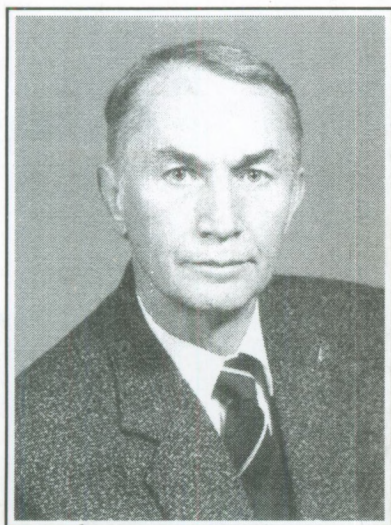


**РОБЕРТ
УРАЗГИЛЬДЕЕВ**



**ПЕРМЬ -
ГОРОД МОЕЙ
СУДЬБЫ**



ПЕРМЬ - 2004

Р. Х. УРАЗГИЛЬДЕЕВ

ПЕРМЬ – ГОРОД МОЕЙ СУДЬБЫ

**Выпускник
Пермского хореографического училища
о времени, о людях, о себе**



Пермь – 2004

Уразгильдеев Р. Х. Пермь – город моей судьбы: Выпускник Пермского хореографического училища о времени, о людях, о себе. – Пермь: Арабеск, 2004. – 120 с., [4 с.] ил. – (Пермский балет).

Данное издание - первые воспоминания о Пермском хореографическом училище, написанные его выпускником.

Издание продолжает серию книг "Пермский балет"

Фото – из личного архива Р. Х. Уразгильдеева и архива общества "Арабеск".

Компьютерная верстка – М. И. Серов (Пермское общество "Арабеск").

Макет - С.С.Казанцева ("Форвард-С").

Общество "Арабеск" благодарит за помощь в издании книги:

- Полиграфический салон "Форвард-С" (директор С.А. Худяков).
- Компьютерное обеспечение общества "Арабеск" – Уральский Компьютерный Форум (генеральный директор В.В. Бордюже).
- Интернет-поддержка общества "Арабеск" – РЦИ ПГТУ (директор А.В. Кубышкин).

© Пермское общество "Арабеск", 2004.

Отпечатано в полиграфическом салоне "Форвард-С" (Пермь), обладателе диплома за качественную полиграфию балетных изданий региона Урала сезонов 1998/99, 1999/2000 гг. Тел.: (3422) 16-76-56. Тираж 500 экз.

АВТОБИОГРАФИЯ

Уразгильдеев Роберт Хасанович; дата рождения -13 мая 1935 года; место рождения – город Пермь; национальность – татарин.

Окончил Пермское государственное хореографическое училище (1946 – 1955 гг.), класс педагога Плахта Ю.И. (классический танец), педагога Есауловой К.А. (народно-сценический танец).

С 27.05.1955 года по 30.10.1964 гг. артист балета Пермского государственного театра оперы и балета. Исполнитель партий: хан Гирей («Бахчисарайский фонтан»), Злой Гений («Лебединое озеро»), Парис («Ромео и Джульетта»), Вождь («Болеро» М. Равеля), кавалер («Спящая красавица»), Герцог («Жизель») и др.

Одновременно с работой в театре учился в ГИТИСе им. А.В. Луначарского на театроведческом факультете /заочно/ и закончил ГИТИС в 1962 году по специальности «История и теория театра». Решением Государственной экзаменационной комиссии от 29 июня 1962 года присвоена квалификация «театровед». Одновременно с работой в театре и учебной преподавал в Пермском хореографическом училище искусствоведческие предметы.

С 1964 по 1986 гг. – ведущий солист балета, педагог-балетмейстер, хореограф-постановщик Киргизского государственного академического театра оперы и балета. Исполненные партии: Феб де Шатожер («Эсмеральда»), Иоганн Штраус («Большой вальс»), Лесничий («Жизель»), Злой Гений («Лебединое озеро»), Дроссельмеер («Щелкунчик»), Великий Брамин («Баядерка»), Темжр-хан («Чолпон» М. Раухвергера), Леонато («Любовью за любовь» Т. Хренникова), разнообразный концертный репертуар. Постановщик танцевальных сцен и танцев в оперных спектаклях: «Оптимистическая трагедия» А. Долминова, «Черевички» П. Чайковского, «Дитя и волшебство» М. Равеля, «Отелло» Дж. Верди, «Алеко» С. Рахманинова, «Кошкин дом», «Кот в сапогах» и др.

Одновременно с 1966 по 1970 гг. – аспирант-заочник Киргизской Академии наук, педагог и постановщик концертных программ во Фрунзенском музыкально-хореографическом училище им. М. Куренкеева.

В 1975 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Бибисара Бейшеналиева и киргизский балетный театр». В 1995 году защитил докторскую диссертацию на тему «Проблемы становления и развития киргизской хореографии». Решением ВАК России утверждён в звании доктора искусствоведения 19 апреля 1996 года.

Работал по направлению Министерства культуры Советского Союза

за рубежом. В 1972–1974 гг. – директор Каирской балетной труппы, в 1974–1977 гг. – балетмейстер-постановщик и педагог Тегеранского театра Рудаж-холл и Тегеранской балетной академии. Возобновил спектакли классического наследия «Жизель», «Щелкунчик»; «Бахчисарайский фонтан», был сопостановщиком первого персидского классического балета «Бежан и Маниже» по «Шахнаме» Фирдоуси, осуществил постановки ряда концертных программ.

В 1986 году работал заместителем начальника управления по делам искусств Министерства культуры Киргизской ССР, а с декабря 1986 года работаю Проректором по научной работе и одновременно заведующим кафедрой хореографии (с ноября 1993 года) Киргизского государственного института искусств имени Б. Бейшеналиевой. Профессор (1992 г.), академик Общественной академии наук Кыргызстана, заслуженный деятель культуры Кыргызстана, автор монографий, статей в журналах, периодической печати на русском, киргизском, китайском, английском, французском языках, фарси и др. о музыкально-театральной культуре и искусстве.

Отец – Уразгильдеев Хасан Шаршювич (15.05.1898, Чистополь – 19.09.1942, Сталинград), погиб в годы Великой Отечественной войны. Мать – Уразгильдеева Накмья Мутшмедзяновна (23.03.1906 – 16.09.1997). Сестры – Раиса Хасановна (р. 26.05.1925), Сония Хасановна (р. 15.01.1927). Жена – Левченко Инга Евгеньевна (р. 1935), заслуженный деятель искусств Кыргызской Республики, профессор кафедры хореографии КГИИ им. Б. Бейшеналиевой. Дочь – Наталья Робертовна (р. 1964).

Уразгильдеев Роберт Хасанович.

Кыргызская Республика, 720031, г. Бишкек 31, ул. Элебаева, 15-29.
Апрель 2002 года.

Глава I

ПЕРМСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ

Счастливый май 1945! Победа! Долгожданная Победа!! Наконец-то, окончилась страшная, кровопролитная война. Значит, не будет больше холода, голода, хлебных карточек. И конечно, вернутся, наконец-то, домой наши отцы и братья. Должны вернуться! Может быть, жив и мой отец? Ведь сколько же таких случаев: говорят. Что убит, пропал без вести, а человек возвращается домой. Ну, пусть раненый, на костылях, без рук, но живой же и такой близкий и родной. Бывает же...

Конечно, я сам, семилетним мальчишкой, первым в нашем доме на ул. 25-го Октября держал извещение–похоронку, адресованную маме: “Ваш муж, красноармеец Уразгильдеев Х.Ш. пал смертью храбрых в боях за Социалистическую Родину”. Много позднее в далеком от Перми городе на Волге – Сталинграде, пионеры установили в Мемориале Славы памятную дощечку с именем моего отца. Какая же была странная, непонятная жизнь наших отцов и матерей в годы строительства Страны Советов? Не была она легкой и безоблачной.

Мой отец, Уразгильдеев Хасан Шарипович, 1898 года рождения, многое испытал в своей жизни. Мальчик–продавец в торговой лавке у купца, он юношей становится участником гражданской войны на Украине – военводом 1-ой конной червонно-казахской армии. А после войны – новые жизненные испытания и стремление расти профессионально, учиться. Рабочий-обходчик железнодорожных путей, учеба в профессиональной школе, затем работа диспетчером на железной дороге. И вот трагический 1937 год – год массовых репрессий. Он стал и для нашей семьи временем потрясений. По ложному обвинению целая группа работников Пермской железной дороги была посажена в тюрьму без суда и следствия. Через полтора года так называемое “Пермское дело” лопнуло. Люди, в том числе и мой отец, были реабилитированы. Более того, приказом №104 от 27 июня 1939 года Уразгильдеев Х.Ш. был назначен начальником отдела кадров дорожно-транспортной конторы треста, должность, как надо

полагать, далеко не рядовую. Но даже очень сдержанный рассказ моей матери, Уразгильдеевой Накии Мухамедзяновны, не мог передать и сотой доли тех мучений и тягот, выпавших в то время на нашу семью. Трое детей, мои сестры Рая, Соня и я, двухлетний ребенок, вынуждали работать уборщицей на нескольких работах, чтобы прокормить семью. Помощи со стороны не могло и быть. Ведь поддерживать связь, знакомство "с семьей врага народа" было небезопасно для любого человека. Наверно, это наложило особый отпечаток на душевное состояние моих родителей. Убежден, что это сыграло далеко не последнюю роль в решении отца уйти добровольцем на фронт, хотя по занимаемому тогда служебному положению он имел полное право на бронь и на работу в тылу. Ранним утром 1942 года фашистская бомба попала в землянку, где находился вместе со своими бойцами и мой отец. Его чудом уцелевший боевой товарищ прислал в письме обрывок документа отца, залитый кровью. Он обещал после окончания войны приехать и рассказать нам обо всем. Не приехал, пропал без вести. А я все равно долгие годы еще продолжал надеяться на чудо и верить, что отец все равно вернется.

Но сегодня, 9 мая 1945 года, был настоящий праздник, 9 мая 1945 года, был настоящий праздник для всех, кто уцелел, выжил, сохранился в эти страшные, мучительные дни и ночи проклятой войны. И мы, мальчишки, словно сошедшие с ума, носились среди празднично-ликующей, смеющейся и плачущей массы народа. Восторженными криками и особым вниманием мы встречали каждого человека в военной форме. Они – герои, они заслужили нашу любовь и признание. Ценой своей жизни отстояли свободу и независимость нашей огромной страны. Они – наши подлинные кумиры!

Военное время на Урале было нелегким для всех людей. Долгие, продолжительные зимы. Как позднее я всегда шутил: "У нас на Урале двенадцать месяцев зима, а остальное – лето". В нашем старом деревянном доме всегда очень холодно, ведь на улице, зачастую, сорок градусов мороза с ветром. И потому главная задача – отпилить и наколоть пару-тройку чурбанчиков, чтобы протопить круглую печь–голландку, а затем на углях испечь немного картошки. Задача для семи-восьмилетнего мальчонки совсем не простая. И вот я тяну из последних сил то с одной, то с другой стороны большую двуручную пилу, а затем пытаюсь расколоть чурбаны на несколько частей. И жду своих родных, маму и сестер, Раю и Соню. Старшая сестра, Рая, уже работает на железной дороге билетным кассиром, младшая – Соня, учится в школе. Они попеременно берут меня вечером из садика, в который утром я хожу

сам. Мама работает в Облпотребсоюзе, непрерывно в командировках. Благодаря ей в доме всегда есть картошка. Надо только за ней залезать в темный и такой страшный подвал, в котором резвятся здоровенные крысы. Даже мой любимей, кот Васька, не решается один идти на борьбу с ними, а только со мной. Хлеба, конечно, не хватает, хотя, почему-то, мои сестры все время кормят меня. Только потом, став старше, я стал понимать, что они отдавали мне сой хлеб, свою карточную норму. Конечно, я был маленьким, тщедушным мальчонком – очкариком и меня родные жалели и поддерживали как могли. Где-то в начале войны, мы потеряли все хлебные карточки месячной нормы. Трудно объяснить, как мы выживали. Позднее карточки нашлись, они так и были в нашем доме, никто их не похищал. Но время уже ушло и никто отоваривать их не стал.

Моим любимым занятием было чтение. Закутавшись в теплое, ватное одеяло и пристроившись к слабому свету керосиновой лампы, я зачитывался книгами, которые можно было брать в школьной библиотеке. Читал много и, как говорили сестры, “проглатывал книжки”. И все-таки, несмотря на все трудности, мы жили надеждой на лучшее будущее и верили. Вот почему день 9 мая 1945 года стал настоящим праздником для всех нас, кто верил и выжил в эти трагические годы.

Самыми примечательными местами для всех ребят, живших в районе Пермского городского Дома офицеров и стоящей рядом школы №33, в которой я закончил первые три года обучения, конечно же были стадион и Красный сад.

Кумирами всех мальчишек были футболисты команды “Звезда”. Ради них мы могли сбежать со школьных занятий. Труднее было попасть на стадион. Можно было залезть по высокой стене на трибуну со стороны Красного сада, либо проскользнуть с каким-нибудь дяденькой через бдительных контролеров у входа на стадион. Конечно, же мы знали всех игроков по именам, фамилиям и кличкам, обожали их. Но подлинным героем для нас был защитник команды под №2 – Федор Салауров. Высокого роста, широкоплечий, он отбивал далеко все “верхние” подачи мяча, грудью выходил на любого нападающего. А трибуны восторженно ревели: “Федя, бей!”, “Федя, не давай!”, “Федя, держи!”. И Федя держал, не давал, применяя любые приемы. Быстрого и проницательного нападающего киевского “Динамо”, почти убежавшего от всех защитников, он попросту схватил за трусы, заработав при этом штрафной в сторону наших ворот, но не упустив его. Редко кто отважился идти на прямое столкновение с этим гигантом. На трибунах, как мне тогда казалось такого

большого стадиона, было всегда огромное количество "болельщиков", искренне переживающих за футболистов–пермяков и восторженно отмечающих любой, даже мало-мальский успех своей команды. Подлинное ликование и гордость за нашу команду было во время футбольного матча между пермской "Звездой" и рижской командой "Даугава", которых Всесоюзный футбольный жребий свел в поединке уже глубокой осенью, где-то в октябре месяце, время достаточно прохладное даже для пермяков. Высокорослые, рыжеволосые прибалтийцы отчаянно мерзли в столь непривычных климатических условиях и проиграли с разгромным счетом. Думаю, что пермякам, в немалой степени, помог знаменитый уральский фактор – мороз.

Не менее притягательным местом для мальчишек был Красный сад, в который мы попадали тоже не без труда. Зимой в нем заливали несколько катков, на которых играли профессионалы–хоккеисты. Молодой, талантливый игрок ЦСКА Всеволод Бобров подобно урагану разрушал оборону «противника», забивая меткие шайбы. И тут же мог, выскочив на смену играющей "пятерки", схватить снег и прижать его к лицу, чтобы снять свой пылающий жар. Мы считали за счастье потрогать хоккейную клюшку Боброва или прикоснуться к краю его одежды. Летом же излюбленным и самым многолюдным местом в Красном саду была танцевальная площадка. На ней соперничали курсанты речного училища – наши пермские моряки и военные – "вояки". И зачастую, дело доходило до рукопашной, когда "моряки" снимали свои пряжки, а "вояки" бились голыми руками. Не всегда такие бои заканчивались одними синяками соперников, и в дело вмешивалась милиция, разнимая соперников.

Там же, в Красном саду, на открытой сценической площадке, я летом увидел танцующих мальчиков и девочек моего возраста, одетых в странные, не современные костюмы. Не скажу, чтобы увиденное увлекло меня, но достаточно позабавило. Как-то уж очень смешно они танцевали под музыку, отвешивая, друг другу замысловатые поклоны. "Это ребята из балетной школы" – сказал кто-то из взрослых, стоящих рядом зрителей. К тем далеким, послевоенным годам относятся и мои первые театральные впечатления, первый увиденный мной спектакль – опера П. Чайковского "Пиковая дама". В памяти осталась одна яркая картина – в комнате страдающий, мечущийся Герман, а в огромном черном пролете окна возникает фигура в белом одеянии и звучит таинственный, неземной голос: "Тройка, семерка, туз!". Зрелище пугающе–жуткое и завораживающее.



1946 год стал особенным в моей жизни. В конце августа я оказался вместе с мальчиками и девочками на улице Луначарского, в зале клуба имени Толмачева. В большом зале мы, поступающие, одетые в майки и трусики, в основном, в носках, маршировали, вытягивали ноги, прыгали. Было смешно, хотя строгие экзаменаторы-женщины требовали от нас серьезности и внимания, не позволяли баловаться и толкать друг друга.

В немногочисленной литературе о Пермском хореографическом училище есть немало достоверных фактов об истории первых лет балетной школы в Перми. Конечно, это в известной степени взгляд со стороны, а не изнутри, поскольку авторы этих книг не учились в нашей балетной школе. Поэтому, не дублируя уже опубликованное, хочу сказать несколько слов, как очевидец и прямой участник процесса становления хореографического образования на Урале.

В 1946 году в первый класс балетного училища нас поступило тридцать мальчиков. Через девять лет обучения, а тогда курс обучения в училище был именно таким, от нашего класса осталось только три человека – Михаил Малков, Виталий Белобородов и я, автор этих строк. Позднее, уже в предвыпускных классах, к нам добавился еще один юноша – Володя Новокрещенов. Как-то много позднее, когда я уже работал в балетной труппе Пермского театра оперы и балета и одновременно учился заочно на театроведческом факультете ГИТИСа имени А.В. Луначарского в Москве, будучи на сессии, я, спускаясь по эскалатору в метро, увидел пристальный взгляд мужчины. Почувствовав себя неловко, я попытался отвернуться, но тут мужчина, сделав несколько шагов ко мне навстречу, радостно воскликнул:

— Роберт, не узнаешь?

— Извините, – ответил я, – нет.

— Так я же Витя Шкляев. Мы с тобой учились в балетной школе, в Перми!

— Витька! — обрадовался я. — Ты где сейчас?

— Я – кандидат технических наук, работаю в МГУ, – с гордостью ответил он. – А ты?

— Видишь ли, — с некоторой грустью ответил я. — Многие наши соученики стали приличными людьми, счетоводами, пожарниками и даже учеными. А я по-прежнему остаюсь в балете...

И сейчас, на пороге своего семидесятилетия, я остался верен этому труднейшему, временами каторжному, и совсем не прибыльному в условиях складывающейся рыночной системы, искусству, но такому прекрасному и чистому от всяких соблазнов мира. Искусству танца –

божественной Терпсихоры!.

Наш первый педагог по классическому танцу **Тамара Петровна Обухова-Трояновская** была человеком "на возраст", пережившим блокаду Ленинграда, все тяготы военного времени. Удерживать такую команду послевоенных подростков – задача для физически хорошо развитого мужчины. Никто из нас не уступал друг другу, и если тебя толкнули или двинули по шее, то надо было сразу "разобраться" с обидчиком. Да и занятия первого года обучения по классике были достаточно утомительными для юных сорванцов.

Повеселее было на уроках историко-бытового танца. **Елена Ильинична Таубер**, самая молодая по возрасту из первых трех преподавателей-специалистов пермского училища, умела держать внимание всех маленьких учеников, требуя особенного исполнения ее замечаний.

Но кого мы боялись по настоящему, так это **Екатерину Николаевну Гейденрейх**. Высокая, стройная женщина с лорнетом, с гордой посадкой голов и строгим взглядом она буквально гипнотизировала учеников. Будучи много старше, уже работая артистом театра я также испытывал особый трепет при встрече с ней и буквально влипал в стенку, склонившись в почтительном поклоне. По-моему глубокому убеждению, Екатерина Николаевна Гейденрейх принадлежала к числу великих деятелей искусства двадцатого столетия. Просто трагические события ее собственной жизни обусловили ее пребывание на далеком от Ленинграда Урале. Но и здесь она оставалась высочайшим авторитетом в области хореографического искусства, имевшей право иметь свое собственное мнение по многим творческим проблемам. Вспоминаю беседу с ней во время подготовки моего театроведческого диплома, посвященного истории создания Пермского хореографического училища. Гейденрейх уже в это время работала в Ленинграде и, по просьбе руководства Большого театра Союза ССР, осуществила постановку балета "Шопениана" на этой знаменитой сцене. В моей же памяти "Шопениана", восстановленная при помощи Гейденрейх силами учеников пермского училища в 1954 году. Она много и интересна рассказывала о "Шопениане", о тонкостях романтического балета, и когда я спросил о ее постановке в Большом театре, она сказала, что москвичи танцуют разбросано, особенно в положении рук и одна только Галя танцует академически точно и в соответствии со стилем этого спектакля.

— Какая Галя? — уточнил я.

— Галя Уланова. — пояснила Екатерина Николаевна.

Именно педагоги Е.Н. Гейденрейх, Т.П. Обухова-Трояновская и Е.И. Таубер, первые специалисты школы, вместе с первым директором Нонной Александровной Багиной стоят у истоков хореографического образования в Перми.



С 1 сентября 1945 года Молотовское хореографическое училище, реорганизованное из балетной студии при Молотовском театре оперы и балета, начало свою самостоятельную жизнь. Знакомясь с документами того времени, видишь сколько внимания и заботы уделяли государственные организации делу становления и строительства уникальной балетной школы в Перми. Так, постановлением Совета Народных комиссаров от 4 августа 1945 года Молотовское хореографическое училище было передано в непосредственное подчинение управления по делам искусств при Совнаркоме РСФСР, а приказом Управления по делам искусств при Совете Министров РСФСР от 6 апреля 1946 года Молотовское хореографическое училище переведено на самостоятельный баланс. Не побоюсь утверждать, что организаторы балетной школы на Урале в тех сложнейших послевоенных условиях жизни страны, своим самоотверженным трудом, совершили героическое дело, создав, по-существу, после Ленинграда и Москвы, третью балетную школу Советского Союза.

Конечно, работать в тех крайне стесненных условиях, в которых находилось хореографическое училище на улице Луначарского, было невозможно. В связи с этим особый интерес представляет документ, который я хотел бы привести полностью. Это распоряжение заместителя Председателя Исполкома Молотовского областного Совета депутатов трудящихся Гительмана заместителю заведующего Облздравотделом т. Андриановской Ю.А. и копии начальнику госпиталя №1017 т. Соловьеву:

“На основании приказа Министерства здравоохранения от 23 сентября 1946 года № 620 и телеграфного распоряжения Зам. министра Здравоохранения РСФСР т. Жигина от 24 сентября 1946 года №515 (орг. Исполком Молотовского областного Совета депутатов трудящихся предлагает Вам сократить штатную мощность ортопедического госпиталя №1017, г. Молотов, на 200 коек). Освобождающееся в связи с этим здание школы № 26 передать Молотовскому хореографическому училищу с размещением в нем Молотовского областного педагогического училища. Для этой цели

передать педучилищу 13 комнат в первом этаже с выходом на улицу Коммунистическую”.

Для всех нас, учеников училища, переезд в новое здание стал подлинным праздником. Все мы, маленькие и большие, вышли на своеобразные субботники по очистке помещения: вытаскивали кровати с тяжелыми сетками, собирали оставшиеся бинты, подбирали провода, словом, обживали свою новую школу. Теперь у нас появились три больших аудитории для занятий специальными дисциплинами: большой зал, выходящий окнами на трамвайную линию, его называли Екатерининским – по имени Гейденрейх, зал, выходящий окнами во двор и большой проходной зал. А кроме того, небольшие танцевальные залы, отдельные раздевалки для занятий по специальным дисциплинам и, конечно, классы для занятий общеобразовательными предметами. Во времена моей учебы мы сдавали экзамены на аттестат зрелости и получали отдельно диплом артиста балета.

Можно сказать без преувеличения, что это были годы напряженной учебы. С восьми утра и до тринадцати часов были занятия по специальным предметам: классический народно-сценический, историко-бытовой и дуэтно-классический танцы. Затем добавились история театра и балета, уроки грима, музыки и мастерства актера. После небольшого обеденного перерыва начинались занятия по общеобразовательным дисциплинам, примерно до семнадцати часов. А затем шла производственная практика в училище, работа над танцевальным репертуаром. Но на этом день не заканчивался. С двадцати часов начиналась производственная практика в театре – участие в оперно-балетных спектаклях. Скажем, в операх “Князь Игорь” или “Садко” мы, юные исполнители, выходили на сцену где-то в начале одиннадцатого часа ночи.

В театре ученикам не разрешалось находиться на уровне партера, мы должны были быть только на балконе или галерке. Строгий красавец Игорь Михайлович Ратнер быстро вылавливал “нарушителей” и отправлял на галерку. Но мне повезло. Добрейшая Ксения Михайловна Красильникова, билетер амфитеатра, пускала меня, не боясь “гнева” начальства. И я слушал и смотрел все спектакли театра, зная всех артистов не только по имени и фамилиям, но и по голосам. Спектакли заканчивались в двенадцатом часу ночи. Надо было добежать по холодной, морозной улице 25 Октября до дома, постараться сделать какие-то уроки, а в восемь утра уже снова быть в балетном классе. И попробуй-ка не придти! Наш педагог, Юлий Иосифович Плахт, такое скажет,

что сгоришь от стыда перед своими соучениками.

Надо сказать, что отношения между оперным театром и хореографическим училищем были далеко от идиллии. Конечно, училище выросло на базе хореографической студии при Молотовском театре оперы и балета, с театром и по сей день тесно связана вся творческая жизнь балетной школы. Однако, были и любопытные моменты, которые когда-нибудь, очевидно, объяснят историки. Например, такой приказ №406 Комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР от 18 мая 1948 года:

“Согласно приказу управления по делам искусств при Совете Министров РСФСР №438 от 6 апреля 1946 года республиканское Молотовское хореографическое училище числится при Молотовском государственном театре оперы и балета.

Указанием директора театра один зал училища был представлен театру для проведения занятий артистов балета. Общение учащихся училища со взрослыми актерами недопустимо и с воспитательной и педагогической точки зрения.

В связи с вышеизложенным приказываю: Отменить приказ Управления по делам искусств при Совете Министров РСФСР от 6 апреля 1946 года за №438 с подчинением Молотовского Республиканского хореографического училища Молотовскому государственному театру оперы и балета.

Директору училища т. Багиной запретить предоставление помещения училища для занятий артистов балета театра.

**Зам. председателя Комитета по делам
искусств при Совете Министров РСФСР
А. Глинка”**

И я был свидетелем выполнения этого строгого приказа Москвы. На нижней ступеньке знаменитой лестницы училища, ведущей на второй этаж, стоял наш завхоз Павел Иванович, а перед ним растерянная группа артистов балета, среди которых были Л. Таубе, А. Голдобин, В. Вострецов, А. Напарин и другие артисты. Потягивая сигаретку, наш хозяйственный начальник говорил артистам:

— Уходите отсюда. Я вас не пушу в училище.

И все-таки, я думаю, это был довольно забавный, но частный эпизод в творческой жизни этих коллективов. Ведь мы же, ученики, постоянно были в театре заняты в спектаклях, танцевали свои школьные концерты

на сцене театра и, кроме того, показывали свои балетные спектакли, созданные в училище, тоже на этой профессиональной сцене.

Безусловным достижением Пермского хореографического училища стала его деятельность по созданию детского и юношеского балетного репертуара. Первую годовщину своей работы Пермское хореографическое училище ознаменовало постановкой одноактного балета “Репка”.*

Взяв в качестве сюжета для спектакля любимую народную сказку “Репка”, постановщики создали увлекательный спектакль. С детства знакомые ребятам персонажи, – дед, бабка и внучка, собачка Жучка, кошка, мышка и сама репка обрели на сцене яркую, пластически-образную форму и тепло воспринимались юной аудиторией. Очень трогательной и непосредственной была исполнительница роли Внучки способная ученица Виктория Зуева. Кроме центральных персонажей в балете участвовали такие действующие лица, как бабочки, мотыльки, пчелки, а также клевер и ромашки, от исполнителей которых уже требовались определенная ансамблевая культура танца и умение найти в обрисовке своих персонажей характерные черточки.

Концертные программы Пермского хореографического училища создавали талантливые балетмейстеры. Для всех учеников стала радостной встреча с балетмейстером **Владимиром Варковицким**. Выпускник Ленинградского хореографического училища и курсов балетмейстеров при ЛГХУ, он – постановщик оригинальных балетов на сценах Малого Оперного театра и хореографического училища в Ленинграде, театров Армении и Молдавии. Широчайшую известность он получил как постановщик концертных номеров на современную и русскую темы, таких как постановщик концертных номеров на современную и русскую темы, таких хореографических патриотических полотен, как “Памятник” на музыку “Священной войны” Б. Александрова. Темпераментный, юношески подвижный, с прекрасной шевелюрой иссиня черных волос, с неизменной папиросой, “Беломорканал” он захватывал всех своей неумемной фантазией, необычностью хореографического решения и глубокой верой в то что, что он сочиняет. В училище он поставил целую концертную программу: широко развернутое танцевальное полотно по известной картине художника И. Репина “Запорожцы пишут письмо турецкому султану” . В ней танцевали наши старшие студенты Сергей

* Музыка В. Сокальского, музыкальное оформление А. Людмила, либретто А. Пикар, постановщик-балетмейстер А. Чичинадзе, дирижер А. Людмиллин, оформитель балета – Т. Бруни. премьера 7 июня 1946 г.

Курлаев, Владимир Быстрых, Петр Пестов, Анатолий Колов и “мальцы”, ученики младших классов. Композиция была построена на основе украинского танцевального фольклора, в котором некоторые из исполнителей, как, например Сергей Курлаев, прошедший как танцовщик до поступления в училище в Тихоокеанском ансамбле песни и пляски отличную танцевальную школу поражали танцевальными “трюками” и виртуозным вращением. Танец–монолог “Зоя” был посвящен героическому подвигу партизанки Зои Космодемьянской, замученной и убитой фашистами. Танец–шутка «В полет» был поставлен по мотивам широко известной в то время песни “Сегодня вечером, вечером, вечером, когда пилотам прямо скажем делать нечего, мы приземлимся за столом, поговорим о том о сем, и нашу песенку любимую споем: «Пора в путь дорогу...». Большая, развернутая хореографическая композиция “Царевна-Лебедь” на музыку П. Чайковского с главными исполнителями Вероникой Кузнецовой и Альбертом Гомзой воскрешала поэзию загадочных русских сказок. Здесь классический танец был окрашен танцевальными движениями русского танца. Всеобщий восторг вызывал концертный номер “Суворовцы” на музыку композитора Чернецкого, исполняемого в сопровождении духового оркестра под руководством военного дирижера, представительного и эффектного, как бы задававшего общий мажорный тон всему танцу, Владимира Ивановича Лицмана. С первых тактов оркестра, с появлением на сцене юных воспитанников суворовского училища и их очаровательных маленьких партнерш, идущих в торжественном полонезе, в зале возникали аплодисменты, не прекращавшиеся до конца танца.

