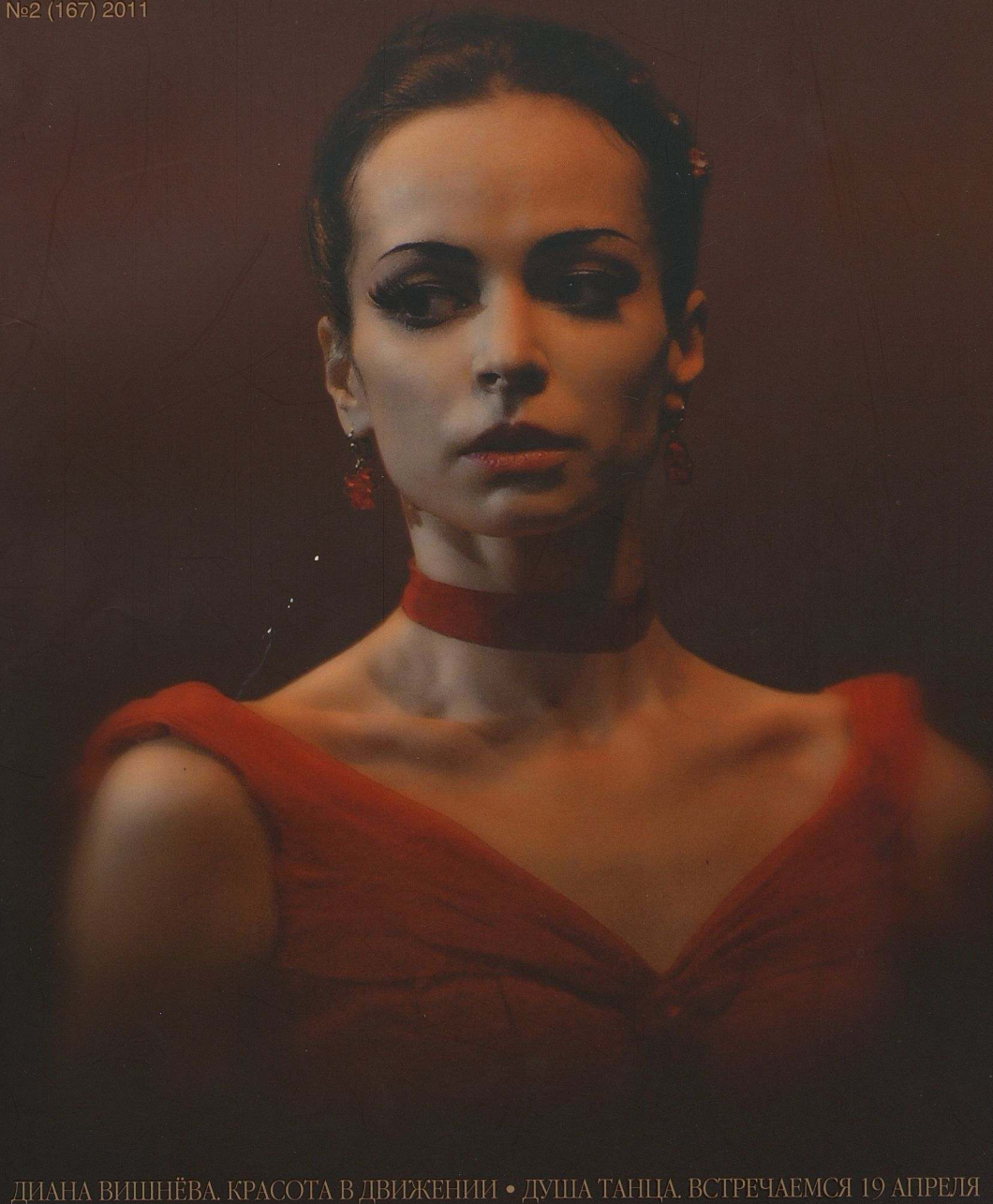




# БАЛЕТ BALLET

март-апрель  
№2 (167) 2011



ДИАНА ВИШНЁВА. КРАСОТА В ДВИЖЕНИИ • ДУША ТАНЦА. ВСТРЕЧАЕМСЯ 19 АПРЕЛЯ





# 19 АПРЕЛЯ К 30-ЛЕТИЮ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

## «Душа Танца»

### ТОРЖЕСТВЕННОЕ ВРУЧЕНИЕ ПРИЗА и ГАЛА-КОНЦЕРТ

В концерте примут участие артисты балета:

Большого театра  
Мариинского театра  
Михайловского театра

Московского академического Музыкального театра  
имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко  
театра «Кремлёвский балет»

Новосибирского театра оперы и балета

Московской академии хореографии

Академии русского балета имени А.Я.Вагановой

Чеченского ансамбля танца «Вайнах»

Театр танца «Скрим» (Самара)

#### ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЗА 2010 ГОД:

«МАГ ТАНЦА»  
ВЯЧЕСЛАВ ОКУНЕВ  
художник  
(Санкт-Петербург)

«МЭТР ТАНЦА»  
МАРИНА ЛЕОНОВА  
ректор  
Московской академии хореографии  
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»  
ЕЛЕНА ШЕРСТНЕВА  
педагог Академии русского балета  
имени А.Я.Вагановой  
(Санкт-Петербург)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»  
АЛЕКСАНДР КОПЫЛОВ  
дирижер (Москва)

«РЫЦАРЬ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»  
ЭЛЬВИРА ПЕРВОВА  
хореограф (Самара)

«РЫЦАРЬ НАРОДНОГО ТАНЦА»  
ДИКАЛУ МУЗАКАЕВ  
хореограф (Грозный)

«ЗВЕЗДА»  
АННА ЖАРОВА  
прима-балерина  
Новосибирского театра  
оперы и балета (Новосибирск)

«ЗВЕЗДА»  
ИРИНА ПЕРРЕН  
прима-балерина  
Михайловского театра  
(Санкт-Петербург)

«ЗВЕЗДА»  
РУСЛАН СКВОРЦОВ  
премьер балета  
Большого театра России  
(Москва)

«ЗВЕЗДА»  
СЕМЁН ЧУДИН  
премьер балета Музыкального театра  
имени К.С.Станиславского и  
Вл.И.Немировича-Данченко (Москва)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»  
МИХАИЛ МАРТЫНЮК  
ведущий солист театра  
«Кремлевский балет»(Москва)

«ПРЕСС-ЛИДЕР»  
ВИТАЛИЙ ВУЛЬФ  
искусствовед  
(Москва)

«ПРЕСС-ЛИДЕР»  
ВАЛЕНТИН БАРАНОВСКИЙ  
фотограф  
(Санкт-Петербург)





# 30 Год юбилея ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

*30 лет в балете – это пик творчества и профессионализма. Я думаю, что и журнал «Балет» подошел к своему юбилею в таком же статусе, благодаря, в первую очередь, таланту и энергии сотрудников журнала и его главного редактора Валерии Иосифовны Уральской. Опираясь на классические традиции и творческий опыт, сегодня журнал отражает и новые направления в хореографии, обеспечивая таким образом необходимую связь поколений в нашем славном русском балете. Желаю журналу «Балет» лидерских позиций, а его коллективу благосостояния и творческих успехов.*

*С уважением и любовью*

*Диана Вишинёва*





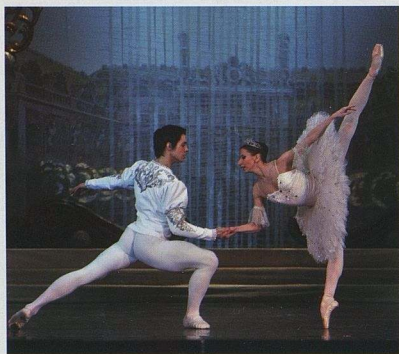
Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал  
№ 2 (167)  
МАРТ-АПРЕЛЬ 2011  
Выходит шесть раз в год

# БАЛЕТ

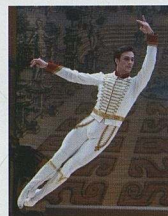
# BALLET

## ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»

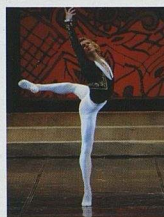
- 4 Вячеслав Окунев. «Маг танца»
- 6 Марина Леонова. «Мэтр танца»
- 8 Елена Шерстнева. «Учитель»
- 10 Александр Копылов. «Рыцарь танца»
- 12 Эльвира Первова.  
«Рыцарь современного танца»
- 14 Михаил Мартынюк.  
«Восходящая звезда»
- 15 Анна Жарова. «Звезда балета»



18 **Ирина Перрен.**  
«Звезда балета»



20 **Руслан Скворцов.**  
«Звезда балета»



22 **Семён Чудин.**  
«Звезда балета»

- 24 **Виталий Вульф.** «Пресс-лидер»
- 26 **Дикалу Музакаев.** «Рыцарь народного танца»
- 29 **Валентин Барановский.** «Пресс-лидер»

**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:**  
О.Г. АЛЕКСА,  
В.И. ПЛАС

**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», 2011

**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

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

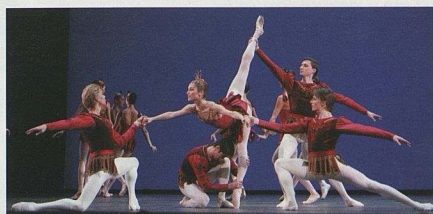
Отпечатано в типографии:  
«Диджитал экспресс»  
Проспект Мира 52,  
(495) 775-08-00, 933-87-68  
Заказ № 47165

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

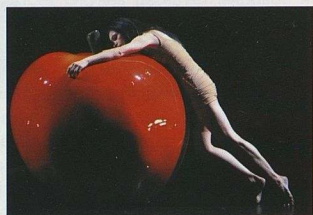
Рукописи не рецензируются  
и не возвращаются.  
Любое воспроизведение оригиналов  
или их фрагментов на любом языке  
возможно только с письменного  
разрешения АНО «Балет».



## ПРЕМЬЕРЫ



32 **В.Уральская.** ...Сжал оправою стиха



34 **В.Игнатов.** С французским акцентом

## ЮБИЛЕИ

36 **Д.Трубочкин.** Двадцать лет  
Кремлёвскому балету

## ИМЕНА

38 **Н.Аловерт.** Диана Вишнёва. Красота  
в движении

## ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

42 **М.Куричная.** Киевские годы Брониславы  
Нижинской

## КАФЕДРА

46 **В.Слыханова.** Мастер русского танца  
Михаил Чернышов

## ДИСКУССИЯ

48 **М.Мурашко.** Кризис ансамблей  
русского танца

52 **ПАНОРАМА**

54 **ВЕРНИСАЖ**



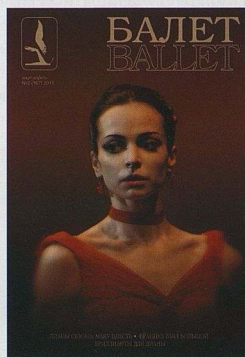
Отражения  
(продолжение)  
**В.Котыхов.**  
Жан Великолепный

## БИБЛИОТЕКА

57 **О.Шкарпеткина.** «Петипа в Испании»:  
книга Лауры Ормигон

## POST SCRIPTUM

64. В.Уральская. Зависит от нас



**На первой  
странице обложки:**  
Диана ВИШНЁВА  
в балете «Анна Каренина».

Фото Нины АЛОВЕРТ

**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)  
В.Л.КОТЫХОВ (заместитель  
главного редактора)  
М.К.ЛЕОНОВА  
Н.Г.ЛЕВКОЕВА  
А.Д.МИХАЛЁВА

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.ВАСИЛЁВ  
В.В.ВАСИЛЁВ

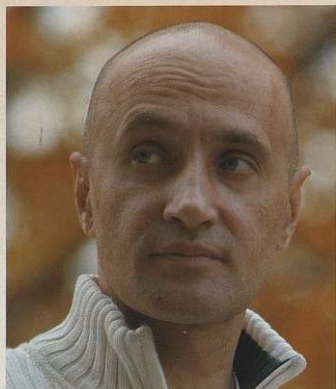
В.М.ГОРДЕЕВ  
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ  
Н.А.ДОЛГУШИН  
В.М.ЗАХАРОВ  
Н.Д.КАСАТКИНА  
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ  
А.М.ЛИЕПА  
А.Б.ПЕТРОВ  
Т.В.ПУРТОВА  
С.Ю.ФИЛИН  
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ  
Б.Я.ЭЙФМАН

**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





Вячеслав Окунев из тех театральных художников, мастеров театра, кто может создать реконструкцию, стилизацию, а может – абсолютно авторский спектакль, остросовременный, лаконичный, но при этом всегда решенный в рамках «эстетики прекрасного». Его художественная убедительность – в верности классическим основам изобразительного искусства, из которого родилась его петербургская по духу и стилю «музыкальная» сценография.



## Вячеслав Окунев «МАГ ТАНЦА»

Поначалу художник был склонен экспериментировать с многофигурными композициями. Так, в постановке начала 1980-х годов тогда ещё Кировского театра, в балете О.Виноградова «Ревизор», на сцене была полуфантастическая конструкция с многочисленными деталями, она много раз менялась, вращалась, каждая эволюция действия сопровождалась переменной внутри этой кинетической установки: город переодевался наподобие пресловутых «потемкинских деревень» (кстати, подвергающихся в науке сомнению) – при слухе о приезде ревизора; каждое вранье Хлестакова вызывало новую модификацию сценического объекта.

По собственному признанию художника, с самого начала его волновали ассоциативные образы. В «Ревизоре» таковыми выступали сами театральные легенды о постановках Гоголя, предметный мир XIX столетия: крыша собора как чернильница, солнце как керосинка и т.д. Самого Гоголя по праву называют далекой предтечей сюрреализма, и вся сценическая среда «Ревизора» вызывала как раз подобные ассоциации.

Здесь надо особо отметить, что для Окунева постановщик – это соавтор и партнёр, а не соперник. По точному выражению самого мастера, театральные художники должны уметь создать свой мир, погружаясь в чужое создание, отталкиваясь от чужой фантазии. Окунев относится к той редкой породе художников, которые безоговорочно признают решающее значение организующей воли режиссера – «хозяина спектакля» в театральном пространстве. Для него очень важна работа в прямом контакте с постановщиком спектакля, важно его ощущение театра, его пластические ходы. Словом, ему интересно бывает играть не только по своим, но и

по чужим правилам. Если, конечно, за ними стоит талант и понимание природы театральности. Долгие годы в балетной области его связывало сотрудничество с главным балетмейстером ленинградского Малого театра Николаем Боярчиковым, он работал с Борисом Эйфманом, Никитой Долгушиным. А работа над великими балетами в хореографии XIX столетия была для Окунева возможностью погрузиться в атмосферу старины и создать собственное видение стиля и атмосферы ушедших эпох.

Постепенно мастер пришел к более лаконичным решениям, к созданию своего рода зрительных метафор спектакля, по сути – к собственному узнаваемому стилю. В этом окуневском стиле всегда присутствует красота в её эстетской, неоклассической трактовке, всегда есть «одна великолепная цитата» из художественных манер прошлых эпох. То, что можно назвать петербургской «мирикуснической» линией развития декорации. Но помноженной на поиски века двадцатого – с его тенденцией к нахождению единого сценического построения. Так сложился почти минималистский стиль сценографических «единых установок» для балетов Бориса Эйфмана. В них – сжатые «формулы» исторических сооружений, с мотивом интерьеров Павловского дворца, как в «Русском Гамлете», или зрительного зала императорских театров, как в «Красной Жизели».

В то же время мастер не чужд и игровой тенденции в современном театре. Ироничный образ прелестей «старого режима», как называли предреволюционную пору во

Эскиз костюма к балету «Золушка» в постановке Олега Виноградова.





Франции «осмнадцатого» века, даёт Окунев в балете «Тщетная предосторожность» (постановка Олега Виноградова). Буколическая история влюблённой крестьянской пары разворачивается в цветах и формах северского фарфора, а бутафорский «рогатый скот» вызывает ассоциации со знаменитой фермой Марии-Антуанетты, где будущая жертва революционного террора вместе с придворными дамами доила коров и коз с вызолоченными рогами и надушенных. «Тщетная предосторожность» – стилизация на грани гротеска под пастораль, под нежные краски и прихотливые формы фарфоровых безделниц, под «галантное празднество» – на этот раз устроенное простолоудинами в подражание господам.

Но часто Окунев цитирует мировое искусство всерьёз: так, мотив аркад амфитеатра в «Спартаке» на сцене Михайловского театра в Петербурге (хореография Г.Ковтуна), решенный как единая установка, предвдваряется супером, на котором изображена вариация на темы картины Жерома с кровавым гладиаторским сражением на арене Колизея. А занавес изысканной реконструкции «Раймонды» под руководством Г.Комлевой на сцене того же театра представлял собой знаменитую картину Делакура «Въезд крестоносцев в Константинополь». Иногда художник смешивает в духе игровой тенденции времена и стили в одном спектакле. В «Спящей красавице», которая в течение многих лет шла на сцене Малого (Михайловского) театра, на фоне живописного задника с великолепным дворцом в духе декораций Торелли, Окунев преднамеренно эклектически соединил разновременные детали. Здесь были средневековые чепцы с сетками и рогами, ренессансные разрезные ткани, береты с перьями, «мушкетерские костюмы» женихов Авроры. Все вместе создавало образ придворного великолепия некоего условно-сказочного европейского «королевства» и в то же время напоминало об изначальном эклектизме спектакля Петипа-Всеволожского.

Главным зрительным мотивом одного из лучших балетов последнего времени «Красной Жизели» (хореография Б.Эйфмана) стала установка-задник, представляющая собой план театра, его архитектурный разрез. По мысли художни-

Эскиз к балету «Ревизор»  
в постановке Олега Виноградова.



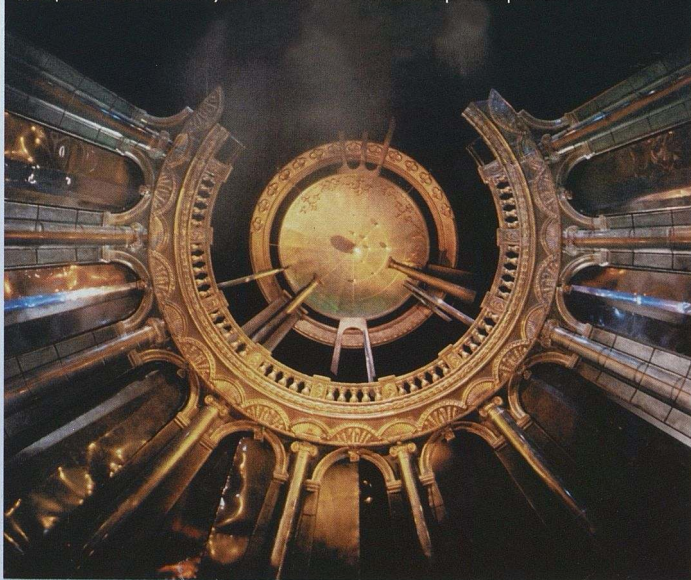
ка, это своего рода «анатомия театра», который становится для главной героини единственной реальностью. Вначале под прозрачным плафоном-куполom – узнаваемый занавес Маринки цвета морской волны, во втором акте его сменяет красный тон Гранд-Опера, ставшей пристанищем Балерины в эмиграции. Окунев – мастер колористического символизма. Почти единственное яркое пятно в этом очень сдержанном, изысканно-строгом по колориту спектакле – красная драпировка. Она появляется в глубине сцены, где висится над персонажами спектакля модель театра, во время разгульного веселья революционной толпы, и потом, как устрашающее воспоминание об «юкаянных днях» – во втором акте. Эта кроваво-красная ткань оплетает героиню, сковывая её движения, реет над ней как кровавый флаг революции, этого «мирового пожара в крови». Когда Чекист выводит Балерину к толпе, поначалу не принимающей её, на ней черно-красная пачка; когда революционная масса признает её своей «красной королевой», её уносят на багровом троне. Но ей чужд «красный смех чужих знамён», её путь – путь скорбно склоненных белых фигур, медленно поднимающихся в глубине сцены по наклонному планшету, чтобы отплыть к «другим берегам».

В одном из последних по времени балетных спектаклей Окунева – «Золушке» на сцене Театра петербургской Консерватории (постановка О.Виноградова) художник применяет многие из своих излюбленных, «фирменных», приемов. Здесь и золотисто-коричневая цветовая гамма, которая у Окунева даёт отсылку к «старым мастерам», к старинным интерьерам. Здесь и цитаты из минувших исторических эпох – мебель в духе французского Ренессанса, медные «начищенные» горшки и котлы, элементы «бургундской моды» в костюмах.

**Мария ФОМИНА**

Фото предоставлены автором

Декорация к спектаклю «Русский Гамлет» в постановке Бориса Эйфмана.







# Марина ЛЕОНОВА

## «МЭТР ТАНЦА»



Марина Константиновна Леонова – балерина, педагог и общественный деятель. В 1969 году она окончила Московское академическое хореографическое училище по классу С.Н.Головкиной и была принята в балетную труппу Большого театра, где проработала двадцать лет.

В истории исполнительского искусства Большого театра Леонова оставила свой след. Но ещё более масштабная деятельность ждала её в будущем. Её рано привлекла педагогика, в которой проявились её незаурядные качества учителя, организатора, руководителя учебного процесса. В 1986 году Леонова поступила, а в 1991 году окончила Государственный институт театрального искусства (ГИТИС) по классу М.Т.Семёновой, получив специальность педагога-хореографа. Но уже с 1989 года начала преподавать классический танец в Московском академическом хореографическом училище. Её работа в этой области была исключительно успешной. С 1991 года она работает также в Московском государственном хореографическом институте педагогом классического танца и преподавателем курса «Исполнительское мастерство». В 1994 году стала доцентом, в 1999 году профессором.

Но подлинный переворот в её жизни произошел, когда в 2002 году она была избрана на должность ректора Московской государственной академии хореографии. За время пребывания её на этом посту деятельность Академии была поднята на новый уровень и развернулась особенно широко.

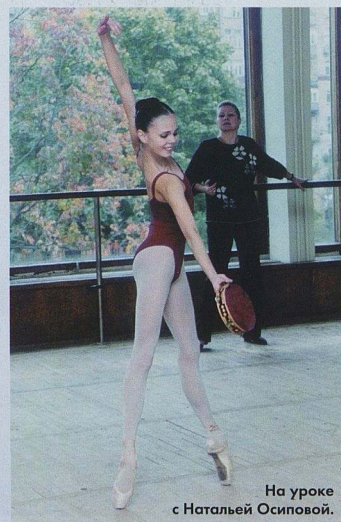
Как ректор, Леонова обременена множеством административных, хозяйственных и общественно-организационных обязанностей, продолжая и свою преподавательскую работу. Но особенно важно её общее руководство

Академией. Сохранение и развитие веками сложившейся школы хореографического образования – важнейшая задача в условиях нынешнего кризиса балетмейстерского искусства. Высокий же уровень исполнительского мастерства по-прежнему держится именно благодаря школе, крепкой профессиональной подготовке будущих артистов балета.

Огромное значение имеет обобщение педагогического опыта как самой Леоновой, так и всей Академии в печатных изданиях. Леоновой создан ряд учебных программ, написано несколько учебно-методических пособий, опубликованы статьи по укреплению и развитию школы классического танца и методики его преподавания. Особенно большое значение имеет её труд «История московской балетной школы 1945-1970 годов», защищенный ею как кандидатская диссертация и опубликованный в виде книги. Здесь Леонова показала, как в дискуссиях и спорах тех лет укрепились и развивались принципы хореографического образования, как взаимодействовали школа и театр, преподавание и театральная практика. Книга эта не только эпизод истории хореографического училища, но и освещение проблем, решавшихся в образовании того времени. Обобщению творческого и педагогического опыта, обсуждению актуальных проблем служит также систематически выпускаемый Академией «Альманах», где печатаются статьи педагогов, студентов, видных

деятели хореографии. Создаются и документальные фильмы об Академии и различных театрах.

Учащиеся хореографической Академии не только усваивают программные задания в классах, но приобретенные навыки они демонстрируют и закрепляют в учебных постановках отрывков из балетов и целых произведений, а также проходя практику в спектаклях Большого театра, где участвуют дети («Спящая красавица», «Дон Кихот» и другие). Леонова придаёт этой стороне дела большое значение. Под её руководством были возобновлены многие



На уроке  
с Натальей Осиповой.



фрагменты из балетов классического наследия и подготовлен силами учащегося Академии ряд спектаклей. Среди них «Пахита» Л.Минкуса, «Классическая симфония» С.С.Прокофьева, «Щелкунчик» П.И.Чайковского.

Леонова была членом жюри международных балетных конкурсов в Москве, Петербурге, Сочи, а также в Токио, Берлине, Милане. С 2005 года она бессменный председатель Государственной экзаменационной комиссии в Казанском хореографическом училище. Но особенно большую пользу принесли систематически проводимые ею семинары и мастер-классы повышения квалификации, которые она осуществляет с 2002 года несколько раз в год в Москве и в других городах. Они значительно влияют на профессиональный уровень преподавания хореографии во всей стране.



На репетиции балета «Гаянэ».

Твёрдо сохраняя опыт хореографического образования русской классической школы, Леонова вместе с тем не отгораживается от того, что происходит в зарубежном искусстве. В хореографической Академии не раз проводили мастер-классы по джаз-танцу, танцу модерн, современному танцу высоко квалифицированные специалисты из США, Франции, Италии, Дании. Педагоги Академии также проводили мастер-классы за рубежом. Учащиеся Академии неоднократно гастролировали в разных странах, знакомясь с зарубежным опытом. Основы академического профессионализма незыблемы. Но учебный процесс не может быть изолирован от того, что происходит в мире. И положительные явления усваиваются современной школой.

Во время сценической карьеры Марины Леоновой в Большом, на сцене театра танцевали знаменитые балерины –



Марина Леонова и Марис Лиена в балете «Лебединое озеро».

М.М.Плисецкая и Р.С.Стручкова, Е.С.Максимова и Н.И.Бессмертная, Н.В.Тимофеева и Н.И.Сорокина. Но М.К.Леонова не затерялась среди них, ибо обладала собственной индивидуальностью, обрела свой путь и творческое лицо и вошла в число ведущих балерин театра. В её репертуаре были значительные партии классических балетов: Одетта-Одиллия и фея Сирени, Жизель и Мирта, различные сольные номера в «Шопениане», «Дон Кихоте», «Раймонде». Её исполнение отличали чистота классического танца, строгое соблюдение хореографического рисунка, драматическая наполненность роли.

Это последнее качество позволило ей особенно выделиться в современных балетах, которых в её репертуаре было много. Особая энергия танца, величественность образа присущи её Хозяйке медной горы в «Каменном цветке» С.С.Прокофьева, Мехменэ Бану в «Легенде о любви» А.Меликова, Эгине в «Спартаке» А.И.Хачатуряна (все в постановке Ю.Н. Григоровича), изящество и лёгкость танца, элементы восточной пластики проявились в исполнении Жар-птицы в одноименном балете И.Ф.Стравинского и Гаянэ в балете А.И.Хачатуряна. Леонова легко усваивала и выразительно передавала своеобразие характеров балетных персонажей, и потому композиторы и балетмейстеры охотно приглашали её на исполнение главных ролей в новых современных балетах. Так появились в её репертуаре Беатриче в «Любовью за любовь» Т.Н.Хренникова (хореограф В.Боккадоро), Дульсиня в «Рыцаре печального образа» на музыку Р.Штрауса и Артемида в «Ифигении в Авлиде» на музыку К.Глюка (оба хореограф А.Б.Петров), сольная партия в «Этих

чарующих звуках» на музыку В.А.Моцарта (хореограф В.В.Васильев).

Теперь свой творческий опыт Марины Константиновны передаёт своим ученикам. Леонова талантливый педагог. Среди её учеников такие знаменитые балерины, как Светлана Лункина, Наталья Осипова, Анна Антоничева, многие солистки Большого театра, театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко и других коллективов России и зарубежных стран. Многие из них лауреаты международных балетных конкурсов. Талантливых учеников она поддерживает, добиваясь для них стипендий различных благотворительных фондов.

Несмотря на большие успехи, сейчас перед Академией стоит ряд проблем, на решение которых направлены усилия Леоновой. Среди них: добиться для Академии статуса нетипового обра-



На репетиции с Р.С.Стручковой.

зательного учреждения, чтобы не превратить её в обычную школу с хореографическим уклоном; сохранить реально необходимые сроки освоения образовательных программ; обеспечить послевузовское образование в сфере культуры и искусства и другие.

Леонова – человек с уникальным творческим, педагогическим и управленческим опытом, настоящий Мэтр хореографического искусства. Поэтому она имеет много званий и правительственных наград, является членом ряда учёных и художественных советов, а также избрана Почётным членом Российской академии художеств. Её вклад в отечественное хореографическое искусство значителен, и можно не сомневаться, что в дальнейшем он будет прумножен.

**Виктор ВАНСЛОВ**

Фото предоставлены Московской академией хореографии





# Елена ШЕРСТНЕВА «УЧИТЕЛЬ»



И профессию, и амплу она выбрала самостоятельно. Близкие повлияли на её будущее косвенно. Танцовщиков в роду не было. А вот музыка превратилась в занятие не одного поколения. Ею была пронизана жизнь окружающих. Началось с деда. Он обладал редкой красотой тенором, абсолютным слухом и природной постановкой голоса. Пел в церковном хоре. Тут его услышали петербуржцы, искавшие в провинции таланты. Пригласили в столицу. Его, не имевшего музыкального образования, определили солистом императорской капеллы. Обаяние этого голоса было столь велико, что вскоре доверительно-дружеские отношения связали певца с императорской семьей. Николай II наградил полюбившегося солиста Георгиевским крестом и даровал ему дворянство. После революции дед, волею судеб, погиб в концлагере. Был еще прадед, великолепный бас, тоже ставший профессиональным певцом. Родственников, связавших жизнь с музыкой, было предостаточно. Дядя, например, служил в оркестре Мариинского театра. Так что ее музыкальность была предопределена генетически и унаследована как качество родовое.

Знакомство нашей героини с балетом состоялось в трёхлетнем возрасте. Её повели на «Спящую красавицу». Были уверены – длинный спектакль ребёнку не выдержать. И ошиблись: кроха была зрелищем захвачена, очень сосредоточена и серьёзна. Волшебный мир музыки и танца завладел её мечтами целиком.

В Вагановском училище Лена Шерстнева училась истою. Её успехи отмечали высшими баллами. Классический танец осваивала под руководством многоопытной Л.Тюнтиной, характерный – у блистательной примадонны И.Генслер, актёрское мастерство – у темпераментной Т.Шмыровой. На выпускном экзамене по актерскому мастерству в 1975 году ей поручили номер Л.Якобсона «Встреча». Портовая девушка пристаёт к случайному прохожему, моряку, возможному клиенту. А тот оказывается братом... Драматизм ситуации, лаконизм выразительной яacobсоновской пластики требовали зрелого актёрского мастерства и душевной проникновенности. Высокая, вызывающе тонкая, с волевым выдвинутым подбородком, героиня Шерстневой змеилась вокруг прохожего, униженно сжималась комочком у его ног, с вызовом демонстрировала свою сексуально привлекательность. Успех закрепил за дебютанткой репутацию выразительной актрисы.

И в будущем Шерстнева дерзко бралась за самые разные партии. Сложные, игровые или виртуозно танцевальные. Зарема в «Бахчисарайском фонтане», Фея Карабосс в «Спящей красавице», колдунья Мэдж в «Сильфиде», Мирта в «Жизели». Не отказывалась и от маленьких ролей, справедливо считая, что любая роль может быть сделана высокопрофессионально и захватывающе.

Зарема Шерстневой как будто предчувствовала близкий трагический финал. Страсть к Гирею граничила у неё с отчаянием. Но и смириться с охлаждением возлюбленного она не могла – женская гордость не позволяла. И – диковатая порода. Эта Зарема словно боялась своей природы, боялась отдаться ей и заранее, не исполнив всё до конца, сгореть. Танец героини набирал силу, вот-вот готов был вспыхнуть пожаром чувств, но ей удавалось всё-таки сдерживать себя, чтобы не отпугнуть Гирея.

Шерстнева, по театральному броская, не боялась на сцене от своей эффектности отказаться, менять внешность, становясь порой некрасивой. Её зловещие колдуньи Карабосс и Мэдж были существами масштабными, значительными. Каждая наслаждалась могуществом, но проявлялось это по-разному. Фея Карабосс злом открыто упивалась, ликовала почти в экстазе. Колдунья Мэдж, напротив, затаилась, словно накапливала в себе ненависть, чтобы затопить ею в финале мир сплона.

Мэдж Шерстневой вполне вписывалась в театральную традицию, а вот её Карабосс эту традицию вызывающе ломала. Тут не было ни старости, ни уродства. Прибывала прежде всего Фея, не менее прекрасная, чем остальные. Слово падший ангел, вкусивший сладость мести. Выбеленное – маской – лицо, взбитые голубовато сиреневые волосы, молодое, по-своему неотразимо привлекательное лицо. Она могла сгорбиться, исказить черты гримасой, будто на миг притворялась старой и уродливой.

Но главным призванием Шерстневой стали характерные танцы. Выбор был сделан ею ещё в школьные годы. Высокий, по тем временам, рост predetermined этот путь. Тем не менее, классическим танцем она продолжала заниматься в полную силу, и её успехи тут были настолько значительны, что ей и в театре продолжали поручать классические партии. Владение классическим танцем вело к особой заботе о форме и в танце характерном. Испанский в «Ле-



бедином», цыганский в «Дон Кихоте» и «Каменном цветке», индусский в «Баядерке» – везде безупречная красота, отточенность каждого движения и позы свидетельствовали об истинно петербургском стиле исполнительства. Петербурженка в четвертом поколении, Шерстнева была этому стилю верна, хранила как одну из высших ценностей балетного искусства.

