

Федеральное агентство по образованию  
ГОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»  
Институт социальных коммуникаций  
Факультет журналистики

**Елена Обидина**

## **Закулисная журналистика**

Учебное пособие для студентов высших учебных  
заведений, обучающихся по направлениям  
«Реклама» и «Связи с общественностью»,  
«Журналистика» и «Культурология»

Издательский дом «Удмуртский университет»

Ижевск 2008

УДК 070.421:7(075)  
ББК 76.120.13:85.33я7  
О 15

**Рецензенты:** кафедра культурологии и менеджмента в культуре ИСК УдГУ;  
доктор филологических наук, профессор  
**А.С. Зуева-Измайлова;**  
кандидат культурологии **О.Н. Караваева.**

**Обидина Е.Ю.**

О 15 Закулисная журналистика: Учебное пособие.  
Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет»,  
2008. 256 с.

ISBN 978-5-7029-0335-4

В учебном пособии представлена суть PR (связей с общественностью) в сфере культуры, специфика театральной критики, методики создания медиа-текстов, правила общения журналиста с «миром кулис». В книге имеется хрестоматийный раздел и тематический глоссарий, библиографический и тематический указатели, материалы для самоконтроля.

Пособие адресовано студентам, обучающимся по направлениям и специальностям «Журналистика», «Реклама» и «Связи с общественностью», «Культурология», менеджерам в сфере культуры и журналистам, пишущим о событиях театральной жизни.

УДК 070.421:7(075)  
ББК 76.120.13:85.33я7

ISBN 978-5-7029-0335-4

© Е.Ю. Обидина, 2008  
© Институт социальных коммуникаций, 2008  
© ГОУ ВПО «УдГУ», 2008  
© Издательский дом «Удмуртский университет», 2008

## *Предисловие*

«Театр – живой механизм с очень тонкой настройкой. Это, пожалуй, самый сложный объект для изучения и описания – он эмоционален до предела. И поэтому даже разовое взаимопонимание между конкретным журналистом и конкретным актером ценится на вес золота. Любой негативный опыт общения театра со СМИ может навсегда прекратить любые контакты этого творческого коллектива с медиа-пространством. СМИ, точно так же как искусство, создают свой символический мир, который только отдаленно напоминает мир реальный. И театральная журналистика создает свою версию того, что реально происходит на сцене и за кулисами». Это цитаты из книги, которую вы держите в руках. Согласен с каждым словом!

Работа Е.Ю. Обидиной «Закулисная журналистика» стала для меня настоящим открытием. В пособии представлена специфика театральной критики, раскрываются особенности взаимоотношений журналиста с «миром кулис». Актуальность данной работы обусловлена, прежде всего, практической стороной вопроса. Во-первых, в республике не так много специалистов, увлеченных театральной журналистикой. Во-вторых, уровень их подготовки, по мнению профессиональных критиков Союза театральных деятелей России, недостаточен. Попытки поправить положение предпринял Союз театральных деятелей Удмуртии, организовав курсы, семинары и лаборатории, которые позволили выявить и подготовить несколько журналистов, умеющих грамотно, тонко писать о событиях театральной жизни. Новый век, действительно, требует от каждого профессионала умения

хорошо ориентироваться в смежных сферах, специфицировать необходимые практические навыки. Эта книга - заочный семинар для начинающих театральных критиков. Автор подробно раскрывает историю и теорию вопроса, описывает законы общения с творческой личностью, обсуждает стратегию выстраивания отношений СМИ с миром театра.

Особое место в работе занимает хрестоматийный раздел, адресованный тем, кто собирается писать о театре. Здесь автор предоставляет возможность увидеть работу закулисного журналиста в ретроспективе: его начальные опыты, его профессиональный рост, освоение им разных жанров, формирование собственного подхода к теме. Безусловно, это является главным достоинством работы! На примере рецензий, интервью и очерков можно проследить пошаговое применение методик, что очень важно для освоения будущей профессии. Ценно, что это подлинные журналистские материалы, опубликованные в разные годы, которые представляют читателю известных в нашей республике людей - драматических, балетных, оперных артистов, музыкантов и продюсеров. Поэтому эта книга поможет и тем, кто уже освоил премудрости театральной журналистики, и тем, кто только собирается это сделать.

Союз театральных деятелей Удмуртии представит учебное пособие «Закулисная журналистика» на рассмотрение специалистам СТД России. Уверен в успехе.

От всей души благодарю Елену Юрьевну за глубокую и долгожданную работу!

*А. Г. Мустаев,  
Заслуженный артист России,  
Народный артист Удмуртии,  
Председатель СТД УР*

## *Введение*

Профессия журналиста появилась гораздо позже ремесла лицедейства, а затем актерской профессии. Но появление полноценных периодических изданий (и в Европе XVII века, и в России XVIII века) совпало с периодом создания постоянных профессиональных театров. Развитие читающей и театральной публики происходило параллельно. При этом театральная критика не сразу стала отдельным направлением профессиональной публицистической деятельности. Журналисты сначала только упоминали о театре, затем кратко отмечали премьеры, затем начали подробно рассказывать о них и, в конце концов, стали завсегдатаями «мира кулис».

К концу XIX века установилась практика работы театральных и рекламных агентов. Культура стала подчиняться законам рынка. СМИ обрели свой высокий статус в обществе и стали не просто выразителями, но и создателями общественного мнения. Слово известного театрального журналиста воспринималось за кулисами как окончательный приговор. Причем не только актеру и режиссеру, но и будущим кассовым сборам. Появление обязательной рецензии на премьерный спектакль стало частью рекламной стратегии. А театральный критик стал негласным пиарщиком театра и актера. Зритель думал: «Он популярен, он сейчас в моде, потому про него постоянно пишут в газетах». Хотя на самом деле, конечно, наоборот: постоянный информационный статус (частота упоминаний в СМИ) придает объекту некий виртуальный вес (известность, публичный капитал) и влияет на его реальное положение в обществе.

В XX веке возникли отдельные профессии продюсера, театроведа и специалиста по связям с общественно-

стью. Появились телевидение и сеть Интернет. Они значительно расширили визуальную составляющую журналистского послания. «Картинка», как говорят телевизионщики, позволяет точно передать атмосферу спектакля, живое дыхание зрительного зала, энергетику игры актеров! Влияние ярких видеоматериалов или оперативных сетевых упоминаний на театральную публику невозможно недооценивать. Человек может не прочитать печатной рецензии, но краем глаза посмотреть сюжет в теленовостях и тут же заказать билет по Интернету, выйти на сайт театра, почитать блоги или переписку в чате, посвященную тому спектаклю, на который он только собрался пойти. Может показаться, что традиционная театральная журналистика теперь не нужна. Но это не так! Глянцевые толстые журналы заполнены очерками об актерах и интервью с режиссерами. Даже деловые газеты отводят целые полосы под материалы о культуре и новости театра.

Вузовская подготовка будущих журналистов традиционно подразумевает изучение общих и базовых профильных дисциплин, прохождение спецкурсов, специализацию в печатных или эфирных СМИ. Но вуз не дает возможности будущему журналисту полностью сосредоточиться именно на спортивной, политической или театральной тематике. Совершенствоваться в близкой ему теме он сможет уже на практике, работая в специальном журнале или став обозревателем по избранной теме в издании общей направленности. Точно также вузовская подготовка будущих специалистов по связям с общественностью традиционно подразумевает изучение общих и базовых профильных дисциплин, прохождение спецкурсов, специализацию, чаще всего, в государственных, коммерческих структурах или политике. Пока в российских вузах недостаточно представлена специали-

зация 350413 «Связи с общественностью в сфере культуры». Дипломированному PR-специалисту предстоит самостоятельно шлифовать свои навыки и умения, специализируясь то в нефтеперерабатывающей отрасли, то в банковском деле, то в сфере культуры. Что касается будущих культурологов, то даже в Институте социальных коммуникаций УдГУ, где открыты обе специальности - 350400 и 020600 - специфика СМИ и PR представлена будущим менеджерам культуры только краткими спецкурсами. На практике руководители ДК, администраторы или заведующие литературной частью театра вынуждены «методом проб и ошибок» выстраивать отношения с журналистами и широкой общественностью.

Данное учебное пособие адресовано студентам трех смежных специальностей - «Журналистика», «Связи с общественностью» и «Культурология». Оно поможет им определить общие проблемы трех профессий, выявить междисциплинарные связи, специфицировать необходимые практические навыки. Новый век требует от каждого профессионала умения хорошо ориентироваться в смежных сферах и добиваться синергетического результата своей деятельности.

Структура данного пособия рассчитана на самостоятельное изучение очерченного круга вопросов.

Первая часть – краткий учебный курс театральной журналистики. Автор представляет историю и теорию вопроса, останавливается на профессиональных качествах журналиста, описывает этику общения с творческой личностью и поведения за кулисами, представляет жанры, этапы и методы работы над текстом, обсуждает причины творческих удач и неудач, стратегию выстраивания отношений СМИ с миром театра.

Вторая часть – хрестоматия. Автор двадцать лет работает в журналистике и специализируется на теме те-

атра. На примере рецензий, интервью и очерков разных лет, опубликованных им в российской и региональной прессе, можно проследить пошаговое освоение методик и процесс формирования собственного стиля. Именно тексты хрестоматийного раздела лучше всего описывают специфику культурного ландшафта Удмуртской республики, динамику творческих трансформаций в каждом театре, профессиональный рост актеров и общественное признание конкретных деятелей культуры – героев журналистских материалов.

Третья часть - необходимые учебно-методические материалы по курсу. Словарь основных терминов поможет сориентироваться в специфике театра и проверить свои знания в этой области, прежде чем начать писать о ней. Список обязательной литературы очерчивает круг авторов, которые дают основы будущей профессии. Список дополнительной литературы позволяет расширить ареал рефлексии гуманитарных знаний, в него вошли монографии и мемуары, практические сборники и научно-популярные книги. Вопросы и задания для самоконтроля предоставляют читателю возможность проверить уровень и качество полученных знаний. Указатели имен, произведений и периодических изданий помогут быстро ориентироваться в тексте книги.

Безусловно, данное пособие адресовано и тем, кто решит самостоятельно осваивать премудрости театральной журналистики, и тем, кто давно работает в СМИ, но осознает свою неуверенность при написании материалов о театре и людях искусства.