Почти через пятнадцать лет, уже будучи взрослым артистом балета, я вновь встретился с Варковицким в балетном зале Фрунзенского театра оперы и балета. Для исполнения танцевального фрагмента из балета “Сильнее любви” на музыку Караманова, созданного Варковицким по рассказу Б. Лавренева “Сорок первый”, он выбрал меня в качестве исполнителя роли поручика Вадима. Партию Марютки, женщины–красноармейца, исполняла заслуженная артистка Киргизской ССР Светлана Молдобасанова. Мы репетировали, забывая о времени. Но в минуты перерыва мы не уходили из балетного зала, а садились на пол у сидящего на стуле Владимира Александровича и, затаив дыхание, слушали его увлекательные рассказы о балете, о его видных мастерах, о поисках в области современной пластики.

Ему было, что рассказать нам. Его поистине энциклопедические знания в области хореографии, обогащенные собственным практическим опытом, его непосредственное участие в самых главных событиях

становления и развития советского балета базировались на солидных теоретико-практических знаниях. Именно в это время он вместе с известным исследователем—балетоведом Елизаветтой Яковлевной Суриц завершал работу над энциклопедией “Все о балете”. Как заметил сам Владимир Александрович “не все о балете”. Просто это название предложил и настоял на нем видный исследователь искусства хореографии Ю.И. Слонимский. В этих широко познавательных для меня беседах я узнал и довольно любопытную деталь создания “Суворовцев”. Первоначально, рассказывал Варковицкий, этот номер состоял из торжественного выхода—полонеза и мазурки, которой танцующие уходили за кулисы. Но что-то, вспоминал Варковицкий, меня не устраивало. Не было законченности этого танцевального номера. И тут Юрий Федорович Файер, присутствующий на репетиции, подсказал:

— Володя, а Вы повторите в конце номера марш и сделайте на него уход танцоров...

И все сразу стало на место, обрело законченную форму танцевальной композиции. Действительно, номер “Суворовцы” – великолепное творческое открытие балетмейстера Варковицкого, долгие годы украшает концерты многих танцевальных коллективов.

Свое пятилетие Пермское хореографическое училище отметило постановкой балета **“Доктор Айболит”***. Сказка о добром докторе Айболите и его друзьях—животных, об опасных приключениях в далекой Африке, о радостном избавлении от людей злых и бесчестных, пользуется и сегодня большой популярностью у детей. Все это обязывало постановщиков строго соблюдать сюжетную канву, а исполнителей – точно обрисовать героев. Спектакль получился яркий и занимательный. Происходящие события захватили зрителей, и, конечно, всех нас, исполнителей спектакля. На сцене пластически “ожили” сошедшие со страниц сказки знаменитый доктор, лечащий четвероногих и пернатых, его враги в образе разбойника Бармалея и его оголтелой свиты, разнообразный животный мир: лиса, медведь, собака Ава, обезьяна Чичи, волк, петух, крокодил, жираф, попугай, зайцы, сова... Он создавался всеми нами на наших глазах. Поэтому, мы первыми отмечали успех каждого участника балета. За всю, почти пятилетнюю, творческую жизнь этот балет видел немало исполнителей. Сменялись поколения студентов, а балет продолжал радовать юных зрителей нашего города. Глубоко человеческий образ доктора Айболита создал Николай Третьяков, бывший ко времени

* Музыка И. Морозова, либретто П. Аболимова по мотивам сказки К.И. Чуковского. Постановщик К. Есаулова, художник В. Людмила, дирижер Э. Гольдберг. Премьера 10 и 11 марта 1950 года.

премьеры спектакля уже выпускником училища. Мой соученик, Михаил Малков, рисовал доктора Айболита, мягким, добрым, отзывчивым, интеллигентным человеком. Живо и естественно, с громадной верой в происходящие события играли и танцевали Танечку и Ваничку Роза Лебедева и Виталий Белобородов. Затем были храбрые советские пионеры, готовые пожертвовать собой ради безопасности товарища, броситься на обидчика, даже если он в несколько раз сильнее их. Очень хороша была Лиса – Марианна Подкина, воздушная, лукавая, чуть с ленцой, с красивым пушистым хвостом, словом вся как бы “не от мира сего” и в тоже время хитрая и сообразительная, не теряющая присутствие духа в самых сложных обстоятельствах. Именно ей принадлежал дерзкий план и его решительное осуществление – усыпить при помощи сонного порошка грозного Бармалея и его ватагу и освободить из плена доктора Айболита, Танечку и Ванечку.

Для каждого действующего персонажа был найден точный танцевальный образ. Широкими, полетными движениями была охарактеризована Ласточка – исполнительницы – Нина Шалайко и Виктория Зуева, – вестник доброго утра, всего светлого и хорошего в мире. И отрицательные персонажи нашли впечатляющее решение в пластическо-танцевальных образах. Людмила Кулакова, игравшая Варвару, создала образ пустой и вздорной женщины, деспота по натуре, ненавидящей все живое. Ее Варвара старается разогнать всех животных, пришедших на прием к доктору Айболиту, а если ей это не удастся, то хотя бы причинить им боль. Под стать ей был и дрессировщик Капитони – Николай Шулаев, откровенный ненавистник и угнетатель, для которого свист бича был самой сладкой музыкой.

Колоритный образ Бармалея, предводителя разбойников, грозной и тупой, все ломающей на своем пути силы, вылепил Юрий Мальцев. Его свита, восемь разбойников, безукоснительно выполняла приказы своего хозяина. Каждый из нас не походил на другого. У меня, например, был огромный парик с всклоченными, страшно торчащими зелеными волосами и такой же зеленый, весь ободранный костюм. Впоследствии я “дорос” до самого Бармалея, но образ, созданный Мальцевым, всегда стоял передо мной. Внезапное нападение разбойников на доктора Айболита и его спутников было динамичным и насыщенным рядом трагикомических эпизодов. Атмосферу приближающихся тропических сумерок и естественность перехода в экзотическую красоту африканской ночи хорошо передавали танцы таинственных светлячков и ночных бабочек. В этой картине ученики могли совершенствовать свои знания в

области классического танца.

С большой выдумкой и тонкой изобретательностью оформил спектакль художник Владимир Алексеевич Людмили́н. Сказочный колорит удачно сочетался с действительностью. Сценически образно было показано море, берега Южной Африки, и пещера Бармалея, оформленная в стиле восточной сказки.

В спектакле отчетливо противопоставлялись два мира, два лагеря, две морали: мир справедливости, добра, высокого гуманизма, олицетворяемый доктором Айболитом и его друзьями, и общество эксплуататоров – угнетателей в лице капиталистически цивилизованных Капитони и Варвару, а также людоеда Бармалея и его черной своры разбойников.

Не сразу удалось победить доктору Айболиту своих идейных врагов. Для этого нужно было сначала провести в жизнь свой основной принцип – мир и дружба между всеми. Но когда это объединение состоялось, когда в борьбе и трудностях окружающие доктора Айболита поняли, что “в единении – сила”, тогда и потерпели полное поражение Капитони, Варвара и Бармалей. Бурными аплодисментами встречал зрительный зал такой эпизод, как падение Бармалея в океан, в пасть большой акулы. Это было совсем непросто, зацепившись за лавку-веревку, перелететь от одного станка–скалы к другой скале, а затем, получив дружный отпор от друзей доктора Айболита, рухнуть примерно с шести метров вниз, в океан. Надо сказать, что пасть акулы, управляемая рабочими сцены, не всегда срабатывала в нужный момент и я однажды уходил домой с ободранными до крови боками. Обрадовано воспринимал зрительный зал и решение доктора Айболита об изгнании из дома Варвары и Капитони. Эти моменты воспринимались как закономерное торжество справедливости над силами зла. “Спектакль “Доктор Айболит” в городе Перми, – писала газета “Звезда”, – много выиграл оттого, что все роли исполняются учащимися Пермского хореографического училища. Спектакль для детей, исполненный детьми, оставляет глубокое впечатление своей искренностью, непосредственностью, заражительной веселостью. Учащиеся исполняют роли с неистощимой энергией, отчетливо изображая персонажей сказки”.*

Успех спектакля “Доктор Айболит” был настолько прочным, что за три с половиной месяца (с 11 марта и до конца июля 1950 года) балет был показан двадцать два раза, а в 1953 году был вновь возобновлен.**

* Газета “Звезда”. – 1950. – 19 марта.

** Только за одну неделю, с 11 по 19 марта 1950 года балет “Доктор Айболит” был показан восемь раз. Сведения взяты из театральной афиши. (Архив театра).



Роберт Уразгильдеев, 15 лет.
Балет "Красный мак" Р.Глиера



Пермское хореографическое училище. Выпуск, 1955г.
В.Новокрещенов, Ю.И.Плахт, В.Белобородов,
М.Малков, Р.Уразгильдеев



Р.Пономарева, Р.Уразгильдеев,
А.Шикеро, Владивосток, 1958г.



С.Цидилина, Р.Уразгильде
На репетиции, 1962 г.

Уже в течение первых пять лет своей творческой жизни Пермское хореографическое училище наглядно доказало свою приверженность к традициям русского и советского классического танца, в воспитании учащихся на его лучших образцах. Классический танец занимает преобладающее место в концертных программах училища. В отчетно-выпускном концерте 1952 года был показан 2-й акт балета *“Лебединое озеро”*, в программе 1953 года – 3-й акт балета *“Спящая красавица”*, во всех концертах ученики танцуют разнообразные классические па-де-де и па-де-труа, выявляя свое умение не только танцевать технически грамотно, но и строить средствами хореографии определенный сценический образ. Это особенно ярко подтвердилось при постановке лучших образцов классического наследия – балетов *“Шопениана”* на музыку Ф. Шопена, *“Щелкунчик”* П. Чайковского и *“Коппелия”* Л. Делиба.

Хореографический язык *“Шопенианы”*, не обладающий эффектными па, выигрышными бросками, виртуозными прыжками, кажется несложным. Однако, эта кажущая простота представляет большую трудность для исполнения. Танцевальные образы требуют особо точной музыкальной интерпретации. Отдельные движения и жесты, позы, тщательные комбинации только тогда сольются в пластический образ, если исполнитель будет одухотворен и сумеет в пластике передать содержание музыки. Недаром сам М. Фокин, постановщик балета *“Шопениана”*, отмечал, что *“...и арабеск имеет смысл только тогда, когда он является идеализированным жестом. Это очень ясный жест, стремление ввысь, в даль... влечение всего тела... движение своим всем существом... Если нет этого движения, если нет жеста, а есть только “поднятая нога”, то арабеск становится несносной глупостью”*.^{*} Даже не каждый театральный коллектив может художественно полноценно осуществить постановку этого балета. И обращение молодого училища к *“Шопениане”* стало своеобразным экзаменом на творческую зрелость всего коллектива, проверкой профессионализма учащихся, свидетельством высокого художественного вкуса руководителей училища. Изысканная тонкость хореографической поэзии неоклассики *“Шопенианы”* постоянно становилась все доступней для понимания исполнителей и всех нас, кто почти ежедневно присутствовал на репетициях этого спектакля. Педагоги–репетиторы Екатерина Николаевна Гейденрейх и Юлий Иосифович Плахт добились строгого рисунка, отточенности позы и каждого

^{*} Материалы по истории русского балета. – Л. 1939. – Т. 2. – С. 91.

^{**} Балет *“Шопениана”*, музыка Ф. Шопена, постановка М. Фокина. Восстановлена К. Есауловой. Премьера 25 апреля 1954 г.

движения исполнителей, мягкости и одухотворенности исполнения. И премьера балета "Шопениана" была пронизана особой праздничностью.**

Спектакль раскрыл дарования юной выпускницы Риммы Шлямовой, ее умение передать в танце разнообразную гамму человеческих чувств. Танцы солистов и кордебалета были органически связаны друг с другом. В подтверждении высокой оценки этой работы хочу привести высказывания взыскательных специалистов Москвы и Ленинграда, данные ими во время отчетных концертов танцоров с Урала. Говоря об оправданной смелости Пермского хореографического училища в постановке "Шопенианы" Н. Ивановский отмечал: "Взяться за такое тонкое, значительное художественное произведение, как "Шопениана", – это проявление высокого вкуса. Я могу сказать о "Шопениане" одно – вкус замечательный и исполнение и педагогами и учащимися Пермского хореографического училища своих заданий – на большой высоте".*

Строгий балетный критик В. Красовская указывала, что "... главное достижение Пермской школы в том, что им удалось сохранить дух фокинской "Шопенианы".**

В прессе отмечалась артистичность юных артистов, начиная с самого маленького возраста и кончая выпускниками. "Здесь я увидела живых людей с самого начала "Шопенианы" и до самого последнего номера, — писала ведущий педагог Ленинградского государственного академического хореографического училища Н. Камкова. — Индивидуальность учеников не пропала. "Шопениана" удивительно трогательно. Понять Фокина трудно и им труден был этот материал. но эта работа сделана с каким-то благоговением к художественному произведению. Я в бинокль наблюдала за лицами всех участников "Шопенианы". И меня поразили все – от первой до последней девочки, пробег по сцене – все было проникнуто пониманием того, что они делают".***

Постановкой "Шопенианы" Пермское хореографическое училище заявило о себе как об учебном заведении высокой художественной культуры.

В год постановки балета "Шопениана" я уже был учеником 8-го класса по специальности. В программе отчетно-выпускного концерта Молотовского хореографического училища за 1953-1954 учебный год,

* Стенограмма обсуждения Концерта Пермского хореографического училища в ВТО г. Ленинград, 1956г. С. 5-6. (Архив училища).

** Там же. – С. 22.

*** Там же. – С. 30.

показанной 25 апреля днем и 26 апреля вечером, 1 отделение было отдано "Шопениане", а 2-е отделение концерта включало двенадцать концертных номеров, среди которых пятым номером было адажио из балета "Шурале" на музыку Ф. Яруллина в постановке Л. Якобсона, которое я танцевал с ученицей 7-го класса Валей Трапезниковой, и, кроме этого, Испанский танец на музыку Масне с выпускницей, яркой характерной танцовщицей Лилией Шалагиновой, выпускником Германом Шишкиным, учеником 7-го класса Геннадием Малхасянцем и другими ребятами. Фактически, свой девятый год в училище я уже был "плотно" занят в репертуаре театра оперы и балета и даже станцевал свою первую сольную партию – партию жениха главной героини в балете "Бела" Б. Мошкова.

И все же, несмотря на большую артистическую занятость в театре, я с большим интересом следил за постановкой балета П.И. Чайковского "Щелкунчик" силами моих соучеников.* В хореографическом наследии композитора этот балет, пожалуй, наиболее труден для сценического воплощения. "Щелкунчик", – писал Б.Асафьев, – определяя сущность темы балета, – симфония о детстве. Нет, вернее о том, когда детство – на переломе. Когда уже волнуют надежды еще неведомой юности, а еще не ушли детские навыки, детские страхи, когда куклы – будто живые, а игра в войну – это видение себя мужественным, храбрым. Когда сны влекут мысли и чувства вперед, а неосознанное – в жизнь, только предчувствуемую".**

Замысел постановщика спектакля К. Есауловой рассказать о эволюции девочки-подростка, о мыслях и чувствах, нашедших причудливое отражение в ее сновидениях, нашел свое убедительное воплощение. Фантастическое и реальное начала органично слилось в спектакле. Сцена сбора гостей и сказочный рост нарядной, пушистой елки напоминали об эволюции самой юной героини. Очень хороши в спектакле были поэтическая картина вьюги и первое адажио-встреча Маши и Щелкунчика. С ажурным, воздушным рисунком Розового вальса контрастировал динамичный, задорный русский танец-трепак. В спектакле Пермского хореографического училища классический танец, заняв центральное место. Стал действенным средством выражения основной идеи спектакля. И в этом постановщики спектакля были близки творческим

* Балетмейстер-постановщик К. Есаулова, дирижер К. Тихонов, художник В. Аверкиев. Педагоги–репетиторы Е. Гейденрейх, Г. Кузнецова, Ю. Плахт, С. Рудина, Н. Сильванович, С. Тулубьева. Премьера 29 мая 1955 года.

** Асафьев Б. О балете. – М., 1974. – С. 194.

*** Слонимский Ю. Чайковский и балетный театр его времени. – М., 1958. – С. 291.

устремлениям композитора. "Рассматривая танец как искусство духовной красоты, – указывает исследователь, – композитор внес эту красоту прежде всего в классический танец, сделав его главным средством характеристики положительных героев".***

Исполнители центральных персонажей – Маша и Щелкунчик – еще тогда юные воспитанники пермской балетной школы, в этом спектакле как бы предопределили свою будущую артистическую деятельность. Блеснули хорошей танцевальной манерой Клара Малышева и Валентина Трапезникова, ставшие впоследствии ведущими балеринами театров Белоруссии и Украины, удостоенные высоких почетных званий и наград. Исполнители партии Щелкунчика – Лев Асауляк, Вениамир Круглов и Александр Попов, бывшие в дни премьеры спектакля учащимися предвыпускного класса, стали блистательными премьерами ведущих театров Советского Союза, лауреатами Международных конкурсов балета, народными и заслуженными артистами. О своей творческой одаренности заявили Анастасия Морозова – "снежинка", Галина Ранцева – фея Драже, Татьяна Колотильщикова – "восточный танец". В "Щелкунчике" немало места занимают пантомимные сцены. В спектакле они были насыщены действием и существенно помогли сценическому развитию сюжетной логики балета. А сцена боя Щелкунчика с мышами, несложная по рисунку, была насыщена большой экспрессией и движением. Не обошлось, на мой взгляд, и без просчетов. Авторитетный исследователь Ю. Слонимский подчеркивает, что партия волшебника – Дроссельмеера занимает в балете особое место. "Он – маг, который чарует и увлекает душу, жадную ко всему чудесному, – ведь именно в этом его коварство".*

Здесь же автор пишет: «... и музыка Дроссельмеера чутко отражает эту сценичность образа: в ней есть и пугающая таинственность и остро интригующее "деловое фокусничество"». ** Пожалуй, такие сложные сценические задачи по силам только опытному артисту. Атмосферу праздничности снижало малоинтересное удожественно-декоративное оформление, недостаточно образная цветовая гамма костюмов и несколько однообразное освещение. Несмотря на частые недостатки, постановка балета "Щелкунчик" еще раз подтвердила правильность и полноценность учебного процесса в Пермской школе балета.

К пятилетию своей творческой жизни Пермское хореографическое училище осуществило постановку балета "Доктор Айболит" И. Морозова, десятилетие встретило балетом "Щелкунчик" П.И. Чайковского, а к

* Балеты Чайковского. – М., 1957. – С. 94.

** Там же. – С. 94-95.

пятнадцатилетию был поставлен балет “Коппелия” Л. Делиба. Это – блестящий образец классической хореографии, музыка которого привлекает своей доходчивостью, богатством мелодий и отчетливых ритмов. Она превосходно “ложится” на язык танца. Не случайно П.И. Чайковский, высоко оценивая творчество Л. Делиба и считая его одним из талантливейших зарубежных композиторов второй половины XIX века, особо указывал на мелодическое богатство музыки его балетов.*

Балет “Коппелия” в Перми по праву можно назвать спектаклем молодых.** И для самих постановщиков и для многих исполнителей это была первая крупная и, во многом, успешная работа. Удачное сочетание большого количества сольных и массовых классических и характерных танцев дало возможность занять около восьмидесяти участников, начиная с учеников второго класса и включая выпускников училища. Эльза Старикова в “Танце с прялкой”, Валентина Собцева в вариации “Заря”, Леонора Злобина в вариации “Утро” и Виктория Дурегина в “Танце куклы” продемонстрировали отточенность техники, четкость танцевального рисунка и строгие каноны классического танца. Балет “Коппелия” стал серьезной пробой творческих сил, особенно для исполнителей ведущих партий, проверкой их актерских возможностей на “целевую”, спектаклеву выдержку. В спектакле раскрылось дарование выпускницы училища Ирины Сараметовой, исполнительницы героини балета – Сванильды. Она завоевала всеобщие симпатии грациозностью, легкостью, непринужденностью в танце, сценическим обаянием и непосредственностью. Франц, герой спектакля, в исполнении Владимира Вычегжанина был простодушным, ловким пареньком, любителем доброй шутки и веселого развлечения. Он был прост и естествен в эпизодах ухаживания за куклой и ссоры со Сванильдой. Уверенно владея техникой классического танца, он был, к тому же, и чутким партнером для балерины.

Все постановщики спектакля “Коппелия” были дебютантами на балетной сцене. Автор переноса балета на Пермскую сцену, молодой балетмейстер **Герман Шишкин**, выпускник нашей балетной школы 1954 года, был на год по времени выпуска старше меня. Однако все годы мы проучились вместе в одном общеобразовательном классе и уже тогда было очевидно его стремление получить высшее хореографическое

* «Впоследствии его взгляды на балетные сюжеты изменились, – свидетельствует Кашкин, – и “Сильвия” ему уже не нравилась. Зато тем более нравился другой балет того же композитора – “Коппелия”. (Воспоминания о П.И. Чайковском. – М., 1954. – С. 119-120).

* Музыка Л. Делиба. Новая сценическая редакция ГАБТ, балетмейстер А. Кузнецов. Автор переноса спектакля Г. Шигшин, художник И. Котов, дирижер А. Мочалов. Премьера 1 мая 1960 г.

образование. К моменту постановки балета "Коппелии" он уже был студентом кафедры балетмейстеров ГИТИСА им А.В. Луначарского, учеником выдающегося советского хореографа Леонида Михайловича Лавровского. В своей балетмейстерской работе Шишкин показал владение хореографической лексикой и композицией танца. Помимо точности переноса хореографии спектакля он поставил танцевальные номера – "Танец друзей" и вариацию "Утро". Жизнерадостный, ярко праздничный спектакль "Коппелия" стал отличной школой танцевального воспитания многих поколений будущих артистов балета. Он пользовался большим и заслуженным успехом не только у юного, но и у взрослого зрителя.

И еще я хотел бы вспомнить о двух спектаклях, премьеры которых состоялись на моей памяти, это так называемые спектакли о современниках. Существенным идеологическим требованиям того времени было отражение в искусстве запросов современности, создание образов героев нашего времени, подобных покорителям целины и космоса. В этой нелегкой творческой работе было немало поисков и открытий, хотя число настоящих творческих побед было крайне невелико. И все же каждое такое обращение заслуживает упоминания.

В 1960 году Пермское хореографическое училище ставит балет "Чудесница".* В балете рассказывалось о красавице Кукурузе, которая, расширяя свои владения. Отправилась с теплого Юга в далекую Сибирь. На новом месте желанную гостью радушно встречают колос-гигант и колосья. они от души приветствуют, потчуют Кукурузу хлебом-солью и величают ее в великом русском хороводном танце. Но добрые дела красавицы-чудесницы приводят в ярость Чертополоха и его молодчиков. Подобно черной буре налетают они на маленькие кукурузные початки, ломают и топчут их. Кажется, нет конца этим бесчинствам. Но не погибли красавица-кукуруза и ее малыши: чудо-техника – прополочный комбайн во главе с человеком пришли на помощь и изгнали всех сорняков. Дождик, изящный и кокетливый, полил из красивой лейки. Обогрело ласковое солнышко и распрямились, ожили маленькие початки. Праздник дружбы Колоса и Кукурузы завершился финальным танцем–апофеозом: словно раздвинулись зримые рамки сцены и, отливая зеленым блеском в солнечных лучах, открылась безбрежная панорама кукурузных полей. Зазвучала слава человеку – созидателю, его трудовому подвигу.

Этот несколько неожиданный для классического балета

* Музыка Г. Терпиловского, балет в одном акте, двух картинах, либретто и постановка К. Есауловой, художник С. Казаков-Трояновский, дирижер А. Мочалов. Педагоги-репетиторы С. Рудина, Г. Кузнецова. Премьера 7 мая 1960 г.

сельскохозяйственный сюжет был оригинально решен постановщиками, а балет хорошо станцован учениками училища. В музыке композитора Г.Терпиловского, мелодичной и прозрачной, удачно использованы хороводные, народные попевки, характерные для Урала. И потому казалось, что место действия балета – уральские края, где кукуруза нашла свою вторую родину. Балетмейстер “Чудесницы” К. Есаулова, умело сочетая классический и народный танцы, наделила героиню образным танцем. Ее широкие и волные движения резко контрастировали с судорожными, зигзагообразными плясками озлобленных сорняков. Украшали спектакль декорации художника С. Казакова-Трояновского удивительно соответствующие общему стилю детского балета. “Юмор и выдумка художника, — писала газета “Звезда”, — украшают многие сцены “Чудесницы”. Яркие костюмы помидоров и баклажанов, любопытные чубчики початков, зеркальные лужи, игрушечный поезд и трактор – все это сделано с тонким вкусом и передает всю наивность и очарование детского представления о мире”.*

В моей памяти остались мягкая, лиричная красавица – Кукуруза – Леонора Злобина, добродушный колос-гигант – ученик седьмого специального класса Веня Якимов, радостное солнышко – Галя Нелиппович. Балет “Чудесница”, тепло встреченный пермским зрителем, увидели и москвичи во время просмотра хореографических училищ весной 1961 года.

Поиски училища в утверждении современной темы, в создании спектакля героического, значительного по своему содержанию и яркого по форме, обусловили обращение к мужественной эпопее Великой Отечественной войны.

Новая работа училища, балета “Любка” – рассказ о героических делах советской молодежи на оккупированной фашистскими захватчиками земле, о несгибаемом мужестве и беззаветной преданности своей любимой Родине.** Сюжетные мотивы нового произведения были заимствованы из романа Ф. Фадеева “Молодая гвардия”. Картины безмятежной юности героев спектакля сменялись эпизодами суровых военных дней. В город приходят фашисты. Но не сломлен дух советских людей. Молодежь, руководимая Любкой и Сергеем, создает организацию сопротивления и ведет активную борьбу с оккупантами. В этой борьбе

* Звезда. – 1961. – 24 июня.

** “Любка”, одноактный балет в восьми картинах. Композитор Ж. Зорина, либретто Н. Конюс и Г. Шишкина, балетмейстер-постановщик Г. Шишкин, дирижер А. Шморгонер, художник К. Андреев. Премьера 22 апреля 1962 г.

героически гибнут молодогвардейцы, но их гибель звучит как утверждение жизни. Финал спектакля – торжественный реквием: словно изваянные из гранита, застыли молодогвардейцы, а над ними высоко реют полотнища красных знамен. “Пускай ты умер! Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером!”. В атмосфере творческой взволнованности, жарких споров создавался этот спектакль. Горячий прием зрителей превзошел все ожидания. Думаю, что для многих из нас недавние военные события были еще очень трагическим воспоминанием, памятью о народной трагедии. Молодой балетмейстер **Герман Шишкин** показал себя интересным, перспективным хореографом. Большое впечатление производили сцены клятвы молодогвардейцев, воинственный марш фашистских солдат и прощание молодогвардейцев с Родиной. Этому впечатлению в немалой степени помогла оформление балета, решенное в строгой, лаконичной манере, в умелом соединении четких, запоминающихся деталей с широким диапозитивным изображением. Перед исполнителями балета “Любка” стояли серьезные творческие задачи по воплощению широко известных литературных героев молодежи. Исполнительницы роли Любки – выпускницы Алла Осадчая и Валентина Собцева, – создали интересные и по-своему убедительные образы своих героинь. Если Осадчая рисовала свою Любку более живой и озорной девушкой, в характере которой храбрость и решимость иногда граничили с порывом отчаянности, то героиня Собцевой была несколько спокойнее и, может быть, романтичнее и ровнее в своих поступках. Выпускники Александр Полежаев и Кирилл Шморгонер – исполнители роли Сергея, – были очень близки к героике спектакля своей мужественностью, убедительностью сценического поведения, четким и ясным рисунком танца. Впоследствии, в творческой жизни Пермского хореографического училища было еще немало значительных постановок, имеющих полное право на фиксацию в истории культуры города Перми. Я же рассказал о балетных спектаклях училища, участником и свидетелем постановок которых я был сам.



Более двух десятилетий Пермское хореографическое училище возглавляла директор **Нонна Александровна Багина**. Она стояла у истоков хореографического образования на Урале. Приказом по Молотовскому городскому отделу по делам искусств №126 от 23 октября 1944 года Багина Н.А. переведена с 15 октября 1944 года в Молотовский

театр оперы и балета на должность директора хореографической студии. В связи с реорганизацией хореографической студии в Молотовское хореографическое училище решением Исполкома Молотовского городского Совета депутатов трудящихся от 14 июня 1945 года за №372 Багина Н.А. "утверждена распорядителем кредитов хореографического училища", что по существу, явилось свидетельством полной самостоятельности Пермского хореографического училища. На долю первого директора балетного училища Н.А. Багиной и первого художественного руководителя Е.Н. Гейденрейх выпала сложнейшая задача по формированию педагогического коллектива и становлении балетной академии на Урале. Багина Н.А., музыкант по образованию и роду своей деятельности, оказалась умелым и дальновидным руководителем, сумевшим привлечь к работе в училище одаренных специалистов.

Женщина плотного сложения и достаточно внушительной фигуры, с короткой стрижкой волос, неторопливой манерой поведения, рассудительная, спокойная, она всем своим видом и уверенностью могла охладить любой горячий спор и привести "противников", как бы сейчас сказали к толерантности. Обычно, на приемных экзаменах педагоги не очень церемонятся в выражениях.

— Не будем брать эту девочку, у нее короткие ноги и нет шеи", — говорят между собой они.

— Мама, сказали, что у меня нет шеи, — плачет испуганная юная абитуриентка.

— Это у моей-то девочки нет шеи? — взрывается разъяренная мамаша. И тут в дело вступает Нонна Александровна.

— Вот я директор хореографического училища. — говорит она. — Но посмотрите на меня. У меня тоже нет шеи. И меня из-за моей фигуры никогда и не взяли бы учиться балетному искусству...

И конфликт сразу же прекращался.

Думаю и убежден, что Нонна Александровна была великим дипломантом, умевшим в тех непростых социально-политических условиях брать под защиту, отстаивать своих работников, так как это было по отношению Екатерины Николаевны Гейденрейх, реабилитация которой произошла только в декабре 1956 года. А к матерински-доброжелательному тону Багиной нельзя было не прислушаться.

С 1966 по 1985 годы училище возглавлял **Петр Борисович Коловарский**, заслуженный учитель РСФСР, кандидат искусствоведения. Он много сделал для укрепления материально-технической базы

училища, его интерната. Его неоцененной заслугой является построенный прекрасный школьный театр, с оборудованной для концертов и спектаклей сценой, с уютным зрительским залом. При нем начались научно-медицинские разработки в области гигиены труда артистов.

Одна из особенностей Пермского хореографического училища в том, что многие его ученики, став мастерами танца, вновь возвращаются в свою любимую школу. Почти пятнадцать лет в качестве директора училища проработала **Нинель Георгиевна Маленина-Пидемская**. Закончив в 1952 году ПХУ у педагогов Гейденрейх Е.Н. (классический танец) и Есауловой К.А. (народно-сценический танец) она ряд лет работает за рубежом, а затем возвращается в училище. Высочайший профессионал хореографии, Пидемская, во многом, способствовала повышению учебно-методического уровня всего цикла специальных и общеобразовательных дисциплин, выходу пермского училища на мировую мировую рубеж хореографии. По-праву, Пидемская Н.Г. награждена значком "За отличные успехи в высшем и среднем учебном заведении", а в 1990 году ей присвоено звание "Заслуженный деятель искусств РСФСР".