А её Уличная танцовщица в «Дон Кихоте»! Тут классический танец сопрягался с мощными красками характерного. И Шерстнева упивалась этим союзом, обозначая границы своего таланта и возможностей. Она не спешила побеждать. Снисходила до происходящего, принимала в нём участие как бы нехотя, едва ли не вынужденно. Знала – она станет в итоге центром. Ещё бы – такой танец, такая призывная игра не оставит никого равнодушным. И череда кинжалов, между которыми она должны была бестрепетно пройти, обозначала эту границу – любви и смерти. И она оказывалась тут истинной жрицей – вдохновляла Тореадора своей любовью. Плата за его возможный трагический финал...

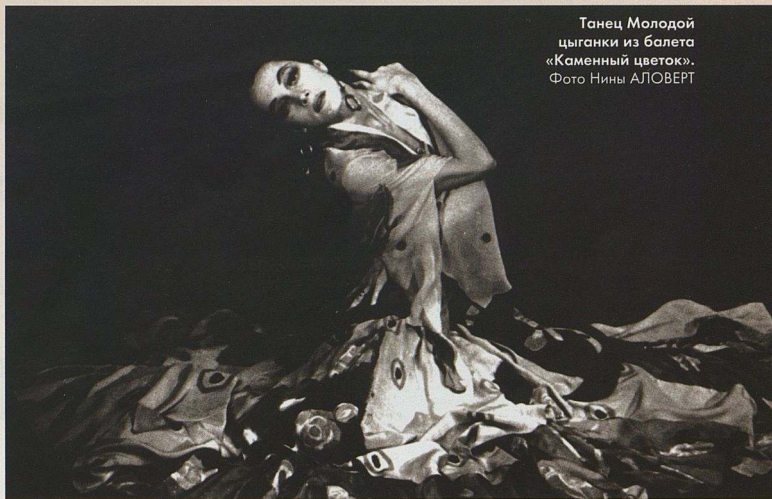
Пытливость, желание пополнить репертуар новыми или уже кем-то станцованными номерами вели к творческим вечерам. Каждый такой вечер подтверждал незаурядность дарования, творческую волю, душевные резервы бенефициантки.

В 1985 году неожиданно для всех закончила Высшую профсоюзную школу культуры. Умение размышлять над ролью, искать совершенство в танце увенчались выбором нового поприща, педагогического. Начало было положено в 1998 году, когда сценическая карьера танцовщицы ещё продолжалась. Её пригласили на кафедру хореографии в Петербургскую консерваторию, где ей поручили вести наследие характерного танца и актёрское мастерство. Тогда-то и обнаружился у неё подлинный педагогический талант. Изысканно точный, выразительный показ, меткость замечаний, умение подсказать главное, чтобы танец воспитанников обрёл силу и стать, заиграл присущими ему красками – всё это превращает её занятия в школу исполнительского мастерства, обогащает профессиональными навыками.

Родное училище, ныне Академия русского балета имени А.Я.Вагановой, хотело переманить к себе насовсем Шерстневу. Но она оказалась человеком благодарным и тем, кто в ней педагогический дар открыл, не изменила. Разрывается между Консерваторией и Академией, но всё успевает. И там интересно, и здесь. Интересно по-разному. Её выпускные экзамены в Академии превращаются в захватывающие концерты, демонстрируют высокое исполнительское мастерство воспитанных ею учеников и безупречный вкус. В Консерватории – люди с разными возможностями и необычными индивидуальностями. Каждого надо поддержать, помочь поверить в себя, и в танце это обязательно окупится, обернется успехом.

Страстная влюблённость в танец, убеждённость, что сценические мгновения – подлинное счастье, этим было озарено само существование Шерстневой, этим же отмечено и творчество её учеников.

**Аркадий  
СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ**



Танец Молодой  
цыганки из балета  
«Каменный цветок».  
Фото Нины АЛОВЕЦ



Испанский танец  
из балета  
«Лебединое озеро».  
Фото Натальи  
РАЗИНОЙ





# Александр Копылов «РЫЦАРЬ ТАНЦА»



Александр Копылов родился в Краснодаре в семье музыкантов. С детства много ездил по стране, поскольку отца, скрипача с отличной школой, постоянно приглашали на должность концертмейстера в различные оперные и симфонические оркестры. Первые уроки дирижирования получил у знаменитого дирижера Большого театра Александра Гаука в Тбилиси, куда тот был эвакуирован во время Великой Отечественной войны. Занятия продолжались недолго – вскоре Александр Копылов ушел на фронт. Демобилизовавшись из армии по окончании войны, поступил в Ереванскую консерваторию, где учился у выдающегося дирижера и педагога Константина Сараджева, ученика легендарного маэстро Артура Никиша. По окончании консерватории уехал в Новосибирск, где работал в филармонии, а затем в течение девяти лет в театре оперы и балета и консерватории.

В 1962 году получил приглашение на прослушивание в Большой театр, результатом которого стали гастрольные выступления с балетной труппой в США. По возвращении был принят в Большой театр. И с тех пор он стоит за дирижерским пультом первого театра страны. В его репертуар вошли 74 балета (в том числе П.Чайковского, С.Прокофьева, А.Хачатуряна, Р.Щедрина, Т.Хренникова, А.Глазунова, Д.Шостаковича, Л.Делиба, Л.Минкуса, И.Стравинского, Р.Глиэра), в постановке большинства он принимал участие.

**Юрий БУРЛАКА,**  
**художественный руководитель**  
**балета Большого театра:**

«Профессия балетного дирижера уникальна, такие специалисты не формируются массово. В истории отечественного балета были профессионалы, которых ценили не только музыканты, но и люди театральные. В Петербурге спектаклями дирижировал Евгений Мравинский, в Москве – Андрей Арндс, Геннадий Рождественский, Александр Гаук, Юрий Файер, Альгис Жюрайтис. В этом ряду корифеев свое достойное место заслуженно занимает и Александр Александрович Копылов. Он является мастером высочайшего класса со своей неповторимой индивидуальностью и яркой манерой дирижирования.

Самое главное Копылов понимает балетную специфику дирижерского ремесла. Ведь в России ни одно учебное заведение не готовит таких специалистов. А за словами «понимает специфику» стоит целый комплекс знаний и умений, многие из которых даже невозможно приобрести в учебной аудитории.

Они могут быть лишь порождением художественной интуиции, тонкого душевного склада. Недостаточно же знать балетные термины и их смысл. Необходимо разбираться в драматургии и хореографическом тексте спектакля, помнить все темпы, которые варьируются для различных исполнителей. Талант балетного дирижера заключен в умении сочетать «удобство музыкального сопровождения» с верностью авторскому замыслу композитора и вдохновенным музицированием. Но не менее важно понимать психологию артиста, чутко относиться к настроению танцовщиков, которые именно сегодня, сейчас выходят на сцену творить чудо искусства.

Не считаясь с возрастом и состоянием здоровья, Александр Копылов приходит на все репетиции, чтобы перед каждым спектаклем подкорректировать темпы, узнать творческие нюансы артиста, а может, даже придать спокойствия балерине или танцовщику, установить с ними тот особый душевный контакт, что позволит уже на сцене настроиться на волну вдохновения».

**Геннадий ЯНИН,**  
**директор балета Большого театра:**

«Александр Александрович Копылов работает в Большом театре более 40 лет и знает о нём все и даже больше.

Я не застал маэстро в то время, когда он, будучи достаточно молодым человеком, аккомпанировал всем нашим легендарным артистам. Практически не только вся история балета Большого театра XX века прошла перед его взором. Копылов и сам стал персонажем этой истории золотого века Большого балета.



Есть различные балетные трюки, самый известный – 32 fouette. Копылову удается поймать темп артистки буквально с третьего оборота. Балерины не всегда утруждают себя тем, чтобы слушать музыку. Александр Александрович относится к тем дирижерам, которые делают этот дамский каприз незаметным для публики. Он неизменно присутствует на репетициях солистов. Не было случая, чтобы Копылов встал за пульт, не зная темпов и пожеланий исполнителей (такое порой случается с его коллегами).

Однажды мне довелось смотреть балетный спектакль из директорской ложи, то есть сидя прямо над оркестровой ямой. Дирижировал Александр Копылов. А я не мог от него оторваться, потому, что разворачивался целый спектакль в спектакле. И очень жаль, что зрители не могли его видеть. Поразительно, как дирижер общался с музыкантами, разговаривал с ними, кидал выразительные взгляды, если кто-то вступал не вовремя, или допускал другие промахи. Причем, это были не гневные стрелы, а скорее комично-ироничные.

Можно много рассказывать, но лишь со всем уважением скажу, что Александр Александрович Копылов для меня был и остается образцом балетного дирижера».

#### **Нина СЕМИЗОРОВА,**

**педагог-репетитор Большого театра:**

«Когда я пришла в театр, Александр Александрович дирижировал всеми спектаклями, и я с ним танцевала «Дон Кихот», «Каменный цветок», «Спящую красавицу». На меня он действовал, как икона в церкви: я сразу успокаивалась, появлялось больше уверенности в себе. Я могла сосредоточиться, думать о танце, о спектакле, об игровом аспекте роли. С другими дирижерами было иначе – каждый по-своему влиял на настроение. Но когда за пультом стоял Копылов, я знала, что меня не ждут какие-то неприятные сюрпризы, и я буду вести спектакль, как я к нему подготовилась, как хотела бы, и никто мне в этом не помешает.

Александра Александровича не надо было упрашивать прийти на репетицию. Он сам приходил перед спектаклем в зал. Вежливо здоровался, садился возле рояля и на протяжении всей репетиции что-то себе помечал, корректировал в нотах. При этом никогда не вступал, не уточнял. Я бы сказала, что Александр Александрович участвовал в репетиции своим присутствием. Вообще он очень интеллигентный человек и в жизни, и в работе. От него исходит какое-то тепло, доброта и покой.

Нам довелось много общаться во время работы над балетом Генриха Майорова «Маленький принц». При этом не было каких-то острых моментов, которые, нередко возникают в постановочной группе, где могут сталкиваться различные художественные взгляды композитора, балетмейстера, дирижера, артистов. С Копыловым было очень легко, устанавливалась особая творческая связь, которая позволяла полностью раскрепоститься.

У Александра Александровича каждый спектакль был концептуально выстроен, и он не ломал эту музыкальную структуру, свою драматургию. Конечно, исполнитель мог о чем-то попросить дирижера заранее. Но на спектакле свои эмоциональные порывы надо было укладывать в оговоренные музыкальные рамки. Ненужной импровизации ходу не давалось, и в этом был свой плюс.



Сцена из балета Л.Минкуса «Дон Кихот». Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Копылов много ездил с Большим театром на зарубежные гастроли. Он работал и со своими музыкантами, но случалось дирижировать местными оркестрами. И должна сказать, что партитура всегда звучала хорошо. У мягкого и профессионально авторитетного дирижера быстро устанавливался контакт с инструменталистами, которые с радостью подчинялись его художественному императиву, шли за ним. Темпы, к которым мы привыкли в Москве – сохранялись».

**Материал подготовлен  
Александром МАКОВЫМ**

Балетные и театральные  
принадлежности

**Дебют**  
САЛОН

Товары для занятий:

- хореографией
- бальными 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)





# Эльвира Перова «РЫЦАРЬ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

Первая волна российских хореографов, занимающихся современной хореографией, началась двадцать лет назад, и, дав несколько очень ярких имен, потихоньку откатилась. За теми, самыми первыми, постперестроечными, стали появляться новые. Так, несколько лет назад внимание профессионалов привлекли работы молодого самарского балетмейстера Эльвиры Перовой, хореографа-постановщика, танцовщицы и основателя театра танца «Скрим». Её постановки отмечены удивительным светом и чистотой интонации. Сегодня она доцент кафедры современного танца Самарской академии культуры и искусств, обучает студентов современной хореографии и композиции, создаёт для них миниатюры и спектакли. Коллектив – постоянный участник и любимец фестивалей в Москве, Витебске, Саранске, с массой высоких наград в архиве.



«Танцевальная карьера для меня началась в родном городе Новочебоксарске, в школе искусств, куда мама по совету врачей привела меня укреплять слабое сердце. – Рассказывает Эльвира Перова. – Затем я сама написала письмо и отправилась поступать в училище искусств в Нижнем Новгороде».

**– Как родители отнеслись к такому решению?**

«В семье, по рассказам мамы, была настоящая трагедия! Сама я этого не понимала. Мне тогда еще и пятнадцати не исполнилось.

В училище мне невероятно повезло с педагогом по народному танцу и композиции, которая была просто одержимым человеком. Она день и ночь держала нас в классе. И по классическому танцу была замечательный педагог, выпускница Пермского института культуры. Вдвоем они за нас взяли серьезно, и мы четыре года из училища не вылезали, просто жили там. Словом, было весело. Объем знаний мы получили там огромный, до сих пор пользуюсь этими материалами на уроках.

В училище я точно решила, что должна поступать в Самарский институт культуры, из-за чего дома снова была трагедия. Мама как с войны ждала меня четыре года, а я взяла и снова уехала. На последнем курсе института получила приглашение в областное училище культуры. Так что преподавать я начала ещё студенткой – народный танец и композицию. Была заядлой народницей. Проработала в училище ещё пять лет и там же начала ин-

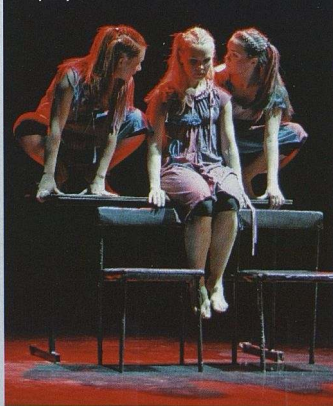
тересоваться современной хореографией. Всё началось с того, что в Самару приехал педагог из Америки. Его уроки были фантастически дорогими – по тем деньгам два миллиона! Раз в десять больше моей зарплаты. Но в жизни рядом со мной всегда находятся хорошие люди. Моя непосредственная начальница Потоцкая Людмила Геннадьевна (председатель хореографической комиссии), увидев мою растерянность, быстро подсказала, что нужно делать. Когда я пошла к директору с просьбой, оплатить мне участие в семинаре, мало кто верил в то, что это получится. Но случилось чудо – директор просто взяла и подписала, сразу, не раздумывая. До сих пор не понимаю, как это могло случиться.

Когда в классе нас попросили разуться, и я в первый раз босиком начала делать эти простые движения урока, с дыханием, вдруг почувствовала, как мне хорошо! Я поняла, что нашла свой танец! Была такой окрылённой, пошла в другой класс и до ночи проделывала эти движения снова и снова, не могла понять, что со мной происходит. Эти десять дней перевернули всё в моей голове. С тех пор началось моё образование в современной хореографии, различные мастер-классы. Я стала оставлять свои контакты, и мне начали приходить письма с приглашениями. Только теперь приходилось искать деньги самой. Обычно брала в долг, потом целый год отдавала. И так постепенно училась. Когда в 2000 году в академии открылась кафедра современного танца, я была одной из самых подготовленных представителей этой дисциплины в городе, знала очень много и из первых рук. Меня пригласили, и стало ясно, что народный танец придется оставить. (Мою кандидатуру предложил мой педагог Брыкин Виктор Иванович, он же основатель кафедры современного танца.) Моими предметами в академии стали современный танец и мастерство хореографа.

**– С чего началась история Вашего коллектива?**

«Ещё будучи студенткой института, я решила создать свою небольшую «танцевальную компанию». Пришла к девочкам, которые поступили на первый курс, и предложила: «Давайте вы будете моими танцорами, а я вашим руково-

Сцена из спектакля «Шаги в другую сторону».





дитем». Они удивились моей наглости, но решили попробовать. Сделали программу и стали с ней выступать. Было четыре года очень весёлой жизни. Одновременно я опробовала на них свои новые знания в области современной хореографии, давала материалы семинаров, смотрела, как всё это выглядит со стороны».

– **Это было началом коллектива «Скрим»?**

«Он начинался постепенно, наверное, с 2000 года, когда появились первые постановки, миниатюры. Самым мощным годом для нас стал 2002, когда мы попали на «Лису» (Фестиваль современной хореографии в Саранске) с композицией «На двоих», которая сейчас так популярна, и сразу взяли первое место».

– **Сейчас артисты «Скрима» – это Ваши студенты?**

«Да. Первый состав коллектива разехался. И с тех пор менялся ещё раз. Сейчас это, пожалуй, уже четвёртый. Проблема в том, что большинство танцовщиков не из Самары. Я каждый раз себя этим наказываю, потому что в результате они заканчивают учебу и всё равно разъезжаются. Из прошлого состава у меня остался всего один мальчик, и то потому, что женился на местной девушке. Он сейчас мне очень помогает, работает репетитором. А в новом составе – снова 80 процентов иногородних. Через год они тоже разедутся, и я понимаю, что сейчас настал решающий момент, когда нужно делать полноценный коллектив. Тем более, что состав очень сильный. Всё упирается в отсутствие какого-либо статуса. Мы существуем при академии, а это значит, что коллектив и есть, и нет».

– **Кто-то поддерживает Вас материально?**

«Единственный человек, который нас поддерживал всё это время – мой муж. Благодаря ему, мы вышли на сцену в Самаре. Но это не может продолжаться до бесконечности. Сейчас мы стараемся начать зарабатывать хоть что-то. Благодаря этому, смогли поехать, например, в Витебск на фестиваль, который пропустить никак не могли».

– **Как Вы пришли к «крупной форме», созданию спектаклей?**

«Однажды мне попала музыка группы «Rell», альбом «Странные люди», и так понравилась, что я сразу увидела весь спектакль. Конечно, первый спектакль получился несколько «шитым грубыми нитками». Зато за эти «нитки» нам дали специальную премию «Дебют» на фестивале в Витебске».

– **У Вас есть очень интересный спектакль, посвященный группе «Битлз».**

Сцена из спектакля «Уходящие в вечность».



«Спектакль «Уходящие в вечность» – наш любимый. Это самый первый спектакль, который я задумала, причем, не будучи поклонницей «Битлз». Началось с того, что я просто услышала их песню. А ещё увидела концерт Пола Маккартни в Москве и была потрясена тем, что спустя столько лет эта «легенда» способна собрать огромную площадь. Как эти люди умудрились перевернуть всё в наших советских головах? Это целое явление, феномен, а не просто музыка. Проникшись темой, начала собирать материал и делать спектакль. Было очень тяжело, никак не шло, на эту рок-роллинную музыку не ложилась контемпорари хореография. Пока рождался «Битлз», успели выпустить целых три спектакля, у меня родилась дочь. И только когда Алисе исполнился год, состоялась премьера – 12 апреля. И как оказалось – это официальный день рождения рок-н-ролла. Был настоящий успех. Спектакль мне очень дорог».

– **Чем для Вас была интересна работа над последним спектаклем?**

«Игру для взрослых» мы ставили для недавнего фестиваля в Витебске. Но мне кажется, зрители его не совсем верно поняли. В нём затронута тема по-

литики, выборов, информационного предвыборного насилия над людьми. Как это всё происходит, и в чьих руках мы находимся, как вся наша жизнь пропитывается пропагандой, и кажется, даже у тебя дома висят рекламные баннеры с портретами людей, имена которых навечно засели у тебя в голове. Критики увидели в спектакле рассказ об офисных работниках, но он глубже. Возможно, просто ещё не «обкатался», не «обжился». На мой взгляд, эта работа не похожа на наши предыдущие спектакли, да и мало кто из хореографов к подобным темам обращался».

– **Это довольно мрачная картина, тем не менее, Ваше творчество ассоциируется с чем-то светлым, что выгодно отличает Вас от большинства коллег. Это сознательная позиция – не делать модной «чернухи»?**

«Наверное, это связано с рождением дочери. У меня произошло внутреннее отторжение всего негатива и «ужасиков». Сейчас мы стараемся даже к сложным темам относиться с некоторой иронией и юмором. Стараюсь, чтобы зритель на наших спектаклях улынулся».

Ольга ГОНЧАРОВА

Сцена из спектакля «Весна».







# Михаил МАРТЫНЮК

## «ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»



Ещё будучи учащимся Пермского хореографического училища (класс В.Я.Аликина), Михаил участвовал в гала-концерте, посвящённом награждению лауреатов приза журнала «Балет» – «Душа танца» 2002 года. Это было первое выступление Мартынюка на столичной сцене. Тогда Михаил танцевал в честь Людмилы Сахаровой, получившей приз в номинации «Учитель». И вот спустя восемь лет Михаил сам стал лауреатом этого приза.

С 2003 года Мартынюк – солист театра «Кремлёвский балет». Его значительными творческими достижениями здесь стали такие партии как Наполеон в балете «Наполеон Бонапарт» (хореография художественного руководителя «Кремлёвского балета» Андрея Петрова) и Меркуцио в балете «Ромео и Джульетта» (хореография Юрия Григоровича). В его репертуаре такие партии мирового балетного репертуара как Голубая птица («Спящая красавица»), Солист /Pas des esclaves/ («Корсар»), Альберт («Жизель»), Актеон («Эсмеральда»), Принц-Щелкунчик («Щелкунчик»), Шут («Лебединое озеро»), Базиль («Дон Кихот»).

С успехом танцовщик участвует в «Русских сезонах XXI века» Андриша Лиёпы.

**Андрей Петров** (художественный руководитель театра «Кремлёвский балет»): «Мне кажется, Михаил обладает стилем, связанным с творчеством выдающихся танцовщиков прошлого. Это стиль и даже более – амплуа гротесково-классического танцовщика, который особенно хорошо владеет техникой прыжков и вращений, который выразительным по части изображения ярких персонажей, особенно характерных. Это у Мартынюка, безусловно, есть. И в нашем театре он тоже исполняет много таких ролей. Я говорю о Томе Сойере, Ханумане из «Кати и принца Сиам», Шуте из «Лебединого озера», Гамаше из «Дон Кихота» и других. Но, кроме этого, в силу своего большого внутреннего темперамента, Мартынюк начал себя пробовать и в ролях романтического героя. И это у него получилось. Ему удалось пройти по очень тонкой грани, исполняя партию Аль-

берта. Ведь он по данным не герой. Во многом за счёт вдумчивой работы, за счёт точности мимических жестов и танцевальной техники, Михаилу удалось создать очень точный образ аристократа, в душе которого происходит перелом в чувствах к Жизели. И я уверен, что Мише вполне подвластны и другие роли амплуа романтического героя.

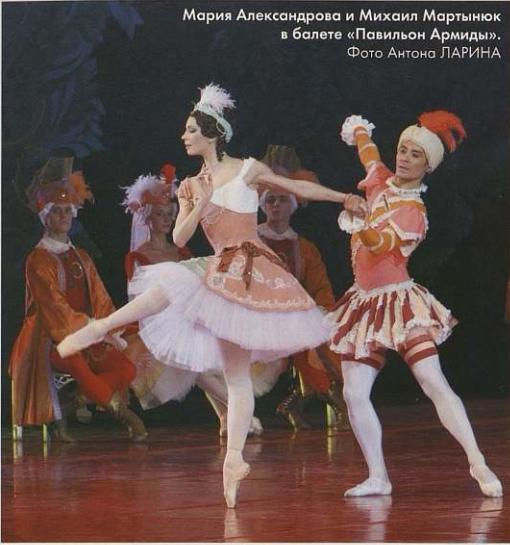
Основной же репертуар Мартынюка – это Принц-Щелкунчик, Актеон, Голубая птица, Лель в «Снегурочке», Аладдин в «Тысячи и одной ночи». «Фигаро» – балет, который был поставлен специально на него. Здесь он играет самого Фигаро – темпераментного молодого человека со своими поисками любви и душевного равновесия в довольно сложных жизненных ситуациях. И это, конечно, абсолютно его роль.

С Александрой Тимофеевой в «Эсмеральде».  
Фото Михаила ЛОГВИНОВА





Мария Александрова и Михаил Мартынюк  
в балете «Павильон Армиды».  
Фото Антона ЛАРИНА



Кристина Кретова и Михаил Мартынюк в балете «Фигаро».  
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



В нашем театре это единственный сегодня премьер, обладающий всем арсеналом технических средств. Я думаю, что ряд ролей, о которых Михаил только ещё думает, он в будущем обязательно исполнит.

Это очень интересный танцовщик и с ним интересно работать. Поздравляю Михаила с почётной наградой журнала «Балет» «Душа танца» и желаю ему счастливой творческой судьбы!»

**Галина Шляпина** (педагог-репетитор театра «Кремлёвский балет»): «Первое, что бросается в глаза, когда ты видишь Михаила Мартынюка на сцене – это уникальная техника танцовщика. И, конечно, он очень самобытен. Если бы не было Миши Мартынюка в «Кремлёвском балете», то, наверное, и не было бы такого спектакля как «Фигаро». Этот спектакль попадание в десятку.

Есть танцовщики, которым надо много репетировать, отработать технику. А Мише достаточно трёх репетиций. Вышел и станцевал, но как! Всегда безупречно. Я с ним познакомилась пять лет назад на гастролях «Имперского ба-

лета» в Японии. Я уже тогда была восхищена его виртуозностью. В Большом театре есть Иван Васильев, а в «Кремлёвском балете» Михаил Мартынюк. Иван с Мишей чем-то похожи. Они оба техничные ребята и в тоже время разные. Не хочу сравнений, но Миша – артист широкого диапазона. Он может танцевать и классику, и гротеск, и героические роли. Ему удалось талантливо проявить себя в лирико-романтической партии Альберта. Интересно было наблюдать за ходом этой его роли, за тем как он музыкален и содержателен в «Жизели».

Миша весёлый, добрый человек. Он зажигает всех вокруг себя темпераментом, хорошим настроением и трудолюбием.

На Мартынюка надо ставить спектакли. И, я думаю, что Андрей Борисович Петров это понимает и высоко ценит Михаила как танцовщика. Мне думается, что у него ещё всё впереди – и новые спектакли, и новые победы».

Материал подготовлен  
Романом ВОЛОДЧЕНКОВЫМ

Михаил Мартынюк – Актёон в балете «Эсмеральда».  
Фото Михаила ЛОГВИНОВА







# Анна Жарова

## «ЗВЕЗДА БАЛЕТА»

«Вас соткали из пены и тончайших лучей самых дальних светил» – так я написал об Анне Жаровой десять лет назад, после того, как впервые увидел ее на сцене. Я только-только пришел работать в литчасть Новосибирской Оперы, Анна три года уже была солисткой балета, меня убеждали, что всех артистов надо любить одинаково.

Анна Жарова в балете «Спящая красавица».



«Неприличный» текст Степанцова о «неприличных» отношениях и странностях любви ничуть не соответствовал нашим отношениям с балериной. Да и отношений никаких не было. Мы здоровались, встречаясь в лабиринтах Новосибирской оперы, раскланивались, изредка обедая в одно время в недорогой закусочной напротив театра, через Красный проспект. В моем мире Анна Жарова существовала исключительно на сцене, и каждое ее появление для меня означало ожог. Вот оттого и появился в моей первой газетной публикации об Анне тайный возглас испепеляющей боли.

Не стану вводить читателя в заблуждение: я не видел Анну во всех ее ролях, их – много. Некоторые перечислю:

Одетта-Одиллия («Лебединое озеро»), Мари и Фея Драже («Щелкунчик»), Принцесса Аврора и Фея бриллиантов («Спящая красавица»), Фригия («Спартак»), Жизель, Ширин («Легенда о люб-

Я и любил. Всех и всем сердцем. Стараясь никого не выделять. Но – вот ведь странность! – Анна сразу заняла в моем сердце особое положение. Да и сейчас занимает – что скрывать.

Теперь я должен открыть маленькую и несколько хулиганскую тайну. Слова про пену я взял из стихотворения (и после – песни) Вадима Степанцова. Не то чтобы я прятал источник – никто не спрашивал в лоб. Ни раньше, ни сейчас. Немудрено: балетный зритель на концерты группы Степанцова «Бахыт-компот» не ходит. Тогда как с самим Вадимом Юрьевичем мне в балете встречаться доводилось и я доподлинно знаю, что у него к танцу интерес есть. Вернусь к стихотворению. Прямо скажем, неприличному. С заголовком «Не гаси об меня сигарету!» Заявляю: даже после этого признания я снова готов выразить цитатой из него мое восхищение Анной Жаровой!

Анна Жарова в балете «Жизель»





ви», Гюльнара («Корсар»), Сванильда («Коппелии»), Китри («Дон Кихот»), Балерина («Петрушка»), Золушка, Никия и Гамзатти («Баядерка»)...

Я, например, совершенно точно не видел Анну в «Золушке» Кирилла Симонова, но полагаю, это к лучшему. Величина личности Жаровой несопоставима с размерами таланта Симонова. Без обид – никто насильно Кирилла с его «хореографиями» на сцену не тянет, юноша должен понимать, чем чревата публичность. Однако первый спектакль – славную неоклассическую одноактовую «Sonata» – Анна если и не спасла, то очень облагородила. Моя статья, посвященная Жаровой в этом спектакле, затронула такие глубинные слои инстинктов в отношениях «мужское – женское», что немедленно была запрещена редактором к печати как произведение, слишком откровенно показывающее воздействие балерины на мужчину. Жаль!

Больше всего я ждал Анну в Фее Драже. Тогда «Щелкунчик» был моим любимым спектаклем, а в преимущественной хореографии Иванова, которую не сыщешь в Москве, остался любимым из «Щелкунчиков» до сих пор. Смотрел я его нередко, с Жаровой – почти всегда. Сидел чаще, чем стоял, врать не стану.



Но вот с «Лебединым» иначе. Не помню, чтобы удавалось посидеть, когда главную партию вела Анна. Даже стоять было неудобно: в партере возле одного из выходов, ярусы забиты! – столь притягательной была для Новосибирска Жарова, принятая в театр сразу солисткой. В том же 97-м, когда окончила Новосибирское хореографическое училище по классу Т.К.Капустиной.

Через пять лет Анна стала заслуженной артисткой России, но этому предшествовало событие, поставившее балерину в ряд ведущих танцовщиц России: за роль Сванильды она получила премию «Золотая Маска» (2002). Я до сих пор уверен, что Анна – лучшая Сванильда, а увидеть их позже мне довелось немало.

Два года назад, приехав в Новосибирск, я попал на «Жизель» и понял: не лучшая Сванильда, но лучшая Жизель – вот кто Анна Жарова!

Вполне ожидаемо проведя роль первого акта (ничуть не сомневался в качестве заранее), Анна вышла на второй даже не вилисой, – выплыла клочками тумана над болотными огоньками. Ее тело вдруг стало терять свои границы. Совершенная красота балерины ничуть не лишалась конкретности, но место ее тела на сцене угадать было нелегко. Эстетиче-

Анна Жарова и Иван Васильев в балете «Дон Кихот».



ский импульс был столь четко определен, что о координате говорить не приходилось. В терминах классической физики это не объяснишь.

Гораздо позже в беседах с Валерией Иосифовной Уральской мне удалось приблизиться к объяснению тайны Жаровой, так сразившей в «Жизели». Есть балерина, говорила Уральская, которым уютно внутри канона, внутри тех сложившихся образцов, что предлагали предшествующие партии. Этот образец совершенен, он утвержден и освящен веками истории классического танца. Та балерина, которая совпадает с ним, как бы сама становится совершенной. Но совпадения случаются редко. За рамки канона может выйти кто угодно, но для посредственности это обернется неудачей, тогда как для таланта может стать способом того обретения индивидуальности, с которым единственно возможно покорить вечность.

Подчинить себя требованиям балетного идеала и менять себя в соответствии с ним – трудно. Выйти за его границы – опасно.

Первый путь – для всех, второй – для избранных.

По второму идет Анна Жарова.

**Евгений МАЛИКОВ**

Фото Евгения ИВАНОВА

Анна Жарова в балете «Золушка».







# Ирина Перрен

## «ЗВЕЗДА БАЛЕТА»

Время неизменно выдвигает новые требования к сценическому образу, внося изменения в само понятие «героиня». При кажущейся отдалённости элитарного искусства балета от реальной действительности, на танец, его глубинное содержание не могут не повлиять настроения, которыми «живёт» сложный мир людей. Сегодня романтические грёзы героев скорее могут оставить зрителя равнодушным, нежели увлекательная динамика и зрелищность театрального действия. Говоря образно, в наши дни душе балета всё труднее парить в «нездешних» пространствах – что-то вынуждает её опуститься ближе к «грешной» земле, чтобы не утратить всякую связь с ней, излишне отдавшись. Но, как сказал поэт: «Душа грустит о небесах, она нездешних нив жилища», – и современный зритель, словно отдавая дань природному стремлению души, по-прежнему любит балетные истории, хоть и созерцает их с некоторой долей снисхождения, делая скидку на наивность и сказочность. Только солистка балета, воплощающая своим искусством дух времени, может удовлетворять потребность зрителя в эмоциональном сопереживании происходящего на сцене.

Искусство Ирины Перрен, в танце которой бравурность и смелость подчёркивается технической стабильностью и редким апломбом, (в данном случае смысл балетного термина выходит за рамки узко профессионального значения) чрезвычайно востребовано временем. Характер танца Перрен, его эмоциональный посыл словно воплощает идеи и сверхзадачи, которые руководство театра ставит перед труппой, а зритель находит в выступлениях солистки то, чего ждёт – сценическую яркость, профессионализм, актёрскую самоотдачу. Не взирая на то, что Ирина Перрен уже давно возглавляла список ведущих солисток театра, именно в последнее время за ней упрочилась поистине звёздная слава. С Ириной Перрен можно ставить любой балет. Классическая хореография в её исполнении предстаёт в строгом, вполне академичном звучании, а современная пластика выражается через графику выразительных поз и чёткую архитектуру рисунка.

Ирина Перрен находится в зените своих исполнительских возможностей, её имя узнаваемо, творческие успехи получили официальное признание.

