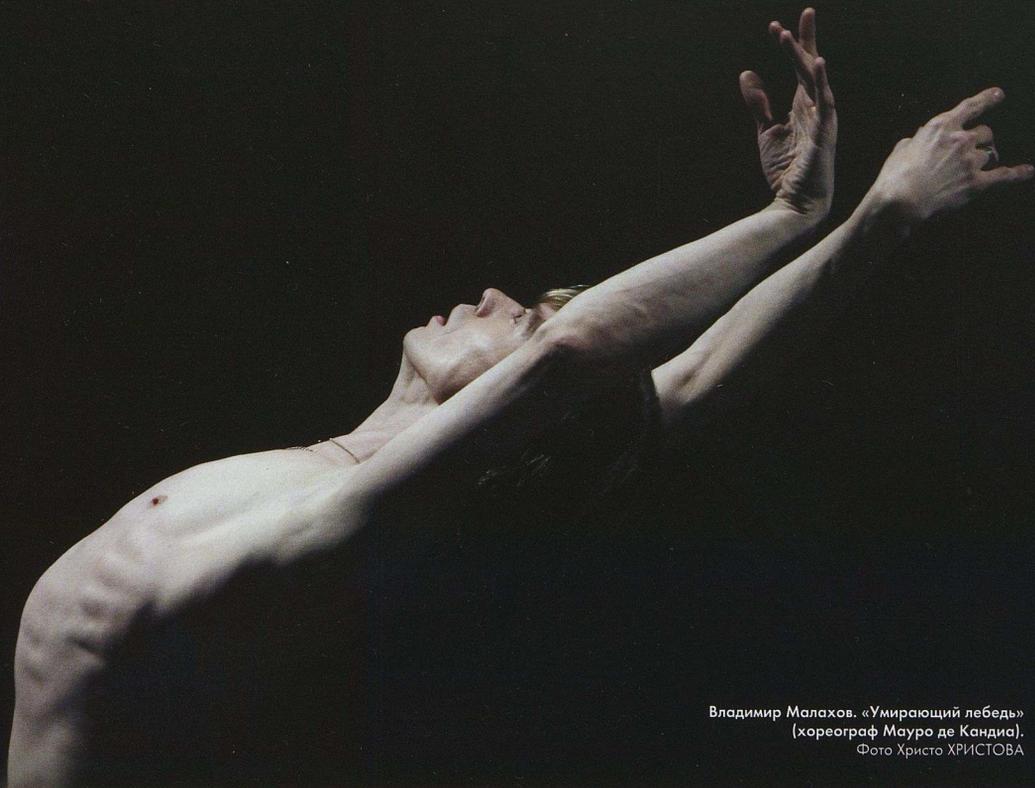
вместе с Лопаткиной и Жембровским двенадцать артистов из Национального балета Португалии. Шедевр же ван Манена «Адажио Хаммерклавир» на музыку Бетховена в исполнении трёх пар артистов Национального балета Нидерландов в Москву уже привозился. Это – образец чистой бессюжетной неоклассики, где медленные текущие движения буквально растворяются в музыке. «Адажио» производит неизгладимое впечатление и сегодня, также впрочем, как и шуточное «Соло» на музыку Баха, наоборот, в стремительном темпе станцованное во втором отделении вечера ещё тремя солистами голландского балета.

Но главной «изюминкой» программы стала миниатюра «Two pieces for Net» на музыку Арво Пярта и Еркки-Свен Тьюро, выбранная для Ульяны самим маэстро. Представшие перед зрителями в этом чувственном шедевре для

двух танцовщиков в пикантных, практически прозрачных костюмах со вставками латекса Лопаткина и Жембровский обжигали холодом отрешенности и скрытой за нею тысячеградусной страстью. Вышедший на сцену из зрительного зала создатель миниатюры был явно доволен такой трактовкой.

Завершал фестиваль вечер-чествование выдающегося педагога Петра Пестова – трёхактный «Пестов-гала», где помимо отечественных артистов участвовал внушительный десант из Германии. Первыми в объёмной программе выступали нынешние ученики Пестова из стuttgartской школы Джона Кранко. Наибольший же резонанс на перенасыщенном речами, видеонарезками и номерами концерте вызвали танцы пестовских учеников, ныне балетных звезд ведущих компаний мира. С успехом выступили Эван Макки из Штутгартского балета и его партнёрша





Владимир Малахов. «Умирающий лебедь»  
(хореограф Мауро де Кандиа).  
Фото Христо ХРИСТОВА

Анна Осадченко. Эван Макки – показатель достижений зарубежной педагогической деятельности Пестова. Последний московский ученик Пестова Андрей Болотин из Большого театра с представительницей «Нью-Йорк Сити Балле» Эшли Баудер показали «Тарантеллу» Баланчина. Большой успех был и

у ещё одного пестовского питомца Михаила Канискина и его партнерши Элизы Карийо Кабреры из берлинского балета в шуточном номере Шпука «Гранд па де де».

Выступление самого Малахова – главного ученика мэтра, тут ждали, конечно, все – и он в этих ожиданиях не

разочаровал. Увиденные в его исполнении отрывки из недавней берлинской премьеры балета «Караваджо», а также «Умирающий лебедь» хореографа Мауро де Кандиа поражали редкостной пластичностью и высокой одухотворенностью.

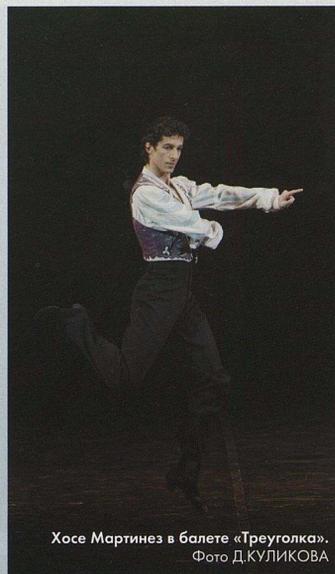
**Павел ЯЩЕНКОВ**



Владимир Малахов. «Умирающий лебедь» (хореограф Мауро де Кандиа). Фото Христо ХРИСТОВА

# Benois de la danse

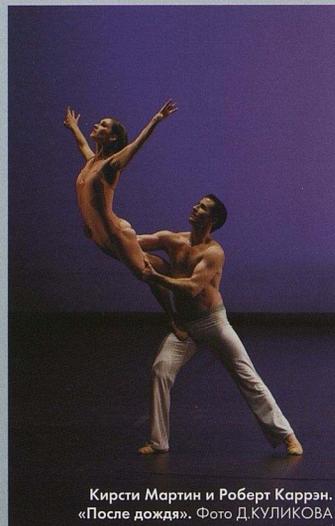
После отложенной в прошлом году по объективным причинам церемонии награждения лауреатов Приз «Benois de la danse» вернулся в Большой театр. Два Гала-концерта на его сцене представили ведущих современных танцовщиков балетных трупп со всего мира. Это сегодняшние номинанты и лауреаты прошлых лет, в числе которых и лауреаты прошлого года, получившие свои призы с опозданием, но по всем правилам – на сцене Большого театра. Среди них – Иван Васильев, Кирсти Мартин и Хосе Мартинес. Восемнадцатый «Benois de la danse» отличился тем, что не удостоил высокой балетной награды ни одного из номинированных хореографов. Среди артистов лауреатами стали дуэт из Гамбургского балета Джона Ноймайера Элен Буше и Тьяго Бордин и не приехавший в Москву американец Дэвид Холберг.



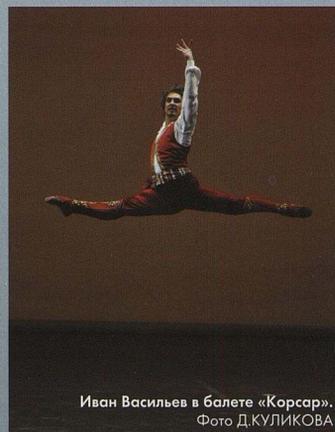
Хосе Мартинес в балете «Треуголка».  
Фото Д.КУЛИКОВА



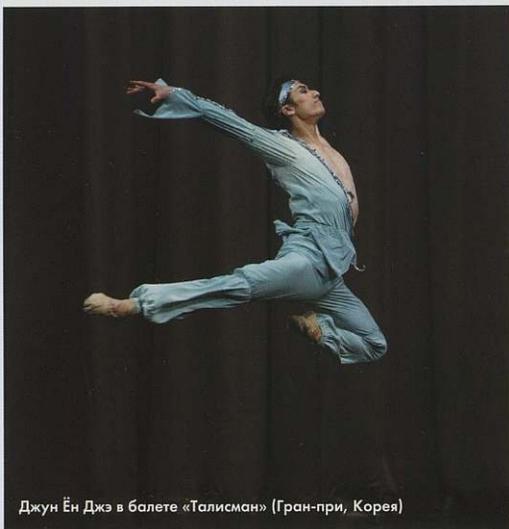
Элен Буше и Тьяго Бордин. Дуэт из балета «Дама с камелиями». Фото Д.КУЛИКОВА



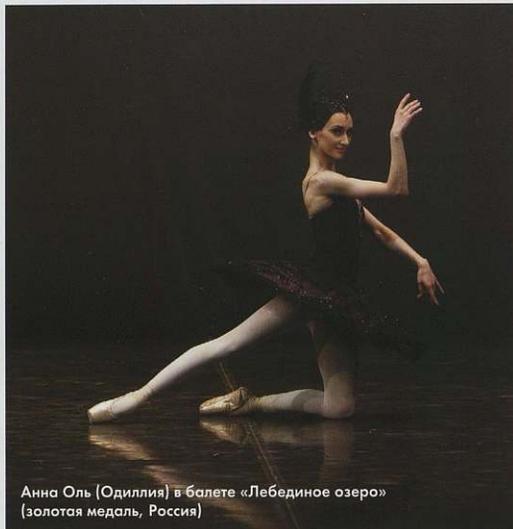
Кирсти Мартин и Роберт Каррэн.  
«После дождя». Фото Д.КУЛИКОВА



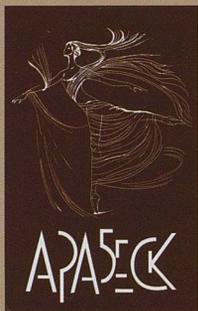
Иван Васильев в балете «Корсар».  
Фото Д.КУЛИКОВА



Джун Ён Джэ в балете «Талисман» (Гран-при, Корея)

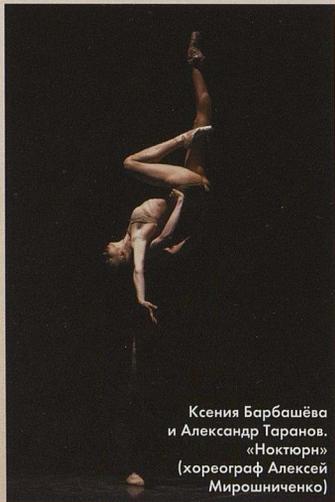


Анна Оль (Одиллия) в балете «Лебединое озеро» (золотая медаль, Россия)

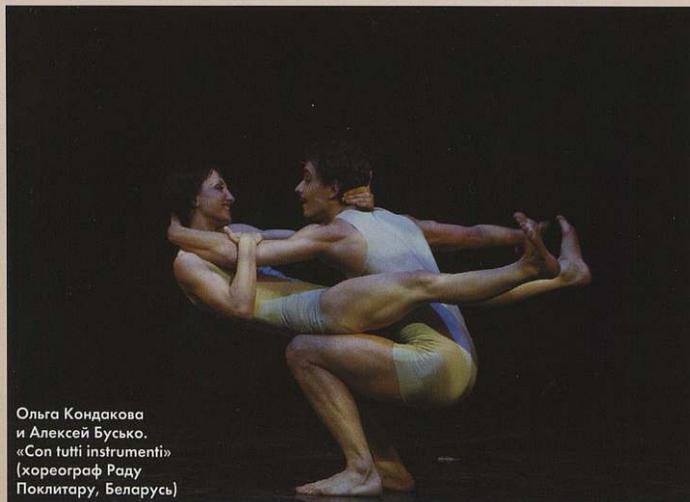


## Арабеск-2010

«Арабеск – 2010» объединил в себе несколько событий. Двадцать лет назад Екатерина Максимова и Владимир Васильев возглавили этот конкурс, который начинался как всероссийский, а затем приобрел статус международного. «Арабеск» занял положение одного из ведущих балетных состязаний в мире. Нынешнее – юбилейное – было посвящено памяти выдающейся балерины Екатерины Максимовой, чей незабываемый танец навсегда останется идеалом красоты и совершенства. Как председатель жюри конкурса, она неизменно создавала



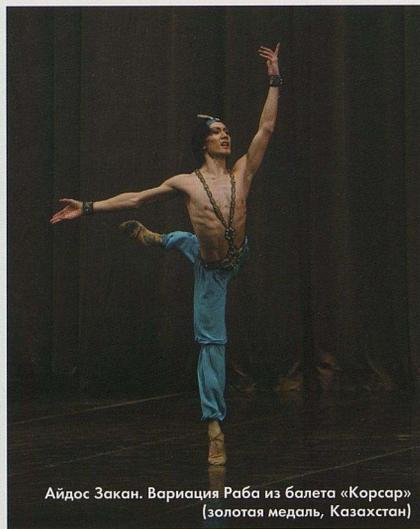
Ксения Барбашёва  
и Александр Таранов.  
«Ноктюрн»  
(хореограф Алексей  
Мирошниченко)



Ольга Кондакова  
и Алексей Бусько.  
«Con tutti instrumenti»  
(хореограф Раду  
Поклитару, Беларусь)



Такуда Саяка и Икемото Сёма в балете «Пламя Парижа»  
(золотая медаль, Япония)



Айдос Закан. Вариация Раба из балета «Корсар»  
(золотая медаль, Казахстан)

доброжелательную творческую атмосферу работы его членов, обеспечивавшую объективность критериев и оценок.

В этом году международное жюри возглавлял легендарный танцовщик и хореограф Владимир Васильев. Его 70-летний юбилей пришелся на открытие конкурса и был торжественно отмечен. Кульминацией программы стало пластическое действо «Баллада» на музыку Шопена, полная нежности и грусти по ушедшей Екатерине Максимовой. Маэстро сам исполнил этот номер, что произвело неизгладимое впечатление на всех присутствовавших. Конкурс собрал исполнителей из одиннадцати стран мира, и уровень финалистов был достаточно высоким. Танцовщику из Кореи Джун Ён Джэ был вручен Гран-при, что является вторым прецедентом за всю историю соревнования. Нововведением стал блицкконкурс современной хореографии, победителем которого стал известный хореограф Радуга Поклитару (Беларусь).



Нина Гольская и Михаил Крючков. «Клён» (хореограф Морихиро Ивата)

# Юность танцует в Казани

В Казани, городе, решившим стать третьей культурной столицей России, забота об искусстве и культуре чувствуется сразу. Любой, кто имеет отношение к балету, знает, что этот вид искусства здесь «обласкан». И по масштабному ежегодному фестивалю имени Нуреева, и по вниманию к балетной школе, и по великолепному содействию, в котором поддерживается театр оперы и балета.



Класс-концерт (Казанское хореографическое училище)

Фестиваль хореографических училищ и школ, один из тех, что раньше были многочисленными и о которых ностальгически вспоминают опытные балетные педагоги, проводится в Казани уже в пятый раз. На фоне всеобщих практических и прозаических проблем он выглядит на редкость стабильным и «душевным». На это работают многие факторы. Во-первых, здесь нет соревнования, а, следовательно, конкурсных страстей, отсутствуют сопоставления, и приветствуется многогранность. Конечно, все сравнивают себя с другими, без этого невозможно, да и не нужно, но получается очень по-доброму – не на противопоставлении, а с позиций взаимобогащения. Во-вторых, это замечательная, как теперь принято говорить, «тусовка». Некое профессиональное «братство», частью которого чувствует себя каждый из участников, невзирая на возраст и принадлежность к тому или иному танцевальному жанру. В-

третьих, возможность «пощупать» живую выбранную профессию, почувствовать себя настоящими профессионалами, выходя на «взрослую» сцену Театра оперы и балета им. Мусы Джалиля.

Конечно, за все это огромное спасибо организаторам. За великолепный театр, за занятия в залах небольшого, но в идеальном состоянии содержащегося хореографического училища, за очаровательный санаторий, где все дни фестиваля жили участники. И особое спасибо – душе и двигателю этого события, Татьяне Зиновьевне Шахниной, за неисчерпаемую энергию и огромную любовь к своему делу. Это то, что касается «атмосферных» условий, теперь об участниках.

В первый день инициативу взяли в свои руки хозяева и пригласили всех гостей и участников фестиваля в оперный театр на спектакль училища «Белоснежка». Спектакль репертуарный и позволяет регулярно проходить сцени-

ческую практику ученикам от мала до велика – практически всех возрастов. Только за весенние каникулы ребята станцевали его около двадцати раз, так что выглядели они вполне уверенно, были раскрепощены и растанцованы, словно опытные артисты. Особенно исполнявшие острохарактерные, скорее актерские пластические, нежели танцевальные, партии гномы. Собственную редакцию «Белоснежки» в постановке Бориса Мягкова создал для юных артистов художественный руководитель балетной труппы театра Владимир Яковлев. Школа получила отличную возможность для сценической практики учащихся, а театр – популярный в городе детский спектакль в репертуар.

Вообще, Казанской школе везет на хореографов. Помимо главного балетмейстера театра, который благодаря такому сотрудничеству знакомится с потенциальными артистами задолго до их приход в театр и знает каждого в де-



«Бурятские куклы» (Бурятское хореографическое училище)

ле, училищу посчастливилось получить практически собственного постоянного хореографа. Благодаря сотрудничеству с питерским балетмейстером Александром Полубенцевым школа имеет обширный оригинальный репертуар. Практически все фестивальные номера казанцев поставлены им на учеников хореографического училища. Это несколько фрагментов «Класс-концерта», где заняты дети всех возрастов и Танец пастушков с очаровательными овечками, исполненными ученицами младших классов.

Порадовали казанцы серьезным и внимательным отношением к национальному репертуару, исполнив фрагмент из народной сюиты «Гости Казани». Впрочем, внимание к национальному танцу можно считать одной из главных тенденций фестиваля. Народный репертуар составил не менее половины всей его двухдневной программы. Яркие самобытные номера в постановке А.Кондакова привезли представители Красноярского хореографического училища. Танцы со своим особым стилем, отчетливым, проработанным в деталях языком, с юмором и четко отрепетированные, словно на сцену выходили не студенты, а опытные артисты.

Трогательный и женственный национальный номер показали девушки из Башкирского хореографического колледжа. Что не помешало уфимцам продемонстрировать и два классических дуэта.

Как всегда, на высоте оказались воспитанники школы-студии им. Игоря Моисеева. Зал с восторгом принимал известные номера великого мастера «Понтозоо» и «Словацкую польку», принесшие славу не одному поколению артистов. Не подкачали и молодые «мои-

сеевцы», подтвердив фирменный знак своей школы. Это замечательно, что есть школы, имеющие свой оригинальный репертуар, передающийся из поколения в поколение. Из этой же серии знаменитые яkobсоновские «Кумушки» Детского театра при театре балета имени Леонида Яковсона, и настоящая «бомба» фестиваля – поставленный тридцать пять лет назад и специально восстановленный номер Генриха Майорова «Бурятские куклы» Бурятского хореографического училища. Восемнадцать малышей в ярких национальных костюмах собрали все аплодисменты. Их куклы были трогательны и так безупречно отрепетированы, что выглядели настоящим техническим шедевром.

Еще одним любимцем публики стал юный танцовщик из Белорусского хореографического колледжа Олег Ивенок, сумевший своим сценическим обаянием влюбить в себя весь зрительный зал. Эмоциональными и техничными артистами зарекомендовали себя остальные минчане: Анастасия Лименко, Юлия Олейник и Константин Героник.

Традиционно сильным классическим дуэтом был представлен Пермский хореографический колледж. Еще совсем юные, но уже с крепкой профессиональной школой Полина Булдакова и Никита Четвериков вышли на сцену в па де де из «Коппелии» и любопытном, изящно стилизованном па де де «Пери» на музыку Бюргюллера в оригинальной постановке Кирилла Шморгонера. Его хореография очень подошла молодым артистам. Еще один яркий дуэт приехал из Новосибирской школы. Особенно Анна Пигалкина, уверенная балерина с выразительной пластикой и ее партнер, высокий фактурный Иван Гребенщиков, запомнились в адажио второго акта из «Лебе-



Па де де из балета «Пери». Полина Булдакова и Никита Четвериков (Пермский хореографический колледж)

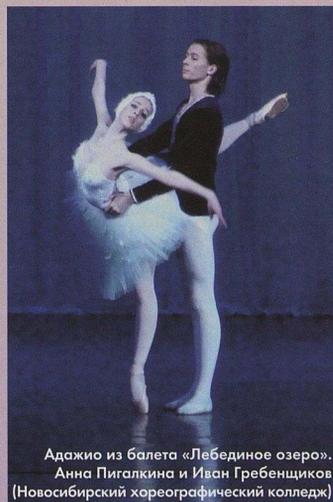
дино го озера». Красивая пара из Вагановского училища, Ольга Смирнова и Виктор Лебедев выбрали для себя фрагмент из «Щелкунчика».