Нынешний директор училища, **Людмила Дмитриевна Шевченко**, долгие годы работает в стенах Пермской балетной школы. Эта миниатюрная, очень непосредственная женщина обладает ценной чертой характера – выслушать любого человека и найти возможность помочь ему в любой ситуации. Не могу не отметить еще один, может быть, в некотором роде, и частный факт. Сразу же, после окончания училища, я, поступив учиться заочно в ГИТИС имени А.В. Луначарского, работал одновременно в театре и в училище. В течение двух лет, с 1962 по 1964 года, в училище работала моя жена Инга Евгеньевна Левченко, выпускница педагогического отделения ГИТИСа, ученица прославленных педагогов мирового балета Тарасова Н.И., Семеновой М.Т., Ткаченко Т.С., Рождественской-Васильевой М.В. Левченко вела предметы специального цикла, защищая свой институтский диплом. В ее классе были мальчики, известные своими сложными характерами, среди которых были Игорь Бородин, Сергей Стефанов, Саша Кузовенко, Юра Кудрявцев, Саша Кузьмин, Саша Бойко, Володя Шевченко. По разному сложилась в дальнейшем их творческая, да и жизненная судьба. Но встречаясь через какие-то промежутки времени, мы всегда отмечали их пусть небольшие, но определенные достижения в танцевальной карьере. Красавиц-блондин Владимир Шевченко, так рано ушедший из жизни, был супругом Людмилы Дмитриевны. И память о нем как-то невольно объединяет нас, живущих, общими делами, хотя в наших немногочисленных беседах мы никогда не

касаемся этой чувствительной темы.

Более тридцати лет, почти со дня основания Пермского хореографического училища, работал заведующим учебной частью **Илья (Гилель) Израилевич Бергер**, зачисленный приказом №25 от 6 сентября 1945 года (дело39.№23, архив училища). Он был также педагогом по предмету “Химия” в старших классах. Бергер был человеком добрейшей души, умевший стать “третьейсудьей” в нешуточных спорах между педагогами общеобразовательных и специальных дисциплин. А если кто-то из учеников, особенно старших классов, попадал к Бергеру “на ковер”, то, получив словесную взбучку, выходил с желанием больше никогда не расстраивать этого милейшего человека.

Одним из старейших педагогов общеобразовательных дисциплин, преподававших французский язык, был **Александр Семенович Золотухин**. Участник Великой Отечественной войны, офицер запаса, он всегда отличался мужской выправкой, молодцеватой фигурой, отутюженным костюмом и подобранным в тон, элегантно повязанным галстуком. Он был очень строг и требователен в своей педагогической практике, нетерпим к неизбежным недостаткам роста молодой балетной школы, остро критиковал, из-за чего, мне кажется, у него не раз возникали конфликты с руководством училища. Отголоски этого противостояния доходили и до нас, студентов, но Золотухин держался мужественно и никогда не пытался искать себе сторонников среди учащихся училища. Однако, он любил искусство хореографии и даже сам увлеченно танцевал современные балльные танцы.

К числу старейших педагогов училища принадлежит **Рябухина Александра Васильевна** (1888 года рождения). Она была выпускницей Пермской женской гимназии, в 1928–1934 годах окончила Высшие педагогические курсы. Мне казалось, что она не только знает по имени каждого из нас, но и угадывает все наши замышляемые шалости и умеет их вовремя предотвратить. Ее сын, **Рябухин Владимир Иванович**, был чудесным преподавателем математики и физики. Это был очень мужественный человек. Инвалид с детских лет, лишенный возможности самостоятельно передвигаться, он в совершенстве знал свои предметы. Сидя в инвалидной коляске, он с увлечением расписывал на классной доске математические формулы. Обмануть такого человека было просто невозможно, лучше было признаться, что к сегодняшнему уроку ты не подготовился.

Почти в последних, предвыпускных классах, в училище пришли молодые педагоги. Среди них – преподаватели языка и литературы **Елена**

Степановна Егорова и Ирма Александровна Грачева. Пожалуй, наша возрастная разница была совсем небольшой и, может быть, поэтому можно было ожидать какого-нибудь подвоха друг от друга. Однажды, когда мой друг Миша Малков небрежно написал в дневнике задание “Женька Онегин”, то Елена Степановна, не задумываясь, вкатила ему в дневник жирную двойку. И все же согласие между нами, конечно, наступило, и на аттестат зрелости мы вышли вполне подготовленными и довольно успешно закончили десятилетку.

К старшему поколению работников училища надо отнести замечательных концертмейстеров, среди которых – **Остроумова Вера Ивановна**, выпускница Свердловского музыкального техникума и Свердловской государственной консерватории, работавшая в училище с 18 февраля 1945 года, **Попова Елена Михайловна**, **Топорков Вадим Михайлович**, работавший по совместительству с 4 марта 1946 года, а с 1 апреля 1950 года уже постоянно в штате, **Варгина Татьяна Павловна** и **Литвинова Эсфирь Иосифовна**. А разве можно забыть **Анну Марковну Шацеву**, бессмертную заведующую обувным цехом училища. Я жил с ней по соседству – на ул. 25 Октября и, поэтому, наверно, всегда мог рассчитывать на лишнюю пару балетных туфель, которые рвались так быстро, что приходилось самому постоянно их подшивать, используя крепкие нитки и кусочки кожи.

Ранее я уже писал о той огромной роли в создании Пермского хореографического училища, которую сыграли первые педагоги–специалисты Гейденрейх Е.Н., Обухова-Трояновская Т.П. и Таубер Е.И. Увеличение состава учеников быстро растущей балетной школы потребовало привлечение новых педагогических сил. Естественно, что претендентами на эту деятельность могли стать, в первую очередь, артисты театра. Одной из первых стала выпускница Ленинградского хореографического училища, солистка балет **Кушаева Танслу Хафизовна**, башкирка по национальности.

Еще одна выпускница Ленинградского хореографического – **Кузнецова-Матросова Галина Константиновна** в годы Великой Отечественной войны в составе концертно-фронтовых бригад выступала в Польше и Германии. Будучи артисткой Пермского театра оперы и балета, она в 1948 году стала педагогом нашей балетной школы, вела средние и старшие классы по классическому танцу, а затем перешла на работу в Московское академическое хореографическое училище. Где воспитала ряд блистательных танцовщиц, работающих в самых престижных балетных театрах мира.

Среди педагогических лидеров балетной школы была **Софья Михайловна Тулубьева**, выпускница балетной академии Ленинграда, получившая перед Великой Отечественной войной высшее педагогическое образование. Она, ведущая балерина пермского театра, успешно вела педагогическую деятельность и даже некоторое время была художественным руководителем Пермского хореографического училища (с 16 марта 1961 года).

Немало сил и энергии отдала делу воспитания юных воспитанников балетной школы **Хецелиус Софья Владимировна**. Педагог младших классов по классическому танцу. Кроме того, она возглавляла профсоюзную организацию училища.

Думаю, что 1950-е годы стали переломными в творческой жизни Пермского хореографического училища. В него влилась большая группа ведущих педагогов хореографии.

Выпускница Ленинградского хореографического училища **Есаулова Ксения Андреевна** ряд лет выступала на сцене Ленинградского Малого академического театра, одновременно заканчивая педагогическое и балетмейстерское отделения при Ленинградской консерватории. С 1952 года она работала как педагог в штате Пермского хореографического училища, а с 1 сентября 1953 года становится художественным руководителем училища. Именно благодаря ей многие из нас, мнившие себя "настоящими классиками", полюбили предмет народно-сценического танца. Есаулова воспитала целую плеяду ярких характерных танцовщиков, среди которых Л. Шалагинова, Т. Колотильщикова, С. Нисапова, Н. Дьяченко, Г. Малхасянц и другие артисты, удостоенные высоких наград и почетных званий. Есаулова проявила себя и как талантливый балетмейстер, поставив спектакли в театре и в училище, а также концертные номера. Взыскательный балетный критик Г. Кремшевская при обсуждении концерта Молотовского хореографического училища 26 апреля 1956 года в Ленинградском отделении Всероссийского театрального общества говорила:

«Очень понравился номер, поставленный Есауловой «Эвенки». Я знала номер, поставленный на сцене Горьковского дома культуры. Танцы заключались в том, что она сидела на полу и только била палкой, а в этой фольклорной сценке существенно подражание животным - медведю, оленю. У Есауловой очень остроумно переведено в план детской игры и через эту игру вы воспринимаете фольклорное начало этого номера. Это интересно задумано балетмейстером и интересно решено. Незабываемая девочка Дэлгэрцэцэг.

Я не знаю, как Есаулова использовала фольклор, но мне кажется, что монгольские танцы такие и должны быть. Очаровательные чашечки позванивают в ее руках и она сама мне кажется колокольчиком, через это звенящее стекло.

О творчестве Есауловой нужно говорить отдельно. У нее поставлены очень интересные балетмейстерские задачи и очень интересно разрешены. Она очень интересно делает поддержки. Они новые, нигде мною невиданные».*

Реформаторские идеи Есауловой в области хореографического образования по-разному воспринимались специалистами. Но, безусловно, положительным явлением было ее стремление воспитать «танцующего актера». С этой целью привлекались преподаватели мастерства актера и я не могу не вспомнить добрым словом актера и режиссера **Льва Футлика**, раскрывавшего нам законы сценических чувств и действия «в предлагаемых обстоятельствах» Кстати, именно Ксения Андреевна, минув всяческие запреты, ввела курс «мастерства актера» с 6-го класса обучения, что принесло свои благотворные результаты.

Почти пять десятилетий работает ведущим методистом классического танца и педагогом старших классов **Нинель Даниловна Сильванович**. Выпускница педагогического отделения Ленинградской государственной консерватории по специальности «педагог классического, характерного и историко-бытового танца» она была 18 августа 1952 года зачислена педагогом по специальным дисциплинам в штат Пермского хореографического училища. Одно перечисление воспитанниц Нинель Даниловны заняло бы многие страницы. Все они хранят память и верность заветам классического балета, усвоенным в школе у замечательного педагога. Некоторые из них продолжают благородное дело своего учителя, являясь педагогами иных артистов, как например, народная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии Карельской АССР **Светлана Ивановна Губина**.

27 августа 1952 года в штат Пермского хореографического училища был принят выпускник педагогического отделения кафедры хореографии Ленинградской государственной консерватории **Плахт Нозль (Юлий) Иосифович**. В бережно изданной обществом «Арабеск» в 2001 году книжке о выдающемся педагоге мужского классического танца Ю.И. Плахте немало трогательных страниц, раскрывающих человеческий облик этого удивительной человека, его педагогический дар, пристрастия и антипатии к тем или иным явлениям культуры. Я учился у Ю.И. Плахта в

* Обсуждение концерта Молотовского хореографического училища 28 апреля 1956 года. – Всероссийское Театральное Общество. Ленинградское отделение. Архив Училища. С. 16.

старших классах, выпустился в 1955 году. К этому времени Юлий Иосифович стал очень быстро ведущим педагогом мужских классов. Работал он очень много и увлеченно, буквально ночевал в здании училища, поскольку его не очень приспособленная для жилья комната находилась прямо под крышей училища. Плахт был, я бы так сказал, разумно требователен к своим ученикам, прекрасно понимая, что все мы, дети войны, не обладаем богатырским здоровьем. Помню, как он, видя мои попытки справиться на уроках поддержки с “верховыми подъемами”, прописал целый курс упражнений для развития физической силы. Конечно, у него были более способные, любимые ученики, однако он давал, как бы сейчас сказали, одинаковый шанс творческого роста для всех. Только не надо было лениться. Таких он не терпел и мог за просто выгнать из класса.

Сейчас, спустя десятки лет, понимаешь, какой большой вклад в становление и развитие пермской балетной школы внес наш педагог. За более чем два десятилетия работы в балетной школе он выпустил 156 молодых артистов, многие из которых составляют славу мирового балета, удостоены высоких званий, Международных премии. И все мы, его ученики, независимо от нынешнего места проживания, прекрасно помним его мудрые советы. Ведь многие из его учеников стали педагогами, продолжают его традиции.

Ю.И. Плахт-педагог был необычайно музыкальный, он четко выстраивал линию урока. Его учебные комбинации – это маленький танец с определенной задачей, но при этом Юлий Иосифович строго контролировал чистоту позиций и поз. Он был внимателен к индивидуальным способностям и возможностям ученика, стремился выявить все лучшее, чем обладали его подопечные. Не могу не привести очень волнующий для меня разговор, который состоялся уже после ухода из жизни нашего учителя. На одном из конкурсов «Арабеск» ко мне обратился заслуженный артист Украины, лауреат Всесоюзного конкурса артистов балета в Москве, выпускник Пермского хореографического училища 1972 года Сабиржан Яппаров, который сказал, что Юлий Иосифович Плахт неоднократно называл меня своим лучшим учеником и сформировавшимся специалистом. Зная блистательных учеников нашего педагога, думая, что Юлий Иосифович был излишне щедр ко мне. Об одном я жалею сейчас по-настоящему, что мне не удалось при жизни нашего замечательного учителя поддерживать с ним письменную связь, следовать его мудрым, жизненным советам.

Я думаю, что Ю.И. Плахт не вполне реализовал себя, как артист.

Сцена притягивала его даже тогда, когда он стал признанным педагогом. Фактически, мы работали с ним вместе на сцене Пермского театра оперы и балета, где он исполнял роли Марцелины в «Тщетной предосторожности» и Гамаша в «Дон Кихоте». Он владел необыкновенным мастерством в показе своих гротескных персонажей. Сегодня дело Юлия Иосифовича Плахта продолжают его ученики, которым он передал свою страстную любовь к балету. Ряд лет он работал художественным руководителем Пермского хореографического училища и одновременно педагогом-репетитором Пермского театра оперы и балета. В 1970 году Плахту Ю.И. было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Почти три десятилетия художественным руководителем Пермского государственного ордена «Знак Почета» хореографического училища является народная артистка СССР, лауреат Государственной премии России имени М.И. Глинки, заслуженный учитель школы России, почетный гражданин города Перми и Пермской области **Сахарова Людмила Павловна**.

После окончания Московского хореографического училища она работала в Большом театре Союза ССР, а с 1947 года в Пермском театре оперы и балета, получила высшее образование по специальности «Английский язык». Темпераментный танец Сахаровой помнят любители театрального искусства. И мне, выпускнику хореографического училища, привелось танцевать вместе с Людмилой Павловной и артистами театра А. Горшковым и Ю. Рахмановым пламенный танец «Оле», поставленный балетмейстером К. Есауловой в опере «Кармен» Ж. Бизе.

За десятилетия педагогической деятельности Сахарова воспитала более ста артистов балета. Как написано в книге, посвященной юбилею Пермского хореографического училища, «среди них звезды мирового класса – Галина Рагозина, Надежда Павлова, Ольга Ченчикова. Некоторые стали лауреатами Государственных премий и балетных конкурсов – Ольга Ченчикова, Светлана Смирнова, Наталья Ахмарова. Каждая десятая ее ученица имеет звание народной или заслуженной – Лилия Воробьева в Екатеринбурге, Регина Кузьмичева в Санкт-Петербурге, Ирина Хакимова и Елена Щеглова в Казани, Елена Шихова в Омске».* Каждодневную, изнуряющую педагогическую работу можно, по-праву, назвать подвигом. И лучше всего это, конечно, понимают ученики, воспитанники педагога. Как вспоминает Елена Шихова: «Людмила Павловна где-то в четвертом классе училища ответила на мой вопрос: «А сколько же надо работать?!». Она сказала: «До тех пор, пока зритель не подумает, что

* Устремление в балет / Отв. за выпуск Н.Г. Пидемская. – Пермь: АО «Звезда», 1994.

все это тебе ровным счетом ничего не стоит”.* «Людмила Павловна, — продолжает Елена Шихова, — научила меня понимать, что такое русская балерина. Это больше, чем профессия и личное счастье. Это особый статус человека в обществе, особое предназначение. Страшный груз, ответственность невероятная. Вот, что дала мне Сахарова».**

Сама Людмила Павловна утверждает:

— К сожалению, имя педагога еще часто остается «за кадром», его фамилия указывается в скобках. Это не справедливо. Мы-то знаем, что талантливых артистов могут вырастить лишь талантливые педагоги. И в Пермской школе они есть. Я считаю, что это главная особенность нашей школы. Мы имеем настоящих мастеров, и отраднo, что в школу продолжают приходить каши бывшие воспитанники, проработавшие несколько лет в театре. Таким образом получается своеобразный круг: школа, театр, снова школа. Но возвращается к нам наш ученик уже в новом качестве.

И действительно, справедливость этих слов полностью подтверждается повседневной практикой жизни.

Елена Владимировна Быстрицкая, выпускница педагога Е.Н. Гейденрейх 1953 года, заслуженный учитель РСФСР, два десятилетия творческой жизни отдала балетной сцене Пермского театра: Проникновенная Мария в пушкинском «Бахчисарайском фонтане», трогательная Сольвейг в «Пер-Гюнте», талантливая исполнительница многих классических партий, она стала и замечательным педагогом классического танца, воспитавшим немало одаренных балерин.

Лидия Григорьевна Уланова, выпускница Гейденрейх 1957 года, ныне заслуженный учитель России, пользуется огромным и по праву, заслуженным авторитетом у своих учениц. Как сказала выпускница 2001 года Ким Инхи из Южной Кореи:

— Мой любимый педагог — Л.Г. Уланова. Я очень много узнала от нее. Она учит с полной силой, и именно когда она учит, мне так хочется заниматься! И вообще, я ее очень люблю.

Подлинными патриотами Пермского хореографического училища показали себя выпускники 1958 года Губина Светлана Ивановна и Сидоров Юрий Михайлович. На талант ученицы Светы Губиной обратила особое внимание выдающийся советский историк и критик балета Вера Михайловна Красовская во время отчетных выступлений пермской

* Володарова К. Учитель, перед именем твоим позволь смиренно преклонить колени // Пермские соседи. 2001. — 5 нояб.

** Там же.

балетной школы в Ленинграде. Говоря о концертном номере «Первый бал» в постановке балетмейстера Т. Рамоновой, она подчеркивала:

— Очень хорошо, что ставят такие сценки и что за них берутся. Но меня порадовала даже не сама сценка, а ее исполнение. Эта девочка, С. Губина, в 7-ом классе. Так что ей далеко до выпуска. Но она уже проявила поразительную артистичность, которую очень редко встречаешь в выпускниках Ленинградского и Московского хореографических училищ, которые приезжали к нам зимой с концертами. Тут же просто были созданы интересные образы, очень сложные, в которых была целая гамма эмоций. Девочка уходила со сцены, унося с собой очень светлое впечатление о своем первом бале и какую-то печаль о том, что совершился перелом. Эта девочка перешла из детства в юношество. Это тема всего «Щелкунчика» и создать ее в маленьком номере на далеко не великолепную музыку, очень трудно. Это просто очень талантливая девочка.*

Можно считать пророческими эти слова В. Красовской. Два десятилетия проработали народная артистка! РСФСР, лауреат Государственной премия Карельской АССР Светлана Ивановна Губина и ее партнер, народный артист Карельской АССР, лауреат Государственной премия Карельской АССР Юрий Михайлович Сидоров на сцене Петрозаводского музыкального театра, создав десятки значительных образов в спектаклях русской и мировой классики, в постановках современных хореографов. И через двадцать лет они снова вернулись в Пермь, став ведущими педагогами классического танца, воспитав целую плеяду одаренных артистов, работающих ныне в театрах мира. Они увлеченно работают и, по праву, пользуются заслуженным уважением своих воспитанников. Как искренне сказала Анна Пашкова, выпускница училища 2001 года:

— Я восхищаюсь С.И. Губиной, ее профессионализмом, терпением, добротой. Обожаю Ю.М. Сидорова, но боюсь.

Весомый вклад в дело становления Пермской школы балета внесли педагоги классического и дуэтного танца Гомза А.Е. и Асауляк Л.В., и их младшие коллеги – Миргарипов М.М. и Толстухин В.Н. Некоторые из них и сейчас продолжают успешную педагогическую деятельность в ведущих балетных школах мира. Я искренне радуюсь педагогическим успехам своих коллег-артистов по Пермскому театру оперы и балета Акимовой (Ковыляевой) Валентины Иосифовны и Каменской Елены Васильевны. Это подлинныне труженики, знатоки своего дела. Успешно

* Архив училища. Стенограмма обсуждения концерта Молотовского хореографического училища 28-го апреля 1956 года. – Л.: Всероссийское Театральное Общество. – С. 22.

трудятся в своей родной балетной школе педагоги Аверина Людмила Александровна, Костарева Нина Петровна, Петухова Ольга Васильевна, Хребтова Елизавета Федоровна, Сахаров Александр Григорьевич, Аликин Виктор Яковлевич, Черняев Сергей Иванович, Петрова Аида Петровна, мой давнишний товарищ детства. Ведь мы знаем друг друга почти шесть десятилетий. Закономерно и обоснованно признание ведущего педагога Пермского хореографического училища Юрия Михайловича Сидорова:

— За годы в нашей школе сложился определенный педагогический стиль, и я считаю, что в этом заслуга всего творческого коллектива во главе с Людмилой Павловной Сахаровой.



Памятными, и, в какой-то степени, решающими для многих из нас стали творческие встречи с балетоведами Москвы Аллой Зиновьевной Лейн и Николаем Иосифовичем Эльяшем. Рассказ Эльяша о великой балерине современности Галине Сергеевне Улановой поразил всех слушателей особой, пластической зримостью, осязаемостью проникновенного образа этого великого мастера хореография. Наверно, у многих моих сверстников именно тогда зародилась мечта продолжить свое хореографическое образование в ГИТИСЕ им А.В. Луначарского в Москве. Именно там учились многие выпускники Пермской школы балета, среди которых Петр Антонович Пестов, Герман Николаевич Шишкин, Михаил Никанорович Малков, Анатолий Федорович Шикеро, Игорь Григорьевич Есаулов, Геннадий Гараевич Малхасянц. Я пишу только о некоторых. Конечно, количество «пермяков-гитисовцев» значительно больше и все они заслуживают упоминания. Именно в ГИТИС на театроведческий факультет (заочное обучение) поступил и я почти сразу же после окончания училища, совмещая с работой в балетной труппе Пермского театра оперы и балета и работая в качестве педагога в своей родной балетной школе.

Я смотрю на фотографию выпуска 1955 года, пятого выпуска нашего училища. «Иных уже нет, другие далече...». Из шести сокурсниц-девушек (на фотографии почему-то нет Тамары Мееркевой), Ира Красногорова успешно танцевала во Львове, она – заслуженная артистка УССР, Вера Гущина – в Киеве, Люся Недремская – в Молдавии, Роза Турумова – в Горьком, Клара Малышева – в Минске, народная артистка БССР, лауреат Всесоюзного конкурса. Все выпускники-юноши пришли в Пермский театр

оперы и балета, ряд лет проработали вместе. Первым уехал в центр Сибири мой друг, Михаил Малков. Сердцем он давно «прикипел» к миниатюрной, очаровательной девушке Ирочке Фирсовой, нашей соученице, умной, проницательной, умевшей своей серьезностью остановить любую шутку. Там, в Новосибирске, сложилась крепкая, надежная семья, появились дети, внуки, а Ира и Миша долгие годы успешно работали в Новосибирском театре оперы и балета и в местном хореографическом училище. Володя Новокрещенов танцевал на Пермской сцене ряд лет и потом уехал в поисках более счастливой актерской доли. Виталий Белобородов очень органично вписался в балетную труппу Перми, стал даже любимцем артистов. Однако ему захотелось быть балетмейстером и он вскоре стал ставить балеты и концертные программы в различных народных театрах балета, так популярных в 1960-70-е годы в Советском Союзе. Моим же театром почти на целое десятилетие, начиная с 27 мая 1955 года, стал Пермский театр оперы и балета.

Глава II

ПЕРМСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Один из старейших театров страны, основанный еще в 1870 году, Пермский театр оперы и балета в шестидесятые годы двадцатого столетия переживал время нового творческого взлета. В 1954 году он впервые в своей истории показал свои лучшие оперные и балетные постановки в Москве, на сцене филиала Большого театра Союза ССР, а летом 1956 года в течение месяца показывал свои спектакли на сцене Ленинградского Государственного Малого академического театра оперы и балета. Эти гастрольные выступления в городе, богатом музыкально-театральными традициями, стали серьезным экзаменом для коллектива театра, который пермяки выдержали с честью. Особо памятными для меня, тогда еще совсем юного артиста, стали спектакли – опера А. Бородина «Князь Игорь», поставленная режиссером И. Келлером, художником В. Людмилиным, дирижером А. Шморгонером, балетмейстером К. Есауловой и балет «Бэла» Б. Мошкова, созданного по роману М.Ю. Лермонотова «Герой нашего времени» балетмейстером Т. Рамоновой по либретто Т. Рамоновой и П. Чеботарева, художником Б. Матруниным, дирижером Э. Гольдбергом. В «Князе Игоре» могучий образ главного героя создал великолепный драматический баритон Н. Бойкина, Владимира Ярославича, князя Галицкого, неумного гуляку и лиходея, отлично сыграл и спел известный певец-бас В. Попов. В партии Ярославны, жены князя Игоря, успешно выступали опытная певица Н. Сильвестрова и совсем молодая артистка-выпускница Московской государственной консерватории Т. Дроздова. Во главе симфонического оркестра стоял волевой, темпераментный дирижер А. Шморгонер.

С большим интересом была встречена ленинградцами премьера балета «Бэла». Думаю, что это была одна из самых значительных и удачных балетмейстерских работ Рамоновой. Выпускница Московского хореографического училища по классу педагога М.А. Кожуховой и балетмейстерского отделения ГИТИСа по курсу балетмейстера Р. Захарова, Тамара Евгеньевна Рамонова ставила спектакли на сценах театров

Новосибирска, Таллина, Донецка. На Пермской сцене она осуществила постановки балетов «Пламя Парижа» Б. Асафьева (1954 г.), «Бэла» Б. Мошкова (1955 г.), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1956 г.), «Грушенька» Б. Мошкова (1957 г.), «Баядерка» Л. Минкуса (1958 г.), танцевальных сцен в операх «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Черт и Кача» А. Дворжака, «Маскарад» Д. Толстого, «Овод» А. Спадавеккиа, и ряда концертных номеров.

Эта черноволосая, маленькая женщина обладала поистине бойцовским, мужским характером. Самые отчаянные пермские балетные авторитеты пасовали перед напором и логикой ее доводов и, в конце концов, соглашались с ее предложениями. Столь же темпераментной и убедительной она была и в постановочной и репетиционной работе. Она ставила перед исполнителями трудные актерские задачи и добивалась их точного выполнения.

В спектакле «Бэла» появилась удивительно лермонтовская героиня Бэла Т. Кушаевой. По-разному трактовали своего Печорина опытные актеры Н. Орешкевич и И. Воронин: первый актер был более эмоционален, открыт в своих чувствах, у второго любовь, раскаяние, осознание своего несправедливого поступка происходили более сложным психологическим путем. По-мальчишески азартен, неугомонен в своих поступках был Азамат в исполнении В. Белобородова, мудр в своих решениях Максим Максимович Ф. Власова. Темпераментно, может быть, даже иногда чересчур излишне педантируя «восточную страсть», танцевал лихого наездника Казбича артист Л. Таубе. И все-таки подлинной героиней спектакля была Бэла Т. Кушаевой, сумевшая очень трогательно и правдиво раскрыть историю несчастной любви своей героини. Пожалуй, это был один из лучших женских характеров на балетной сцене, созданный талантливой балериной и актрисой Т. Кушаевой и одаренным балетмейстером Т. Рамоновой.

Рамонова впервые представила на Пермской балетной сцене и героев В. Шекспира, поставив балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». На сравнительно небольшой сценической площадке нашего театра развернулись многочисленные батальные сцены, яростные схватки представителей знатных домов Капулетти и Монтеки, ведомые Тибальдом – Н. Орешкевичем и Меркуцио – Л. Таубе. В организации этих батальных сцен, в обучении артистов балета владению искусством шпаги и меча огромную помощь оказали молодые артисты Пермского драматического театра Марк Захаров, Игорь Томкевич и Ян Панжарида. Среди исполнительниц партии Джульетты были опытная артистка Т. Кушаева и

юные выпускницы Пермского хореографического училища Р. Шлямова и В. Трапезникова. Артисты старшего поколения А. Кокурина и М. Шовин создали очень значительные образы четы Капулетти. Скупыми, но очень выразительными средствами «нарисовал» образ монаха Лоренцо артист И. Воронин, еще совсем недавний исполнитель классических партий. Два юных Ромео – В. Давыдов и В. Новокрещенов, конкурировали друг с другом в танцевальной технике и искусстве дуэтного танца. Запомнились исполнители эпизодических ролей – А. Голдобин в образе слуга Петра, А. Горшков – Бенволио, друг Ромео, Н. Кульченко – паж Париса, ярко темпераментная уличная танцовщица – М. Подкина, В. Белобородов, А. Горбунов, Н. Шулаев – шуты, организаторы массового веселья.

Перебирая свой архив, я обнаружил программу того давнего спектакля «Ромео и Джульетта» и с удивлением увидел свою фамилию как исполнителя в партиях Эскала, герцога Вероны, отца Капулетти, хотя со дня премьеры и до последнего показанного спектакля на сцене я был единственным исполнителем партия Париса, жениха Джульетты. Пожалуй, в целой галерее образов, которые я сыграл и станцевал за свой более чем пятидесятилетний артистический путь среди «отрицательных и полуположительных» героев партия Париса – одна из моих немногочисленных красивых героев. Меня как актера всегда привлекают герои с ярко выраженной характерностью образа, активной линией действия, реальными поступками и делами. Но, признаюсь честно, мне самому нравился этот образ.

Этот спектакль отличался высокой музыкальной культурой, очень выразительной игрой оркестра, который возглавляли блистательные музыканты- концертмейстеры Ю. Митрополов, Г. Фидлон, Г. Шер, Г. Бабушкин, ведомые дирижером Э. Гольдбергом. И в этом безусловном творческом достижении коллектива Пермского театра огромная заслуга постановщика-балетмейстера Тамары Евгеньевны Рамоновой.

К сожалению, в театре не бывает у каждого художника только восхождение по прямой, вверх, коллекционирование только одних побед. И даже такой многоопытный балетмейстер- постановщик, как Рамонова, не избежала этой участи. В шестидесятые годы Пермский балет был известен как высокопрофессиональный творческий коллектив, имеющий в своем составе известных мастеров танца и перспективную артистическую молодежь, выпускников Пермского хореографического училища. Поэтому обращение балетмейстера Рамоновой к постановке балета «Баядерка» Л. Минкуса, произведению, имеющему такие образцы классической хореографии, как танец баядерки Никии во втором акте и симфоническую

картину «акт теней» – блистательный образец русской хореографии, было вполне закономерным и своевременным. Однако, постановщик спектакля «Баядерка» на пермской сцене не основательно реконструировала этот образец классической хореографии, внося в него танцевальные «новации», не свойственные классическому балету. Стремясь приблизить балет к индийскому фольклору Рамонова включила в партитуру ряд музыкальных номеров, построенных на индийской национальной мелодике, обработанных и оркестрованных дирижером Э. Гольдбергом. Но своеобразное звучание индийской народной музыки вступило в явное противоречие с партитурой Л. Минкуса, почти лишенной национального колорита и резко отличной по приемам оркестровки. Сами по себе индийские танцевальные номера, такие как «Танец с фонариками», «Танец с яйцами», «Танец павлина», «Катакали», «Мечта Мниры», имели право на бесспорное сценическое существование. Но в «Баядерке» они оказались чужеродным элементом, танцевальным дивертисментом, отвлекающим от четкой драматургии спектакля.