## *Часть I*

### *Экзерсисы театральной журналистики*

*Ежедневный урок – это многовековая неизменная балетная традиция. Именно эти, одни и те же движения делала и Мария Тальони, и Анна Павлова, и Марго Фонтейн, и Майя Плисецкая. И Ульяна Лопаткина начинает свой день с них же. Станок – самое демократичное достижение в авторитарном царстве классического балета. Рано утром около него покорно выстраиваются и мировые звезды, и начинающие танцоры кордебалета. Перед этой палочкой все равны.*

*Ежедневные упражнения необходимы при освоении любой профессии. Не только профессиональные балерины, но и профессиональные журналисты должны каждый день вставать к своей «палочке»: разогреть мозг, оттачивать стиль, работать над словом, отрабатывать формулировки и осваивать новые сравнения. И при этом постоянно смотреться в зеркало жизни, внимательно наблюдать за тем, что там происходит. Тем, кто пишет о театре, необходимо еще и заглядывать за кулисы, чтобы примерить судьбу своих героев на себя, прочувствовать специфику репетиционного периода и открыть формулу успеха в творчестве.*

## *Краткая историческая разминка*

Российская театральная журналистика началась в 1772 году, когда Екатерина II опубликовала анонимно свою комедию «О, время!», а издатель журнала «Трутенъ» Н.И. Новиков написал в ответ первую рецензию.

Прошло полвека, и в 20-е годы XIX столетия первая волна театральных споров и эстетических дискуссий накрыла отечественное медиа-пространство. Теоретические рассуждения о театре вышли из философии, эстетики, теории литературы и литературной критики того времени. В полемику включились такие фигуры как Александр Тургенев и Константин Батюшков, Николай Гнедич и Александр Бестужев, Дмитрий Веневитинов и Владимир Одоевский, Вильгельм Кюхельбекер и Александр Пушкин. Они адаптировали европейскую теорию искусств к русской действительности и одновременно анализировали своеобразие разных культур, обсуждали постулаты романтизма. Много спорили в журналах о переводных пьесах на русской сцене и опытах отечественных драматургов. Больше всего статей, конечно, было посвящено двум главным русским пьесам – «Горю от ума» и «Ревизору». В журналах и газетах существовала традиция небольших оперативных сообщений о последних театральные событиях. Примечательно, что к тому моменту театральная рецензия не только оформилась как жанр, но даже вошла в историю отечественной журналистики как повод для закрытия издания: в 1834 году после критической статьи Н. Полевого о пьесе Н. Кукольника «Рука всевышнего Отечество спасла» (которая так понравилась императору Николаю I) правительство закрыло журнал «Московский телеграф».

В том же году в журналистике дебютировал Виссарион Белинский, чье влияние на развитие русской театральной критики колоссально. Достаточно вспомнить его статью 1838 года «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». Критик присутствовал на десяти представлениях и только после этого начал работу над статьей. В ней впервые соединены анализ драматического произведения, разбор игры актера и описание реакции публики. Новаторская для своего времени по содержанию и форме статья стала классикой отечественной театральной критики. В целом публицистика Белинского не только воспитала целое поколение новых читателей-зрителей, но, так или иначе, повлияла на творчество всех последующих театральных критиков: от Аполлона Григорьева до Акима Волынского. Последний не только сам был известным балетным критиком, но и выпустил книгу «Русские критики» (1896).

Новая волна эстетических споров возникла в русской журналистике на рубеже XIX-XX веков в связи с деятельностью В.В. Стасова и С.П. Дягилева, творчеством А.П. Чехова и режиссерскими опытами К.С. Станиславского. Опять были споры о западном искусстве и русской специфике, обсуждали новое течение - символизм. В этот период издавались литературно-художественные журналы: «Мир искусства» (1898-1904), «Артист» (1889-1895), «Весы» (1904-1909), «Золотое руно» (1906-1909), «Аполлон» (1909-1917), «Рампа и жизнь» (1909-1918). Театральный критик в уважающем себя издании стал знаковой фигурой. Два самых популярных журналиста начала XX века - Владимир Гиляровский и Влас Дорошевич - в юности играли в профессиональных труппах, а потом оба стали прекрасными театральными репортерами и обозревателями культурной жизни.

Начало нового периода в истории страны ознаменовали театральные опыты В. Мейерхольда, хореографическое новаторство А. Дункан и становление балетной школы А. Вагановой. С приходом советской власти старое медиа-пространство России распалось по идеологическим и объективным причинам. Но остались высококультурные люди, профессионалы, которые продолжали писать в новые издания. Примером такого сотрудничества может служить балетная публицистика 30-х годов и работы по теории балета Л.Д. Блок. Одновременно в профессию пришло новое поколение «красных журналистов». В СССР появились специализированные издания, посвященные драматическому и музыкальному театру, балету и цирковому искусству. В феврале 1956 года начала функционировать вторая программа Центрального телевидения, эфир которой заполнили литературно-музыкальные и драматические передачи, творческая аналитика и образовательные программы. Впоследствии аудиторию Второй программы подхватил канал «Культура». И хотя главным эстетическим критерием при советской власти всегда признавался принцип партийности любого искусства, разнообразие театральной жизни страны повлияло на развитие профильной журналистики самым положительным образом.

В 1985-м перестройка запустила необходимые и необратимые процессы трансформации всех театральных коллективов и всех творческих союзов. Возвращение в страну Г. Вишневской и М. Ростроповича, уход Ю. Григоровича из Большого театра и возвращение в театр на Таганке Ю. Любимова, раскол МХАТа, появление частных антреприз и актерских товариществ – все это предъявляло совершенно другие требования к театральной журналистике. Она стала более оперативной, острой и персонифицированной. В 90-е годы медиа-пространство

новой России пополнилось аналогами западных СМИ на русском языке, деловыми и глянцевыми изданиями, началось активное освоение журналистами рекламных и PR-технологий. В публичных дискуссиях не раз высказывались опасения, что повальная коммерциализация искусства погубит и отечественный театр, и отечественную театральную журналистику. Однако работы таких журналистов как Татьяна Москвина, Татьяна Кузнецова, Роман Должанский, Александр Архангельский неоспоримо доказывают: российская театральная журналистика не просто жива, она остается высоко профессиональной и яркой, ее творческий потенциал неисчерпаем.

### *Образ профессионала*

Теоретики масс-медиа описывают идеальный образ профессионального журналиста как личность, обладающую определенными способностями, склонностями, мировоззрением, набором личных качеств и возможностей, знаниями, навыками и опытом, и, конечно, ответственностью перед обществом за каждый факт своего публичного выступления<sup>1</sup>.

Умение писать, создавать и редактировать тексты является базовой способностью журналиста. Она была востребована во времена печатных изданий, она нужна и в век оперативной, суперкраткой кибержурналистики. Среди нынешних сотрудников СМИ часто встречаются такие, кто способен лишь переставлять местами абзацы в готовых пресс-релизах. Но таких людей нельзя назвать журналистами. Настоящий профессионал умеет писать кратко и метко, подмечать детали, описывать действия,

---

<sup>1</sup> Инджиев А.А. Универсальный справочник начинающего журналиста. – Ростов н/Д., 2007. С. 147.

крепко сцеплять сюжет и давать в нужном месте кульминационные объяснения. Он умеет четко задавать вопросы и строго компоновать весь собранный материал, может уместить главную мысль в десять строк и делает нескудными три журнальных страницы. Умение писать – природный дар. Даже самые рейтинговые преподаватели прославленных факультетов журналистики не научат хорошо писать человека, который не обладал этой способностью при поступлении. Это, кстати, объясняет такой большой процент в нашей профессии людей, получивших другую специальность. Доктор биологических наук Павел Лобков, кандидат исторических наук Николай Сванидзе, переводчик-международник Владимир Познер, педагог и музыкант Юрий Визбор – все это настоящие профи в журналистике. Как открыть в себе этот дар? Пробовать писать, создавать тексты. Как шлифовать его? Писать постоянно, в течение всей жизни.

Самое сложное но, пожалуй, и самое главное для человека пишущего – выработать свой стиль. По воспоминаниям И.И. Панаева, он однажды ехал из Нижнего Новгорода в Казань в почтовой карете и разговорился с попутчиком - сибирским купцом, любознательным и усердным читателем журналов. Тот похвалил издание, в которое писал тогда В.Г. Белинский. *«Да каким же образом вы отличаете его статьи? - спросил Панаев собеседника, - Ведь он никогда не подписывает своего имени. - Птица видна, сударь, по полету, говорит пословица. Он хоть и не печатает своего имени, а имя его у нас знают все грамотные люди - ответил купец»*<sup>2</sup>. Каждому бы журналисту такую известность и народную любовь! У нас в республике есть несколько авторов, которые обладают индивидуальным и неподражаемым стилем. Всегда узнаваем уникальный

---

<sup>2</sup> Панаев И.И. Литературные воспоминания. – М., 1988. С. 339.

слог Льва Роднова. Всегда знакомы интонация и манера комментировать Александра Дудырева. Классическая фраза «стиль – это человек» навязла в зубах, суть ее захватили и затерли. Студент журфака хочет писать *гениально* и потому собирает на один лист текста все банальности и шаблоны, которые вычитал у гениальных (с его точки зрения) авторов. Начинающему журналисту приходится невольно подстраиваться под стиль (формат) своего издания или манеру говорить своего героя. Над стилем надо работать, но он не появляется на пустом месте. Если вы почитаете В.М. Дорошевича или А.А. Аграновского, то увидите с первых же страниц – у каждого из них свой язык, своя манера, свои сравнения появились с первых публикаций, а потом только оттачивались с годами! И тот и другой много размышляли о феномене стиля. В.М. Дорошевич неоднократно высмеивал неграмотных и амбициозных, театральных критиков, их примитивно-пафосный язык. (Прочитайте, например, фельетон «Как писать рецензии»). Он всегда подчеркивал невероятную ответственность критика за то, что тот говорит об актерах и как он влияет на публику: *«Нигде театральная критика так не могущественна, так не всесильна, как в Петербурге. Она имеет «полную доверенность на ведение всех дел» от публики. Публика берет у нее готовыми и мнения и вкусы.*

*Вкус – это то же, что галстук в костюме мужчины.*

*-Галстук – это человек! – определяет один французский писатель. – Не судите о человеке по костюму, по шляпе, – судите о нем только по галстуку. Покрой платья, – это зависит от портного! В магазине могло не найтись более подходящей шляпы, и пришлось удовольствоваться этой. Но галстук всякий человек завязывает себе сам. Галстук – это его вкус. Поэтому, как он завязан, вычурно или просто, красиво или с безвкусными претензиями, – вы можете судить о вкусе человека.*