Ученики хореографической школы из Йошкар-Олы станцевали большой фрагмент спектакля «Цветик-семицветик», где были заняты и малыши, и ребята постарше.

На фестивале приехали юные артисты из Воронежа, Краснодара, Якутска, Набережных Челнов, Саратова – отовсюду, где всерьез и с любовью занимаются искусством танца. Себя показали, других посмотрели, пообщались, увидели, кто чем дышит. Впечатлений им хватит надолго. И их педагогам тоже. Как признались взрослые: «Мы увозим отсюда других детей!»

**Ольга ГОНЧАРОВА**

Фотографии предоставлены Казанским хореографическим училищем



Адажио из балета «Лебединое озеро». Анна Пигалкина и Иван Гребенщиков (Новосибирский хореографический колледж)

## ИТОГИ КОНКУРСОВ:

### Лауреаты Открытого конкурса артистов балета России «Арабеск-2010»

Приза имени Сергея Дягилева удостоен **Джун Ён Джэ** (Корея).

Первой премии среди девушек удостоены – **Такуда Саяка** (Япония), **Анна Оль** (Россия, Красноярск);

первой премии среди юношей удостоены – **Икемото Сёма** (Япония), **Айдос Закан** (Казахстан).

Приз Екатерины Максимовой и Владимира Васильева лучшему дуэту конкурса вручен **Джун Ён Джэ** и **Ким Ли Хо** (Корея).

Приза жюри прессы, учреждённого Союзом театралных деятелей РФ удостоены **Евгения Ляхова** (Россия) – за творческую индивидуальность и верность традициям пермской школы балета, **Алексей Мирошниченко** (Россия) – за номер «Ноктюрн» на музыку Л.Десятникова.

Премии хореографам присуждены:

**Раду Поклитару** (Беларусь) за номер «Соп tutti instrumenti»;

**Алексею Мирошниченко** (Россия) за номер «Ноктюрн»;

**Ирине Сергеевой** (Россия) за номер «Танго «Магнолия».

### Лауреаты VII Международного хореографического фестиваля-конкурса «Танцоллимп-2010»

Гран-при – **Ким Менг Кюн** (Корея, IV возрастная группа, классический танец, государственная школа).

Золотой медали в номинации «Народно-характерный танец» удостоен **Театр танца «Задумка»** (Россия, Самара, I возрастная группа).

Во второй возрастной группе золотых медалей в номинации «Классический танец, частные школы» удостоены **Антони Вивас** (Венесуэла) и **Диана Персон** (США), в номинации «Классический танец, государственные школы» – **Тамагава Такахиро** (Япония).

В третьей возрастной группе золотых медалей в номинации «Классический танец, государственные школы» удостоены **Грюнке Мишель** (Швейцария), **Бреукер Лиса** (Германия), **Энчеварриа Густаво** (Мексика); а в номинации «Современный танец, частные школы» – **Алисия Навас Отеро** (Испания).

В четвёртой возрастной группе золотых медалей в номинации «Современный танец, частные школы» удостоены **Хеин Джун** (Корея), **Ада Рамзевс** и **Акито Ивамура** (Германия, дуэт), **Акито Ивамура** (Германия, соло);

в номинации «Современный танец, государственные школы» – **Нымсурен Ануадри** (Германия);

в номинации «Народно-характерный танец» – **Театр танца «Лорелай»** (Россия, группа), **Копилевич Антон** и **Копилевич Степан** (Россия, дуэт).

### Лауреаты конкурса «Youth America Grand Prix-2010»

СТАРШАЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА

Гран-при удостоен **Уильям Брейсуэлл** (18 лет, Школа Королевского балета, Великобритания). Золотых медалей удостоены среди девушек – **Ханна О'Нил** (16 лет, Школа Австралийского балета, Австралия), среди юношей – **Эдо Ви-йен** (17 лет, Школа Королевского балета в Антверпене, Бельгия).

МЛАДШАЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА

Молодежного Гран-при удостоен **Сэм Залдивар**, (14 лет, Академия классического балета Дмитрия Кулева, Калифорния, США).

Золотых медалей удостоены среди девушек – **Лиа Кристенсон**, (13 лет, Академия танца Джоффри Балет, USA), среди юношей – **Дерек Дани** (14 лет, Школа танцевального образования Рок Скул, Пенсильвания, США).

ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ ГРУППА

Приз «Надежда» получил **Аран Белл**, (11 лет, Дом танца, Италия).

Золотых медалей удостоены среди девочек – **Рихо Сакамото**, (11 лет, Кировская академия балета в Вашингтоне, США), среди мальчиков – **Суну Лим**, (10 лет, Академия балета Ко Юн Кюн, Корея).

ДУЭТЫ

Золотую медаль получили **Ги Хван Ча** (18 лет) и **Мин Чун Ким** (15 лет) из Корейского национального университета.

АНСАМБЛИ

Золотой медали удостоен **Атенео Далца**, Италия.

Министерство культуры  
Российской Федерации

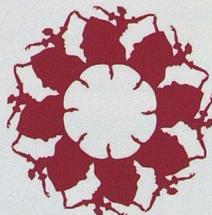
Администрация  
Красноярского края

Министерство культуры  
Красноярского края

Российская государственная концертная  
компания «Содружество»

Международная федерация  
балетных конкурсов

Международный союз  
деятелей хореографии



**Красноярск**  
**22-28 ноября 2010**

## I ВСЕРОССИЙСКИЙ ФОРУМ «БАЛЕТ XXI ВЕКА»

Посвящается столетию со дня рождения Г. С. Улановой

Всероссийский форум «Балет XXI века», проводится по инициативе Министерства культуры Российской Федерации и Администрации Красноярского края, и впервые состоится в городе Красноярске в период с 22 ноября по 28 ноября 2010 года.

В рамках форума пройдет смотр-конкурс молодых артистов балета российских театров, а также выпускных классов хореографических учебных заведений, будут организованы мастер-классы воспитанников Г. С. Улановой и круглые столы по проблемам современной хореографии и подготовки творческих кадров страны.

В программе форума спектакли Красноярского театра оперы и балета – возобновленный народным артистом СССР Владимиром Васильевым балет «Красный мак», и балет «Спартак» в хореографии народного артиста СССР Юрия Григорovichа.

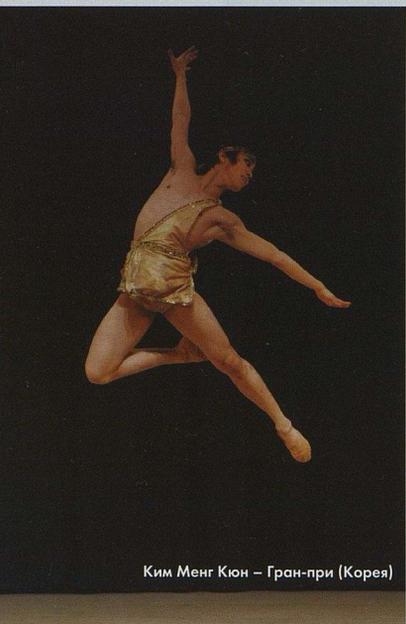
Первый Всероссийский форум «Балет XXI века» откроется Гала-концертом победителей международных конкурсов 2008 – 2010 годов. А завершится он торжественным концертом с участием выдающихся мастеров балета России и зарубежных стран.

Информация о форуме:  
Российская государственная  
концертная компания «СОДРУЖЕСТВО»  
119002 г. Москва, ул. Арбат, 35, офис 557  
Тел./факс: (499) 248 34 94, (499) 248 21 66  
e-mail: sodruz@bk.ru



# Олимпийские надежды

В Берлине состоялся Седьмой международный хореографический фестиваль «Танцевальный Олимп». Он в этом году собрал более пятисот участников из 27 стран мира. География фестиваля выглядела весьма обширной: юные танцовщики Бразилии и Венесуэлы, Кореи и Японии, Мексики, Италии и Швейцарии, США и, конечно же, Германии, продемонстрировали своё мастерство, стремясь завоевать симпатии жюри и берлинской публики. Фестиваль был посвящен памяти двух великих балерин – Екатерине Максимовой и Еве Евдокимовой.



Ким Менг Кюн – Гран-при (Корея)



Театр танца «Задумка» – золотая медаль (Россия, Самара)

В конкурсной программе фестиваля показали свое умение юные танцовщики в четырех возрастных категориях: 8-12 лет, 13-15 лет, 16-18 и 19-21 год. Участники «Танцевального Олимпа» имели возможность попробовать свои силы как солисты, а также в составе дуэтов и других ансамблей в категориях «классический и неоклассический танец», «современная хореография», «народный» и «эстрадный танец». Примечательно, что ученики частных и государственных школ соревнуются в разных группах, что дает им возможность побороться за медали и стипендии на обучение в престижных европейских балетных школах. Именно это выгодно отличает «Танцоллимп» от других конкурсов: палитра танцевальных стилей и направлений невероятно богата, и каждый участник имеет

возможность представить результат своего труда на суд авторитетной судейской команды – признанных педагогов известных балетных школ.

Организатор и директор основанного в 2004 году фестиваля Алексей Бесмертный выбрал девизом фестиваля постулат «Танец – язык мира». И этот девиз полностью оправдывает себя. Танцоллимп, начинавшийся как местный праздник танца, стал платформой общения для профессионалов всего мира. Здесь можно познакомиться с различными стилями и методиками преподавания классического танца, показаться представителям различных балетных трупп, набраться опыта, идей. И нередко судьба конкурсантов круто меняется именно после «Танцолимпа», ведь именно здесь есть шанс получить возможность бесплатного обучения или

стажировки в одной из известных европейских школ или же контракт с именитым коллективом.

Самая напряженная «битва за медали» разразилась среди профессионалов-классиков. В этом году своих студентов в Берлин привезли такие признанные балетные училища, как Московская академия хореографии, Школа Джона Крэнко в Штуттгарте, Киевское хореографическое училище, Академия танца в Цюрихе и многие другие.

Жюри, бессменным председателем которого является Владимир Васильев, высоко оценило уровень конкурсантов из Кореи, ведь именно туда, наряду с многочисленными медалями, ушел и Гран-при. Обладателем оно, а также денежного приза, учрежденного патроном фестиваля – Владимиром Малаховым, стал Ким Мюнг Кю. Выступления

этого молодого виртуоза в вариациях Актеона и Базиля смогли понравиться известной своей сдержанностью немецкой публике, и каждый его прыжок, револьтад или особо удачный пируэт вызывал в зале бурю аплодисментов. Победа на «Танцолимпе» стала в жизни Кима важным этапом, предопределила его профессиональное будущее, и, надеясь, Ким еще громко заявит о себе.

Можно поздравить с удачным штурмом вершины «Танцевального Олимпа» учеников частных балетных школ из России: серебро в первой возрастной категории завоевала София Васягина из Екатеринбурга, медаль того же достоинства в третьей возрастной категории досталась и дуэту из далекого Ханты-Мансийска. В категории «Модерн» серебро получил дуэт «Театра-студии современной хореографии» из Москвы.

Особенно красочной была в этом году программа народных и эстрадных танцев. Подлинную неаполитанскую тарантеллу показал «Астор Балле Наполи»; «Сентро Культурал Ирмаос» из Сао Паоло привез аутентичные бразильские народные танцы. Сымбат Жумагулова из Казахстана познакомила берлинцев с танцевальным искусством народов Средней Азии.

Больших похвал снова удостоились народные коллективы из России – золото получил театр танца «Задумка» из Самары, чьи стилизованные миниатюры «Чижик Пыжик», «Калинка», «Курская» выглядели на редкость современными, динамичными, их хореография отличалась виртуозными трюками и яркими танцевальными картинками. Подмосковный театр танца «Ласточки» увез домой бронзу. Их «Последняя охота» запомнилась своей экспрессией и великолепными костюмами.

Отдельно хотелось бы отметить ансамбль «Лорелай» из Барнаула. Дело в том, что этот коллектив, наряду с велико-



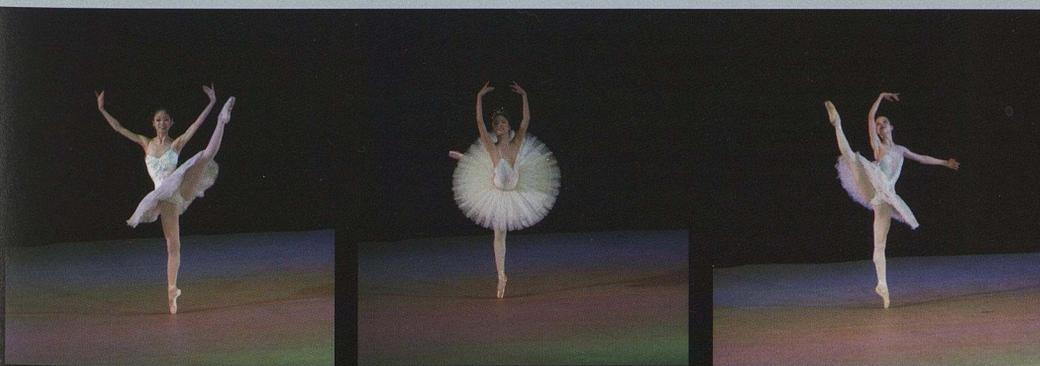
Театр танца «Лорелай» – золотая медаль (Россия, группа)

лепной подготовкой танцовщиков, может похвастать уникальными танцами «русских» немцев в своем репертуаре. «Лорелай» показал в Берлине нечто, заставившее разгореться нешуточный диспут среди германских историков танца: оказывается, старонемецкий «Шлорентанц» был вывезен в Российскую империю немецкими колонистами около трехсот лет назад и сохранился на Алтае. Таким образом, «Лорелай» познакомил немцев с их фольклорным наследием, обретшим жизнь в России. «Шлорентанц», а также огненный «Танец бессарабских цыган» и «Яблочко» получили заслуженное «золото». Убедена, что солисты «Лорелай» братья-близнецы Антон и Степан Копилевичи завоевали бы и приз зрительских симпатий, если бы он присуждался. Юным артистам досталось «золото» в категории «народный дуэт». Их «Еврейский танец» и «Гаучо», бесспорно, стали украшением фестивального репертуара. В итоге в Россию «уехали» три золотые, три серебряные, две бронзовые медали.

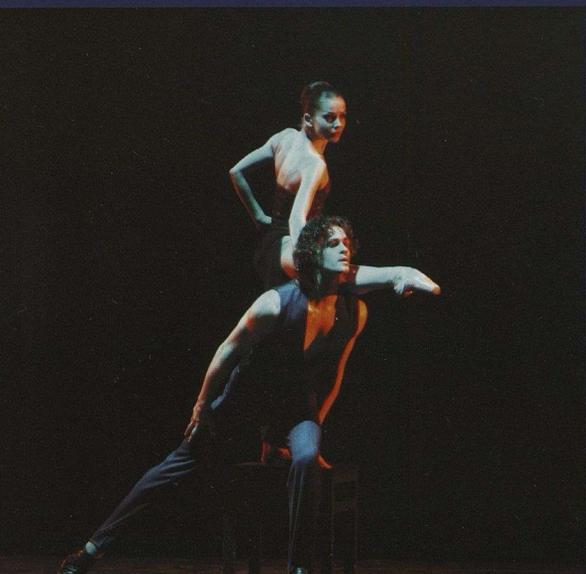
Несмотря на недолгую историю существования «Танцевального Олимпа», здесь уже сложились свои традиции. Одна из них – это выход всех участников в гриме и костюмах на сцену во время церемонии открытия и закрытия фестиваля. И все конкурсанты, выходя на сцену, наглядно демонстрируют размах действия. И то, насколько разные люди собираются здесь. И то общее, что их объединяет, – одержимость танцем, цель их жизни – танцевать! Ведь именно им предстоит в будущем писать историю Танца. Как сказал президент жюри Владимир Васильев: «Если мы можем хотя бы одному таланту, то значит – конкурс полностью себя оправдал. А в этом заключается наша задача – членов жюри».

Следующий «Танцолимп» состоится в феврале 2011 года, и верим – фестиваль поможет новым молодым дарованиям найти своё место в профессиональном искусстве.

Юлия ЛЮДВИГ



Классический танец на Олимпе



Евгения Образцова и Юрий Смекалов. «Расставание»  
(Мариинский театр). Фото Нины АЛОВЕРТ



Владимир Васильев в миниатюре «Баллада».  
Фото Нины АЛОВЕРТ

## Америка в честь Владимира Васильева

*Интересные события происходят последние годы на базе балетных конкурсов. Зрелищная сторона, поддерживая зрительский интерес, вылилась в идею проводить в честь выдающихся деятелей балетного театра яркие вечера или посвящать им весь конкурс.*



Дарья Хохлова и Владимир Васильев  
в миниатюре «Баллада». Photo by Hideaki TANIOKA

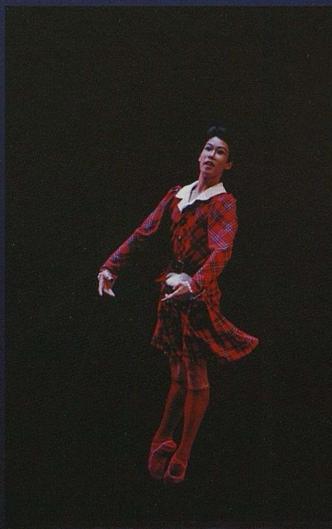
Так в России, Италии и Казахстане прошли конкурсы в честь Галины Улановой (Москва, Красноярск), Марины Семёновой (Сочи, Москва), Наталии Бессмертной (Рим, Астана), Екатерины Максимовой (Пермь).

А в Америке устроители конкурса «Youth America Grand Prix» Лариса и Геннадий Савельевы вот уже второй год проводят в заключение конкурсов творческие вечера: гала в честь выдающегося педагога Петра Пестова (2009 год) и Владимира Васильева в этом 2010 году.

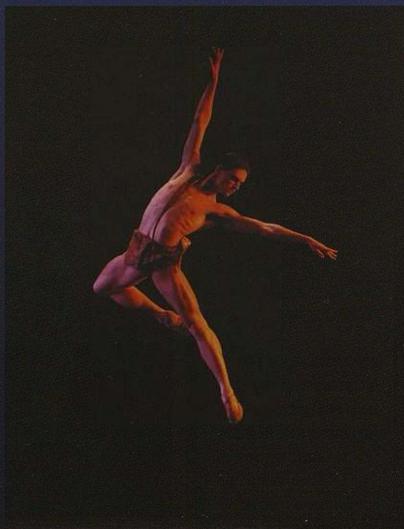
Вечер В. Васильева собрал звёздных исполнителей мирового балетного мира. Поколение сегодняшних профессионалов XXI века встречалось с теми, кто представляет золотой век искусства, культуры XX века.

А они вместе познакомили молодёжь, съехавшуюся на конкурс, с традициями и ценностями хореографического искусства. Думается, сама идея вечеров-гала позитивна не только для привлечения публики, но и с профессиональной точки зрения как связь поколений в одном из тончайших и быстро таящих театральных искусств – искусстве танца.

Даже просто увидеть Карлу Фраччи, выходящей на сцену, большая радость, дарящая воспоминания. На английском языке итальянская звёздная партнёрша «пропела» гимн танцовщику века – Владимиру Васильеву. В честь него исполнили фрагменты из его репертуара артисты из США, Германии, Англии, Украины, Дании, Италии, России.



Арата Миягава  
в балете «Сильфида» (Япония).  
Photo by Siggul/Visual Arts Masters



Сергей Полуни. Актеон из балета  
«Эсмеральда» (The Royal Ballet).  
Photo by Siggul/Visual Arts Masters

Но при всём многообразии талантов уровня танца Васильева, показанного дважды в видеоколлажах, невозможно было достичь. Зал взрывался аплодисментами восторга.

Самое же незабываемое ждало в завершении вечера. Впервые была показана хореографическая миниатюра «Баллада», поставленная на музыку Шопена. Её исполнение впервые прожил на сцене сам Мастер. В короткие минуты вся жизнь. В скупых жестах, ми-

нимизированной технике и фантастической правде не было сказано, но читалось посвящение Кате, и скромная юная Д. Хохлова трепетно почувствовала всю ответственность момента. Не иссякаем талант мастеров, любой жест дарит испытание восторга сопричастности.

И те, кто делал первые шаги на конкурсе молодой Америки, уже не забудут те минуты таинства искусства, что подарил им Мастер.



Полина Семионова и Марсело Гомес.  
Сцена из балета «Манон».  
Photo by Siggul/Visual Arts Masters



П.И.Чайковский

## Александр ПОЗНАНСКИЙ *Новое* о «Лебедином»

### ОБ АВТОРЕ:

Александр Познанский, биограф П.И.Чайковского, сотрудник Йельского университета в США, автор двухтомной биографии композитора, опубликованной в России в 2009 году. Его перу принадлежат многочисленные статьи и монографии о жизни и творчестве П.И.Чайковского, изданные в Америке, Англии, Германии, Японии и России.