Успехи солистки во многом predeterminedены хорошей школой – Перрен выпускница хореографического училища имени А.Я.Вагановой (ныне Академия Русского Балета), которое она закончила в 1998 году по классу Татьяны Уда-



ленковой, воспитавшей целую плеяду талантливых воспитанниц. Верность сценическим подмосткам одного театра – Михайловского – помогла ей сосредоточить свои творческие силы для работы в родной труппе, не растрачивая их на «необязательное».

За годы работы в театре Ириной Перрен был освоен богатейший классический репертуар. Некоторые подготовленные партии, например, роль Одетты-Одиллии и Медоры балерине довелось исполнить в разных редакциях, при этом она сумела точно передать стилистические особенности постановок Н.Боярчикова, М.Мессерера, Ф.Рузиматова.

Одну за другой солистка с блеском исполнила партии, составляющие обязательный репертуар балетной этюали: Никии и Гамзати в «Баядерке», Аврору, фею Сири в «Спящей красавице»; Китри в «Дон Кихоте», Жизель, Сильфиду, Медору в «Корсаре», Солистку в гран па из «Пахиты», Раймонду и др. За исполнение партии Раймонду в сезоне 2006 – 2007гг. Перрен получила высшую театральную премию Санкт-Петербурга «Золотой софит» в номинации «Лучшая женская роль в балетном спектакле».

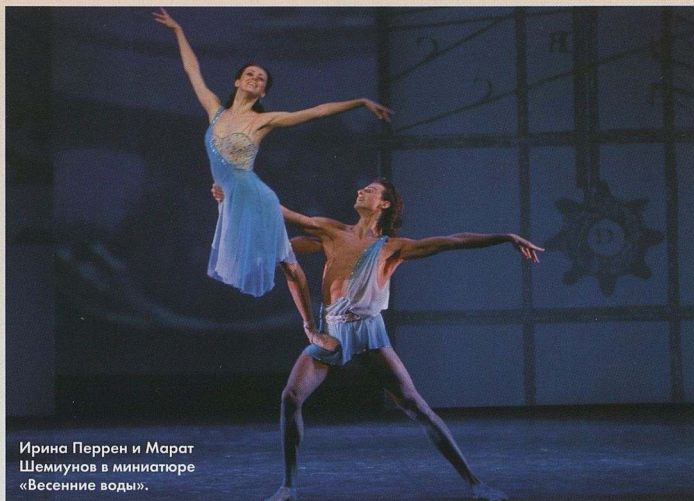
Универсальность дарования помогает солистке быть одинаково убедительной в партиях, требующих разных способов существования в образе, исполнять роли, в которых звучат взаимосключающие пластические мотивы. Особенно наглядно это прослеживается на примере воплощения Перрен очень неслыхных образов: Одетты и Одиллии, Китри и Сильфиды, Никии и Гамзати.

Нельзя, однако, не заметить, что балерина чувствует себя особенно уверенно в ролях, открывающих возможность блеснуть техникой, удивить внешней яркостью, внутренней независимостью. При создании сценического характера личностное начало, возможности техники, переплавляясь в материале роли, сказываются на трактовке. Ирина Перрен всегда узнаваема – у неё свои актёрские акценты, манера





Ирина Перрен. Фотоэтиюд.  
Фото Стаса ЛЕВШИНА



Ирина Перрен и Марат Шемиунов в миниатюре  
«Весенние воды».

взаимоотношения с партнёром (в дуэтом танце она «царствует») и со зрителем, сердце которого она не завоёвывает, а уверенно им завладевает.

Внутренняя гибкость позволяет солистке легко перестраиваться для работы над партиями в балетах, решённых средствами современной хореографии. Перрен была одной из лучших исполнительниц центральных ролей в спектаклях Николая Боярчикова: Маши в «Щелкунчике», Джульетта в «Ромео и Джульетте», Маргариты в «Фаусте», Кагюя-химэ в «Принцессе Луны, или Истории Такэтори». Точно передавая хореографические и смысловые оттенки порученных партий, подчёркивая метафорический смысл пластических решений, Ирина Перрен способствовала наиболее точному воплощению авторского замысла.

Многие балетмейстеры видят в Ирине Перрен идеальную балерину для реали-

зации своих замыслов. Зная творческие возможности Перрен, на неё ставили балеты Олег Виноградов («Ромео и Джульетта»), Георгий Ковтун («Спартак»), Генрих Майоров («Чиполлино»), Слава Самодуров («Минорные сонаты»). Если бы труппа не располагала такой исполнительницей, как Ирина Перрен, проблематичной стала бы постановка балета «Лауренсия» В. Чабукиани, осуществлённая Михаилом Мессерером.

«На ура» проходят выступления Перрен в номере на музыку С.Рахманинова «Весенние воды» в хореографии А.Мессерера (солист — М.Шемиунов). Вот где зритель вознаграждён за ожидание яркого мастерства и головокружительной техники! Быстрота, напор, выверенность движений, безбоязненный риск, которые демонстрирует Ирина Перрен в номере «Весенние воды», могут стать метафорой её существования в искусстве.

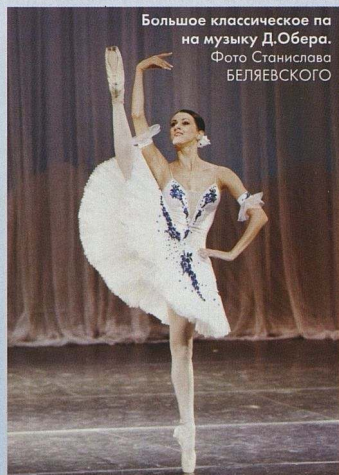
Японские дети, читая книгу о трёх русских классических балетах — «Лебедином озере», «Спящей красавице» и «Щелкунчике», выпущенную в далёкой стране восходящего солнца, отождествляют образ Ирины Перрен с героинями сказок, так как её фотографиями проиллюстрировано издание.

Русские дети — учащиеся хореографических школ Москвы, Санкт-Петербурга и Новосибирска, участвующие в конкурсе в рамках проекта «Гран-при Михайловского театра», видят в Ирине Перрен воплощение своих мечтаний о профессиональной карьере. Её выступление на гала-концерте, ознаменовавшее завершение конкурса, наглядно продемонстрировало начинающим артистам балета, сколь многотрудным будет их путь к вершинам.

**Марина КОРТУНОВА**  
Фото представлены  
Михайловским театром



Ирина Перрен в балете  
«Лауренсия».



Большое классическое па  
на музыку Д.Обера.  
Фото Станислава  
БЕЛЯЕВСКОГО





# Руслан Скворцов

## «ЗВЕЗДА БАЛЕТА»

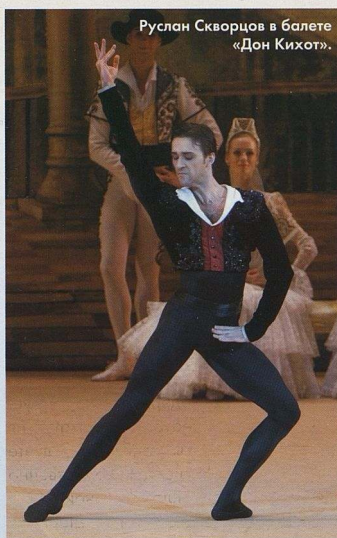
Руслан Скворцов говорит о себе скорее буднично:

«Балет? Да, моя работа. Успех... Приятно, когда после спектакля зрители выражают свои чувства, просят автограф на память. Когда затягивается время вынужденного простоя, начинаю тосковать по сцене. Безусловно, в разные периоды жизни ощущения меняются, но до пятидесяти лет танцевать не собираюсь».

Некоторые коллеги считают, что у Скворцова просто нет премьерских амбиций. Как никто из артистов Руслан способен к самоиронии, если ощущает чрезмерный пафос или малейшую фальшь происходящего на подмостках.

А вот что говорит о Скворцове его первый наставник в Большом театре **Валерий Лагунов:**

«Скворцов – носитель русских традиций мужского танца, к сожалению, зачастую утрачиваемых. Мы подготовили с ним партии Графа Вишенки в «Чипполино», Юноши в «Шопениане», Таора в «Дочери Фараона», Альберта в «Жизели». У него прекрасно работает низ ног, работа голеностопа просто великолепна! Например, маленькое *assemble* в классе с заноской и без заноски в его исполнении – образец. Это дает очень хорошую почву для воплощения западной классики, изобилующей мелкими движениями. Поэтому так удачно вышла партия Таора. Одно из главных качеств Скворцова – идеальный профессиональный рисунок тела в пространстве. Но у танцовщика такого уровня это – неременный минимум. А вот умение достичь нужного эмоционального состояния, добиться говорящего жеста – результат совместных усилий танцовщика и педагога. Русланом великолепно впитаны и наши отечественные традиции поведения на сцене. Здесь он предельно органичен. Образ Альберта психологически крайне сложен. Это редчайший случай в мужском репертуаре, когда в первом и во втором актах нужно показать два совершенно разных состояния героя. Чтобы донести эти сильные эмоции до зрителя, одним рисунком не обойтись. Альберт у Скворцова получился. У него правильный стиль, воспринятый от интерпретации роли Михаилом Лавровским и отчасти, моё».



Руслан Скворцов в балете «Дон Хихот».

Сейчас Руслан Скворцов работает с прославленным артистом и педагогом Николаем Фадеевым.

Некоторая замкнутость, внешняя сдержанность артиста могут создавать впечатление, что он слишком закрыт. Однако это лишь поверхностный взгляд на премьеру Большого балета, для которого хореографическое искусство и составляет содержание жизни. Из побочных увлечений – разве что пристрастие к кулинарии.

К танцевальному творчеству Руслан приобщился рано. В его детском саду группа малышей начала посещать студию классического танца при Дворце культуры завода «Эльта». Мама Руслана, медик по профессии, объединившись с дедушкой, решила приобщить к танцам сына. Практически с спиной отца. Инженер Василий Васильевич, желавший для Руслана мужской про-

фессии сначала встретил новость в штыки. Однако вскоре, наблюдая успехи сына, которого родители сопровождали на концерты по городам области, папа смягчился.

Во втором классе школы уже сам Руслан несколько поостыл к занятиям, увлекшись хоккеем. Прошло полгода, пока педагог Елена Ивановна Тимофеева, не на шутку встревоженная отсутствием способного ученика, не сказала родным: «Хоккей – это хорошо, но ваш сын рожден для другого».

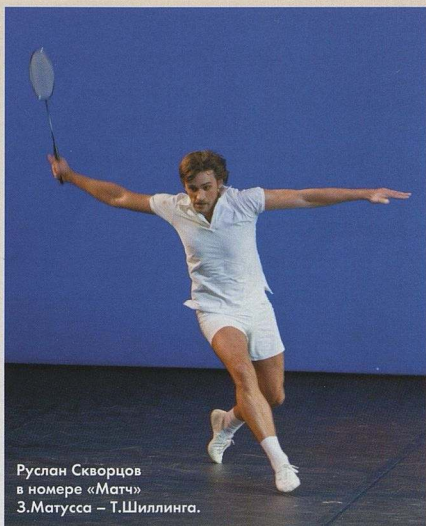
По совету учительницы, в прошлом выпускницы Ленинградского хореографического училища имени А.Я.Варгановой, Руслана стали готовить к поступлению в профессиональное учебное заведение. В Воронеже, более близком к Ельцу территориально, при училище не оказалось интерната. Остановились на Москве, где жили родственники, а училище предоставляло иногородним жилье. С первого же тура приемных испытаний мальчик был принят – единственный из тридцати абитуриентов. Начальные годы учебы оказались легкими и скучноватыми: азы медленно шаркающей ножки были Русланом давно пройдены в студии. А вот тоска по дому душила так, что едва не привела к уходу из школы. До третьего класса Руслан ходил в отличниках по всем специальным дисциплинам. Потом началась чехарда с педагогами. Класс передавали то Илье Осиновскому, то Дмитрию Афанасьеву. Отличник скатился до «тройки» и «неуда», а многих одноклассников и вовсе отчислили.

Наконец, на первом курсе класс Скворцова взял Вячеслав Олегович Михайлов. Ему удалось и то, кажется, уже на финишном этапе пробудить балетный энтузиазм в юноше, по которо-





Руслан Скворцов в большом классическом па из балета «Пахита».



Руслан Скворцов в номере «Матч» З.Матусса – Т.Шиллинга.

му уже давно вздыхали многие представительницы женского пола.

«Красота выше гения, потому что не требует понимания», – утверждал Оскар Уайльд. Сценическая внешность и впрямь сослужила Скворцову хорошую службу, искупая помарки танца.

Еще учась на втором курсе, он исполнил роль Злого гения (версия Ю.Григоревича) в гастрольном туре Московского хореографического училища по ЮАР, танцевал партию Океана, «Пассакалю», «Семёру», «Понтозоо». А на выпускном концерте предстал в Pas de deux «Корсара». Александр Богатырев, занимавший пост худрука балета еще до государственного экзамена уверил, что Скворцов будет принят в труппу Большого театра. Здесь он и служит с 1998 года.

Дебютный сольный выход на сцену состоялся в конце первого же месяца в «четверке кавалеров» в Grand pas «Раймонды». Череду премьерских партий открыли партии Графа Вишенки и солиста в IV части «Symphony in C» Баланчина. Затем пришло время Юноши («Шопениана»), Зигфрида («Лебединое озеро»), Таора («Дочь Фараона»), которые принесли Скворцову серьезный успех во время выступлений Большого театра в Париже.

Ну, а дальше можно перечислить практически весь афишный набор спектаклей, где Скворцов получил главные роли. Его репертуар не только обширен, но и разнообразен: Солор («Баядерка»), Де Бриен («Раймонда»), Альберт («Жизель» в редакциях Ю.Григоревича и В.Васильева), Дезире («Спящая красавица»), Борис («Золотой век»), Ромео, Клод Фролло («Собор парижской богородицы»), Феб («Эсме-

ральда»), Конрад («Корсар»), Люсьен д'Эрвильи («Пахита»), Хозе («Кармен-сюита»), Мельник («Треуголка»), Герой («Предназначение»), Классический танцовщик («Светлый ручей»).

Знакомство с Баланчиным продолжилось «Агоном», правда, не вызвавшим у Скворцова особого вдохновения. Видимо, сказала внутренняя недвижность произведения. Значительно интереснее оказалась работа с Кристофером Уилдоном, который ставил свой балет «Misericordes» практически на дуэт Светланы Лунькиной и Скворцова. Уилдон искал соответствия содержательности русского балетного театра, и драматургия отношений мужчины и женщины в дуэте оказалась для Руслана художественно привлекательной и плодотворной.

В 2001 году Руслан принял участие в Московском международном конкурсе артистов балета и был удостоен бронзовой медали. Успех, тем не менее,

убедил артиста в том, что конкурсные баталии не для него. Педагоги удивляются той степени внутреннего беспокойства, которое охватывает Руслана перед выходом на сцену. Как бы хорошо ни была отретенирована партия, роль премьеры в балетном спектакле всегда представляется ему полетом над пропастью: риск ступешаться в сложном техническом трюке, смазать вращение... Сильное волнение – его заклятый недруг, который иногда сдерживает творческую свободу, хотя сам танцовщик полагает, что в какой-то мере научился с ним бороться. Сцена – живое дело, и от ошибок никто не застрахован. Сегодня артист пытается найти своего балетмейстера, создать нечто эксклюзивное. Пока это не реализовано, но хочется верить, что его творческие желания сбудутся.

**Александр МАКСОВ**

Фото Дмитрия КУЛИКОВА

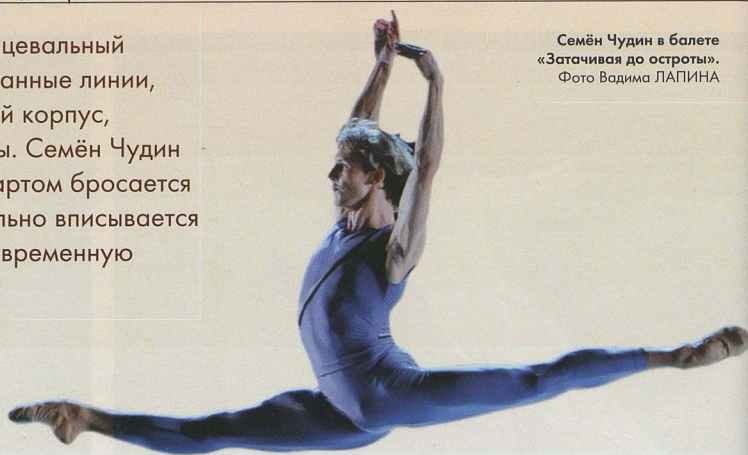


Надежда Грачева и Руслан Скворцов в сцене из балета «Мадам Бовари» на музыку С.Рахманинова в постановке М.Шеннона.



Его тело – совершенный танцевальный инструмент. Длинные, изысканные линии, сильные ноги, выразительный корпус, благородная посадка головы. Семён Чудин с жадностью, лёгкостью, азартом бросается в новый спектакль. Он идеально вписывается и в шедевры XIX века, и в современную хореографию.

Семён Чудин в балете  
«Заточивая до остроты».  
Фото Вадима ЛАПИНА



## Семён ЧУДИН «ЗВЕЗДА БАЛЕТА»

Семён Чудин учился в Новосибирске в классе А.Н.Шелемова. После выпуска был приглашен в Universal Ballet Company в Сеул под руководством О.М.Виноградова. Его педагогом в Сеуле был Е.А.Нефф, бывший премьер Кировского театра. Виноградов также принимал большое участие в становлении Семёна как танцовщика.

В Universal Ballet Company Семён станцевал почти весь классический репертуар. Много современных постановок таких хореографов, как Начо Дуато, Кристофер Вилдан, Охад Нахарин, Хайнц Шпёрли.

В 2004 году Чудин стал лауреатом Международного конкурса артистов балета в Сеуле. С компанией Семён Чудин гастролировал во многих странах Европы, Америки, Японии.

Одной из последних работ Семёна в Сеуле был балет, поставленный на сюжет самой знаменитой корейской легенды. В этом спектакле помимо балетных па ему надо было освоить движения национального корейского танца. Это было впервые, когда европейский танцовщик выступает в роли знаменитого корейского героя.

После пяти сезонов в Universal Ballet Company Семён был приглашен Хайнцом Шпёрли в Цюрих в качестве премьера труппы. В театре артист станцевал много балетов Хайнца Шпёрли. Балет «Пер Гюнт» был специально поставлен автором на Семёна Чудина. Также Семён танцевал спектакли других европейских хореографов. Гастролировал с театром по Европе, Таиланду, Сингапuru.

Семён танцевал спектакли как гость в Михайловском, Новосибирском театрах. Теперь он солист театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

**Сергей Филин**, художественный руководитель балета Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко:

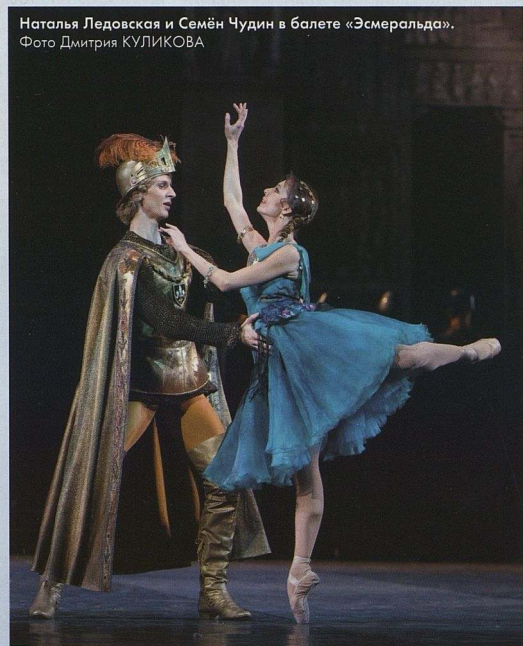
«Как только Семён Чудин пришел в театр, сразу стало понятно, что у нас в труппе появился ещё один яркий лидер. Его появление было очень полезно для коллектива, потому что азарт творческого соперничества двигает артистов вперед.

Семён имеет прекрасные природные данные и отличную школу, он относится к тому редкому типу артиста, которому

одинаково хорошо даются классика и современная хореография. Он убедителен в главных партиях в нашей классике – «Лебедином озере» и «Эсмеральде» Владимира Бурмейстера, «Дон Кихоте» в редакции Алексея Чичинадзе; в то же время прекрасно танцует в балетах Начо Дуато и Йормы Эло.

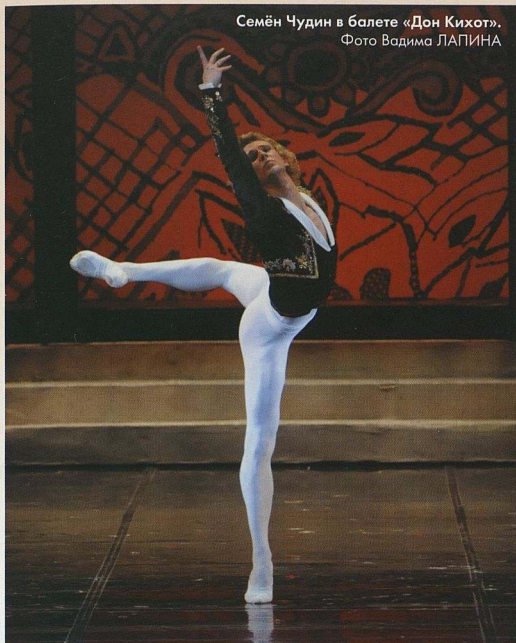
В феврале нынешнего года в репертуаре Семёна Чудина появилась ещё одна партия – Принц в балете «Русалочка». Мне кажется, эта работа сыграет большую роль в творческой биографии танцовщика. Работа с Джоном Ноймайером помогла Семёну найти новые краски актерского мастерства».

Наталья Ледовская и Семён Чудин в балете «Эсмеральда».  
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

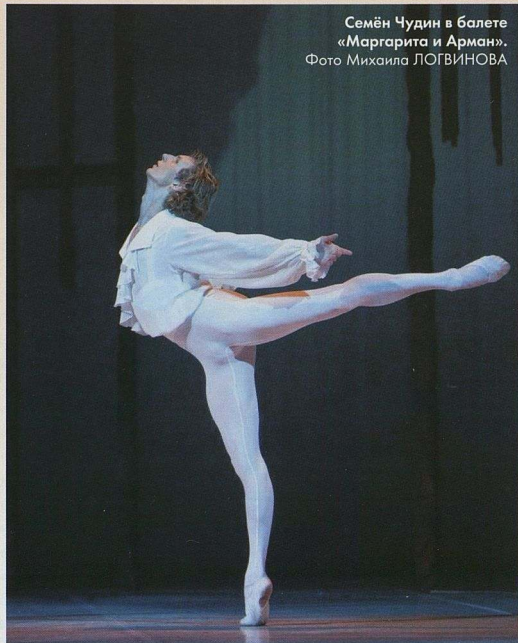




Семён Чудин в балете «Дон Кихот».  
Фото Вадима ЛАПИНА



Семён Чудин в балете  
«Маргарита и Арман».  
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



**Маргарита Дроздова, педагог-репетитор Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко:**

«Семён Чудин – наш одарённый молодой танцовщик с большим творческим потенциалом.

У Семёна есть удивительное свойство – он никогда не останавливается на достигнутом, всё время находясь в творческом поиске. Это очень требовательный танцовщик с фанатизмом подходящий к своей работе. Он ставит перед собой высокие задачи и стремится к их реализации. Что скрывать, порой артисты к репетициям уже станцованных балетов относятся как к тяжкой повинности. Мол, станцевал же я удачно премьерные спектакли, публике понравилось, репетиторы похвалили – работа окончена: что ещё нового могу я сделать в этой партии? Семён не из таких исполнителей. Репетиции даже самых долгоживущих в его репертуаре партий он воспринимает, как возможность попробовать что-то новое, поэкспериментировать над образом, найти свою, только ему присущую интонацию, дать новую сценическую жизнь своим героям.

В дуэтом танце с разными партнёршами он каждый раз по-новому раскрывает перед зрителями многогранность своего искусства. Ведь так важно, чтобы партнёры дополняли друг друга на сцене. Красивый дуэт стал редкостью! Частенько бывает, что в театре партнёры «перетягивают одеяло на себя», но Семён не боится оказаться на втором плане, он галантно выводит свою партнёршу на первый план, демонстрируя красоту дуэтного танца, а не только виртуозность своего исполнения.

Верность традициям и авторский взгляд исполнителя – признак индивидуальности танцовщика. Семён идеально вписался в классическое наследие театра. Мастерское владение танцевальной техникой и особый подход к каждой партии запомнились и полюбили нашим зрителям.

Семён не боится искать себя и в новых постановках. Он оказался настоящей находкой для со-

временных хореографов. Похоже, что нет ни одного движения, ни одной танцевальной связки, которые были бы для него невозможны в исполнении. Танцовщик с лёгкостью овладевает новой лексикой танца. Порой даже в абстрактной хореографии Семён Чудин выделяет потаенный смысл, демонстрируя подлинную глубину танца».

**Мария Семеняченко, солистка балета Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко:**

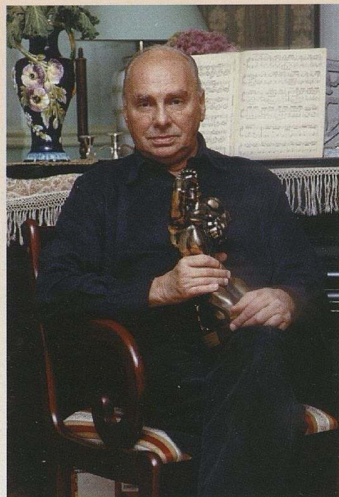
«Семён очень чуткий партнёр. Он всегда идёт навстречу, готов подсказать. Если что-то неудобно, прислушается к партнёрше. На него можно положиться, не страшно делать все поддержки. Семён всегда отыгрывает эмоции, которые ему предлагает партнёрша. Как исполнитель, он добивается грамотности, чистоты исполнения и старается не отходить от классических канонов исполнения».

**Материал подготовлен  
Олесей АЛЕКСА**

Мария Семеняченко и Семён Чудин в па де де из балета «Корсар».  
Фото Дмитрия КУЛИКОВА







## Виталий Вульф «ПРЕСС-ЛИДЕР»

Виталий Яковлевич Вульф родился 23 мая 1930 года, спустя 80 лет в Москве день в день торжественно отмечали его юбилей, накануне которого он попал в первые строки новостных таблоидов. Нездоровье грозило отменой юбилейного вечера, устроенного в Московском театре имени Вл. Маяковского, но Вульф подкатил на реанимационном автомобиле к Маяковке и под звуки духового оркестра, встречавшего его на углу Большой Никитской и Малого Кисловского переулка, твердой походкой, как всегда – подтянутый и элегантный, с доброй улыбкой, адресованной заранее собравшимся поклонникам, коих у автора «Серебряного шара» несть числа, почитай – вся страна, переступил порог директорского подъезда.

Костяк программы составили фрагменты из семи спектаклей, поставленных в одном из любимых Виталием Яковлевичем театров в его переводах, на сцену поднимались те, по чьим выступлениям можно было проследить 80-летний путь бенефицианта и оценить его художественные пристрастия: Элина Быстрицкая, Татьяна Доронина, Алла Демидова, Евгений Князев, Дмитрий Певцов etc., из Большого театра – Нина Капцова и Павел Дмитриченко в адажио из любимого им «Спартака» Юрия Григоровича. Лаконичность встречи была определена заранее – в зале, который выглядел собранием знаменитостей и первых художественных персон столицы, поговаривали, что виновника торжества врачи отпустили ненадолго и прямо указали организаторам на соблюдение режима. После полуторчасового дей-

ства юбиляр поднялся в своей ложе, чтобы поблагодарить собравшихся, и режим нарушил. Его блистательный спич длился столько, сколько обычно длится знакомая и любимая всеми телепрограмма, и первые лица с открытыми ртами внимали его как всегда яркому, афористичному и безупречному рассказу о себе и о них, коих он видит своим серебряным оком напрогляд. Уточним: срок четыре минуты – один из так называемых телевизионных «шагов», чистый хронометраж «Шара», посвященного судьбе той или иной художественной или исторической личности, о которых и рассказывает Вульф. Треволнения за здоровье юбиляра тут же стихли: со свойственным ему азартом он позвал аудиторию в путешествие по времени, которое прожил, которое пережил, в котором жадно и охотно продолжает су-

ществовать, прочерчивая векторы подлинности и «настоящести» жизни, буквально вынимая из ее общего потока примеры пушкинского «самостоянья». Многим они в протяжении отпущенного времени так и остаются неизвестными, но – по Вульфу – исключительно ими, а не суетой сует определяется смысл и значения пребывания человека на земле. Пусть и пафосно звучит, но Вульф – поэт таких примеров, их хранитель. А пушкинские строфы

*«Два чувства дивно близки нам –  
В них обретает сердце пищу –  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим грабам.  
На них основано от века  
По воле бога самого  
Самостоянье человека,  
Залог величия его» –*





стали его художественной формулой, которой он уже многие годы поверяет свой взгляд на жизнь.

При этом гробкопательством отнюдь не занимается и его трудно назвать архивариусом. По образованию юрист и историк, Вульф совсем не похож на кабинетного ученого, обложившегося энциклопедиями и фолиантами. Не теряя пиетета к документальным свидетельствам, он превращает любой факт в художественную единицу и никогда не излагает неопитам биографию своих героев, но всегда – трактует судьбу. В сфере его серебряного шара тени прошлого обретают живые и осязаемые черты, его золотое перо (Татьяна Доронина, одна из любимейших актрис Виталия Яковлевича, вместе с коллегами по МХАТ им.М.Горького преподнесла ему на юбилейном вечере золотое перо и серебряный шар) каллиграфическим почерком выписывает драматургические повороты событий. Сам он из историка превращается в художника, из публициста – в поэта. Персонажи его историй благодаря Вульфу – в героев ярких художественных новелл. При этом Вульф ценит время целиком, охватывает его единым взглядом: он видит историю, как Томас Манн, определявший, что прошлое формирует будущее, настоящее – только мост, по которому можно и нужно ходить в обе стороны, чтобы добиться смысла.

В «настоящих» героях Вульфа – тех, кто обладает таким же, как у него взглядом, и в ком он видит старателей смысла, персоны ушедшие и ныне здравствующие, разного возраста, разных вкусовых и эстетических пристрастий, разных линий судьбы – прямых и петляющих, но одинаково четких, одинаково показательных. Потому что у них есть цель: цель высказывания, цель творчества, цель общения с миром, в котором зритель – единственный свидетель короткого и ограниченного «театрального шага». Вульф продляет это время, вмещенное в рамки отдельного спектакля или в хронометраж старой черно-белой ленты, в новостной таблоид, безжалостно манипулирующий своей вечно бегущей строкой, или в рейтинговый список, меняющийся в соответствии с модой и зависящий от художественного выбора поколений. Роль, которую Вульф играет виртуозно, – роль свидетеля. Не артиста, но зрителя, который ведет с артистом творческий диалог.

Талант видеть, слышать, внимать, извлекать из увиденного и услышанного скрытые, невидимые и неслыши-

мые другими смыслы, формировать вокруг них общественное внимание, привлекать к ним художественный интерес определил сначала популярность Вульфа как телеведущего, затем – неизбежно – авторитет как одного из безусловных лидеров отечественной культуры. Он никогда и ничего не просил, многое в жизни преодолел, прошел все перевалы изменчивого XX века, но оказался востребованным, и прежде всего – благодаря своей жизненной позиции, своему редкому дару публициста, переводчика, литератора, теле- и радиоведущего.

В начале нового века к нему обратились сначала радио «Культура» – Вульф возглавил его как главный редактор, затем и одноименный телеканал, куда его пригласили на должность Первого зама главного редактора. Думается, что и в первом, и во втором случаях мотив приглашения можно и нужно объяснить исключительно государственной необходимостью: в том, что Вульф знает, как выстроить векторы развития отечественной культуры и какие ориентиры в этом развитии предпочесть, уверена не только его теле- и радиоаудитория, но и исполнительная власть. И тут уж востребованными оказываются исключительно личные качества Вульфа – его твердость, бескомпромиссность, максимализм. Превосходно воспитанный, интеллигентный человек, Вульф бывает жестким и непредвзятым оппонентом. Как-то на встрече деятелей культуры со столичными властями, он поднялся на сцену и, спросив напрямую, немало смутил мэра Москвы Юрия Лужкова: «Почему, по какой логике некий новоиспеченный театральный деятель – не артист, не режиссер, не драматург, не театровед – получает возможность открыть в Москве театр? Почему такая возможность предоставляется ему без широкого общественного обсуждения, исключительно чиновничьим расчерком пера?» Спросил и спустился под шквал аплодисментов в зрительный зал – никто, кроме него, спросить не посмел, хотя все интересовались. Вульф смеет спрашивать, задавать вопросы. Может быть, потому что многое преодолел в жизни, но никогда и ничего не просил. Может быть, потому что опоры его жизни в немалой степени составляют примеры восхитительной стойкости и подлинной жизненной позиции – примеры его телегероев, среди которых политические деятели, актеры и режиссеры, писатели и поэты... Вот и недав-

но – спор с Аллой Сигаловой, которую Вульф пригласил вести передачу о балете на радио «Культура», которую ценит и любит, но которой – смеет задать вопрос. Высказывание Сигаловой о том, что отечественный классический балет – есть не что иное, как продукт идеологической доктрины, свергает Вульфа в гнев и ярость. «А Марина Семенова, приглашенная Сержем Лифарем в парижскую Гранд-Опера в 30-х годах прошлого века танцевать «Жизель»? – спрашивает он Сигалову. – А Юрий Григорович и его балеты?» Вульф нападает на режиссера Андрея Житинкина, неловко высказавшегося о его любимой Галине Волчек и руководимом ею «Современнике» – его любимом театре, которым он опекает так же, как МХТ, Вахтанговский или Маяковку. Он причесливо четкими характеристиками оценивает современную театральную жизнь в интервью «Аргументам недели» и интервьюеру Татьяне Москвиной. Иногда становится похожим на бесстрашного Дон Кихота, бросающегося на ветряные мельницы, но, вероятно, понимая порой всю тщетность сражения, ни минуты не задумывается, что только так, а не иначе надо поступать. И правильно делает. Во время как другие, устав от «культурной» неразберихи, «случайного» открытия новых театров, огульных наветов и модных перепалок между собратями, предпочитают молчаливо наблюдать разрушительные процессы или уходить во внутреннюю эмиграцию, он выступает вперед. Сам – примером.