Вспоминаю, с какой настойчивостью добивалась Тамара Евгеньевна сценического воплощения своих танцевально-актерских задач, а артисты, словно предчувствуя тщетность задуманного балетмейстером, совсем не охотно откликались на ее требования. Однообразные танцы огнепоклонников во главе с суетливо танцующим факиром, танцы баядерок, потерявших свою ритуальность, мелодраматические сцены Никии, Солора и Гамзатти, лишенные своей четкой определенности отношений, характерных для постановщика «Баядерки» М. Петипа, – словом, для этой постановки была характерна режиссерская невыстроенность замысла постановщика, эклектика хореографических и столь же несоединимых стилей. И это особенно сказалось в знаменитой сцене – «акт теней», где было полное не сочетание положений классических ног на «пуантах» и поз положений рук и корпуса тела, характерных для народного индийского танца. Спектакль не спасли ни танцевальное мастерство отдельных исполнителей, ни превосходные декорация, наполненные светом, воздухом, живописные и музыкальные художника Б. Матрунина. Он выдержал несколько представлений и очень быстро исчез из репертуарной афиши театра. «Баядерка» была последней постановкой Рамоновой Т.Е. на сцене пермского театра. Она уехала, увезя с собой талантливого танцовщика и обещающего в будущем балетмейстера-постановщика Л. Таубе.

Однако руководство Пермского театра оперы и балета умело делать выводы из любых ситуаций. Решающее слово здесь многие годы

принадлежало директору театра Савелию Григорьевичу Ходесу. Эта была интереснейшая творческая личность. Доброволец в Красной Армии, он в возрасте девятнадцати лет, в 1921 году, был принят в члены ВКП(б), а после демобилизации в 1924 году был направлен для работы в учреждения искусства, работал в городах Казани, Свердловска, Пятигорска. В 1944 году Ходес назначается директором Пермского театра оперы и балета. За короткое время он сумел сплотить вокруг себя талантливых музыкантов, певцов и танцоров. Театр стал лабораторией новых советских оперных и балетных спектаклей, коллектив с успехом выступал с творческими отчетами в Москве и Ленинграде, с многочисленными гастрольями во многих городах страны. Мне кажется, что Ходес обладал наряду с административным даром и актерскими качествами. По крайней мере, он мог так сочувственно и сердечно поговорить с очередным разгневанным якобы "притеснениями" солистом оперы и даже вместе с ним пустить слезу, что очередной обиженный и, конечно, «выдающийся» певец уходил успокоенным и довольным состоявшимся разговором.

Сразу же после окончания училища я стал работать в театре и училище, активно заниматься общественной деятельностью, был избран секретарем комсомольской организации театра, принят в члены КПСС. «Хрущевская оттепель» благотворно повлияла на нас, молодых, только что вступивших в самостоятельную жизнь. Мы отличались резкостью суждений, желанием обо всем иметь собственное мнение и выносить свои оценки происходящему. Мой мудрый и добрый старший друг Аркадий Геннадьевич Горбунов, переживший нелегкое время тридцатых годов, всегда очень интеллигентно подсказывал мне:

— Ой, Роба, не горячись!

Но молодость не знает границ. И на партийных собраниях я и Иван Иванов, молодой хормейстер театра, резко критиковали дирекцию за ее, как нам казалось, не до конца верную деятельность. Однажды Савелий Григорьевич после собрания сказал мне:

— Ты абсолютно прав в своей критике. Но когда ты сам станешь директором, ты разберешься, что правильно, а что неправильно в этой работе.

Судьба отнеслась ко мне благосклонно и, несмотря на неоднократные возможности, уберегла меня от этих должностей. Но и сейчас в непростых жизненных ситуациях я вспоминаю мудрость этого неординарного человека.

Весомый вклад в решение сложных музыкально-сценических задач,

стоящих перед коллективом Пермского театра оперы и балета, внесли их творческие руководители – главный дирижер Александр Давидович Шморгонер, главный режиссер Иосиф Исаакович Келлер, главный хормейстер Александра Павловна Рогова. Эта работа была успешной благодаря творческой деятельности главного художника Бориса Александровича Матрунина и его помощников, руководителей цехов, С. Ганцевича, З. Лютравина, Г. Мохова, В. Аверкиева, А. Бобылева, М. Ивановой, М. Старцева. А разве можно забыть руководителя обувного цеха Якова Кусика или нашу любимую одевальщицу мужского балета Тосю Старцеву, и поныне работающую в театре. Все они, и их многочисленные, не упомянутые мною, коллеги, создавали славу Пермского театра, безусловно, заслуживают самой доброй и благодарной памяти нынешних поколений работников нашего театра.



Любимым моим занятием было забраться в зрительный, полутемный зал и наблюдать за репетициями оперных певцов на сцене и симфонического оркестра в их «братской яме». Диалоги между Келлером на сцене и Шморгонером за оркестровым пультом вызывали у меня восторг.

— Как странно, — говорил Александр Давидович в присущей только ему манере разговора, — они у Вас, Иосиф Исаакович, танцуют вальс.

— Я же стараюсь не замечать, — парировал Келлер, — что у Вас флейта не выигрывает музыкальную тему.

Шморгонер А.Д. дирижировал сложнейшим оперно-балетным репертуаром от «Князя Игоря», «Бориса Годунова», «Руслана и Людмилы» до «Кармен», современных опер «Маскарад» Д. Толстого и «Овод» А. Спадавеккиа, до балетов «Жизель» и «Лебединое озеро». Впрочем, неизвестно еще, что было более по душе самому Шморгонеру. Артисты любили танцевать вместе с ним, зная что будут удобные темпы вариаций и оркестр всегда будет звучать экспрессивно и наполнено. Рассказывают, что когда выдающаяся балерина Большого театра Союза ССР Марина Тимофеевна Семенова приехала танцевать в Свердловский театр оперы и балета она сразу же спросила о том, кто будет дирижировать спектаклем «Лебединое озеро». Услышав незнакомую фамилию дирижера, она сказала:

— А где же Шура?

Ей ответили, что Шморгонер в театре не работает, поскольку сейчас

он находится в штате радио.

— Танцевать я буду только с Шурой, — заявила Семенова.

И спектаклем с участием балерины Семеновой дирижировал Александр Давыдович.

Высокий художественный авторитет Шморгонера-дирижера определил и успех постановки новой редакции балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро», осуществленной в 1956 году дипломанткой ГИТИСа Ольгой Георгиевной Тарасовой, ныне известным российским хореографом, профессором Российской Театральной Академии в Москве. «Несомненная ценность новой работы в том, что театру возвращена партитура балета в первоначальном виде, — писала газета «Звезда». Постановщики О. Тарасова и дирижер А. Шморгонер восстановили прежний порядок номеров и купюры, ставшие «традиционными» при постановках «Лебединого озера». Зритель получил возможность услышать много чудесной музыки, которую раньше не исполняли, и полнее ощутить поэтический замысел великого композитора, развитие музыкальной драматургии балета. Этому, кстати, немало способствует проникновенное звучание оркестра».*

Создавая свою сценическую редакцию спектакля «Лебединое озеро» Тарасова четко указала в программе: «Вариации 4-х лебедей из 2-го акта, вариации Одетты и адажио — в постановке Льва Иванова». Новации же балетмейстера касались изменения драматургии первого акта — принц Зигфрид уже в первом действии встречал Одетту в облике скромной, простой девушки на празднике и уже здесь возникало первое любовное чувство молодых людей. Тарасова значительно расширила зону действия злого волшебника и его дочери Одилии в третьем действии, в сцене бала у принца Зигфрида, куда приходят черные лебеди под видом знатных дам, ведомые волшебником и стремятся очаровать принца. Сцена заканчивалась бурной «кодой», где вся свита волшебника вместе со Злым гением и Одилией покидала обманутого принца и его многочисленных гостей. Поэтически взволнованно звучал последний акт балета — горький рассказ Одетты об измене принца, короткая сцена примирения принца и Одетты, драматическая схватка с волшебником, гибель злого гения и победа любви героев.

Все артисты, участники этой постановки, работали с большой радостью, увлеченно. Наряду с опытными артистами старшего поколения А. Кокуриной, Т. Кушаевой, И. Ворониным, Н. Орешкевичем, М. Шовиным, главные в партии в спектакле были поручены молодым артистам — Р.

Шлямовой и В. Кузнецовой – Одетта, Л. Асауляку – принц, М. Подкиной – Одиллии, Е. Быстрицкой и А. Морозовой в танцах третьего акта, В. Богданову – шуту. С самой первой репетиции в балетном зале я репетировал партию Злого гения, и так случилось, что был фактически единственным исполнителем этой партии все годы работы на Пермской балетной сцене, а также во время многочисленных гастролей театра по городам обширной Советской страны. И почти всегда этими спектаклями дирижировал Александр Давыдович Шморгонер.

Думаю, что одна из главных черт этого удивительного Мастера музыки была высокая требовательность к самому себе и к артистам. Он мог любому, даже очень высоко титулованному солисту оперы публично сделать замечание, если этот артист спел фальшиво. Зная его независимый характер, а самое главное, правоту такого замечания, такой артист не решался публично спорить со Шморгонером. Однако, каждый театр – это особый, таинственный мир, в нем много непонятого и странного на первый взгляд. Возникла сложная закулисная интрига, когда театральная дирекция стала принимать конкретные шаги по смещению Шморгонера с поста главного дирижера. Представители среднего и, особенно молодого поколения певцов и артистов балета, бурно протестовали против этого. Но нам ли, молодым, было противостоять опытным мастерам театральных интриг? Александр Давыдович остался вторым дирижером, а затем уехал в Горьковский театр оперы и балета. Через очень короткое время пришла горестная весть о его кончине. Александр Давыдович Шморгонер был подлинным пропагандистом оперно-балетного искусства и таким остался в памяти истинных любителей театрального искусства.

Не берусь утверждать окончательно, но мне кажется, что долгие годы подлинно интеллектуально-мозговым центром Пермского театра оперы и балета был его главный режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Сталинской премии Иосиф Исаакович Келлер, определявший генеральную линию направления репертуара театра. Он – режиссер-постановщик таких опер, как «Иван Болотников» Л. Степанова, удостоенной Сталинской премии, «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Демон» А. Рубинштейна, «Пиковая дама», «Чародейка», «Иоланта» П. Чайковского, «Чио-Чио-Сан» Д. Пуччини, «Князь Игорь» А. Бородина, «В бурю» Т. Хренникова, «Фауст» Ш. Гуно, «Паяцы» Р. Ленковалло, «Сельская честь» П. Масканы, «Четыре грубияна» Э. Волф-Феррари, «Дон-Карлос» и «Аида» Дж. Верди, «Маскарад» Д. Толстого, «Овод» А. Спадавекиа, «Заря» К. Молчанова,

спектаклей, составивших основу Пермского оперного, театра.

Келлер был одаренным либреттистом, автором нескольких сценариев, в том числе оперы «Бравый солдат Швейк» А. Спадавекиа и балета «Каменный цветок» на музыку А. Фридлендера. Он написал и издал роман о событиях гражданской войны на Урале, фрагменты которого до опубликования я услышал в авторском прочтении. Келлер, как режиссер-постановщик, очень умело и заинтересованно работал с оперными певцами. Очевидно, точно зная творческий потенциал каждого из исполнителей, он не перегружал их усложненными актерскими задачами, помня о том, что артисты оперы всегда отстаивают свое первейшее право на сцене петь. И в тоже время Келлер-режиссер умело «подводил» артистов к сценическому облику исполняемого персонажа.

Присутствуя на его многочисленных репетициях, я никогда не слышал ноток раздражения или неудовольствия с его стороны. Келлер был искусным оратором, умевшим привести актеру массу серьезных доводов в пользу предлагаемого им сценического решения. Причем делал это без, пресловутого «режиссерского диктата». Келлер сотрудничал с дирижерами А. Людмилиным, А. Шморгонером, Б. Афанасьевым, Э. Гольдбергом, В. Айвазовым, режиссерами Е. Минаковой, Т. Лезовой, хормейстерами А. Роговой, Л. Виссоновым, И. Ивановым, художниками Б. Матруниным, А. Кузьминым, Р. Леоновым, В. Аверкиевым, балетмейстерами Ю. Ковалевым, К. Есауловой, Т. Рамоновой, Л. Таубе, М. Газиевым, с артистами различных поколений и всегда находил в этой сложнейшей, требующей координации коллектива из сотни людей, работе согласованное, единственно правильное решение. Общаться с ним было легко, слушать – интересно и познавательно.

Келлер знал многое и щедро делился этими знаниями с собеседником, несмотря на существенную разницу в возрасте. И он лично немало сделал для утверждения Пермского театра оперы и балета имени П.И. Чайковского, «Нося имя Петра Ильича Чайковского, театр считает своим творческим долгом – включать наибольшее число произведений великого композитора в свои афиши, – писал Келлер в статье «Наш девяносто девятый», посвященной открытию нового театрального сезона. – В 1969 году мы хотим дать жизнь его опере «Орлеанская дева», которая большинству пермских зрителей не известна и будет хорошим подарком для них. В ближайших планах балетной труппы театра «Щелкунчик» Чайковского, в постановке которого примет участие и Пермское хореографическое училище».*

В пятидесятые–шестидесятые годы двадцатого столетия в Пермском

* Сильванович Н. Дорогой поисков // Звезда. – 1957. – 17 февраля.

театре оперы и балета работало немало замечательных артистов. Если говорить только об артистах балетной труппы, то одной из запоминающихся артистических фигур была **Анастасия Николаевна Кокурина**. Выпускница Московского государственного, хореографического училища, она с 1933 года танцевала в Большом Театре Союза ССР, исполняя ведущие танцевальные партии в балетах «Три толстяка» и «Спящая красавица». На сцене Пермского театра в качестве ведущей балерины Кокурина проработала более пятнадцати лет, начиная с 1945 года. Она танцевала в дуэтах с ведущими танцовщиками Н. Орешкевичем и И. Ворониным в балетах «Дон-Кихот», «Лебединое озеро», «Каменный цветок», «Лауренсия», «Эсмеральда», «Пламя Парижа», исполняла танцевальные сцены в оперных спектаклях. Музыкальность, артистизм, бравурность танцевальной техники, по праву, утвердили Кокурину как прима-балерину театра. И в драматических партиях Гудулы в «Эсмеральде», леди Капулетти в «Ромео и Джульетта», феи Карабос в «Спящей красавице» Кокурина демонстрировала свой артистический талант, умение танцем и пантомимой передать драматическое содержание роли. Очевидно, приезд Кокуриной в Пермь был в немалой степени связан с трагическими событиями в ее семье, так как ее отец, видный советский военачальник, был репрессирован в тридцатых годах. По крайней мере сама Анастасия Николаевна однажды очень кратко, но достаточно понятно, рассказала мне об этом. Мы были дружны долгие годы. Нас связывала общая учеба в ГИТИСе на театроведческом факультете, куда Кокурина поступила двумя годами раньше меня. Объединяла нас и совместная работа в театре и училище, а также деятельность в различных общественных организациях. Кокурина проявила себя и как исследователь, написав брошюру «Балет» (Пермь, 1961), статьи и рецензии, а также совместно с И. Келлером и Ю. Надеждиным книгу «Пермский академический театр» (1971 г.).

Когда сейчас в концертах Пермского театра я вижу танцевальный дуэт из «Вальпургиевой ночи» в замечательном исполнении Натальи Моисеевой и Виталия Полещука, то сразу вспоминаю блистательную балетную пару Танслу Хафизовну Кушаеву и Николая Федоровича Орешкевича и в концертах, и в балетной сюите «Вальпургиева ночь». Это был подлинный триумф танцевального искусства, виртуозности, пластической красоты и артистического совершенства. Высокий, атлетически сложенный Вах — Орешкевич легко подхватывал летящую по диагонали Ваханку — Кушаеву, а их двойные «рыбки» поражали искрометностью темпа и завершенности поз. Танец-игра артистов был насыщен актерскими

находками, передававшими столь непохожие друг на друга характеры героев. Дина, как все мы звали **Кушаеву**, вообще славилась своим темпераментным, стремительным танцем, как, например, в фее Виолант в «Спящей красавице». Тем интереснее было ее видеть в ролях лирико-драматических, как, например, в Джульетте «Ромео и Джульетта» и в заглавной партии балета «Бэла». Будучи в этом балете постоянным партнером Кушаевой в роли жениха Париса я убеждался в психологической глубине создаваемого ею образа. Столь же значительными были актерские образы Кушаевой Заремы, Тао-Хоа, Китри, Эсмеральды. Высшее достижение актрисы Кушаевой – это Бэла в одноименном балете* поистине лермонтовский образ, наполненный огромной внутренней одухотворенностью талантливой танцовщицы и актрисы.

К старшему поколению артистов пермского балета принадлежала **София Михайловна Тулубьева**, артистка, балетмейстер и педагог, выпускница Ленинградского хореографического училища, прошедшая полный курс обучения как артистка, а позднее и как педагог балета. В пятидесятые года Тулубьева танцевала на пермской сцене весь балетный классический репертуар и одновременно преподавала в училище. Все ее роли были тщательно* отрепетированы до мельчайших деталей и очень музыкальны. Этот высочайший профессионализм Тулубьева, педагог и балетмейстер, прививала и своим многочисленным ученикам.

Два артиста старшего поколения всегда вызывали у меня особое внимание и уважение. Это **Александр Яковлевич Туров**, танцевавший в тридцатые года с легендарной балериной Большого театра Москвы Екатериной Васильевной Гельцер и насчитывающий, как мне тогда казалось, очень солидный возраст, где-то за шестьдесят лет, и **Михаил Федорович Шовин**, чуть помоложе Турова, но тоже уже приближающийся к его возрасту. Когда оба этих артиста выходили в спектакле на сцену полонезом во главе всей колонны поляков-артистов в «Иване Сусанине», то поневоле хотелось подтянуться, сделать настоящей грим, тщательно одеть костюм, словом держаться с такой же молодцеватой выправкой, как это демонстрировали наши «деды». Шовин был очень плотно занят в балетном репертуаре, в спектаклях «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Эсмеральда», в которых он создал очень значительные и запоминающиеся образы героев. Только где-то в конце шестидесятых годов был принят Советским государством закон о льготных пенсиях, по которому артисты балета по истечению их двадцатилетней работы на сцене получали творческую пенсию за свой тяжелый и многолетний труд.

* Келлер И. Наш девяносто девятый // Звезда. – 1968. – 3 октября.

Великолепным актером и первоклассным мастером дуэтного танца был **Николай Федорович Орешкевич**. На сцену Пермского театра он пришел сложившимся актером, имевшим большой сценический опыт в театрах Киева, Днепропетровска, Харькова, Горького, Донецка. Орешкевич был первым создателем образа Данилы в балете «Каменный цветок» А. Фридендера, поставленного в 1944 году на сцене Свердловского театра оперы и балета. Присутствовавший на репетициях автор замечательных уральских сказов П.П. Бажов говорил, что он именно таким представлял себе Данилу – русского богатыря, талантливого мастера-горноуральца. В 1949 году Орешкевич приехал в Пермь. Его дебютом была роль советского Капитана в балете «Красный цветок» («Красный мак») Р. Глиэра, в которой он сумел с большим мастерством передать черты благородства, чуткости, любви к обездоленным, уважение к представителям другого народа. Из более чем пятидесяти разнохарактерных партий классического и игрового плана, а это и Принцы в балетах «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», Базиль в «Дон-Кихоте», Командор в «Лауренсии», Филипп в «Пламени Парижа», Феб де Шатопер в «Эсмеральде», Тибальд в «Ромео и Джульетте», исполненных Орешкевичем блистательно, с удивительным актерским перевоплощением, подлинно «хореографической энциклопедией» стал для меня образ крымского хана Гирея в балете «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева. Будучи назначенным в состав исполнителей этой партии я буквально «впитывал» весь сценический облик Гирея-Орешкевича, что-то внутри себя критиковал, отвергал, но потом сам себе признавался, что та или иная актерская находка действительно правомерна и дополняет и развивает образ этого властелина Востока.

Наверно, Орешкевич и Кокурина не были удовлетворены своим творческим положением, определенной невостребованностью в качестве педагогов и балетмейстеров. Именно этим я могу объяснить созданную ими хореографическую студию при Дворце культуры имени Я.М. Свердлова, где они осуществили постановки ряда хореографических композиций, в том числе классический балет «Шопениана» на музыку Ф. Шопена, разнообразные концертные номера на музыку Р. Глиера, П. Чайковского, А. Рубинштейна, М. Мусоргского, Б. Мошкова, М. Глинки, Л. Минкуса силами воспитанников детской и старшей групп, участников самодеятельных коллективов.

Премьер балета Пермского театра **Иван Андреевич Воронин**, прошедший хореографическую подготовку в лучших учебных заведениях Москвы, вел на Пермской сцене весь классический репертуар. Его

исполнение всегда отличалось высоким артистизмом, выверенностью танцевальной техники, четкостью и осмысленностью поз. Он был отличным партнером, с которым было удобно и надежно танцевать всем балеринам. Его танцевально-актерские партии Печорина в «Бэзе», Данилы в «Каменном цветке», Голована в «Грушеньке», Капитана советского корабля в «Красном цветке», были тщательно продуманы артистом, до мельчайших сценических деталей отрепетированы в балетном зале. И потому хореографические образы, созданные Ворониным, были удивительно правдоподобны и естественны на балетной сцене. Ряд лет Иван Андреевич преподавал в Пермском хореографическом училище дуэтно-классический танец, а затем вел мужской класс в балетной труппе. Не могу не отметить его высокую требовательность, прежде всего, к самому себе и чувство высочайшей самооценки. Во время постановки балета «Ромео и Джульетта» он был, согласно своему положению премьера балета, назначен на партию Ромео. Однако, он сам, несмотря на бурные возражения постановщика балета Т. Рамоновой и даже ее обиду, отказался от исполнения этой партии и убедил в целесообразности своего поступка. Кроме этого, он попросил доверить ему исполнение партии монаха Лоренцо, роли чисто пантомимной, но очень важной в драматургии спектакля. Скажу, опираясь на свой многолетний артистический опыт, что далеко не каждый артист способен на такое серьезное решение.

Среди ведущих балерин Пермского театра одно из первых мест принадлежит **Марианне Борисовне Подкиной**. Она, выпускница училища 1950 года, первого выпуска нашей балетной школы, по классу Е.Н. Гейденрейх, с первых же сценических выступлений заявила о себе как о яркой сценической индивидуальности, обладающей отличной техникой, сценическим темпераментом. В любовно и бережно изданной обществом «Арабеск» книге о балерине Марианне Подкиной в 2001 году немало трогательных страниц о творческом пути замечательной танцовщицы, гордости нашей балетной школы. Нас же, ее театральные коллег, всегда поражала потрясающая трудоспособность балерины Подкиной, ее самоотдача балету, сцене без всяких скидок на какие-нибудь обстоятельства. Репетируя в па-де-де третьего акта балета «Лебединое озеро» партию Одиллии, дочери злого гения, она могла повторить сложнейшую вариацию несколько раз подряд под игру симфонического оркестра театра и закончить его блистательным фуэте. Несколько театральных сезонов она танцевала ответственные сольные партии в балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Пламя Парижа», «Ромео и Джульетта», «Баядерка», однако не было спектакля, роли,

поставленного с учетом ее уникальных артистических данных. Пожалуй, только цыганка Грушенька из одноименного балета композитора Б. Машкова в постановке балетмейстера Т. Рамоновой сумела представить всю широту палитры драматически-трагедийного дарования Подкиной. И только позднее, в балетных постановках хореографа Марата Мусаевича Газива, выдающийся талант балерины и актрисы Подкиной раскроется наиболее полно и впечатляюще.

1954 год стал открытием нового артистического имени – балерины **Риммы Михайловны Шлямовой**. Путь в большой балет начинался для нее в балетной студии Горьковского театра оперы и балета и продолжился в Пермском хореографическом училище в классе педагога Софьи Михайловны Тулубьевой. Именно она передала своей ученице своеобразную эстафету, свою любимую роль – принцессу Аврору в «Спящей красавице». О Шлямовой сразу же заговорили как о технически сильной и выразительной танцовщице, привлекающей истинной верой в происходящее на сцене, умеющей жить чувствами и поступками своих героинь. В исполненной танцевальной партии Джульетты Шлямова сумела показать эволюцию образа, духовный рост своей героини от безмятежной шалуньи до трагической личности, самоотверженно борющейся за свою любовь и погибающей во имя этой любви. Партия Джульетты стала определенным этапом в творческой жизни актрисы. Лирико-драматическое дарование балерины Шлямовой наиболее полно и закончено раскрылось в «Жизели», спектакле, поставленном на пермской сцене в 1959 году.

— Ее Жизели веришь настолько, что кажется эту роль и нельзя исполнять иначе, — говорили о балерине.

Неожиданным было исполнение Шлямовой роли Черной королевы в одноактном балете А. Блисса «Шахматы». Она создала графически точный образ, в котором змеиная, обволакивающая пластика соединялась с остро-гротесковыми движениями, наполненными неукротимой экспрессией. Коварная и жестокая, чарующая и завлекающая Белого рыцаря, Черная королева праздновала свою победу. Все злое и вероломное, обобщенное в этом образе, было блестяще показано артисткой. Почти десять творческих сезонов мы протанцевали вместе на сцене пермского театра. Сейчас я встречаю Римму Михайловну Шлямову в балетном репетиционном зале, где она – мастер балета, проводит репетиции с ведущими артистами пермского балета.

На пермской балетной сцене начинали свой творческий путь выпускницы балетной школы по классу Е.Н. Гейденрейх Вероника Викторовна Кузнецова и Нина Ивановна Меновщикова, продолжившие свою работу в

Свердловском государственном академическом театре оперы и балета. По разному сложилась их творческая жизнь. **Вероника Кузнецова** ряд лет выступала на сцене Казахского государственного академического театра оперы и балета имени Абая, была удостоена звания заслуженной артистки Казахской ССР, затем снова вернулась в Свердловск, принимала участие в гастрольных выступлениях Пермского театра оперы и балета. Стройная, высокая, с удлинёнными линиям рук и ног, она самой природой предназначена была быть Балериной на мировой хореографической сцене. И вот, во время очередной гастрольной поездки самолетом Свердловск-Харьков Вероника трагически погибла во время аварии самолета.

Нина Меновщикова стала прима-балериной Свердловского театра оперы и балета, народной артисткой СССР. На спектакли с участием этой выдающейся танцовщицы, пленяющей очарованием женской грации, красотой пластических линий, совершенством танцевальной техники, трудно было попасть. В 1970 году Нина Меновщикова вместе со своим партнером Юрием Супруновым, также выпускником нашей балетной школы, танцевали в спектакле «Жизель» на сцене Фрунзенского театра оперы и балета. Об их успешном выступлении я тогда написал статью, опубликованную в этой книге.

Одним из перспективных танцовщиков Пермского театра был **Леонид Генрихович Таубе**, исполнитель характерно-сценического танца, самобытный актер, репетитор балета и балетмейстер-постановщик. Его лучшие роли в балетах – это Меркуцио («Ромео и Джульетта»), Казбич («Бэла»), баск («Пламя Парижа»), Нурали («Бахчисарайский фонтан»), цыган («Грушенька»). Ему принадлежали постановки танцевальных сцен и танцев в операх «Хованщина», «Царская невеста», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Чародейка», «В бурю», «Таня», «Аида». Некоторая горячность характера Таубе, стремление стать полноправным лидером в коллективе иногда приводили его к конфликтным ситуациям и, прежде всего, со своими коллегами-артистами. В дальнейшем Таубе работал в Воронежском музыкальном театре, а затем занимался постановочной работой в различных хореографических коллективах Москвы.

Выпускница Пермского хореографического училища 1953 года **Елена Владимировна Быстрицкая** (класс педагога Е.Н. Гейденрейх) почти сразу же утвердила себя на театральной сцене в амплуа лирической танцовщицы. В числе ее несомненных творческих достижений – Мария («Бахчисарайский фонтан»), Сольвейг («Пер-Гюнт»), фея Сирени («Спящая красавица»), адажио из хореографической картины «Вальпургиева ночь».

Эта танцовщица была удивительно преданной искусству балета. Мне кажется, что Быстрицкая была бы создательницей на балетной сцене образов тургеневских женщин, прекрасных в своей внешней и душевной красоте и одновременно мужественно-волевых в своих поступках и решениях. Высокий профессионализм танцовщицы, ее глубокая вера в торжество классической хореографии органично воплотились в ее педагогической деятельности в Пермском хореографическом училище и за рубежом. Заслуженный учитель РСФСР, она с 1973 года является ведущим педагогом классического танца в родной балетной школе, воспитавшим целое поколение балерин высокого класса.

В Пермской балетной труппе, если можно так выразиться, «на равных» работали представители старшего артистического поколения, среди которых были **Ирина Донат, Ляля Эйхфус, Нина Кульченко, Валентина Байкова**, а в мужской части труппы – **Аркадий Напарин, Вениамин Вострецов, Аркадий Голдобин** и выпускники Пермского хореографического училища – **Олеся Хоменко, Римма Пономарева, Виктория Зуева, Римма Хмелевская, Светлана Огнева, Лидия Уланова, Валентина Ковыляева, Валентина Трапезникова, Виталий Белобородов, Виктор Иванцов, Николай Шулаев, Владимир Новокрещенов, Анатолий Шикеро, Геннадий Малхасянц**.

Несколько подробнее хочу сказать о трех артистах – Горбунове, Горшкове и Рахманове. Мы все вместе, вчетвером, переодевались и гримировались в одной гримборной на четвертом этаже театра. Жизнь каждого из нас проходила на глазах друг друга. Может только уже очень личные секреты скрывались в душе каждого. Каждодневное общение, естественно, рождало чувство особого доверия, хотя каждый из нас был абсолютно разным человеком. Да и интересы, зачастую, не сочетались..

Старшим среди нас был **Аркадий Геннадьевич Горбунов**. Этот человек удивительно сочетает в себе высочайшую интеллигентность, как я всегда утверждаю, «истинно чеховскую» с твердыми жизненными устоями. Танцовщик классического плана, прошедший хорошую профессиональную школу в ансамбле песни и пляски Уральского военного округа, Горбунов всегда очень ответственно относился к своим выступлениям на сцене. Он самый первый в нашей гримировочной, без всякой спешки и торожки, так свойственной молодым артистам, накладывает грим, одевает парик и костюм и готовится к выходу на сцену. Он был всегда для нас и примером в соблюдении ежедневных обязанностей артиста балета, в посещении тренировочных занятий, уроков классического танца. Человек высокообразованный, основательно

несколько, как бы сейчас сказали, проектов. Рахманов был классным фотографом, знающим секреты театральной сцены, умевший в обыденном факте увидеть красоту и запечатлеть это на фотопленке. Он массу времени тратил на проявление пленок, печатание фотографий, которые бесплатно раздавал знакомым.