Заказ написать музыку для балета «Озеро лебедей» пришел Чайковскому из дирекции Большого театра еще весной 1875 года. В письме Римскому-Корсакову от 10 сентября того же года композитор признаётся: «я взялся за этот труд отчасти ради денег, в которых нуждаюсь, отчасти потому, что мне давно хотелось попробовать себя в этого рода музыки». <sup>1</sup> Два действия балета композитор успел завершить еще в августе, гостя у сестры, затем несколько раз возвращался к этому сочинению осенью и только в марте следующего года основательно сел за инструментовку.

Несомненно, что любовь к балету, ярко проявившаяся в нем с ранней юности, сыграла решающую роль в его соглашении написать музыку в новом для себя жанре. Кашкин вспоминал, что Чайковский «набрал из театральной библиотеки балетных партитур и начал изучать этот род композиции в деталях, в общем приемы ее были ему известны из посещений балета. В то время для него идеалом балета была «Жизель», в которой он пленялся и поэтичностью сюжета Т.Готье, и мастерством композиции А.Адана. Разумеется, сочинению музыки предшествовали долгие совещания с балетмейстером Большого театра, с помощью которого была выработана программа танцев и весь сценарий балета». <sup>2</sup> Вопрос об авторстве либретто балета Чайковского «Лебединое озеро» остаётся нерешённым, несмотря на все усилия специалистов. В первую очередь, вызывают недоумение сведения, содержащиеся в мемуарных источниках. Текст либретто, опубликованный в «Театральной газете» в 1876 году, задолго ещё до премьеры спектакля, а позже отдельной брошюрой, не был подписан. <sup>3</sup> Два известных упоминания о возможных авторах сценария, причём лицами, которые по определению должны были быть в курсе происшед-

шего, отнюдь не проясняют проблемы – скорее наоборот. В своей трёхтомной биографии знаменитого брата Модест Чайковский вообще не касается этого вопроса, затрагивая его, однако, в письме Герману Ларошу, написанном в 1894 году: «По рассказам Юргенсона, либретто «Лебединого озера» сочинил Бегичев», и вслед за этим обращая внимание на надпись «собственность Гельцера» в экземпляре, обнаруженном им в Театральной дирекции, после чего делает вывод: «Судя по глупости сюжета, он [т.е. сценарий – А.П.] есть вымысел одного из этих двух лиц». <sup>4</sup> Вывод, прямо скажем, отнюдь не очевидный, хотя с лёгкой руки Модеста, имя танцовщика и педагога Василия Гельцера утвердилось без особых оснований в чайковсковедении как одного из возможных авторов изначального сценария знаменитого балета. Что же до надписи «собственность Гельцера», упомянутой Модестом, то куда логичнее истолковать её, как уже неоднократно указывалось, в самом прямом смысле – т.е. как указание на принадлежность ему данного экземпляра, нежели приписывая ему авторство данного текста. <sup>5</sup> Если вдуматься, странно звучит и ссылка Модеста на «рассказы Юргенсона». В период интенсивной работы над музыкой к балету зимой и летом 1876 года композитор постоянно переписывался с братом, посвящая его не только в детали творческого процесса, но и поверяя ему свои впечатления о работе балетной труппы театра над постановкой, как в известном ироническом описании одной из репетиций в письме от 24 марта: «Вчера в зале театральной школы происходила первая репетиция некоторых номеров из первого действия этого балета. Если бы ты знал, до чего комично было смотреть на балетмейстера, сочинявшего под звук одной скрипочки танцы с самым глубокомысленным и вдохновенным

видом. Вместе с тем завидно было смотреть на танцовщиц и танцоров, строивших улыбки предполагаемой публике и наслаждавшихся легкой возможностью прыгать и вертеться, исполняя при этом священную обязанность. От музыки моей все в театре в восторге». <sup>6</sup> Трудно представить себе, что при этих обстоятельствах Модест мог не знать, или не интересоваться, кто был автором либретто, а если так, то ссылкой на Юргенсона он как бы снимает ответственность с себя самого за сообщаемые сведения.

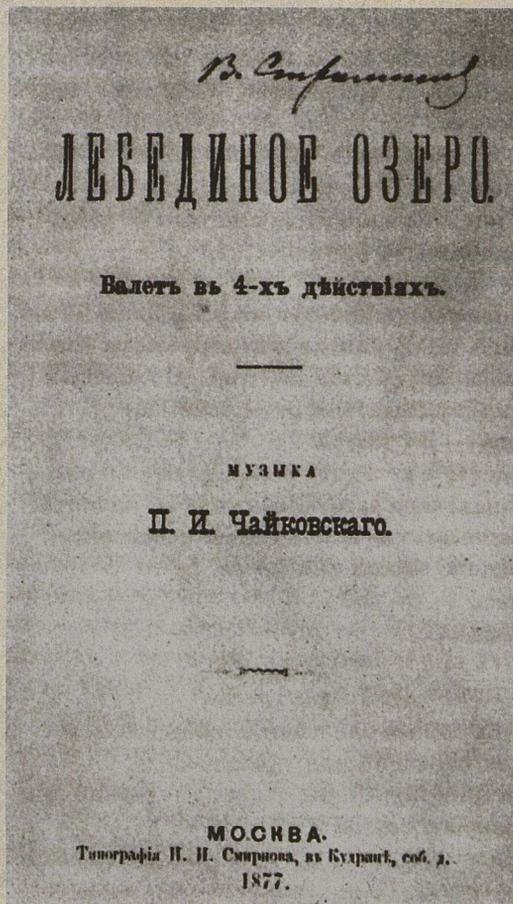
Ещё менее понятна оговорка Николая Кашкина по тому же поводу. В одной из его статей читаем: «В.П.Бегичев, если не ошибаюсь, сам написал программу балета «Лебединое озеро», композитор её одобрил и согласился за 800 р. написать музыку на этот сюжет». <sup>7</sup> Владимир Бегичев, как мы знаем, был не только инспектором репертуара московских театров, но и хорошим знакомым Чайковского. Также известно, что Кашкину композитор поручил сделать фортепьянное переложение музыки к балету. В одной из опубликованных тогда же заметок, он подчеркнул, что балет «одновременно появился в печати, в издании для фортепиано и на сцене Большого театра». <sup>8</sup> Опять же, крайне маловероятно, что работая над клавиром во время подготовки балета для сцены, Кашкин с точностью не представлял, кто именно написал к нему либретто, а значит оговорка его «если не ошибаюсь» могла преследовать ту же цель, что и ссылка Модеста на мнение Юргенсона. Добавим, что ни Бегичев, ни Гельцер никогда не претендовали на приписанное им авторство. <sup>9</sup> Иными словами, создаётся впечатление, что мы имеем дело с сознательной фигурой умолчания.

Такое умолчание, а также сомнение в авторстве балетных сценариев, было, однако, отнюдь не первым случаем в хронике Большого театра тех лет – и более того, не первым случаем во взаимоотношениях этого театра с Чайковским. Речь идёт о заказе композитору в 1870 году музыки к балету «Сандрильона», работа над которой была им вскоре прервана, почему – неизвестно. Согласно Модесту, «о причине расстройства дела нет никаких сведений». <sup>10</sup> Примечательно, что Карл Вальц, автор либретто «Сандрильоны» (поставленной в 1872 году под названием «Волшебный башмачок»), который по логике вещей должен был активно сотрудничать с Чайковским во время попытки последнего написать музыку к предполагаемому балету, вообще не упоминает его по этому поводу в изданных годы спустя мемуарах. <sup>11</sup> Наконец, хотя имя Вальца, как автора сценария, появилось на афише «Волшебного башмачка», рецензия на премьеру в газете «Голос» выразила удивление на этот счёт ибо, по мнению газеты, он таковым не являлся. <sup>12</sup> Нельзя не согласиться с Юрием Слонимским, что эти и подобные несурзности естественно объясняются личными взаимоотношениями разных лиц и закулисными интригами, бывшими характерной чертой тогдашней (как, впрочем, и современной) театральной, и особенно балетной, жизни.

Несмотря на попытки некоторых исследователей в этом направлении, реконструировать, при отсутствии детальной документации, что же именно происходило в каждом конкретном случае, не кажется возможным. Однако, именно учёт этого ситуационного контекста и его психологического фона позволяет по-новому отнестись к вопросу о возможном авторстве либретто «Лебединого озера».

Первая постановка балета на сцене московского Большого Театра в 1877 году, по единодушному мнению современных ей критиков, также воспринятому историками музыки, оказалась неудачной, тем самым как бы отложив признание его выдающимся произведением почти на целых двадцать лет, вплоть до возобновления спектакля – в совершенно иной редакции – Львом Ивановым и Мариусом Петипа в

1895 году. Традиционно, главная вина за первоначальный успех балета возлагается на балетмейстера театра, которым состоял тогда Вацлав (Венцель или Юлиус) Рейзингер, австриец чешского происхождения (1828-1893). Утверждение о бездарности и некомпетентности Рейзингера, погубившего великую музыку, стало общим местом в чайковсковедении. Заметим, что сравнительно недавно была предпринята попытка пересмотра столь негативного отношения к Рейзингеру. <sup>13</sup> Автор статьи справедливо указала на незаурядность его карьеры: в течение восьми лет он возглавлял балетную труппу в Лейпциге, и уже после отъезда из Москвы организовал инаугурацию Пражского Национального Театра (1883). Можно согласиться и с тем, что Рейзингер был, по всей видимости, интерпретатором в балете стиля «бидермайера». <sup>14</sup> Стиль этот был популярен среди массового зрителя в Центральной Европе, а также, надо полагать, и в России: не забудем, что – несмотря на резкую оценку критиков – рейзингерский спектакль «Лебединое озеро» сохранялся на сцене целых шесть лет, выдержав 39 представлений. <sup>15</sup> За время пребывания в должности балетмейстера Большого Театра (1873-1878) Рейзингер поставил десять балетов. <sup>16</sup> Каждый из них был создан согласно господствовавшей традиции, т.е. с упором на отдельные танцевальные номера и не уделяя особенного внимания целостности художественного действия, не говоря уже о психологическом или философском содержании.



Первое издание либретто Лебединого озера

Надо полагать, что предвзятое отношение к этой фигуре помешало исследователям рассмотреть возможность того, что именно Рейзингер мог являться на самом деле основным автором сценария балета, хотя некоторые из них и допускали его участие в работе над ним. Вероятность его авторства следует, в частности, из текста афиши к премьере спектакля, где о «большом балете в 4-х действиях», при отсутствии упоминания о либретто, сказано: «соч. балетмейстера г. Рейзингера; музыка соч. П.И.Чайковского». Показательно, что Василий Фёдоров, выдающийся знаток театральной жизни той эпохи, посчитал необходимым добавить имя хореографа к привычным именам Бегичева и Гельцера как соавтора сценария.<sup>17</sup> О принципиальной роли Вацлава Рейзингера в его написании свидетельствует и сообщение Кашкина: «Разумеется, сочинению музыки предшествовали долгие совещания с балетмейстером Большого театра, с помощью которого была выражена программа танцев и весь сценарий балета».<sup>18</sup>

Как сумел показать Юрий Слонимский, сказка Иоганна Музеуса (1735-1787) «Похищенное покрывало» («Der geraubte Schleier») – в русском переводе «Лебединый пруд» – была одним из наиболее важных источников сценария. Это следует в силу сходства не столько сюжета (которое невелико, хотя в обоих случаях девушки превращаются в лебедей), сколько говорящих деталей, вроде имени Бенно, това-

рища Зигфрида – его носит также один из персонажей Музеуса. Отметим, что в отличие от сказок Гауфа или братьев Гримм, сборник Музеуса не был широко известен за пределами германоязычных народов: так, на русский язык он был впервые переведён лишь в 1883 году, через шесть лет после появления балета.<sup>19</sup> Следовательно, вероятность того, что Бегичев, Гельцер, или сам Чайковский могли быть знакомы с его составом, мала. Другое дело Рейзингер, выходец из Австрии и с детства впитавший фантастические и романтические мотивы немецкой литературы; в его случае, заимствования из указанной сказки были бы не удивительны, тем более, что она полностью отвечала «непременному желанию» самого композитора для предстоящего балета «фантастического сюжета из рыцарских времён» – у Музеуса действуют именно рыцари и происходит много фантастических событий.<sup>20</sup>

При внимательном чтении опубликованного текста либретто обращают на себя внимание некоторые несообразности русского языка, создавая ощущение, что он был написан человеком, не вполне овладевшим русской речью, а затем отредактирован, притом не слишком тщательно, кем-то другим. Это касается в особенности синтаксических конструкций. Например, длинная фраза из первого действия: «Пришедшие поздравить принца крестьяне и, конечно, крестьянки по желанию старого подвыпившего-таки Вольфганга, наставника молодого принца, танцуют по-русски звучит неуклюже, являя собой, с характерным гаголом в самом конце, очевидный германизм. Или, аналогично, из второго: «Луна светит вместо «Светит луна». Из третьего: «Принцесса... подзывает Вольфганга и передаёт ему гневное слова сына» – опять же, характерное для немецкого языка следование наречия после глагола, в то время как литературный русский предпочитает обратный ход. Оттуда же: «на окне (нем. auf dem Fenster) показывается белая лебедь» – по-русски следовало бы сказать «в окне». Выражение Бенно в первом действии «Это ещё долгая песня» выглядит как калька немецкой идиомы «ein lange Gesang», и так далее. То, что он был написан, исходя из перспективы хореографа, подтверждается общим впечатлением от сценария, лишённого драматургического единства – достаточно вспомнить немотивированное дублирование злой силы в лице мачехи-совы и графа-демона. Вряд ли Бегичев, «глубокий знаток сцены», и сам автор семнадцати пьес, печатавшийся литератор, мог бы допустить подобные неувязки в собственном тексте, равно как и огрехи против русского языка, упомянутые выше.<sup>21</sup>

Наконец, до сих пор не учитывался тот факт, что по роду своих занятий Рейзингер был не только хореографом, но и либреттистом. Из десяти балетов, поставленных им на сцене Большого Театра, четыре написаны по его либретто: «Прерванное уединение», «Стелла», «Ариадна» (в соавторстве с Петипа), «Бабушкина свадьба».<sup>22</sup> Это обстоятельство, вкупе со сказанным выше о не-

18 77

ИМПЕРАТОРСКІЕ МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ  
ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ

Въ Воскресеніе, 20-го Февраля.

ВЪ ПОЛЬЗУ ТАНЦОВЩИЦЫ

Г-жи **КАРПАКОВОЙ 1-й,**  
ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ

# ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО.

ДЕННОРАНИ

1-го дѣйствіе—Г. Шаповалъ. 2-го дѣйствіе—Г. Родина. 3-го дѣйствіе—Г. Громова. 4-го дѣйствіе—Г. Шаповалъ.

БУДУТЪ ИГРАТЬ РАДИ: Оперы—г-жа **КАРПАКОВА** 1-я; Итальянскія Ролы—г-жа **Павлова** 1-я; Фант-Гибриды г. **Соловьевъ**; Валдшнеп г. **Вангеръ**; Фант-Штуйла г. **Рубинштейнъ.**

Сюжетъ по сценарію знаменитаго Г. Грета.

**БРАДЕРЪ ТАНЦОВЩИЦЫ:**  
на первомъ дѣйствіи:  
1-го Г-жа **Соловьева** 1-я, **Васильева** 2-я, **Дерягина** 2-я, **Васильева** 3-я, **Васильева** 4-я, **Васильева** 5-я, **Васильева** 6-я, **Васильева** 7-я, **Васильева** 8-я, **Васильева** 9-я, **Васильева** 10-я, **Васильева** 11-я, **Васильева** 12-я, **Васильева** 13-я, **Васильева** 14-я, **Васильева** 15-я, **Васильева** 16-я, **Васильева** 17-я, **Васильева** 18-я, **Васильева** 19-я, **Васильева** 20-я, **Васильева** 21-я, **Васильева** 22-я, **Васильева** 23-я, **Васильева** 24-я, **Васильева** 25-я, **Васильева** 26-я, **Васильева** 27-я, **Васильева** 28-я, **Васильева** 29-я, **Васильева** 30-я, **Васильева** 31-я, **Васильева** 32-я, **Васильева** 33-я, **Васильева** 34-я, **Васильева** 35-я, **Васильева** 36-я, **Васильева** 37-я, **Васильева** 38-я, **Васильева** 39-я, **Васильева** 40-я, **Васильева** 41-я, **Васильева** 42-я, **Васильева** 43-я, **Васильева** 44-я, **Васильева** 45-я, **Васильева** 46-я, **Васильева** 47-я, **Васильева** 48-я, **Васильева** 49-я, **Васильева** 50-я, **Васильева** 51-я, **Васильева** 52-я, **Васильева** 53-я, **Васильева** 54-я, **Васильева** 55-я, **Васильева** 56-я, **Васильева** 57-я, **Васильева** 58-я, **Васильева** 59-я, **Васильева** 60-я, **Васильева** 61-я, **Васильева** 62-я, **Васильева** 63-я, **Васильева** 64-я, **Васильева** 65-я, **Васильева** 66-я, **Васильева** 67-я, **Васильева** 68-я, **Васильева** 69-я, **Васильева** 70-я, **Васильева** 71-я, **Васильева** 72-я, **Васильева** 73-я, **Васильева** 74-я, **Васильева** 75-я, **Васильева** 76-я, **Васильева** 77-я, **Васильева** 78-я, **Васильева** 79-я, **Васильева** 80-я, **Васильева** 81-я, **Васильева** 82-я, **Васильева** 83-я, **Васильева** 84-я, **Васильева** 85-я, **Васильева** 86-я, **Васильева** 87-я, **Васильева** 88-я, **Васильева** 89-я, **Васильева** 90-я, **Васильева** 91-я, **Васильева** 92-я, **Васильева** 93-я, **Васильева** 94-я, **Васильева** 95-я, **Васильева** 96-я, **Васильева** 97-я, **Васильева** 98-я, **Васильева** 99-я, **Васильева** 100-я.

**на второмъ дѣйствіи:**  
1-го Г-жа **Соловьева** 1-я, **Васильева** 2-я, **Дерягина** 2-я, **Васильева** 3-я, **Васильева** 4-я, **Васильева** 5-я, **Васильева** 6-я, **Васильева** 7-я, **Васильева** 8-я, **Васильева** 9-я, **Васильева** 10-я, **Васильева** 11-я, **Васильева** 12-я, **Васильева** 13-я, **Васильева** 14-я, **Васильева** 15-я, **Васильева** 16-я, **Васильева** 17-я, **Васильева** 18-я, **Васильева** 19-я, **Васильева** 20-я, **Васильева** 21-я, **Васильева** 22-я, **Васильева** 23-я, **Васильева** 24-я, **Васильева** 25-я, **Васильева** 26-я, **Васильева** 27-я, **Васильева** 28-я, **Васильева** 29-я, **Васильева** 30-я, **Васильева** 31-я, **Васильева** 32-я, **Васильева** 33-я, **Васильева** 34-я, **Васильева** 35-я, **Васильева** 36-я, **Васильева** 37-я, **Васильева** 38-я, **Васильева** 39-я, **Васильева** 40-я, **Васильева** 41-я, **Васильева** 42-я, **Васильева** 43-я, **Васильева** 44-я, **Васильева** 45-я, **Васильева** 46-я, **Васильева** 47-я, **Васильева** 48-я, **Васильева** 49-я, **Васильева** 50-я, **Васильева** 51-я, **Васильева** 52-я, **Васильева** 53-я, **Васильева** 54-я, **Васильева** 55-я, **Васильева** 56-я, **Васильева** 57-я, **Васильева** 58-я, **Васильева** 59-я, **Васильева** 60-я, **Васильева** 61-я, **Васильева** 62-я, **Васильева** 63-я, **Васильева** 64-я, **Васильева** 65-я, **Васильева** 66-я, **Васильева** 67-я, **Васильева** 68-я, **Васильева** 69-я, **Васильева** 70-я, **Васильева** 71-я, **Васильева** 72-я, **Васильева** 73-я, **Васильева** 74-я, **Васильева** 75-я, **Васильева** 76-я, **Васильева** 77-я, **Васильева** 78-я, **Васильева** 79-я, **Васильева** 80-я, **Васильева** 81-я, **Васильева** 82-я, **Васильева** 83-я, **Васильева** 84-я, **Васильева** 85-я, **Васильева** 86-я, **Васильева** 87-я, **Васильева** 88-я, **Васильева** 89-я, **Васильева** 90-я, **Васильева** 91-я, **Васильева** 92-я, **Васильева** 93-я, **Васильева** 94-я, **Васильева** 95-я, **Васильева** 96-я, **Васильева** 97-я, **Васильева** 98-я, **Васильева** 99-я, **Васильева** 100-я.