Кажется, что его нездоровье происходит вовсе не из физического недуга, а из несовершенства нашей культуры, которого он не может сторонне созерцать.

Виталий Яковлевич Вульф награжден многими знаками отличия, но в списке их до сегодняшнего дня не хватало приза «Душа танца». Автор замечательных телепрограмм о Галине Улановой, Джордже Балачине, Сергее Дягилеве, Алексее Ермолаеве, Юрии Григоровиче, Наталии Бессмертной, Нине Тимофеевой, Михаиле Лавровском, Ирине Колпаковой, Александре Годунове, Борисе Эйфмане, Николае Цискаридзе, Вульф привязан к танцу и балету, как привязан ко многим видам искусства, составившим восхитительную библиотеку его сочинений. Но более всего он привязан к таким понятиям, как Талант, Творчество и Любовь. И, конечно – Душа.





Дикалу Музакаев  
в «Танце наездника».

Свой первый танец Дикалу Музакаев станцевал в трёхлетнем возрасте. Его первый учитель – брат дедушки – Музаки Малсаг научил внука не просто отплясывать под аккомпанемент дечиг-пондара, а, как и положено искусному танцору, становиться на носки. Боль была мучительной, но Дикалу терпел. Постепенно репетиции стали столь обыденным явлением, что он мог без труда выделять танцевальные па по несколько раз на день. Более того, со временем это занятие пришлось ему по душе. И теперь уже он танцевал не только во дворе дома, а на сельских свадьбах, куда его брали с собой молодые ребята, как говорится, на «подмену». Когда очередь доходила до кого-то из парней, не умеющих танцевать, в круг выпускали Дикалу. И тот с удовольствием отплясывал за себя и за того парня.



## ДИКАЛУ МУЗАКАЕВ «РЫЦАРЬ НАРОДНОГО ТАНЦА»

Любовь к танцу Дикалу в большей степени именно передалась от Музаки Малсага. «Кстати, дечиг-пондар, под аккомпанемент которого я танцевал, был сделан руками Малсага, – говорит Дикалу Абузедович. – Он был разносторонне одарённым человеком. Мастер-краснодеревщик, лихой наездник, превосходный музыкант, грациозный танцор – казалось, не было занятия, которое он не смог бы осилить. Я знал, что он в молодости воевал в составе Дикой дивизии, за что впоследствии преследовался Советской властью, правда, позже его реабилитировали. Я благодарен Малсагу за те уроки мужества, которые он мне преподавал. Трудно сказать, стал бы я тем, кем я есть, если бы не он».

Дикалу не было ещё и 8 лет, когда в Серноводск приехала отборочная комиссия из Большого театра (в то время юных дарований искали по всему Союзу). Он сразу же пришёлся по душе её членам. После отборочных туров его зачисляют в балетную школу при Большом театре. У Дикалу были хорошие

физические данные, к тому же, в его глазах было столько огня, когда он отплясывал на конкурсе, что невозможно было не влюбиться в этого синеглазого мальчишку. Теперь дело оставалось за малым: до сентября нужно было отбыть в Москву.

Но поехать не получилось. Дикалу нечаянно стал свидетелем разговора отца и матери: Музакаев-старший категорически отклонил предложение комиссии. Он заявил, что не хочет потерять сына. Это был удар – Дикалу не просто жил мечтой о танце, он желал танцевать. Танцевать – как бог танца Махмуд Эсамбаев.

Москва ещё долго оставалась заветной мечтой юного Дикалу. Но он быстро нашел решение проблемы: не успела комиссия отбыть в Москву, как он тайком от отца записывается в танцевальный кружок при сельском Доме культуры. Но всё тайное, как говорится, рано или поздно становится явным. На одном из выступлений он к своему ужасу увидел в зрительном зале отца... Но, к удивлению, отец не стал его ругать. А тут мать неожиданно обмолвилась: «Отец велел передать, чтобы ты не прятался. Можешь танцевать».



Дикалу Абузедович по сей день с большой любовью вспоминает своих педагогов-наставников. Салман Абкаргов и Раиса Мизаева учили его азам танца в стенах Серноводского ДК. Стелла Эсамбаева (дочь великого танцовщика Махмуда Эсамбаева), Сайд-Эмин Януркаев, Отарий Мунджешвили – в Грозненском культпросветучилище.

«А во время учебы в Московском институте культуры (ныне – Московский государственный университет культуры и искусства) я занимался у таких выдающихся хореографов, как профессор И.В.Смирнов, А.А.Климов, профессор В.П.Смуров, доцент Т.А.Смирнова, супруги Ольга Станиславовна и Юрий Григорьевич Деревягины... Этим людям я обязан своим профессионализмом», – говорит Д.Музакаев.

Год назад Дикалу Абузедович наведалься в альма-матер. И попал сразу на экзамен. Юрий Григорьевич Деревягин, недолго думая, повёл своего знаменитого ученика в аудиторию. После приветствия профессор неожиданно предложил студентам назвать имя гостя.

– Дикалу Музакаев, – хором ответили те, чем немало удивили самого Дикалу.

Был ещё один не менее талантливый человек, который вдохновлял не только Дикалу, но и всех чеченских танцоров – знаменитый хореограф, руководитель Чечено-Ингушского государственного ансамбля танца «Вайнах» Топа Элимбаев. Именно он, увидев Музакаева на госэкзамене в училище, пригласил в свой коллектив.

«Вначале это предложение не очень-то пришлось мне по душе, – говорит Дикалу Абузедович.

Дикалу Музакаев в Чеченском традиционном парном танце.



Дикалу Музакаев в Пасодобле.



– На тот момент я больше тяготел к грузинской школе танца, поскольку очень уважаю культуру этого народа. К тому же, у меня уже было приглашение в танцевальный коллектив «Рустави» (ныне – «Легенда Грузии»), Но Топа Элимбаев оказался настойчивым».

Так Музакаев оказался в ансамбле «Вайнах», причем его с первого же дня включили в основной состав. И буквально через месяц он улетел вместе с артистами на гастроль в Латинскую Америку.

До поступления в Московский институт культуры Дикалу Музакаев успел пройти ещё одну профессиональную школу в ансамбле песни и пляски Северо-Кавказского военного округа, куда он был призван для прохождения службы в рядах Советской армии. Попасть туда было не просто. Но Дикалу повезло.

«Именно там в 1981 году я впервые попробовал себя в роли балетмейстера-постановщика, – говорит он. – Поставил спектакль по мотивам произведения Расула Гамзатова «В ауле Ахвах». Кстати, эта хореографическая композиция, правда, под новым названием – «Кавказская сюита», включена в репертуар нынешнего коллектива СКВО».

Именно там Дикалу получил одно из своих нарицательных имён – «Гришка Мелехов» – за сходство с образом. Позже, во время учебы в Московском институте культуры, его станут называть «Фанатом» – за приверженность к хореографии, «Дедом» – Дикалу был старше всех своих сокурсников, «Знаменосцем» – все 4 года, которые Дикалу проучился в институте, именно ему было доверено выносить знамя вуза по торжественным случаям.



Параллельно с учебой в институте Дикалу занялся преподавательской деятельностью. Проводил факультативные занятия по теме «Аргентинский танец» для четверокурсников. «Дело в том, что в своё время мне посчастливилось пройти стажировку в Институте аргентинского народного танца в г. Санта-Фе», – говорит он.

Дикалу не мыслит себя вне «Вайнаха». «Вайнах» – это легенда, которой он отдал свои лучшие годы. Вместе со своим коллективом прошел большой творческий путь. А в 2001 году он возглавил его. Это был чрезвычайно сложный период не только для ансамбля, но и для всего чеченского народа.

«Не было ничего, кроме профессионалов пенсионного возраста и молодых ребят, не обладающих профессиональными навыками, – говорит Дикалу. – К счастью, на помощь пришло руководство республики».

Возрождение ансамбля «Вайнах» состоялось благодаря активному участию в его судьбе первого Президента ЧР Ахмата Кадырова. Это он, как говорит Дикалу Абузедович, предоставил им для работы концертный зал, подарил автобус...

«Но настоящее восхождение ансамбля началось после того, как Президент Рамзан Кадыров взял наш ансамбль под свое крыло», – говорит Дикалу Абузедович.

Сегодня ансамбль «Вайнах» – это талантливые молодые танцовщики с большим творческим потенциалом. И пусть у них не такой большой стаж, главное, у них есть талант, целеустремлённость и огромное желание танцевать. Они объездили с гастрольями уже полмира, и всюду, где они выступали, им рукоплескали, стоя. Их мастерство удостоено высоких наград.

«Сегодня наша цель – сберечь культурное наследие чеченского народа и передать его молодежи, – говорит Музакаев. – А одна из моих задач, как наставника Государственного ансамбля танца, – познакомить новое поколение с традициями старинного чеченского танца...»

В начале 90-х годов Дикалу Музакаев по просьбе Министерства культуры Башкортостана поставил 10 хореографических композиций в творческих коллективах республики. Несколько из них были поставлены в Академическом ансамбле танца имени Ф.Гаскарова, артисты Сибайской государственной филармонии исполняют его вайнахский парный танец. А Театр танца из Стерлитамака исполняет сразу две композиции Музакаева – чеченский танец «Ловзар» и народный азербайджанский танец.

А начиналась дружба между ним и художественным руководителем Театра танца в Стерлитамаке Рифом Габитовым (позже он перешел в ансамбль танца имени Ф.Гаскарова) в 1989 году в Тунисе...

«Мне понравился его танец «Табунчик», а ему мой – «Танец неездника», – вспоминает Дикалу. – Позже мы часто встречались в гастрольных поездках и решили обмениваться хореографическими композициями. В 1998 году совместно с Габитовым мы поставили танец «Беркутистан» – лучшую композицию в программе Академического ансамбля танца имени Ф.Гаскарова».

Дикалу Абузедович уверен, что искусство помогает людям найти пути к миру и дружбе. Именно с этой целью Правительством ЧР совместно с Министерством культуры РФ в 2005 году была организована акция «Поезд дружбы». Музакаев был ответственным за творческую часть.

«Два месяца мы гастролеровали по всей стране, – говорит Дикалу. – Дали концерты в 26 городах России. Встречались с руководителями регионов».

Кстати, творческие контакты имеют продолжение. Есть идея создать совместное шоу фольклорного содержания.

Вообще, планов и идей у Дикалу Абузедовича очень много. Говорить о них пока рано. Но есть уверенность, что все

Мадина и Дикалу Музакаевы в хореографической поэме «Изгнанник».



они воплотятся в жизнь. Такой уж он человек – не любит останавливаться на полпути.

Президент Чеченской Республики Рамзан Кадыров: «Дикалу Музакаев – человек, под руководством которого танцевальный ансамбль «Вайнах» уже многие годы демонстрирует миру всю красоту традиций, истинные ценности чеченцев. Даже в самые трудные времена, которые пришлось пережить Чеченской Республике, он, как представитель культуры, всегда оставался верен своему долгу. За годы своей многолетней деятельности он внес вклад не только в культуру чеченцев, но и других народов Кавказа».

Семья Музакаевых необычная. В ней танцуют все. Супруга Мадина – солистка «Вайнаха», старший сын Хадис – один из талантливейших молодых танцовщиков. Под стать ему его второй брат Адам. Не отстают от братьев и младшие дети Музакаева – Дени свободно стоит на носках, а годовалая Ясмينا, едва услышав музыку, тут же вскидывает вверх свои детские ручонки.

– Гены, – скромно подмечает Дикалу.

– Если бы всё пришлось начинать сначала, какую бы профессию выбрали? – задаю вопрос, в надежде услышать, что танец – это его судьба.

Но Дикалу неожиданно отвечает, что не готов ответить на этот вопрос.

«В детстве я всерьёз увлеклся рисованием. Мог бегло набросать любой рисунок, причем, портрет давался более всего. Думаю, если бы на тот момент у меня был хороший учитель, сегодня вам пришлось иметь дело с художником Музакаевым», – не то всерьёз, не то в шутку говорит он.

Возможно, так и было бы. Но мне почему-то думается, что судьба Дикалу была predetermined ещё задолго до его появления на свет. Вслушайтесь в его фамилию, и вы всё сразу поймете.

Ещё в школе Дикалу написал в своем сочинении: «счастье – это когда люди вокруг тебя счастливы и им ничего не надо». В этом весь Музакаев. Судьба подарила ему возможность пронести через жизнь стремление дарить счастье всем, кто его окружает. Ведь не зря же сказано, что танцор – это сосуд, наполненный счастьем.

**Малика БТИЕВА**

Фото предоставлены

Министерством культуры Чеченской Республики





Валентин Барановский с фотокамерой не расстаетсá более полувекá. Призвание нашло его рано, ещё в школьные годы. Фотокружок во Дворце культуры имени Первой Пятилетки и студия во Дворце пионеров положили начало карьере. Потом было профессиональное училище и настоящая академия мастерства – двухлетняя работа в бывшем фотоателье Карла Буллы на Невском, 54, где наставниками юного фотографа были специалисты старой закалки, начинавшие в первые послереволюционные годы. От них Валентин перенял технические секреты ремесла и унаследовал петербургские традиции съёмки с их безупречным вкусом, неприятием излишеств и «красивостей». Затем была учеба на факультете журналистики Ленинградского государственного университета.



## Валентин Барановский «ПРЕСС-ЛИДЕР»

Барановский работает в разных жанрах: репортаж, очерк, портрет, пейзаж, реклама. Но главным делом его жизни стала

летопись Маринки, Михайловского, труппы Бориса Эйфмана.

Фотоархив Барановского уникален. Там есть всё, что происходило в ленинградском балете в последние три десятилетия, и все, кто танцевал на ленинградской-петербургской сцене в эти годы. Работы Барановского стали основой изобразительного ряда книг, альбомов и буклетов, изданных во многих странах. Однако, как правило, это были «парадные» фотографии, запечатлевшие для истории артистов в спектаклях.

Но камера Валентина смотрит на сцену не только из зрительного зала. Барановский умеет почувствовать и передать дух творчества, который не исчезает за рамками представления.

В работах фотографа предстаёт особая атмосфера закулисы. Здесь нет подглядывания за чужими тайнами, нет и лакировки под «волшебный мир». К своим героям Барановский относится без заискивания и лести, но и без пренебрежения или насмешки. С уважением и пониманием – как художник к художникам, на равных.

Вот пустая сцена с забытыми туфельками. Кажется, ничего не происходит, а приглядишься – целая повесть. И туфельки сношены так, что сразу видно, как потрудились их обладательница. И забыты они не случайно: видимо, спешила балерина к поклонникам или домой, к детям.

А вот в окружении сочувствующих товарищей премьер, упавший без сил на репетиции. О том, как трудно порой готовятся триумфы, Барановский рассказывает спокойно и уважительно. Поэтому так органично вливаются в общую картину и затянувшийся сигаретой артист в гриме жуткого призрака, и балерина, прилежшая на минутку вздремнуть на ложе Спящей красавицы, и шаловливые воспитанницы Вагановской академии, и Рудольф Нуреев, нервно готовящийся к последнему выходу на сцену родной Маринки.

Великолепны портреты артистов. Барановский не любит студийной съёмки. Полный всего его герои раскрываются, подкарауленные в естественных условиях. Как хороша Наталия Дудинская, поправляющая перед зеркалом не драгоценные украшения, в которых её привыкли видеть окружающие, а ряды орденов и медалей. Инна Зубковская, первая среди балет-

ных красавиц, так царственно прекрасна, что даже кресло, на котором она сидит, кажется треном.

В центре внимания Барановского не только знаменитости или красавицы-балерины. Костюмерши, помогающие, облачиться в «доспехи», гримёрши, до неузнаваемости меняющие облик, буфетчицы, подающие артистам чашечку кофе в момент краткой передышки, уборщица, намывающая прославленную сцену Маринки, – все они становятся у Барановского равноправными соучастниками единого процесса создания спектакля.

Барановский не режиссирует своих фотографий, ситуация, запечатлённая на них, всегда естественна. Если момент упущен, мгновение уходит в вечность, уходит навсегда. Вероятно, поэтому лучшие снимки мастера притягивают зрителей, передавая им свою энергию.

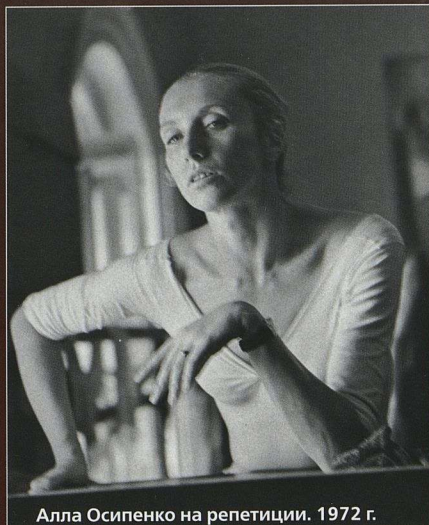
У Валентина Барановского есть черта, редкая для нынешних фотографов. Он не признает широко используемых сегодня компьютерных ухищрений. Его работы естественны и документальны – и в этом их особая ценность, они останавливают уникальные мгновения танца, не дают им уйти в небытие.

Лариса АБЫЗОВА





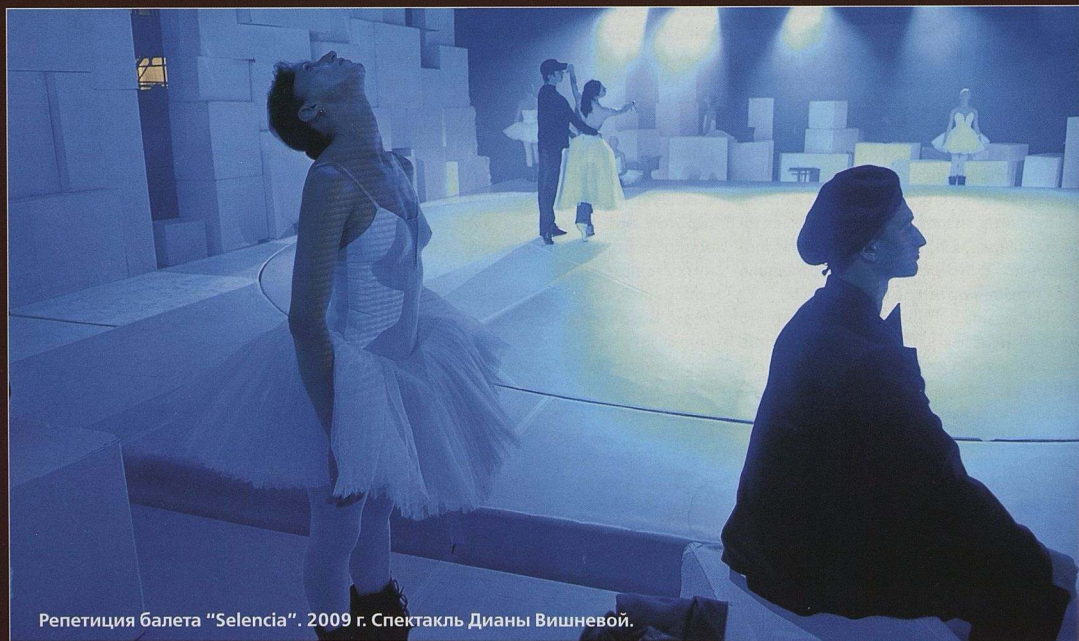
Фарух Рузиматов на репетиции балета Р. Пети "Юноша и смерть". 1998 г.



Алла Осипенко на репетиции. 1972 г.

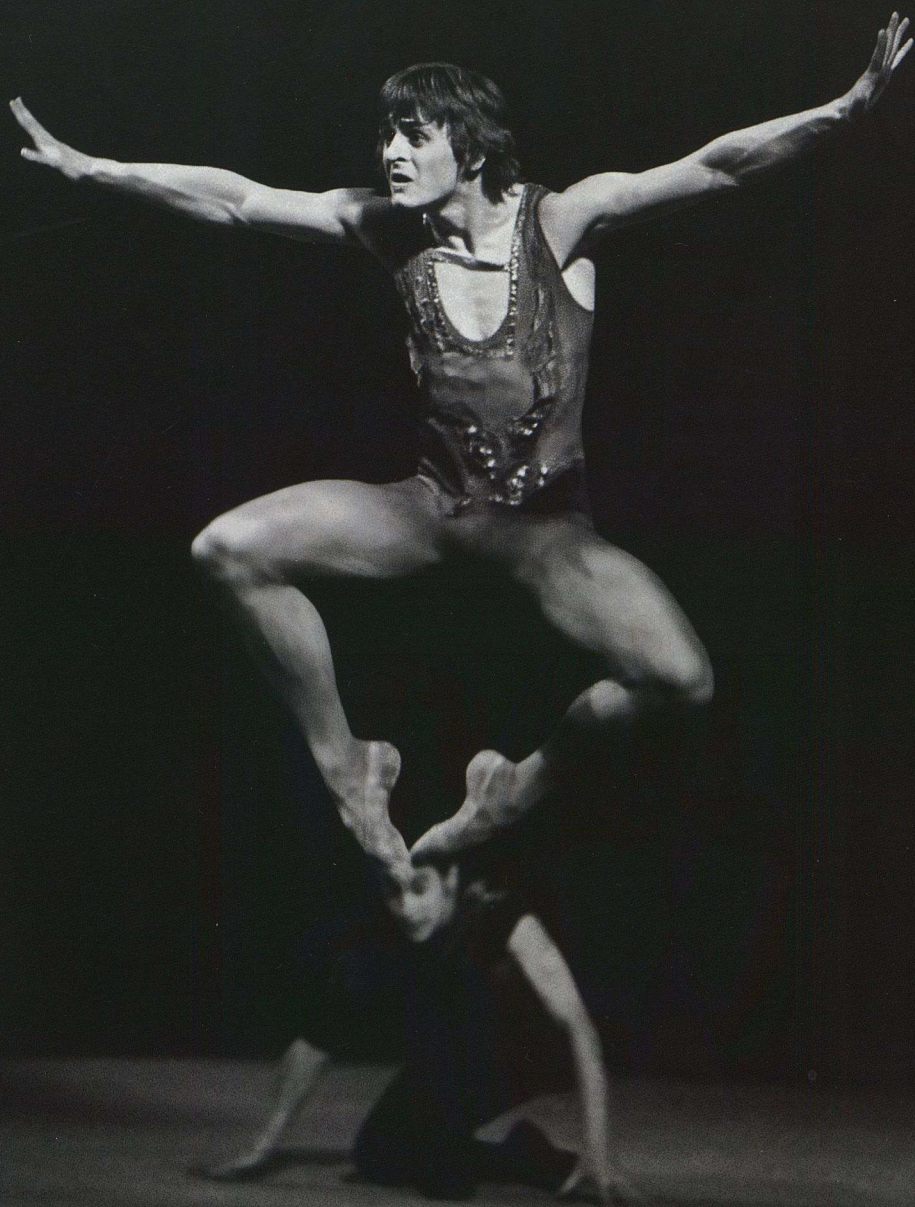


**Валентин Барановский**  
снимает балет с начала 70-х годов. Работает много лет в Мариинском театре.



Репетиция балета "Selencia". 2009 г. Спектакль Дианы Вишневой.





Михаил Барышников. Балет "Блудный сын". 1974 г. Ленинград. Кировский театр.



# ... Сжал оправою стиха

Казалось, можно было только мечтать о том, на что лет 30-40 назад мы и надеяться не могли, восторгаясь со стороны: на сцене главного театра страны два шедевра Дж.Баланчина в один вечер – «Серенада» на музыку П.И.Чайковского и «Рубины» И.Ф.Стравинского. К тому же впервые в Большом театре осваивают хореографию экспериментатора классического танца последних десятилетий XX века У.Форсайта с характерной для него композицией «Herman Scherman».

Екатерина Крысанова и Егор Хромушин. «Серенада».



Зрители в ожидании... Поклонники в ажитации...

Заранее заготовлены восторженные анонсы и запланированы хвалебные статьи на страницах печатных изданий критиками.

Завсегда даи – дирижеры зрительского успеха – не собираются беречь ни ладони, ни глотки: возгласы «браво» раздаются на премьере и после нее, но насколько все это соответствует событию?

«Серенада»\* – произведение, для исполнения которого нет необходимости владеть «по определению» (как принято ныне говорить) особой техникой зрелого классического танца в его неоклассическом варианте. Нужно уметь слушать музыку и соответствовать ее хореографическому эквиваленту, найденному великим мистером Би. Смысл «Серенады» – исключительно в стилистической утонченности переведенной на язык танца музыкальной образности и кордебалетном единстве. Откровенная же грубость ритмически прямолинейного и трудового по выражению сосредоточенных лиц усилия исполнителей просто не позволили ни кордебалету, ни солистам «взять» произведение другой – возвышенной – меры обобщения, чем те, что для них привычны. Что же, с нашей точки зрения, «Серенада» не состоялась, что бы ни писали коллеги и как бы ни выражали свои чувства апологеты отечественного стиля. А ведь новое имеет для нас свою сценическую историю и предьявляет немало значительных исполнительских примеров. Нужно только относиться к ним с иной мерой ответственности.

Стиль, рожденный Баланчиным, построен на положении корпуса с высоко поднятым «стволом» ноги, что облегчает

положение на пальцах и дает легкость при исполнении многообразных relevé, pas de bourrée, suivi, и определяет динамику выполнения непрерывного потока льющихся движений, их плетений и композиционного расположения на планшете сцены. Что необходимо осваивать, возможно, еще в репетиционном классе серий тренировочных движений. Руки при таком ритме движений живут напряженнее, чем то принято в отечественной школе, где их широкое дыхание – не что иное, как признак русского стиля.

К Баланчинскому тексту нельзя ничего добавить или убавить. Его нужно точно и устремленно выполнять.

Некоторая самоуверенность – мы можем все! – не позволила достичь успеха и в другом, более позднем произведении Мастера – «Рубинах».\*

В самом названии ключ – камень предполагает огранку, в данном случае – хореографическим языком. Так и вспоминается знаменитые строчки: «...я жемчужин отсвет ясный сжал оправою стиха».

В данном случае оправа – хореография. Она создает образ: игру света и цвета, рождаемого рубином – символом страсти, камнем, для которого граниение выступает синонимом стиля. Только так – через огранку – можно достичь полного внутреннего отражения, создающего эффект сверкания. Баланчин в «Рубинах» воспроизводит не только красоту самого камня, он как ювелир творит восхитительные хореографические композиции. Возникает своеобразная игра движений, их сочетаний (света), способных «испускать разноцветные искры», то сходящихся и создающих мерцающий огонь (кордебалет), то разрушающих поток света на мелкие блики (солисты). Без передачи этой беспокойной пульсации невозможно воссоздать хореографическое «изделие ювелира танца» Баланчина.

Каждая деталь, штрих, нюанс здесь важны и должны становиться его органичной пластической речью, а не механическим копированием рисунка (к тому же – не всегда точным) отдельных движений. Любая небрежность, как, скажем, «шлепающие», не успевающие вытянуться стопы четверки мужчин, действует как диссонанс. Особенность композиций Баланчина заключается еще и в том, что артисты кордебалета и солисты «нагружены» одинаковыми техническими требованиями, должны равно владеть общим арсеналом движений и приемов. Кордебалет, не аккомпанирующий солистам, а равный участник композиций – эту необычную формулу нашим артистам, видимо, предстоит освоить в будущем, требующем дополнительных осознанных тренировок.

Не думаю, что логично объединять в один вечер две большие композиции Баланчина с инновационным опусом



Наталья Осипова и Вячеслав Лопатин  
в балете «Рубины»

Сцена из балета «Рубины».



У.Форсайта. Наверное, это временно, хотя отнюдь не означает, что труппе Большого театра не стоило познакомиться на практике с опытом преобразования классического танца.

Рубленный, ритмически острый стиль и графически четкий абрис хореографии большинства композиций Форсайта знаменуют определенный и отличный от других подход хореографа к классическому танцу своего времени. В частности, показанный спектакль был осуществлен в 1992 году для труппы Нью-Йорк Сити балет, но затем шагнул на многие сцены мира. Хореограф предлагает полностью довериться движению, которое развивается в композициях последовательно сменяющих друг друга исполнителей-солистов. Расчет на то, как, чувствуя пульс танца, артист передает заложенные в нем акценты своей нервно-энергичной эпохи. Кто есть исполнители и кто есть зрители конца XX века, – вопрошает автор. Ответ у каждого свой. Не претендуя на расшифровку кодов хореографии Форсайта, подчеркну, что артисты постигли необыкновенную для себя логику мысли-темы спектакля. Так, способный танцовщик Денис Савин, владея своим телом, попытался внести излишне активные, с позиции наблюдателя, мотивы-темы. Хочется напомнить, что ни Форсайт, ни Баланчин не предлагают в поставленных Большим театром спектаклях фабульного развития. Содержание композиций эквивалентно партитуре движений, их расположению в пространстве сцены, смене рисунков, последовательной вязи элементов самого танца. Танец – вот само содержание, танец, созданный хореографом, в интерпретации исполнителей.

Нужно освоить особый авторский стиль, услышать его, «увидеть» в музыке и, подчинившись автору, передать своему телу и телом. Любые «добавки» здесь вредны, тем более что текст ставился хореографами на других исполнителей и, воз-

можно, на московских артистов были бы созданы другие произведения, но... увы, это невозможно.

Возвращаясь к опоре новой программы – балетам Баланчина, могу сказать, что москвичам с их открыто темпераментным стилем исполнения классического танца труднее осваивать неоклассику. Где бы ни рождались творения Баланчина, в них навсегда сохранился «аромат» Петербурга. Пожалуй, из женского состава облегченность динамически подвижного, непрерывного плетения движений больше других далась Екатерине Крысановой (называю фамилии только для ориентиров и сразу хочу извиниться перед исполнителями второй премьеры, которой не видела).

Казалось бы – события... Но и – вопросы.

Что происходит с труппой Большого театра, так блекло выглядящей даже на премьерных спектаклях?

Может быть, стоит задуматься над тем, что формула «мы лучше всех» – не всегда и не во всём выступает формулой успеха? Не теряем ли мы при этом, взяв курс на необходимое освоение мирового репертуара, самобытных достижений?

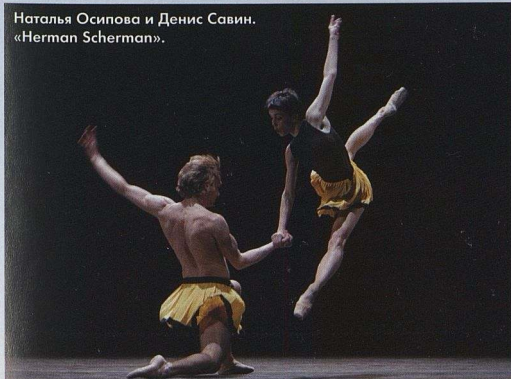
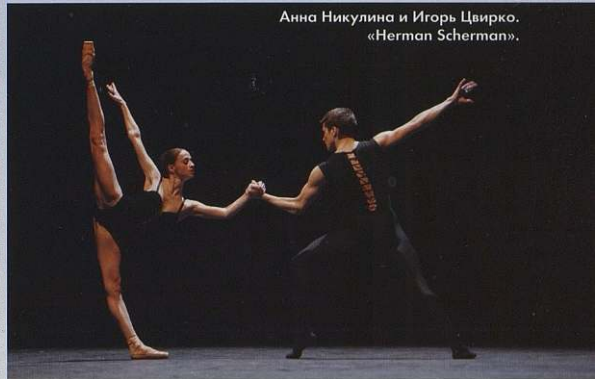
Я не жду ответов на эти вопросы и задаю их отнюдь не руководству, а самим исполнителям, их наставникам, педагогам-репетиторам, – тем, в чьих руках ценнейшие традиции отечественного классического танца.

**Валерия УРАЛЬСКАЯ**

Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)

\* «Серенада» впервые поставлена в 1934 году Дж.Баланчиным для своей начинающей школы-труппы. Этот балет стал первой постановкой Баланчина в Америке. На сцене Большого театра впервые осуществлен в 2007 году.

\*\* «Рубины» – балет из цикла «Драгоценности», средняя часть, поставлен в 1967 году. Первая – «Изумруды», последняя – «Бриллианты».

Наталья Осипова и Денис Савин.  
«Herman Scherman».Анна Никулина и Игорь Цвирко.  
«Herman Scherman».



# С французским АКЦЕНТОМ

## Двенадцать и одна

В парижском театре «Le Palace» знаменитая танцовщица и хореограф Мари-Клод Пьетрагалла показала моноспектакль «Искушение Евы», который поставила совместно с Жульеном Деруо, своим спутником по творчеству и жизни.

Прославленная звезда балета Парижской оперы, руководитель Марсельского балета, Пьетрагалла основала в 2006 году вместе с Деруо собственную труппу «Театр тела», где осуществила уже восемь постановок. Над новой – «Искушение Евы» – с ней и Жульеном Деруо работали большие мастера – Жоанна Хилер (кукла, маски, костюмы), Эрик Валентен (свет), Лоран Перье (фонограмма), Жанн Фард (текст).

Спектакль посвящен женщинам, «сделавшим нашу историю». Согласно авторской концепции, Пьетрагалла представляет галерею, включающую 12 портретов покорных и бунтующих женщин – от библейской Евы до современной директрисы. Полтора часовое представление вышло гибридом разных жанров: танец и музыка, пение и декламация переплетаются с театром кукол и масок. Несмотря на широкий диапазон эпох, образов и жанров, сценическое действие разворачивается органично. Трудно поверить, что Пьетрагалла одна способна полнокровно прожить в сцене столь разные судьбы 12-и женщин, но она успешно справляется с массивом поставленных задач.