Наверное, доживи он до нынешних времен, он мог бы быть владельцем собственного фотосалона. Затем, он настойчиво собирал библиотеку мировой литературы, способную вызвать “черную зависть” у любого библиофила. Так случилось в его жизни, что расставшись со своей женой Наташей, он потерял и жилплощадь. И тогда всю свою многотомную библиотеку он перевез в одну из комнат моего старого дома на 25-го Октября. И я получил редкую возможность в домашних условиях в течение почти двух лет читать его ценнейшие книги. Еще одно его нешуточное увлечение – это подводное плавание и подводные съемки. Летом 1962 после отдыха в Крыму я ждал его на железнодорожном вокзале в Симферополе, заранее договорившись о встрече. С третьим звонком я пошел в купе, понимая, что Рахманов безнадежно опоздал, плавая в водах Черного моря. И вдруг через пятнадцать минут в купе ввалился Рахманов, увешанный акваламангами, фотокамерами, вещами, весь потный и запыхавшийся, но со счастливой улыбкой. Он, все-таки, успел заскочить на подножку уже набравшего скорость поезда.

Они, мои действительно верные товарищи, первыми увидели и приняли мою жену, Ингу Евгеньевну Левченко, были на нашей свадьбе, поддерживали нас в первые, особенно трудные для семейной жизни годы, и искренне были огорчены, когда мы по предложению Министерства культуры СССР уехали на временную работу в другой театр. И сейчас я знаю, что двери хлебосольного дома Аркадия Геннадьевича Горбунова всегда радушно открыты для меня и моей семьи, и там мы встретим людей, заинтересованных в нашей жизни, в наших делах и планах.

Постановка балета «Жизель» 1959 года утвердила в звании премьера балета прекрасного классического танцовщика **Льва Владимировича Асауляка**. Его романтически возвышенный, мужественный танец отличался благородством в партиях Зигфрида, Дезире, Базиля, Вацлава, Ромео, Пер-Гюнта, Колена. По классической чистоте исполнения Лева, пожалуй, не имел себе равных в театре. Когда в Большом театре Союза ССР не нашлось исполнителя труднейшего, вставного па-де-де первого акта балета «Жизель», то Асауляк, как говорится, «с ходу» исполнил его, вызвав восхищение у специалистов и одобрение многочисленных любителей балета. Удостоенный серебряной медали на Международном

конкурсе артистов балета в Варне (Болгария, 1965 год), он как танцовщик и актер раскрылся в современных спектаклях, таких как «Шахматы» А. Блисса, «Берег надежды» А. Петрова, «Выстрел» Крюкова и Г. Терпиловского. Почти сразу же после окончания Пермского хореографического училища он стал преподавать классический танец в мужских классах, воспитав целый ряд танцовщиков.

Выдающимися деятелями Пермского балета двадцатого столетия официально признаны Геннадий Гараевич Малхасянц и Кирилл Александрович Шморгонер. Наверное, на выбор Геннадия места учебы в немалой степени повлиял его старший брат, заслуженный артист УССР Петр Гараевич Малхасянц, учившийся одним классом ниже меня. Геннадий Малхасянц, высокий, подтянутый, черноволосый юноша привлекал взгляды своей изысканной артистической выправкой, элегантной формой сценического танца. Он был очень хорош в Эспаде в «Дон-Кихоте», темпераментен в Абдерахмане в «Раймонде», таинственен в роли Начальника патруля в балете «Берег надежды», тонок артистически в танцевальном дуэте с Т. Колотилищичевой в «Хабанере» Чапковского. Он много и успешно танцевал с М. Подкиной в различных зарубежных странах, вел педагогическую работу по предмету «народно-сценический танец». Его дуэт с технически очень сильной и актерски выразительной танцовщицей Ниной Кондратьевой отличался продуманностью всех сценических деталей и законченностью танцевальной формы. Малхасянц закончил балетмейстерский факультет ГИТИСа имени А.В. Луначарского, а сейчас является профессором хореографии Российской театральной академии. Геннадий и Нина по праву гордятся своей дочерью – великолепной танцовщицей, солисткой балета Большого театра Москвы, заслуженной артисткой России Юлианой Малхасянц.

Кирилл Александрович Шморгонер, сын дирижера Александра Давыдовича Шморгонера и певицы Марии Ивановны Шадрухиной, самый сложный курс балетной школы прошел ускоренно под руководством выдающегося педагога Юлия Иосифовича Плахта. Отличная спортивная подготовка Шморгонера, помноженная на природную музыкальность, хорошие профессиональные данные и, самое главное, настоящий мужской характер и целеустремленность, сформировали высоко профессионального артиста балета, по праву ставшего ведущим танцовщиком Пермского театра. Ступени овладения искусством балета Шморгонером можно проследить даже по концертным программам Пермского хореографического училища. В праздничном концерте, посвященном пятидесятилетию училища (1960 г.), он — один из исполнителей

«Танца фениксов и Романса» на музыку Р. Глиэра и участник Большого классического танца из балета «Лауренсия» А. Крейна. В концертах 3 и 4 апреля 1965 года, посвященных двадцатилетию училища Кирилл в дуэте с Т. Лебедевой исполнял дуэт из «Вальпуриевой ночи» Ш. Гуно. В концертах 12 и 13 января 1970 года, посвященных двадцатипятилетию училища, заслуженный артист РСФСР Кирилл Шморгонер танцует с народной артисткой РСФСР М. Подкиной па-де-де из балета «Дон-Кихот» Л. Минкуса. В репертуаре исполненных партий Шморгонера – ведущие роли в балетах «Тщетная предосторожность», «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», а также «Щелкунчик», «Баядерка», «Дон-Кихот», «Спартак», «Три мушкетера», «Царь Борис», «Слуга двух господ». Его герой в балете «Берег надежды» А. Петрова в постановке М. Газиева привлекал юношеской непосредственностью, восторженным восприятием всего окружающего его мира и быстрым взрослением, становлением мужественного характера в условиях экстремальных среди окружающего его «чужого берега». Исследователи творчества Шморгонера утверждают, что вершиной его артистического мастерства стал Харон в «Орфее и Эвридике» в постановке Н. Боярчикова, где «трагический, в полном смысле слова, танец артиста заставляет еще раз задуматься о выразительной неисчерпаемости искусства танца, способного красноречиво и правдиво поведать о жизни человека в разные ее периоды».

Кирилл Александрович Шморгонер окончил Пермский институт искусств и культуры и ГИТИС имени А.В. Луначарского. С 1989 года он – художественный руководитель и главный балетмейстер Пермского академического театра оперы и балета имени П.И. Чайковского, на сцене которого он осуществил постановки балетов «Раймонда» А. Глазунова, «Симфонические танцы» на музыку С. Рахманинова, «Шахматы» А. Блисса, «Дама Пик» на музыку П. Чайковского, «Мазетро» Ж. Бизе – Р. Щедрина. На каждом открытом конкурсе артистов балета России «Арабеск» исполняются его специально к конкурсу сочиненные хореографические миниатюры – «Лунный свет», «История одной лошади», «Вариации на темы Сальвадора Дали», «Приближение к тишине». Эти работы – не только желанные подарки для исполнителей, но и открытие творческого замысла одаренного хореографа. Они по праву отмечены наградами и премиями.

Одна из привлекательных человеческих черт Кирилла Александровича Шморгонера – это чувство памяти, благодарности тем, с кем его объединила творческая судьба. Свой первый полнометражный балет «Раймонда» А. Глазунова Шморгонер посвятил памяти Марата

Мусаевича Газиева, талантливого хореографа, человека сложной и драматичной творческой жизни. Шморгонер – один из самых верных и преданных учеников Юлия Иосифовича Плахта, был главным инициатором к исполнителю творческого вечера его памяти. И можно только еще раз подтвердить его верные слова: «Ю.И. Плахт был педагогом от «Бога». Его вкус оставался для нас эталоном. Многие годы он был художественным, руководителем хореографического училища, определял его творческую политику. Все его ученики вспоминают о нем с большой благодарностью».

Наверное, число выдающихся деятелей пермского балета будет пополняться. Один из ярких представителей пермской школы балета – хореограф **Анатолий Федорович Шикеро** (А. Шекеро), народный артист УССР, заслуженный деятель, искусств Республики. В балетное училище он пришел из ансамбля песни и пляски Тихоокеанского флота. Анатолий был человеком музыкальным, владевшим любительски фортепиано. И сейчас в моей памяти звучит его мягкий баритон: «Ту елочку, уралочку, забыть я не могу...» Учился он в классе с перспективными танцовщиками – Лево́й Асауляком, Веаниром Кругловым, Германом Исуповым, Петром Малхасянцем, Сашей Поповым, Альбертом Карасюком. Словом, в классе царил дух здорового соревнования, поддерживаемый педагогом Плахтом. В Пермском театре Анатолий был исполнителем целого ряда ведущих ролей, среди которых – Солор в «Баядерке», Тибальд в «Ромео и Джульетте», лесничий Ганс в «Жизели», Князь в «Грушеньке». Мы долгие годы дружили и часто встречались в доме Анатолия и его жены, Риммы Пономаревой. Следом за мной Толя поступил в ГИТИС, на очное балетмейстерское отделение, а потом вместе с семьей уехал работать во Львовский театр оперы и балета. И уже встречи наши стали значительна реже. Однако я видел его некоторые балетмейстерские работы – очень интересную, собственную творческую редакцию балета «Спартак» А. Хачатуряна во Львове, а позднее оригинальную постановку балета «Ромео и Джульетта» на сцене Киевского театра оперы и балета имени Т.Г. Шевченко. Очевидно, ему как хореографу была близка тема народно-патриотической героики. На 3-ем Всесоюзном конкурсе новых концертных хореографических номеров Шикеро выступил с танцевальной композицией «Набат» на музыку М. Скорика, которую исполняли артисты Киевского театра оперы и балета Б. Косменко, В. Лебедь и В. Литвинов, отмеченную специальной премией. Долгие годы Шикеро возглавлял балетную труппу ведущего театра Украины, способствовал расцвету украинского классического балета. И, наверное, более детальное изучение

творческого пути выдающегося хореографа Анатолия Федоровича Шикеро поможет воссоздать его законченный, полный портрет.

Не могу обойти вниманием имя еще одного из выдающихся деятелей Пермского театра, народного артиста СССР **Игоря Алексеевича Шаповалова**. Выпускник Киргизского музыкально-хореографического училища имени М. Куренкеева, Шаповалов с 1963 года работал в Пермском театре. Он – яркий характерный танцовщик и выразительный актер, исполнивший за два десятилетия творческой деятельности целую галерею танцевально-актерских партий в классических и современных балетах. Его выступления в концертных номерах вместе с эффектной танцовщицей Ниной Дьяченко всегда восторженно принимались театральными любителями. Одновременно с работой в театре он вел педагогическую деятельность в Пермском хореографическом училище, ставил танцы и танцевальные сцены в операх: «Рыцарская баллада» Кацман, «Кармен» Бизе, «Виринея» Слонимского, «Князь Игорь» Бородина, концертные номера. Игорь Алексеевич Шаповалов получил известность как постановщик грандиозных концертных программ на Всесоюзных фестивалях и праздниках, на представительных международных форумам.



Значительное место в жизни Пермского театра оперы и балета занимали летние гастролы. Начиная с 1948 года коллектив театра выступал в таких крупных центрах, как Владивосток, Хабаровск, Комсомольск - на Амуре, Красноярск, Томск, Омск, Челябинск, Киров, Кисловодск, Иваново, Ростов-на-Дону, Архангельск, Ленинград, Москва, причем в некоторых из них по два, три и более раза. Обширная репертуарная афиша Пермского театра, исполнительское мастерство артистов, высокая музыкальная культура симфонического оркестра, оригинальное вещественное изобразительное оформление спектаклей принесли артистам Урала заслуженное признание миллионов зрителей и слушателей. Позволю себе привести достаточно обширную выдержку из статьи режиссера Омского ТЮЗа Ю. Фридмана, опубликованную в газете «Омская правда» в 1960 году:

«Бережно и внимательно отнесся к постановке «Бахчисарайского фонтана» балетмейстер Пермского театра Н.Авалиани. В основе спектакля – принцип действенных сцен, в

которых сочетаются танец и пантомима. Балет волнует своим драматическим содержанием, радует стремлением передать ярким музыкально-хореографическим языком мысли и чувства, которыми живет героя пушкинской поэмы.

Особенно отрадное впечатление оставляют второе и третье действия спектакля. В сценах второго действия интересно в различных танцах переданы характеры ханских жен, раскрыта атмосфера раболепства во владениях Гирея. Третье действие, где на сцене всего лишь три действующих лица – Гирей, Мария, Зарема, – кульминационный пункт спектакля. В борьбе страстей, в поединке различных взглядов на любовь утверждается здесь пушкинская тема.

Артистка В. Кузнецова, исполняющая балетную партию Заремы, тонко и верно передает весь драматизм переживаний своей героини. Движения Заремы нежны и плавны, выразительна мимика. В хореографическом диалоге Марии и Заремы перед нами Зарема, то просящая, умоляющая, то требующая, угрожающая. В конце этого диалога хотелось бы видеть ее более страстной и стремительной в своем порыве. Этого требует хореографический замысел сцены и ее музыкальное звучание. Здесь уже нужны не мягкие краски, а резкие, контрастирующие тона. В целом же образ Заремы в исполнении В.Кузнецовой – несомненная удача.

Интересен и образ Гирея, созданный Р. Уразгильдеевым. Выразительно его первое появление на сцене и момент встречи с Марией. Полный движения устремляется Гирей к Марии. И изумленно замирает перед польской красавицей. Уже в этот момент артист хорошо передает бессилие свирепого хана перед красотой, его восторг и преклонение перед Марией. Медленно склоняется властелин перед пленницей. Очень выразительны, пластичны руки актера, лучше всяких слов говорящие о чувствах Гирея. В третьем действии артист рисует нам совершенно нового хана. Он весь во власти охватившей его страсти. Чистое чувство берет верх. Это уже не прежний Гирей, грубый властелин, – это раб внезапно вспыхнувшей любви, которая очистила, *возвысила его*.

Блестящая возможность проявить свое дарование предоставляется в этом спектакле артистке, исполнявшей роль Марии. Е. Быстрица наиболее удачно рисует свою героиню в первом действии, где раскрываются преимущественно лирические стороны образа. Во втором и третьем действиях актриса наиболее глубоко отражает одну лишь черту Марии – ее печаль, тоску в неволе.

Мария Е. Быстрицкой при всех ее переживаниях остается покорной судьбе, не несет в себе активного противоборствующего начала.

А. Гомза в роли Вацлава наиболее удачен в лирических сценах. Полон движения темпераментный Нурали в исполнении Л. Таубе".*

Конечно, можно соглашаться или оспаривать отдельные положения рецензента, но хочу при этом подчеркнуть то, что спектакли Пермского театра, показанные на летних гастролях, всегда имели обширную прессу. Вот где, на мой взгляд, для широкого и глубокого исследования творческой жизни находится обширнейший материал, позволяющий полнее воссоздать художественное «лицо» Пермского государственного академического театра оперы и балета имени П.И. Чайковского.

На мой взгляд, наиболее плодотворный в художественном отношении период творческой жизни Пермского балета начался с приходом нового главного балетмейстера **Марата Мусаевича Газиева**. Хорошо запомнилось представление нового "главного". В балетный класс на пятом этаже вошли директор театра Ходес С.Г. и высокий, черноволосый, поджарый мужчина с уверенной, я бы сказал, «командорской поступью» шагов. Ходес, кратко охарактеризовав Газиева, предоставил ему слово. «Тронная речь» Марата Мусаевича была еще более краткой.

— Мы узнаем друг друга, — сказал он, — в совместной работе.

И тут вступила в разговор инспектор балета, подав новому главному балетмейстеру журнал с пропусками занятий и репетиций артистов балета. Газиев поступил сверхдипломатично.

— Конечно, — подчеркнул он, — надо соблюдать правила театра, но мы будем с Вами, я надеюсь, работать на взаимном доверии.

Марат Мусаевич Газиев не был новичком в искусстве хореографии. Выпускник Московского хореографического училища (1947 г.) и балетмейстерского факультета ГИТИСа им. А.В. Луначарского (1958 г.), он прошел многолетнюю танцевальную школу в качестве солиста балета в Туркменском театре оперы и балета, а с 1947 по 1960 годы в Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, ставил балетные спектакли в Свердловске и Тиране (Албания).

Сразу же началась постановочная работа трех одноактных балетов. Это были «Токката» Баха, «Седьмая симфония» С. Прокофьева и «Болеро» М. Равеля.

В «Токкате» женская часть пермской балетной труппы, насчитывающая к тому времени целый ряд танцовщиц, обладающих высокой техникой классического танца, получила, наконец-то, отличную

возможность продемонстрировать свою танцевальную школу. В спектакле сложные формы классического адажио сменялись виртуозными танцевальными вариациями, насыщенными техникой мелких "заносок" и эффектными вращениями, необычными ракурсами и позами танца. «Подстегиваемые» стремительным темпом, эти оригинальные хореографические «пассажи» создавали в финале балета ощущение торжества классического танца, пластически раскрывавшего духовный мир человека. Эта была очень удачная и до того времени не виденная на пермской балетной сцене хореографически развернутая картина классического танца, не отягощенная сюжетом и реальными действующими лицами. В чем-то «Токката» постановщика Газиева перекликалась с тогда еще мало известными нашим зрителям образцами «бессюжетного танца» хореографа Дж. Баланчина.

Поиском раскрытия танцевально-пластическими средствами симфонической музыки С. Прокофьева можно охарактеризовать и одноактный балет «Седьмая симфония». Герои спектакля – «Он», «Она», таинственный «Незнакомец», окружавшие их девушки и юноши через цепь развернутых хореографических эпизодов «рассказывали» о жизни и судьбе своего поколения, о преградах, стоящих на их пути.

Третий одноактный балет «Болеро» на музыку М. Равеля поражал необычностью пластического и сценического решения. Тяжелая, душная, предгрозовая атмосфера южного неба словно расплющила все живое, придавила к земле распластанные фигуры мужчин и женщин. В долгой молитве застыли стоящие на коленях странные фигуры молчаливых паломников. И только Вождь в окружении двух барабанщиков возвышается над этой безмолвной картиной рабства. Подчиняясь властному жесту Вождя барабанщики выбивают свою первую дробь. И возникают один за другим эпизоды действия, в которых разбросанные судьбой и обстоятельствами, потерянные друг для друга люди пытаются соединиться, протянуть руку, попросить помощи во спасение каждого. И вот в этот – танец-молитву вступает сам Вождь. Его мощные пластические движения, призывно плакатные, зовущие людей к объединению, к совместной борьбе находят отклик в сердцах и действиях окружающих его людей. Растет ширится, множится число сторонников. И вот все они, объединенные единым, общим порывом стремительно движутся прямо на зрительный зал. Таких бурно-восторженных аплодисментов, такого единодушного признания нашего спектакля, мы – его исполнители, не знали долгие годы. Намазанные красно-черной "морилкой" – краской, поставляемой театру киностудией «Мосфильм» и невероятно трудно

смываемой в душе, потные и разгоряченные, мы радовались успеху нашего спектакля, как дети. Досталось и Марату Мусаевичу, празднично одетому в день премьеры, высоко бросая его в воздух и ловя над сценой, мы, конечно, полностью перепачкали его белоснежную сорочку и праздничный костюм. Но мы победили, и это был наш настоящий праздник!

1961 год – время постановки спектакля «Болеро» – было и временем мощного движения народов Африки за свое национальное освобождение. И постановка «Болеро» была очень созвучна этим жизненно-важным проблемам людей во всем мире, освобождающимся от колониальной зависимости. Работая со мной по вводу на партии Вождя, Газиев как-то сказал мне, что он сам не знает, как рассматривать свое «Болеро».

— Скорее всего, — говорил он, — это пластика в ее различных проявлениях.

Определенную роль в успехе спектакля сыграл художник Пермского театра оперы и балета Николай Николаевич Корягин, оформивший все постановки Газиева. Почти десятилетие спустя, живя и работая длительное время в Арабской Республике Египет, в Каире, я вновь и воочию ощущал представленную сценографом «Болеро» эту картину предгрозового неба, с его солнечно-иссушающей, африканской жарой, испепеляющей все живое на земле.

Почти все постановки Газиева вызывали повышенный интерес, жаркие споры, резко полярные мнения, а порой и принятие крутых административных решений. Так было и с постановкой одноактного балета «Шахматы» на музыку А. Бласса. На советской балетной сцене хореограф Газиев и Пермский театр стали в 1963 году первооткрывателями этого произведения, имевшего свою сценическую историю постановок на Западе. Так, балетмейстер Нинетт де Валуа силами балетной труппы «Сэдлерс – Уэллс балле» в 1937 году осуществила постановку балета «Шах и Мат», а затем повторила ее в Венской государственной опере. Действующие лица в этом спектакле Газиевым были обозначены предельно, точно: Белый король и Черная королева. Белая королева и Белые рыцари, Черные рыцари, Белые туры, Черные туры, белые и черные пешки. Главный конфликт возникал, развивался и приходил к своему разрешению в борьбе между Белым королем, слабым и безвольным, постепенно теряющим свою властность и силу и Черной королевой и ее хищным окружением, плетущими интриги и запутывающими, в буквальном смысле этого слова в финале спектакля Белого короля в губительную, смертельную сеть-паутину. Совсем не прост

* Фридман Ю. Заметки о спектаклях Пермского театра. Балет советского композитора // Омская правда. – 1960. – 7 июля.

был Марат Мусаевич Газиев. Наверно, это был спектакль–предупреждение, спектакль–иносказание талантливого хореографа, остро ощущавшего потребность духовного самовыражения, поиска ответа на вечные проблемы человечества: «Что есть добро? Что есть зло?»

Однажды, еще во время постановки спектакля Марат Мусаевич передал мне либретто «Шахмат» с просьбой посмотреть, что у него получилось. Признаюсь честно, я мало чем смог помочь ему за исключением внесения некоторых деталей.

Бдительные члены репертуарной комиссии областного управления культуры просматривали эту постановку театра несколько раз. Газиев, учитывая критические пожелания, вводил еще один финал, в котором на сцене появлялся, как юный пионер, маленький король.

— Король умер! Король, жив! — провозглашал этот персонаж. Но обсуждавшие нас начальники-специалисты глубоко знали свое дело.

— Так, — говорили они, — черные фигуры, которые побеждают – это фашизм. А белые фигуры? Это кто?

Представляю, что было бы, если бы постановщики наделили своих героев подлинным цветом – черным и красным. Но, несмотря на все административные терния и препоны, спектакль «Шахматы» нам, все-таки, разрешили и публичному показу. В нем блистательно танцевали и играли М. Подкина и Р. Шлямова – Черная королева, Н. Орешкевич – Белый король, Е. Быстрицкая – Белая Королева, рыцари – Л. Асауляк, К. Шморгонер, А. Гомза, Г. Малхасянц, А. Лузин, А. Горшков.

Словно давая возможность передышки своим нешуточным оппонентам, Газиев предоставлял балетную труппу для постановок спектаклей другим балетмейстерам. Так, в репертуаре Пермского театра появился балет «Тщетная предосторожность» на музыку Гертеля – спектакль известный и любимый пермяками. Впервые в Перми этот спектакль был поставлен 30 декабря 1933 года. Как сообщала премьерная афиша – «Тщетная предосторожность», балет в 2-х действиях и 3 картинах, постановка балета А. Томского, дирижер А. Шморгонер, художник Ф. Аминов. Он исполнялся в один вечер с одноактным балетом на музыку Н. Римского-Корсакова «Испанское каприччио». Затем этот спектакль был поставлен 29 марта 1937 года балетмейстерами А.М. Замчевским и Н.И. Кузнецовым. Пермяки увидели также «Тщетную предосторожность» в исполнении артистов Государственного академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова, находившегося в Перми в годы Великой Отечественной войны. И вот премьера «Тщетной предосторожности» 27 октября 1961 года, осуществленная педагогом-репетитором Наумом

Матаньевичем Азариным-Мессерер.

Необычность этой постановки заключалась в том, что центральных персонажей играли солисты балета театра, а массовые танцевальные сцены исполняли учащиеся Пермского хореографического училища. Азарин-Мессерер, коллега Газиева по работе в Московском театре, бережно воспроизвел «Тщетную предосторожность» в хореографии и постановке А. Горского. Сама идея постановки этого спектакля родилась у молодежи театра. Работа по «Тщетной предосторожности» проходила в не рабочее время и в очень короткие сроки. А спектакль получился просто отличный. Мастерски исполняли свои партии опытные артисты – Т.Х. Кушаева – Лиза и Ф.П. Власов – матушка Марцелина. Но что особенно радовало зрителей, так это появление молодых исполнителей. Лев Асауляк, исполнив партию Колена, еще более подтвердил наличие в балетной труппе незаурядного танцовщика с большим артистическим будущим. Виталий Белобородов в партии Никеза нашел разнообразные эмоциональные краски, сделавшие его героя симпатичным, обаятельным парнем, который «не совсем в себе» только для окружающих его людей, мешающих ему жить своей собственной жизнью. Совсем юная артистка Светлана Цидилина, недавняя выпускница Пермского хореографического училища по классу педагога Н. Сильванович, исполнив партию Лизы в «Тщетной предосторожности» привлекала всеобщее внимание своей непосредственностью, искренностью чувств и отличной танцевальной школой. Учащиеся восьмых и девярых классов Пермского хореографического училища, исполнители подруг Лизы и друзей Колена, массовых танцев и сцен, принимали самое заинтересованное участие в постановке спектакля. Словом, «Тщетная предосторожность» в исполнении молодых артистов стала хорошим подарком пермскому зрителю.

Совместно с Азариным-Мессерером Марат Мусаевич Газиев ставит балет «Дон-Кихот» Л. Минкуса в хореографии А. Горского, спектакль любимый артистами и зрителями. Будучи участником спектакля, я видел с каким наслаждением танцевали свои партии М. Подкина и Н. Кондратьева – Китри, Л. Асауляк и К. Шморгонер – Базиль, Е. Быстрицкая и В. Собцева (ученица училища) – Повелительница дриад, Т. Мееркова и Наташа Гальцина (ученица училища) – Амур, О. Хоменко, С. Цидилина и Н. Дьяченко (ученица училища) –Цыганка, Л. Уланова и Т. Подаруева – «Матросский джиг». Как артист я исполнял роль Дон-Кихота, танцевал пикадоров, цыганский и танец пиратов. Фактически, мой артистический «стаж» в роли Дон-Кихота на сегодняшний день сорок один год!

С большим полнометражным спектаклем **“Пер-Гюнт”** на музыку Э.Грига выступила балетмейстер К. Есаулова. Красочный спектакль изобилует большим количеством танцев, привлекал драматизмом жизненной судьбы главного героя – Пер-Гюнта и преданной ему, прекрасной Сольвейг. Это было первое исполнение музыки знаменитого норвежского композитора на сцене нашего театра.

В этом же, 1962 году, Газиев поставил прелестный, эффектный балет **«Штраусиана»** на музыку И. Штрауса, в котором мастерами танца и актерской выразительности показали себя М. Подкина – Актриса, Н. Орешкевич – ее Партнер, Г. Малхасянц – Поэт, Его возлюбленная – С. Цидилина.

Совсем юная по своему артистическому стажу **Светлана Цидилина** создала удивительно трогательный образ своей героини, который стал началом целой галереи сценических портретов, героинь в балетах **“Бахчисарайский фонтан”** – Мария, **«Пер-Гюнт»** – Ингрид, Анитра, **«Дон-Кихот»** – Уличная танцовщица, Мерседес, подружки, **«Болеро»** – Влюбленная, **«Легенда о любви»** – Ширин, **«Спартак»** – Фригия, **«Гаянэ»** – Нунне, Франческа да Римини, сольные классические и характерные партии в операх **«Князь Игорь»**, **“Кармен”**, **“Черт и Кача”**, **“Фауст”** и др. Нас объединяли не только совместные сценические выступления. Случилось так, что после моего отъезда из Перми самодетельные артисты танцевального коллектива клуба завода имени М.И. Калинина, которым я руководил несколько лет, пригласили Светлану Аркадьевну Цидилину продолжить начатую нами совместную работу. Хочу отослать читателя к статье, опубликованную в свое время в пермской газете **«Звезда»** и представленную сейчас в этой книге.

Безусловно, этапной постановкой для хореографа Газиева и Пермского театра стал балет композитора А. Петрова **«Берег надежды»**. После триумфального успеха этого балета на сцене Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова в постановке балетмейстера И. Бельского, художника В. Доррер, дирижера Е. Дубовского к **«Берегу надежды»** обращались многие хореографы. Привлекала остро современная музыка Петрова, сочетавшая симфоническое начало с джазовыми интонациями обрисовки некоторых персонажей и, самое главное, тема патриотизма и любви человека к своей Родине, глубокая вера в нее. Газиев несколько переакцентировал либретто. Центральное место в спектакле им было отдано двум образам, Матери и Сыну, который в силу различных жизненных обстоятельств попадал на **«чужой берег»**. Пройдя через тягостные жизненные испытания,

Сын находит в себе духовные и физические силы, чтобы вернуться к своей Матери, на Родину.

Зная о существовавшем положении об авторском праве создателей сценариев и либретто, а также помня об особой серьезности и щепетильности при решении этого вопроса самим Маратом Мусаевичем, берусь смело утверждать, что изменения в сюжете балета, произведенные Газиевым, были, безусловно, согласованы и одобрены автором либретто – известным балетоведом Ю. Слонимским. Спектакль в Перми получился на редкость компактным, строго выверенным по драматургии и отлично принимался зрителями. Трагедийно-драматическое дарование балерины и актрисы М. Подкиной ярко раскрылось в образе Матери, сочетавшем лирико-просветленную гамму многообразных чувств героини с глубокой патетикой утверждения центральной темы спектакля – темы Родины. Исполнители роли Сына, Л. Асауляк и К. Шморгонер, каждый по своему, достигли поразительного эффекта современности происходящего, “сиюминутности” своих героев. В сцене «наваждения» царил Г. Малхасянц, умелый организатор всех картин «соблазнов», расчетливый и коварный «режиссер» различных искусов «сладкой жизни». Мы, артисты, полностью признали работу Газиева и очень бережно относились к этому спектаклю.