**на третьемъ дѣйствіи:**  
1-го Г-жа **Соловьева** 1-я, **Васильева** 2-я, **Дерягина** 2-я, **Васильева** 3-я, **Васильева** 4-я, **Васильева** 5-я, **Васильева** 6-я, **Васильева** 7-я, **Васильева** 8-я, **Васильева** 9-я, **Васильева** 10-я, **Васильева** 11-я, **Васильева** 12-я, **Васильева** 13-я, **Васильева** 14-я, **Васильева** 15-я, **Васильева** 16-я, **Васильева** 17-я, **Васильева** 18-я, **Васильева** 19-я, **Васильева** 20-я, **Васильева** 21-я, **Васильева** 22-я, **Васильева** 23-я, **Васильева** 24-я, **Васильева** 25-я, **Васильева** 26-я, **Васильева** 27-я, **Васильева** 28-я, **Васильева** 29-я, **Васильева** 30-я, **Васильева** 31-я, **Васильева** 32-я, **Васильева** 33-я, **Васильева** 34-я, **Васильева** 35-я, **Васильева** 36-я, **Васильева** 37-я, **Васильева** 38-я, **Васильева** 39-я, **Васильева** 40-я, **Васильева** 41-я, **Васильева** 42-я, **Васильева** 43-я, **Васильева** 44-я, **Васильева** 45-я, **Васильева** 46-я, **Васильева** 47-я, **Васильева** 48-я, **Васильева** 49-я, **Васильева** 50-я, **Васильева** 51-я, **Васильева** 52-я, **Васильева** 53-я, **Васильева** 54-я, **Васильева** 55-я, **Васильева** 56-я, **Васильева** 57-я, **Васильева** 58-я, **Васильева** 59-я, **Васильева** 60-я, **Васильева** 61-я, **Васильева** 62-я, **Васильева** 63-я, **Васильева** 64-я, **Васильева** 65-я, **Васильева** 66-я, **Васильева** 67-я, **Васильева** 68-я, **Васильева** 69-я, **Васильева** 70-я, **Васильева** 71-я, **Васильева** 72-я, **Васильева** 73-я, **Васильева** 74-я, **Васильева** 75-я, **Васильева** 76-я, **Васильева** 77-я, **Васильева** 78-я, **Васильева** 79-я, **Васильева** 80-я, **Васильева** 81-я, **Васильева** 82-я, **Васильева** 83-я, **Васильева** 84-я, **Васильева** 85-я, **Васильева** 86-я, **Васильева** 87-я, **Васильева** 88-я, **Васильева** 89-я, **Васильева** 90-я, **Васильева** 91-я, **Васильева** 92-я, **Васильева** 93-я, **Васильева** 94-я, **Васильева** 95-я, **Васильева** 96-я, **Васильева** 97-я, **Васильева** 98-я, **Васильева** 99-я, **Васильева** 100-я.

**на четвертомъ дѣйствіи:**  
1-го Г-жа **Соловьева** 1-я, **Васильева** 2-я, **Дерягина** 2-я, **Васильева** 3-я, **Васильева** 4-я, **Васильева** 5-я, **Васильева** 6-я, **Васильева** 7-я, **Васильева** 8-я, **Васильева** 9-я, **Васильева** 10-я, **Васильева** 11-я, **Васильева** 12-я, **Васильева** 13-я, **Васильева** 14-я, **Васильева** 15-я, **Васильева** 16-я, **Васильева** 17-я, **Васильева** 18-я, **Васильева** 19-я, **Васильева** 20-я, **Васильева** 21-я, **Васильева** 22-я, **Васильева** 23-я, **Васильева** 24-я, **Васильева** 25-я, **Васильева** 26-я, **Васильева** 27-я, **Васильева** 28-я, **Васильева** 29-я, **Васильева** 30-я, **Васильева** 31-я, **Васильева** 32-я, **Васильева** 33-я, **Васильева** 34-я, **Васильева** 35-я, **Васильева** 36-я, **Васильева** 37-я, **Васильева** 38-я, **Васильева** 39-я, **Васильева** 40-я, **Васильева** 41-я, **Васильева** 42-я, **Васильева** 43-я, **Васильева** 44-я, **Васильева** 45-я, **Васильева** 46-я, **Васильева** 47-я, **Васильева** 48-я, **Васильева** 49-я, **Васильева** 50-я, **Васильева** 51-я, **Васильева** 52-я, **Васильева** 53-я, **Васильева** 54-я, **Васильева** 55-я, **Васильева** 56-я, **Васильева** 57-я, **Васильева** 58-я, **Васильева** 59-я, **Васильева** 60-я, **Васильева** 61-я, **Васильева** 62-я, **Васильева** 63-я, **Васильева** 64-я, **Васильева** 65-я, **Васильева** 66-я, **Васильева** 67-я, **Васильева** 68-я, **Васильева** 69-я, **Васильева** 70-я, **Васильева** 71-я, **Васильева** 72-я, **Васильева** 73-я, **Васильева** 74-я, **Васильева** 75-я, **Васильева** 76-я, **Васильева** 77-я, **Васильева** 78-я, **Васильева** 79-я, **Васильева** 80-я, **Васильева** 81-я, **Васильева** 82-я, **Васильева** 83-я, **Васильева** 84-я, **Васильева** 85-я, **Васильева** 86-я, **Васильева** 87-я, **Васильева** 88-я, **Васильева** 89-я, **Васильева** 90-я, **Васильева** 91-я, **Васильева** 92-я, **Васильева** 93-я, **Васильева** 94-я, **Васильева** 95-я, **Васильева** 96-я, **Васильева** 97-я, **Васильева** 98-я, **Васильева** 99-я, **Васильева** 100-я.

**НАЧАЛО ВЪ 7 ЧАСОВЪ.**

Вплотнъ можно выкупить съ 9 часовъ уланъ въздъ Большаго театра.

Афиша первой постановки Лебединого озера. Большой театр. 1877 г



П.Карпакова – Одетта в первой постановке Лебединого озера

мекких корнях Рейзингера и особенностях языка сценария, делает его авторство пятого либретто – для «Лебединого озера» – более, чем вероятным. Цитированное выше сообщение Кашкина о сотрудничестве хореографа и композитора в раз-

работке сценария ставит вопрос о возможном вкладе последнего в окончательный результат. Ответ может быть лишь предположительным на основе высказанных специалистами мнений. Надо полагать, что именно на этом этапе в либретто были внесены мотивы из любимой Чайковским «Ундины» (как известно, из музыки уничтоженной оперы под этим названием он внёс в балет адажио Зигфрида и Одетты), а также элементы Вагнеровского «Лоэнгрина» (которым он восхищался).<sup>23</sup>

Не следует придавать особое значение рассказам Юрия Давыдова и Анны Давыдовой-Мекк о якобы постановке Чайковским в Каменке детского балета «Озеро лебедей» в конце 1860-х – начале 1870-х годов. Показания эти противоречивы, хронология неубедительна, и даже если такое событие имело место, нет никаких оснований связывать его с «Лебединым озером», нам известным. В лучшем случае, тогда он – по словам Александра Демидова – «использовал имевшийся у него материал, который мог войти позже и в «Лебединое озеро», разумеется, в значительно преобразённом виде».<sup>24</sup>

Каковы же причины, побудивших современников Чайковского, а также, возможно, его самого прибегнуть к фигуре умолчания об авторстве балетного либретто? Наиболее явной из них было единодушное убеждение, что именно Рейзингер загубил спектакль и музыку, и нежелание официально связывать это имя с именем композитора, как если бы это могло скомпрометировать последнего. Здесь работал известный психологический механизм вытеснения. И конечно же, сыграли свою роль напряжённости в личных и профессиональных отношениях, закулисные интриги, о которых мы, скорее всего, никогда не узнаем, – иными словами – факторы, коренящиеся в человеческой природе, каковые и по сию пору омрачают жизнь многих театральных коллективов.

**Примечания**

1. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. V. М. 1959. С. 412.
2. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П.И.Чайковском. М. 1954. С. 117.
3. Текст либретто опубликован также в книге: Слонимский, Ю. П.И.Чайковский и балетный театр его времени. М. 1956. С. 304-309.
4. Там же. С. 86.
5. Демидов А. «Лебединое озеро». М. 1985. С. 36.
6. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI. М. 1961. С. 33.
7. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П.И.Чайковском. С. 117.
8. Слонимский Ю. П.И.Чайковский и балетный театр его времени. С. 84-85.
9. Там же. С. 84, прим. 2.
10. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. т. I-III. М.–Лейпциг, 1900-1902. Т. 1. С. 363, прим. 1.
11. Слонимский Ю. П.И.Чайковский и балетный театр его времени. С. 80.
12. Там же. С. 81.
13. Челомбитко Г. Вацлав Рейзингер // Советский балет, № 1. 1988.
14. Там же.
15. Демидов А. «Лебединое озеро». С. 13.
16. Фёдоров В. В. Репертуар Большого театра СССР 1776-1955. 2 т. Нью-Йорк. 2001. Т. 2. С. 335-345.
17. Там же. С. 349.
18. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П.И.Чайковском. С. 117.
19. Слонимский Ю. П.И.Чайковский и балетный театр его времени. С. 88, прим. 3.
20. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П.И.Чайковском. С. 117. Слонимский, Ю. П.И.Чайковский и балетный театр его времени. С. 85.
21. Демидов А. «Лебединое озеро». С. 34.
22. Фёдоров В. В. Репертуар Большого театра СССР 1776-1955. Т. 2. С. 335-345.
23. Wiley, R.J. Tchaikovsky's Ballets. Oxford. 1985. P. 36.
24. Демидов А. «Лебединое озеро». С. 63.

Балетные и театральные принадлежности

Дебют

САЛОН

**Товары для занятий:**

- хореографией
- балльными танцами
- народными танцами
- художественной гимнастикой
- карнавальные костюмы
- аксессуары
- косметика

**www. salon-debut.ru**

**тел. 237- 49- 42**

ул. Валовая д.32/75  
(угол Садового кольца и ул. Пятницкая)

# Забытая «амазонка» авангарда



Вера Шабшай (1925)

Вера Яковлевна родилась в семье профессора Якова Фабриановича Каган-Шабшай (1877-1939), основателя Московского электротехнического института, деятеля движения «еврейского ренессанса» и участника «Кружка еврейской эстетики» во главе с критиком Абрамом Эфросом. Яков Фабрианович был известным коллекционером произведений лидеров еврейского художественного авангарда: Эль Лисицкого, Марка Шагала, Натана Альтмана и других. Атмосфера родительского дома предопределила художественные взгляды Веры, ее тяготение к национальной теме в танце и ориентацию на авангардные формы ее выражения.

После занятий в частной студии классического танца в 1924 году В.Шабшай поступила на хореографическое отделение московского Государственного театрального техникума имени А.В.Луначарского (позднее ГИТИС). Свои первые постановки характерных танцев для студентов техникума В.Шабшай осуществляет в Лаборатории молодых постановщиков в 1925-1926 годах.

В 1927 году режиссер Борис Вершилов, ученик Вахтангова, приглашает выпускницу Театрального техникума В.Шабшай в качестве балетмейстера и постановщика пластического движения в возглавляемый им московский еврейский театр-студию «Фрайкунст» («Свободное искусство»). Именно здесь Шабшай организует танцевальный коллектив из своих соучениц по Театральному техникуму и драматических тан-

творчество хореографа и танцовщицы Веры Яковлевны Каган-Шабшай (1905-1988) представляет пока малоизвестную страницу в истории российской хореографии. Экспериментальные постановки еврейских танцев, осуществленные ею во второй половине двадцатых – начале тридцатых годов XX века, относятся к блестящей эпохе расцвета свободного танца, новаторского театра и авангардного искусства в Советской России. Ее по праву можно причислить к плеяде «амазонок» русского авангарда, в числе которых были лидеры живописного эксперимента – Александра Экстер, Наталия Гончарова, Ольга Розанова, Варвара Степанова.<sup>1</sup> Яркой новаторской деятельности Веры Шабшай был положен конец в годы сталинского террора. Личность талантливого хореографа вновь привлекла к себе внимание в 2008 году в связи с посвященной ей выставкой-исследованием в израильском Музее русского искусства имени Цетлиных в Рамат-Гане и выходом в свет сопровождающего ее каталога.<sup>2</sup>

В их число входили Галина Вирт (впоследствии жена художника Андрея Гончарова, автора некоторых костюмов для постановок Шабшай), Вера Рики-Баки, прежде танцевавшая в «Древнееврейских плясках» Льва Лукина в «Свободном балете», Эстер Бонгард – бывшая актриса «Габимы». Среди танцовщиков были Лев Шлезингер и Иосиф Слущкер, в будущем известный балетмейстер. В ее ансамбле участвовали студенты Театрального техникума, дети 2-го еврейского пионерского дома, где Шабшай преподавала художественное движение.

С 1926 по 1934 год В.Шабшай сочинила и поставила около ста танцевальных миниатюр, создав на сцене настоящий театр малых форм. В числе ее постановок были реконструкции древних национальных танцев, сцены еврейской жизни в Испании эпохи средневековья, местечковые пляски восточно-европейских евреев. «Я старалась дать в танце близкий этой теме пластический образ, характерно еврейский по форме и по сюжету», – писала Шабшай.<sup>3</sup> В ее репертуаре были и современные образы – «Пляски машин» с пластической стилизацией движений механизмов,<sup>4</sup> «Песнь о пиле», «Колхозный марш», «Спортивный марш», «Игра в мяч», «Зарядка», «Пионеры» и «Комсомольские пляски».

В 1927 году В.Шабшай сочинила балетную сказку «Дочь Иеффая» на музыку А.Крейна на библейский сюжет о полководце Иеффая, который принес в жертву свою дочь. Годом

ранее, будучи еще студенткой техникума, написала инсценировку гротескно-мистического балета «Будничная беседа» (1926, не осуществлен) по произведению Моше Бродерзона «Сихэс хулин» (или «Пражская легенда»).<sup>5</sup> Музыка к балету писал композитор Михаил Мильнер по заказу Я.Ф.Каган-Шабшай.<sup>6</sup>

Главный герой балета, пражский рабби Иона, мечтает о Земле обетованной, «где растут только жареные каштаны, вареные груши, печеные яблоки, маринованные сливы, где улицы мощены золотом и серебром...». Ради своей мечты Иона оставляет дом и семью. Во время странствий он переживает много приключений, женится на принцессе бесовской страны, затем возвращается, бросив ее, в Прагу. В конце он умирает от возродившего поцелуя принцессы. Балет должен был завершаться апофеозом в стране Ханаанской – Земле обетованной.

В этом балете В.Шабшай предполагала использовать характерные танцы всех народов, классику и эксцентрику, и «исключительно пластические» танцы со свободными движениями, и гротескные пляски, основанные на мимике и пантомиме с элементом комедии. В сцене свадьбы принцессы и рабби Ионы предполагались неистовая пляска бесов и танцы гостей, «начиная от самых древних старинных и кончая фокстротом». Сценарий отражает и ее видение сценографии пролога, содержащий конструктивистские идеи, созвучные авангардным постановкам того времени.

Миниатюры, объединенные в сюиты с последовательным сюжетом, составляли обширный репертуар организованных ею «Вечеров еврейского танца», «Вечеров еврейского балета и пантомимы» и отдельных концертных программ, которые Шабшай устраивала вместе с театром «Фрайкунст» и «Обществом еврейской музыки». «Вечера» проходили на сценах ГОСЕТа, в Большом зале клуба Московского университета, позднее – в помещении Радио-Театра и на других театральных подмостках.

На вечере коллектива Шабшай в ГОСЕТе в 1929 году критик и автор исторических романов Василий Ян прочитал доклад «Еврейский танец».<sup>7</sup> Он считал, что устройством «Вечеров еврейского танца» Шабшай «проявила некоторую дерзость» и ее постановки являются «первой попыткой молодежи проникнуть в область, еще совсем неразработанную». Ян отмечал высокую технику танцев, оригинальность мысли постановщика и чувство художественной меры. Композитор М.Гне-

**МОСКОВСКИЙ ГОСУД. ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР**  
 М. Бронная, 2. Тел. 1-68-10.

**ПОНЕДЕЛЬНИК 6<sup>-го</sup> МАЯ 1929 г.**

**ВЕЧЕР**  
**ЕВРЕЙСКОГО ТАНЦА**  
 ПОСТАНОВКИ

**ВЕРЫ ШАБШАЙ**

Ир. КРЕЙНА, ОРАНСКОГО, ГНЕСИНА, ЛЕО-ГАРДИ, Л. ШТРЕЙХЕР, ЭНГЕЛЬСА.  
 При участии артистов Музыкального театра имени В. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

**Б. А. ЛЯСС**  
 (СЛОВО ТАНЦА)

и артистов Еврейского Театра-студии «ФРАЙКУНСТ» („ГОЙЛОМ“ движ. Шабшай).  
 ХОСЮ. ЛЕВЕНТИВЕЦКАЯ:

Бонгард, Вирт, Волк, Вермель, Милавина, Лихачева, Левина, Леман, Португалова, Чернова, Шабшай В., Шабшай В., Шабшай В., Шлезингер, Цыновская.

Костюмы по эскизам худож. Хейкина, Гольд-Шага и Вольфсон. Уроки А. Д. БЕРЕЩЕЦКАЯ.  
 Начало в 8 ч. 30 м. веч. Бюлети в Петровском пассае СОФИА и в пасса театра.

Афиша (1929)

син, председатель «Общества еврейской музыки», который открывал этот вечер вступительным словом, оценивал ее работу как «известное достижение в области еврейской хореографии».<sup>8</sup> Режиссер «Фрайкунста» Б.Вершилов писал в письме к Шабшай от 1928 года: «Милая Вера Яковлевна! Приветствую Ваше первое выступление в «большом свете». С любовью слежу за каждым шагом Вашим и должен признаться, что редко встречал художников, которые так удивляли бы меня своей неожиданностью, как Вы. И вот – сегодня – гляжу на Вас и никак не угадаю, какая же Вы будете, хотя бы через год... Пусть энергия и настойчивость сопутствуют Вашему таланту, помогают ему разворачиваться, раскрывать себя, а остальное придет неизбежно... Преданный Б.Вершилов».<sup>9</sup>

Постановки еврейских танцев Шабшай находились в русле возрождения национальной пластики и пантомимы на заре двадцатых годов на сценах московских еврейских театров «Габима» в «Гадибук» С.Ан-ского, осуществленном Евгением Ваханговым (1918), и Камерного театра (ГОСЕКТ) в спектаклях режиссера Алексея Грановского. «Древне-еврейские пляски и танцы» с экстравагантными костюмами художника Петра Галаджева поставил хореограф Лев Лукин в московском «Свободном балете» (1923). А спустя два года Касьян Голейзовский интерпретировал ветхозаветный сюжет в балете «Иосиф Прекрасный» на музыку С.Василенко<sup>10</sup> в московском Экспериментальном театре. Эту постановку Голейзовского упоминал и В.Ян в своем докладе. Он отмечал, что хореограф пытался воскресить древние еврейские пляски и танцы в массовых композициях и дал «интересную трактовку



Танец хасидов. Постановка Веры Шабшай. 1929/30.



Чарльстон. 1927. Вера Шабшай

еврейского жеста».<sup>11</sup> Главным качеством и характерной особенностью этого жеста, еврейского танца и даже «всего еврейского искусства», по мнению Яна, являлось сочетание жизнерадостности и веселья с грустью и скорбной нотой. «Вот на этом характерном «еврейском жесте», – подчеркивал критик, – Вера Шабшай делает первые оригинальные попытки, и весьма удачные, построить различные танцы...»<sup>12</sup>

Фотографии двадцатых годов запечатлели обаятельный и артистичный облик озорно улыбающейся юной Веры. По своему характеру она тяготела к комедийно-ироническим трактовкам образов и экспрессивному гротескному стилю. Традиционные для украинских и белорусских еврейских местечек фрейлахс, полька и хасидские пляски приобрели в ее интерпретации остросовременный характер. Она смело вводила в них элементы и ритмы фокстрота и мюзик-холла, танго и чарльстона, популярных в России в период НЭПа.

Так, в «Танце хасидов (Молитва)», как видно по фотографиям и следует из ее собственного примечания в рукописной программе 1929 года, Шабшай пародировала танец «girls». Традиционно мужские хасидские пляски давали свободу интерпретации, так как в них нет фиксированных поз. Впервые в ее постановке в роли хасидов выступали молодые танцовщицы, исполняя мюзик-холльные па. Возможно, на такое оригинальное решение оказала влияние нашедшая тогда постановка Голейзовского «Тридцать английских герлс», годом ранее впервые исполненная Московским мюзик-холлом на советской сцене.