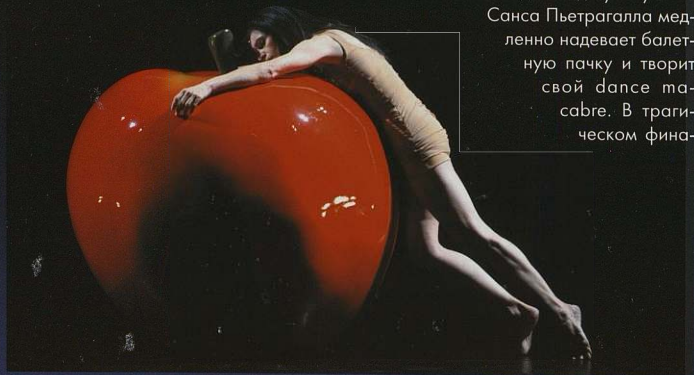
Представление начинается под глубокомысленный текст: на темной сцене расползаются клубы дыма, в плотном сумраке светятся лишь три белые маски – символы театрального волшебства. Волшебство не заставляет себя ждать: благодаря усилиям Евы на сцене возникает огромное библейское яблоко. С него, собственно, начинается и на нем завершается спектакль.

Сценические метаморфозы происходят спонтанно и эффектно. Под звучание церковных псалмов Ева чарует изящным и трепетным танцем: гра-

циозные всплески тонких рук и пышных волос в сочетании с мягкими и чувственными изгибами пружинистого тела наполняют ее соло первозданной красотой и весенней свежестью. Под романтическую музыку Ева одухотворенно парит с огромной вуалью, преобразующей ее силуэт.

После декламации текста Пьетрагалла разыгрывает трогательную сцену с куклой, – великолепно исполненная миниатюра завершается взрывом оваций. Через несколько секунд Мари-Клод предстает в образе Жанны д'Арк, облаченной в белые стилизованные латы. Под музыку Генделя ее тело механически движется, а широко открытый рот беззвучно взывает к победе. Духовно сломленная героиня затем прячется внутри белого корсета, который становится для нее тюремной клеткой.

Мари-Клод Пьетрагалла  
в спектакле «Искушение Евы».  
Photo by Pascal ELLIOT



Мари-Клод Пьетрагалла.  
Photo by Pascal ELLIOT

Затем – в экстравагантном платье из белого шелка Пьетрагалла предстает в образе властной маркизы, плетущей величественный танец под звуки гортанного пения, в клубах белого дыма, среди светящихся на сцене человеческих голов – мистических аксессуаров. Напоминая великую Анну Маньяни, Мари-Клод разыгрывает загадочную сцену: в кровавом свете она крутится, кричит и закатывает глаза. Сорвав с себя громоздкий наряд, героиня оказывается в красивом камзоле и высоких сапогах. Надев шляпу-треуголку и взяв веер, лихо выплясывает едва ли ни лучший в спектакле танец, демонстрируя совершенство техники, стиля и формы.

Затем черед за новой хореографической версией «Лебеда»: под музыку Сен-Санса Пьетрагалла медленно надевает балетную пачку и творит свой *dance macabre*. В трагическом фина-



# С французским АКЦЕНТОМ

## Двенадцать и одна

В парижском театре «Le Palace» знаменитая танцовщица и хореограф Мари-Клод Пьетрагалла показала моноспектакль «Искушение Евы», который поставила совместно с Жульеном Деруо, своим спутником по творчеству и жизни.

Прославленная звезда балета Парижской оперы, руководитель Марсельского балета, Пьетрагалла основала в 2006 году вместе с Деруо собственную труппу «Театр тела», где осуществила уже восемь постановок. Над новой – «Искушение Евы» – с ней и Жульеном Деруо работали большие мастера – Жоанна Хилер (кукла, маски, костюмы), Эрик Валентен (свет), Лоран Перье (фонограмма), Жанн Фард (текст).

Спектакль посвящен женщинам, «сделавшим нашу историю». Согласно авторской концепции, Пьетрагалла представляет галерею, включающую 12 портретов покорных и бунтующих женщин – от библейской Евы до современной директрисы. Полтора часовое представление вышло гибридом разных жанров: танец и музыка, пение и декламация переплетаются с театром кукол и масок. Несмотря на широкий диапазон эпох, образов и жанров, сценическое действие разворачивается органично. Трудно поверить, что Пьетрагалла одна способна полнокровно прожить на сцене столь разные судьбы 12-и женщин, но она успешно справляется с массивом поставленных задач.

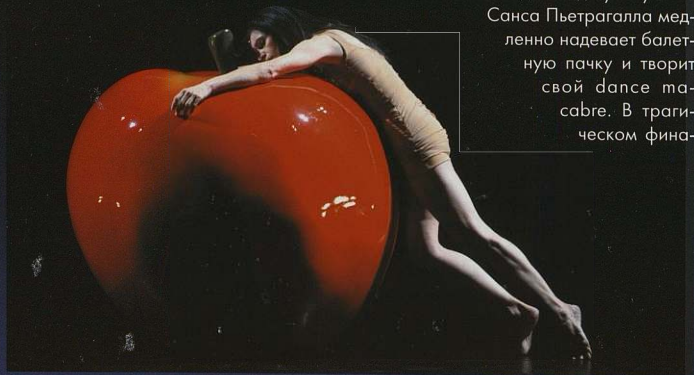
Представление начинается под глубокомысленный текст: на темной сцене расползаются клубы дыма, в плотном сумраке светятся лишь три белые маски – символы театрального волшебства. Волшебство не заставляет себя ждать: благодаря усилиям Евы на сцене возникает огромное библейское яблоко. С него, собственно, начинается и на нем завершается спектакль.

Сценические метаморфозы происходят спонтанно и эффектно. Под звучание церковных псалмов Ева чарует изящным и трепетным танцем: гра-

циозные всплески тонких рук и пышных волос в сочетании с мягкими и чувственными изгибами пружинистого тела наполняют ее соло первозданной красотой и весенней свежестью. Под романтическую музыку Ева одухотворенно парит с огромной вуалью, преобразующей ее силуэт.

После декламации текста Пьетрагалла разыгрывает трогательную сцену с куклой, – великолепно исполненная миниатюра завершается взрывом оваций. Через несколько секунд Мари-Клод предстает в образе Жанны д'Арк, облаченной в белые стилизованные латы. Под музыку Генделя ее тело механически движется, а широко открытый рот беззвучно взывает к победе. Духовно сломленная героиня затем прячется внутри белого корсета, который становится для нее тюремной клеткой.

Мари-Клод Пьетрагалла  
в спектакле «Искушение Евы».  
Photo by Pascal ELLIOT



Мари-Клод Пьетрагалла.  
Photo by Pascal ELLIOT

Затем – в экстравагантном платье из белого шелка Пьетрагалла предстает в образе властной маркизы, плетущей величественный танец под звуки гортанного пения, в клубах белого дыма, среди светящихся на сцене человеческих голов – мистических аксессуаров. Напоминая великую Анну Маньяни, Мари-Клод разыгрывает загадочную сцену: в кровавом свете она крутится, кричит и закатывает глаза. Сорвав с себя громоздкий наряд, героиня оказывается в красивом камзоле и высоких сапогах. Надев шляпу-треуголку и взяв веер, лихо выплясывает едва ли ни лучший в спектакле танец, демонстрируя совершенство техники, стиля и формы.

Затем черед за новой хореографической версией «Лебеда»: под музыку Сен-Санса Пьетрагалла медленно надевает балетную пачку и творит свой *dance macabre*. В трагическом фина-



# ДВАДЦАТЬ ЛЕТ КРЕМЛЕВСКОМУ БАЛЕТУ

Художественный руководитель театра «Кремлевский балет» Андрей Петров.  
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Как оценить историческую дистанцию в 20 лет? Сравнить ли с возрастом балета как вида искусства? Или старейших театральных трупп в Европе? Или Мариинского, или Большого театра? Но тогда 20 лет – это лишь крошечный шаг истории, который теряется в столетиях. Историки иногда любят переворачивать бинокль наоборот, чтобы близкое показалось далеким и очень маленьким. Здесь нужна другая перспектива. Надо отбросить исследовательские линзы и невооруженным взглядом посмотреть на недавнее прошлое нашей страны, чтобы в полной мере оценить значение этого удивительного и почти невозможного события: создание 20 лет назад нового театра, посвятившего себя, быть может, самому традиционному, и уж точно самому классическому из всех видов театральных искусств – балету.

1990 был годом перелома между восьмидесятыми и девяностыми. Это было время, когда история, казалось, свернулась в тугую спираль. Годы не наступали, а выстреливали как будто бы из какого-то механизма, и каждый год был похож на целую эпоху, потому что менял облик страны до неузнаваемости. Шутка ли сказать: в восьмидесятые годы еще был СССР, а в девяностые его уже не было.

Это было время, когда люди в какой-то эйфории затянувшегося ожидания радостно отдавались наслаждению благами мировой массовой культуры, долгое время недоступной, а тогда казавшейся вершиной мирового искусства. Русская рок-музыка вышла из подполья. Концерты даже начинающих музыкантов-самоучек стали успешно записывать на профессиональных студиях и выпускать на виниле тысячными тиражами, намного превышавшими тиражи классической музыки; и пластинки эти жадно раскупали по всей стране.

Наконец, именно в эти годы Кремль – символ российской государственности – впервые за свою многовековую историю стал «брэндом» мировой массовой культуры. Очертания Спасской башни со звездой массово печатали на футболках от Канады до Новой Зеландии.

Но в это же самое время в России лишь только один коллектив в области искусства был учрежден Президентом, и этот коллектив до сих пор остается единственным, кто носит официальный титул «Кремлевский»: театр балета, руководимый народным артистом России Андреем Петровым. Возможно, в решении о создании этого театра сказалась память о семидесятих и восьмидесятих годах, когда русский балет делал для престижа нашей страны на международной арене гораздо больше, чем могла сделать политика. Как тут ни суди, для репутации нашей культуры было прекрасно, что на рубеже бурных 1980-1990-х Кремлевским стал называться коллектив классического балета.

Звезды русского балета и музыкального театра сразу же оказали молодому коллективу самый радужный прием: в зрительном зале и за кулисами Дворца регулярно бывали Галина Уланова, Марина Семёнова, Софья Головкина, Наталия Бессмертнова, Тихон Хренников, Юрий Григорович, Владимир Васильев и многие, многие другие. Подобное исключительное внимание к труппе говорит о том, что ее создание было не просто административным решением, но творческой



волей нашего артистического сообщества; поэтому оно встретило понимание и энтузиазм у первых лиц российской культуры.

В такой исторической перспективе на фоне нашего недавнего прошлого 20 лет – это вовсе не крошечный шагок тысячелетия, но целая история, богатая и подробная, гложко и влеченная в жизнь нашей культуры.

Это – история коллектива, быстро вставшего на ноги в непростых условиях и достаточно спокойно и комфортно (то есть без натужных телесных конвульсий) разместившегося со своим репертуаром между классикой и современным танцем, традицией и экспериментом. Вот и сейчас среди новых постановок в текущем репертуаре рядом с безупречно классической «Снегурочкой» (хореограф А.Петров, художник С.Бенедиктов) значится экспериментальный «Фигаро» (хореография А.Петрова, сценография Г.Белова, костюмы О.Полянской), неизменно вызывающий споры и весьма востребованный в мировых гастролях турах театра.

Взвешенная репертуарная позиция, высокий профессионализм педагогов-репетиторов, а также необыкновенно активная гастрольная деятельность этого коллектива быстро доставили известность и признание Кремлевскому балету в России и в мире. Если просмотреть списки гастрелей и вчитаться в прессу, сопровождавшую труппу в разных странах, остается только удивляться работоспособности и слаженности этого коллектива. Начиная с 1990-го, Кремлевский балет выезжал на гастроли по несколько раз в год (в том числе за рубеж); в итоге в списке гастрелей сегодня значится более 25 стран, и в каждой был оказан восторженный прием этому театру. Поэтому в Европе и в Новом Свете этот коллектив теперь по праву представляет за русский балет вместе с нашими ведущими балетными коллективами; перспективы европейского сотрудничества для этого театра сегодня также весьма оптимистичны.

20 лет – это история единственного коллектива в мире, чья сценическая площадка находится в резиденции первого лица страны. Зал Государственного Кремлевского Дворца, как известно, самая крупная площадка из всех, что когда-либо предназначались для репертуарной жизни балетной труппы. Размеры зрительного зала Дворца сопоставимы с размерами среднего театра времен римской империи; его сцена – самая большая из всех, существующих сегодня в России.

Конечно же, эта площадка является большим испытанием для труппы – испытанием не однократным, но постоянным, от спектакля к спектаклю, ибо к такой площадке сцены трудно привыкнуть. Педагоги рассказывают, как они специально работают с танцовщиками, чтобы добиться предельной яркости пластики, графичности положений, открытости мимики и максимальной широты движений. Они стремятся к предельно интенсивному телесному излучению, «сильному присутствию» на столь огромной сцене. Умение излучать образ настолько широко, чтобы мельчайшее движение было бы заметно многократной публике, по легенде, было присуще античным танцовщикам, работавшим в театрах с 20-тысячной аудиторией. После заката античного танца, с многократным уменьшением размеров европейских театров, это искусство исчезло – а сейчас, видимо, восстанавливается по необходимости, чтобы приноровиться к этой огромной сцене.

Кремлевская сцена и огромный зал – испытание не только для танцовщиков, но и для сценографов и художников по костюмам. Простое уменьшение размеров площадки за счет выдвижения кулис и приспущения паду не очень-то работает. Огромное пространство, оставшееся невостребованным, напоминает о себе, даже если оно спрятано: сцена, так сказать, «кричит» из темноты, а искусственно уменьшенный пятачок посередине выглядит бедным и куцым. Поэтому художники, работающие с труппой, должны суметь найти трудный баланс между площадью зала и размерами обрамления площадки для танца, которая должна непременно оставаться чистой, – такой баланс, чтобы искусственные зрители не заметили бы нарочитого сжатия пространства, скрывающего неумение творчески освоить эту огромную площадь. Тем интереснее наблюдать, как мастерски справляются с этой непростой задачей художники, оформлявшие спектакли текущего репертуара.

20 лет – это история труппы, которая никогда не была коллективом одного хореографа или одного художника. В Кремлевском балете ставили свои спектакли Юрий Григорович («Ромео и Джульетта»), «Иван Грозный» и «Корсар») и Владимир Васильев. Этот театр хранит оригинальные декорации и костюмы Симона Вирсаладзе. С труппой работали выдающиеся современные сценографы – академики Таир Салахов, Станислав Бенедиктов, Валерий Левенталь и многие

другие. Здесь танцевали звезды Парижской Оперы Стефан Буйон и Карл Пакет, известнейший танцовщик испанского балета Игорь Иебра. К этой труппе имели касательство (через профессиональное сотрудничество, поддержку или совет) практически все первые имена московского балетного и артистического сообщества.

С солистами Кремлевского балета работали блестящие мастера, общению с которыми могут позавидовать любые звезды: Наталия Бессмертнова и Екатерина Максимова. Максимова была ведущим педагогом-репетитором труппы с года ее основания и до своей безвременной кончины в 2009 году. Я был за кулисами, когда после юбилейного концерта ее поздравляла и благодарил ее вся труппа. Это было самое теплое и сердечное поздравление вечера, и я совершенно убедился в том, что после заката ярчайшей звезды Максимова – прима мирового балета – взошла, быть может, незаметная для многих, но не менее яркая звезда Максимова – педагога, раскрывшего во всей своей силе и оригинальности именно в труппе Кремлевского балета. Ее вклад ощутим до сих пор в замечательных солистах этого театра.

Таким образом, Кремлевский балет за 20 лет своей истории превратился в один из современных центров мирового балетного искусства. То, что этот центр создан по указу Президента и размещается в Государственном Кремлевском Дворце, является заслуженным знаком престижа, по счастью до сих пор присущего искусству балета в нашей стране.

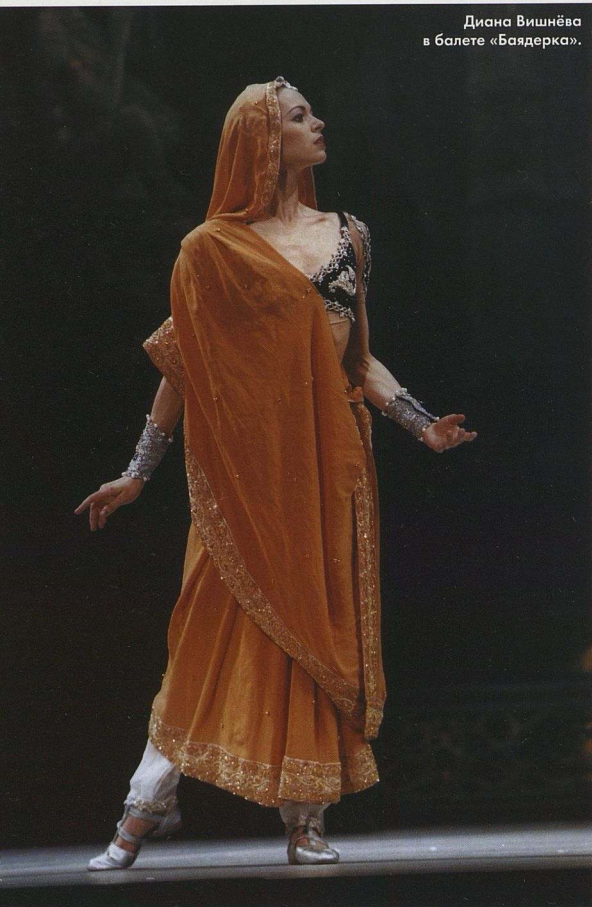
Кремлевский балет – это труппа с приличным стажем, но одновременно с яркой перспективой развития. Это – театр, дающий возможность проявить себя танцовщикам не только из Москвы и Санкт-Петербурга, но со всей России: всем, кто, на взгляд руководителя и педагогов, достоин большой столичной аудитории и большого пути в мировом балете. Иными словами, это театр, чьи достижения очевидны, а творческий багаж постоянно приращивает и история продолжается.

От всей души поздравляю руководителя Кремлевского балета, его солистов, труппу, художников, работающих с театром, и всех его сотрудников, ибо они все вместе мастерят свои удивительные спектакли на этой необъятной сцене!

**Дмитрий ТРУБОЧКИН,**  
профессор, директор  
Государственного института  
искусствознания



Диана Вишнёва  
в балете «Баядерка».



Диана Вишнёва, прима-балерина Мариинского театра и звезда международного балета, отмечает важную дату в своей творческой биографии: 15 сезонов назад она, выпускница Петербургской Академии балета имени А.Я.Вагановой, была зачислена в труппу Мариинского театра. Но контуры официального начала службы в театре и творческого пути не совпадают. В 1995-м году Олег Виноградов, в то время художественный руководитель балета Мариинского, Диане Вишнёвой, ученице Академии балета имени А.Я.Вагановой (класс Л.Ковалёвой), предложил стажировку в театре параллельно с учебой в Академии. Таким образом, Вишнёва, ещё будучи ученицей школы, станцевала на сцене Мариинского театра главную партию в балете «Дон Кихот», за которую позже была удостоена приза «Бенуа де ла данс». Виноградов также поручил ученице заглавную роль в своем балете «Золушка», который он восстановил весной того же года для балетной труппы в Сеуле. Позднее, в сентябре 1995-го, окончившая Академию Вишнёва была зачислена в труппу Мариинского театра.

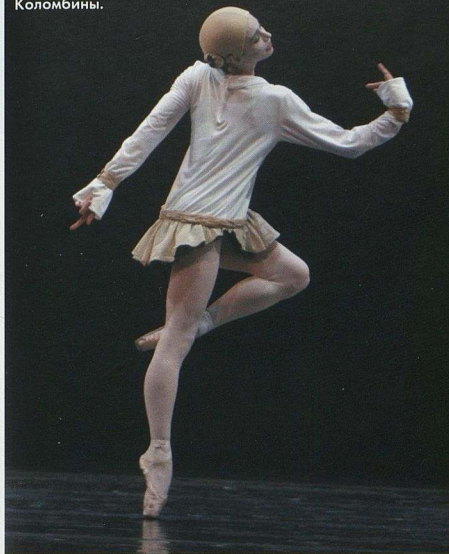
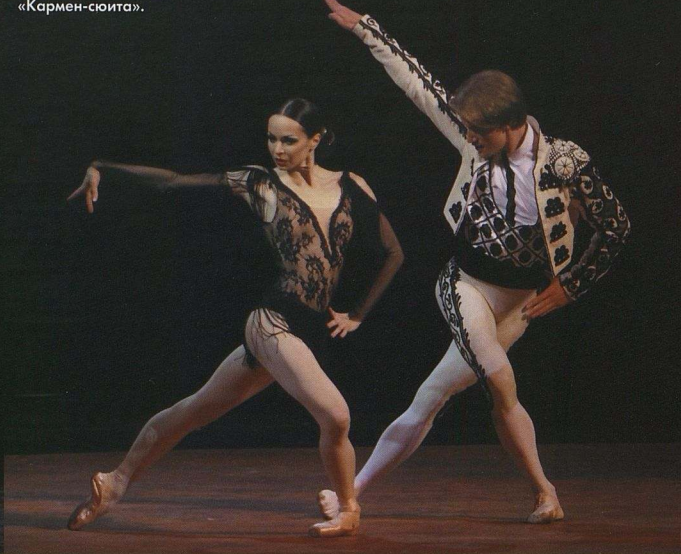
# Красота В ДВИЖЕНИИ

Вишнёва станцевала за это время такой огромный и разнообразный репертуар, которого хватило бы не на одну творческую биографию. Она искала и продолжает искать на балетной карте мира тех хореографов, с которыми ей хочется работать. Попробовала себя, кажется, во всех направлениях – от классики до танца модерн. Кроме Людмилы Ковалёвой, воспитавшей балерину, и Олега Виноградова, выпустившего её на сцену сразу в балеринских партиях, большую роль в жизни Дианы Вишнёвой сыграл Сергей Данилян. Импресарио, продюсер, директор театрального агентства «Ардани Артист», он организовал важный в творческой биографии Вишнёвой вечер «Диана Вишнёва: Красота в движении» и выпустил альбом, посвященный её творчеству. Партнёрство с В.Малаховым – ещё одна важная ве-

ха в творческой жизни балерины. Постоянная гостья Берлинского балета, Американского балетного театра (где она обрела ещё одного замечательного партнёра – Марсело Гомеса), Вишнёва открывает в новом репертуаре неизведанные до поры возможности своего дара. За прошедшие годы она выросла не просто в международную звезду, но, по моему убеждению, в лучшую балерину мира. Среди её премий и наград – звание «Божественная». «Божественная» – она и есть.

К началу своего 15-го сезона в Мариинском театре Диана снялась в фильме Рустама Хамдамова «Бриллианты», осенью в её честь в Нью-Йорке состоялся вечер в бутике Дома «Шанель». Она демонстрировала новое платье и драгоценности от Шанель.



В роли  
Коломбины.С Денисом Матвиенко.  
«Кармен-сюита».

Но я хочу остановиться на дебюте Вишнёвой в балете Альберто Алонсо «Кармен-сюита» на музыку Ж.Бизе-Р.Щедрина, который состоялся в начале этого пятнадцатого сезона. Дебют примечателен: впервые в образе Кармен Вишнёва вышла на сцену Мариинского театра 15 лет назад, когда оканчивала Академию и участвовала в выпускном спектакле.

В 1994 году известный хореограф Игорь Бельский, в то время – художественный руководитель Академии балета, поставил для ученицы Дианы Вишнёвой сольный номер для конкурса в Лозанне (где она выиграла золотую медаль и Гран-при). Эту же миниатюру на музыку Бизе-Щедрина Диана танцевала на выпускном вечере. Меня, прежде всего, поразили её артистический талант, свобода, с которой она танцевала свою Кармен, непринуждённость общения с публикой. Диана обращалась к аудитории, как танцовщица на площадке – к окружившей её толпе. Это был монолог девочки-Кармен, озорницы, шалуни, игра в ту обольстительницу, которой она станет в будущем. Высокий батман, лёг-

кое скольжение тела в «шпагат», высокий прыжок... Дразнящая публику, счастливая Кармен, ещё не заглянувшая в свою судьбу, которую переломит пополам встреча с Тореро через 15 лет в балете Алонсо...

Диана танцевала за эти годы и Кармен в балете Ролана Пети, но я нахожу продолжение линии той беззаботной шалуни именно в балете Алонсо. Возможно потому, что в хореографии Бельского есть некоторый намёк (думаю, сознательный) на Кармен, созданную кубинцем: шаг «завёрнутой» ножкой, слегка выставленное бедро, особое движение рук над головой...

Теперь танец Кармен в балете Алонсо – это монолог опытной соблазнительницы, уверенной в своей абсолютной неотразимости. Есть что-то в этой повзрослевшей Кармен и от той озорницы на площадке, но теперь в её танце ещё и пресыщенность, а в соблазнении – и насмешка над Хосе: кто-то надеется уйти от её чар? Но от них, она знает, спасения нет. Но нет и любви. Кармен Вишнёвой Хосе не любит... Зато второй дуэт с Хосе, после встречи Кармен с Тореро, уже совсем дру-

В «Анне Карениной».



С Владимиром Малаховым.





С Владимиром Малаховым в «Жизели».



С Марсело Гомесом.



гой, почти нежный: Кармен Вишнёвой, познав любовь, сама поймаёт отчаяние любящего и его пожалеет.

Встреча Кармен с Тореро у Вишнёвой сильнейший момент роли, кульминация, одно из тех непостижимых откровений, которые идут из самой глубины настоящего актёрского таланта. Тореро танцует свой «выход», свой монолог самолюбленности, Кармен же в глубине сцены созерцает происходящее. Но вот в чём загадка: кажется, что и не было во всём спектакле ничего более трагического, даже страшного, чем неподвижная фигура её Кармен Вишнёвой, в молчании наблюдавшей за Тореро. Всё транслировалось в зал: в этот момент героиня Вишнёвой читала свою судьбу и прозревала неизбежность смерти, которой она заплатит за любовь. Её

дуэт с Тореро тоже был дуэтом-обольщением, но каким страстным и каким безрадостным! Последовавшая затем сцена гадания, которую хореограф перевёл в символический план, показалась лишней: Кармен Вишнёвой не нужны «соглядатаи» её судьбы, равно как и «вестники» смерти (тем более что роль Рока в исполнении Н.Гончар лишена всякого смысла): она сама всё знает наперёд. Но всё равно идёт на встречу судьбе.

С балериной выступили прекрасные партнёры: Илья Кузнецов – Хосе и Денис Матвиенко – Тореро. Кузнецов – эмоциональный танцовщик, у него своя линия: поддавшись искушению, он любит Кармен надрывно, но и не верит обольстительнице. Тореро Матвиенко хорош собой, незомбионален, танцует красиво, даже изящно. Мир Тореро – это он сам, любовь Кармен не может возмутить его душевного благополучия. Между этими двумя героями обречена на гибель Кармен Вишнёвой.

Излишне говорить о техническом блеске исполнения: балерина находится в расцвете мастерства. Потому я и остановилась только на ещё одной замечательной актёрской интерпретации, которыми так богата творческая жизнь балерины.

Диапазон амплуа Дианы Вишнёвой очень широк, даже совершенно бессюжетные балеты она умеет наполнить эмоциональным напряжением. Но среди трагических образов, с моей точки зрения, в историю, прежде всего, войдут Жизель, Джульетта, Манон, Брунгильда, Маргарита Готье, Анна Каренина, Кармен, миниатюра «Умиравший лебедь». Вишнёва – подлинная трагическая артистка.

С начала сезона Вишнёва репетирует номер с канадским хореографом-модернистом Эдуардом Локком (группа La La La Human Steps – Ла Ла Ла человеческие шаги) для его новой программы. Как будто устав от напряженного драматизма последних ролей в больших балетах, она ищет формальную, на первый взгляд, хореографическую миниатюру. Творческая ненасытность торопит балерину на открытия новых тем, новой хореографии.

НИНА АЛОВЕРТ,  
Фото автора

Жизель.



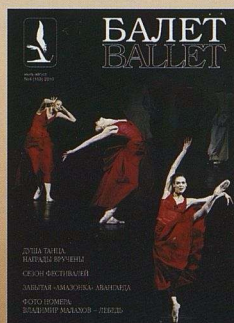
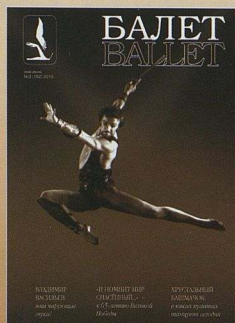
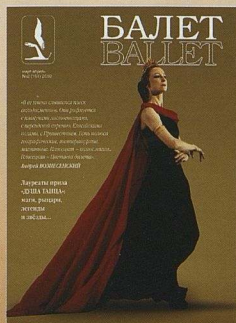


# БАЛЕТ

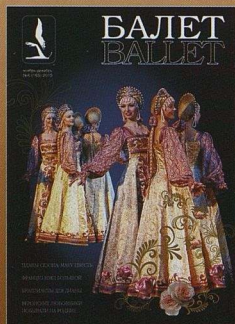
## Журнал «Балет»

Информация о всех важных  
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.  
Балет*



*Студия  
Антре*

журнал «Балет»  
в газетном формате  
10 номеров в год

детская версия  
журнала «Балет»  
6 номеров в год

**Вниманию читателей журнала «Балет»!**

Вы можете подписаться на 2011 год в любом почтовом отделении России  
по Объединённому каталогу «Подписка на 2011 год»

«Пресса России» (зелёного цвета, том 1),

по каталогу «Почта России»,

а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

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

Телефоны: (495) 688-24-01, 688-28-42, тел./факс: (495) 684-33-51, e-mail: mail@russianballet.ru

На издания можно подписаться:

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

ООО «МК-Периодика», тел.: (495) 672-70-42

(для иностранных подписчиков) www.periodicals.ru



# КИЕВСКИЕ ГОДЫ

## Брониславы Нижинской

Несмотря на то, что имя Брониславы Нижинской хорошо известно современному искусствоведению, детальной информации об её работе в Киеве собрано немного. Отдельные сведения можно почерпнуть из статей и монографий исследователей Ю. Станишевского, Ю. Волхнович, М. Ротановой, воспоминаний М. Терещенко и А. Смирновой-Искандер.<sup>1</sup> Недавно обнаруженные, новые документальные свидетельства о балетной практике Б. Нижинской в Киеве, позволили расширить уже известный опубликованный материал.

Бронислава Нижинская появилась в Киеве в 1915 году. Дирекция Киевской оперы предложила ей постоянное место работы на сцене главного городского театра. Танцовщица приехала вместе с мужем – А. Кочетовским: администрацией театра ему было предложено место балетмейстера, ей – прима-балерины (наряду с местной примой – г-жей Оссовской). К этому времени у обоих артистов за плечами был богатый профессиональный опыт работы в «Русских сезонах» в Париже (1909–1910) и «Русском балете» С. Дягилева (1911–1913).

Киевский зритель, имевший уже к этому времени возможность видеть на сцене приезжих мастеров русской балетной сцены (М. Кшесинская, Е. Гельцер, Т. Карсавина, А. Балашова, М. Обухов, С. Андреев и др.), смог в полной мере оценить блестящую техническую и артистическую манеру исполнения новой солистки театра. К сезону 1915/1916 года А. Кочетовский поставил для Б. Нижинской танцевальные divertissements «Vals Badinge» А. Лядова, «Половецкие пляски» А. Бородина, «Вакханалию» А. Глазунова, «Грезы» Г. Берлиоза, хореографические картины «У Арапа» И. Стравинского (из балета М. Фокина «Петрушка»), «Снежинки» (из балета «Щелкунчик») и «Осенняя песня» П. Чайковского. Одна из центральных киевских газет («Последние новости») писала: «...В теку-



Бронислава Нижинская  
в балете «Голубой  
экспресс».

щем сезоне балетные divertissements представляют неизмеримо большой интерес и это, главным образом, следует приписать участию в них новой прима-балерины г-жи Нижинской. В отчетном спектакле она исполнила вальс Лядова, где соблюдая строгую отчетность и изящество хореографических форм, сумела проявить незаурядный хореографический юмор, сильно заряжавший аудиторию...»<sup>2</sup>

Б. Нижинская не только танцевала, но

и ассистировала А. Кочетовскому в создании цельных хореографических полотен.

С 1916 года Б. Нижинская начала совмещать артистическую деятельность с педагогической практикой: её пригласили на Киевские музыкально-драматические и оперные курсы<sup>3</sup> для проведения занятий по сценической пластике и танцам. В том же году у супругов возникла мысль об открытии в Киеве собственной балетной студии.

В конце января 1917 года состоялась бенефис Б. Нижинской. На сцене Городской оперы был показан спектакль «Конёк-горбунок». Об успехе вечера свидетельствовала местная пресса, публиковавшая самые восторженные отзывы. «Бенефис г-жи Нижинской прошел в крайне торжественной обстановке, – писали «Последние новости». – Публика принимала бенефициантку крайне горячо, овациям не было конца, также казалось, не будет конца подношениям. После третьего акта сцена была положительно завалена цветами. Артистка также удостоилась оваций со стороны её товарищей, положивших, как и в течение двух сезонов много стараний и труда для поднятия балетного искусства в нашем театре...»<sup>4</sup>

После октябрьского переворота 1917 года Б. Нижинская вернулась в Москву и попыталась устроиться педагогом в школу Большого театра. Не-





В.Меллер. «Ассирийский танцовщик»  
(балетная студия Б.Нижинской, 1919).