*Из книг и газет можно брать готовыми такие громоздкие вещи, как принципы. Но такой пустячок, как вкус, надо завязывать самому...*

*Писать об актерах...*

*По некоторым, «совершенно независящим от редакции» обстоятельствам русские актеры сыграли в истории русской печати совершенно особую роль.*

*Довольно многострадальную. Роль балаганного «турка».*

*Русский журналист «с критически настроенным умом» - он «двуногое с пером», и куда-нибудь нужно же вонзить это перо! Его душу разрывают гнев, подавленный смех, негодование, желание разнести администрацию, министров, а перо может вывести только: «С одной стороны, нельзя не признать, с другой – нельзя не сознаться». Это не называется «вонзить»!*

*Вот он и вонзает свое перо в актеров и актрис, - этих можно! – нанизывает их на свое перо, как шашлык на вертел, и жарит их на медленном огне невыплаканных слез, непроявленной иронии, несказанной брани»<sup>3</sup>. Обратили внимание на афористичный, яркий и энергичный стиль Дорошевича?*

По отношению к людям искусства проблему стиля можно возводить в квадрат и даже в третью степень. Каждая творческая личность озабочена созданием и поддержанием своего стиля. Для нее стиль – это не только словарный запас, интонации, тембр голоса, манера говорить или писать. Это еще и определенная стилистика внешнего имиджевого послания. Высоко поднятый подбородок, прямая спина и гладко зачесанные, собранные в пучок волосы – вот стиль балерины. Манерность жестов, нарочитая выворотность походки – вот стиль балетмейстера-постановщика. Люди искусства часто становятся заложниками стилевых клише. Предваряя показ документального фильма о Марии Калласс своими ком-

---

<sup>3</sup> Дорошевич В.М. Театральная критика. – Минск, 2004. С.666-671.



ментариями, Елена Образцова сидела в студии (где нещадно жарят софиты!), кутаясь в дорогую шубу, и держала на руках, поглаживая, маленькую комнатную собачку (представьте, как нервничало животное, и сколько было дублей!) Вероятно, спев много раз заглавную партию в «Пиковой даме», Образцова решила и в жизни придерживаться стиля старой графини! В стиле могут найти отражение и события жизни творческой личности. Сознательно разговорная и даже внелитературная речь, эпатажные замашки, презрение к наградам и официальным литературным премиям, популярность в узком сетевом сообществе, скандалы с властями, издателями и журналистами – вот стиль современного поэта андеграунда. Нарботанный годами, сознательно выбранный, культивируемый стиль актерской игры или режиссерской постановки, музыкального исполнения или художественного изображения помогают публике распознавать авторство той или иной творческой личности. Все понимают, что такое стиль Иннокентия Смоктуновского или Константина Райкина, Юрия Любимого или Марка Захарова, Константина Коровина или Марка Шагала, Владимира Спивакова или Валерия Гергиева. Газетный критик Генрих Кралик писал о стиле Герберта фон Караяна еще в 1937 году, когда музыкант только начинал свою карьеру и впервые попал с гастрольями в Венскую государственную оперу: *«Театральность проявляется даже в его манере дирижирования, когда щуплая фигурка, на которой посажена лобастая голова с развевающейся, как у художника, гривой, дрожит от скрытой страсти, сгибаясь и распрямляясь от накала эмоций, когда правая рука, выразительно взмахивая дирижерской палочкой, наколдовывает оркестровую бурю, а левая рука выписывает причудливые*

*кривые»*<sup>4</sup>. Обратите внимание, что в этом отрывке раскрывается не только стиль гениального дирижера, но и стиль известного музыкального критика!

Традиционное, общее деление на стили (научный, публицистический, официально-деловой, разговорный), к сожалению, смешалось в современном медиа-языке самым причудливым образом. Именно стилистические смещения и ошибки виноваты в том, что официальная хроника деятельности правительства напоминает теперь заурядные сплетни, криминальные новости становятся цинично-игривыми, а тексты, посвященные культуре, – трагикомичными. С двадцатых годов прошлого века живет и процветает в отечественной журналистике так называемый «ликбезовский» стиль материалов, посвященных культуре. Предполагая полную девственность и даже некоторую ограниченность умственных способностей читателя, журналист бросается ликвидировать пробелы в его образовании и начинает свой текст с прописных истин, с объяснения всех упоминаемых им слов и понятий, с исторической справки или бытового пересказа сюжета (безусловно, это все должно быть, но в здоровых пропорциях). Стремясь подстроиться под язык и мышление читателя-Митрофанушки, журналист полностью переходит на разговорный стиль речи. Диалог такого автора с публикой напоминает разговор чеховского «злоумышленника» с приставом. Короткие простые предложения, примитивные словечки, смысловые пропуски и беспомощно-банальные сравнения – все это губительно для любого журналистского материала. Но в театральной публицистике это просто смертельно. Очерк о творческой личности превращается в косноязычную и пошловатую байку: *«Еще полгода назад новый*

---

<sup>4</sup> Мехлер Г. Власть и магия PR. – СПб., 2004. С. 108.

главный думал, что в Ижевске у него ничего не получится. Его знакомые, прошедшие через наш музыкальный, а потом оперный, предупреждали: там очень трудно и медленно решаются все творческие задумки. А это – не для него, ему по характеру надо все делать быстро. Поначалу так и шло, как предсказывали оракулы. Но сегодня он иначе смотрит на наш театр, город, своих коллег, которые постепенно становятся единомышленниками. Конечно, враз не получится, чтоб приехал варяг, даже очень талантливый, и сразу ему все карты в руки. Докажи, любезный. И он доказал, по крайней мере, начал доказывать»<sup>5</sup>. Придумала подходящее название для такого стиля – журнорэп!

Другая стилистическая крайность – журнодоклад. Материал написан в официальном стиле, изобилующем канцелярскими сравнениями и словосочетаниями из нормативных документов. Он достался нам в наследство от динозавров партийной прессы, которые одинаково бодро и с пролетарским энтузиазмом описывали пуски новых цехов и постановки новых пьес, ленинские субботники и театральные капустники, дружественный визит товарища Брежнева и гастроли Большого театра. Тексты тех «ударников пера» больше всего напоминали «рыбу» для очередного доклада на партсобрании. В них специфику театра можно было совершенно спокойно заменить на производственную или сельскохозяйственную, оставив на месте основную канву предложений, ударные абзацы и выводы. Все кажется, что времена партийной журналистики прошли. Хочется читать умные и интересные статьи об искусстве, которые по стилю соответствуют избранной высокой тематике. Грустно, когда волшебное таинство театральной жизни описывают с помощью канцеляризов и штампов: «Вначале дирижер

---

<sup>5</sup> Пузанова Н. Стало обидно за Моцарта//Удм. правда. 2006. 29 сент.

посмотрел труппу на тот предмет, к какому репертуару она готова... Но осталось еще немало технических вопросов, без которых не решить творческие. Не хватает штатных единиц для того, чтобы набрать полный состав оркестра»<sup>6</sup>. Когда музыканта, пусть и не гениального, называют штатной единицей – ему не хочется брать в руки инструмент! И, к слову, полный состав симфонического оркестра еще не гарантирует чистого и мощного его звучания! Точно так же, как укомплектованность балетной труппы и наличие «штатных» солистов не дают еще уверенности в том, что вы будете плакать на адажио из «Жизели» или отхлопаете ладоши на па-де-де из «Дон-Кихота»!

И третий стилистический «смертный грех» театральных журналистов: невероятно усложненное, длинное и заумное повествование, главная задача которого – показать степень «продвинутой» автора. Чистое эстетство, «вещь в себе», шаманство, а не публицистика. Читателю ничего не остается, как стоять на обочине такого текста и искренне изумляться: вроде бы и по-русски написано, а ни словечка не понятно. Наберите-ка воздух в легкие и попробуйте, прочитав вслух, понять смысл такого вот «шедевра»: *«Заявленная диалектическая связь патетической сентиментальности и брутального начала мира реализуется в белом платьице и белых ботиночках героини, в зонте-шляпе на голове Дроссельмейера, в слепящем прожекторе, которым герой разгоняет орду мышей, одетых в серые мундиры, брюки-галифе, черные очки, и в танцах кордебалета, взаимодействующего с высокими стульями стойки бара. Театральная фантасмагория не предполагает ни мотивов «романа воспитания», ни нарастания радости – двух китов, на которых строились отечественные танцверсии парти-*

---

<sup>6</sup> Пузанова Н. Там же.

туры Чайковского и которые, как правило, вступали в противоречие с тайным и явным трагизмом музыки»<sup>7</sup>. Бедный Петр Ильич Чайковский! Бедный Евгений Панфилов! Оба содрогнулись бы от *такого* понимания и объяснения их творчества. Ничего не осталось в этом тексте от великой музыки и уникальной балетной постановки.

Итак, ваша профессиональная задача - овладеть нормами публицистического стиля, избрать наиболее уместную для театральной журналистики манеру письма, представить в тексте стиль своих творческих собеседников и, наконец, найти и отточить свой собственный индивидуальный стиль!

Еще одной обязательной способностью будущего журналиста является его специфическое мышление. Это склонность к объединению уже имеющейся информации с новой, гибкость и цельность восприятия, умение аккумулировать знания и генерировать идеи, строить ассоциативные ряды и давать верные оценки событиям. Мышление – всегда продукт работы человека над собой. Для тренировок здесь подойдут занятия философией, логикой и математикой, а также чтение словарей и энциклопедий, компьютерные игры и даже просмотр телевикторин. Не удивляйтесь. Именно такие умственные экзерсисы дадут вам заветную быстроту реакции мозга, беглость мысли, постоянную готовность к доработке информации, умение адекватно и оперативно переводить внутренний монолог в письменную речь.

Склонности к музыке, актерству, живописи или литературному творчеству хороши в любом человеке. Конечно, если они на уровне плохой самодеятельности или графоманства – это уже беда для окружающих. Но у журналиста творческие наклонности должны быть в

---

<sup>7</sup> Пресс-релиз оргкомитета «Ижевск - культурная столица-2004».