В постановках национальных танцев библейского прошлого, Шабшай, как и лидеры еврейского художественного авангарда, опиралась на архетипы искусства семитских народов Египта, Ассирии и Вавилона, поскольку евреи являлись наследниками древних цивилизаций Ближнего Востока. В составленных ею рукописных программах встречаются указания на использование египетских рисунков для постановки отдельных номеров. Национальные темы в танце Шабшай выражала языком свободного танца с характерной для него эксцентрической пластикой с угловатыми движениями, резкими поворотами, прыжками и акробатическими элемен-

тами. Параллели между постановками древнееврейских плясок Шабшай с изображениями акробатических танцев с прыжками и мостиками на древнеегипетских памятниках проводил и В.Ян в упомянутом докладе о «Еврейском танце».<sup>13</sup>

Геометризованная пластика, заимствованная с древневосточных изображений, органично соединялась с танцевальной эксцентрикой и ритмами «эпохи джаза». Ее танцевальные коды выразил Валентин Парнах, хореограф, танцовщик, поэт-футурист и первый джазовый музыкант в Советской России в синкопированной мелодике стихотворения «Изобретение»: «На месте выдержал я счет / Дыша вступлением фокстрота / Египетского поворота / Я принял лад. Со взрывом нот, / Нога перед ногой, каблук / Перед носком, ход высек дробный. / Носком вычерчиваю лук! / Южный, веселый и загробный, / Синкопствую!»<sup>14</sup> (Интересно, что в примечании к танцу «Альмея» Шабшай пишет о воплощении «синкопной ритмики» при передаче игры на условной арфе).<sup>15</sup>

Начало 1930-х годов знаменовалось для молодого хореографа интересной и напряженной работой. В одном из рабочих блокнотов Шабшай этого времени сохранился фрагмент письма ее киевскому другу,<sup>16</sup> в котором она пишет, что танцует сама и ставит танцы для своего коллектива, готовит концерты, которые имеют успех у публики («И у меня много врагов и очень мало друзей», – замечает она). Одновременно она преподает ритмику и физкультуру в детской школе и занимается на курсе инструкторов физкультуры. «А кроме того – я учусь, учусь и учусь. Читаю, читаю, слушаю лекции и так далее <...> Сами понимаете, сколько энергии, сил, а главное нервов уходит на все это. Работа с ребятами самая интересная и живая. Но и самая тяжелая работа», – писала Шабшай.

Удовлетворение творчеством приносили ей постановки для балетного коллектива. «Работа в театре, с актерами – вся моя жизнь в этом. Так же как и для Вас литература, как для всякого художника что-то создающего, процесс, самый процесс творчества, когда можно не спать, не есть, когда работаешь, часы, дни, недели, когда все мало времени, и Вы лепите на живом материале, когда захватываешь и себя, и других, и все окружающее только раздражает и мешает. Вот такая огромная работа ждет меня и теперь: большая первая пантомима, где будет занято много народу. Куда войдут почти все мои постановки танцев за 3 года работы – словом, весь материал. Конечно, я работаю не одна. Со мною и художники, и пианисты, и композиторы, и драматурги...»

В письме идет речь о балете-пантомиме «Алеф», в котором она задумала выразить пластическим языком моменты еврейской истории от древних веков и до наших дней. Со всем юный балетмейстер, она увлекла своими идеями драматургов, композиторов из «Общества еврейской музыки» и известных исполнителей. Музыкальную часть балетных вечеров заведовал композитор Борис Бер, прежде занимавший эту же должность в «Мастфоре» у Николая Фореггера и сотрудничавший с Касьяном Голейзовским.

Уникальный клавир балета на музыку Бизе, Бера, Василенко, Мильнера, Крейна, Гнесина, Велрика, Лео-Гарди, Оранского, Энгеля, сохранился в семейном архиве, как и оригинальные эскизы костюмов в стиле кубофутуризма и конструктивизма. Их авторами были одаренные молодые художники Андрей Гончаров и Лидия Жолткевич – студенты ВХУТЕМАСа, Наталия Изнар, а также художник-постановщик театра «Фрайкунст» И.Гольдшлаг, С.Вульфсон, В.Хайкин, чьи биографии пока не выяснены. На одной из афиш также значится имя знаменитой театральной художницы и модельера Надежды Ламановой. А в частном московском архиве сохранился эскиз для танца «Фрейлахс» работы Ро-

берта Фалька, коллеги ее мужа, графика Николая Купреянова,<sup>17</sup> профессора ВХУТЕМАСа, за которого она вышла замуж в 1931 году.

«С 1933 года, – писала В.Шабшай, – я стала ставить танцы не только еврейские и ушла от той задачи, к которой стремилась <...> ...я пошла от музыкального образа, который давала мне музыка. Иными словами – это было истолкование музыкальной темы в танце».<sup>18</sup> Хореограф стремилась воспроизвести движениями человеческого тела музыкальный ритм, мелодическую линию, фразировку и динамику и, в конечном счете, передать музыкальную мысль и настроение в пластике без какого-либо сюжета. В это время она ставит номера на музыку «Серенады» Э.Грига, «Прелюдов» и «Листка из альбома» А.Скрябина, «Двух мимолетностей» С.Прокофьева, «Фантастического танца» Д.Шостаковича, «Вальса» К.Дебюсси, где главным являлась задача «рисунка музыки в движении».

К середине 1930-х годов с усилением сталинского террора политический климат в стране значительно изменился. Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» в апреле 1932 года положило конец свободе творчества и плюрализму в искусстве. Все художественные группировки были постепенно разогнаны, все виды свободного танца обвинены в «формализме» и «буржуазных влияниях» и запрещены. В 1935 году Вера Шабшай со своим коллективом участвовала в грандиозном творческом смотре «Искусство танца» наряду с Касьяном Голейзовским, его учениками Эмилем Мэйем и Сильвией Чен, Валентином Парнахом, Анной Редель и Михаилом Хрусталевым и другими.

По следам выступления ее ансамбля в этом смотре в прессе появилась разгромная рецензия: «Уже сама Шабшай, выступившая в еврейском танце «Фрейлахс», вызвала это отношение нарочитым экцентризмом, резкими угловатыми движениями, характерными для уподобного буржуазного танца. Ее ученицы Рики-Баки, Кузнецова и Вирт в различных вариациях упорно повторяли свою руководительницу. «Сумасшед-



Танец рабыни. 1930/31. Вера Шабшай

шая», «Танго», «Фантастический танец», «Прелюдия» Скрябина, «Фокстрот», «Марш» Прокофьева – вот их репертуар. Способные ученицы Шабшай, Рики-Бака и Вирт хорошо владеют телом, но идейная убогость и чуждость создаваемых образов делают всю «школу» ненужной».<sup>19</sup>

В апреле 1935 года в Школе сценического танца на «Острове танца» в московском ЦПКИО имени М.Горького состоялся творческий вечер Веры Шабшай, который подводил итог ее десятилетней хореографической и сценической деятельности. Последней работой В.Шабшай стала хореография в опере Н.Римского-Корсакова «Кашей Бессмертной» в постановке Евгения Яворского в театре «Остров танца» на Пионерских прудах в ЦПКИО имени Горького в 1936 году.

В том же году режиссер спектакля, возглавлявший Школу сценического танца, был арестован и позднее расстрелян. Сама Вера попала на неделю в Бутырскую тюрьму, но чудом ей удалось выйти. С началом Великой Отечественной войны Шабшай с семьей эвакуировалась на Урал. В 1944 вернулась в Москву, преподавала танец в общеобразовательных школах. В поздних вариантах автобиографии она вообще не упоминала о самом ярком и плодотворном десятилетии, которое включало ее блестящие авангардные работы над реконструкцией еврейского танца.

Вера Шабшай умерла в 1988 году в Москве и похоронена на Новодевичьем кладбище рядом с мужем Н.Купреяновым. Памятник сделан их сыном скульптором Яковом Купреяновым.

Выражаю искреннюю и сердечную благодарность Натальи Львовны Шабшай, дочери Веры Каган-Шабшай, – танцовщице, ученице школы Игоря Моисеева, в прошлом, преподавателю ритмики и характерного танца в московской Академии балета, за возможность использовать материалы из ее семейного архива.

Лесья ВОЙСКУН

**Примечания**

1. Бливишиц. Полуротатлазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. Гл. 4, III. С. 413.
2. См.: «Хореограф Вера Шабшай – забытая «амазонка авангарда». Рамат-Ган: Музей русского искусства имени Цетлиных, 2008. Иерусалим-Москва, Гешарим-Мосты культуры. Куратор выставки и автор каталога Л.Войскун. Иврит, русский.
3. Из доклада В.Шабшай на творческом вечере в школе сценического танца в ЦПКИО им. Горького 17 апреля 1935 г. Архив Н.Л.Шабшай (Израиль).
4. В конце 1922 года Н.Фореигер создает хореографическую новацию «Механические танцы» и «танцы машин» со стилизованными движениями машин. См.: Н.Шереметьевская. Танец на эстраде. М.: Искусство, 1985. С. 66-67.
5. Инсценировка была обнаружена недавно в частном московском архиве. Впервые произведение Бродерзона с иллюстрациями Эль Лисицкого было опубликовано на идише в издательстве «Шомир» («Наше искусство») в 1917 году и посвящено Веринному отцу Я.Ф.Каган-Шабшайю.
6. Партитура М.Мильнера к этому балету под названием «Petit Ballet Symphonique» сохранилась в архиве Н.Л.Шабшай.
7. См.: В.Ян. Еврейский танец: Доклад на вечере балета В.Шабшай в ГОСЕТе. 30 декабря 1929 года [Без пагинации]. Архив Н.Л.Шабшай; Его же. Еврейский танец // Жизнь искусства. 26 мая 1929. С. 5.
8. Письмо Гнесина В.Шабшай от 28 февр. 1931 г. Архив Н.Л.Шабшай.

9. Частный архив (Москва).
10. См.: В.Тейдер. Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный». М.: Флинта-Наука, 2001.
11. В.Ян. Доклад «Еврейский танец». Указ соч.
12. В.Ян. Там же.
13. Обращение к условному языку и образам искусства древнего мира, архаичных культур и национального фольклора как источникам новых форм являлось одной из главных черт европейского модернизма.
14. Стихотворение Парнаха из цикла «Собрание танцев: машинопись». Цит. по: Н.Мислер В начале было тело... Забытые страницы истории // Человек пластический: Каталог / ЦГТМ имени А.А.Бахрушина. М., 2000. С. 13.
15. Программа «Вечера еврейского танца». 1930. Архив Н.Л.Шабшай.
16. Письмо датировано августом 1930 года. Архив Н.Л.Шабшай.
17. См.: Н.Н.Купреянов (1894–1933): Литературно-художественное наследие. Статьи, воспоминания. Автобиография. Из писем. Каталог произведений / Сост. Н.С.Изарн и М.З.Холодовская; Общ. ред., предисл. и коммент. Ю.А. Молака. М.: Искусство, 1973. В книге опубликовано 21 письмо Купреянова к В. Шабшай 1931-1932 гг. и акварель «Материнство» (портрет Веры с сыном Яшей) – его последняя работа (с. 87).
18. Доклад В.Шабшай 17 апреля 1935 года.
19. И.Туркельтауб. Смотр искусства танца // Клуб. 1935. № 8 (апрель). С. 56-59.

# Танец В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

В истории русского театрального искусства танец играет важную роль в процессе обучения драматических актеров. В основе созданной в XVIII веке системы театрального образования лежало танцевальное воспитание. Так происходило вплоть до 1888 года, когда в императорских театральных училищах разделили драматические и балетные классы. Возникшая специализация театрального образования впервые выдвинула проблему разработки новой системы танцевального обучения, отвечающей задачам подготовки актера драмы. Процесс ее создания был тесно связан с театральной практикой. Эта статья посвящена вопросам работы балетмейстеров в драматических спектаклях первой половины XX века, оказавшей влияние на развитие системы танцевального воспитания актера.

Крупнейшие деятели хореографического искусства: М.М.Мордкин, Ф.В.Лопухов, К.Я.Голейзовский, А.М.Мессерер, И.А.Моисеев, В.П.Бурмейстер, и другие участвовали в создании ряда драматических спектаклей.

Так, М.М.Мордкин являлся балетмейстером спектаклей: «Мнимый больной» Ж.Б.Мольера (реж. А.Н.Бенуа, МХТ, 1913), «Саломея» О.Уайльда (реж. А.Я.Таиров, Камерный театр, 1917), «Овечий источник» Лопе де Вега (реж. К.А.Морджанов, Киев, 1919).

Поставленный М.М.Мордкиным танец Саломеи в одноименном спектакле, заключал в себе важное смысловое и эмоциональное значение. Танцуя перед царем Иродом, его падчерица Саломея в качестве оплаты потребовала голову отвергнувшего ее любовь пророка Иоканаана. По свидетельству А.Г.Коонен, исполнительницы роли Саломеи: «в скрещивании двух линий – любви и ненависти – рождался рисунок движений, переходивших моментами в пантомиму».<sup>1</sup> Работе М.М.Мордкина она дает высокую оценку, называя его «великолепным педагогом».<sup>2</sup>

Вопросы хореографического решения спектакля «Овечий источник» затрагивает в своей статье А.Дейч.<sup>3</sup> Он упоминает танец в сцене свадьбы, завершающей первую часть спектакля: «гремит деревенская музыка, неистово пляшут парни и девушки, краше всех – Лауренсия и Фрондосо»<sup>4</sup> и танец венчавший сцену восстания: «Начинался знаменитый танец с плащами – пляска победителей (постановщик М.Мордкин). <...>. Все дышало молодостью, мощью, силой победившего народа, который обрел счастье. <...>. Это было меньше всего похоже на балетный дивертисмент. Танец подчинялся драматическому действию».<sup>5</sup> Очевидно, что описанные сцены, расположенные в кульминационных частях спектакля, представляли развернутые пластические картины. Приведенные свидетельства характеризуют М.М.Мордкина, как балетмейстера, предъявляющего требования к эмоциональной выразительности актера.

Ф.В.Лопухов ставил танцы в спектаклях: «Слуга двух господ» К.Гольдони (пост. А.Бенуа, БДТ им. М.Горького, 1921),

«Метелица» Б.Папаригопуло (пост. К.Тверского, Ленинградский театр комедии, 1924), «Женитьба Фигаро» Бомарше (пост. А.Бенуа, БДТ имени М.Горького, 1926), «Тартюф» Мольера (интермедия и пост. план Н.Акимова, Н.Петрова и В.Соловьева, Гос. театр драмы, 1929). Вспоминая о работе над постановкой «Слуги двух господ», Ф.В.Лопухов пишет, что замысел А.Бенуа заключался в том, чтобы сделать «спектакль, в который, логически сливаясь, входили бы все виды искусства».<sup>6</sup> Перед актерами были поставлены требования: освоить значительный объем хореографического материала и овладеть стилем танцевально-пластических особенностей эпохи Гольдони.<sup>7</sup>

К.Я.Голейзовский принимал участие в педагогической работе «Мастерской-студии» при Камерном театре, созданной А.Я.Таировым в 1918 году для решения проблемы воспитания синтетического актера. Выступая против деления в синтетическом театре на узкие специализации, такие как актер драмы, оперы, балета, А.Я.Таиров считал, что «творцом» синтетического театра «может стать лишь новый мастер-актер, с одинаковой свободой и легкостью владеющий всеми возможностями своего многогранного искусства».<sup>8</sup> Развитие пластических возможностей учеников происходило на занятиях по пластике, «балетной гимнастике», фехтованию, акробатике, жонглированию.

В качестве балетмейстера К.Я.Голейзовский участвовал в создании спектаклей В.Э.Мейерхольда: «Озеро Люль» А.Файко (Театр Революции, 1923) и первый вариант «Д.Е.» («Даешь Европу!»), 1924), работая над которым он создал большой объем танцевальных номеров: «Чечетка», «Акробатическая полька», «Апашский танец», «Chong», «Sanflower». Среди исполнителей хореографического решения были такие артисты, как З.Н.Райх, М.И.Бабанова, Л.Н.Свердлин.<sup>9</sup>

К сотрудничеству в своих спектаклях В.Э.Мейерхольд неоднократно приглашал А.М.Мессерера, который ставил не только танцы, как например вальсы в спектаклях «Горе уму» (ГосТИМ, 1928) и «Дама с камелиями» (ГосТИМ, 1934), но и принимал участие в разработке пластического решения постановки. Вспоминая о замысле спектакля «Учитель Бубус» (1925) А.М.Мессерер пишет: «каждая мизансцена как бы предварялась пантомимой, чем достигалось пластическое единство спектакля, столь ценное Мейерхольдом. Этот принцип я должен был реализовать в «Учителе Бубусе», ставясь сопостановщиком Мейерхольда по части танцев, пластики и движений».<sup>10</sup>

Одним из интересных театральных событий стала постановка «Фрейлехса» З.Шнеера, осуществленная С.М.Михоэлсом (ГОСЕТ, 1945). Балетмейстером этого спектакля был Э.И.Мей. «Фрейлехс» задумывался С.М.Михоэлсом, как спектакль-карнавал, сочетающий в себе радостные и грустные мотивы. В основе пластического решения лежали национальные обряды и обычаи еврейской культуры. Дей-

ствие разворачивалось во время свадебного пиршества, дающего простор для создания развернутого танцевально-пластического решения. По мнению Ю.А.Головащенко: «Народная песня или национальный танец возникали в спектакле не сами по себе, не как украшения действия, а как проявления характеров и чувств».<sup>11</sup> Подробно описывая психологический рисунок танцевальных сцен, Ю.А.Головащенко говорит о таком ценном качестве хореографического решения, как «богатство оттенков в танцах, в движениях».<sup>12</sup>

Одной из первых танцевально-пластических сцен спектакля был «эпизод создания оркестра», символизировавший творческий процесс рождения искусства, в данном случае – музыки. Танцевальные эпизоды органично возникали на свадебном празднике и достигали сильного эмоционального звучания. Ярким фрагментом спектакля стал танец бывшего рекрута: «пляска вылилась, как песня из души, как признание во хмелю, как страстная исповедь...». Праздничное веселье рождало танцевальные эпизоды: отец невесты «приходил в состоянии буйного веселья и ... исполнял песню с плясмом!», бабушка, которую привозили в кресле-каталке «к концу праздника ... встала и протанцевала старинный пляс с платочком, как заправская плясунья!». Завершался первый акт общим танцем: «вихрем, как разворачивающаяся спираль, неслась на зрительный зал пляшущая толпа гостей в его финале». Начало второго акта было также решено танцевальными средствами выразительности: с возрастающей энергией участники спектакля двигались в танце по направлению к зрительному залу.<sup>13</sup>

Значительной вехой в истории развития музыкально-драматического театра стал спектакль «Учитель танцев» по пьесе Лопе де Вега, поставленный режиссером В.С.Канцелем с хореографией В.П.Бурмейстера (Центральный театр Красной Армии, 1946). Танец и пластика стали необходимыми выразительными средствами в создании главной роли – Альдемаро: «Мне надо было играть, петь, танцевать, фехтовать, пользоваться плащом и кастаньетами» – вспоминает первый исполнитель роли Альдемаро В.М.Зельдин, и называет тан-

цы, поставленные В.П.Бурмейстером: «Аморозо», «Гаямбо», «Зорондо», «Болеро», «Гарантелла», «Павана».<sup>14</sup>

Для понимания актерами замысла балетмейстера и стиля танцев, личное исполнение В.П.Бурмейстером своей хореографии в репетиционном процессе имело большое значение: «Он жил в танце, и каждое показанное им движение органично входило в ткань спектакля применительно к конкретной мизансцене», – говорит В.М.Зельдин.<sup>15</sup> Работая над созданием спектакля, В.П.Бурмейстер, уделял драматическим артистам на репетициях их индивидуальности в танце: «Он не терпел механического заучивания, был строг, когда видел, что актер бездумно повторяет за ним движения».<sup>16</sup>

Особенности работы В.П.Бурмейстера в драматическом театре, заключались в режиссерском видении хореографии, поиске оригинального решения, основанного на творческом осмыслении первоисточников танцевального искусства, и раскрытии в танце индивидуальности исполнителя.

Таким образом, балетмейстеры, работавшие над созданием драматических спектаклей первой половины XX века, выдвинули перед артистами требования к владению стилем и техническими навыками исполнения народного и историко-бытового танцев, музыкальности, ритмичности, координации, эмоциональности, физической выносливости, общей пластической культуры. Проявляемые требования оказали влияние на развитие танцевально-пластической выразительности актеров и способствовали процессу создания новой системы танцевального воспитания. Основываясь на опыте учебно-практической и экспериментальной работы и ориентируясь на требования, предъявляемые к артистам драмы балетмейстерами, с середины XX в. начал осуществляться процесс научной разработки новой системы танцевального воспитания актера. Создаваемая система учитывала требования, которые предъявлял к танцевальному воспитанию актера драматический театр, и опиралась на систему профессиональной подготовки артистов балета.

Антон ЛЕЩИНСКИЙ

#### Примечания

1. Коонен А. «Камерный театр в первые годы революции» // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917-1921. – Л., 1968. С.164.
2. Там же, С.164.
3. Дейч Ал. «Овечий источник». // Спектакли и годы. – М., 1969.
4. Там же, С.31.
5. Там же, С.32-33.
6. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. – М., 1966. С.214.
7. Там же, С.214.
8. Таиров А. Записки режиссера. – М., 1921., С.43.
9. Новый зритель. – М., 1925, №1., С.18.
10. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. – М., 1979. С.70.
11. Головащенко Ю. «Фрейлехс». // Михозлс С.М. Статьи, беседы, речи; Воспоминания о Михозлсе. – М., 1981., С.394-395.
12. Там же, С.401.
13. Там же, С. 395-401.
14. Владимир Зельдин. Вознесение артисту необходимо. Материал подготовила Татьяна Петренко. // Театральная афиша. – М., 2008, №7 (101), с.47-48.
15. Коротков М. Кто отец Альдемаро. // Советский балет. – М., 1985., №2(21), С.44.
16. Там же, С.44.

#### Ключевые слова:

Танцевальное воспитание, Пластическая выразительность, Балетмейстер в драме.

#### Key words:

Dance education, Plastic expressiveness, Ballet-master (choreographer) in drama.