А у некоторых ведущих специалистов хореографии постановка «Берега надежды» балетмейстером Газиевым вызвала резко отрицательное мнение. Имею ввиду статью признанного авторитета балетоведения В.М. Красовской, опубликованную в газете «Советская культура» за 31 июля 1965 года под названием «Есть ли граница классического танца?» В ней автор статьи предъявила хореографу Газиеву ряд претензий, связанных, в первую очередь, с переделкой сюжетов балетных постановок «Берега надежды» и «Раймонды», в которой «эkleктично соседствуют строгий академизм Петипа и самые разные формы балетной пластики 20 столетия». Решусь, на свой взгляд, чуть прояснить обстановку творческой работы Пермского балета в тот, 1964 год, когда Газиеву пришлось, что называется “сходу” брать на себя постановку балета «Раймонда», брошенную на половине спектакля постановщиком в силу разных театральных причин. Естественно, что в условиях жесткого плана выпуска сроков спектакля Газиеву, возможно, не удалось полностью осуществить свой интересный замысел. Смейо предполагать, что постановки Газиева, «как неудачные», приведены в статье уважаемого критика в качестве еще одного довода следованию хореографом Газиевым бытоподобию, якобы «растущего интереса к внешним ходам сюжета и падающим вниманием к внутренней

содержательности балетного действия». Вот уж в чем-то упрекнуть балетмейстера Газиева было абсолютно неправомерно, учитывая его многолетние новаторские поиски в раскрытии балетной образности каждой его хореографической постановки. Как бы то ни было, статья мэтра хореографии сыграла определенную, в первую очередь, негативную роль в творческой судьбе самого Марата Мусаевича Газиева и послужила определенным сигналом для руководителей культуры города Перми.

Семилетний период работы в Пермском театре был наиболее плодотворным для хореографа-постановщика Газиева, чем последующая работа в театрах Горького, Алма-Аты, Харькова, Кишинева. И недаром он неоднократно возвращался в Пермь и даже работал педагогом-балетмейстером Пермского хореографического училища, подарив балетной школе целый ряд талантливых хореографических постановок. Вспомним, хотя бы, бесценные хореографические миниатюры «Девочка и эхо» на музыку Баха, «Маленькая балерина» на музыку Ракова, «Озорница» Иванова, сочиненные Газиевым с учетом уникальных танцевальных данных Надежды Павловой.

Конечно, и в тех театральных коллективах, в которых работал после Перми Марат Мусаевич, у него были творческие единомышленники. Удивительно, как этот высоко творческий человек, испытавший в своей жизни признание и удары, порой несправедливые, переменной театральной судьбы, умел поддерживать в людях веру в высокое назначение Театра и его главного служителя – Артиста!. Нынешний художественный руководитель Алмаатинского государственного хореографического училища, заслуженный артист Республики Казахстан Эдуард Мальбеков, вспоминая о времени работы с хореографом Газиевым над концертным номером «Торреро», рассказывает, что после отъезда Марата Мусаевича он решил уйти из оперного театра на эстраду. Своими сомнениями он поделился с Газиевым и тот ему ответил большим, развернутым письмом, в котором, в частности, писал:

«Лучше обратите свой взор на то, как устранить Вашу неудовлетворенность. Деньги нужны? Пожалуйста. Их можно делать и работая в театре, подрабатывая в училище, самодеятельностях, выступая на концертах в городе и по телевидению. Да и в театре, я уверен, Вы не достигли предела в этом смысле. Подумайте о том, как заработать себе и общественное положение. Это очень важно! Чем выше общественное положение, тем больше Ваш вклад, тем больше Вы можете принести пользы, влиять на работу балета, театра. Вы артист, причем талантливый артист, талантливая натура. Почему

же Вы уступаете бездарностям такое поле деятельности, где они могут оказать влияние на Вашу судьбу и пр., а Вы нет? Я верю в то, что увижу или услышу о Мальбекове – народном артисте, депутате, который обратит все это не в рубли (Тьфу на них с высокой горы), а на пользу людям, ну хотя бы на пользу друзей, знакомых и просто талантливых людей, на слабых, неуверенных в своих силах и потому нуждающихся в поддержке сильных, волевых, энергичных и влиятельных людей, каким должен стать Мальбеков. И если он не станет таким, они могут погибнуть или зачахнуть, потому что им нужен Мальбеков».*

Вряд ли к этим словам нужны какие-либо комментарии.

Когда в октябре 1964 года я прощался с Пермским театром, уезжая по предложению Министерства культуры СССР на новое место работы, Марат Мусаевич спросил меня, куда же я еду.

— Во Фрунзе, в Среднюю Азию, — легко ответил я.

— Вы там, — сказал Газиев, — долго не проработаете и скоро вернетесь обратно...

Очень сожалею, что у меня было впоследствии мало встреч с Газиевым, да и то они были кратковременными. После очередной длительной годичной зарубежной командировки мы встретились «на бегу» в Министерстве культуры СССР и договорились более подробно обменяться новостями в ближайшее время. Не получилось. Кто же знал, что эта была моя последняя встреча с Маратом Мусаевичем Газиевым.



В годы работы в Пермском театре и одновременной учебы в ГИТИСе я стал выступать в печати со статьями. Естественно, что их тематика была связана, в первую очередь, с искусством хореографии. Второе ноября 1962 года было для меня радостным и запоминающимся событием – в газете «Звезда» была опубликована моя первая статья о выступлениях премьеров балета Венгерской Народной Республики Жужи Кун и Виктора Фюлепа в балетах «Жизель» и «Бахчисарайский фонтан» на сцене Пермского театра. Фотограф театра Юрий Силин запечатлел этих артистов в пластически-выразительных фотографиях. Мои театральные товарищи, Горбунов, Горшков, Рахманов, первыми оценили мой театроведческий дебют и поздравили меня. Моей любимой газетой стала пермская «Звезда», в которой я писал о новом балете композитора Г. Терпиловского

«Выстрел в лесу», об отчетном концерте училища, о смотре татарских коллективов художественной самодеятельности, о десятилетнем творческом пути балерины Риммы Шлямовой.

В шестидесятые годы на базе Всесоюзного общества «Знание» большое распространение получили народные университеты искусств. Миллионы трудящихся приобщались в них к искусству театра, музыки, кино, живописи. В Пермском университете искусств работали видные деятели Урала. Деканами университета были искусствовед Пермской художественной галереи В. Горчаков, главный режиссер драматического театра, заслуженный деятель искусств РСФСР А. Михайлов, солистка оперы Пермского театра Л. Лубенцова и балерина А. Кокурина. Занятия проходили в помещениях театров и клубов, по времени почти одновременно. «А в это же время, — писала газета «Звезда», — в клубе им. Дзержинского идет занятие другого факультета — хореографического. Здесь артист оперного театра Р. Уразгильдеев знакомит «студентов» университета с историей образования русской школы классического танца, завоевавшей всемирное признание. По ходу лекции перед присутствующими выступают учащиеся хореографического училища.* И фотограф Е. Загуляев сделал снимок, на котором запечатлены ученицы седьмого класса Пермского хореографического училища и их педагог Людмила Павловна Сахарова.

Вскоре почетная общественная обязанность декана университета искусств по хореографии была возложена на меня. Я старался привлечь к этой работе ведущих специалистов балетного искусства. Среди них была Наталья Петровна Рославлева-Рене, автор книг о Майе Плисецкой, Марисе Лиеле, английском балете, целого ряда аналитических и критических статей. С лекциями о балете Рославлева объехала всю Пермскую область, крупные города — Березники, Губаху, Кизел, Соликамск. Долгие годы у нас были добрые товарищеские отношения. И когда вышла в свет моя вторая книга, посвященная выдающейся киргизской балерине Бибисаре Бейшеналиевой, Наталья Петровна написала очень теплую статью в журнале «Музыкальная жизнь» (№10 за 1972 год), сказав при этом мне: «Я никогда и никому не пишу рецензий, но на Вашу книгу я откликнулась с удовольствием».

Но все же хочу особо подчеркнуть, что моя первая книжка под названием «Танец» (в серии «Беседы об искусстве») была издана Пермским книжным издательством в 1963 году. Я тогда тесно сотрудничал с Пермским областным домом народного творчества, директором которого был Тихон Степанович Мазанов, а консультантом по хореографии Израйль

Яковлевич Глебов, который мне оказал значительную помощь в знакомстве с уральскими народными танцами и, в частности, с коми-пермяцким девичьим танцем «Тупи-Туп», исполнительницы которого танцуют на высоких каблуках, совершая непрерывные мелкие прыжки, что создает затейливый ритмический рисунок танца. У меня самого к тому времени был уже небольшой опыт балетмейстерской работы в Осинском народном хоре, который я готовил к областному смотру народного творчества.

Писал я книжку, воспользовавшись очередным отпуском в театре, находясь в доме отдыха Красный Яр под Кунгуром, привезя с собой все предварительно заготовленные материалы. Мои соседи по четырехкочной палате старались не очень досаждать мне своими разговорами и игрой в домино. Душу я отводил, катаясь в одиночестве на лодке по красивой уральской реке. Позволю себе привести фрагмент из первой рецензии на свою первую книжку, напечатанный в газете «Молодая гвардия»: «Артист Пермского театра оперы и балета Р. Уразгильдеев рассказывает о танцах – народных, бальных, танго и вальсе, «буги-вуги» и «твисте». Разумеется, его книжка не ставит цели научить читателя танцевать, но она дает понятие о народном массовом танце, как о виде искусства; о том, как он возник и развивается, о действительной красоте в нем».*

Книга была небольшая по объему, всего сорок четыре страницы, но тираж ее, десять тысяч экземпляров, превысил все мои будущие книги по музыкально-театральному искусству. С благодарностью я вспоминаю издателей моей первой книжки – художника В.П. Петрова, художественного редактора М.В. Тарасову и, конечно, прекрасного редактора Роберта Петровича Белова. Огромное спасибо им всем за дружескую, товарищескую поддержку. Я уезжал из Перми, оставляя большое количество своих друзей, уезжал, как мне тогда казалось, не на долго. Но, как говорится, человек предполагает, а бог располагает. Это расставание вылилось в десятилетия. Однако было множество встреч с коренными пермяками, с теми, кто так или иначе связал свою судьбу с Пермским театром оперы и балета и хореографическим училищем. Я всегда был рад этим встречам, писал статьи о выступлениях этих артистов. И некоторые из них я привожу в следующей главе этой книги.

* Из письма М.М. Газиева Эдуарду Мальбекову от 13 декабря 1974 года. – Архив автора.

* В университете культуры // Звезда. – 1960. – 2 марта.

* Федоров А. Искусство станет понятнее // Молодая гвардия. – 1964. – 7 февраля.



Конкурс “Арабеск-96”
В.Кирова, Ю.Зорич,
К.Усуи, Р.Уразгильдеев, В.Гордеев, И.Ратнер



А.Кониболоцкая и Р.Уразгильдеев
“Хабанера”



А.Токомбаева и Р.Уразгильдеев
“Большой вальс” И.Штрауса



Гирей - Р. Уразгильдеев
“Бахчисарайский фонтан”
Б.Асафьев



Р.Уразгильдеев с женой И.Левченко,
дочерью Натальей и внуком Игорем
Бишкек 2001 год.

Глава III

ВСТРЕЧИ

Театральный сезон 1958 года был для Пермского театра оперы и балета сложным. В связи с капитальным ремонтом здания театра мы всю зиму и весну выступали на сцене Дворца культуры имени Я.М. Свердлова.

Реконструкция театра была основательной. Она касалось всего помещения. В зрительном зале был подвешен деревянный потолок, обладавший несравненно лучшими акустическими свойствами, чем обычный, из панельных перекрытий. Количество мест в зрительном зале увеличилось немного, их стало 1018. Но значительно лучше стала планировка рядов, лож. Появились светлые, просторные фойе, гардеробы, большой зал буфета. Больше всего удобств реконструкция принесла нам, артистам и работникам театра. Увеличилась площадка сцены, добавились два служебных лифта, 4 грузоподъемника, была произведена автоматизация механизмов, были построены настоящие «карманы» – большие подсобные помещения за кулисами, примыкающий к сцене склад для декораций примерно на двадцать спектаклей, «сейф» – хранилище для мягких декораций, удобные артистические и помещения для цехов, мастерских.

Все это требовало немалого времени для осуществления. И коллектив Пермского театра оперы и балета отправился в длительную (на четыре с половиной месяца) гастрольную поездку: Владивосток, Хабаровск, Комсомольск-на-Амуре, Красноярск. Театр чрезвычайно ответственно отнесся к этим гастролям, включив в репертуарную афишу свои лучшие спектакли – оперы «Князь Игорь», «Кармен», «Русалка», «Фауст», «Демон», «Чародейка», «Овод», «Аида», «Травиатта», «Чио-Чио-Сан», балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Бахчисарайский фонтан», «Бэла».

Гастрольные спектакли мы показывали на сцене Краевого драматического театра имени А.М. Горького города Владивостока, с которого и началась эта беспрецедентная по длительности времени поездка коллектива. Однажды в театральный дворик, где мы обычно собирались до начала репетиций, пришли двое юношей – Андрей Крамаревский и Володя Васильев, как представились они. Концертная бригада, состоящая из артистов балета Большого театра Союза ССР, в летние

месяцы своего отпуска выступала в городах Сибири и Дальнего Востока. Крамаревский был постарше своего товарища, чрезвычайно активен в разговоре и сразу концентрировал всеобщее внимание на себе. Васильев, выпускник Московского хореографического училища 1958 года, светловолосый, среднего роста, отнюдь не богатырского телосложения, был сдержан в эмоциях и молчалив. Уходя, они пригласили нас на свой вечерний концерт в Доме офицеров. Концерт, разнообразный по номерам, включал в себя фрагменты из классических балетов и характерно-сценические танцы. Крамаревский танцевал испанские танцы, очень высокая ростом балерина Колпакчи – танец Заремы из балета «Бахчисарайский фонтан» и т. д.

— Вариация раба” из балета “Корсар”. Исполняет Владимир Васильев, — объявила ведущая концерта.

На самом дальнем плане сцены появился Васильев, встал в позу и вдруг с первым тактом музыки взлетел в высочайшем прыжке и очутился на авансцене. Зал взорвался овацией, которая продолжалась во время исполнения всего танцевального номера. Сразу же после окончания концерта мы кинулись за кулисы поздравить юного восемнадцатилетнего танцовщика, но не нашли его.

В те годы удавалось довольно часто приезжать в Москву и, конечно, любыми путями попадать в Большой театр и даже на тренировочные классы и репетиции. Помню один из таких поистине звездных классов педагога Алексея Николаевича Ермолаева, когда в балетном зале «сошлись» в отчаянном артистическом соревновании В. Васильев, М. Лиєпа, Н. Фадеечев, Ю. Владимиров, ленинградец М. Барышников, А. Годунов, М. Лавровский, В. Гордеев, Б. Акимов. Это было подлинное торжество мужского классического танца, полностью утвердившего себя в двадцатом столетии. Во время гастролей Фрунзенского театра оперы и балета в июле 1970 года в Москве мы занимались и выступали в Большом театре. Однажды в первый зал, где я давал артистический урок, пришел позаниматься классом Владимир Васильев. Надо ли говорить, что центр внимания всего класса был Васильев. Его изумительные вращения, чистота позиций, экспрессия движений были для нас практическим уроком высочайшего артистического мастерства.

Мне посчастливилось увидеть большинство спектаклей с участием Васильева – его удивительно русских героев в «Каменном цветке» и «Коньке-Горбунке», сказочного Щелкунчика–принца, Ивана Грозного в одноименном балете, виртуоза Базиля в “Дон Кихоте”. Этим и другим замечательным сценическим творениям Владимира Васильева посвящено

огромное количество исследований, среди которых редкостная по глубине анализа монография «Владимир Васильев» Бориса Александровича Львова-Анохина. Думаю, что ролью, потрясшей воображение современников, раскрывшей понимание необъятности границ классического танца стал Спартак–Васильев в постановке балетмейстера Ю. Григоровича. Это был не только танец-полет мощного героя, преодолевшего земное притяжение. Васильев в Спартаке предстал великим трагическим актером на балетной сцене, опрокинув все устоявшиеся законы природы трагического в сценическом искусстве. Убеден, что Васильев-артист совершил прорыв в двадцать первый век и его творческие достижения будут служить образцом нового и новаторского в искусстве для многих последующих артистических поколений.

Правильно говорят, что талантливый человек талантлив во всем. В верности этого суждения меня убеждали балетмейстерские постановки Васильева – его балеты «Икар» С. Слонимского на сцене Кремлевского Дворца Съездов и «Эти чарующие звуки» на музыку Ж.-Ф. Рамо, В.А. Моцарта, Дж. Торелли и А. Корелли на сцене Большого театра, а также многочисленные хореографические номера, которые благодаря телевидению стали известны миллионам зрителей во всем мире. Спектакль же, который заставил меня еще раз убедиться в волшебной силе искусства, стал балет «Анюта» на музыку В. Гаврилина в постановке Владимира Васильева. Как-то во время моей учебы в ГИТИСе на одном из экзаменов я встретился с удивительным человеком, профессором Борисом Владимировичем Алперсом. Соратник легендарного режиссера-новатора Всеволода Эмильевича Мейерхольда, Алперс был очень тактичен в разговоре со студентами. Он преподавал спецкурс «Антон Павлович Чехов». Чувствуя мою любовь к произведениям Чехова, Борис Владимирович посоветовал мне углубленно заняться этой проблемой и спросил меня:

— А можно ли поставить Чехова в балете?

И я со всей самонадеянностью молодого театроведа ответил, что это невозможно, поскольку великий писатель и драматург Чехов значительно многообразней и сложнее, чем какой-нибудь танец. Спектакль же Васильева опрокинул это мое убеждение. Не однажды я видел «Анюту» и даже с самой несравненной Екатериной Максимовой – Анютой и Владимиром Васильевым – Петром Леонтьичем. Не берусь анализировать этот удивительный спектакль. Соглашусь с утверждением Львова-Анохина, что «сила хореографии Васильева в этом балете прежде всего в

музыкальности, в точной адекватности духу музыки, ее стилю и характеру». И все же главная, основополагающая черта балета «Анюта» – его глубокая человечность. Она заложена самим хореографом, создателем спектакля и является жизненным стержнем самого Мастера хореографии – Владимира Викторовича Васильева. Почти десять лет я встречаюсь на Пермском конкурсе «Арабеск», работая членом жюри и членом жюри прессы. За эти годы «Арабеск» стал одним из престижнейших мировых балетных конкурсов, участвовать в котором считают за честь одаренные исполнители из многих стран. И в этом всемирном признании огромная заслуга художественного руководителя конкурса Владимира Викторовича Васильева и председателя жюри конкурса Екатерины Сергеевны Максимовой, для которых «Арабеск» стал неотъемлемой частью их жизни. Думаю, что движет ими в этой труднейшей, но очень благородной деятельности одна цель: «Умение выделить лучшее в собственной национальной культуре и соединить это лучшее с другими культурами – великое искусство. Весь вопрос в том, как из всего того, что нас окружает, передать потомкам главное, составляющее непреходящие ценности».*

Как-то великая Уланова очень точно подметила: «Когда Максимова и Васильев появляются на сцене вместе, их талант словно увеличивается: единство манеры, единство пройденной школы». К гастролям Большого театра Союза ССР в Киргизской Республике в 1986 году в газете «Советская Киргизия» я опубликовал статью «Прославленный дуэт»:

«Талант народных артистов СССР, ведущих солистов балета Большого театра Союза ССР Екатерины Максимовой и Владимира Васильева широко известен во всем мире. Им посвящены десятки сотен статей, отзывов, в которых отмечается уникальность, неповторимость артистического дара Максимовой и Васильева, высокое духовное, облагораживающее влияние на людей.

Большое сценическое обаяние, грациозность и безупречность академического танца Екатерины Максимовой наглядно проявились в исполнении партии Маши в «Щелкунчике» Чайковского, хореографии Григоровича. Драматизм, высокую патетику чувств показала Максимова-Джувьетта. Ее своенравная, веселая трактирщица Китри из балета «Дон-Кихот» в чем-то близка Шуре Азаровой из «Гусарской баллады» Т. Хренникова и героям телевизионных балетов Элизе из «Галатеи» и Петеру в «Старом танго». В этих балетах по-своему интерпретируя эксцентрический стиль хореографа Дм. Брянцева, Максимова раскрыла новые черты своего удивительного дарования. Она проявила себя

виртуозной танцовщицей и несравненной трагикомической актрисой. Обширен балетный репертуар исполненных балетных партий Максимовой. Среди них: Золушка, Одетта-Одиллия, Девушка в балете «Икар» С. Слонимского, Жанна («Пламя Парижа»), Мария («Бахчисарайский фонтан»), сольные партии в постановках Васильева «Прогулка» Рамо и «Сороковая симфония» Моцарта в балете «Эти чарующие звуки». Максимова – первая исполнительница партии Фригии в балете «Спартак» Хачатуряна. Одна из лучших ее партий – Жизель, которую она танцует вместе с Васильевым.

Первые две роли Владимира Васильева в Большом театре – Данила в «Каменном цветке» С. Прокофьева, Иванушка в «Коньке-горбунке» Р. Щедрина ярко выявили национальную природу молодого артиста. Одержимый Меджнун из балета «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна, хореография К. Голейзовского открыл редкий дар Васильева, дар пластичного преобразования и перевоплощения. Его Дезире в «Спящей красавице» и Базиль в «Дон Кихоте» поражают экспрессией танца, виртуозностью, мажорным звучанием.

Талант балетного артиста Васильева заключается прежде всего в танцевальном перевоплощении. Его Ромео поначалу беззаботный веронский юноша, трагичен и неузнаваем в сцене оплакивания Джульетты. Царь Иван Грозный и Петрушка, исполненные Васильевым, продолжали русскую тему его творчества. Современник Сергей из балета «Ангара» Эшпая утверждал высокий духовный мир героя нашего времени. Широта и мощь таланта артиста проявились в исполнении партии Спартака в одноименном балете композитора Хачатуряна, хореография Григоровича. Перед зрителем предстал подлинный борец за свободу угнетенных. Эта работа Васильева была удостоена Ленинской премии в 1970 году.

Своей великолепной исполнительской практикой Екатерина Максимова и Владимир Васильев блистательно убеждают в жизненности и многогранности прекрасного мира – мира балета*.

В сентябре 1974 года, после двух лет напряженной работы в балетной труппе Каира, Министерство культуры СССР направило меня и мою жену, педагога-балетмейстера Ингу Евгеньевну Левченко, на работу в Иран, в театр оперы и балета и Иранскую балетную академию. Инструктаж, полученный перед отлетом в Тегеран, четко обусловил наше положение: «Вы будете работать там как персидские служащие, подчиняться их законам и правилам. К сожалению, наши специалисты, как правило, работают там небольшой срок». Инструктаж было получать не впервой,

тем более, что в «египетский период» надо было руководить большой группой советских специалистов и балетной труппой арабских артистов в восемьдесят человек, а сейчас мы направлялись в Иран как два отдельных специалиста. Нас встретили в аэропорту Мехрабат и поселили в отеле с поэтичным названием «Елочки», дав распоряжение «отдыхать». Однако мы не выдержали положенных по приезду трех дней «для акклиматизации» и уже через день заявили к своему куратору в ГКЭС Алексею Владимировичу Маркову и настояли на том, чтобы нас представили «заказчиком».

Театр Рудаки-холл оказался рядом. Огромный балетный зал, в котором одновременно могли репетировать балетная труппа в семьдесят человек и симфонический оркестр театра, располагался на пятом этаже. Сцена была не очень больших размеров, но компактная и отлично механизированная. Во главе балетной труппы и Иранской балетной академии стоял Нежат Ахмедзаде, опытный организатор, бывший танцовщик, хорошо знающий специфику балета. Ему помогала его супруга – Аида Ахмедзаде, ведущая балерина и балетмейстер, владеющая примерно десятью иностранными языками, в том числе и русским. Так что благодаря ей никаких недомолвок и недопонимания не было. Мы сразу же включились в напряженный ритм работы – Иранская балетная академия – театр Рудаки-холл – с восьми утра и до двадцати двух часов с перерывом на обед. Вторая половина четверга и вся пятница отдавались советскому клубу, в котором надо было заниматься художественными коллективами советских специалистов и их семей, расположенных в Тегеране. Словом, только держись, успевай и работай!

Сразу же по приезду мы занялись восстановлением балета «Бахчисарайский фонтан», поставленного в предыдущем театральном сезоне советским балетмейстером Н. Конюс. Балетная труппа Тегерана каждый год обновлялась на 30-35 % за счет молодых выпускников балетных школ Англии. Так что приходилось учить всему: и «лексике» танца, и умению одевать театральный костюм, гриму и стилю произведения. Спектакль удалось выпустить в короткий срок, за две недели. Помогло и то, что это был мой самый любимый, досконально изученный спектакль. Сразу же после «Бахчисарайского фонтана» начали работать над «Жизелью», причем в этом балете планировалось участие солистов балета Большого театра Москвы. Инга Евгеньевна Левченко (за рубежом Уразгильдеева) приступила к постановке спектакля. Пикантная подробность – в первый же день репетиции пропал клавишник «Жизели», единственный экземпляр! Пришлось Левченко работать по партитуре, а зачастую самой «петь»

музыкальный материал. Кстати, клавиш балета нашелся как раз в день генеральной репетиции. Что скажешь, Восток – дело тонкое! Спектакль «Жизель» и выступления молодых солистов балета Большого театра Ирины Прокофьевой и Андрея Кондратова получили высокую оценку иностранных корреспондентов, очень ревниво следивших за работой советских специалистов. Кстати, слово «шурани» – «советский» лучше было в Тегеране заменить на слово «русский». По поводу нашей работы по постановке балета «Жизель» на тегеранской сцене хочу отослать читателей к статье в журнале «Музыкальная жизнь» за 1975 год, опубликованной в этой книге.

Совместно с мадам Аидой Ахмедзаде я ставил первый персидский балет «Бежан и Маниже» по мотивам «Шахнамэ» Фирдоуси. В балетной труппе и с ее руководителями сложились отличные отношения. Артисты любили нас, очевидно, за трудоспособность, за искреннее отношение ко всем, без исключения. Они оберегали нас и за три года работы не было ни одного случая, чтобы мы почувствовали дискомфорт со стороны балетной труппы. За это время с нами пытались совместно работать три пары американских педагогов, но, как правило, через три-четыре месяца расторгали контракт. Персы заявляли, что мы хотим работать только с «русскими». И еще одно немаловажное обстоятельство. По приглашению Его Величества Шаха Ирана и согласия советского Посольства Инга Евгеньевна стала преподавать танцевальное искусство во дворце Его Величества. Трое детей Шаха Ирана учились танцам в ее классе. Она была первый и единственный советский человек, переступившая порог Дворца Его Величества, и сама Шахиня нередко присутствовала на этих занятиях. Словом, мы получили статус особого доверия и отныне были обязаны присутствовать на всех правительственных мероприятиях с участием Его Величества, находясь в специальной ложе вдвоем с обязательным охранником – «саваковцем» сзади, почти рядом с ложей Шаха Ирана.

В театре Левченко приступила к постановке балета «Сильфиды» («Шопениана») на музыку Ф. Шопена. Английский балетмейстер Э. Хитон, энергичная, контактная мадам, ставила балет «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова. Наш господин Нежат Ахмедзаде, пытаясь говорить по-русски, спрашивал меня, что это за балет «Барышня и хулиган». Я отвечал, что это одноактный балет на музыку Дм. Шостаковича, но персы его не поймут, поскольку у них нет такого явления, как хулиганство. А «Арлекинада»? – допытывался он. Впрочем, в суете повседневной жизни я не придавал этим разговорам большого значения. А жаль... И тут меня срочно вызвал

* Васильев В. Пока живет критическая мысль... // Правда. – 1988. – 18 марта.

к себе в Посольство наш советник по культуре, у которого из работников искусства нас было всего двое. Быстро расспросив о делах, он сходу сказал мне:

— Ты знаешь, что в Вашем спектакле будут танцевать Пановы? — И пока я от удивления на момент потерял дар речи, добавил: — Посол сказал, что если увидит в театре советских людей, то сразу вышлет из Ирана.

И тут я вспомнил, как в мае 1974 года, еще работая в Каире, я по радио услышал известие о том, что Галина и Валерий Пановы эмигрировали в Англию. А советник продолжал:

— Известно, что когда они встречаются за рубежом советских специалистов, то они дают всегда резко отрицательные отзывы о них и их работе.

Придя в себя, я, подавив растущее внутри бешенство, чересчур спокойным голосом сказал:

— Очень хорошо. Завтра в четверг есть самолет на Москву. Я пошел домой собирать вещи, а Вы скажите Послу, что мы уезжаем.

— Как это, — опешил мой собеседник. И тут я взорвался.

— Мы единственные в Рудаки-холл специалисты балета. Пановы придут заниматься, а мы откажемся, потому что мы — советские специалисты, а они не советские?

— Тихо, тихо... — стал урезонивать меня советник. — Сиди, жди... — И сам ушел «наверх». Вернувшись примерно через час он сказал: — Решили так, они гости и вы гости.

— Другой разговор, — ответил я.

Но на душе было беспокойно и обидно. Стали вспоминать талантливую ученицу Галю Рагозину, которая училась в Пермском хореографическом училище одновременно с мальчишками Инги Евгеньевны и росла на наших глазах. Конечно, она знала и меня как педагога училища, солиста балета театра, секретаря комсомольской организации, коммуниста. Правда, мы очень редко встречались. Однажды я летел из Москвы в Пермь самолетом и наши места оказались рядом. К тому времени Галина Рагозина уже стала прима-балериной Пермского балета, лауреатом Международного конкурса артистов балета в Варне (1968 г.), она была широко признанной танцовщицей. Сам директор театра Ходес С.Г. прислал за ней в аэропорт машину, и она любезно подвезла меня к моим родственникам. Конечно, была обида на Нежат Ахмедзаде, который безусловно, знал всю сложность такой ситуации, но пошел на это. Слова «проклятый капиталист» были тогда самыми ласковыми в моем

* Уразгильдеев Р. Прославленный друг // Советская Киргизия. — 1986. — 10 июня.

лексиконе. Наконец, удалось узнать, что Пановы будут танцевать два па-де-де в первом в отделении сразу же после спектакля "Сильфиды".

Встретились мы уже в классе и после урока, когда Галя меня познакомила с Валерием и мы пожали друг другу руки. Я без рассусоливаний и воспоминаний сразу же сказал Пановым, что надо пойти и "обжить" сцену. По-существу, все разговоры касались только балетных дел. Пановы отлично занимались в тренировочном классе. Виртуоз Валерий поражал всех своим напором исполнения танцевальных комбинаций, настоящей русской школой танца. Он, обращаясь к Инге, просил ее делать как можно больше замечаний.

— Мы уже соскучились по-настоящему классу, — сказал он.

— Когда я занимаюсь с ними в классе, — говорила мне Инга, — я забываю о какой-то принадлежности. С ними радостно работать.

Волнителен был день премьеры. Пока шли "Сильфиды", Пановы, уже одетые в театральные костюмы, находились за кулисами. Сразу же после того, как артисты и постановщики откланялись и закрылся занавес, к Инге Евгеньевне подошел Валерий, и обняв ее спросил:

— Как это Вы сумели сделать с такой трудной труппой такой чудесный спектакль?

Отвечать было некогда, так как уже объявили их выступление. А на фуршет в присутствии большого количества гостей англичанка-переводчица громко сказала, обращаясь к нам:

— Пановым очень понравилась Ваша постановка и Валерий сказал, что если бы Вы работали на Западе, то Вы были бы очень уважаемыми специалистами.

Скажем откровенно, что такое признание, высказанное всенародно, могло иметь разные последствия.