идеальной пропорции к основной профессии! Если у театрального журналиста за плечами музыкальная или художественная школа, училище или консерватория, собственный творческий опыт – это прекрасно. Фотограф Юрий Рост писал великолепные эссе о своих героях – людях искусства. Дизайнер Константин Эрнст делал прекрасную телепередачу «Матадор» о современных арт-направлениях. Профессиональная балерина Кристина Аристова стала лучшей ведущей «Новостей культуры». Профессиональный концертмейстер и музыковед Елена Красновская делала интересные радиопередачи о музыке. Но важно, чтобы творческое мышление автора не загородило мысли героев материала, а его чаще всего нереализованные творческие амбиции не исказили рассказ о достижениях других.

Главная беда начинающих журналистов – они стесняются признаться в том, что чего-то не знают и не понимают. Более того, не «плавая в теме», впервые сталкиваясь с какой-то сферой деятельности, внутренне сомневаясь в себе, новички начинают вести себя нахально, рассуждать безапелляционно, в штыки воспринимают правки своего текста. Это просто глупо. Со временем вы поймете, что лучший инструмент журналиста – это его открытость и любознательность. Если журналист не боится признать, что он профан в том, о чем собрался писать, то его собеседники тут же проникнутся к нему уважением и симпатией. Не считаясь со временем, они начнут читать ему краткий курс основ своего дела и показывать все, что только можно показать. Если журналист умен, он не станет после первой же статьи по какой-то теме считать себя экспертом в ней. Наоборот, он будет поддерживать постоянные контакты со специалистами в этой сфере, советоваться с ними при подготовке следующих публикаций.

Коммуникабельность – вот еще одна базовая характеристика личности журналиста. Журналист всегда готов работать в коллективе, делать несколько дел сразу, не тушеваться на публике и в незнакомом месте, не стесняться выступать перед любой аудиторией. Если вы думаете, что главное для коммуникабельного человека – это умение говорить, то вы ошибаетесь. Коммуникация – это двусторонний обмен информацией. Коммуникабелен тот, кто умеет и говорить, и слушать собеседников. Как тренировать эту черту? Общаться. Постоянно, с самыми разными людьми, умело и с удовольствием.

У настоящего журналиста цепкая память и обостренное внимание, он легко обучается и постоянно совершенствуется. Главный принцип хорошего журналистского текста – рабочего материала к нему нужно собрать в десятки раз больше, чем запланирован объем готовой публикации. По воспоминаниям жены Анатолия Аграновского после того, как 14 машинописных страниц его нового очерка отправлялись в редакцию, к мусоропроводу выносили корзины бумаг, а в столе журналиста оставались несколько записных книжек, посвященных одной теме. Не бойтесь «обрастать» бумагами и забивать мегабайты компьютерной памяти – все пригодится, все будет «в суп», как говорят французы.

Опыт и знания только на первый взгляд вступают в некое противоречие. Кажется, что при получении диплома знаний много, а опыта совсем мало. Потом со временем знания тускнеют, а опыта прибавляется. Только опыт без новых знаний приводит к привычке писать шаблонно и неинтересно. Только знания без опыта грозят превратить все статьи в занудные поучения. На самом деле, если человек сознательно тренирует себя как профессионала, то знания и опыт нарастают синхронно, они прекрасно дополняют друг друга.

Именно с опытом работы приходит к журналисту осознание ответственности за каждое свое слово перед героями своих материалов и обществом в целом. Первый же конфликт с интервьюируемым человеком, не желающим подписать готовый текст беседы и заявляющим, что он «не знает таких слов вообще, никогда так не говорил», учит журналиста осторожнее и вернее передавать смысл услышанного. Интервью с человеком искусства, прекрасно владеющим языком, умеющим передать нюансы мысли, – всегда проверка на профпригодность для журналиста. Если такой герой согласен с текстом, значит автору удалось своими словами передать все многообразие творческой натуры. Иногда, правда, недалеким людям даже нравится та приукрашенная или заумная речь, которую им приписывает журналист. Но тогда герои печатных публикаций начнут выражаться так, как говорит сам автор. СМИ перестанут отражать жизнь в ее многообразии. Журналистика перестанет выполнять главные функции – информативную, познавательную, преобразующую, социальную и культуuroбразующую<sup>8</sup>.

Мировоззрение отдельной личности формируется постепенно, под воздействием социума, огромного количества объективных и субъективных факторов, в течение долгих лет. На мировоззрение массового человека влияет историческое сознание и общественное мнение. Все осложняется тем, что журналист одновременно игрок на медиа-поле, инструмент влияния на общественное мнение, и сам такой же объект влияния СМИ, как и все остальные люди. Находясь внутри системы, нам еще сложнее сопротивляться ее воздействию. И все же журналистика, как творческая сфера деятельности, дает че-

---

<sup>8</sup> Евстафьев В.А. Журналистика и реклама: основы взаимодействия. – М., 2001. С.201.



ловеку широкие возможности самому формировать свое мировоззрение и вырабатывать свою точку зрения.

## ***Интеллект и компетентность журналиста***

Безусловно, без этих характеристик трудно представить себе профессионала в журналистике. И, тем не менее, давайте поговорим о них отдельно. К большому сожалению, тенденции современного российского медиа-пространства таковы, что развлекательное простенькое чтение востребовано сегодня больше, чем умная публицистика. Но вот работающие в СМИ журналисты по-прежнему воспринимаются читателями-зрителями как всезнайки. Они порой и сами о себе такого высокого мнения. Журналисты причисляют себя к интеллектуалам и интеллигентам, забывая, что корень у этих слов один – интеллект.

Развитый ум, высокие мыслительные способности, изощренность и оригинальность мыслей, невероятная эрудиция – вот главный багаж журналиста. Именно поэтому интеллектуально-агрессивный стиль журналистов газеты «Коммерсантъ» или журнала «Эксперт» вызывает признание даже у провинциальных гуманитариев, с трудом разбирающихся в специфике фондового рынка. А балетные рецензии Татьяны Кузнецовой в том же «Коммерсанте» с уважением и восхищением читают банкиры и брокеры, мало понимающие в искусстве.

Компетенция журналиста напрямую связана с его знаниями, умениями, способностями и опытом. Все, в чем он действительно разбирается, и о чем уполномочен говорить с трибуны СМИ, будет очерчивать круг его компетенции. Как без растяжки и выворотности не по-

ступить в хореографическое училище, так без базового уровня компетентности нельзя идти в журналистику. То и другое приобретает за счет ежедневных постоянных упражнений. Интеллектуальные мышцы тоже можно тренировать, а компетентные жилы можно растягивать. При этом важно тренировать не только последовательное, но и параллельное мышление, когда вы способны держать в голове сразу несколько больших тем, одновременно сопоставляя их.

Интеллект и компетентность играют огромную роль при создании журналистского произведения, они напрямую проявляются в замысле, а потом трансформируются в разработке темы. Не верьте, что замысел статьи подсказывает жизнь или редактор. Они только дают импульс тому захватывающему мыслительному процессу, который безостановочно происходит в голове журналиста. «И днем и ночью неустанно наш вечный думатель урчит», - поется в песне А. Иващенко и Г. Васильева. Технологии творческого акта используют в определенных пропорциях логику и чувства автора, его интеллект и фантазию. «Подобно тому, как интеллект есть только заторможенная воля, - писал Л. Выготский, - вероятно, следует представить себе фантазию как заторможенное чувство»<sup>9</sup>. В. Аграновский говорил, что только собственный опыт журналиста, его знания, эрудиция, информированность и найденные им факты – источники возникновения замысла публицистического произведения<sup>10</sup>. Осознание журналистом уровня своей компетентности позволяет ему удерживать свое воображение, чтобы сбалансировать в готовом тексте факты и домыслы.

---

<sup>9</sup> Выготский Л. С. Развитие высших психических функций. – М., 1960. С. 9.

<sup>10</sup> Аграновский В.А. Ради единого слова. – М., 1979. С. 24.

## *Законы общения с творческой личностью*

Философы, психологи, социологи, да и сами люди искусства на протяжении многих веков пытаются описать феномен творчества и вывести его законы. В античном мире творчество рассматривалось в двух формах: как божественное (дар, озарение) и как человеческое (ремесло, создание произведения искусства). Иммануил Кант говорил, что творческая деятельность – продуктивная способность воображения. Федор Степун рассматривал творчество и жизнь как два полярно противоположных, борющихся в человеке начала<sup>11</sup>. Подтверждает его мысль расхожее мнение о творческих людях – они «не от мира сего». Простой обыватель часто прячется в уют толпы и стремится быть «как все». Отмеченный «божьем даром» человек с детства возвращает свою особенность и автономность. Он тяготеет к реальному миру и живет в своем, воображаемом, он полон комплексов и предубеждений. Такой человек чаще не уверен в себе, страдает от невнимания к своим творениям, одинок. В целом, все философы и ученые сходятся на том, что творческая личность – это особенный человек, который резко отличается от других индивидов; для него творчество становится смыслом жизни, основной ценностью, регулятором всех его действий. Именно через призму творчества такой человек познает мир и совершенствует его, а также выражает свое «Я».

Многие авторы утверждают, что журналист – тоже творческая профессия. Он создает нечто качественно новое, самореализуется в своих текстах, пытается с их помощью понять и изменить окружающий мир<sup>12</sup>. Зна-

---

<sup>11</sup> Олешко В.Ф. Журналистика как творчество. - М., 2003. С.17.

<sup>12</sup> Евстафьев В.А. Указ. соч. С.196.

чит, в сфере театральной журналистики мы наблюдаем диалог как минимум двух творцов, столкновение творческих личностей, соприкосновение разных творческих систем. Это не всегда безопасно и продуктивно.

Профессиональные художники и артисты цирка заранее боятся безапелляционных оценок или примитивного одобрения их творчества «профанами» из СМИ. Профессиональные актеры и режиссеры не хотят говорить с журналистами о своем творчестве. Они заранее уверены, что те не так поймут, не так высоко оценят его. Еще сложнее с профессиональными музыкантами, балетными и оперными артистами. Эти люди свято убеждены в том, что не владеющие даже основами их искусства журналисты пытаются оценить все на любительском уровне, «пишут ерунду».