#### Краткая аннотация на статью

Танец как учебная дисциплина играет сегодня важную роль в системе воспитания драматического актера. Статья А.А.Лещинского «Танец в драматическом театре» посвящена вопросам влияния постановочной и педагогической деятельности балетмейстеров в драматическом театре первой половины XX века на развитие системы танцевального воспитания актера.

#### Summary of the article

Dancing as a classroom discipline plays a very important role in the education system of drama actor. The article by A. A. Lesthinsky «Dancing in drama theatre» is devoted to the matter of influence of ballet-masters' stage and pedagogic practice in drama theatre in the first half of XX century on the dancing education system of an actor development.

#### Коротко об авторе

А.А.Лещинский: педагог-балетмейстер московского театра «Ленком», доцент кафедр сценического танца РАТИ-ГИТИСа и пластического воспитания актера ВТУ имени М.С.Щелкина, аспирант МГАХ (заочная форма, 4-й год обучения), работает над диссертацией по теме: «Танец в системе воспитания драматического актера в России».

#### About the author

Lesthinsky Anton: Ballet-schoolmaster of Moscow theatre «Lencom», docent of scene dance chair in Russian Academy of Theatre Arts, docent of actor's plastic education of High Theatre School named after Shepkin M.S., post-graduate student of Moscow State academy of Choreography (correspondence department, 4rd year), is working on the dissertation with a subject matter «Dancing in the education system of drama actor in Russia».

#### Контакты

Lesthinsky.a@mail.ru

# ОТРАЖЕНИЯ

(продолжение)

## ТОЧКА РИСУЕТ ДВИЖЕНИЕ

Канкан, взорвавший Париж своей горячей, разнузданной энергией имел на заре рождения множество поклонников. Среди тех, кто особо отметил в этой теме Тулуз-Лотрек. Но незадолго до Лотрека свой «Канкан» (1889/1890) представит современникам Жорж Сера.

Сера не влекла ночная парижская жизнь с ее плотскими удовольствиями, не испытывал он восторгов и по части канканских безумств, но художника притягивает движение, которое постепенно захватывает девятнадцатый век, чтобы вскоре потрясти своими сумасшедшими ритмами двадцатый век. А еще Сера хочет доказать уникальность своего метода – пуантилизма. Когда краски наносятся не мазками, а множеством маленьких точек. Художник уверен, что пуантилизм способен передать движение столь же вдохновенно, как и покой.

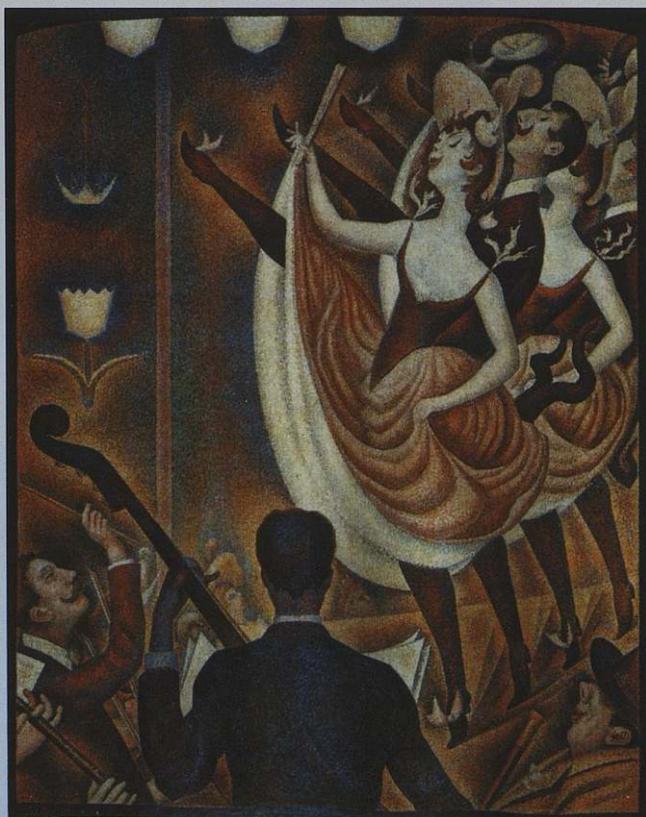
Своих канканских персонажей Сера увидит в расположенном поблизости от его дома кабачке «Концерт Старого света», где каждую неделю выступают танцовщицы и танцоры из «Элизе-Монмарт». Атмосфера в этом низкопробном кабаре, плохо освещенном, сыром, с тошнотворными запахами, была зловещей. Здесь царит грубая проза жизни и плотских удовольствий. Но это не очень беспокоит Сера. Ему нужно схватить ритм, движение, броские взмахи ног. Художник вписывает изогнутые и прямые линии в композицию, где благодаря безупречной геометрии для каждого, даже самого незначительного, элемента определено свое место. На первом плане, ниже сцены музыканты и один зритель. В глубине на сцене две танцовщицы и два танцора. Танцующие «остановлены» художником в момент, когда они высоко подбрасывают правую ногу. Но не только геометрия движения передана Сера, ему удалось на огромном полотне (171,5 x 140,5 см.) представить и атмосферу веселья. Не красивого, азартного, взволнованного, а ущербного веселья. Слащавое личико первой танцовщицы, щегольская поза танцора, выгибающегося за ее спиной, напыщенная фигура зрителя, все они выглядят смехотворно и нелепо. Нет пышного кипения кружевного белья, радостной энергии, изобретательности танцевальных поз. А есть автоматизм, однообразие, кукольность. Танцоры, лишённые индивидуальности, заходятся в карикатурном канкане.

Как отнесутся к «Канкану», представленному среди других работ Сера, на Шестой выставке Общества независимых художников критики и друзья художника?

«Кто не видел картину Сера, с изображенными на ней танцовщицами, блаженными и напуантилированными, не изведал все

глубины человеческого падения!», – отзовется один из критиков. «Внешне это очень любопытно, но идеями не богато», – напишет Тео Ван Гог брату Винсенту. Это после парижской премьеры, а несколько позже в Брюсселе «Канкан» встретят просто разгромными рецензиями. Пишущие о картине будут сочтены ядом. «Это произведение не что иное, как судорожный спазм карлика и женщины-вампир в момент соития! – напишет о «Канкане» один из критиков. – Высокий гимн трепетной, но вызывающей скопление газов в кишечнике плоти, усеянной зелеными пятнышками, будто слизь выползшей из раковины улитки; его танцовщицы имеют цвет лишая, шелушащегося и безжизненного. Но аппетитный, несмотря ни на что, так как у меня от этого цвета перехватывает дух, и клянусь, что многие облизываются и ломают руки в неуголимой страсти, загнивающие лихорадочными восторгами чудовищного и деградирующего бесстыдства».

Пройдет время «бесстыдство» Сера уже не будет вызывать такой дикой злости. Случится это после Первой мировой войны. И в его «Канкане» зрители увидят не дикий спазм, а точно прочерченный танец, резкий и пронзительный.



Жорж Сера. Канкан

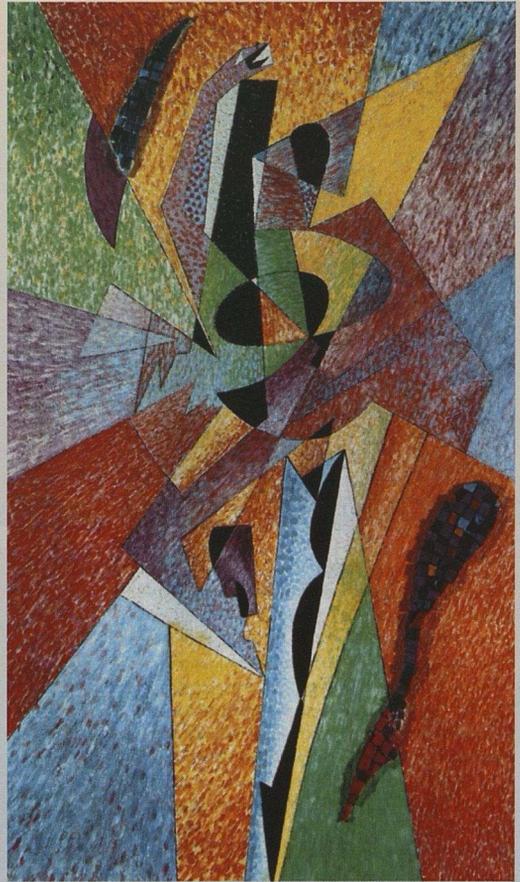
## ИЗ ЦВЕТА И МОЗАИЧНЫХ ОСКОЛКОВ

После смерти Сера в 1891-м году станут говорить и о кончине пуантилизма. Люсьен Писсаро напишет из Лондона отцу: «Пуантилизм умер вместе с ним». Писсаро согласится с сыном: «Думаю, ты прав, с пуантилистской техникой покончено...» И оба окажутся неправы.

Совсем скоро, в 1906-м году в Париже пропишется планетный пуантилист, а еще футурист, абстракционист и немного реалист, но это уже в пору зрелости, – итальянец Джинно Северини. Для Северини, родившегося в небольшом городке Кортона Париж станет городом, где он родится интеллектуально и духовно, городом вдохновившем его на создание картин, где предстает живая, пульсирующая парижская жизнь. Среди его полотен немало тех, на которых запечатлены и танцующий Париж. Вслед за Дега, Ренуаром, Тулуз-Лотреком, Сера итальянца захватит в плен танцевальная стихия.

В 1910 году Северини пишет огромное полотно «Танец пан-пан в «Монико» (280 х 400 см). Эта картина – сплошной танец, она кипит, бурлит, пенится энергией. Танец заполняет все пространство холста, он дышит, колеблется как океан и, кажется, мгновение... его танцевальные волны выйдут из берегов, хлынут прямо на зрителя. Особенно впечатляют ноги танцующих, они сплетаются друг с другом, двигаются, расходятся, вновь сходятся, и, словно, слышится их дикий, оглушительный топот. Топот веселящихся, опьяненных танцем людей. В разорванности, мозаичности их изображения есть некоторая нервность, как и в самом танце, захватывающем своей истеричностью.

Картина погибнет во время Второй мировой войны. Предполагают, что ее уничтожат фашисты, рьяно борющиеся с дегенератизмом в искусстве. После войны Северини возьмется за восстановление утраченного полотна, обращаясь при воссоздании к сохранившимся наброскам и фотграфиям. Сегодня «Танец пан-пан в Монико», дати-



Джино Северини. Зеленый танцовщик



Джино Северини. Голубая танцовщица

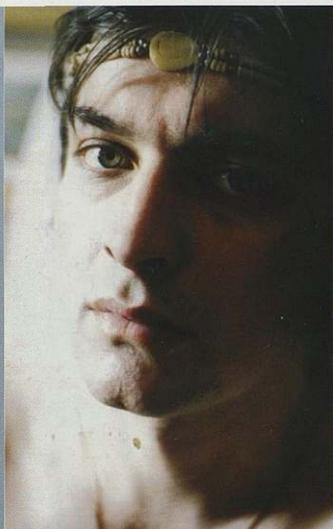
руемый 1959-м годом, можно увидеть в Центре Жоржа Помпиду в Париже. И попасть в плен танцевального вихря и декадентской атмосферы начала двадцатого века.

Еще одно захватывающее полотно Северини – «Голубая танцовщица» (1912). Оно тоже пронизано танцем, собранным из отдельных, будто разбитых осколков. Из этой раздробленности, расколотости, множественности возникает голубое пламя танца. Танцовщица напоминает многорукую статуэтку индийского божества, кем-то нечаянно разбитую. Детали костюма танцовщицы тоже дwoятся, раскалываются, танцуют и переливаются. Лицо «балерины» отрешенно. Она танцует словно в забытьи, уйдя в свой танец, стремясь в нем спрятаться от окружающего мира. Есть у художника и «Одержимая балерина». Это полотно собрано из голубых и розовых осколков. Этот розово-голубой калейдоскоп так и дышит танцем. Еще одно танцевальное полотно – «Танец в «Мулен Руж» (1913). Две разорванных, разбитых на кубы и углы фигуры слились в ключевом танце. И никакого канкана. В том же 1913-м году Северини пишет картину «Танцовщица-море», где танец предстает как самостоятельная стихия, не связанная с каким бы то ни было «исполнителем», в виде динамичных световых сполохов.

Танец будет рядом с художником и в пору его юности, и в годы зрелости, будет светиться яркими красками и в преклонные годы мастера.

**Владимир КОТЫХОВ**

(Начало рубрики В.Котыхова см. №2 журнала «Балет», 2010, стр. 54-55)



## Как цветы в саду

Художник Василий Братанюк родился в 1964 году в городе Старокопачеве на Украине. После Одесского художественного училища имени М.Б.Грекова закончил живописный факультет Института имени И.Е.Репина Академии Художеств в Петербурге. Член Союза художников. Василий Братанюк участник международных выставок. Его работы представлены на различных аукционах, в том числе Sotheby's и Arcolè-Druot. В балетной галерее художника портреты Галины Улановой, Майи Плисецкой, Габриэлы Комлевой, Ульяны Лопаткиной, Светланы Захаровой, Фаруха Рузиматова. Живет и работает в Петербурге.

В Петербурге прошла выставка художника «Анастасия. Балет. Вечность». На афише под русским текстом – два японских иероглифа. И не только потому, что балетные сюжеты Василия Братанюка любят в Японии (впрочем, как и в Англии, Америке и даже в Китае). Одна из главных героинь этой выставки, юная танцовщица Анастасия Шелепанова, трагически погибла именно в Японии – от ножа безответно влюбленного безумца-«самурая», совершившего потом харакири.

Но художник не стремится изобразить кровавую романтическую драму. Его больше волнуют будни балета: развязавшаяся балетная туфля, устало вытянутые ноги, меткий взгляд на собственное отражение в зеркале.

Вот одинокая фигурка танцовщицы: черный купальник, белая пачка в огромном пространстве репетиционного зала. Ее

устало-сосредоточенное раздумье подчеркнуто композиционно: фигура сильно сдвинута вправо, а отражение в зеркале увеличивает окружающую девушку пустоту. Черный роуль, черная гладко причесанная головка, перекличка белых пятен, оттененных импрессионистическими всполохами цвета. Аскетизм почти монохромной картины становится символом монашеской жертвенности балетного труда.

А свет, заливающий зал, отражающийся в зеркале, словно удваивает пространство: мир земной, где труд и сомнения – и мир иной, где царит божественная красота. И хрупкая девушка начинает восприниматься как воплощение самого танца, как осколок вечной женственности, чудом залежавший в наш мир. А вот другой этюд юной танцовщицы: хрупкая фигура дана в профиль, склоненная голова привыч-



«Анастасия»

«Прима-балерина Ирма Ниорадзе»,  
балет «Драгоценности»



Этюд к картине «Анастасия»

Майя Плисецкая



но усталым жестом прижата к большому белому платку. Художник завроженно следит за простыми движениями, стремясь через них проникнуть в тайну рождения ангельской красоты образа.

На другой картине запечатлена сцена отдыха: ноги расслаблены, покоятся на гримерном столике, голова тяжело клонится к ногам, и только рубиново-красное пятно костюма напоминает, что актриса живет еще атмосферой спектакля. Розы на заднем плане даны лишь как воспоминание о зрительском успехе, а весь колористический строй – отблеск россыпи драгоценных камней.

Есть запечатленные художником и сцены каждодневного труда балерины – «Слезы творчества». Танцовщица замерла в напряженном раздумье у палки, две линии пересекаются, образуя, по выражению самого художника, своего рода «крест балерины».

Здесь звучит та же тема танца – соединения счастья и боли, как в мемуарах Габриэлы Комлевой, еще одной героини художника. В композиции «После премьеры. Габриэла Комлева и Дарья Васнецова», сияющая улыбка знаменитой «звезды» оттенена букетом цветов в ее руках и отрешенным выражением лица ученицы, околдованной магией только что пережитого танца.

Художник всматривается в едва уловимые движения души, что ведут к созданию и балетного, и живописного образа. Его героини то пребывают в раздумье, то охвачены всплывшими в них чувствами, то вскидывают руку в прекрасном жесте, как это запечатлено на портрете Майи Плисецкой.

«Я всегда ишу образ, преломление красоты, замкнутую в теле музыку, – признается Василий Братанюк. Поэтому делаю много набросков, порой, до тридцати листов в день. Ведь танцовщицы, они, как цветы в саду. А сад этот райский».

Мария ФОМИНА

# Хореографические заметки Дитмара ЗАЙФЕРТА



Дитмара Зайферта, танцовщика и хореографа с мировым именем, в нашей стране знают давно. Выпускник всемирно-известной дрезденской Paluccaschule и хореографической студии в Лейпциге, он проходил стажировку в Ленинградской консерватории, ставил свои хореографические миниатюры в Кировском театре, работал с Борисом Эйфманом, Ириной Колпаковой, Аллой Сизовой и другими исполнителями.

Его карьера складывалась блестяще: солист, а затем хореограф берлинской Штаатсопер, директор и главным балетмейстер Лейпцигского оперного театра, преподаватель Лейпцигской высшей театральной школы имени Ганса Отто и Берлинской высшей школы актёрского мастерства имени Эрнста Буша, он получил звание профессора и в 2007 году защитил докторскую диссертацию на тему «Педагогика балетмейстерского искусства».

Дитмар Зайферт поставил свои балеты более чем в тридцати странах мира, включая крупнейшие оперные и балетные сцены Лондона, Нью-Йорка, Копенгагена, Сан-Франциско, Каира, Буэнос-Айреса, Мехико, Токио и других городов. Его произведения также не раз отмечались премиями на крупнейших международных балетных конкурсах в Варне, Москве, Джексоне.

Творческая деятельность мастера не ограничивается только хореографией – она обширна и разнопланова. Так, его фильм-балет "Клоун Бога" на музыку Игоря Стравинского был удостоен Золотой пальмовой ветви на Каннском фестивале. Партнью Вацлава Нижинского исполнил сын хореографа, обладатель множества международных призов и наград Грегор Зайферт.

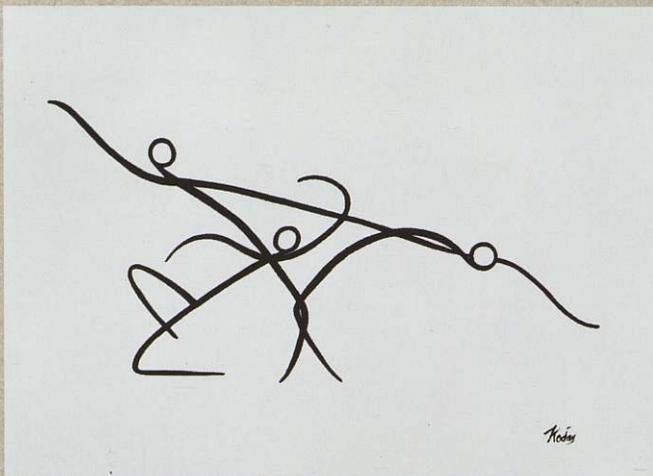
Дитмар Зайферт пишет стихи, участвует в общественной жизни, снимает фильмы, занимается философией и педагогикой, ходит под парусом и... рисует.

В своих рисунках он стремится запечатлеть неуловимое мгновение танца, его внешнюю и внутреннюю сущность, пере-

дать выразительность линий и динамику движения души и тела. Его «хореографические заметки» (так их называет сам автор) – это черные фигуры на белом листе, но они выразительны и красноречивы: вы видите дуэты, поддержки и сложные графические композиции. Его вернисажи уже состоялись в Париже, Берлине и Санкт-Петербурге.

О том, как создавались «заметки», Дитмар Зайферт рассказывает:

«Процесс был длительным. Танец – это движение, и я пытался уловить то мгновение, когда линии тела являются вопло-

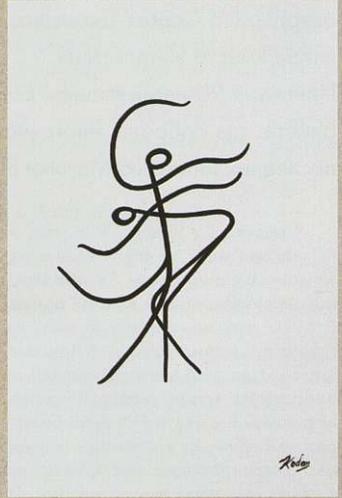
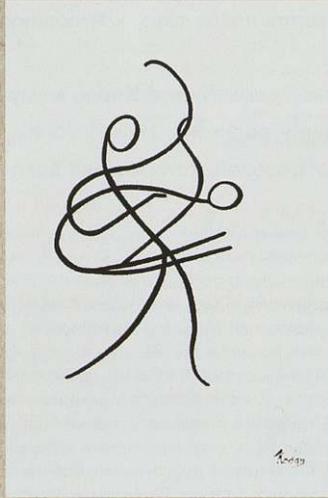
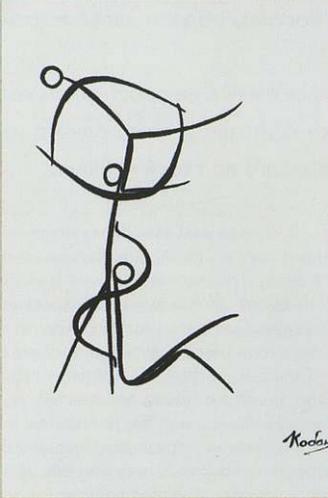


щением эстетической красоты. Сначала начал заниматься фотографией, но результат меня не удовлетворил. Фотография не может отразить абстрактную сущность танца, она индивидуальна, так как на снимке всегда изображен конкретный исполнитель.