Совместные спектакли, в конце-концов, закончились. Пановы уехали, а наш советник, вызвав меня в Посольство, удовлетворенно сказал:

— Ну вот, Пановы про Вас ничего не написали!

Убежден, что секретные службы Ирана знали про нас почти все. Но одно дело знать, а другое обнародовать материалы в прессе. Тут бы не помогла даже наша совместная удачно складывавшаяся работа. И только приличное время спустя мадам Аида Ахмедзаде сказала нам, что Пановы отзывались о нас, как «об отличных специалистах, которых надо беречь». Этот разговор состоялся в завершении нашей трехлетней работы в Тегеране, когда персидская сторона уговаривала нас продлить контракт еще на восемь лет. Но к тому времени наш срок работы за рубежом насчитывал уже пять лет, срок критический по правилам того времени

нахождения за рубежом, и вряд ли наши высокие разрешительные организации пошли бы на положительное решение этого вопроса. Вспоминая то нелегкое время, я думаю, что уже тогда существовало такое понятие – «солидарность пермяков», удивительная поддержка друг друга в самых экстремальных жизненных обстоятельствах. Крепнуть бы и развиваться этому понятию и в двадцать первом веке! И сейчас, встречая Панову-Рагозину Галину на конкурсе «Арабеск» в Перми, мы приветливо улыбаемся друг другу, не вспоминая о прошедшем. А зачем? Что было, то прошло. Но это было, было!..

В семидесятые – девяностые годы прошлого столетия очень популярными были различные фестивали искусств, приуроченные к памятным датам Советского государства. Во Фрунзе приезжали такие коллективы, как Большой театр Союза ССР, а также отдельные солисты оперы и балета, которые выступали в спектаклях Киргизского государственного академического театра оперы и балета. И встреча с такими артистами была радостным событием для зрителей-театралов и для меня лично. Особенно, когда эти артисты были нашей, пермской школы балета.

Среди выпускников Пермского хореографического училища 1953 года **Нине Ивановне Меновщиковой** принадлежит особое место. Она – ученица Е.Н. Гейденрейх, первая народная артистка СССР, слава и гордость отечественного хореографического искусства. «Гостья из Свердловска» называлась моя статья, опубликованная в газете «Советская Киргизия» 8 апреля 1970 года:

«Праздник искусств народов СССР, проходящий у вас в республике, открывает все новые артистические имена, воочию демонстрируя богатства социалистической культуры нашей Родины. Для любителей балетного искусства интересной и радостной была встреча с ведущими солистами балета Свердловского академического театра оперы и балета им. А.В. Луначарского народной артисткой РСФСР Ниной Меновщиковой и Юрием Супруновым.* Несколько слов об их артистическом пути.

Подлинная творческая биография Нины Меновщиковой, выпускницы Пермского хореографического училища, началась с исполнения партии Маши в балете Чайковского «Щелкунчик» на сцене Свердловского оперного театра. Необычайное ощущение юности и целомудренной чистоты принесла на сцену молодая артистка. Академически точный, выверенный танец был наполнен поэзией, радостью познания окружающего мира. Артистка выразительно раскрывала внутренний мир

своей героини.

С той поры прошло 13 лет. Нина Меновщикова стала зрелой артисткой. И мне, ее соученику по балетному училищу и свидетелю творческого роста балерины, приятно подтвердить, что ее искусство, став отточенным и совершенным, обрело широту и романтическую полетность, масштабность.

Нина Меновщикова – гордость, любимица свердловчан. Исполнительница всех ведущих партий классического и советского балетного репертуара, она по праву занимает положение прима-балерины Свердловского театра. Артистка выступала на сценах многих театров Советского Союза и за рубежом, высоко неся знамя советского балета. И это признание она подтвердила своими выступлениями в спектаклях нашего театра – балетах «Лебединое озеро» и «Жизель».

Характерные черты творчества балерины – музыкальность, артистизм, умение использовать отличную танцевальную технику для раскрытия создаваемого образа. Вот ее Одиллия в «Лебедином озере»! С первого появления она приковывает к себе внимание. В плавных, льющихся линиях тела в дуэте с принцем, в горделивых позах, в неожиданной, резкой смене графически острых, ликующих положений рук на лебединую, глывущую пластику Одетты, в искрометных вращениях и в точных, уверенных остановках в танце – во всем ощутимо утверждение всесокрушающей воли, стремление продолжить обман принца, пораженного сходством Одиллии и Одетты.

И совершенно противоположный образ в «Жизели». Словно в призрачной дымке, поэтической грезой возникает ее Жизель-виллиса. Хрупкая, овеванная тонким лиризмом, трепетностью любви и сострадания к Альберту, Жизель Меновщиковой вносит в спектакль особую, неповторимую прелесть очарования, И здесь ее танец, технически точный, выразительный, направлен на раскрытие «жизни человеческого духа». Создавая глубокий образ, наполненными большими чувствами, артистка тщательно продумывает каждую деталь, каждый нюанс.

Партнером Нины Меновщиковой был солист балета Юрий Супрунов. Его путь в большое искусство, по-существу еще только начинается. По окончании Пермского хореографического училища, он, в процессе работы в Свердловском театре, обратил на себя внимание своим трудолюбием и одаренностью к танцу.

Сейчас Юрий Супрунов сформировался как танцовщик лирико-драматического плана. Его принц в «Лебедином озере» лиричен и элегантен. Артист уверенно танцует как сольные вариации, так и дуэты с

партнершей.

Пожалуй, лучшая работа артиста – граф Альберт из балета “Жизель”. Альберт Супрунова в первом акте – надменный, резкий, не терпящий возражений аристократ, с властным жестом, с манерами человека, привыкшего повелевать. И только с Жизелью он, словно боясь нарушить идиллию счастья, мягок и спокоен. И, наверное, вот эта искренность исполнения вызвала столь теплый прием наших зрителей. В беседе с нами Нина Меновщикова и Юрий Супрунов говорили о том, что их покорила наш город с белоснежными, сияющими вдали горами и чуткой, внимательной публикой. Думается, что и их замечательное искусство останется в памяти тех, кто познакомился с ними”.

Вениамин Иванович Круглов, заслуженный артист РСФСР (1963), народный артист УССР (1967), награжденный орденом Октябрьской Революции – коренной пермяк. Он учился на класс ниже нашего курса, и уже в училище был признан перспективным танцовщиком и отличным партнером. В театрах Горького, Свердловска, Киева Круглов танцевал со всеми ведущими танцовщицами, неоднократно гастролировал за рубежом, вел педагогическую работу в Киевском хореографическом училище. В августе 1979 года Кыргызский театр оперы и балета выступал с гастрольными спектаклями на сцене Киевского академического театра оперы и балета им. Т.Г. Шевченко в течение целого месяца. Как родных и близких людей встречали нас Веня Круглов и его жена, Верочка Гущина, бывшая моей соученицей по Пермскому хореографическому училищу. Они показали нам все красоты прекрасного Киева и свой небольшой яблоневый сад на берегу Днепра. Сейчас, время от времени, мы обмениваемся редкими письмами и, пожалуй, тон их, в основном, грустный. И вновь обращаюсь к тем далеким годам, когда Круглов танцевал на сцене Кыргызского театра и я опубликовал небольшую статью в газете «Советская Киргизия» за 10 июня 1972 года под названием «Высокое мастерство»:

«Большую радость доставила любителям хореографического искусства встреча с посланцами братской Украины – ведущими солистами балета Киевского академического театра оперы и балета им. Т.Г. Шевченко лауреатом Всесоюзного конкурса Элеонорой Стебляк и народным артистом Украинской ССР Вениамом Кругловым. Они выступили на сцене нашего театра в спектаклях “Лебединое озеро” П. Чайковского и «Дон Кихот» Л. Минкуса, продемонстрировав замечательное мастерство исполнения заглавных партий этих сложнейших произведений

хореографической классики.

Оба артиста известны широкому кругу зрителей не только выступлениями на сцене своего театра, но и по многочисленным гастрольным поездкам по нашей стране и за рубежом. Для искусства Э. Стебляк и В. Круглова характерны блестящая танцевальная техника, тонкая музыкальность, высокий артистизм и праздничная мажорность. Но, пожалуй, главное, что отличает их исполнительское мастерство, – это своеобразная трактовка партий, оригинальность решения, казалось бы, уже давно ставших традиционными, сценических образов.

Одетта и Одиллия Э. Стебляк, при резко кажущейся контрастности, глубоко родственны. В белом лебеде – Одетте артистка меньше всего подчеркивает элегическую грусть и умиротворенность. Все сцены с Принцем, дуэты и сольные вариации наполнены ощущением тревоги, надвигающегося несчастья. Артистка исполняет их с большой экспрессией, подчеркивая резкими всплесками рук, неожиданными поворотами головы, всего тела свое сомнение и, может быть, неверие в страстную клятву верности Принца. Вот почему так трагически звучит ее «лебединая песнь» в сцене рассказа подругам-лебедям о невольном обмане Принца. В черном лебеде – Одиллии сквозь демонический облик героини вновь звучит трагическая тема смятенной, колеблющейся души. Виртуозная техника балерины помогает ей наиболее полно раскрыть всю сложность задуманного образа.

Одаренный танцовщик и великолепный партнер В. Круглов рисует своего героя мужественным и решительным. В невольном обмане, когда Принц поддается поразительному сходству Одиллии и Одетты, он винит в первую очередь самого себя и смело идет в бой на защиту своей любимой.

Совершенно иными предстали Э. Стебляк и В. Круглов в балете «Дон Кихот». Пожалуй, их появление в спектакле и то, как они танцуют, можно определить словами: «Праздник танца». И действительно, танцевальная стихия движет, определяет каждый поступок героев. Китри – Э. Стебляк, очаровательная и грациозная, как фарфоровая статуэтка, неожиданно в прыжках обретает «мужскую силу» и ощущение невесомости в полете, ошеломляющую стремительность во вращениях. Стоит только вспомнить, с каким блеском и техническим совершенством была исполнена сложнейшая вариация Китри в окружении тореадоров в первом акте балета.

В. Круглов исполняет свою роль с полным ощущением “правды жизни”. Его Базиль – это ловкий, добрый и славный Фигаро” герой комедии

* Звание народной артистки СССР Н.И. Меновщиковой было присвоено в 1973 году.

Бомарше, охочий на выдумку и беззлобную шутку. Его «разговорная речь» – это и техничный, отшлифованный до малейшей детали, танец, и отточенная скульптурность каждой позы, и яркая, образная пантомима, и выразительный жест Базиль – Круглова живет «сиюминутной» жизнью, немедленно откликаясь на каждую реплику партнеров, он прост и естествен в любой сценической ситуации. Артист великолепно передает стиль всего спектакля, органично сочетая испанскую манеру танца с истинной удалью и широтой русской советской балетной школы, с ее танцевальной манерой. Эта партия у артиста по праву принадлежит к числу самых лучших в его обширном репертуаре.

Меридианы дружбы познакомили нас с талантливыми представителями украинского народа. Киевские артисты покорили зрителей и нас, актеров, своим высоким мастерством, жизнерадостностью и оптимизмом, своей сердечностью, умением органично «входить» в спектакли в трудных, гастрольных условиях с их неизбежными просчетами. И к бурным аплодисментам зрительного зала по праву присоединились дружеские, искренние поздравления участников спектакля”.

Среди двенадцати выпускников Пермского хореографического училища 1963 года почти половина из них удостоена почетных званий России. **Леонора Михайловна Злобина-Эллинская** (класс Н.Д. Сильванович) еще в годы учебы в училище считалась перспективной, многообещающей танцовщицей. И в своей творческой практике она доказала это, будучи удостоенной почетных званий заслуженной артистки России и народной артистки Украины. Мне это было радостно подтвердить во время выступления Леоноры на сцене Киргизского театра, о чем я писал в статье «Радостное знакомство» в газете “Вечерний Фрунзе” от 6 июня 1978 года:

«Фестиваль искусств «Весна Ала-Тоо”, празднично шагающий по всей цветущей земле Киргизстана, – это не только давно желанные встречи с прославленными мастерами советской культуры, с артистами, уже полюбившимися фрунзенцам, но и радость открытия новых артистических имен.

Именно такого рода радостное знакомство состоялось в минувшую субботу в зале Киргизского театра оперы и балета на спектакле «Жизель», главные партии в котором исполняли наши гости из Днепропетровска – ведущие солисты балета Леонора Эллинская и Валерий Кирьянов.

Леонора Эллинская – балерина яркого лирико-драматического дарования. Воспитанница Пермского хореографического училища, она

отлично владеет техникой классического танца. В исполняемом ею репертуаре сложнейшие хореографические партии в балетах мирового, русского и советского наследия, главные роли в спектаклях «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Спартак», «Бахчисарайский фонтан», «Золушка» и т.д. Опытная балерина, Л. Эллинская умеет подчинить технику своего танца главному – раскрытию многогранного образа своей героини, показу чувств, мыслей и переживаний своей Жизели. Героиня Л. Эллинской – человек чистой и нежной души, доверчивой и чуткой ко всем окружающим ее людям. Ее Жизель воспринимает все эмоционально, непосредственно, своим трепетным, волнующим сердцем.

Доверчивость не позволяет Жизели – Эллинской увидеть приближающуюся беду, распознать обман, принесший ей несчастье. Тем трагичнее для Жизели станет правда прозрения...

С большим драматическим накалом и экспрессией провела Леонора Эллинская очень сложную, психологически насыщенную сцену сумасшествия и смерти Жизели. Ее Жизель погибает, не веря в виновность Альберта и не виня его в происшедшем.

И эту тему высокой любви и полного доверия артистка четко воплощает в сценах 2-го действия, когда неумолимые, беспощадные виллисы-мстительницы вовлекают в свои нескончаемые хороводы путников и закруживают их до изнеможения. Жизель Л. Эллинской, ласковая и заботливая, бесстрашно встает на их пути, смело борется за жизнь своего любимого. И если в первых эпизодах 2-го действия Жизель – бесплотный, беззвучно парящий романтический облик юной сильфиды, то в дуэтах с Альбертом ярко звучит биение горячего любящего сердца человека, готового отдать свою жизнь ради счастья любимого. Танец балерины, одухотворенный и поэтичный, отточен до деталей, нюансов.

Мне особенно приятно писать о Леоноре Эллинской как о высокопрофессиональной, сложившейся балерине, потому что я был свидетелем ее первых творческих дебютов, успешных выступлений в школьных спектаклях Пермского хореографического училища, в классической «Коппелии» Л. Делиба, в озорном, комедийном балете «Кукуруза-чудесница» композитора Г. Терпиловского и в современном одноактном балете «Любка» Ж. Зориной, посвященной героической памяти молодогвардейцев. Сейчас же Леонора Эллинская – интересная, творчески индивидуальная танцовщица, тонко воплощающая характер и стиль сложного хореографического образа. И это делает искусство одаренной балерины особенно привлекательным и впечатляющим.

Партнер Л. Эллинской в спектакле «Жизель» – воспитанник

Харьковской балетной школы **Валерий Кирьянов** – хороший танцовщик и чуткий, пластически выразительный актер. Образ графа Альберта им выверен до мельчайших подробностей, эта роль дорога артисту и исполняет ее В. Кирьянов с особенным вдохновением и мастерством. Альберт В. Кирьянова искренне увлечен Жизелью. Кажется, что он с особым удовольствием поменял золоченый наряд графа на бесхитростный костюм простолюдина, и здесь ему вместе с Жизелью и ее подругами свободно и весело. Трагическая развязка – потрясение и гибель Жизели – и для Альберта – В. Кирьянова стала огромным горем. Пройдя через страдания и очищение души, герой артиста останется глубоко благодарным памяти Жизели, ее беззаветной любви, которая сильнее самой смерти.

Четок и пластически красив жест танцовщика, его игра выразительна и реалистична, он умеет подхватить и откликнуться на любую «реплику» партнеров. В. Кирьянов – прекрасный, чуткий и внимательный партнер, танцевать с ним балеринам удобно и надежно. И потому не случайно Л. Эллинская и В. Кирьянов в спектакле, особенно в сложнейших дуэтах 2-го действия, продемонстрировали отличную станцованность, безукоризненное умение развивать и укреплять романтическую пластику своих героев, находить живые человеческие интонации, близкие и дорогие современникам-зрителям. Наши гости из Днепропетровска органично вошли в спектакль «Жизель» и вместе с киргизскими артистами Бердалы Романкуловым (Лесничий), Марией Смакеевой (мать Жизели), Кариной Юровской (Батильда, невеста Альберта), Виктором Никитенко (оруженосец), подругами и друзьями Жизели в первом действии, виллисами и их повелительницей Миртой – Сауле Куватовой во втором действии составили законченный актерский ансамбль. «Исполнять балет “Жизель” с такими артистами, как Леонора и Валерий, очень приятно, — сказал после окончания спектакля дирижер Борис Лебедев. — Танец их четок по форме, выразителен и, самое главное, очень музыкален».

Свидетельством всеобщего признания искусства одаренных артистов Леонора Эллинской и Валерия Кирьянова стали дружные и долгие аплодисменты всего зрительного зала и обилие цветов, преподнесенных благодарными фрунзенскими зрителями нашим гостям из Днепропетровска».

В культурной жизни Киргизии 1986 год стал особенно знаменательным. На музыкальный фестивале «Весна Ала-Тоо» в республику впервые приехал творческий коллектив Большого театра Союза ССР с составом

более 500 человек. Москвичи показали восемь оперных и балетных спектаклей – это оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» и «Моцарт и Сальери», «Евгений Онегин» и «Иоланта» П. Чайковского, «Ифигения в Авлиде» К. Глюка, балеты – «Жизель» А. Адана, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Любовью за любовь» Т. Хренникова. Большой театр исполнял «Реквием» Дж. Верди и кантату «Александр Невский» С. Прокофьева совместно с коллективом хора и оркестра Гостелерадио Киргизии. В спектаклях и концертах выступали прославленные солисты оперы и балета Большого театра.

В предверии гастролей Большого театра я опубликовал в газете «Советская Киргизия» от 10 июня 1966 года статью под названием «Балерина 20 века»:

«Имя юной танцовщицы из Перми **Надежды Павловой**, удостоенной на Втором Международном конкурсе артистов балета в Москве в 1973 году Гран при и золотой медали, буквально облетело весь мир. Не только профессионалы и любители балета, но даже люди далекие от искусства хореографии говорили о воспитаннице уральской школы балета (педагог Л. Сахарова), покорившей своей одухотворенностью, естественностью грации, танцевальной свободой.

Выступление на Международном конкурсе артистов балета принесло Павловой всемирную известность. «Другого такого яркого прихода в искусство не помню, — говорил Владимир Васильев, известный танцовщик и балетмейстер Большого театра, — во всяком случае, на моей памяти не было столь блестящего дебюта, как это случилось с Надей. Она просто ворвалась, очаровала и растрогала зрителей настолько, что сразу же с первых шагов стала легендой».

Еще учась в училище, а затем работая в Пермском театре оперы и балета, Надя Павлова исполнила партии Сванильды в «Коппелии», Жизели, Джульетты, Китри. С 1975 года, после дебюта в балете «Жизель», она – ведущая солистка Большого театра. «Это счастье – работать в Большом», — говорит Павлова. Добрым и требовательным наставником молодой балерины стала известная советская балерина и замечательный педагог, народная артистка СССР, профессор Марина Тимофеевна Семенова. Прочный творческий контакт, взаимопонимание педагога и артистки помогли созданию таких совершенных артистических работ, как Аврора, Маша, Китри, Фригия, Зола («Икар»), Геро («Любовью за любовь»), Валентина («Ангара»), Солистка («Эти чарующие звуки»), Джульетта (1977 г., балетмейстер Ю. Григорович) и др.

Прекрасное искусство ведущей балерины народной артистки СССР

Надежды Павловой получило всемирное признание. Когда в 1973 году, будучи еще ученицей балетной школы, Надя выступала вместе с группой советских артистов балета в США, ее называли «Вундеркинд Павлова».

Киргизстанские зрители на спектакль «Дон Кихот» с Надеждой Павловой билеты разобрали мгновенно. И, наконец, этот долгожданный спектакль состоялся. «Выступления этой балерины фрунзенские зрители ожидали с особым терпением, — писал я в статье «Танец Надежды» (газета «Советская Киргизия» от 29 июня 1963 года)...

«Имя Надежды Павловой, народной артистки СССР, лауреата премии Ленинского комсомола, известно во всем мире.

Китри в балете «Дон Кихот» Л. Минкуса, в ряду созданных Надеждой Павловой образов, занимает особое место. Еще во время конкурсов она исполняла заключительное па-де-де из этого балета, на сцене Пермского театра станцевала эту партию целиком, а в Большом театре отшлифовала и углубила образ своенравной и горделивой испанки, сделала свою Китри одной из коронных партий исполняемого репертуара.

На залитую солнцем, празднично-оживленную, многолюдную площадь Барселоны вылетает Китри – Павлова. Встреченная громом аплодисментов, она свободно и радостно танцует, захватывая своим мажорным, темпераментным исполнением всех участников сцены и зрителей, переполнивших в этот вечер зрительный зад. И эта особая волнительная атмосфера театрального праздника, определяемая искусством замечательной балерины, передавалась и нам, зрителям и артистам, которые вдохновенно танцевали, зажигаемые темпераментным исполнением оркестра под руководством заслуженного артиста РСФСР А. Лавренюка.

Огненный, неукротимый в танцевальном экстазе Г. Таранда в тореадоре и его партнерша Ю. Володина в уличной танцовщице, Е. Ахулкова в Мерседес, И. Нестерова и М. Перетокин в Болеро, И. Лиена в цыганском, исполнители испанского танца, джиги, покорили страстностью исполнения, яркостью танца. Это был подлинный фейерверк, высочайшее соревнование талантливых артистов, доставившее зрителям подлинное эстетическое наслаждение. И центром всего этого артистического парада созвездий большого Балета была Надежда Павлова. С каждым ее появлением на сцене «пульс» спектакля начинал биться еще учащеннее, темпераментнее, словно убыстряя темпо-ритм спектакля.

В танцах и действенных мизансценах первого действия Павлова привлекает мастерским владением танцевальной техники, реалистической манерой игры, умением находить контакт и нужную тональность «в

разговоре» с отцом, дворянином Гамашем, Дон Кихотом Ламанческим. Воплощением мечты, прекрасным видением благородного рыцаря предстает ее Китри в картине «Сон».

Безупречный академический танец Павловой, выверенный до мельчайшего нюанса в каждом движении, позе, предстает здесь энциклопедией классического балета, великолепным образцом артистического искусства.

Наверно, для Л. Никонова, партнера Надежды Павловой в спектакле, этот вечер навсегда останется в памяти. Ведь это был дебют одаренного танцовщика в партии Базиля. Волнение первого исполнения усиливалось и потому, что Л. Никонов впервые встретился в дуэте с прославленной балериной, причем имея очень маленький репетиционный период для совместной подготовки спектакля. И несмотря на эти обстоятельства, молодой артист достойно справился со своими нелегкими артистическими задачами. И свою благодарность замечательной балерине он выразил достаточно красноречиво, низко склонившись в благодарном поклоне перед партнершей и передав ей все цветы, которыми столь щедро наградили в этот вечер артистов благодарные зрители, подолгу не отпуская их со сцены».

За минувшие десятилетия было немало разнообразных встреч на различных континентах, в странах, зачастую, очень далеких друг от друга, когда вдруг начинаешь даже верить, что это – предопределенность судьбы.

1990 год, июль месяц. Варна, Болгария, 14 Международный балетный конкурс. Пермяки уже давно «освоили» Варну. Р. Шлямова и Л. Асауляк (1965), Г. Рагозина (1968), Л. Кунакова (1972), С. Исаев (1980) – эти ныне мастера балета, путевку в творческую жизнь которым дал балетный конкурс Болгарии. Все теплые июльские вечера мы, целая группа пермяков – Кирилл Шморгонер, Юрий Сидоров, Виталий Дубровин – проводили на балетном конкурсе в Летнем театре, переживая и волнуясь за **Людмилу Васильеву** и ее партнера **Станислава Исаева** – выпускников Пермского хореографического училища, ныне солистов Московского классического балета под руководством Н. Касаткиной и В. Василева. Исаев – выпускник нашей школы 1974 года (педагог М.М. Миргарипов), опытный танцовщик, выступавший на конкурсе в качестве партнера, безусловно, во-многом способствовал успешному выступлению Людмилы Васильевой – выпускницы Пермской школы 1987 года по классу педагога Е.В. Быстрицкой. Исполненное Васильевой и Исаевым па-де-де из балета «Щелкунчик»

было академично по форме, музыкально и выделялось стилистической чистотой классического танца. Современный номер «Монолог Офелии» на музыку Дм. Шостаковича в постановке Светланы Воскресенской стал моноспектаклем, в котором «содержание балета выражалось без словесных объяснений» (Ж. Новерр). Как писала критик Анна Александрова, «языком классического танца, достигшим, благодаря творческой фантазии Воскресенской, невероятной освобожденности в ваянии средств выражения, достигается полного и внушительного выражения идеи и вложенного в произведении содержания. Уход духа из «человеческой кожи» – символ вызванного общественными нормами поведения, полет больного, но освобожденного духа, его дрожь, зов инстинктов и возвращения души в ее оболочку, чтобы, примирившись, отплыла, кротко скрестив руки, в небытие, превратило искусство Васильевой в магию, которая покорила зрителей».*

Конечно, эта была наша всеобщая радость и гордость за Людмилу Васильеву, когда мы узнали, что она удостоена звания Лауреата Международного конкурса с вручением ей серебряной медали. В первые же дни конкурсных просмотров мы встретились в зрительном зале с **Марианной Борисовной Подкиной**. Она – педагог-репетитор театра в Варне, работающая здесь уже второй театральный сезон. Естественно, что «график отдыха» претерпел существенное изменение. Теперь с утра и до половины дня мы находились на уроках Подкиной в балетном зале, где она давала уроки классического танца для молодых артистов разных балетных школ мира. А я, видя ее в классе, увлеченно работающую, вспоминал не только Лялю Подкину, как мы звали ее в Пермском театре, блистательную танцовщицу и тонкую актрису, ее многочисленные роли, эти своеобразные развернутые хореографические портреты, созданные на пермской балетной сцене, но и ее педагога, незабвенную Екатерину Николаевну Гейденрейх, хореографические заветы которой Подкина сделала главным смыслом своей творческой жизни и свято следует им в своей повседневной педагогической практике.

А через шесть лет, в 1996 году, – новая встреча, теперь уже на Пермском балетном конкурсе «Арабеск», куда Подкина привезла интересную пару солистов балетной труппы «Классический балет» Государственного театра музыкальной комедии Республики Беларусь Юлию Дятко и Константина Кузнецова. В беседе со мною Марианна Борисовна сказала, что волнуется за своих подопечных сейчас больше, чем когда она сама танцевала на этой сцене. Ее воспитанники были удостоены наград конкурса, а самой Подкиной решением жюри прессы

был присужден диплом «за педагогическую работу при подготовке к конкурсу дуэта Юлия Дятко – Константин Кузнецов». Возможно, что и это отличие, в какой-то мере, дополнило слагаемые, обусловившие признание Марианны Борисовны Подкиной «выдающимся деятелем Пермского балета».

Владимир Быстрых, выпускник Пермского хореографического училища 1952 года (класс педагога Е.Н. Гейденрейх) очень короткое время работал в труппе Пермского театра, откуда был призван в ряды Советской Армии. Он служил в ансамбле песни и пляски группы советских войск в Германской Демократической Республике и после демобилизации остался в Москве, став ведущим солистом балета Московского театра оперетты. Высокорослый танцовщик, с яркой артистической внешностью, отличный партнер, Быстрых был премьером балетной труппы театра оперетты, много выступал на сцене своего театра и в многочисленных концертах, словом, был приметной артистической фигурой в театральных кругах Москвы того времени. Дом Володи в Москве был своеобразным желанным местом, в котором собирались все «московские пермяки». Гостеприимный, всегда открытый для друзей, сам Володя Быстрых давал хорошую возможность провинциалам «обрести» себя в столичных условиях обитания в Москве. Так или иначе, но все мы, Петр Пестов, Герман Шишкин, Анатолий Шекера, я и другие «пермяки», много моложе нас по возрасту, всегда были своими в этом добром, семейном доме. Володя Быстрых был заядлым футбольным болельщиком команды «Спартак». На одном из таких матчей между «Динамо» и «Спартаком», я находясь на трибуне, одетый в легкую рубашку, окончательно продрог до такого состояния, что зубы стали выдавать мелкую дробь. Володя, скинув с себя пиджак и оставшись сам в рубашке, заставил меня одеть его одежду и поскольку начался мелкий, нудный дождь, накрыл и своим плащом. Так мы и досмотрели до конца этот футбольный поединок. По-разному сложились жизненные и творческие пути коллег Владимира Быстрых и его самого. Мне он всегда казался натурой сильной, волевой, человеком с настоящим мужским характером. Наверно, какие-то сложные жизненные коллизии привели его к трагической гибели. Но он остался в моей памяти жизнелюбивым, сильным человеком, прекрасным артистом, верным, надежным другом.

В апреле 1995 года почти сто пятьдесят деятелей культуры и искусства Киргизской Республики были приглашены в Турцию, в Анкару и

Стамбул, для концертных выступлений. В Анкаре в первый же день прилета я отправился в оперный театр смотреть балетные классы и в театре узнал, что в столичной Консерватории работает целая группа педагогов-хореографов из России. Среди них – **Владимир Николаевич Толстухин**, выпускник Пермского хореографического училища 1967 года (класс педагога Ю.И. Плахта), выпускник педагогического отделения ГИТИСа им. А.В. Луначарского, ряд лет работавший педагогом классического и дуэтно-классического танца в Перми, заслуженный учитель школы России, награжденный значком «Отличник просвещения». Среди многочисленных воспитанников Толстухина известные мастера танца – Лауреат Международных конкурсов артистов балета, танцовщик из Монголии У. Бат-Эрдэнэ (выпуск 1989 года) и Лауреат Международного конкурса, премьер балета Пермского государственного академического театра оперы и балета имени П.И. Чайковского Виталий Полещук.

С Володей и его милой женой Наташей, высоко профессиональной пианисткой-аккомпаниатором, мы вместе работали в Перми, в училище, а потом неоднократно встречались на различных балетных конкурсах. Одним словом, не навестить за рубежом своих пермяков – несмыслимый грех. Меня любезно довезли до Консерватории, и я пошел по ее длинным, огромным коридорам на «голос», все более увеличивающийся при моем подходе к балетному залу. Встреча со мной для Володи и Наташи, конечно, была неожиданной. И я почти на весь день остался смотреть классы и знакомиться с балетной жизнью Консерватории. На целых четыре дня я попал в семейную, домашнюю обстановку радушной четы Толстухиных, со знакомством в автомобильной поездке с памятными местами Анкары и узнаванием всех западных хореографических новостей, просмотром видеофильмов многочисленных концертных программ, созданных Толстухиным и его коллегами-педагогами за годы работы в Анкаре.