Обратите внимание, что в отличие от людей любых других профессий, люди искусства не любят объяснять что-то журналисту. Здесь даже не пройдет фокус с чистосердечным признанием «я ничего не знаю – объясните популярно». Великую балерину Екатерину Максимову за ее нелюбовь отвечать на вопросы и объяснять что-то журналистам мировая пресса называла «Мадам «Нет». Творческая натура испытывает порой определенное удовольствие оттого, что не все посвящены в тонкости ее искусства. Она культивирует свою загадочность и сложность. В конфликте творческой личности с впервые увиденным журналистом продолжается вечное противостояние художника и толпы. Для нее человек с корочками «пресса» – это даже не зритель. Своего зрителя уважают, для него работают, его воспитывают и прощают ему многое. А журналист – это «чужой», это неожиданный гость за кулисами. Да еще и плохой переводчик с великого языка творцов на простой язык толпы.

Конечно, такое отношение неприятно. Вы получили задание редакции, у вас такая работа, а вас встречают настороженно и даже холодно. Что делать?

Во-первых, не кичиться тем, что вы тоже человек творческой профессии. В ситуации интервью с художником, актером или балериной журналист должен осознавать себя личностью меньшего масштаба. Обратите внимание как Святослав Бэлза или Владимир Молчанов стараются притушить свое обаяние, закрыться, уйти на вторую позицию в разговоре с известным музыкантом или актером. Потому что главная задача журналиста – раскрыть личность собеседника, а не свою собственную.

Во-вторых, тщательно готовиться к разговору с человеком искусства. Конечно, это общее правило подготовки журналиста к интервью. Но ваша вопиющая некомпетентность, которая любого технаря, производственника или банкира только насмешит, может вызвать у творческого человека всплеск эмоций. На встрече с прессой в Государственном театре оперы и балета УР известный пермский педагог-хореограф Людмила Сахарова за неверный вопрос выгнала местного тележурналиста из зала. На пресс-конференции в Русском драматическом театре им. В. Короленко столичная актриса Лия Ахеджакова выслушала оскорбительно-примитивный вопрос местной газетчицы, посмотрела сквозь нее, выдержала презрительную паузу и проговорила ледяным тоном: «Следующий вопрос»...Итак, проверьте все свои познания в той сфере искусства, о которой собираетесь писать. Загляните в словари, энциклопедии и специальную литературу. Перечитайте пьесу или тот первоисточник, по которому был поставлен спектакль. Найдите литературоведческий анализ произведения, подумайте над ним сами - что хотел выразить автор? Соберите сведения о вашем будущем собеседнике из самых разных источ-

ников. Предыдущие роли? Прежние театры? Звания? Просмотрите подшивки газет и журналов – что писали об этом актере другие издания?

В-третьих, надо постараться стать интересным партнером для такого собеседника, разыграть беседу как настоящее представление! Актеры в жизни всегда актерствуют. Присоединяйтесь к ним! Играйте на их поле по их правилам! Придумайте сюжетную линию встречи, определите свою роль, продумайте декорации и финал. В этом маленьком театрике интервью все важно и нет мелочей. Давайте по порядку.

Как вы впервые договорились о встрече с вашим героем (героиней) – лично или через администрацию театра? Помните, что в творческом учреждении тоже существует определенная иерархия. Правда в театре бывает, что ведущая актриса «старше по званию» директора, а дирижер все время сам себя «производит в генералы». Вы должны хотя бы смутно представлять этот установившийся в конкретном театре «табель о рангах» до того, как начнете договариваться о встрече. Но правила делового общения диктуют: первый запрос представителя СМИ должен быть именно к руководителю. А потом уже лично обращайтесь к конкретному актеру, актрисе, балерине или музыканту с просьбой об интервью. Еще один нюанс – у нас до сих пор редко назначают руководителем театра человека творческого. История республиканских театров знает печальные примеры, когда ими руководили бывшие телефонистки и профорги, бывшие министры и партийные работники. Нетворческий руководитель творческого коллектива – это ходячий комплекс неполноценности. Обратившись к нему и договариваясь через него об интервью с кем-то из актеров, вы польстите ему и убережете себя от мелких неприятностей. Хотя гораздо больше примеров, когда в директор-

ском кресле - профессиональный актер, режиссер, музыкант. С таким топ-менеджером тоже не просто. Мастерица остроумных определений Фаина Раневская называла театр «террариумом единомышленников». Вы должны понимать, что в любом творческом коллективе царит беспокойная и болезненно-мнительная атмосфера. Факт пристального внимания прессы к кому-то одному моментально взбудораживает всю труппу. Забегая вперед, заметим, что именно поэтому при создании рецензии на спектакль нельзя встречаться только с постановщиком: журналисту нужно будет выслушать дирижера, художника, всех исполнителей главных ролей.

Дальше. Переносилась ли встреча и по чьей вине? Не опоздали ли вы к назначенному часу? Приходится признать - у журналистов стойкая репутация все время спешащих и все время опаздывающих людей, не считающихся с чужим временем. СМИ - это потогонная система, конвейер. Молох, который требует, чтобы его ритмично и оперативно ублажали новой информацией. В этом суть профессии. Но некорректно все время афишировать эту суть. Общее правило для журналиста - подстроиться под тех людей, у которых он будет получать информацию. К примеру, вам дали задание переговорить с представителем мэрии, министром, депутатом - никому из них не понравится, если вы жестко укажете на удобный для вас день и час и не пойдете на компромисс. К счастью, сегодня уже редко можно найти такого чиновника или политика, который не понимал бы, что такое PR. Они более покладисты в переговорах с представителями СМИ, чем люди творческие. Последние так уверены в своей харизме и ценности для общества, что часто считают ниже своего достоинства пиарить себя. Помнится, Илья Лагутенко в своем ижевском интервью с лентой сказал, что никогда не идет на условия журнали-

стов: «Были люди, которые раньше про нас не писали, а теперь и хотели бы – да я не хочу». Несговорчивость и занятость – часть имиджа творческих натур. Подыграйте им в этом. Спланируйте все так, чтобы при любых капризах собеседника вы успели написать материал и сдать его в набор вовремя. Соглашайтесь на удобное ему время, приходите заранее, терпеливо ждите, пока он освободится. Вы не представляете, сколько ценного для будущего материала можно подсмотреть и подслушать под дверью репетиционного класса! Ведь в этот момент ваш герой-балетмейстер или героиня-оперная прима не позируют для прессы, а просто живут в своем мире. Они ругают или похваливают учеников, горячатся, пробуют, сочиняют что-то на ходу. Увидеть так близко волшебный процесс творчества – невероятная удача для журналиста. Не упускайте ее!

Еще один важный момент - где вы будете беседовать? Творческие люди предпочитают давать интервью на своей территории: на сцене, в зрительном зале, в гримерке, на арене. С трудом соглашаются приехать на радиостанцию или в телестудию. Практически никогда не приходят в редакцию. Декорации собственной квартиры, официального кабинета, улицы, сквера, кафе – им не нравятся. Мужчины стремятся сесть так, чтобы быть чуть выше собеседника, занимать больше места в помещении и иметь лучший обзор. Женщины предпочитают садиться против света, чтобы не видны были морщинки, а глаза загадочно поблескивали в сумраке контрового света. Для творческих натур очень важно пространство. Чтобы можно было в кульминационные моменты разговора возвысить голос или взмахнуть рукой. С балетными вообще нельзя разговаривать на короткой дистанции – сидя в кресле и объясняя что-то, они могут запросто вскинуть ногу в батмане. Даже если вы не телевизион-



щик, будьте уверены: все, что попадет в поле вашего зрения, - неслучайно. Это продуманная картинка. Лежащие на гримерном столике предметы и висящие на стене афиши, одежда вашего героя и то, что он держит в руках, - все важно. Это как чеховское ружье - если висит на сцене в первом акте, то в последнем обязательно должно выстрелить. По ходу разговора или в конце беседы обязательно обратите внимание на этот реквизит. Спросите про афишу, про талисман у зеркала, про костюм. В ответ благодарный собеседник заведется с полуслова и проговорит с вами еще как минимум полчаса. И все время акцентируйте его внимание на том, что именно он решает - сколько будет продолжаться беседа и можно ли задержать его еще на парочку вопросов.

Кстати, с каких вопросов вы начнете и о чем спросите уже «под занавес»? Авторы учебников по журналистике описывают два вида интервью: прямая и перевернутая воронка. Вы помните, что вопросы существуют закрытые (на которые можно отвечать однозначно и быстро) и открытые (ответы на которые могут быть пространными и неоднозначными)<sup>13</sup>. Перевернутая воронка: сначала закрытые, потом открытые вопросы. Такой вид интервью подходит для блиц-опросов у входа в театр, но никак не для полноценной неспешной беседы. Для нее лучше использовать прямую воронку: вы начнете с открытых вопросов, а закончите короткими закрытыми вопросами, уже уточняющими, похожими на финальные аккорды музыкального произведения. Заметьте, типы воронок характерны для интервью, как метода сбора информации, они не являются приметой жанра интервью. О жанрах поговорим чуть позже, а сейчас вернемся к сути ваших вопросов.

---

<sup>13</sup> Шостак М. Репортер: профессионализм и этика. – М., 2002. С.77.

Мы договорились, что интервью надо выстраивать как мизансцену. Главная ваша актерская задача – раскрыть собеседника, узнать о нем как можно больше, вывести его на откровенность и глубину рассуждений. Ваша сверхзадача – изменить его предвзятое мнение о журналистах, заявить себя как человека, с которым можно иметь дело. Значит, вопросы-реплики надо очень хорошо продумать. Свою подготовленность к интервью надо зашифровать в формулировках вопросов, но не педантировать. Вспомните, как бездарно длинно спрашивает своих собеседников Андрей Караулов. Он умудряется рассказать о себе любимом, о том, что с ним произошло, о тех людях, с которыми он на короткой ноге, и только минут через пять этот мастер длинных интервью добирается до сути вопроса. Быть таким собеседником – некрасиво и невежливо.

Еще о вопросах – нужно уметь работать каждым по отдельности и всеми вместе. Вглядывайтесь в собеседника, чувствуйте его – как с ним лучше поступить? Прислушивайтесь к нему, используя вопросы, как врач – фонендоскоп? Простукивать его, как поступает вор, ища тайник в стене? Оплести его, как муху в паутине? Обложить флажками, как волка на охоте? Убаюкать дифирамбами? Прострелить вопросами прицельно, чтобы кучно попасть в мишень его натуры? Если вы загляните в книгу П.М. Ершова «Режиссура как практическая психология (Взаимодействие людей в жизни и на сцене)», то найдете там потрясающе верное описание процесса коммуникации между сильным и слабым партнером. Так вот, в ситуации интервью с творческой личностью ваш визави всегда сильный партнер и таковым себя считает. Постройте разговор так, чтобы он засомневался в первоначальной диспозиции, изменил тактику, и в конце встречи признал в вас сильного партнера.