Тогда я начал рисовать. Из рисунка я постепенно убирал все лишнее и, в конце концов, остались одни линии. Поиск формы занял у меня несколько лет.

кал чистые линии, пытался отразить эстетику танца, а это можно сделать только на грани абстрактного и конкретного.

Для выставки, которая состоялась в Санкт-Петербурге, я отобрал двадцать четыре работы, и мне отвели два зала. В углу одного из них был установлен экран, где показывали записи моих последних балетов. Музыка создавала прекрасную атмосферу, и посетители могли видеть и мои рисунки, и мою работу на сцене.



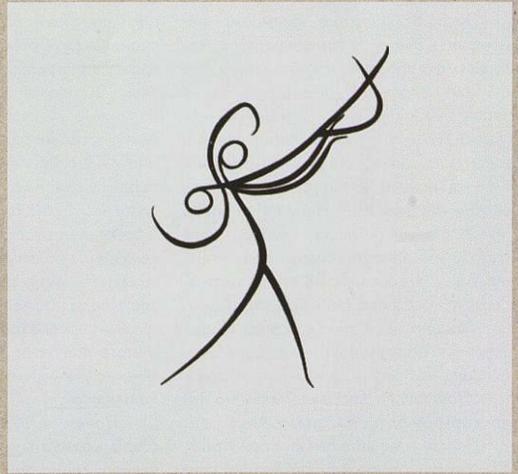
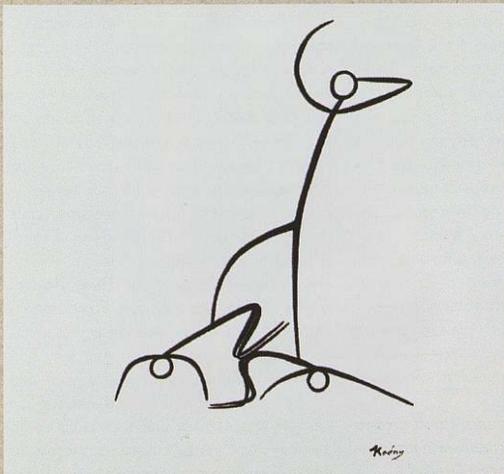
Моя фантазия требовала от меня передачи в рисунке динамики движения танцовщиков. Я потому и называю их «хореографическими заметками», что по ним вполне можно воспроизвести танец на сцене.

Да, это немного похоже на японскую каллиграфию. Японцы – большие мастера и постигают свое искусство двенадцать лет. У меня же не имелось такого количества времени и не было учителей. Я прошел этот путь самостоятельно и рисовал так, как чувствовал. Я не художник, я – хореограф, но в своих рисунках пытался достичь динамики, красоты и гармонии движения. Ис-

Рисование не мешает моей основной работе. Летом этого года я ставлю балет в Ванкувере, осенью буду работать в Киото, а в начале будущего года – в Минске. Таковы мои ближайшие планы. Везде я предполагаю готовить новые спектакли, к которым делаю сам эскизы декораций и костюмов.

В сентябре предполагаются выставки моих рисунков в Лондоне, в Киото, в также в Германии».

**Наталья ЛЕВКОЕВА**



# Если напишешь свои мечты в сердце...

Имя Марики Безобразовой знает, наверное, весь балетный мир: более тридцати лет она возглавляла знаменитую Академию классического танца принцессы Грейс, развивая и обогащая традиции русской балетной школы. Их привнесла в столицу княжества Монако Монте-Карло антреприза Сергея Дягилева, которая после того, как покинула Россию, обрела здесь постоянное «место жительства».

Накануне 90-летия главной балетной дамы Монте-Карло я встретился с ней в ее просторном кабинете, где собраны многочисленные реликвии. Ниже публикуются фрагменты этого одного из последних интервью Марики Безобразовой, которое она дала незадолго до своей кончины.

«Я родилась в Ялте в 1918 году, — начала она нашу беседу. — Мой отец, Михаил Владимирович Безобразов, служил кавалергардом в белой армии. В 1920 году наша семья бежала из Крыма в Константинополь. В Константинополе нас держали в карантине. Там я заболела и чуть не умерла. Когда меня с мамой Верой Николаевной Безобразовой привезли в госпиталь, хирург мне сделал операцию: через отверстие в спине «выкачал» две чашки гноя. И тем меня спас.

Будучи еще больной, я с мамой приехала в Данию, потому что моя бабушка Безобразова, урожденная графиня Стенборг-Ферборг (эта фамилия идет от шведов и шотландцев, живших в России), была фрейлиной императрицы Марии Федоровны, проживавшей в Копенгагене. Мой дед, который командовал императорской охраной, тоже приехал туда через Финляндию. В Дании собралась вся наша семья, я прожила там шесть лет с трехлетнего возраста».

— Когда Вы решили заниматься танцем?

«После Копенгагена наша семья переехала в Ниццу. А там жил доктор, который меня спас в Константинополе. Когда мне исполнилось двенадцать лет, я вновь оказалась его пациенткой. Он сказал маме, что у меня слабая спина и мне нужно заниматься гимнастикой. Мы с мамой подумали, а почему не классическим танцем? Так в Ницце я и начала приобщаться к искусству балета. Моей первой учительницей была Карпова (не помню, к сожалению, её имени и отчества), которая известна тем, что Фокин поставил на нее Вальс в балете «Сильфиды» («Шопениана»). Благодаря ей я освоила настоящую фокинскую школу».

— Повлиял ли Михаил Фокин на Вашу карьеру артистки балета?

«Да, он — единственный хореограф, с которым я работала. Это было в труп-

пе «Балет Монте-Карло», которую восстановил Рене Блюм в 1934 году. Я, начинающая кордебалетная девочка, там танцевала. Когда мне оказали честь и представили Михаилу Михайловичу, я очень волновалась. Ведь он выехал из России и оказался в Дании, как и наша семья. У меня даже сохранилась его фотография с надписью, где он благодарил за тот радужный прием, который в Копенгагене ему оказала бабушка. При знакомстве с Фокиным в Монте-Карло меня поразили его глаза: внимательный взгляд буквально проникал в самую глубину твоей души. Это был очень спокойный, наблюдательный человек с феноменальной памятью. Например, однажды на репетиции Фокин мне сделал замечание: «Два года тому назад я сказал, что здесь идет *croisé*, а не *effacé*». За два года я об этом забыла и готова была сгореть от стыда».

— В 1952 году Вы создали свою балетную школу в Монте-Карло. В чем ее особенность?

«Основа преподавания у нас базируется на русской методике, наши ученики получают всестороннее профессиональное образование. Я изучала методику преподавания Агриппины Яковлевны Вагановой, и нашла у неё ответы на многие мучившие меня вопросы. По моей просьбе один из друзей привез мне из России учебные программы балетных школ. Я их несколько видоизменила и с 1960 года по ним работаю. В отличие от русских школ в нашей Академии есть подготовительный класс, поэтому обучение рассчитано на двенадцать лет. Экзамены по общеобразовательным предметам дети сдают заочно, в итоге получают диплом, как в лицее. Многие ученики из разных стран имеют стипендию».

— Почему с 1975 года Ваша школа стала называться Академией классического танца принцессы Грейс?

«В моей жизни Грейс Келли оставила яркий след не только как принцесса и актриса, а также как женщина и мать. У нее была светлая душа и прекрасные помыслы. Принцесса часто приходила в мою школу вместе с детьми, Каролиной и Стефани, потому что любила танец. В то время я снимала для занятий маленькое помещение во Дворце де ля Скала. Видя мои трудности, принцесса старалась помочь. Как-то она мне звонит и говорит: «Быстрее приезжайте во дворец. Думая о вас, балете и школе, принц наконец-то купил замечательный дом. Мы там сделаем все, что Вы хотите, устроим хорошие классы и жилье для учеников». В 1972 году эту большую виллу «Casa Mia» построил некий Зингер для своей дочери, но во время войны её продали. Теперь здесь наша Академия классического танца, которая гостеприимно принимает всех. Каждый уголок этого дома хранит тайны удивительных встреч».

— В 1961 году Вы познакомились с Рудольфом Нуреевым. Как это произошло?

«Вначале с Рудиком познакомился мой муж Роже-Феликс Медесен. Он был адвокатом и среди его клиентов оказалось много русских артистов. Родом из Монако, Роже любил балет, знал Нижинского, Карсавину, Дягилева, играл с детьми Григорьева, режиссера дягилевской труппы. Однажды он поехал в Париж по делам своих клиентов и после балетного спектакля в Театре Елисейских Полей устроился в соседнем ресторане. Там появился некий Покровский, Пьер Лакот и кто-то третий, незнакомый. Роже пригласил их за свой стол, свободных уже не было, и Покровский представил ему того третьего, пришедшего с ними, — им оказался Рудольф Нуреев. На следующий день муж позвонил мне и сказал: «Я познакомился с удивительным артистом, такого ты никогда не видела. Я узнаю, где он

следующий раз будет танцевать, и отвезу на его спектакль». В один из дней Роже звонит мне и говорит, что Рудольф Нуреев танцует в Женеве с Розеллой Хайтаэр. Она была моей сверстницей и ученицей, а в 1962 году основала свою балетную школу в Каннах.

И вот я с Роже уже в Женеве. Репетиции проходили за городом. По ее окончании мы поздоровались с Рудольфом, и все разошлись. Возвращаясь в отель, мы вновь его увидели. Он шел с большой сумкой на плече. Я вышла из машины и сказала: «Рудольф Хаметович!». Он страшно испугался. Я его успокоила тем, что говорила по-русски, как иностранка. Нуреев сел в нашу машину, и мы с ним разговорились на русском языке, как брат и сестра. Он сказал, что другого языка знать не хочет, и это меня поразило. У него были деньги, ему хотелось купить самую лучшую кинокамеру, чтобы снимать и видеть себя. «Никто не сможет меня научить танцу, пока я сам себя не увижу», – сказал он. Мой муж, в этом деле большой знаток, повез его в самый лучший женевский магазин.

Вспоминаю такую подробность, связанную с Нуреевым. У него была собака, которую он назвал Солор. Это имя героя сказочно красивого балета «Баядерка», который Рудольф очень любил и поставил для Парижской оперы. Эта

кликча собаки меня возмущала, потому что собака была девочкой. Она пережила его на десять лет.

Когда его положили в клинику, я приходила к нему и делала все, чтобы облегчить его страдания. Рудик попросил доктора вызвать меня, когда настанет его последний час. Но когда я приехала, он только что умер.

**– У Вас необычайно интересная, насыщенная и прекрасная жизнь. Что в ней самое главное?**

«Мой долг передавать другим людям знания, которые я по крупицам собрала. И пока не закончила эту важную миссию, поэтому должна прожить еще некоторое время, чтобы, преодолевая трудности, завершить работу».

**– В чем счастье жизни?**

«В ангелах, которые нас окружают и спасают. Сколько раз ангел спасал меня от смерти и помогал преодолевать трудные моменты жизни!»

**– Вы многие мечты воплотили в жизни...**

«Мечты остаются эфемерными, если их написать на облаках или на снегу: облака улетят, снег растает. Но если ты напишешь мечты в своем сердце, то оно разберется, что нужно забыть, а что обязательно достигнуть».

**– Что помогло осуществить мечты – характер, воля, любовь?**

«Больше всего любовь, потому что она всегда, отбрасывая ненужное, сохраняет нужное и пользуется им». (Марика замирает, внимательно вслушивается в нежные звуки рояля. В соседнем зале идет балетный урок. В ее глазах светится теплая радость от ощущения неустанной работы и воплощения мечты и долга).

**– Вот это и есть Ваша жизнь и любовь!**

«Возможно, но я мало что заслужила. Если бы я занялась этим раньше, то сделала бы больше в мой жизни. Я верю, что мы вечные...» (Марика опять погружилась в звуки рояля, и я больше не смел вторгаться в ее балетное счастье и божественные грезы).

### Послесловие

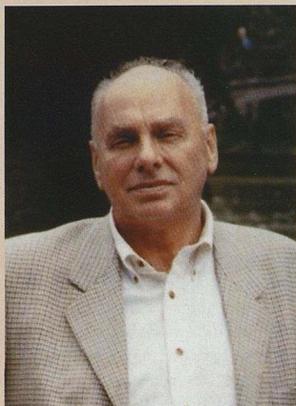
На следующий день после празднования 90-летия Марики Безобразовой звоню ей и спрашиваю про самочувствие и настроение. Она говорит: «День рождения прошел замечательно, было 70 моих учеников из разных стран и бесконечное число поздравлений. Сейчас я не могу войти в свой дом, потому что там море цветов и я боюсь в нем утонуть... Приезжайте на концерт моих нынешних учеников. Среди них есть таланты...»

**Виктор ИГНАТОВ,  
Монте-Карло – Париж**

Марика Безобразова и ученики Академии на юбилейном гала в Опере Монте-Карло в дни празднования 30-летия Академии (июль 2006). Фото М.ЛОГВИНОВА



# Поздравляем с юбилеем!



## **Виталия Яковлевича ВУЛЬФА,**

известного театрального деятеля, создателя и ведущего одной из самых популярных программ отечественного телевидения «Мой серебряный шар», драматурга-переводчика, автора научных исследований по истории театра и книг о художественной культуре. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор исторических наук Виталий Яковлевич Вульф обладает редким даром рассказчика, образно и ярко представляющего знаменитых артистов, в том числе и балетных. На протяжении многих лет Виталий Вульф входит в редакционную коллегию журнала «Балет».



## **Дмитрия Михайловича КУЛИКОВА,**

мастера художественной фотографии, работающего в журнале «Балет» со дня его основания и создавшего за эти годы фотолетопись современного танцевального искусства.



## **Сергея Николаевича КОРОБКОВА,**

заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, кандидата искусствоведения, заместителя главного редактора журнала «Балет», драматурга, автора содержательных научных работ, статей, рецензий, посвященных театральному искусству, в том числе и балетному.



ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ  
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ  
ГОРОДА МОСКВЫ

агентство  
КОНСАРТА



5 - 27

И Ю Л Я      А В Г У С Т А

# летние балетные сезоны

на сцене МОЛОДЕЖНОГО ТЕАТРА (РАМТ)  
Театральная пл., 2

*Лебединое озеро*

июль 5, 6, 14, 15, 23, 24  
август 1, 2, 8, 9, 13, 20, 26, 27

*Спящая красавица*

июль 8, 9, 16, 17, 26, 27  
август 5, 6, 14, 15, 21, 22

*Щелкунчик*

июль 7, 11, 18, 19, 25  
август 3, 4, 10, 16, 17, 23, 24

*Жизель*

июль 10, 21, 28, 31; август 11, 19

*Коппелия*

июль 12, 20

*Веселая вдова*

июль 13, 22

*Дон Кихот*

июль 29; август 7, 18, 25

*Ромео и Джульетта*

июль 30; август 12

ТЕАТР БАЛЕТА КЛАССИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ  
РОССИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР  
МОДЕРН БАЛЕТ

заказ билетов

**692 0069**

[www.ballet2010.ru](http://www.ballet2010.ru)

СПЕКТАКЛИ ИДУТ В СОПРОВОЖДЕНИИ ОРКЕСТРА

# С УЛЫБКОЙ

Мария Тальони, к тому времени уже знаменитая, приехала на гастроли в Лондон. В нанятой квартире она велела сделать покатый пол, чтобы репетировать по ночам. Некий джентльмен, живший этажом ниже, просил ей передать, чтобы она не беспокоилась, и не боялась его разбудить своими экзерсисами. Отца Тальони любезность англичанина взбесила. «Скажите этому господину, – раскричался он, – что я, ее отец, никогда еще не слышал ни одного шага моей дочери; а в день, когда услышу, я ее прокраюну».



Приходит Матильда Кшесинская к директору Императорских театров Теляковскому и просит у него отпуск. Сначала на две недели, потом на четыре, на шесть. Мудрый Владимир Аркадьевич не спорит с примадонной, соглашается: «Да-да, пожалуйста!» И тут Кшесинская взрывается: «Как же вы меня отпускаете, а кто будет танцевать?» Директор вежливо отвечает: «Не беспокойтесь, отлично справимся».

В те дни, когда звезда Марии Тальони закатывалась, артистка сделалась необыкновенно раздражительной и капризной. Директор Парижской оперы возмущался этими капризами, но ничего не мог поделать. В Париже целый год забавлялись рассказами о необыкновенном кашле Тальони, прекращавшемся и возобновлявшемся по ее желанию. В архиве оперы можно найти маленькие анонсы, регулярно по два раза в неделю, возвещавшие о том, что программа спектакля изменится, потому что кашель Тальони мешал ей появиться перед публикой.



«Наши балетные артистки продолжают отказываться от балетов по средам. – Пишет в своем «Дневнике» Теляковский. – Трефилова и Павлова проделывают это каждые две недели. Теперь очередь танцевать Павловой 12 января, и она отказалась. Когда же режиссер ее вызвал для объяснения, то она прислала ему сказать, что не может явиться, ибо у нее заболела тетка. Вот до какого нахальства дошли эти дамы».

Генеральная репетиция балета Черепнина «Павильон Армиды» проходила не на сцене Мариинского театра, а в танцклассе Театрального училища. И Александра Бенуа вспоминает: «...Уже подымаясь по лестнице, я услышал жужжание юных женщин голосов, а когда я переступил через порог зала, то ощутил «специфический удар по всему своему существу»: я вступил в подобие магометова рая, меня окружили сотни оголенных плеч, рук, и все эти милые деловы в своих белых газовых юбочках «тютю» (никому не разрешалось тогда являться на репетицию в каких-то рабочих трико или костюмах по собственному вкусу) показались чарующими, и все их движения полными «неги и ласковых обещаний». Но это Бенуа, а вот Черепнин, отреагировал грубо и цинично: «Мяса-то! Сколько мяса!»

Однажды Дягилев и его друзья, потерпев в чем-то неудачу, возбужденно ругали тех интриганов, что чинили им препятствия. Преданный слуга Дягилева, Василий, заволновался. «Нельзя ли прикончить этих негодяев, барин?»

– Чего ты хочешь этим сказать? – Спросил Дягилев. Рука слуги сделала выразительный жест, словно рассекла что-то невидимое пополам. «Может, вы хотите, барин, чтобы я их... – И Василий повторил свой жест – это очень просто, немножко пороуху и готово».



## ЭПОХА ГРИГОРОВИЧА ПРОДОЛЖАЕТСЯ...

Свою книгу «Хореограф Юрий Григорович» («Театралис», Москва 2009) её автор В.Ванслов начинает словами: «Творчество выдающегося русского хореографа Юрия Николаевича Григоровича – эпоха в развитии отечественного и мирового балетного театра». Правда, затем он пишет, что «его имя может быть поставлено в один ряд...», и далее перечисляет фамилии знаменитых мастеров XX века.

Однако, как думается, эта оговорка в данном случае – нелогична. И дело не в том, что можно или нельзя поставить Григоровича рядом с этими выдающимися мастерами, и не в том, что этот перечень крайне неполон – ведь нельзя не вспомнить о том, какой вклад внесли в искусство хореографии XX века русские художники. Дело в другом. Юрий Григорович, как в XIX веке Мариус Петипа, своим творчеством подвёл итог исканиям балетмейстеров XX века, обобщил и преломил в своих произведениях и то, что дали балетному театру новаторские «прорывы» Ф.Лопухова, и открытия, которыми обогатили палитру классического танца спектакли корифеев хореодромы и их молодых оппонентов...

В.Ванслов следит за творческими исканиями хореографа более полувека. Впервые свои размышления по поводу художественных открытий мастера он обобщил в 1968 году в книге «Балеты Григоровича и проблемы хореографии», переизданной в 1971 году. А после её выхода в свет Григорович показывает новую редакцию «Лебединого озера» (1973), «Ивана Грозного» (1975), «Ангара» (1976), три версии «Ромео и Джульетты» (парижскую 1978 года, две московских – 1979 и 1999 годов), «Золотой век» (1982), «Раймонду» (1984, 2003), «Баядерку» (1991), «Дон Кихота» и «Корсару» (1994)... Так что, вышедшая в свет в 2009 году книга В.Ванслова «Хореограф Юрий Григорович» – это сочинение, вобравшее в себя итоги раздумий ученого о деятельности хореографа XX века, обобщенные новыми фактами, новым подходом, продиктованным временем, к их анализу, новым взглядам на личность самого творца, естественно тоже испы-

тавшего на себе воздействие событий и потрясений минувшего столетия.

В книге двенадцать глав, посвященных самым знаковым балетам Юрия Григоровича – от «Каменного цветка» до «Баядерки». Отдельный – заключительный – раздел назван «Другие классические балеты». В их число автор включает созданные Григоровичем редакции «Жизели», «Корсару», «Дон Кихота», «Тщетной предосторожности».