смотря на протекцию комиссара московских театров Е.Малиновской, закрепиться она там не смогла.

Артистка вернулась в Киев в октябре 1918 года, а в феврале 1919 открыла собственную балетную студию, получившую название «Школа движения». «...В это время мы жили в Киеве под властью казачьего генерала Скоропадского, которого поддерживали немцы, – вспоминала она. – Эмилия Маркуш<sup>5</sup> писала, что Ромола, Вацлав и их дочь Кира в Швейцарии, и мы могли бы жить у них на вилле в Сент-Морице. Но мы не имели возможности в это время тронуться в путь: я была на седьмом месяце беременности; правительство германа и немецкие войска покидали Киев; Петлюра и силы повстанцев уже занимали предместья. Скоро город должен был оказаться в силе их власти, и было ясно, что пройдем немало времени, прежде чем нам удастся уехать. Тем не менее, я не переставала мечтать о тех временах, когда снова смогу танцевать и работать с Вацлавом. Я начала разрабатывать собственную теорию танца и в феврале 1919 года, за три недели до рождения сына Льва, открыла школу движения, чтобы готовить танцовщиков, способных исполнять хореографию Нижинского...»<sup>6</sup>

Открытие школы Б.Нижинской совпало с очередной сменой политической власти в Киеве: в столицу Украины вошли большевики. Отношения с ними у артистки складывались не просто. С одной стороны, она шла на сближение с советской властью и достаточно активно поддерживала её реформы в обла-

сти театра (возможно с целью сохранения собственной балетной студии): в феврале 1919 года балетмейстер вошла в состав центрального комитета по подготовке национализации Киевской Оперы,<sup>7</sup> была членом городского художественного совета, принимала участие в концертах, устраиваемых подотделом искусств для командного состава и красноармейцев (для приобщения красноармейцев к искусству в Киеве была сформирована Первая передвижная концертная труппа). С другой стороны, Б.Нижинская искала пути решения собственных творческих задач, лавируя между личным мировоззрением и доминирующей идеологией.

Её студия разместилась неподалеку от Оперного театра: на пересечении улиц Крещатика и Лютеранской. Программа обучения включала два теоретическо-практических курса: для начинающих и профессионалов оперной и драматической сцены.

Курс для новичков (учащиеся с выраженными хореографическими данными, попадавшие в школу методом отбора) состоял из следующих предметов: школа движения по системе Б.Нижинской; классический и характерный танец; выразительность движения («мимика тела»); стиль движения; теория музыки; теория танца и запись движений по нотной системе; лекции об искусстве и творчестве. Театральные артисты изучали танцевальное движение по системе Б.Нижинской, мимику и пластику, характерный танец. Постановкой отдельных номеров занимался А.Кочетовский.

«Школа движения» формально являлась балетной, но пластика, которую в ней изучали, была отнюдь не свойственная академическому танцу. Согласно воспоминаниям актрисы А.Смирновой-Искандер, обучавшейся у Б.Нижинской, балетмейстер противопоставляла танцевальную технику своей школы чистому классическому танцу. В работу она вводила различные этюды, сольные композиции, напоминавшие упражнения в греко-римском стиле, иногда создавала нечто похожее на барельефы. Занимались учащиеся в физкультурной одежде – майка и трусы, на ногах сандалии.<sup>8</sup>

По свидетельствам современников студия Б.Нижинской пользовалась наибольшей в Киеве популярностью и авторитетностью. Два-три раза в месяц её учащиеся устраивали отчетные показы на сцене главного городского театра, всегда проходившие с неизменным успехом. Зрителю нравились неординарные композиционные рисунки, исключительное техническое мастерство и оригинальность новых танцевальных форм

(«Этюды», «Мефисто», «Двенадцатая расподия» Ф.Листа, «Ноктюрн», «Прелюдия» Ф.Шопена, «Демоны» Н.Черепнина и др.). Однако в профессиональной среде творческие поиски Б.Нижинской неоднократно становились предметом горячего спора. «...Я всегда был на спектаклях Нижинской, – вспоминал украинский режиссер, руководитель киевского пролетарского театра-студии имени Г.Михайличенко, Марк Терещенко, – и, как и другие творцы, не мог не увлекаться их формой. В глаза бросалась четкость линий внешнего рисунка спектаклей, организованность и согласованность ансамбля, техническое актёрское мастерство тела, движений. Но... в согласованности рисунка я не видел живой человеческой индивидуальности. Исполнители ансамбля обезличивались. Складывалось впечатление, что искусство актёра было изолирован-



В.Меллер. «Маска»  
(балетная студия Б.Нижинской, 1919).

ным от жизни. Особенно поражала у Нижинской символическая постановка «Демонов». При всей утонченности формы, внешнем блеске рисунка, натренированности актёрских тел, которые двигались в точном ритме, в ней было что-то безжизненное...»<sup>9</sup>

Надо сказать, что киевская театральная интеллигенция начала 20-х годов XX века находилась в достаточно тесном творческом общении. Излюбленным местом её встреч для обсуждения спорных вопросов в искусстве была кофейная «Копернаум», располагавшаяся на Софийской улице, неподалеку от Думской площади.<sup>10</sup> Упоминания о ней сохранились в мемуарах многих видных деятелей киевской театральной сцены того времени. М.Терещенко вспоминал, что здесь «...высокий престарелый грек готовил вкусный кофе,



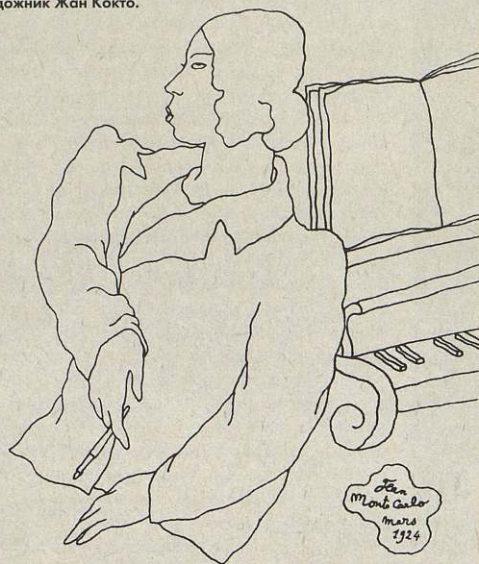
на запах которого собирались представители искусства и литературы, своих клиентов он знал всех по именам. Причем, тем, кто тут побывал дважды, грек никогда не отказывал дать кофе в долг и всегда приглашал прийти, а про долг никогда не напоминал...»<sup>11</sup> И.Эренбург писал, что «...держал его худой грек с длинным и страстным лицом модели Эль Греко. В окне была вывеска: «Настоящий свежий простокваш». Грек готовил душистый турецкий кофе, и мы к нему часто ходили – поэты, художники, актёры...»<sup>12</sup> Художник А.Тышлер дополнил: «...В этом кафе художники, писатели и примыкающие к ним люди искусства и литературы обрели место для встреч... Споры на политические и художественные темы приводили нас в особый экстаз...»<sup>13</sup>

Наиболее остро диспутировали в отношении распространившейся пролеткультовской системы П.Керженцева. Согласно его теории, магистральная цель советского театра вела к утрате границ между профессиональным актёром и зрителем. Он утверждал, что театральное представление необходимо создавать коллективным методом и специальное обучение в сфере сценического искусства для актёра не обязательно, а поэтому ему не нужно изучать профессиональную технику, а необходимо проявлять творческую инициативу.

По словам М.Терещенко, Б.Нижинская категорически отвергала эту концепцию. Она не только считала школу основой любого творчества, но и утверждала, что революционные перемены в искусстве не имеют ничего общего с пропагандой революционных идей или отображением новой революционной действительности. Основой любого искусства балетмейстер считала высокое ремесло. По её мнению, отточенная танцевальная техника уже сама по себе являлась произведением искусства, а новым в театре являлась перемена его формы. Чтобы доказать это на практике Б.Нижинская подключала к работе над собственными постановками киевских художников-авангардистов.

Ещё в 1914 году в Киеве возникло художественное объединение «Кольцо» во главе со сценографом, графиком, дизайнером – Александрой Экстер.<sup>14</sup> Вокруг этой выдающейся личности группировалось большое количество моло-

Бронислава Нижинская.  
Художник Жан Кокто.



дых творческих сил города. Именно в окружении А.Экстер, а возможно и при её непосредственном участии, Б.Нижинская познакомилась с талантливыми художниками Вадимом Меллером<sup>15</sup> и Ниссоном Шифриным.<sup>16</sup>

В.Меллер оформил для артистов «Школы движения» одноактные балеты: «Мефисто-вальс» и «Рапсодия» Ф.Листа, «Маски» Ф.Шопена, «Страх», «Огонь», «Голубая танцовщица», «Ассирийские танцы», «Египет», «Этюд» С.Прокофьева, создал эскиз студийного костюма. Последней постановкой, над которой работали В.Меллер и Б.Нижинская стал балет «Город» на музыку С.Прокофьева.<sup>17</sup> О высоком художественном уровне, разработанных В.Меллером эскизов, свидетельствует и то, что в 1927 году они были представлены на Первую Всеукраинскую выставку АРМУ (Харьков-Киев-Берлин), а также Выставку искусств народов СССР (Москва). Наблюдение за новаторским творчеством Б.Нижинской позволило впоследствии сценографу попробовать собственные силы в создании пластического движения на сцене пролетарского драматического театра-студии имени Г.Михайличенко в постановке «Небо горит».<sup>18</sup>

С Н.Шифриным Б.Нижинская осуществила постановку балета «Петрушка» И.Стравинского, подготовленного для выступления на детских новогодних утренниках 1920 года. После «Петрушки» Б.Нижинская и Н.Шифрин начали работу над спектаклем «Египетские ночи» на

музыку А.Аренского, однако этот творческий проект не был доведён до конца.<sup>19</sup>

В 1920 году «Школа движения» продолжала работать. 4 мая в театре имени Шевченко<sup>20</sup> состоялся её отчетный вечер. «...В программе знакомые номера: «Демоны», «Половецкие пляски», «Ноктюрн» Ф.Шопена, «Петрушка» и другие, – комментировал «Киевский день». – Можно сказать, что г-жа Нижинская по-прежнему хороша: исключительны в её исполнении «Кукла» и «Петрушка». Большие успехи сделала студия со времени её выступления в Купеческом собрании. Многочисленная публика (большая редкость в настоящее время) шумно приветствовала артистку. Среди зрителей находились представители Американского Красного Креста...»<sup>21</sup>

Ценный практический опыт, накопленный Б.Нижинской со времени её работы в дягилевской антрепризе, она подытожила в методической разработке «Школа движения: теория хореографии», опубликованной в Киеве в 1920 году. В ней она изложила свои мысли о необходимости реформы в области балетного искусства и образования. В центре внимания теоретического труда – танцевальное движение, проявленное в танце не как механически заученный элемент, а творческий акт, несущий в себе определённый смысл и художественную окраску.

А.Экстер. «Испанский танец»  
(балетная студия Б.Нижинской, 1920).





В октябре 1920 года по инициативе Губнаробразованиа в Киеве открылось новое учебное заведение театральной направленности для пролетарской молодежи – Центростудия. Для работы в её музыкальном, драматическом и хореографическом отделах были приглашены лучшие артистические и педагогические силы города: В.Сладкопевцев, Л.Лунд, М.Вериковский, Г.Гаевский, О.Смирнов, П.Кузьмин, А.Петрицкий, в том числе и Б.Нижинская. Хореографическую секцию Центростудии возглавил А.Буцкой.

Именно в киевской Центростудии танцевальный класс Б.Нижинской посещал Сергей Лифарь. Он ещё ранее делал несколько безуспешных попыток попасть в её «Школу движения»: хореограф, усмотрев в нём излишнюю сутулость, отвергла кандидатуру Лифаря, объясняя отказ его профессиональной непригодностью. О составе учащихся хореографической секции Центростудии и уровне их подготовки читаем в воспоминаниях С.Лифаря: «...Кто только не толкался в этих «секциях»! Молодые работницы с заводов, неизвестно зачем забредшие сюда... и девицы с Крещатика, решившие, что «задирать кверху ноги» совсем уж не такая премудрость, а может и пригодиться... Потянулась на этот призрачный болотный огонек и голодная интеллигенция разных возрастов... Словом, это была такая смесь, такая мешанина, подобной которой не встретишь ни в одной театральной школе обоих полушарий. Нижинская была вне себя: её отрявают от её собственной студии, чтобы преподавать в этом «зверинце» – так, как на зверинце, она и смотрела на Центростудию...»<sup>22</sup>

Ссылаясь на воспоминания М.Терещенко, руководившего при Центросту-



В.Меллер. «Ассирийка» (балетная студия Б.Нижинской, 1919).

дии театральной практикой, можем предположить, что на отчетных выступлениях Б.Нижинская использовала вместо студийцев учеников собственной школы. «...В Киеве состоялось совещание работников Губнаробразованиа в помещении по бульвару Шевченко, 14, – писал он. – На это совещание из Харькова прибыл и нарком образованиа Г.Ф.Гринько. Оно продолжалось три дня, а по его окончании участники совещания захотели познакомиться с работами Центростудии. ...Начинали с чтения стихов, а потом выступила студия Б.Нижинской. Она показала свой известный балет «Демоны» при участии самой Нижинской. После балета высту-

пили певцы, и под конец были показаны фрагменты нашей работы. Центральным местом концерта стали два отделения: студия Б.Нижинской и фрагменты нашей работы. После того, как нарком образованиа УССР Г.Ф.Гринько посетил Киев и увидел выступление актеров Центростудии, она была приравнена к высшему учебному заведению...»<sup>23</sup>

Так и не приняв новой идеологии, Б.Нижинская в начале 1921 года попыталась получить официальное разрешение на выезд из страны под предлогом посещения больного брата. После нескольких отказов со стороны советских властей она весной того же года тайно покинула Киев. «...На протяжении последующих месяцев я испробовала все способы получить разрешение на выезд, – писала хореограф в своих воспоминаниях. – В апреле 1921 года в газетной корреспонденции из Будапешта мы прочли, что Вацлав безнадежно болен и находится в психиатрической лечебнице в Вене. Тогда я решила, что надо выбирать из России нелегальным путём. В мае 1921 года с матерью и двумя детьми – Ириной семи лет и Львом двух лет – я отправилась в путь к польской границе. Это было длинное и трудное путешествие. Не имея на руках необходимых документов, мы рисковали каждую минуту быть арестованными ЧК. Шесть недель спустя после отъезда из Киева мы прибыли в Вену...»<sup>24</sup>

После отъезда артистки за рубеж часть учеников «Школы движения» утратила интерес к обучению, другие объединились вокруг её лучшей воспитанницы, ассистентки Б.Нижинской – Анны Воробьёвой. Известно, что школа функционировала до января 1923 года.

Марина КУРИННАЯ

#### Примечания:

1. Станішевський Ю.О. Український радянський балет. – К., 1963 р. – 176 с.; Волхнович Ю. «...Прийшов новий глядач...» // Український театр. – 1996. – № 3. – С. 23-25; Ротанова М.Ю. Броніслава Нижинська: в тени легенди о брате // Нижинська Б.Ф. Ранніє воспоминання: В 2 ч. – М., 1999. – Ч. 1. – С. 5-61; Терещенко М.С. Кризь лет часу. – К., 1974. – 166 с.
2. Городской театр // Последние новости. – № 3338. – 28 сентября 1915 г. – С. 4.
3. Киевская мысль. – 29 августа. – 1916. – № 240. – С. 1.
4. Бенефис Броніславы Нижинської // Последние новости. – № 4302. – 1917. – 31 января. – С. 4.
5. Мать Ромолы Нижинської.
6. Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: В 2 ч. – М., 1999. – Ч. 1. – С. 307.
7. Официально театр был национализирован 15 марта 1919 года и первоначально в Государственный оперный театр УССР имени К. Либкнехта.
8. Ротанова М.Ю. Броніслава Нижинська: в тени легенди о брате // Нижинська Б.Ф. Ранніє воспоминання: В 2 ч. – М., 1999. – С. 12.
9. Терещенко М.С. Кризь лет часу. – С. 12-13.
10. Сейчас пл. Независимости, центральное место украинской столицы.
11. Терещенко М.С. Кризь лет часу. – С. 12-13.
12. Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества. – СПб., 1993. – Т. 1. – С. 164.

13. Там же. – С. 164.

14. Экстер Александра Александровна [1882-1949] – российско-французский живописец, художник авангардист (кубофутурист, супрематист), график, художник театра и кино, дизайнер.

15. Меллер Вадим Георгиевич (1884-1962) – советский художник авангардист (кубофутурист, конструктивист), театральный художник, иллюстратор и архитектор.

16. Шифрин Ниссон Абрамович (1892-1961) – советский театральный художник.

17. Расильникова О. Початок сценічної діяльності В.Меллера // Театрально культура. – К., 1981. – Вип. 7. – С. 66-67.

18. ГМТМУ, ед. хр. 8471 н/д. – 12 л.

19. Пожарская М. Ниссон Шифрин. – М., 1971. – С. 20-21.

20. Речь идет о Первом государственном драматическом театре УССР имени Т.Шевченко (создан в 1919 г.).

21. Вечер Броніславы Нижинської // Киевский день. – № 19. – 1920. – 8 июня. – С. 2.

22. Лифарь С. Страдные годы. – К., 1994. – С. 105.

23. Терещенко М.С. Кризь лет часу. – К., 1974. – С. 19.

24. Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: В 2 ч. – М., 1999. – Ч. 1. – С. 308.





# Мастер русского танца Михаил Чернышов

Даже спринтерский репортаж не позволит вместить яркие страницы многогранной деятельности Михаила Чернышова (1906 – 1981) и его биографии – биографии типичного интеллигента на фоне целого поколения.

В первые послереволюционные театральные сезоны в Воронеже открывается «Свободный театр». При театре создаются Высшие театральные мастерские (институт театрального искусства), где преподают приглашённые деятели искусств. Миша Чернышов, «посыльный мальчик» при старейшем провинциальном драматическом театре России, сразу окунается в водоворот жизни, поступает на балетное отделение института и одновременно участвует в кордебалете Свободного театра: у него оказались необходимые физические данные, «удивительно красивые руки и фигура Аполлона».

В ноябре 1918 года театр даёт первое представление – синтетической спектакль «Русь» с текстами Н.Форестье и музыкой С.Василенко. Самая сильная сторона постановки Д.Гутмана – балет и прежде всего – «бабы пляски».

После реорганизации театрального вуза Михаила Чернышова направляют на учёбу в Москву, где он получает классическое образование (1925 г.) у Виктора Васильевича Смольцова, премьера Большого театра. Рождённый в привольной донской степи, в старинном русском селе Нижняя Ведуга, Чернышов совмещает учёбу с работой артистом балета в Московском театре оперетты. По окончании училища (1929 г.) танцует в Большом театре, становится свидетелем расцвета балетной труппы, премьеры которой – А.Мессерер, Н.Тарасов, М.Габович, И.Моисеев и другие – поражали энер-

гией, творческими поисками. В 1937 году «в качестве педагога выразительного жеста и историко-бытового танца» Чернышова в свою студию (МГАХ) приглашает Ю.А.Завадский. Из маленького московского помещения студийцев вскоре переводят в Ростов-на-Дону, во вновь построенный в виде грандиозного трактора театр. Чернышов занимается пластикой, вместе с мастером ищет яркие «оперные» средства выражения, работает «над сочетанием слова и жеста, слова и мизансцен», погружается в освоение драматургии. Благотворное влияние на него, несомненно, оказывает творческое окружение – В.П.Марецкая, Н.Д.Мордвинов, Р.Я.Плят и, разумеется, сам Ю.А.Завадский.

Во время Великой Отечественной войны, в 1942 году, Чернышов – солист Саратовского оперного театра, много сочиняет для выступлений на фронте, совмещает артистическую работу во фронтовых бригадах с методической и балетмейстерской инспекцией, оказывает помощь в создании красноармейской самодеятельности. На Юго-Западном фронте, где рядом буквально рядом с линией фронта создаётся Воронежский русский народный хор, Чернышов начинает свою деятельность как один из танцующих балетмейстеров.

В годы войны жизнь и труд всех людей, в том числе и деятелей искусства, были подчинены одной цели – скорейшей победе над врагом. Начиная с 1943 – 1944 гг. в областных и краевых центрах России создаются русские народные хоры с танцевальными группами. Основа их творческого внимания – региональная танцевальная культура: путь к изучению и созданию сценических обработок местного плясового фольклора. Проходя сквозь призму

поэтического осмысления, образы и явления народной жизни нередко становятся шедеврами народного искусства.

Весьма непросто раскрыть внутренние механизмы, побудившие Михаила Чернышова посвятить себя русскому народному танцу. Будучи всесторонне образованным человеком, профессионалом, он не стал «кабинетным учёным», а неустанно собирал «полевой материал», формируя собственное видение и представление о хореографии. Используя местный фольклор, Чернышов ставит пляску «Наш березник листоватый», знаменитую «Калинку». В 1944 году на смотре в Москве молодой Воронежский хор поделил первое место с Северным хором.

Хороводы – среди них «Молодка молоденька», «Я по бережку похаживала», «Уж я по лугу», «Утушка луговая», «Как во поле во поляне» – объединяет ход, подмеченный Чернышовым в Павловском районе, – как позднее отмечает критика... «они плавно отрывались от места и вереницей плыли по сцене – именно «плыли», так как движение их ног не было видно и менялось только положение рук: невольно вспоминалось старинное русское выражение – «плыть лебедью». Хоровод «Как во поле, во поляне» моментально получил распространение во многих самодеятельных и профессиональных коллективах.

Фольклорист, известный музыковед А.Руднева в 1948 году пригласила Чернышова в Московский хор имени П.Г.Яркова, где хореограф осуществляет ряд постановок, особенно выделяется среди них женский хоровод в «Былине об Илье Муромце» в сопровождении хора и оркестра (на музыку, записанную Митрофаном Пятницким от воронежских крестьян). К большому



сожалению, Московский хор прекратил своё существование уже в 1949 году в связи с «реорганизацией», обвинением в «артельной» манере исполнения и «архаике».

Михаил Степанович возвращается в Воронежский хор балетмейстером, где окончательно формируется его авторский почерк. Ему чуждо трюкачество – трюк ради трюка. Если трюк появляется, то, как образное решение и органически вытекает, готовится предыдущим развитием танца. Чернышов считал, что в русском танце много «присядок», и для мужского русского танца это главное движение, как для женского – «дробушки». Красоту движений он видит в их осмысленности и «читаемости». Не выносит на сцене излишнего шутовства. Бережно интерпретируя народный танец, он провозглашает своей внутренней творческой заповедью «не навредить»: в его постановках просматриваются драматургическая логика формы и тщательная вариационная разработка движений. Важно, что каждое последующее движение сильнее предыдущего по динамике, что свидетельствует о внутреннем развитии танца.

В селе Ливенка Лосевского района Воронежской области Чернышов записывает «Ливенскую польку», в сценической интерпретации которой акцентируется характерный композиционный лейтмотив – «шен», создающий поле общения, проявляющий взаимоотношения танцующих. Позднее появлялись соло пар, которые логически дополнили драматургический ряд польки.

В 1952 году газета «Советское искусство» развернула дискуссию на тему «Русский танец». Всем, кто занимался русским танцем в сценическом искусстве – О.Н.Князевой, Г.Ю.Гальперину, И.А.Моисееву, П.П.Вирскому, пришлось выслушать резкого рода профессиональные упреки. Не избежал их и Чернышов, что подтолкнуло его покинуть Воронежский хор и принять приглашение возглавить плясовую группу Волжского государственного русского

народного хора. Тесное сотрудничество с известными музыкантами и композиторами Г.Г.Пономаренко Г. и М.Д.Чумаковым позволило создать «Похвистневскую» и «Духовницкую» кадрили, «Селезень гулял с уткой», «Нижегородский хоровод», «Волжский перепляс», которые вошли в историю народного танца как примеры сценической обработки песенно-плясового фольклора.

В это же время, в 1953 году, Чернышова приглашают консультантом постановки спектакля Н.П.Червинского «Родные поля» (ГАТОБ имени С.М.Кирова), и он смело ищет метод внедрения фольклора в балетный спектакль. Композитор и музыкальный критик В.В.Богданов-Березовский поддержал его работу: «Всё это были танцы свежие, темпераментные, насыщенные элементами фольклора, они придавали спектаклю характер большой жанровой сюиты в духе развёрнутой программной ансамбля народного танца». Здесь уместно упомянуть, что с завидным постоянством к экзаменам в ЛХУ Михаил Степанович регулярно ставил русские народные танцы. Московская школа (МГХ) «Похвистневскую кадрили» на правах сохранения наследия внесла в программу урока в разделе русского танца и успешно показала на мастер-классе в рамках фестиваля по случаю своего юбилея в 2008 году.

Возвратившись в 1968 году в родной коллектив уже в качестве главного балетмейстера, Чернышов начинает восстанавливать «Былину об Илье Муромце», которую ставил в Москве, создаёт новые композиции хороводов, выдержанных по стилю, с плавными движениями, грациозностью и вместе с тем с задором и удалью: «Чтой-то звон», «Не шуми ты, рожь» – на стихи А.Кольцова, «Усманскую пляску», «Кадриль Чижовской слободы старого Воронежа». В золотой фонд русской хореографии – так оценили его специалисты – вошёл игровой свадебный хоровод «У голубя золотая голова» «с крылатыми взмахами

рук, создающими живую ассоциацию голубино го взлёта». Н.Н.Надеждина причислила Чернышова к тем хореографам, «сочинения которых отличаются точным этническим адресом, чёткостью замысла, его логическим развитием».

Творческое наследие М.С.Чернышова не просто проследить по годам – это был постоянный процесс создания высокопрофессиональной танцевальной группы. Мудрый мастер танца в процессе активной концертной деятельности коллектива сумел сохранить все лучшие работы своих предшественников.

Основные этапы творческой деятельности Михаила Степановича Чернышова связаны с Воронежем: с русским народным хором, с послевоенным открытием хореографического училища, где он в течение 10 лет был художественным руководителем. Исключительно скромный и мягкий человек, он относился к типу талантливых людей, не подверженных самодовольству, но поражающих требовательностью к себе. Свои творческие отношения с артистами основывал на уважении и полном доверии, умел работать, добиваясь точного воплощения художественного замысла, искренности и доброты – как главных черт самобытности русского танца, передаваемого из поколения в поколение.

Школа Чернышова, основанная на знании и увлечённости народным танцем, не сулила его питомцам лёгкой жизни, – он был чрезвычайно строг и требователен. Обучая профессиональным азам, нацеливал на постижение достоинств русской хореографии, её духовности и культуры.

В настоящее время танцевальная группа хора продолжает свой творческий путь. На юбилейном концерте зритель увидел весь спектр золотого фонда Воронежского хора, оценив мастерство нового поколения исполнителей русского танца.

Валентина СЛЫХАНОВА

#### ЛИТЕРАТУРА

А.Л.Андреев «Советская культура», 1978 г., 11 авг.

**Ключевые слова:** Интерпретация, наследие, самобытность.

**Keywords:** Interpretation, a heritage, originality.

#### Краткая аннотация к статье

В статье о незаурядной личности крупного мастера, педагога и балетмейстера, народного артиста М.С.Чернышова раскрывается процесс его изучения региональной танцевальной культуры, поэтического осмысления образов и явлений народной жизни. Вершиной творческого наследия М.С.Чернышова стали созданные им масштабные хороводы и пляски (свыше тридцати хореографических композиций).

#### Summary of the article

In article about the uncommon person of the large master, the teacher and the

ballet master, national actor M.S.Tchernyshov, process of its creative attention to studying of regional dancing culture, and poetic judgement of images and the phenomena of national life reveals. The scale round dances created by it and dancings become creative heritage top (it is put over thirty choreographic compositions).

#### Коротко об авторе

Слыханова Валентина Ивановна, профессор, преподаватель народно – сценического танца – ГАСК, институт танца, под руководством нар. арт., профессора, академика Захарова В.М. Email: szig7575@mail.ru

#### About the author

Slyhanova Valenifina Ivanovna, the professor, the teacher it is national – scenic dance – The State Academy of slavic culture, dance institute, choreographic school at the Moscow State Academic theater of dance "Gzhe!" under the direction of Zaharov V.M. Email: szig7575@mail.ru





Редакция завершает начатую в №1 за 2010 год и продолжавшуюся все это время дискуссию по проблемам русского танца.

Собственно, дискуссией нельзя назвать ту серию статей, что были опубликованы на страницах журнала. Это был, скорее, рассказ о самих себе и своём понимании русского танца. Создалось впечатление, что авторы – деятели народного танца не слышат друг друга или не хотят вступать в диалог. Так или иначе, волей неволей создалась картина состояния и понимания сегодняшнего существования русского сценического танца. А разобщенность деятелей, их интересов и поступков, картина времени. В процессе года работы редакция выступила одним из инициаторов и участников двух круглых столов по народно-сценическому танцу. В Москве (в зале имени Чайковского) в мае месяце и в Красноярске (декабрь). Разговор касался как при-

роды сценических народных танцев, так и организационно-творческих вопросов самого существования коллективов (ансамблей), вопросов подготовки кадров. Во встречах принимали участие представители многих региональных коллективов, школ, вузов хореографии.

К сожалению, это не привлекло внимание руководителей управляющих ведомств культуры страны. Что, вероятно, многое объясняет.

Редакция считает своим долгом напомнить, что традиционное народное искусство должно являться одним из приоритетов в культурной политике страны, так как позволяет сохранить самобытность народов, её населяющих. А знание своего искусства есть тот стержень, который лежит в основе гордости, патриотизма и культурной принадлежности.

Наша дискуссия завершилась, но это не означает, что редакция не будет публиковать статьи по проблемам жизни и творчества коллективов народного танца.

Мы ждём смелых, принципиальных и творчески дерзновенных мнений.

---

# Кризис ансамблей русского танца

---

Согласен кто-то или нет с этим утверждением, но кризис ансамблей народного танца (в данном случае русского) существует, и тут ничего не попишешь. И начался он не сегодня, а, как мне кажется, в 80-е годы XX столетия. Да, именно тогда, когда ансамбли союзных и автономных республик гремели во всем своем блеске и славе. Когда концертные залы были заполнены до отказа, а на выступления некоторых коллективов можно было попасть, только пройдя через ряды конной милиции. Когда гастроли были обычным делом. Когда руководители каждой территории соревновались между собой за право иметь свой и обязательно лучший творческий коллектив, и каждое выступление своего ансамбля оценивалось по самым суровым партийным меркам. Когда строились дворцы культуры и балетные залы, вы-

делялись деньги на костюмы, для артистов предоставлялись квартиры. Что уж говорить о руководителях! Славное было время! И именно в это, золотое время для коллективов, воспевающих свою землю, свой народ и пользующихся всенародной любовью зародился кризис. На утверждение, что кризис начался в 90-х годах в связи с изменениями, произошедшими с нашим государством, можно сказать, что эти изменения только ускорили, и обнажили проблемы возникшие ранее. Конечно, если бы не случились катаклизмы, ансамбли жили бы лучше, чем сегодня, но кризис все равно случился бы, он уже существовал.

Почему возник кризис, да и может ли он вообще быть в творческих коллективах, где все произведения репертуара строятся на основе фольклора – этого родника, этой неис-



тощимой кладовой вместившей в себя тысячелетние знания и мудрость народа? Казалось бы, не может! Но кризис возник! Он есть! Он просто плохо виден, да и не все хотят его видеть. Кризис в искусстве, это не кризис в экономике, когда закрываются предприятия, лопаются банки, банкиры выбрасываются из окон, простые люди остаются без работы. В искусстве все работают, зрители аплодируют, артисты получают заработанные деньги. Все хорошо, только нет новых идей и новых путей для решения старых (вечных) идей, а есть топтание на месте, когда у всех примерно одно и то же – вот это и есть кризис в искусстве.

Как же возник кризис?

Обратимся к творчеству самых выдающихся мастеров русского танца – основателей профессиональных коллективов народного танца.

Татьяна Алексеевна Устинова. Её первые сценические танцы, можно сказать, были перенесены из деревни, которые она знала прекрасно. И не просто знала, она перетанцевала эти пляски, переплясы, кадрили на деревенских пятачках. Её «Тверская кадрили» была сочинена на основе народных кадрили, а потом один за другим пошли танцы разных областей: «Воронежский хоровод», «Ярославская кадрили», «Тимоныя», «Московские хороводы», «Северные хороводы», «Смоленский гусачок», «Орловская матаня», «Рязанская змейка», «Вологодская напарочка», «Тульская кружилиха», «Пензенские дощечки». Вокально-хореографические картины «Брянские игрища», «Калужские переборы», которые, на мой взгляд, стали вершиной творчества Татьяны Алексеевны – как балетмейстера народного хора. На сцене возникли русские танцы, – сценические хореографические произведения, – сочиненные на основе танцевального фольклора разных областей. Это было здорово!

**Это было развитие русского народного танца вширь.**

Игорь Александрович Моисеев. Первые программы ансамбля строились на основе танцев народов СССР. Далее – танцы стран народной демократии (Польша, Венгрия, Румыния, Болгария и т.д.). Ещё далее – танцы стран мира (Китай, Монголия, Корея, Испания, Италия, Греция, Мексика, Аргентина и т.д., вплоть до Египта). Великолпно!

**Это было развитие народного танца вширь.**

Ольга Николаевна Князева. Её уральские танцы – настоящие хореографические шедевры. Не зря И.А.Моисеев пригласил Ольгу Николаевну поставить «Байновскую кадрили» и «Шестеру» в своем ансамбле. И.З.Меркулов, М.С.Чернышов, Э.К.Филиппов, Б.Н.Бурмакин, В.Д.Модзольский, М.С.Годенко, Я.А.Коломейский, Г.Ю.Гальперин, М.Я.Круликов, А.П.Шостак, В.Ф.Копылов и другие балетмейстеры, в том числе работающие сегодня, много сделали для развития русского танца разных регионов.