Не каждая творческая натура обожает лесть, но каждой хотелось бы услышать одобрение в свой адрес. Возьмите себе за правило – радовать творческого собеседника пристрастием к его работам. Как поется в песне Булата Окуджавы: «Давайте восклицать, друг другом восхищаться, высокопарных слов не надо опасаться!» Это не значит, что я призываю вас лицемерить. Будьте искренни. Научитесь говорить умные комплименты и тонко хвалить, осторожней подбирайте слова в разговоре с творческой личностью. У вас может быть своя точка зрения на спектакль и игру актера: что-то вам нравится, что-то не очень. Скажите об этом сразу, честно и тактично. Вам не откроют второй раз дверь гримерки, если в глаза вы будете неумеренно восхвалять актера, а в рецензии напишите о его сценической неудаче.

Отправляясь в гости к служителям Мельпомены, тщательно продумывайте свой внешний вид. Постарайтесь отказаться от спортивного, клубного или пляжного стиля в одежде. Вы не должны быть одеты демонстративно небрежно или вызывающе дорого. Не дай бог оказаться наряднее интервьюируемого! Постарайтесь сократить до минимума количество аксессуаров. Главные из них – ваш блокнот, диктофон, микрофон или камера. И не пользуйтесь мобильным телефоном во время интервью. Не изображайте из себя главнокомандующего всеми СМИ страны. Покажите собеседнику, что дорожите общением с ним больше, чем потоком звонков.

Если вы собираетесь творить в жанре интервью, то должны помнить, что материал может быть принят в печать только с визой лица, отвечавшего на вопросы. Если на основе интервью вы пишете статью, очерк или рецензию, то утверждать материал вроде бы необязательно. Но мой вам совет – особенно когда пишете о театре в первый раз – обязательно покажите текст вашему глав-

ному собеседнику и еще кому-нибудь из его коллег. Соглашайтесь на исправления, запоминайте все объяснения, хватайтесь за более профессиональные сравнения. Иногда бывает, что вторая встреча с актером для вычитки материала оказывается более задушевной и интересной, чем первая. Вы пришли к актеру за помощью и советом. Этим вы умаслили творческое самолюбие и растопили лед недоверия. Если первый материал, который вы написали об актере, ему понравился - вам уже легче будет договориться с ним об интервью во второй раз. Если за вами два удачных материала - вы уже почти свой человек за кулисами.

### *Этика поведения журналиста за кулисами.*

Наука, изучающая общие основы и требования человеческой морали, существует уже не одно столетие. Кроме нее, существует свод специальных моральных правил для отдельных профессий - врачебная, юридическая, педагогическая и журналистская этика.

Еще в 1755 году, в ответ на появление в Лейпцигском академическом журнале необоснованной критики его научных работ, М.В. Ломоносов опубликовал свое «Рассуждение об обязанностях журналистов...» Эту статью по праву можно считать первым сводом принципов корректности и этичности журналиста. По утверждению финского исследователя Л. Брууна первый этический кодекс профессиональных журналистов был создан в Швеции около 1900 года<sup>14</sup>. Сегодня в мире действуют около ста национальных и международных документов, очерчивающих проблемное поле профессиональной

---

<sup>14</sup> Аврамов Д.С. Профессиональная этика журналиста. – М., 1991. С.58.

этики работников СМИ. Кодекс профессиональной этики российского журналиста был принят в 1994 году.

Этические нормы – это не закон. Их нарушение не грозит административной или уголовной ответственностью. Даже конфликт с работодателем и осуждение в профессиональной среде не закрывает нарушившему Кодекс журналисту доступ в эфир или на печатную полосу. И Александр Невзоров, и Сергей Доренко, и Евгений Киселев продолжают величать себя журналистами и работать. А Михаил Леонтьев и вовсе любимец власти. Как и заповеди Христа, этические нормы знают многие, но еще больше тех, кто их не соблюдает. Кодексу верен тот, кто на самом деле профессионал, а не просто числится в штате СМИ. Основная проблема журналистской этики заключается в роковом треугольнике: журналист - гражданин - человек. Как человек, журналист субъективен, но должен распространять объективную и достоверную информацию. Как гражданин, журналист обязан выполнять законы и сотрудничать с властями, но часто критикует законы и призывает общественность не подчиняться власти. Профессиональная этика обсуждает вопросы взаимодействия журналиста с аудиторией, с обществом, с коллегами и редакцией, но, главное - с людьми, которые являются источниками информации. Чаще всего журналистов упрекают в том, что они:

- сознательно дирижируют беседой и манипулируют собеседником;
- вторгаются в личную жизнь собеседников и комментируют ее;
- искажают, сокращают или перефразируют услышанную информацию;
- подают ситуацию со своей точки зрения и тем самым подталкивают аудиторию к определенной оценке события;

- субъективно отбирают и ранжируют события;
- работают «скрытой камерой» и опубликовывают то, что «не для печати».

Что касается театрального журналиста, то в его адрес упреков еще больше. Ему ставят в вину то, что он:

- редко пишет о театральных событиях;
- ищет «жареные» факты и подбирает околотеатральные сплетни;
- предпочитает описывать скандалы и сенсации;
- встает на чью-то сторону в описании творческого конфликта;
- неверно цитирует высказывания своих творческих собеседников;
- имеет свои предпочтения и дает свои оценки театральным событиям;
- примитивно объясняет широкой аудитории такое сложное явление как искусство;
- поверхностно пишет о серьезных проблемах искусства и творческих коллективов.

Часть обвинений придется признать. Но кое-что из этого списка - просто застаревшие стереотипы восприятия журналиста, с которыми практически невозможно сражаться в лобовой атаке. Бесполезно при первом свидании доказывать, что ты «не верблюд». Что в твоём лице театр встретил безусловно этичного, прекрасно образованного, высоко профессионального журналиста. Это надо доказывать своим поведением за кулисами! Театральный журналист – он всегда «свой среди чужих и чужой среди своих». По его материалам публика судит об актерах. По его поведению актеры судят о журналистах. Как вы разговариваете и как себя ведете, что вы обещаете и как это исполняете – все влияет на вашу репутацию, а косвенно – на мнение театрального мира о мире жур-

налистики. Не делайте ничего впопыхах, суетливо, небрежно. Покажите всем своим поведением за кулисами, что наша профессия тоже сложная, ответственная, трудная и интересная.

Был случай, когда на вопрос вахтера театра имени В. Короленко (кто такая?) некая «звезда» телекомпании «Новый регион» оскоблено ответила: «Телевизор надо смотреть!» Такое самомнение удручает. Отнеситесь с пониманием к самому неприступному вахтеру на служебном входе, который не пускает вас в театр без разрешения руководства. Не машите у него перед носом редакционным удостоверением, не кричите про Закон о СМИ, не грозите пропечатать его в газете. Ну, наслаждается человек своей маленькой должностью и минутной властью над вами. Скучно ему на посту. Все-таки театр – не дом правительства. Никто сюда особенно не рвется. Ну, поиграйте с ним в его игру. Заранее позвоните – договоритесь, чтоб дали добро. Вежливо еще от входной двери поклонитесь. Честь по чести представьтесь и отрапортуйте – куда, по какому делу. Безропотно позвольте записать ваши данные в журнал и получите разрешение пройти. Обязательно перекиньтесь парой приветливых фраз. Поблагодарите за содействие, при выходе. И если в следующий ваш приход вахтер снова «не узнает» вас – простите его. Театральный вахтер – он тоже немножко актер. В конце концов, с ним надо подружиться. Он вам такого про театр порасскажет! Впрочем, театральные гардеробщицы или бабушки-билетерши – тоже великолепный источник дополнительной информации. Только делайте поправку на фантазию, возраст и определенную их удаленность от творческого процесса.

Общение с театральным администратором гораздо труднее, чем с обслуживающим персоналом. Здесь требуется виртуозная техника коммуникации и навыки ди-

пломата. Первое, чему надо научиться начинающему журналисту, – это терпению и умению извиняться. Была такая неприятная история: одна республиканская газета поссорилась с администрацией цирка Удмуртии. Представитель редакции требовал себе лучшие места за полчаса до представления. Администратор терпеливо объяснял, что билеты раскуплены, аншлаг, но он может найти для журналиста место «где-нибудь повыше». Тут бы работнику пера успокоиться, согласиться. А он в раж вошел. Стал требовать к себе директора и угрожать, что сфотографирует его и сделает коллаж с изображением льва – мол, вот как встречают прессу в цирке, рычат на нее. На что администратор вежливо и твердо ответил: «Газет много, а цирк один. Если вы с нами поссоритесь – будет хуже только вам!» Если учесть, что СМИ теперь живут за счет рекламы, а цирк – очень даже привлекательный рекламодатель, то понятно, какую свинью подложил скандалист своему редактору. Помните, что театральному администратору:

- всегда некогда, как журналисту;
- всегда попадает, как стрелочнику;
- он всегда на нервах, как прима;
- на нем все держится, как на атланте;
- от него все зависит, как от бога;
- с ним всегда можно договориться, если постараться.

В провинциальных театрах пока нет должности пресс-секретаря или PR-специалиста. Эти обязанности исполняет либо сам директор, либо художественный руководитель, либо заведующий литературной частью, но чаще всего – администратор. Именно этот человек рассылает рекламу и заказывает афиши, работает со спонсорами и рассаживает vip-зрителей в ложах. Администратор приглашает журналистов на пресс-конференцию и готовит для них информацию, выписывает им кон-



трамарки на премьерные спектакли и собирает вырезки с рецензиями в отдельную папочку. Уважайте театрального администратора, постоянно советуйтесь с ним, подыгрывайте ему. В нем тоже погиб великий актер! Сочувствуйте ему, переживайте за нераспространенные билеты или замену спектакля, кляните вслед за ним череду новогодних праздников или благословляйте аренду, расширяйте от ужаса глаза в кульминационных моментах его монологов и аплодируйте ему по их окончании. Не стоит думать, что все эти страсти несерьезны. В театре все по-настоящему, хотя и софит вместо луны, и облака нарисованы на холсте...