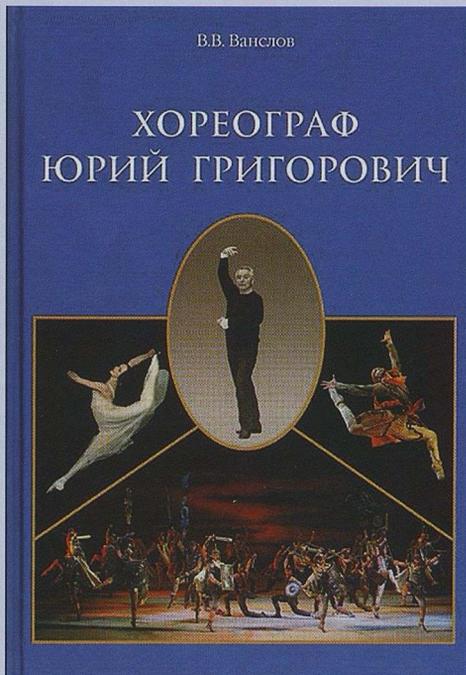
Материал в своей книге В.Ванслов выстраивает драматургически логично,

только доказывает читателю, что музыка будит воображение хореографа, рождает у него раздумья о человеческих судьбах, о переживаниях героев, их отношениях, чувствах, их месте в этом огромном, противоречивом и жестоком мире... И для того, чтобы привлечь зрителя в свои размышления об этих философских проблемах, мастер находит образные танцевальные решения. Подчеркиваем – именно танцевальные. В своё время Юрий Григорович высказал своё кредо с достаточно четкой определённостью: «Балетное действие – это действие танцевальное, развивающееся по законам танцевальной образности». И В.Ванслов подтверждает эту мысль хореографа детальным профессиональным разговором о его произведениях. В выразительных хореографических композициях, в многообразии их форм, в логике и содержательности их построения, в эмоциональной точности лексических красок и видит автор книги мощную силу воздействия произведений Юрия Григоровича, долготелее их сценической жизни.

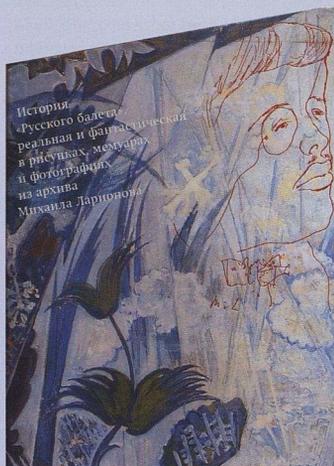
Отдельная тема исследования В.Ванслова – анализ работы Ю.Григоровича с произведениями классического наследия. И здесь – конкретный и детальный разбор версий, созданных им, в ходе которого В.Ванслов показывает нам, как тщательно и бережно работает Ю.Григорович с творениями великих балетмейстеров прошлого.

Книга В.Ванслова «Хореограф Юрий Григорович» – серьёзный исследовательский труд, где не только воссоздаются образы спектаклей мастера, но и определяется значение его творческих исканий. «Искусство Григоровича оказало влияние на последующие поколения хореографов, творивших во второй половине XX века... Мимо того, что сделано этим мастером, не прошёл никто. Равно, как этапными явились его произведения также в становлении и развитии мастерства многих выдающихся танцовщиц и танцовщиков», – такой вывод делает В.Ванслов в заключительном разделе своей книги. К словам автора добавим – привлеченный В.Вансловым к исследованию обширный фактический материал помогает нам представить и панораму жизни отечественного балета второй половины XX века.

Галина ИНОЗЕМЦЕВА



не отвлекаясь на подробности личной биографии хореографа и убеждая читателя в том, что биография художника – в его творчестве, в его произведениях, в его художественных открытиях. А их анализ В.Ванслов – профессиональный музыкант и хореографично наглядно показывает, что хореограф в своих решениях не просто ищет зримый эквивалент партитуре, написанной согласно предложенному её создателе сценарию (он в ходе рождения спектакля может меняться, как это случилось, к примеру, при постановке балета Д.Шостаковича «Золотой век»). Опираясь на разбор постановочных поисков Григоровича, ученый убедит-



## БУМАЖНЫЕ ВАРИАЦИИ

Книга «История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова собрана из обширного собрания, хранящегося в Третьяковской галерее. Теперь часть его издательство «Интеррос» объединило в непривычной по макету книжке-альбоме. В разложенном виде она вырезана в форме буквы «М», в сложенном ее края рисуют букву «L», то есть имя автора, а внутри составители играют, как конструкторы, формами страниц. Корпус «Истории» составляет 430 страниц: шаржи, зарисовки разных лет портретные, репетиционные, бытовые и более двухсот редких фотографий. Самое поразительное здесь – неосуществленная книга ху-

дожника о «Русском балете», материалы к которой он собирал более двадцати лет. Сама рукопись занимает всего 36 страниц, и дается в сопровождении листов авторского, смоделированного Ларионовым, макета готовящейся книги. Получилась дизайнерская книга о книге, задуманной художником-авангардистом.

Свою книгу об увлечении балетом и о Сергее Дягилеве, перед которым Ларионов преклонялся, художник так и не дописал. Ларионов хотел её назвать «Дягилев. Его жизнь трагическая и фантастическая. М.Ларионов». Она похожа на книгу-выставку. И в ней помимо личности Дягилева проступает образ самого летописца. И что важнее всего – открывается авторство ларионовских идей, большей частью воплощенных не в его спектаклях. В отличие от бумажных архитекторов, конструирующих здания в закрытых пространствах, Ларионов, автор «бумажного балета» на белом листе бумаги, фигура драматичная.

«Бумажным» экспериментом остался замысел балета «Гамлет». На рисунке Ларионова «Три фигуры» к «Гамлету» почти нет тел, одни штрихи и только тень и светотень. «Балетный артист должен лишиться качеств чисто человеческих. И по силе возможностей балетные танцоры должны быть балетными инструментами», – убежден Ларионов.

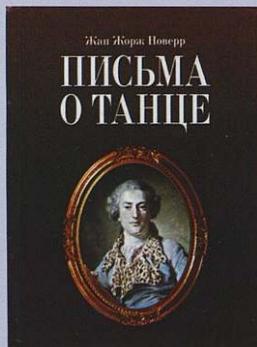
Главу «Идеи Lariönov» он попросту поместил среди глав о дягилевских хореографах – Нижинском, Мясине, Брониславе Нижинской и Баланчине. Очевидно, что он претендует на роль создателя спектакля, а не на роль генератора идей или участника скрупулезного подготовительного процесса. И становится понятной ревность к Нижинскому-хо-



реографу, которого он то низвергает, то признает. Ларионов считал, что до 1914 года, до появления Гончаровой и Ларионова в труппе «Русский балет» прошел менее значимый этап, нежели с 1914 по 1929. Там 5 лет – здесь 15 лет. Там Фокин, «мирикусники», здесь – выпестованные им самим хореографы, художники-авангардисты – Пикассо, Гончарова, Челищев, Дали. То есть историю «Русского балета» Ларионов делит на два неравных периода, и оттого она становится личной историей.

Рассказ о балете, Сергее Дягилеве, Михаиле Ларионове продолжают в своих исследованиях научные редакторы и авторы статей книги – доктор искусствоведения Глеб Поспелов, заместитель заведующего отделом графики XVIII – начала XX века Государственной Третьяковской галереи Евгения Илюхина, историк балета Елизавета Суриц.

**Варвара ВЯЗОВКИНА**



Свои «Письма о танце и балетах» Жан Жорж Новерр писал в течение

многих лет своей жизни. Другое дело – их издание. В России они впервые увидели свет в виде четырёхтомника в 1803-1804 годах. Затем в 1927 году под редакцией А.Гвоздева семнадцать «Писем» (в переводе с французского издания 1807 года) были опубликованы в книжной серии «Памятники старинного театра». Через десять лет – новое издание «Писем», на этот раз в сборнике «Классики хореографии», который выпустил Ленинградский хореографический техникум (ответственный редактор Е.Чесноков). Его содержание составили извлечения из книги «Lettres sur la danse et sur les ballets» (композиция текста Ю.Слонимского), скомпонованные в четыре главы «Та-

нец и пантомима», «Балет», «Работа балетмейстера», «Балет в Париже с 1740 по 1806 год». В 1965 году – новый выпуск «Писем о танце и балетах» Новерра. Это – пятнадцать писем, а также материалы, объединённые в раздел «Заметки о драматургии и либретто балетов» и список балетов, составленных Новерром. Редакция и вступительная статья Ю.Слонимского. А сегодня перед нами – второе исправленное издание «Писем о танце», которое через восемь с лишним десятилетий вышло в свет снова под редакцией А.Гвоздева со вступительной статьёй от редакции И.Гвоздева. Издательства «Лань» и «Планета музыки».

**Соб. инф.**



## ЗАПОМНИМ ЕЁ ЭНЕРГИЧНОЙ И ЖИЗНЕРАДОСТНОЙ

ностью, о чем свидетельствует её обширный репертуар: Маша в «Щелкунчике», фея Сирени и фея Карабос в «Спящей красавице», Уличная танцовщица в «Дон Кихоте», Бетси в «Анне Карениной»... Рыженко танцевала в трех постановках «Спартак»: была Фригией в спектакле Игоря Моисеева, Эгной в сценических версиях Леонида Якобсона и Юрия Григоровича.

Наталья Ивановна Рыженко обрела известность и как интересный хореограф. Вместе с Майей Плисецкой и Виктором Смирновым-Головановым осуществляла постановку балета «Анна Каренина» в Большом театре, а затем в Новосибирске, сотрудничала с Музыкальным театром имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, с другими труппами.

Более десяти лет Рыженко работала в Одесском театре оперы и балета, где вместе с В.Смирновым-Головановым

возобновляла произведения классического репертуара и сочиняла оригинальные спектакли, в том числе «Конек-Горбунок» и «Озорные частушки» на музыку Р.Щедрина, «Маскарад» на музыку А.Хачатуряна, «Гамлет» на музыку П.Чайковского и другие.

Палитра её интересов включала создание теле- и видеобалетов, среди которых особо хочется назвать «Ромео и Джульетту», «Белые ночи», «Федру», «Шекспириану». Во время работы в корпорации «Видеофильм» подготовила 10-серийный фильм для детей «Волшебный мир балета», в котором главную роль сыграл Владимир Васильев.

Увлекающийся, творческий человек, Наталья Ивановна имела много друзей. И всем нам будет не хватать общения с ней.

Сотрудники  
журнала «Балет»

Не стало Натальи Ивановны Рыженко, энергичного и жизнерадостного человека. Выпускница Московского хореографического училища (класс С.М. Мессерер), она была принята в балетную труппу Большого театра, где совершенствовалась под руководством Марины Тимофеевны Семёновой.

Выступая на знаменитой сцене, показала себя яркой творческой лич-



## ФОТОЛЕТОПИСЕЦ БАЛЕТА ЛЕОНИД ЖДАНОВ

выражению, в буквальном смысле этого слова, носил в руках всех знаменитых балерин той поры – Галину Уланову, Марину Семенову, Майю Плисецкую, Раису Стручкову, Софию Головкину.

Его работа в Московском хореографическом училище, ныне Московской академии хореографии, была логическим и творческим продолжением его танцевальной карьеры. Он с любовью отдавал свой богатый сценический опыт будущим танцовщикам, делился своими педагогическими находками с молодыми педагогами, многие годы руководил кафедрой мужского классического и дуэтного танца, заботясь о сохранении традиций русской балетной школы.

Его выпускные экзамены по дуэтному танцу вызвали большой интерес у представителей балетной Москвы. Показываемые его воспитанниками хореографические композиции делали экзамен целостным представлением,

полным высокой эстетики и сценической культуры.

В течение своего долгого творческого пути Леонид Тимофеевич не расставался с фотоаппаратом. Он создал фотолетопись балета Большого театра и школы, запечатлев для истории прекрасные мгновения в жизни выдающихся артистов, педагогов, хореографов, композиторов, дирижеров. Его архив насчитывает около 400 тысяч негативов, было издано 18 альбомов фотографий мастера. Фотографии Леонида Жданова высокохудожественны и уникальны. Это – образный рассказ об истории золотого периода русского балета второй половины прошлого столетия.

Леонид Тимофеевич Жданов прошел долгий творческий путь, оставив грядущим поколениям зримые свидетельства славы московского балета.

Коллеги



## Где глубже...

**Т**рудно писать о проблемах жизни сценической, театральной хореографии, если они годами не решаются и как бы висят в ожидании разрешения.

Трудно ещё и потому, что всегда есть «железная» причина – деньги.

Финансирование культуры в целом оставляет желать лучшего. Ведь, если есть область деятельности, где законы коммерции приносят вред, то это именно высокая культура и театральное дело, в частности.

Распределением и перераспределением средств на поддержку культурной деятельности занимается институт министерств, от центра до регионов. И здесь очень важна умная и гибкая политика. Конечно, сложно, и очень сложно, из небольшого найти средства для всех. Но и существующие сегодня градации в распределении этих средств удачными не назовешь.

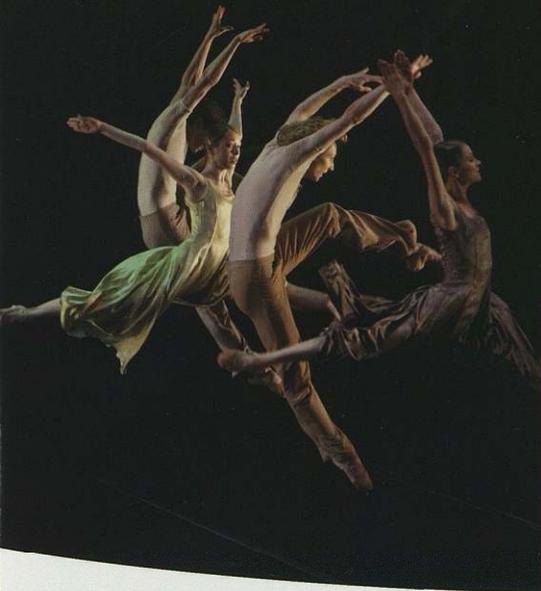
К примеру, выделили гранты для двух региональных театров оперы и балета. И тут же из других театров артисты всех мастей буквально рванули туда, где благодаря финансовым вливаниям увеличились зарплаты. Чем-то и украсили «грантовые» труппы, зато поставили под угрозу жизнь тех, в которых занимали соответствующее положение и которые отнюдь не заслуживают подобного к себе отношения. Но «человек ищет – где лучшие», и кому на происходящее пенять – понятно.

Российские регионы расположены на большом, если не сказать огромном пространстве. В каждом есть театральный центр, чья роль чрезвычайно важна для общего уровня жизни современного человека. По отношению к ним нельзя выстраивать финансовые приоритеты, в этом вопросе не может быть избранных, достойных и недостойных. Мы принципиально не называем адреса, по которым артисты балета могут отправиться искать лучшей финансовой доли: не хотим делать «рекламу» одним театрам за счет других, дабы последние не обезлюдили.

Провинциальные театры – особая статья в культурной жизни России. Если хотите – национальная, и она достойна продуманной поддержки на государственном уровне.

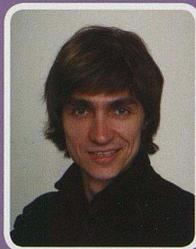
Валерия УРАЛЬСКАЯ

# «Московский академический музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко выбирает Арлекин СТУДИО™»



Сергей Юрьевич Филин

«Пол «Арлекин» - надежный «партнер» артистов балета. Наши артисты выходят на сцену в пуантах, туфлях и босиком. Им комфортно, пол не скользит, на него удобно приземляться, он не мешает стремительным вращениям современных балерин и танцовщиков. Век танцовщиков недолог, «Арлекин» помогает им продлить свою жизнь на сцене.»



Сергей Юрьевич Филин,  
художественный руководитель  
балета, народный артист России

## Арлекин СТУДИО™ Самый комфортный балетный линолеум

- ✓ Гладкая поверхность
- ✓ Амортизирующая подложка
- ✓ Быстро и ровно раскатывается, не даёт волн

Производится в следующих оттенках:



# HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®



Harlequin Europe SA  
29, rue Notre-Dame  
L-2240 Luxembourg  
Tel. INTL +352 46 44 22  
Tel. FR +352 46 44 99  
Tel. DE +352 46 39 39  
Free phone 00 800 90 69 1000  
Fax +352 46 44 40  
www.harlequinfloors.com  
info@harlequinfloors.com

LUXEMBOURG  
LONDON  
LOS ANGELES  
PHILADELPHIA  
FORT WORTH  
SYDNEY  
PARIS  
MADRID  
HONG KONG

Дополнительная информация и  
образцы по телефону

**(8-10) 352 46 44 22**

**Салоны-магазины Grishko:**

**Москва**

3-ий Крутицкий пер., д.11  
тел.: (495) 287-45-77  
ул. Тверская, д.12, стр. 7  
тел.: (495) 694-44-00, 694-43-00  
org@grishko.ru

**Санкт-Петербург**

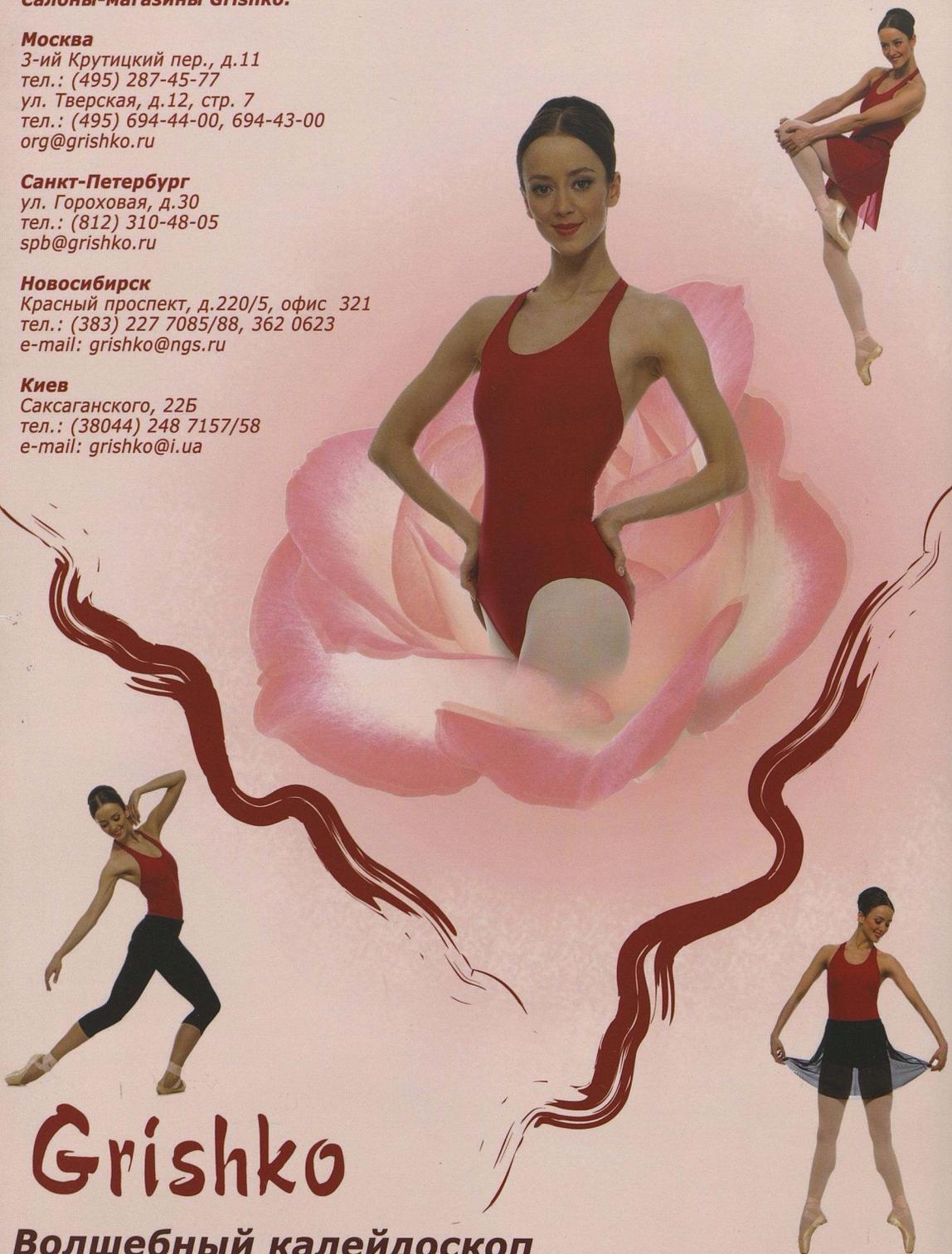
ул. Гороховая, д.30  
тел.: (812) 310-48-05  
spb@grishko.ru

**Новосибирск**

Красный проспект, д.220/5, офис 321  
тел.: (383) 227 7085/88, 362 0623  
e-mail: grishko@ngs.ru

**Киев**

Саксаганского, 22Б  
тел.: (38044) 248 7157/58  
e-mail: grishko@i.ua



# Grishko

**Волшебный калейдоскоп**

**ваших танцевальных образов**

[www.grishko.ru](http://www.grishko.ru)