Фундаментом обучения в турецкой школе российскими педагогами является классический танец, однако в концертных программах немалое место отведено работам отечественных хореографов в области национальной пластики и танцу «модерн». Свободно владея турецким языком, Владимир Николаевич Толстухин является безусловным лидером всего педагогического состава балетной школы. Он сам из породы «трудооголиков», отдающий все свое время обучению балетному искусству турецкой молодежи. И это по достоинству оценивается окружающими его людьми, учениками, которые успешно выступают на различных балетных конкурсах мира. Очень хорошо, что в нынешнее время нет «запретительных сроков» работы за рубежом и можно работать столько, сколько

в твоём умении преподавать нуждаются “заказчик”. Надеюсь, что огромный опыт и умение педагога-хореографа Владимира Николаевича Толстухина будет затребован и в России и по достоинству также оценен на Родине.

Одна из самых значительных встреч с Пермским балетом произошла в 2001 году. 3-ий Международный фестиваль «Звезды классического балета», проходивший 2-6 апреля 2001 года в столице Республики Казахстан Астане и в Алматы, стал большим событием в культурной жизни Средней Азии и Казахстана. Радостно было увидеть балетную труппу Пермского государственного академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского, директора театра Анатолия Евгеньевича Пичкалева, художественного руководителя и главного балетмейстера Кирилла Александровича Шморгонера, главного дирижера Вадима Германовича Мюнстера, многих знакомых артистов балета. Пермские показали балеты «Лебединое озеро» и «Дон Кихот». В гала-концерте на сцене трехтысячного зрительного зала Дворца искусств Алматы с большим успехом выступали Симфонический оркестр Государственного академического театра оперы и балета имени Абая, дирижеры: В. Мюнстер (Пермь), Н.Х. Жарасов, Р. Садыкова, М. Калдаяков (Казахстан), балетные труппы Пермского и Казахского академических театров оперы и балета, учащиеся Алматинского хореографического училища имени А. Селезнева, ведущие солисты балета Юлия Машкина, Наталья Моисеева, Виталий Полещук, Роман Геер, Гульжай Туткибаева, Лейла Альпиева, Гульнур Сарсеновна, Мурат Тукаев, Дмитрий Сушков, Куралай Сыртбаева, Бауржан Джаканов, Марианна Сильвестру, Римма Сираева. Восторженно встречали казахстанские зрители звезд Российского балета – Илзу Лиена и Марка Перетокина, Наталью Маландину и Илью Рыжакова (Большой театр России), Наталью Ледовскую и Владимира Кириллова (Музыкальный театр имени К. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко), Гаухар Усину и Сержана Каукова (Московский Кремлевский балет). Это был подлинный праздник классического танца, широко признанного и любимого на древней казахстанской земле. 3-ий Международный фестиваль «Звезды классического балета» был организован Казахским Государственным академическим театром оперы и балета имени Абая и Государственным гастрольно-концертным объединением «Казахконцерт» при поддержке Филипп Моррис Казахстана.

* Александрова А. Мысли, порожденные вторым туром // 14 Международный балетный конкурс. – Бюллетень № 3. – Варна, Болгария, 14-31 июля 1990 г. – С. 15-16.

Естественно, что больше всего встреч происходит на Пермско земле. Тут моя Родина, живут мои родственники, родные сестры – Уразгильдеева Раиса Хасановна и Рычкова Соня Хасановна, ее муж, полковник милиции в отставке Рычков Александр Иванович, племянники Женя и Ксюша, ее муж Саша, отец Ксюши – Петров Александр Евгеньевич, близкие и далекие родственники. И, конечно, дорогие моему сердцу друзья, всегда искренние в своем желании помочь в любых жизненных обстоятельствах. И я всегда рад встрече с дорогим мне Аркадием Геннадиевичем Горбуновым и его семьей, с нашим учеником Сергеем Ивановичем Стефановым и его супругой, Валюшей.

Основное место встреч – это Пермский театр оперы и балета. Именно в нем, в основном, я встречал пермских руководителей культуры.

Это – Н.А. Митрополов, Ю.В. Ушаков, И.В. Будрин, Н.И. Корсаков, Л.А. Лисовенко – люди, безусловно, много сделавшие для развития культуры и искусства Уральского края. В балетных классах театра всегда встречаю энергичных, подтянутых, волевых моих коллег-артистов по Пермской балетной сцене 60-70 годов, теперь признанных педагогов-репетиторов Римму Михайловну Шлямову и Валентину Владимировну Байкову.

На Пермской балетной сцене балетмейстер **Владимир Николаевич Салимбаев** осуществил постановки балетов “Спартак” А. Хачатуряна и «Семь красавиц» К. Караева, оригинальные спектакли-балеты молодых уральских композиторов Д. Суворова «Каменный идол» по легендам уральского края и И. Ануфриева “Холодное сердце” по сказке немецкого писателя-романтика В. Гауфа. С Володией Салимбаевым и его женой, артисткой балета Ольгой Феликсовной Салимбаевой, мы многие годы проработали вместе в Киргизском театре оперы и балета. Владимир успешно танцевал ведущие и сольные партии в балетных спектаклях и активно занимался постановкой хореографических номеров. На Всесоюзном конкурсе балетмейстеров и артистов балета 1976 года он стал лауреатом, заняв третье призовое место за постановку танцевального номера “Виктор Хара” на музыку М. Бурштина. Исполнитель этого номера – заслуженный артист Киргизской ССР А. Ирсалиев и концертмейстер С. Полузтков были также отмечены специальными дипломами. Этот успех еще более укрепил желание Салимбаева учиться на балетмейстерском отделении Ленинградской государственной консерватории. Я был свидетелем и участником постановок Салимбаева – балетов «Военная тайна» композитора С. Полузктова на либретто В. Салимбаева по мотивам повестей А. Гайдара «Военная тайна» (1979 г.) и «Любовью за любовь» Т.

Хренникова (1985 г.) на сцене Киргизского театра оперы и балета. И сейчас, почти на каждом конкурсе «Арабеск» В. Салимбаев показывает специально поставленные для молодых артистов хореографические номера, интересные по тематике и художественному воплощению.

Абсолютное большинство участников конкурса «Арабеск, приезжая в Пермь, встречаются с **Абатуровым Борисом Ивановичем**, начальником отдела конкурсов Пермского академического театра оперы и балета имени П.И. Чайковского, директором конкурса. В маленькой, тесной комнатке на первом этаже здания театра, заставленной двумя письменными столами, у Абатурова не кончается поток посетителей. Удивительно, что все, казалось бы «мировые» проблемы, решаются оперативно, четко и в высшей степени доброжелательно. Борис Иванович немногословен, деловит, внимателен к каждому нюансу в разговоре с посетителями. А ведь зачастую некоторые из нас бывают не в меру легко воспламеняемы и не всегда корректны в своих претензиях. И именно благодаря тактичному, доброжелательному тону беседы Абатурова всегда удается найти взаимоприемлемое решение. Повседневная, кропотливая работа Бориса Ивановича Абатурова и его немногочисленных помощников, его административный талант принесли Пермскому конкурсу «Арабеск» известность как одному из самых организованных состязаний артистической молодежи, высоко престижному в балетном мире.

Среди тружеников пермяков, умело и незаметно выполняющих свои многочисленные обязанности, и **Виталий Иванович Дубровин**, заслуженный работник культуры России, лауреат премии Пермского комсомола. Выпускник Пермского хореографического училища 1967 года (педагог Ю.И. Плахт) Дубровин почти четверть века танцевал ведущие и сольные партии балетного репертуара, сотрудничая с различными балетмейстерами – Николаем Маркарьянцем, Николаем Боярчиковым, Львом Бородулиным, Георгием Алексидзе, Владимиром Салимбаевым, Кириллом Шморгонером. С 1990 года Дубровин – заведующий балетной труппой театра. Мне кажется, что его можно встретить в театре в любое время суток. Удивляюсь его умению успешно решать все «головоломки» организации сценических и классных репетиций большого числа участников конкурса, стремлению помочь каждому прорепетировать в удобное для конкурсанта время с пользой для дела.

Таким же истинным тружеником театра является его главный администратор **Валентин Александрович Коннов**, отличный музыкант, работающий в Пермском театре не один десяток лет.

Хотелось бы сказать самые теплые слова о своих многолетних

коллегам-балетоведам по жюри прессы. Наверно, в первую очередь о тех, кого уже нет с нами. Бессменным председателем жюри прессы конкурса «Арабеск» была **Наталья Юрьевна Чернова**, автор книги-обозрения «От Гельцер до Улановой», многочисленных эссе, очерков, рецензий. Как справедливо писал **Вадим Владимирович Киселев**, музыкальный и балетный критик, также постоянный член нашего жюри прессы: «Наташа любила конкурс в Перми и продолжала наблюдать за развитием успехов, достигнутых на "Арабесках", пресс-бюллетень был ее детищем». Сегодня нет с нами и самого Вадима Киселева. Многие годы конкурса «Арабеск» членом жюри и жюри прессы был директор Института Русского балета в Токио **Кендзи Усуи**, автор ряда книг о классическом балете, член жюри многих международных конкурсов артистов балета, очень выдержанный и обаятельный человек, прекрасно говоривший по-русски. Плодотворно работали постоянные члены жюри прессы **Лариса Владимировна Барыкина** (Екатеринбург) – критик, музыковед, историк балета и **Татьяна Евгеньевна Кузовлева** (Санкт-Петербург) – кандидат искусствоведения, критик, историк балета, старший научный сотрудник, преподаватель Санкт-Петербургской государственной Академии театрального искусства. Мне кажется, что немалая часть организационных нагрузок выпадает на долю двух пермяков, постоянных и очень активных членов жюри прессы, **Казаринову Татьяну Алексеевну** и **Иванова Владислава Григорьевича**. Казаринова – заслуженный работник культуры России, кандидат искусствоведения, профессор, декан художественно–педагогического факультета Пермского государственного института искусств и культуры, критик. Присутствуя на ее практических занятиях, я вижу, как она со знанием дела ведет занятия со своими студентами, репетируя развернутые хореографические композиции, не упуская ни единой «мелочи» в исполнении своих юных артистов. Иванов – кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой хореографии Пермского государственного института искусств и культуры. Можно только удивляться как при своей ежедневной занятости на кафедре хореографии, педагогической нагрузке он успевает писать книги по истории и теории балетного театра, быть сведущим в сложных вопросах хореографического образования в России и мировом пространстве. С этими людьми, высокими профессионалами в искусстве музыкально-хореографического театра, легко и радостно общаться и сотрудничать.

Фактически, я участник Пермского конкурса «Арабеск» с 1992 года –

почти десять лет своей жизни. А у начала моего «воскрешения» для Перми был выдающийся танцовщик и талантливый балетмейстер, народный артист СССР **Вячеслав Михайлович Гордеев**. Конкурсная судьба нас свела на первом региональном конкурсе молодых артистов балета, прошедшем в мае 1989 года в Душанбе, посвященном памяти народной артистки СССР, лауреату Международных и Всесоюзных конкурсов Малики Сабировой. В Таджикистан приехали юные танцоры оперно-балетных театров Алма-Аты и Фрунзе, Душанбе и Ташкента, Москвы и Японии. Это был подлинный праздник классического балета, который открыл сам Гордеев, выступивший накануне конкурса в партии Базиля в балете «Дон-Кихот» вместе с артистами балетной труппы Таджикского театра оперы и балета имени С. Айни. Гонорар за этот спектакль В. Гордеев передал в фонд помощи населению Гиссарского района, пострадавшего недавно от сильного землетрясения. В дуэте с Гордеевым впервые танцевала восемнадцатилетняя выпускница Новосибирского хореографического училища Яна Казанцева. На мой взгляд, Вячеслав Гордеев установил своеобразную исполнительскую «планку» высоты танцевального мастерства, которую предстояло преодолеть участникам предстоящего конкурса. Первое знакомство с юными артистами состоялось накануне, в день жеребьевки, во время утреннего класса, который давал сам Вячеслав Михайлович Гордеев, возглавивший жюри этого конкурса. Наверно, знаменательно, что конкурсанты стояли у того же «станка-палки», где занималась и Малика Сабирова. Здесь на стене был установлен изящный гипсовый барельеф с ее изображением, созданный замечательным энтузиастом, таджикским скульптором Константином Тевелевым, – артистка словно напутствовала юных на новые успехи. Это были волнующие дни открытий новых, юных дарований, встреч с искусством молодых артистов, ставших со временем мастерами отечественного классического балета.

В состав жюри входили народные артисты СССР В. Гордеев (председатель), Г. Валамат-заде, Ч. Базарбаев, А. Токомбаева, народные артисты Таджикской ССР М. Бурханов, И. Абдуллаев, Б. Исаева, народный артист Киргизской ССР У. Сарбагишев, заслуженные артисты Таджикской ССР С. Азаматова, В. Иманходжаев, кандидат искусствоведения Л. Хасанова, солистка балета Х. Алибаева, режиссер киностудии «Таджикфильм» Л. Кимягарова, доктор искусствоведения Н. Нурджанов и автор этих строк. Мы много и плодотворно работали в жюри конкурса, ближе узнавая друг друга. А через два года мы снова в мае месяце встретились в Душанбе на Первом Международном конкурсе имени

Малики Сабиrowой. Я много и подробно писал об этих значительных балетных конкурсах в журнале "Советский балет", в периодической печати. И, очевидно, такое деловое сотрудничество в практической деятельности дало основание Вячеславу Михайловичу рекомендовать мою кандидатуру для участия в «Арабеске». По крайней мере, в 1992 году мы работали уже вместе в составе жюри конкурса "Арабеск" в Перми...



Так случилось, что 1 сентября 2001 года я встретил в учебном театре Пермского хореографического училище, на торжественной открытии нового учебного года. Выйдя со стороны сцены, я невольно замедлил шаги, увидел переполненный зрительный зал. Даже в его проходах стояли ученики. Сидя в первом ряду, в окружении выдающихся педагогов Людмилы Павловны Сахаровой и Нинель Даниловны Сильванович, слушая приветственные пожелания выпускников училища «новобранцам», я все более утверждался в мысли, что Пермский балет и Пермская хореографическая школа будут жить и развиваться и в третьем тысячелетии. Сразу же после этого торжественного собрания любезная Ирина Тимофеевна Крюкова привела меня на встречу с учениками 2-го «В» класса и их родителями. По окончании длительной и обстоятельной беседы ко мне подошла миловидная женщина и спросила, помню ли я ее. И, увидев мою некоторую растерянность, сказала:

— Я Ира Копейко...

Я охнул от изумления и попросил всех присутствующих чуть-чуть еще задержаться. Когда я в 1967 году в Киргизии силами учеников хореографического отделения Фрунзенского музыкально-хореографического училища имени М. Куренкеева осуществил постановку 3-го акта балета «Спящая красавица» на сцене Киргизского театра оперы и балета, то на партию феи Сирени назначил ученицу 6-го класса балетной школы Ирину Копейко. Оказывается, Элеонора – дочь Ирины и Александра Мунтагирова, выпускника пермского училища, народного артиста России – окончила в 2001 году Пермское хореографическое училище и уже работает в балетной труппе Челябинского театра оперы и балета имени М.И. Глинки. А сейчас, рассказала Ирина, во 2-ом "В" классе учится их сын.

Можно по праву сказать, что именно так продолжают традиции Пермского балета из века в век. Убежден, что XXI век явит миру замечательных балерин и танцовщиков, воспитанников Пермского балета, искусство которых принесет людям добро, счастье и подлинную радость жизни. Я в это свято верю!

СОЧИНЕНИЯ Р.Х. УРАЗГИЛЬДЕЕВА

Монографии

1. Танцы. – Пермь, 1963. – (Беседы об искусстве).
2. Бибисара Бейшеналиева. – Фрунзе, 1971.
3. Бибисара Бейшеналиева. – Фрунзе, 1974.
4. Уран Сарбагишев. – Фрунзе, 1981.
5. Об искусстве танца. – Фрунзе, 1981.
6. Киргизский балет. – Фрунзе, 1983.
7. Айсулу Токомбаева. – Фрунзе, 1984.
8. Киргизский народный танец. – М., 1986.
9. Бибисара Бейшеналиева (Воспоминания современников) – Фрунзе, 1987.
10. Киргизский танец. – Бишкек, 1991.
11. Айсулу Токомбаева. – Бишкек, 1996.
12. Бибисара Бейшеналиева (Воспоминания современников) – Бишкек, 1996.
13. Чолпонбек Базарбаев. – Бишкек, 1999.
14. Калый Молдобасанов. – Бишкек, 1999.
15. Пермь - город моей судьбы. - Пермь, 2004.

Статьи о пермском балете

1. Уразгильдеев Р. Венгерские гости в двух спектаклях: [Жужа Кун и Виктор Фюлепп в балетах "Жизель" и "Бахчисарайский фонтан" на сцене Перм. т-ра оперы и балета] // Звезда. – 1962. – 2 ноябр
2. Уразгильдеев Р. "Выстрел в лесу": [Балет композитора Г. Терпиловского] // Звезда. – 1963. – 13 янв.
3. Уразгильдеев Р. Мастерство любителей: [О татарских коллективах художественной самодеятельности] // Звезда. – 1963. – 28 апр.
4. Уразгильдеев Р. Искусство юных: [Балет "Любка" Ж. Зориной в постановке Перм. хореогр. уч-ща] // Звезда. – 1964. – 19 марта.
5. Уразгильдеев Р. Десять творческих лет: [О засл. арт. РСФСР Р.М. Шлямовой] // Звезда. – 1964. – 19 марта.
6. Уразгильдеев Р. Балет Кыргызстана // III конкурс артистов балета России «Арабеск-94». Пресс-бюллетень № 4. – Пермь, 1994.
7. Уразгильдеев Р. [Интервью с А. Мунтагировым, Н. Гончаровой, У. Мерсеидовым, М.Б. Подкиной] // Открытый конкурс артистов балета России «Арабеск-96». Пресс-бюллетень № 3. – Пермь, 1996. – С. 5-8.

8. **Уразгильдеев Р. Е.Н.** Гейденрейх // Стецура Ю. Жизнь и судьба балерины Екатерины Гейденрейх. – Пермь: Арабеск, 1997. – С. 133-135.
9. **Уразгильдеев Р.** Вспоминая Ю.И. Плахта // Конкурс артистов балета России «Арабеск-98». Пресс-бюллетень № 3. – Пермь, 1998. – С. 25.
10. **Уразгильдеев Р.** [Интервью с А. Башитовым, С. Кауковым] // Конкурс артистов балета России «Арабеск-98». Пресс-бюллетень № 4. – Пермь, 1998. – С. 5-6.
11. **Уразгильдеев Р.** [Интервью с Е. Павловой, М. Сайдыкуловой] // Конкурс артистов балета России «Арабеск-98». Пресс-бюллетень № 4. – Пермь, 1998. – С. 9-10.
12. **Уразгильдеев Р.** [Интервью с М. Тлеубаевым, У. Мерсеидовым, А. Мунтагировым, В. Потаповой] // Конкурс артистов балета России «Арабеск-2000». Пресс-бюллетень №3. – Пермь, 2000. – С. 1, 5-8.
13. **Уразгильдеев Р. Ю.И.** Плахт // Педагог Юлий Плахт. – Пермь: Арабеск, 2001. – С. 26.

Литература о Р.Х. Уразгильдееве

1. **Фёдоров А.** Новые книги, роли, концерты, спектакли // Молодая гвардия. – 1964. – 7 февр.
2. **Клуб интересных встреч.** Орудие борьбы, а не будничное ремесло // Молодая гвардия. – 1964. – 5 апр.
3. **Боров А.** Сезон в пути // Советская Киргизия. – 1965. – 14 ноябр.
4. **Сергеев К.** Слово о балерине: [Книга Р. Уразгильдеева "Бибисара Бейшеналиева"] // Советская Киргизия. – 1972. – 3 марта.
5. **Рославлева Н.** Книга о киргизской балерине [Б. Бейшеналиевой] // Музыкальная жизнь. – 1972. – № 10.
6. **Илупина А.** На сцене Тегерана // Музыкальная жизнь. – 1975. – № 13.
7. **Полпреды киргизского балета** // Советская Киргизия. – 1977. – 5 окт.
8. **Болотов А.** Учитель танца // Вечерний Фрунзе. – 1980. – 24 июня.
9. **Окорокова Н.** Эстафета увлечённых // Звезда. – 1980. – 13 сент.
10. **Михайлова А.** Творчество балетмейстера // Вечерний Фрунзе. – 1981. – 29 янв.
11. **Уральская В.** Портрет хореографа: [О книге Р. Уразгильдеева "Уран Сарбагисhev"] // Музыкальная жизнь. – 1981. – № 14.
12. **Сергеев К.** Художник танца: [О книге Р. Уразгильдеева "Уран Сарбагисhev"] // Советская Киргизия. – 1981. – 20 марта.
13. **Уральская В.** Творческий портрет хореографа // Вечерний Бишкек. –

1981. – 20 марта.

14. Каменщикова Е. «Алеко» – романтика и мастерство // Вечерний Фрунзе. – 1989. – 3 апр.

15. Борзов А. Об искусстве вечном и живом. Новые книги: [Р. Уразгильдеев "Об искусстве танца"] // Вечерний Фрунзе. – 1981. – 20 авг.

16. Лежневский Вс. Нам знакомо это имя: [Р.Х. Уразгильдеев] // Вечерняя Пермь. – 1981. – 22 сент.

17. Кузнецов А. Об искусстве танца: [Клуб книголюбов] // Советская Киргизия. – 1982. – 6 янв.

18. Аюханов Б. Преемственность танца // Вечерний Фрунзе. – 1982. – 1 июня.

19. Кузнецов А. Гармония музыки и танца // Советская Киргизия. – 1983. – 13 дек.

20. Балужева Г. Страницы истории хореографии: [О книге Р. Уразгильдеева "Киргизский балет"] // Вечерний Фрунзе. – 1983. – 5 дек.

21. Алымкулов Ж. Книга о киргизском балете [Р. Уразгильдеева] // Советская Киргизия. – 1983. – 13 дек.

22. Пути развития танца // Вечерний Фрунзе. – 1983. – 20 февр.

23. Ураловская В. Экскурс в киргизский балет // Вечерний Фрунзе. – 1984. – 16 янв.

24. Чурко Ю. Киргизский балет – крупным планом // Советская Киргизия. – 1984. – 17 марта.

25. Васильев В. О киргизском балете // Советская Киргизия. – 1984. – 20 мая.

26. Челомбитко Г. Ценное исследование // Советский балет. – 1984. – № 6.

27. Уральская В., Федоренко Е. Полюса возможностей // Советская Киргизия. – 1984. – 26 сент.

28. Челомбитко Г. И классика и современность // Известия. – 1984. – 5 окт.

29. Уральская В. Классика и эпос // Правда. – 1984. – 12 окт.

30. Баршай А. Кыргызстана танцующий день // Вечерний Фрунзе. – 1985. – 31 янв.

31. Баршай А. Кыргызстана танцующий день // Советская Киргизия. – 1985. – 26 янв.

32. Бочарникова Э. Рождено вдохновением // Советский Кыргызстан. – 1985. – 22 февр.

33. Токомбаев Аалы. Слово о звезде // Советтик Кыргызстан. – 1985. – 20 апр.

34. **Ахунбаев М.** Душа балету отдана: [К 50-летию со дня рождения Р. Уразгильдеева] // *Вечерний Фрунзе*. – 1985. – 13 июня.
35. **Уметалиев Т.** Айсулу Токомбаева: [О книге Р. Уразгильдеева] // *Кыргызстан Маданияты*. – 1985. – 13 июня.
36. **Баршай А.** Балета рыцарь безупречный: [К 50-летию со дня рождения Р. Уразгильдеева] // *Советская Киргизия*. – 1985. – 16 июня.
37. **Карижский С.** Встреча с балериной // *Советская Киргизия*. – 1985. – 26 ноябр.
38. **Тузова Г.** Радости и огорчения // *Нижний Тагил*. – 1986. – 30 июля.
39. **Пуртова Т.** Возрождение танца. Наедине с книгой [Р. Уразгильдеева "Киргизский народный танец"] // *Советская Киргизия*. – 1987. – 28 февр.
40. **Эльяш Н.** Рассказ о народном танце // *Вечерний Фрунзе*. – 1987. – 2 марта.
41. **Астафьева А.** К 70-летию Великого Октября: [О книге Р. Уразгильдеева] // *Вечерний Фрунзе*. – 1987. – 4 авг.
42. **Кариева Б.** Авдеева Л.. Жизнь в танце: [О книге Р. Уразгильдеева] // *Советская Киргизия*. – 1988. – 6 дек.
43. **Балуева Г.** Пригласить хочу на танец Вас... // *Вечерний Бишкек*. – 1991. – 13 дек.
44. **Конкурс "Арабеск-92"**: [Поздравляем члена жюри Р. Уразгильдеева – 29 янв. 1992 г. присвоено звание профессора] // *Русские сезоны (Пермь)*. – 1992. – Вып. 2.
45. **Серёгин С.** О путях создания интеллектуального Кыргызстана // *Вечерний Бишкек*. – 1992. – 21 сент.
46. **Боров А.** Незабываемая // В конце недели. – 1993. – 13 февр.
47. **Акчурин В.** Доктор, Вас ещё танец зовет // *Слово Кыргызстана*. – 1996. – 11-12 июня.
48. **Акчурин В.** Возвышенная каторга труда: [Книга Р. Уразгильдеева "Айсулу Токомбаева"] // *Слово Кыргызстана*. – 1996. – 12 окт.
49. **Приживойт Р.** Себе на радость, соседям на зависть // *Вечерний Бишкек*. – 1977. – 21 мая.
50. **Алов И.** С танцем в 21-й век // В конце недели. – 1997. – 27, 28 июня.
51. **Баранов В.** Культурно жить не запретишь // *Утро Бишкека*. – 1988. – 14 мая.
52. **Симигулов Э.** Золотой фонд диаспоры. Душа, отданная балету // *Ирек*. – 1988. – №8. – С. 23-27.
53. **Акчурин В.** В блеске негасимой звезды // *Слово Кыргызстана*. – 1988. – 16 дек.
-

54. **Самагуллин Э.** Доктор хореографии // Татарские края (Казань). – 2000. – 7 апр.
55. **Акчурин В.** «... и целая биография»: [К 65-летию доктора искусствоведения, профессора Р. Уразгильдеева] // В конце недели. – 2000. – 7 апр.
56. **Чолпонбек Базарбаев** // Открытый конкурс артистов балета России «Арабеск-2000». Пресс-бюллетень № 3. – Пермь, 2000. – С. 29.
57. **Нурджанов Н.** Летописец киргизского балета [Р. Уразгильдеев] // Утро Бишкека. – 2000. – 12 июня.
58. **Таянова И.** Как сын русского дворянина научил кыргызов танцевать / / Комсомольская правда. – 2001. – 6 апр.
59. **Шепеленко А.** Вас приглашает танец. Балет “Встреча” // Слово Кыргызстана. – 2001. – 5 июня.

СОДЕРЖАНИЕ

Уразгильдеев Р.Х. Автобиография	3
Глава 1. Пермское государственное хореографическое училище	5
Глава 2. Пермский театр оперы и балета	39
Глава 3. Встречи	75
СОЧИНЕНИЯ Р.Х. УРАЗГИЛЬДЕЕВА:	
Монографии	103
Статьи о пермском балета	103
ЛИТЕРАТУРА о Р.Х. УРАЗГИЛЬДЕЕВЕ	104

Пермское общество «Арабеск» в серии
«Пермский балет» выпустило следующие издания:

- ❖ Салимбаев В. Exercice. – Вып. 1. – Пермь, 2000.
- ❖ Хореограф Кирилл Шморгонер. – Вып. 2. – Пермь, 2000.
- ❖ Субботин Е., Серов М. Мгновение, ставшее историей....
Материалы к 50-летию первого выпуска Пермского
хореографического училища. – Вып. 3. – Пермь, 2000.
- ❖ Субботин Е., Серов М. Выдающиеся деятели Пермского
балета XX столетия. – Вып. 4. – Пермь, 2000.
- ❖ Балерина Людмила Шипулина. – Вып. 5. – Пермь, 2001.
- ❖ Педагог Юлий Плахт (1918–1988). – Вып. 6. – Пермь, 2001.
- ❖ Балерина Марианна Подкина. – Вып. 7. – Пермь, 2001.
- ❖ Балетные портреты Евгения Широкова. – Вып. 8. – Пермь,
2001.
- ❖ Пермское хореографическое училище. Выпуск 2001 года.
– Вып. 9. – Пермь, 2001.
- ❖ Пермский театр оперы и балета им. П.И.Чайковского.
Балетная труппа. Сезон 2001/2002. – Вып. 10. – Пермь, 2001.
- ❖ Почти всё о легендарной Л.П.Сахаровой. – Вып. 11. –
Пермь, 2001.
- ❖ Субботин Е., Дылдин В. Дягилевы в Перми: Список памятных
мест. – Вып. 12. – Пермь, 2002.
- ❖ Пермское хореографическое училище. Выпуск 2002 года.
– Вып. 13. – Пермь, 2002.
- ❖ Балерина Елена Кулагина. – Вып. 14. – Пермь, 2002.
- ❖ Театр «Провинциальные танцы» (Екатеринбург). – Вып.
15. – Пермь, 2002.
- ❖ Субботин Е., Дылдин В. Дягилевы в Перми: Памятные места.
– Изд. 2-е, перераб. и доп. – Вып. 16. – Пермь, 2003.
- ❖ Субботин Е., Серов М., Крюкова И. Пермское хорео-
графическое училище. Выпуск 2003 года. – Вып. 17. – Пермь, 2003.
- ❖ Панфилов Е. Господа! Я Вас завтра обрадую... – Вып. 18.
– Пермь, 2003.



ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ
балетная обувь от Кибанова

*Обувь и аксессуары для балета и танца
г. Пермь, ул. Коммунистическая, 18,
тел. (3422) 12-79-56.*

КУЛЬТУРА ПРИКАМСКОЙ ПРОВИНЦИИ

История края в цикле
экскурсионных программ



- «Здравствуй, Пермь»
- «Пермь театральная»
- «Старая Пермь»
- «По храмам Перми»
- «Северная звезда»
Пермь-Усолье-Соликамск-Чердынь
- «Ильинское – вотчина Строгановых»
Пермь-Ильинское
- «Пермский ГУЛАГ»
Пермь-Кучино
- «Уездный город Оса»
Пермь-Оса
- «Белогорский Свято-Николаевский мужской монастырь»
Пермь-Калинино
- «История Сибирского тракта»
Пермь-Кунгур
- «Архитектурно-этнографический музей «Хохловка»
Пермь-Хохловка

Россия, 614000 г. Пермь, ул. Ленина, 58

Приемная генерального директора

тел. +7 (3422) 12-78-43, 90-62-01 факс +7 (3422) 12-26-08

E-mail: director@permtourist.ru

Департамент бронирования и размещения

тел. +7 (3422) 12-98-03 факс +7 (3422) 12-92-17

E-mail: ural-hotel@permtourist.ru

Администратор-информатор тел. +7 (3422) 90-60-30

Бюро туризма и экскурсий тел. +7 (3422) 90-62-18, 90-62-37

E-mail: travel@permtourist.ru

www.permtourist.ru

ПЕРМТУРИСТ
С Е Т Ъ Г О С Т И Н И Ц И Т У Р И З М