**Это было развитие русского народного танца вширь.**

Надежда Сергеевна Надеждина. Творчество Надеждиной глубоко фольклорно, но не фольклорными танцами, а фольклорными русскими образами. Ее девушки-березки – это Россия, нежная, вечно юная, родная и любимая. «Серверное сияние», «Цветы полевые», «Лебедушки», «Сударушки», «Цепочка», «Прялица» – это разные стороны одного образа – образа милой Родины – России. Глядя на сказочно красивых девушек-исполнительниц этих танцев нельзя не влюбиться в них, а через них невозможно не полюбить и эту удивительную и такую прекрасную страну – Россию.

**Это было развитие русского народного танца вглубь.**

Павел Павлович Вировский и Ансамбль танца Украины. Один только танец «Гопак» дает портрет украинского народа – красивый талантливый народ! А рядом «Запорожцы», «Чумацкие радости», миниатюры «Подольночка» и «Ой, под вишней», одноактный балет «Октябрьская легенда».

В этих и других произведениях балетмейстер смог глубоко проникнуть в философию и психологию украинского народа. Отсюда и вывод: свою землю надо любить и защищать, а чтобы получить счастье, нужно пройти через страдания, счастье нужно заслужить. Своими произведениями Вировский показал, что средствами народного танца можно решать любые задачи.

**Это было развитие украинского народного танца вширь и вглубь.**

Но была и вокально-хореографическая картина «Сказ об Ивушка, земле Русской» у Т.А.Устиновой, где Лебедушки, прекрасная Ивушка и могучие Витязи противостоят злым Коршунам. Эти знаковые для русского человека образы позволили автору решать сюжет в поэтически-обобщенной форме.

**И это было развитие русского танца вглубь.**

Из сказанного можно сделать вывод: развитие русского танца шло по двум направлениям: **вширь и вглубь**. Здесь нет приоритета одного направления перед другим. У каждого из названных балетмейстеров есть танцы одного и другого направлений, но у одних больше вширь, у других больше вглубь. Выдающиеся мастера, основатели русского народно-сценического танца, достаточно широко разработали методы интерпретации фольклорного танца, а также методы сочинения хореографических произведений на основе фольклора и своим творчеством подняли русский сценический танец на такую высоту, что встают два вопроса: **куда? и как? идти дальше?**

Для того чтобы определить куда и как двигаться дальше нужно твердо себе сказать: в своем творчестве наши выдающиеся мастера собрали **только верхний слой фольклорной мудрости, т.е. слой лежащий на поверхности**. Вокруг них народ исполнял фольклорные пляски, переплясы, хороводы, кадрили. В первую очередь это был танцевальный пласт, состоящий из танцев разных регионов с их стиливыми особенностями. Проникать в многозначные философские глубины содержания и трактовки содержания фольклора особой необходимостью не требовалось. Бери фольклорный танец, делай его пригодным для сцены, или на основе этого материала сочини новый танец и показывай. В основном так и делали, и добивались больших успехов, потому что в любом фольклорном произведении генетически заложен мощный импульс, идущий из самых древних народных истоков.

Итак, собрав верхний слой фольклора и добившись при этом больших результатов, великие старики покинули этот мир. Сегодня вокруг нас не водят хороводы, не танцуют кадрили и переплясы. Где же брать материал для сочинения новых русских сценических танцев?

Если бы в свое время Областные Дома народного творчества основной своей обязанностью считали сбор и фиксацию фольклорных танцев, как образцов народного танцевального творчества (такая работа оправдывала бы название – «Дом народного творчества»), сегодня балетмейстерам было бы очень удобно работать: пошел в библиотеку и взял, к примеру, кадрили «По задан» деревни Трынкино Ленинградской области. Но такого не случилось. Были отдельные энтузиасты и мы знаем их по именам. Но, повторыю: такого не случилось. Поэтому сегодня у нас есть основной и единственный принцип изучения фольклорных танцев – из рук в руки, точнее – из ног в ноги.

На практике это выглядит так. Представим, что тот фольклорный (?) материал, который мне передал мой учитель Т.А.Устинова, я в свою очередь передал своим ученикам, мои ученики передают его своим ученикам, а те передают своим и т.д. Понятно, что от материала, переданного



мне Устиновой, постепенно не останется и следа. Если мы уже сегодня испытываем трудности в нахождении подлинного танцевального материала (особенно регионального), то можно представить что будет дальше. Какой же выход?

Выход один. Переходить целиком и полностью на рельсы профессионального искусства. Как музыка, как опера, как живопись и другие виды искусств. У каждого из искусств существуют законы сочинения произведений, по которым творцы создают свои опусы. И эти законы, кстати, не мешают художникам разных видов искусств создавать свои собственные шедевры.

Из этого следует, что нам, балетмейстерам русского танца, пора перестать надеяться только на свой божественный дар – сочинять по интуиции, а необходимо овладеть профессией хореографа – сочинителя танцев, т.е. изучить законы, методы и приемы, по которым сочиняются танцы. И здесь, кроме законов драматургии, становятся важными такие понятия как форма, тип, жанр, стиль произведения. Но начать нужно с того, что необходимо научиться разговаривать на одном языке. А чтобы разговаривать на одном языке, нужна единая классификация русского народного танца.

В книгах по народной хореографии, у каждого автора свое толкование о формах, жанрах, видах, хороводах, плясках, кадрилих, переплясах. К примеру, хоровод в одном случае называется вид, в другом – жанр, в третьем – форма, в четвертом – тип и т.д. Такое положение дел в русском танце ненормально. Повторюсь еще раз: для того чтобы разговаривать о русском танце на одном языке, нужна единая классификация русского танца. И основное место в этой классификации, должна принадлежать формам русского танца, потому, что в первую очередь именно формы дают возможность отличать один танец от другого. Форма – это способ (метод) изложения хореографического материала, и как он будет изложен, такую форму этот материал, как хореографическое произведение, и приобретет.

Проблема классификации русского танца касается всех, кто имеет хоть какое-то отношение к русскому танцу – педагогов и балетмейстеров (как профессионалов, так и любителей), работающих в настоящее время, а также студентов, будущих специалистов русского танца. И тем и другим просто необходимо иметь хотя бы минимальные знания о русском танце и его определениях. Потому что без знаний, особенно в настоящее время, в русском танце трудно сочинить что-то интересное, тем более что-то новое. И можно ли это сделать, если в русском танце существует такое разномнение? И не является ли это разномнение одной из причин кризиса в русском танце, который длится уже несколько десятков лет?

Хорошо студенту, будущему хореографу. Сочинять танцы в разных формах и типах, жанрах и стилях, т.е. ремеслу хореографа, его могут научить в учебном заведении (если там этому учат!). Как студент – будущий композитор, никогда не спутает форму рондо с формой фуги, форму сонаты с формой концерта, так и студент – будущий хореограф, не должен путать форму пляски с формой перепляса, форму хоровода с формой кадрили, форму лансье с картиной, или сюитой. И тем более не путать жанры и виды, формы и типы.

Композиция «Лето» в исполнении артистов Ансамбля имени Игоря Моисеева.  
Фото Владимира ВЯТКИНА



Вопрос подготовки студентов, будущих хореографов важен, но у них все еще впереди. Умные и талантливые умеют учиться у других умных и талантливых. А вот как быть тем, кто уже работают балетмейстерами и сочиняют русские танцы, часто не задумываясь, как они это делают? Ответ один: учиться! Недостаточная образованность нас – хореографов – одна из главных причин кризиса в русском народном танце. Поэтому проблема образования специалистов русского танца важна для всех, кто работает в русском танце: балетмейстеров (как профессиональных, так и любительских), работающих сегодня и создающих репертуар своих коллективов сегодня, студентов, будущих специалистов русского танца, а также педагогов, обучающих студентов, словом всех, кто имеет хоть какое-то отношение к русскому танцу.

Это только нам кажется, что мы знаем о себе все, или, в крайнем случае, очень много. На самом деле, самое большее, чего мы не знаем – так это о самих себе, о своей истории, о своих корнях. Мы можем долго и много рассказать о древнегреческих богах, римских, египетских, особенно индийских – это модно сегодня. А как же наши боги, наши мифы, наши корни? И каждый ли из нас знает, кто такие Род, Макошь, Перун, Велес, Жива, Морана, Сварог, Коляда, Масленница и как они связаны друг с другом? И почему, например, русский бог Хорс и египетский бог Хор имеют общий корень «хор»? Или почему русский бог Яр (Ярило) и египетский бог Ра имеют одинаковые изображения – сокол – Рарог, Рерик, Рурик, Рюрик? Да, да наш Рюрик! И откуда такие названия: Саха-ра, А-ра-вия, А-ра-рат, русские реки с названием Пече-ра, Сама-ра, Уг-ра, Истра, Ба-ра, Вост-ра, Днест-ра, Днеп-ра, На-ра, Пох-ра, Су-ра, Сест-ра, П-ра (Па-ра), Ва-ра-х, Ва-ра-дуна, Киндра, Жизд-ра, Ра-суха, Ра-ма, а также Рава, Раса, Ранха, Ра – древние названия Волги, многократно упоминаемые в древнеиндийской Ригведе, а также в Махабхарате и древнеиранской Авесте.

Мне могут возразить, дескать, зачем нам теория, нам она ни к чему, мы практики, наше дело ставить танцы. Но в том-то и дело, что без знаний о своем народе, без любви к своему народу, трудно поставить настоящий русский танец. И, если бы мы больше знали о своем народе, может, и кризиса не было бы! Да и история о своем народе – это еще не теория. А что касается теории, то теория и практика существуют неразрывно. Это единое целое. И не зря говорят, что теория без практики мертва, а практика без теории часто остается экспериментом без выводов и обоб-



щений. В таком контексте вопрос о классификации русского танца, его формах, типах, жанрах, стилях становится наиважнейшим, а понятие форма – ключевым. И это только первая ступень к началу овладения профессией «Искусство хореографа».

Сегодняшнее состояние русского сценического танца не может не тревожить. Из репертуара профессиональных ансамблей народного танца и танцевальных групп русских народных хоров (что уж говорить о любительских коллективах!) почти исчезли формы перепляс, кадрили, лансье. Вернее сказать, по названию – они есть, но только по названию. На самом деле эти переплясы, кадрили и лансье никакого отношения к своим названиям не имеют. Особенно плохо обстоит дело с формой лансье. И в профессиональных коллективах, и в любительских, лансье вообще немного, а те единичные танцы, представленные как лансье, никакого отношения к форме лансье не имеют. Вывод: на сцене нет ни одного танца лансье, и, повторюсь, почти нет кадрил и переплясов, все меньше и меньше хороводов, все больше и больше танцев, которые порой трудно определить к какой форме их можно отнести.

Форма танца, конечно важна, но и жанр в котором сочинен танец, тоже имеет большое значение. Необходимость выбора жанровых особенностей танцев диктует тема произведения, его идея. А если это не танец, а концертная программа русского ансамбля, состоящая из танцев в двух отделениях? Можно ли здесь обойтись без учета жанров? Если, к примеру, дать программу только из лихих плясок, где каждая в отдельности проходит на ура? Долго такой концерт будут воспринимать зрители? Не устанут ли они от такой лихости, и не превратится ли такая лихость в жесткое однообразие, способное испортить настроение и зрителям, и артистам?

В творчестве хореографов народно-сценического танца жанры имеют такое же значение, как и в балетных спектаклях, а, может быть, еще и большее. В концертной программе, состоящей из отдельных танцев, каждый танец – маленький спектакль и разнообразие жанров таких маленьких спектаклей просто необходимо. В качестве примера применения разных жанров в произведениях русского танца можно привести триптих «Русский фарфор» в постановке Н.С.Надеждиной в Государственном хореографическом ансамбле «Березка». Триптих состоит из трех танцев, где первый танец «Год 1812» имеет лирический жанр, второй танец «Год 1886» – комедийный жанр с элементами сатиры, третий танец «Год 1918» – героический жанр. Три дуэта, идущих друг за другом – совсем не простая задача для хореографа. И только определив жанр каждого танца, исходя из идеи общего замысла, можно было приступить к сочинению такого сложного произведения. В результате успех.

В творчестве великих мастеров представлены танцы разных жанров. У Т.А.Устиновой: девичий лирический «Воронежский хоровод», мужской комедийный перепляс «Камаринская», эпическая картина «Сказ об Ивушка», лирический «Хоровод» из русской сюиты, фантастический спектакль «Ночь на Лысой горе». У П.П.Вирусского: драма «Чумацкие радости», эпическая сюита «Запорожцы», трагическая картина «О чем верба плечет», сатирическая миниатюра «Ой, под вишней», лирическая картина «Подольночка».

Если проанализировать творчество скоморохов, то и там мы увидим обязательное присутствие жанров. Особенной популярностью у зрителей пользовались комический и сатирический жанры, высмеивающие недостатки и пороки

людей, особенно господ. Но скоморохи были артистами широкого профиля. Им приходилось играть и на праздниках, и на свадьбах, и на похоронах, и на различных обрядовых действиях, так что творчество скоморохов развивалось в различных жанрах. К тому же оно постоянно подпитывалось народными танцами, песнями, пословицами, поговорками, прибаутками, да и жизненными историями. Скоморохи жили той же жизнью, что и народ и источником творчества скоморохов было – творчество народа.

В русском фольклоре, этом удивительном коллективном народном творчестве, каждый танец обязательно имел свой жанр. Среди хороводов, плясок, переплясов были лирические и комедийные, драматические и сатирические, эпические и трагедийные жанры. Жанры не придумывались. Сама жизнь способствовала их рождению. Любовь и ревность, жизненные успехи и неудачи, воинские победы и поражения, исторические события и природные катаклизмы – все отражалось в творчестве народа и, непременно, в определенном жанре. И люди знали, когда, по какому поводу, к какому случаю какую песню или танец можно и нужно исполнять.

Жанры в сценических хореографических произведениях являются обязательной необходимостью. Каждая тема требует своего жанра. Жанры придают каждому произведению определенную тональность, непохожесть, оригинальность. К сожалению, в настоящее время в ансамблях танца, ансамблях песни и танца, в русских народных хорах представляется, в основном, один жанр – лирика. А где комедия, драма, эпос, сатира, героика, трагедия? Ответа нет. Зато невооруженным глазом видно: каким бедным стал русский сценический танец и в профессиональных коллективах, и в любительских. Исключения не в счет!

Немалую роль в русском танце играет стиль танца, особенно при сочинении танца, построенного на стилевых особенностях определенного региона. Ведь русский танец, имея общую пластическую и содержательную основу, удивительно разнообразен. Каждый регион имеет свой собственный стиль с присущими чертами и особенностями манеры для этого региона. Произведение, построенное на региональном фольклоре, предстает как произведение уникальное, единственное, непохожее на другие (пример: танцы Т.А.Устиновой, О.Н.Князевой, И.З.Меркулова и других хореографов).

Из всего сказанного можно сделать вывод: сочинение русского танца, где будет присутствовать идея, форма, жанр, стиль и талант (!) может дать возможность этому танцу долгую и прекрасную сценическую жизнь, такую, как это было в лучших произведениях наших великих учителей.

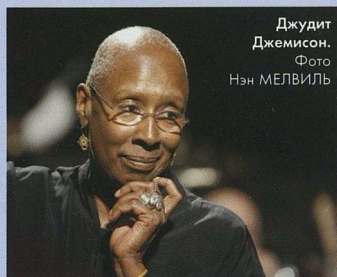
Итак, да здравствует искусство народного танца! Да здравствует профессия! Да здравствует высокий профессионализм! Да здравствует классификация русского народного танца! Да здравствуют формы, жанры и стили! Да здравствует профессиональное образование!

И вот тогда, я уверен, мы сможем сочинять русские народные танцы, – настоящие произведения искусства, развивающие русский танец и **вширь, и вглубь!** И тогда мы сможем, наконец, преодолеть кризис! Потому что появятся произведения, сочиненные на основе новых тем и идей, поперченных из самых глубин русского фольклора, насыщенных великой философией, где будут не ходульные типажи, а психологически разработанные образы, понятные и дорогие для каждого русского человека!

**Михаил МУРАШКО,**  
профессор Московского государственного  
университета культуры и искусств



## ТАНЕЦ МОДЕРН В РАСТЕРЯННОСТИ



Джудит  
Джемисон.  
Фото  
Нэн МЕЛВИЛЬ

В новом сезоне в американском танце модерн не произошло никаких заметных событий. По-видимому, этот танцевальный жанр переживает период «растерянности». Но в Америке, где любят нынешних кумиров, не забывают и тех хореографов, кто когда-то сыграл большую роль в развитии американского искусства.

В декабре прошлого года здесь отметили 100-летие со дня рождения хореографа Анны Соколовой (1910–2000, в Америке её фамилия пишется Sokolow). Танцовщица и хореограф театра Марты Грэхем, Соколова, уйдя из труппы, создала в 1936 году свою компанию. Сочинения Соколовой носили социальный, активно антивоенный характер. Она работала не только в Америке, но и в Израиле и в Мексике.

В память о хореографе, созданный ею когда-то «Театр танца», носящий теперь её имя «Театр Соколовой» (руководитель Джим Мэй), показал программу, в которую были включены лучшие работы хореографа. Среди них – наиболее значительное произведение хореографа пифиестский балет «Курт Вайль». Перед началом зрителям был показан документальный фильм, рассказывающий о том, как создавался этот балет. Находясь под большим влиянием немецкого экспрессионизма, Со-

колова и создала свой стиль танца, который Анна Киссельгоф назвала «американским экспрессионизмом». Сегодня хореография Соколовой кажется несколько бедной, а жесты танцовщиков излишне акцентированными. Но в своё время сочинения Соколовой оказали большое влияние на развитие американского театра, имя хореографа до сих пор произносят с почтением. Вслед за фильмом танцовщики ансамбля исполнили тот же балет, репетиции которого мы видели на экране.

Труппа Хосе Лимона привезла в Нью-Йорк тоже уникальную программу – «Мастера и следующее поколение». В неё включен один из ранних балетов Иржи Килиана на музыку К.Дебюсси «Затонувший собор». По словам директора труппы Карлы Максвелл, этот балет должен показать зрителю «из какого зерна вырос его гений». Мне же подумалось, что этот балет о таинственном соборе нежнее и светлее последующих созданий Килиана. Особое впечатление произвело на меня сочинение Хосе Лимона «Всему своё время...» на музыку Нормана Делю Джойа.

Самым заметным и не очень радостным событием в мире танца модерн стал уход Джудит Джемисон с поста художественного руководителя труппы черных танцовщиков, созданной Алвином Эйли. Джемисон была не только музой Эйли, она действительно была великой танцовщицей танца модерн. После смерти Эйли Джемисон, согласно его завещанию, в 1989 году возглавила театр, поставив для труппы несколько балетов. Джемисон хранила наследие Эйли, периодически возобновляя его работы, а также приглашала для новых постановок современных хореографов.

Театр Алвина Эйли ежегодно выступает в Нью-Йорке на сцене Сити Цент-



«Три короля».  
Фото Нины АЛОВЕРТ

ра в декабре-январе. В этом сезоне в репертуар включили, кроме других возобновлений прежних балетов Эйли, балет «Блудный принц», один из шедевров хореографа, в котором сама Джемисон когда-то забываемо танцевала черную богиню, а также его знаменитых «Трёх черных королей» (Балтазар, Соломон, Мартин Лютер Кинг), который Эйли поставил на последнее музыкальное произведение, созданное Дюком Элинтоном.

И хотя Джемисон покидает труппу только в июне, прощание с ней состоялось во время зимних гастролей в Нью-Йорке.

2 декабря 2010 года во время прощального вечера Джемисон обратилась к своим танцовщикам со словами, которые Эйли считал девизом труппы: «Этот огонек – пусть он сияет!» Это «сияние» труппы теперь будет зависеть от преемника Джемисон, хореографа Роберта Бэтли. Думаю, выбор Джемисон удивил многих. Бэтли не входил в труппу Эйли, он танцевал в ней время от времени. Те немногие балеты, которые он поставил для этого театра, явились далеко не лучшими в репертуаре. Так что трудно сказать, что ждёт одну из самых ярких балетных трупп современного танца в будущем.

Нина АЛОВЕРТ

## МОСКОВСКИЙ ВЕЧЕР ЛЕНИНГРАДСКОЙ БАЛЕРИНЫ

В Музее имени А.А.Бахрушина прошел очередной вечер Общества «Друзей Большого балета». На этот раз гостьей «Друзей» стала ленинградская балерина, прима Кировского балета Валентина Ганибалова.

Балерина рассказала и о своих партнёрах, особо выделив таких выдающихся советских танцовщиков, как

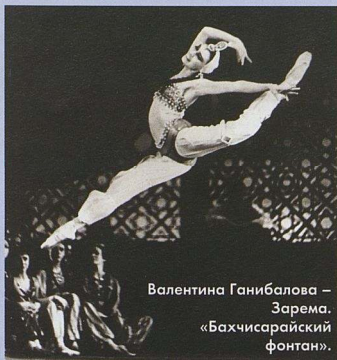
Тийт Хярм и Вилен Галстян. И о работе с хореографом Игорем Чернышёвым. С ним балерину связывало продолжительное сотрудничество. Артистка танцевала в таких постановках Чернышёва как «Ромео и Юлия» Берлиоза, «Адажио» на музыку Т.Альбини. Специально на Ганибалову Чернышёв поставил в Одессе «Болеро» М.Равеля.

Этот шестнадцатиминутный номер она исполняла соло. «Болеро» вошло в постоянный репертуар творческих вечеров балерины. Любопытная и практически не известная страница биографии Ганибаловой – её работа с Чернышёвым над балетом «Фавн и пастушок» на музыку И.Стравинского по эротическому произведению юного



А.С.Пушкина, вдохновившего творчеством французского поэта Эвариста Парни. Этот балет был уже практически поставлен на Валентину Ганибалову (Пастушка) и Юрия Соловьёва (Фавн), но так и не был представлен зрителям.

Рассказ балерины перемежался показами видеофрагментов её выступлений, где ярко раскрывался многогранный талант танцующей актрисы диапазона от комедии до трагедии, от лирики до драмы. Зрители увидели Ганибалову во фрагментах балетов классического наследия («Жизель», «Корсар», «Баядерка»), в произведениях эпохи советской хореодрамы («Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта»), в



Валентина Ганибалова – Зарема. «Бахчисарайский фонтан».

балетах Юрия Григоровича («Каменный цветок», «Легенда о любви»), Лео-

нида Якобсона («Спартак»), Бориса Эйфмана («Безумный день»), в танцевальных фрагментах художественных фильмов («Синяя птица», «Анна Павлова», «Летучая мышь») и телевизионных фильмов («Фрески Дагестана», «Голубые города»).

В творческом вечере Ганибаловой приняла участие прима-балерина Большого театра Елена Рябкина, сказавшая много тёплых слов в адрес ленинградской балерины.

Не обошлось на встрече и без личной – рассказа о знакомстве и совместной жизни Ганибаловой с реставратором и историком искусства Саввой Ямцковым.

**Роман ВОЛОДЧЕНКОВ**

## СЕЗОНЫ ЦВЕТА ВРЕМЕНИ



«Семь лунных хайку».

Джон Ноймайер отметил свой 37-й сезон во главе Гамбургского балета показом программы «Плывущий мир».

«Плывущий мир» – это одноактные балеты – «Семь лунных хайку» и «Сезоны – цвета времени», созданные Ноймайером для Токийского балета в 1989 и 2000 годы. В этих произведениях хореограф, влюбленный в искусство Японии, оказывает почести Стране восходящего солнца, смешивая культурные традиции Запада и Азии. Сценические костюмы, аскетическая сценография и причудливый свет, искусно придуманные Ноймайером, формируют изысканную атмосферу японской эстетики.

В первом балете хореограф исследует экспрессивную силу хайку – традиционный жанр японской лирической поэзии. «Хайку, конечно, невозможно танцевать, – утверждает Ноймайер. – Но я верю, что есть параллель между японской поэтической формой и танцем. Оба искусства предлагают больше, чем фактически сказано или показано... Очарованный отношениями между этими искусствами, я создал серию «визуального» хайку, соединив музыку, танец и текст. Мой балет не иллю-

стрирует хайку, а дает видения, независимые от стихов, но вдохновленные ими».

Балет основывается на семи хайку, посвященных Луне и написанных известными поэтами. Представление является как бы диалогом между текстом и танцем и расширяет их смысловую и эмоциональную диапозон. Хореография, тщательно выстроена на музыку Арво Пярта и Иоганна Себастьяна Баха, соткана из пластических связей и экспрессивных движений. В большей степени она отражает состояние человеческой души, чем воспевает красоту виртуозного танца. Балет не имеет определенного сюжета, но намекает на множество историй. Следуя за сезонами года, от осени до осени, светящийся лик Луны объединяет таинственное действо.

Балет «Сезоны – цвета времени» посвящен смене сезонов – феномену, который представляет главный интерес в японской культуре и влияет на многие аспекты повседневной жизни. Подобно «Семи лунным хайку», этот балет не имеет сюжета и предстает как танцевальная поэма, состоящая из многослойных картин, созданных языком поэзии и танца. Согласно сценической концепции, Человек отправляется в путешествие не только через сезоны природы, но и сезоны своего возраста, внутренних эмоций и трансформации времени. Этот вояж сопровождается разнообразная музыка и оригинальные мизансцены, по-

ставленные под влиянием японской культуры, ее осознания сезонов природы и человеческой души.

Сочинения трёх азиатских и пяти европейских композиторов составили музыкальный коллаж. Согласно китайским стихам о сезонах природы, сценические костюмы имеют соответствующий символический цвет: черный – зима, синий – весна, красный – лето, белый – осень.

Гамбургская труппа исполняет оба балета с редкотным вдохновением, демонстрируя высокое танцевальное мастерство, глубокое проникновение в эстетику и философию японской поэзии. Особенно впечатляют солисты. Хрупкая и грациозная французженка Жюль Булонь (спутница Луны) завораживает кантиленой и олицетворяет совершенство танца. Бразилец Тьяго Борден и Александр Рябко изящно и элегантно трактуют сложные партии Луны и ее спутника. Высокий красавец Эдвин Ревазов великолепен в роли Человека; мускулистый немец Карстен Юнг блистательно воплощает Время, а экспрессивная французженка Элен Буше – Воспоминание.

**Виктор ИГНАТОВ**

Photo by Holger BADEKOW



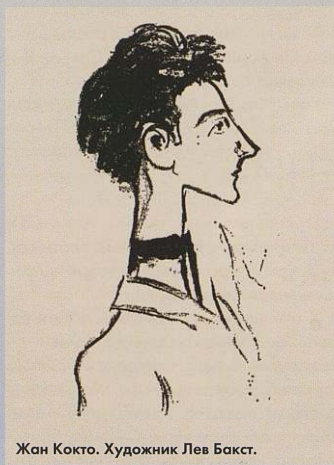
«Сезоны – цвета времени».



# ОТРАЖЕНИЯ

(продолжение)

## ЖАН ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ



Жан Кокто. Художник Лев Бакст.

Легенда гласит, что Сергей Дягилев, встретившись с этим двадцатилетним французским поэтом, дразня его, скажет:

– Жан – удиви меня!

А Жану Кокто только того и надо. Он умел и любил удивлять. Поэт и художник, драматург и режиссёр, эссеист и кинорежиссёр, он желал быть везде, вкусить ото всех искусств. Тогда Париж сходил с ума от «Русских сезонов» Дягилева, значит, Кокто окажется здесь. В центре премьер, триумфов, скандалов и особой мужской близости.

Бронислава Нихинская вспоминает: «Вацлава на репетициях постоянно окружали какие-то чужие люди – друзья Дягилева. Чаще всего он бывал с очень худым молодым человеком примерно его возраста и роста. У него были большие тёмные глаза, впалые щеки и густые, падавшие на лоб волосы. Молодой человек румянился и красил губы.

Я улучила момент и спросила Вацлава, кто это такой.

– Очень талантливый французский поэт.

– Но почему он красится?

– Это же Париж... Он и мне советуется немного подкрашивать губы и щеки, – замесялся Вацлав. – Его зовут Жан Кокто».

В 1911-м году Жан Кокто создаст

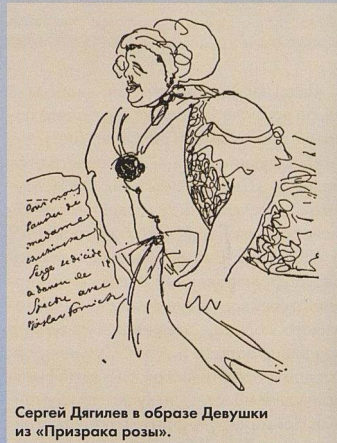
афиши для «Призрака розы», запечатлев на них Нижинского и Карсавину. Тамара Карсавина пишет: «Жан Кокто, enfant terrible (ужасный ребенок) наших репетиций, никогда не расставался с нами. Похожий на проказливого фокс-терьера, он прыгал по сцене, пока его оттуда не выгоняли. «Уходите, Кокто, вы нас смешите!» – кричали мы ему. Но ничто не могло сдержать его веселья, и остроумные замечания так и сыпались с хорошо подвешенного языка... Я видела Кокто, сидящим неподвижно, единичный раз в жизни: «Расскажите мне сказку про Жар-птицу», – попросил он меня. И все время, пока я ему рассказывала, он слушал внимательно, словно ребёнок».

Очень скоро Кокто становится одним из ближайших помощников и художественных советчиков Дягилева.

Пишет сценарии балетов «Синий бог», «Парад», «Голубой экспресс». С «Парадом», кстати, связан один забавный случай. После премьеры кто-то из недовольных зрителей бросит фразу, которая приведёт создателей спектакля в восторг: «Если бы я знал, что это такая чушь, я бы привёл сюда детей». Любовь к балетному театру у Кокто сохранится на всю жизнь. Среди его самых значительных балетных работ – созданный вместе с Роланом Пети в 1946 году спектакль «Юноша и смерть». Эта пантомимно-драматическая композиция и в наши дни не потеряла своей нервной притягательности. Позволил себе смелость утверждать, не благодаря хореографическому дару Пети, в сороковые годы ещё только начинающему хореографу, а пронзительной драматургической основе, предложенной Кокто. Интересно, что на афише премьерного спектакля Кокто значился не только как сценарист, указывалось, что «танцы, декорации и костюмы подсказаны хореографу Пети, декоратору Жоржу Вакевичу, художнику по костюмам Барбаре Каринска Жаном Кокто». Более того, спустя двенадцать лет Кокто юридически признали единственным автором спектакля. Сам Кокто обосновал своё право

на хореографическое произведение тем, что «это не столько балет в чистом виде, сколько мимодрама или пантомима, распространяющая свой стиль и на танец, и что именно пьеса представляет собой основу спектакля».

Но это всё формальности. Если обратиться к спектаклю, то дух Кокто, его образ жизни, поэтические метания – вот основа «Юноши и смерти». Удивительная история произошла с музыкой. Пети репетировал балет на джазовую композицию, развивавшую тему популярной американской песни «Френки и Джонни». Но накануне премьеры Кокто решительно отверг эту музыкальную основу и предложил взамен «Пасскаллию» и «Фугу си-минор» Баха в оркестровке Респиги, о чём исполнители узнали лишь в день спектакля. Можно себе представить их



Сергей Дягилев в образе Девушки из «Призрака розы».

состояние! «Надеюсь, музыка будет достаточно долгой!» – с тоской вздыхал в кулисах Ролан Пети.

Естественно, подобное решение Кокто не было капризом. Ему нужен был Бах, а не мюзикхолльные мотивы. Гармония и могучее звучание Баха особо выделяли нервное, сматенное существование главного персонажа. Того, кто, как и Кокто, мыслит о смерти и даже в счастливые моменты жизни забывает о своём счастье. А сороковые годы для Кокто – счастливый период, рядом с

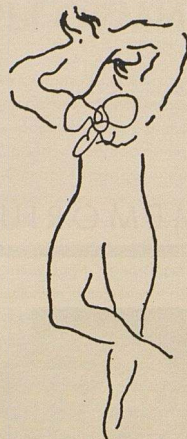




Вацлав Нижинский в вечернем костюме.

Сколько этих рисунков, на которых предстают Дягилев и его окружение, фрагменты балетов? Сотни, тысячи? Вот карикатурно вычерченный профиль Льва Бакста. Лев похож на усатого кота в пенсне, так и кажется, что сейчас замурлычет. На другом рисунке Кокто изобразит набившихся в ложу важных персон – художник Серт, рядом с ним его супруга Мизиа, Дягилев и сам Жан Кокто. Довольно зло представит Кокто Дягилева в облике Девушки из балета «Призрак розы».

Больше всего рисунков Кокто посвятит Нижинскому. Есть сочащиеся ядом, где Кокто насмеяется над нескладным обликом артиста – бычья шея, коротенькие как у ребёнка ноги, раскосые глаза. Кокто и в своих воспоминаниях не очень лестно отзываясь о внешности Нижинского. «Голова с монголоид-



Вацлав Нижинский в «Карнавале».

ним верный любовник Жан Маре. Маре вспоминает, что в самом начале их знакомства дал себе слово помочь Кокто, курившему опиум, отказаться от вредной привычки. Описывая состояние Кокто после утреннего пробуждения, он пишет, что его первые слова были «не слова благодарности и не «доброе утро», а:

– Я хотел бы умереть.

Я столбенею. – Пишет Жан Маре. – Слезы выступают на глазах... Ведь я хотел, чтобы он был счастлив.

Вдруг он видит меня, всё понимает, просит прощения.

– Жан, ты не хочешь умереть.

– Нет, теперь уже нет. Во сне я забыл, что счастлив. Старая привычка».