Творческие конфликты в театре неизбежны. Но почти всегда продуктивны. Это горячее, на котором вся эта машина едет. В воспоминаниях великих актеров порой смачно и с каким-то наслаждением описываются бурные разногласия репетиционного периода или душераздирающие ссоры на съемочной площадке. Это опять же часть той великой игры, в которую все творческие люди вовлечены. Но выплескивать внутритеатральный конфликт на публику – значит умалять обаяние людей искусства и лишать театр его ореола. Редакция должна соглашаться на это только тогда, когда конфликт имеет больше социальную, чем творческую подоплеку. Ну, например, когда директор театра уличен в финансовых махинациях или когда руководство театра под надуманным предлогом увольняет лучших актеров. В начале перестройки смещение Ю. Григоровича с трона главного балетмейстера Большого театра или выборы Т. Дрониной руководителем второго МХАТа подробно освещались в СМИ и стали знаковыми событиями. Важен еще один момент. Если СМИ описывает конфликт между гражданами и чиновниками, конкурирующими фирмами, просто людьми – оно должно предоставить

возможность высказаться обеим сторонам. Часто противники не умеют красиво выступить, внятно объяснить суть происходящего, аргументировано отстоять свою правоту. В этом им и помогает журналист, который, встав на чью-то сторону, может связно, образно, четко и страстно рассказать о конфликте. Но если разгорелся конфликт между двумя творческими противниками, тут услуги приукрашивания не требуются. Каждая сторона положит весь свой талант на изобличение соперника. Возможны телемонологи, открытые письма, черные PR-акции. Каждый будет манипулировать и журналистами, и СМИ, и массовой аудиторией. Начнется не просто информационная война, а настоящая медиа-эпопея. Задайте себе еврейский вопрос - а оно вам надо? Завтра вчерашние Монтечки-Капулетти могут помириться, а инициатором конфликта назовут именно прессу.

Еще один совет: впервые придя в театр, попросите кого-либо из сотрудников сопровождать вас и провести небольшую экскурсию по зданию. Постарайтесь запомнить расположение гримерок, репетиционных классов, кабинетов и цехов. Сориентируйтесь по лестницам и переходам. Изучите по возможности все закулисные помещения. Тогда вам легче будет найти нужного человека за сценой во время репетиции или верно установить камеру в «кармане» во время прогона. Каждый раз, придя в театр, старайтесь узнать что-то новое в его топографии. Ищите новых гидов-проводников, приветливо обращайтесь к закулисным местным жителям с просьбой помочь дойти туда-то и найти того-то. Главная примета «своего» в театре – он никогда не заблудится.

Больше всего актеров и постановщиков нервирует присутствие на генеральной репетиции или премьерном спектакле невоспитанной телебригады. Постарайтесь работать предельно деликатно и осторожно. Как

саперы. Не бродите с камерой на плече по авансцене, не высовывайте объектив во время действия из-за кулис. Это же не съемки телеконцерта, где все останавливаются или снова начинают петь-плясать только по сигналу главного оператора. Не лезьте в чужой монастырь со своим уставом. Не приказывайте сделать свет ярче, а музыке тише - тут все продумано. Когда записываете интервью с исполнителем главной роли, облаченным в костюм, - прикусите язык, не давайте ему советы, в какую позу встать и что из реквизита взять в руки. Он лучше вас все знает.

Да, и последнее: актеры в большинстве своем – суеверные люди. Соблюдайте театральные приметы и традиции. Не приставайте к актеру с расспросами прямо перед выходом на сцену. Не дарите ему цветы до начала спектакля. Не заходите в гримерку во время антракта. Не трогайте висящие за кулисами костюмы и приготовленный там реквизит. После всеобщего выхода на зрителя и закрытия занавеса не подступайте к исполнителям с микрофоном сразу же – они обязательно еще несколько минут должны побыть на сцене, поздравить друг друга, «остыть». После этого вы тоже всех вокруг можете смело поздравлять с премьерой – даже костюмершу или работника сцены. Это традиция. Но вот планировать еще одну длительную беседу с актером после премьеры не стоит – труппа собирается ее отмечать, и вашего собеседника ждут за столом коллеги. А вас ждет редакционный компьютер, вам пора создавать шедевр.

### *Творческий «станок»*

Начинать надо с азов – с понятия медиа-текста. Это сообщение, рассчитанное на большую аудиторию и пе-

реданное ей с помощью средств массовой информации. Классический медиа-текст всегда был конкретен, информативен, но не лишен смысловых нюансов. Он представлял чередование стандарта и экспрессии. Стандарт – немаркированные языковые единицы, они существуют в готовой форме, легко переносятся из текста в текст и однозначно воспринимаются<sup>15</sup>. Примеры стандарта: *глава государства, министерство культуры, государственный театр оперы и балета, режиссер-постановщик*. Экспрессия – тоже языковые элементы, но маркированные авторским отношением и эмоциональной оценкой<sup>16</sup>. Примеры экспрессии: *бессменный глава государства, пресловутое министерство культуры, небольшой провинциальный театр оперы и балета, заезжий режиссер-постановщик*. Чувствуете разницу? Язык, как всякая динамичная система, постоянно переводит часто повторяющиеся экспрессивные конструкции в разряд стандартных. Мы уже не воспринимаем как яркие и эмоциональные такие выражения как *хозяин Белого дома, первая леди страны, народная артистка России*. А когда-то это были живые, только что придуманные сравнения, впервые употребленные прилагательные. Но эмоциональный потенциал человеческой коммуникации столь велик, что, не смотря на постоянный отток экспрессивных элементов в стан банальных готовых выражений, язык регулярно пополняется все новыми метафорами и яркими авторскими оборотами.

Стандарт отвечает за информирование, а экспрессия – за воздействие на массовую аудиторию. Баланс стандарта и экспрессии сохранялся в текстах СМИ на протяжении нескольких столетий. Но на рубеже XX-XXI веков структура изменилась. Стандарт и экспрессия ста-

---

<sup>15</sup> Сметанина С.И. Медиа-текст в системе культуры. – СПб., 2002. С. 46.

<sup>16</sup> Там же.

ли сливаться в единое силовое поле медиа-текста. Р. Барт говорит, что в современном постмодернистском тексте много цитат и отсылок, много цинизма, игры словами и бессмыслицы<sup>17</sup>. Если вы вспомните стиль материалов «Московского комсомольца» или «Комсомольской правды», то согласитесь с ним. О трупах последней недели, о дебатах в Госдуме и о разводе поп-певицы пишут в одной и той же ернической манере, которая считается стратегией издания. Достаточно вспомнить слоган «КП» - «Сенсационность. Прикольность. Полезность». Под давлением рекламы и PR медиа-текст все меньше информирует и все больше воздействует<sup>18</sup>.

Театральная журналистика, в отличие от деловой, может себе позволить чуть больше развлекать свою аудиторию, чем информировать. Но классический баланс стандарта и экспрессии театральному журналисту следует соблюдать так же, как танцору равновесие. А потому прежде, чем придумывать искрометные сравнения и смелые экспрессивные обороты, потрудитесь записать в блокнот правильно название театра, спектакля и спонсоров постановки; имя автора и имена всех действующих в пьесе лиц; ФИО и звания всех постановщиков, всех исполнителей первого и второго состава.

Простейшей методикой создания медиа-текста является работа по схеме. Американские журналисты начала XX века придумали для создания краткой газетной информации две опорные схемы, назвав их пирамидами. Так называемая прямая пирамида начинается с ответов на закрытые вопросы: «Кто? Где? Когда?», а перевернутая пирамида – с ответов на открытые вопросы: «Что

---

<sup>17</sup> Барт Р. Избранные работы. – М., 1994. С. 418.

<sup>18</sup> Обидина Е.Ю. Процессы деконструкции медиа-текста в российской и региональной прессе//Семиозис и культура. – Сыктывкар, 2008. С. 217.

случилось? Каким образом?» Принцип обеих пирамид: главное говорится в начале, а ближе к концу идут подробности и детали, которые, если не хватает места на полосе, можно сократить. Пример прямой пирамиды: *«Вчера, в Национальной библиотеке Удмуртской республики Заслуженный деятель искусств УР, музыковед Е.Г. Красновская представила свою новую книгу «Содружество двух муз».* Пример перевернутой пирамиды: *«Издательство «Удмуртия» выпустило в свет новую работу Заслуженного деятеля искусств УР, музыковеда Е.Г. Красновской. Презентация книги «Содружество двух муз» прошла 25 октября в Национальной библиотеке».* Обратите внимание, что в короткой новости, построенной по той или иной схеме, мы используем в основном стандартные конструкции.

Только после того, как вы научились быстро писать крепкие и короткие сообщения, можно постепенно усложнять творческую задачу – переходить к созданию длинных и экспрессивно окрашенных текстов. В теории журналистики существует такая градация: жесткая и мягкая новость. Жесткая – это «голый скелет» информационного повода. Чтобы сделать ее «мягкой», надо нарастить «мышечную ткань» подробностей и эмоций. Пример жесткой новости: *«В течение двух месяцев ведущая солистка Государственного театра оперы и балета Удмуртской республики, Заслуженная артистка России Татьяна Силаева гастролировала по Америке».* Пример мягкой новости: *«У Заслуженной артистки России и ведущей солистки Государственного театра оперы и балета Удмуртской республики Татьяны Силаевой теперь особое отношение к «Реквиему» композитора Д.Верди. Именно с этим произведением в течение двух месяцев примадонна нашей оперы гастролировала по Америке в одном концерте с солистами «Ла Скала» и Большого театра, хором имени Свешникова и оркестром Государственного радио и телевидения».* Видите разницу?

Задумав большую статью, начинайте ее писать так же, как начинает художник большую картину – с темы, обдумывания композиции, набросков. В журналистике, в отличие от литературы, тема всегда находится на пересечении конкретной ситуации и общественно-социальной проблемы. Выделяют три самых распространенных в журналистике варианта:

- ситуация привлекает внимание к проблеме;
- ситуация является результатом нерешенной проблемы;
- ситуация подсказывает вариант решения проблемы.

Но в театральной журналистике все гораздо сложнее. Конкретное событие (открытие сезона, премьеры, бенефис) обращает внимание на проблемы общества (духовные ценности, тенденции, смена приоритетов) и проблемы искусства (появление нового героя, актуальность пьесы, торжество нового жанра). И одновременно это событие вскрывает ситуацию в театре (творческий взлет, застой, конфликт, отсутствие финансирования, сокращение труппы). Обратите внимание, что тема всегда шире самого повода. Так, сразу две подряд постановки мюзикла на сцене одного театра заставляют объединить рассказ о них в одной аналитической статье, посвященной специфике жанра.