Но вернемся к тому времени, когда Кокто, открыв для себя русский балет, становится не только его преданным поклонником, но и художником-летописцем. Игорь Стравинский вспоминает: «Кокто – мастер-рисовальщик, с быстрым глазом и экономной линией, – мог зафиксировать немногими контурами характер любой намеченной жертвы. Я думаю, что в лучших своих карикатурах он уступает лишь Пикассо. Он набрасывал свои рисунки с быстротой фотосъёмки, сильно изменяя их подчисткой.

Когда мы с Кокто стали обсуждать костюмы и маски для «Царя Эдипа» для постановки 1952 года, он завершал каждое описание эскизом, нацарапанном на листке бумаги. Хотя каждый набросок занимал у него всего лишь несколько секунд – они всё ещё имеются у меня, – каждый несёт на себе печать его таланта и личности.

Как личность он был благороден и обезоруживающе прост. В области искусства это первоклассный критик и новатор высокого ранга в театре и кино.



Вацлав Нижинский в классе.

ными чертами держалась на толстой и длинной шее. Под тканью брюк обрисовывались тугие мышцы икр и бёдер, так что казалось, будто ноги его круто выгнуты назад. Пальцы на руках были короткими, словно обрубленные. Словом, невозможно было поверить, что эта обезьянка с жидкими волосами, в длинном пальто, в сидящей на самой макушке шляпе и есть кумир публики.

«Нижинский в классе», «Нижинский в смокинге», «Дягилев и Нижинский» здесь танцовщик выглядит как нескладный, корявый персонаж. Но на других рисунках, – это уже легендарный Бог танца. О сценическом преображении Нижинского Кокто пишет: «В нём всё было устроено так, чтобы смотреться в свете прожекторов. На сцене его слишком выпуклые мускулы растягивались и придавали ему стройность. Он делался

выше ростом (пятки его никогда не касались земли), кисти становились лисьей гибких рук, а лицо излучало свет».

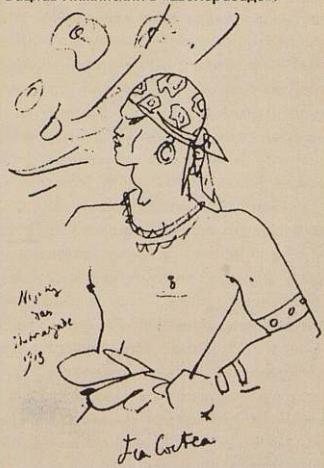
И Нижинский является на этих графических листах Кокто то загадочным, нереальным существом с огромными, подведенными как у модели глазами и длинной шеей – портрет 1911 года. То томным юношей с пухлыми губами – «Павильон Армиды». То горячим Рабом в «Шехеразаде». А вот его фигурка, всего несколько карандашных штрихов, стремительно кружится в «Карнавале».

Когда-то Жан Кокто, или как его еще называли современники «человек-оркестр», Жан Великолепный удивил Дягилева, продолжает он удивлять и сегодня.

**Владимир КОТЫХОВ**

Начало рубрики В.Котыхова см. № 2 журнала «Балет» 2010

Вацлав Нижинский в «Шехеразаде».







## IN MEMORIUM



## СТРОИТЕЛЬ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

Деятели хореографического искусства второй половины XX века потеряли в лице ушедшего из жизни Эмила Димитрова выдающегося лидера конкурсного движения. Инициатор, первооткрыватель, активный «строитель» международной конкурсной системы, Эмил Димитров создал в 1964 году в болгарском городе-курорте Варна первый в мире конкурс артистов балета, ставший своеобразным образцом, по примеру которого определяли и формировали свои программы и условия подобные балетные форумы в других странах.

В 2012 году Международный балетный конкурс в Варне будет проводиться в двадцать пятый раз. Солидный юбилей. А в 2014 году отмечается ещё одна знаменательная дата – его 50-летие. Эмил мечтал отметить эти знаковые даты достойно, но, к сожалению, жизнь распорядилась иначе.

Деятельность Эмила вызывала огромное уважение его коллег и всех членов балетного содружества. По его инициативе была создана Федерация международных балетных конкурсов, в которой он являлся первым вице-президентом. На ближайшей ассамблее он предполагал выступить с новыми идеями по поводу деятельности Федерации. А в них у него недостатка никогда не было.

Многие, очень многие молодые люди свою балетную карьеру отсчитывают с участия в Варненском балетном конкурсе, считая его началом своего звёздного пути.

Идеи проведения семинаров-академий, балетоведческих дискуссий во время этих соревнований, издание сборников по проблемам развития хореографического искусства – это всё его инициативы.

Для многих Эмил Димитров был консультантом, верным другом, авторитетным профессионалом. Его будет всем нам очень не хватать. Благодарную память о нём сохраняют не только коллеги и друзья, но и все те деятели балета, которые ощутили на себе плоды его подвижнического труда.

История балета сохранит на своих страницах имя Эмила Димитрова и по достоинству оценит его роль в международном конкурсном движении.

**Друзья и коллеги  
из Федерации международных балетных конкурсов  
и редакции журнала «Балет»**



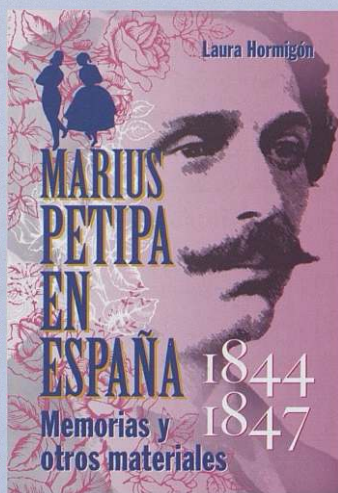
# «ПЕТИПА В ИСПАНИИ»: КНИГА ЛАУРЫ ОРМИГОН

В декабре прошлого года в Мадриде вышла книга Лауры Ормигон «Мариус Петипа в Испании (1844–1847)». Мемуары и другие материалы» (Laura Hormigón "Marius Petipa en España (1844–1847). Memorias y otros materiales").

Петипа пробыл в Испании три года. И об этом периоде его творчества известно довольно мало, скажем больше – почти ничего. Автор досконально исследовала эту страницу жизни выдающегося хореографа. Её монография целиком выстроена на обширном фактологическом материале и представляет скорее научное исследование, нежели художественно-публицистическое повествование. Огромное количество разноплановых архивных материалов – от театральных программ до газетных статей мадридской прессы того периода, упоминающих имя М.Петипа; от семейных реликвий рода Петипа до бытовых официальных документов Мариуса (например, его испанского паспорта) получили своё отображение и были классифицированы и изучены на страницах книги Лауры Ормигон.

Известно, что дуэль из-за некой дамы заставила Петипа срочно покинуть Испанию – «Я нашла её имя!» – с радостью рассказывает Лаура. Лаура также обнаружила много неточностей в предыдущих изданиях о М.Петипа, в частности, в его мемуарах. Например, что Петипа танцует в Мадриде не между 1842–43 гг., а с 1844 по 1847 гг.; неверно, что он показывает Мари Ги Стефан (известной французской балерине, своей партнёрше), как исполнять испанские танцы, сочиняя для неё «Joleo de Jerez», т.к. «Халео» был создан испанцем Викторино Вера; что он танцует в Театро дель Сирко с Софией Фуоко – неправда, потому что Мариус уезжает из Мадрида в 1847 году, а Фуоко прибывает в Мадрид в 1848 году. И, наконец, дата его рождения – 1818 год, а не 1822, как говорится во многих источниках!

Структура книги двучастная. Часть первая, названная «Петипа в Испании», даёт широкий исторический обзор трёхгодичного периода жизни и творчества М.Петипа, в который входят: портрет общественной жизни Мадрида середины XIX века (города, в котором Петипа прожил почти три года) в период правления королевы Изабеллы II; глава, повествующая о мадридском Театро дель Сирко (Teatro del Circo), в котором Петипа выступал как ведущий солист. Здесь же рассказывается о деятелях балетного театра, с которыми работал М.Петипа, таких, как импрессио Хосе де Саламанка, балерина и его партнёрша Мари Ги Стефан, сценарист Эусебио Лючини, с которым также сотрудничал Петипа, и др. Специальная глава посвящена туру в Анда-



лусию Петипа и Ги Стефан, длившемуся с апреля по сентябрь 1846 года, в результате которого танцовщики посетили восемь андалусийских городов и снискали огромный успех. Вторая часть книги Л.Ормигон – переизданные «Мемуары» М.Петипа, которые Лаура отредактировала и к которым составила новые дополненные примечания. Эта часть снабжена параграфом, посвященным семье Петипа, генеалогическому древу рода Петипа, а также статьёй Веры Петипа об отце. Книга «Мариус Петипа в Испании» обогащена многочисленными приложениями, среди которых – программа всех балетов, которые М.Петипа танцевал в «Театро дель Сирко», сценарно-музыкальный план балета «Спящая красавица», полный список всех постановок Мариуса Петипа (в том числе совместно с другими хореографами, а также танцев в операх), фотографии (некоторые публикуются впервые) и обширная библиография.

Этот солидный труд мог бы быть написан не менее солидным балетоведом или историком искусств, но его авторство принадлежит молодой прима-балерине в зените своей карьеры. Как ей это удалось – совместить танцевальный график и научную работу – остается загадкой её неутомимой деятельности индивидуальности. Между собственными многочисленными гастрольями, репетициями, классами и административными делами она всё свободное время проводила в Национальной библиотеке Мадрида и архивах других испанских городов (их список есть в приложении), погружившись с головой в материал и проявляя просто дотошную исследовательскую скрупулёзность! Каждая мелочь, каждая деталь, каждый документ был для неё важным и необходимым в работе.

Глубоко переживая смену приоритетов в испанском балете – забвение классического и доминирование современного танца – Лаура Ормигон и её постоянный партнёр и сунгур Оскар Торрадо основали свою собственную танцевальную компанию («Danzarte Ballet», объездив с классическим репертуаром весь мир, а у себя в Испании они ведут активную культурно-образовательную пропагандистскую деятельность. Они танцевали в России – но не в Москве. Мечтают об этом... Мечтали сказать своё слово благодарности русскому балету – и поставили спектакль «Памяти Петипа» ("Petipa in Memoriam"), который посвятили столетию со дня смерти Мариуса Петипа, к этой дате приурочена и книга Лауры Ормигон...

Очень хочется, чтобы «Петипа в Испании» появился и в России, чтобы с этим исследованием могли ознакомиться и отечественные критики, и историки балета.

Хочется верить, что новый 2011 год – год Испании в России и России в Испании – принесёт Лауре и Оскару удачу. И они станцуют на одной из московских сцен, а книга о Мариусе Петипа будет доступна и русскому читателю.

**Ольга ШКАРПЕТКИНА**

## Коротко об авторе:

Лаура Ормигон (Laura Hormigón). Прима-балерина, член Международного совета танца, художественный руководитель труппы Danzarte Ballet (Мадрид, Испания). Родилась в Саргосе (Испания). В 1993 году окончила Королевскую школу танца в Мадриде, продолжила обучение в Мадридском университете на кафедре танца Алисии Алонсо. В 1995 – 2005 гг. солистка Национального балета Кубы под руководством Алисии Алонсо, где пара Ормигон-Торрадо стала ведущей. В 1999 году была награждена медалью Министерства культуры Кубы «За достижения в национальной культуре», в 2004 г. – медалью Кубинского государственного совета «За артистичность». В репертуаре: Жизель, Одетта-Одиллия («Лебединое озеро»), Китри («Дон Кихот»), Никия («Баядерка»), Аврора («Спящая красавица»), Сванильда («Копеллия»), Золушка («Золушка»), Мари («Щелкунчик»), Кармен («Кармен-сюита»), Сильфиды, Раймонда и др. Дуэт Ормигон-Торрадо активно и успешно гастрольюет по Европе, Азии, Южной и Северной Америке, в России исполнил ведущие партии на премьере балета «Дон Кихот» в Ростовском государственном музыкальном театре, выступал в Екатеринбурге, регулярно принимает участие в Международном фестивале балетного искусства имени Р.Нуреева в Уфе как постоянные приглашенные солисты.



## И ВНОВЬ О ПУАНТАХ

В прошлом году редакция опубликовала материал по необычной для себя теме – пошив и поставка в театры России балетной обуви (журнал «Балет» №3, 2010, с. 44-46). Понимая, что обувь для танца, особенно пуанты, очень важный инструмент, обеспечивающий условия для успешной деятельности артиста балета, редакция решила продолжить публикацию материалов по данной теме.

Ряд производителей-специалистов выказали свою обеспокоенность обувью Гейнор Минден, так как фирма использует синтетические материалы, что, по мнению авторов, наносит вред здоровью артисток. Редакция, не имея в своем составе знатоков технологии процесса, не берется давать этому какую-либо оценку и считает возможным опубликовать присланный материал руководителя фирмы Гейнор Минден. Позиция редакции сводится к следующему: на российском рынке могут быть представлены разные фирмы, выбор за артистами. Они вправе получить профессиональную информацию об особенностях производства той или иной обуви.

Поэтому мы публикуем также рассказ руководителя фирмы «RClass» Р.Кукушкина об отношении к процессу создания обуви его мастерами.

Оговорим, однако, что редакционные предпочтения складываются в пользу отечественных производителей, лидером которых является фирма «Гришко», снискавшая мировую известность, о чем, в частности, свидетельствует материал о недавней презентации салона в Париже.







Элиза Минден

## «ГЕЙНОР МИНДЕН»

Моя любовь к балету началась с незабываемых выступлений русских танцовщиков и трупп. Для меня особой честью является то, что многие лучшие русские танцовщицы танцуют в пальцевых туфлях, созданных мной, и в связи с этим особое беспокойство у меня вызывают всякого рода недопонимания, которые нуждаются в уточнении. Я хочу воспользоваться возможностью сделать это и заодно представить себя.

Пуанты фирмы Гейнор Минден впервые были представлены в 1993 году и с тех пор используются ведущими балеринами Мариинского балета (включая Е.Кондаурову, Е.Образцову, Е.Осмолкину, А.Сомову и др.), Большого, Новосибирского балетов, Американского театра балета, Лондонского Королевского Балета, Национального балета Англии, театра Ла Скала, Бостонского балета и других ведущих балетных трупп, с конкретного одобрения руководителей Мариинского и Новосибирского балетов.

Одна из лучших американских балерин Джиллиан Мёрфи, ведущая балерина Американского театра балета, танцует в пуантах Гейнор Минден с 15-летнего возраста по совету своего педагога Мелиссы Хайден, легендарной звезды Баланчинского Нью-Йорк Сити Балета. Множество и других уважаемых педагогов рекомендуют туфли Гейнор Минден, так как они способствуют правильной постановке корпуса. Наблюдения педагогов были подтверждены независимыми медицинскими исследованиями врачей и специалистов в этой области с безупречной репутацией. Гейнор Минден также смог вернуть на сцену танцовщиц после серьезных травм в пуантах, изготовленных традиционным способом, и такими примерами являются Алина Кожокару, ведущая балерина Лондонского Королевского Балета, и Бриджитт Зер, ведущая балерина Национального балета Канады. Подробнее с подобного рода информацией можно ознакомиться на сайте фирмы Гейнор Минден [www.dancer.com](http://www.dancer.com)





В чем же недопонимание? Очевидно в том, что пуанты Гейнор Минден изготавливаются из современных материалов и должны подбираться по стопе ноги иначе, чем пуанты, производимые иными фирмами, и это очень важно понимать. Более того, мы предлагаем 4 различные по форме колодки, мы предлагаем ни одну, а 5 разных видов стелек. Так как не во всех магазинах представлен полный ассортимент изготавливаемых нами пальцевых туфель, то покупатели даже и не предполагают о широте спектра и разнообразии выпускаемой нами продукции и, возможно, подбирают себе не идеально подходящую обувь.

Вспомогательные компоненты наших пуант («станкан» и «стелька») изготовлены из инъекционно формованных эластомеров. Это современнейшие материалы с огромной жизнеспособностью и долговечностью, способствующие увеличению срока использования наших туфель примерно в 5 раз по сравнению с пуантами, выпускаемыми любыми другими фирмами. Этот факт также говорит о том, что наши туфли «не ломаются», и поэтому должны быть идеально точно по-

добраны по стопе. Пуанты Гейнор Минден не должны подбираться по стопе тем же образом, что и все остальные традиционные пальцевые туфли, с расчетом на то, что колодка со временем «разойдется».

## КОНКРЕТНО:

**1** Традиционные пуанты обычно подбираются в акkurat по длине и по ширине стопы из расчета на то, что туфли растянутся с началом их эксплуатации. К подбору пальцевых туфель фирмы Гейнор Минден – противоположные требования. Мы рекомендуем подбирать туфли, уютно облегающие плюсну, предотвращая «проскальзывание» стопы в пол и с меньшим давлением на пятку – опять-таки в связи с тем, что наши туфли «не ломаются» и не растягиваются.

**2** Традиционные, «не разношенные» пуанты очень жесткие и становятся мягче в процессе работы. В пуантах же Гейнор Минден танцовщицы без проблем сразу же поднимаются на полупальцы.

**3** Мы не рекомендуем перетягивать шнурок, компенсируя этим несоответствие размера пуант со стопой. Наш шнурок открывается в сторону, чтобы предотвратить раздражение в верхней части стопы.

**4** В пуантах фирмы Гейнор Минден используется прокладка Порон, изготовленная из пеноуретана, для амортизации удара и снижения уровня шума, дела ненужными применение какого-либо рода «подкладок» и «подушечек». Тем не менее, если танцовщица всё же желает использовать что-либо подобное, мы предлагаем небольшие тонкие подушечки, которые можно использовать для создания максимального комфорта.



Я всегда верила в то, что артисты балета заслуживают использования всего самого передового, созданного человеческим интеллектом в комбинации с новейшими технологиями, и их пуанты должны обеспечивать постоянную поддержку и комфорт, одновременно предотвращая возможные травмы. Эти цели я поставила перед собой, исходя из моего балетно-студенческого опыта и опыта любителя-спортсмена, которая в своё время извлекла пользу от усовершенствования спортивной одежды и экипировки. Как дочь директора балетной школы и фабричного инженера, я оказалась в уникальной ситуации понимания двух миров: мира танца и мира технологий. Целью моей жизни стало донести достижения современной науки балетным танцовщикам и танцовщицам, которые являются самыми замечательными атлетами и артистами.

**Элиза МИНДЕН,**  
Президент и директор отдела дизайна  
компании «Гейнор Минден»



# «R-CLASS»

«Поэт в России – больше, чем поэт». Перефразируя известные строки Евгения Евтушенко можно сказать: танец в России – больше, чем танец».

Душа и тело человека всегда ищут пути для самовыражения. Танец, как ничто другое, лучше всего подходит для реализации этих путей.

Когда мы от абстрактного танца переходим к балетной хореографии, а далее – к женскому образу, то, прежде всего, представляем танцовщицу в пуантах.

Таким образом, пуанты – главный предмет нашего разговора.

В начале своей деятельности я сформулировал девиз, которому компания «R-CLASS» следует до сих пор: «Классические традиции, профессиональное мастерство, творческий поиск».

Ключевое слово тут – «Традиция» и это, наверное, не случайно.

Классические традиции танца на пуантах, как и способ их производства в России, очень глубоки и, безусловно, сверх профессиональны. Компания «R-CLASS» базируется на классической отечественной школе изготовления пуантов мастерами Большого театра.

Что же в основе? Без сомнения, – гармония. Гармония формы и содержания, труда и таланта, точных знаний и интуитивных ощущений.

На собственном опыте я прочувствовал эту гармонию, работая много лет в мастерских Большого театра, постоянно общаясь со старыми мастерами, присутствуя при примерках обуви известными танцовщицами, работавшими в тот период.

Все это дало мне основу и сформировало меня как специалиста.

Обувь – инструмент, дающий артисту возможность самовыражения в танце при его контакте с «землей» – планшетом сцены. При этом очень важно, как выглядит стопа балерины в балетных туфлях, поскольку от этого зависит линия – линия абриса будущего движения. Сочетание движений рождает танец.

Не менее важно, чтобы обувь была удобной. Известно, что балерины терпеливы, в том числе и к болевым ощущениям, и часто скрывают их, чтобы не нарушить гармонию танца. Но жертвы эти опасны. Надо проявить настойчивость и из всего многообразия моделей пуантов найти свою, с индивидуальной комбинацией свойств. Таковую, чтобы но-



ги оставались здоровыми, а танцовщик мог добиваться совершенства в танце.

Наша традиция – это традиция русской балетной школы, где балетные туфли являются неотъемлемой частью хореографии и балетной культуры.

Что составляет эту традицию?

Во-первых, туфли должны быть красивы. Будучи одетыми на ногу танцовщицы, они в любых ракурсах должны доставлять эстетическое наслаждение ей и, конечно же, стороннему наблюдателю.

Во-вторых, туфли обязательно должны быть удобны. Это позволит выполнять максимально сложные технические приемы без травм.

В-третьих, желательно, чтобы туфли имели в своей структуре натуральные материалы, особенно в тех местах, где нога имеет плотный силовой контакт. При этом важно отметить, что только натуральные материалы обладают ярко выраженными гигроскопическими свойствами, позволяющие забирать у ноги излишнюю влагу, предотвращая воз-

никновение кожных заболеваний. Развивающаяся современная технокультура предлагает новые искусственные материалы. Их механические свойства, безусловно, интересны, в том числе и для производства балетной обуви, но все в меру – иначе, руководствуясь задачей большей износостойкости, можно дойти до абсурда. Мы считаем – пусть уж лучше изнашиваются туфли, но ноги при этом ноги остаются здоровыми. Это особенно важно для начинающих и учащихся специальных школ, колледжей и академий. Изуродованные ноги в начале профессиональной карьеры поставят под вопрос все профессиональное будущее. Что, кстати, хорошо понимают за рубежом. В Европе, США и, особенно, в Японии ценят наши усилия по изготовлению пуантов в традиционной российской технологии, где используются только натуральные материалы.

Туфли должны «дышать», приспосабливаться к ноге балерины, «творить» вместе с ней на сцене. Конечно, они не долговечны.

Но на замену старым в нужное время всегда придут новые, с любовью сделанные в «R-CLASS» и других российских компаниях, работающих в традициях Русской балетной школы.

**Роман КУКУШКИН**



Роман Кукушкин



# Фирма «ГРИШКО»



Знакомство с продукцией фирмы «Гришко».



На приёме по случаю открытия салона.

Миллионы людей со всего света стремятся в Париж в поисках романтики, изысканности и высокого стиля. Именно во французской столице рождаются самые актуальные тренды в моде, а события в культурной жизни получают поистине мировой резонанс. Не случайно, что в этой «штаб-квартире» красоты и изящества свое достойное место заняли и российские мастера прекрасного – компания Grishko.

30 ноября 2010 года в Париже состоялось торжественное открытие салона-магазина Grishko. Этот российский производитель высококачественной одежды и обуви для всех видов танца уже давно известен и почитаем за рубежом, и теперь бренд Grishko стал еще ближе к своим французским потребителям. Бутик Grishko – крупнейший магазин танцевальной одежды и обуви в Париже, расположился в центре французской столицы, вблизи от основных городских достопримечательностей. Неподалеку от салона находится новое здание Парижской оперы – для выступающих там артистов балета расположенный рядом фирменный магазин, где можно приобрести эксклюзивную профессиональную одежду и обувь, окажется весьма кстати. Перед присутствовавшими на открытии гостями предстало просторное помещение, изычно

декорированное и щедро украшенное разнообразной продукцией Grishko. Для покупателей создана комфортная обстановка, позволяющая познакомиться с полным ассортиментом компании и подобрать себе все необходимое, воспользовавшись примерочными комнатами.

Прибывшие на церемонию Президент компании Н.Ю.Гришко с супругой принимали поздравления в связи с открытием нового салона от почетных гостей, среди которых были известный французский хореограф Пьер Лакотт, советник по культуре Посольства России во Франции А.И.Голуб, главный редактор французского балетного издания «Danse» Мишель Одэн, солисты Парижской оперы Флоримон Лорие, Йохан Грандсир и другие. В своем выступлении А.И.Голуб отметил, что открытие салона символично в Год «Россия-Франция». Уникальная продукция Grishko будет, безусловно, востребована французскими покупателями, ведь она и результат труда первоклассных мастеров компании, и частичка богатой культуры России и ее традиций.

**Материал печатается на правах рекламы.**



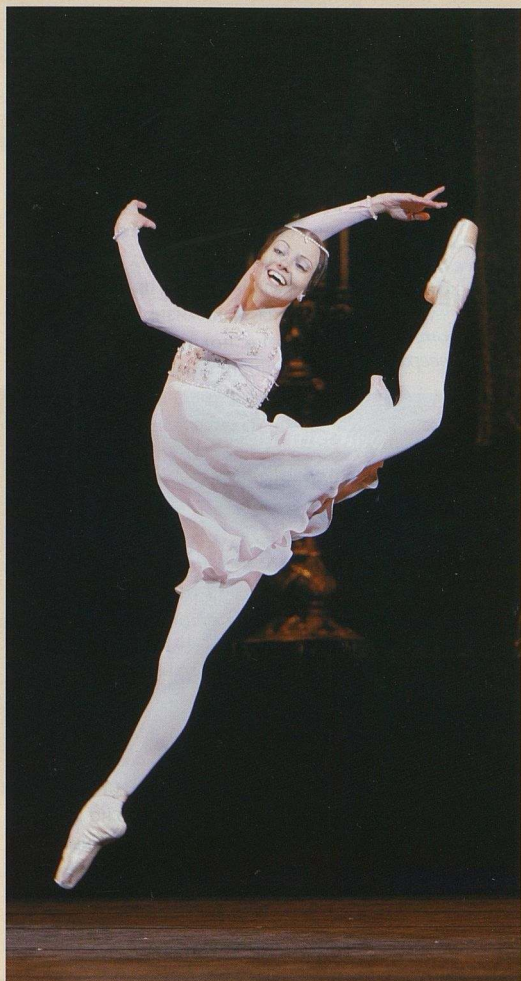
Салон в Париже.



# Поздравляем!

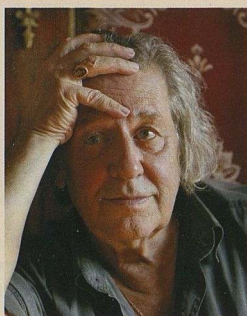
...с почетным  
званием

...с юбилеем



**Нину КАПЦОВУ –**

ведущую солистку балетной труппы  
Большого театра с присвоением звания  
«Заслуженная артистка Российской  
Федерации».



**ВАСИЛЁВА  
Владимира  
Юдича,**

художественного  
руководителя  
Государственного театра  
классического балета,  
народного артиста  
Российской Федерации



**БРЕГВАДЗЕ  
Бориса  
Яковлевича,**

профессора Академии  
русского балета имени  
А.Я.Вагановой, народного  
артиста Российской  
Федерации



**ЮЛТЫЕВУ  
Нинель  
Даутовну,**

художественного  
руководителя Казанского  
хореографического  
училища, народную  
артистку Российской  
Федерации, профессора



**ТАЯКИНУ  
Татьяну  
Алексеевну,**

директора Киевского  
хореографического  
училища, народную  
артистку СССР





## Зависит от нас

*Среди вопросов, вызванных состоянием современной культуры, один волнует больше других: изменилась ли задача искусства в обществе? Разумеется, нас он интересует в применении к искусству танца, сценической хореографии.*

*Однажды один видный балетный критик сказал: «Когда я смотрю хореографию X, я подвигаюсь на край кресла и будто возношусь вверх. Хореография же Z вдавливает меня в кресло...»*

*Не пускаясь в догадки – о ком речь, согласимся, что искусство танца может пробуждать как созидающие чувства, так и достаточно разрушительные.*

*Это не означает, что психологизм, побуждающий к раздумьям, самоанализу, развитию ассоциативного мышления, становится сомнительной и небесспорной ценностью балетного театра.*

*Речь идёт о собственно эмоциональных возможностях, свойствах и способах воздействия музыкально-хореографического искусства на зрителя.*

*Нельзя не видеть, что сегодня слишком часто используются ритмически и движженчески жесткие, довлеющие формулы воздействия на зрителя. Причем, не только и даже не столько в спектаклях. Приоритет принадлежит здесь эстраде и шоу-бизнесу.*

*Вроде бы такой способ воздействия изначально увлекает, захватывает. Но удар за ударом активность посылы, информационной запрограммированности, безусловно, вредны эмоционально и духовно обедняют.*

*Духовное обеднение – приходится констатировать – в наше время стало чертой (боясь произнести: выступает задачей) искусства, в том числе танца.*

*Очень не хотелось бы, чтобы, идя на поводу экстремальности и информационной перенасыщенности жизни, искусство заменило свойственную ему как высшую цель гармонию на противоположную категорию.*

*Об этом, с нашей точки зрения, стоит задуматься и хореографам, и деятелям эстрады, продюсерам и педагогам, обучающим хореографов, зрителям и, конечно, критикам. Время изменится, а последствия такого «искусства» приведут к мучительной «разногласице» идеалов. Попросту – навредят человеческой природе. Задача искусства, безусловно, возвышающая, а не угнетающая, о чем бы, о каких сторонах жизни оно ни говорило.*

*Всё зависит от позиции авторов, от тех, в чьих возможностях формировать будущее. Значит – от нас.*

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Реклама есть реклама... Но существует профессиональная ответственность. Каждый раз, когда я бываю в театрах и балетных школах разных городов страны, я интересуюсь оценкой покрытий пола фирмы «Арлекин», которые постоянно рекомендуем на страницах журнала.

И слышу самые добрые слова и характеристики: чистота, гигиена, лёгкость в поддержании здорового воздуха. Эта оценка очень важная, так как танцовщики дышат и различные пыли – зло для их лёгких. Другая оценка – возможность технически точного исполнения как пальцевых элементов, так взлёта и приземлений после прыжка. Всё это гарантия минимизирования травм. На сцене покрытие увеличивает возможности игры цвета и света.

Ведь фирма предлагает самые различные цветковые решения. И вообще можно выбрать покрытие самой разной спецификации: для балетных залов (стационарный и гастрольный варианты); для сцены (для классики, современной хореографии, джаз-танца, степа, балльных танцев, фламенко, хип-хопа). Причем, в нескольких вариантах (подробности на сайте [www.harlequinfloors.com](http://www.harlequinfloors.com)).

Уже не один раз театры, где используют покрытия фирмы «Арлекин», повторяют заказы, обновляя пол в балетных залах и на сцене.

Представляется очень важным, чтобы детские организации, где проходят занятия танцем, нашли возможность приобрести покрытие пола фирмы «Арлекин».

При предоставлении номера журнала, где есть реклама, фирма обещает (гарантирует) систему скидок. Чистого вам пола, здоровья и роста технических возможностей в освоении любого вида танца – всегда красивого!

*В. Уральская с сцены*

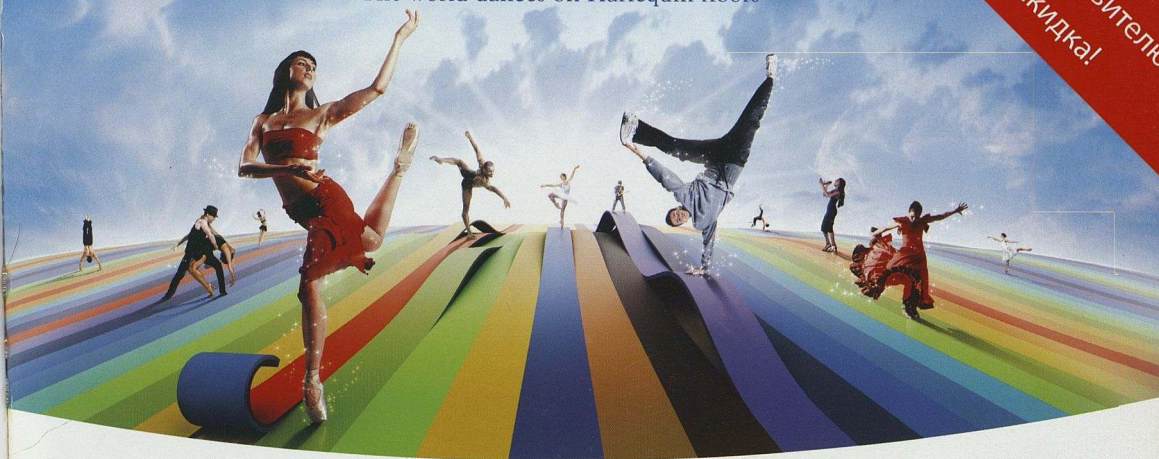


1 в мире  
алетный линолеум  
алетные полы

# HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®

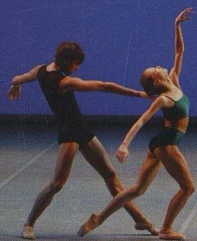
Предъявителю  
скидка!



«Московская Государственная  
Академия Хореографии выбирает  
Арлекин КАСКАД™»



Леонова Марина Константиновна



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

Сергей Юрьевич Филин



Большой Театр доверяет качеству полов  
Арлекин.



Дополнительная информация и  
образцы по телефону

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

info@harlequinfloors.com

# HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®



Harlequin Europe SA  
9, rue Notre-Dame  
L-2240 Luxembourg  
tel. INTL +352 46 44 22  
tel. FR +352 46 44 99  
tel. DE +352 46 39 39  
toll 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

www.harlequinfloors.com



# Grishko



## Москва

3-ий Крутицкий пер., д.11,  
тел.: (495) 287 4577  
ул. Тверская, д.12, стр. 7  
тел.: (495) 694-46-21/22  
e-mail: org@grishko.ru

## Санкт-Петербург

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

## Новосибирск

ул. Красный проспект,  
д.220/5, офис 321,  
тел.: (3832) 27 70 88  
e-mail: grishko@ngs.ru

## Киев

ул. Саксаганского, 22Б,  
тел.: (38044) 248 7157/58  
e-mail: grishko7@i.ua

## Подумайте о лете зимой!

Новая танцевальная и спортивная коллекция  
одежды от Grishko «AL. Лето 2011» уже ждёт вас!

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