Обозначив тему, продумайте композицию материала. Существует три основных варианта композиционного построения текста: линейная, закольцованная и параллельная. Все более сложные композиции – только разные сочетания этих трех. Линейная композиция на журналистском слэнге называется «акын». То есть: что вижу – о том и пою. Акынство – болезнь начинающих журналистов. Композиция их материалов следующая: редактор дал мне задание – я подготовился – я пошел – я увидел – я узнал – я сказал – мне в ответ сказали – я понял, и вы, уважаемые читатели, теперь поняли... За-

кольцованная композиция нещадно эксплуатируется в народных песнях, стихах, поэмах и сатирических монологах. В журналистике она очень хороша для таких жанров как эссе, колонка, рецензия, беседа и биографический очерк. Закольцованная композиция удобна тем, что позволяет читателю не потеряться в дебрях вашего многословия, вернуться к сути события, к главной мысли. Параллельную композицию обожают создатели мыльных опер и авторы документальных телефильмов о криминальных или исторических событиях. Такую композицию всегда используют в хрониках, отчетах, репортажах и в журналистском расследовании.

Балетные все время повторяют движения. Художники все время рисуют эскизы. А журналисты и литераторы должны постоянно создавать словесные наброски. Это значит, что они должны умело подбирать слова, придумывать сравнения, шлифовать свой стиль. Лучше всего учиться работе со словом, придумывая заголовок будущего материала.

Заголовок – это первая коммуникация с читателем. Это визитная карточка автора или издания. Вспомните хлесткие игристые заголовки «Коммерсанта» или «Комсомолки» - их хочется читать и перечитывать, пересказывать другим как анекдот или шутку из КВНа. Часто прекрасный точный заголовок становится тем самым озарением, которое помогает написать журналисту весь текст. К рецензии на гастрольный спектакль «Щелкунчик» пермской балетной труппы Е. Панфилова было придумано сразу три заголовка:

МЫШЕЛОВКА ЛЮБОВНОГО ТРЕУГОЛЬНИКА  
СТРАШНЫЙ СОН О ЛЮБВИ  
СНЫ В МЫШЕЛОВКЕ

Но, в конце концов, был выбран последний. Потому что он более короткий, емкий, обобщенно передающий и



замысел балетмейстера, и жанр постановки, и впечатлительные журналиста-зрителя от балета. Постарайтесь найти книгу специалиста по рекламе А. Кромптона – в ней есть прекрасная глава о работе с заголовками. Кстати, на обложке книги написаны мелко и зачеркнуты три неудачных варианта заглавия: «Как писать рекламные...», «Как стать составителем...», «Искусство рекламного...», а дальше крупно последний и удачный вариант: «**Мастерская рекламного текста**». Как поэт накидывает десятки вариантов одной строки, так и журналист должен придумать к своей статье как минимум десяток разных заголовков, чтобы потом выбрать самый точный.

Право на сравнения, образы и метафоры дает театральному журналисту тот самый интеллект и компетентность, о которых мы говорили раньше. Не знаете смысла какого-то искусствоведческого термина, не понимаете, как лучше его употребить, – вычеркивайте! Иначе вы переплюнете увековеченного И.Ильфом и Е.Петровым журналиста Ляписа Трубецкого. Помните, у него в очерке «Капитанский мостик» была фраза: «Волны перекачивались через мол и падали вниз стремительным *домкратом*...»

Сокращая и добавляя какие-то фразы, переставляя местами куски текста, вы неизбежно будете повторяться. Увидели в черновике рядом одно и то же слово – замените его, ищите синонимы! Внимательно просматривайте строчки на экране компьютера – так лучше видны повторы. Полезно также прочесть абзац, отрывок, да и всю статью вслух – очень быстро можно уловить шероховатости, неровные стыки и спотыкания в плавном скольжении текста.

В любом искусстве – музыке и архитектуре, хореографии и литературе – основой красоты и магического воздействия на аудиторию является ритм. Любой ритм

мичный стихотворный размер сразу околдовывает (даже ямб детской считалочки). Ритмичное исполнение даже одной ноты создает удивительно пронзительную мелодию (музыка к фильму «Профессионал»). Ритмичное исполнение кордебалетом одного незамысловатого движения заставляет зрителей плакать (выход виллис во втором акте балета «Жизель»). Если вы хоть раз читали прозу поэта – Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака – то понимаете, насколько сильнее воздействуют на читателя эти удивительно ритмичные тексты. У блестящего публициста «Комсомолки» Инны Руденко – дар писать ритмично. Вот одно предложение из ее очерка 80-х годов, посвященного ребятам-афганцам. Прочитайте вслух, прислушайтесь: *«Черной гусеницей движется похоронная процессия»*. Г.Г. Почепцов пишет, что мощное воздействие на аудиторию текстов «информационных киллеров» А. Невзорова и С. Доренко объясняется именно тем фактом, что они строили свою речь в специальном, рваном и агрессивном ритме<sup>19</sup>. Для театрального журналиста особенно важно научиться работать с ритмом. Ведь он пытается рассказать, нарисовать словами перед мысленным взором читателя все то, что происходило на сцене.

Вот пример великолепной ритмичной прозы из журнальной статьи Любови Дмитриевны Блок:

*«Прошло любовное антре и адажио героя и героини, проведенные очень выразительно и с подчеркнутыми техническими трудностями – так и воспринимаемое – «ах, как они это хорошо делали!»*

*И вот врывается на сцену беспредметное серое облачко – маленькая артистка, впрочем, ничуть не «воздушное создание», с розовыми цветочками на тюнике, в немодной причес-*

---

<sup>19</sup> Почепцов Г.Г. Информация & дезинформации. – Киев, 2001. С.34.

ке, и очень красивая земной и упругой красотой завитков гиа-  
цинта.

*И начинается непонятное.*

*Под четкий простоватый ритм тоже старомодной му-  
зыки маленькая артистка заволакивает всю сцену, весь зал,  
все сознание вихрем – размеренным, грандиозным, сияющим.  
Земли нет, пол сцены низко-низко, вне поля зрения. Перед гла-  
зами повисшее в воздухе, увлекаемое волнообразно, вперед-  
назад, человеческое существо. Оно кажется совершенным –  
взметы прелестных рук, вытянутые и воздушные линии ног.*

*Но одна-две минуты – конец. Что это?*

*Это была вариация из балета «Армида»<sup>20</sup>.*

Итак, чтобы создать определенный ритм, в тексте  
статьи можно использовать:

- «прозаическую рифму» - слова с одинаковыми  
окончаниями в определенном порядке расставлен-  
ные внутри предложения;
- повторы в одном предложении сразу нескольких  
существительных, прилагательных, местоимений  
или глаголов;
- перечисление глаголов, употребляемых в одном  
времени;
- повторяющиеся числительные, союзы, частицы или  
междометия;
- несколько коротких или даже назывных предложе-  
ний друг за другом;
- красную строку и чередование коротких абзацев.

Кроме ритма для создания эффектных текстов  
можно использовать цветопись и звукопись. В американ-  
ском учебнике по журналистике приводится пример из  
судебного очерка 20-х годов: *«Присутствовавший в зале  
суда фермер громко щелкнул своими красными подтяжками и*

---

<sup>20</sup> Блок Л.Д. Классический танец. – М., 1987. С. 470.

крикнул: «Да!» И вы словно услышали это «уес», только просмотрев строчки глазами, правда? А вот пример из отечественной журналистики 70-х годов: «В этом тумане единственный матрос, уцелевший на судне, снял с себя красный свитер и стал махать спасателем». И перед вашим мысленным взором тут же заметался этот красный свитер в тумане. Прочитайте отрывок из журнальной статьи Марины Цветаевой, где есть все сразу - цвета, звуки, и потрясающая ритмика изложения события:

*«Вечер поэтесс был объявлен в Большом зале Политехнического музея. Помню ожидальню, бетонную, с одной-единственной скамейкой. Под напором волнений, духов, повышенных температур (многие кашляли), сплетен и кокаина промерзлый бетон поддался и потек. В каморке стоял пар. Сквозь пар белесые же пятна – лица, красные кляксы – губы, черные циркули – брови. Поэтессы, при всей разномастности, удивительно походили друг на друга. Поименно и полично помню: Адалис, Бэнар, Мальвина, Поплавская. Пятая – я. Остальные испарились. От одной, впрочем, уцелел малиновый берет, в полете от виска до предельно спущенного с одного плеча выреза, срезавший ровно пол-лица. Одеты были поэтессы, кроме Адалис (в закрытом темном) соответственно темам и размерам своих произведений – вольно и, по времени (1921 год), роскошно... Я догадалась, эстрада Политехнического музея – просто арена, с той разницей, что тигры и львы – сверху. Итак, арена. Мороз. Гляжу на поэтесс: синие. Зал – три градуса ниже нуля, ни одна не накинет пальто. Вот он, героизм красоты. По грубоватости гула и сильному запаху голенищ заключаю, что зал молодой и военный»<sup>21</sup>.*

Если в описании событий на сцене вы используете определенный ритм, указываете ключевые цвета, оттенки и очертания предметов, насыщенность красок, гром-

---

<sup>21</sup> Цветаева М. Об искусстве. – М., 1991. С.139.

кость и тембр звуков, то вся картина происходящего появляется из плоского печатного листа, как 3D изображение. Конечно, как и во всем, нужна мера. Печально, если из всей статьи читатель запомнит только описанный вами цвет костюма персонажа спектакля или скрип, с которым менялись декорации между действиями.

Муки творчества заключаются не только в упорной шлифовке слов и сравнений. Гораздо труднее бывает определиться с жанром будущего произведения. Прихотливая творческая мысль журналиста часто заставляет менять направление несколько раз: рецензия? нет, материала мало – заметка! очерк? нет, не обо всем спросил актера – значит интервью? а может обозрение сделать?

### *Жанры театральной журналистики*

В советской журналистике жанров было больше, чем в западной. Был даже такой экзотический вариант как «отчет с партийного съезда». Но теперь отечественная теория жанров во всем согласна с мировой классификацией. Существует три группы жанров: информационные, аналитические и художественно-публицистические. Основным критерий дифференцирования – мнение автора. В информационных жанрах оно сознательно отсутствует или старательно маскируется. В аналитических – явно присутствует наряду с мнением экспертов. В художественно-публицистических жанрах обязательно присутствует и авторское мнение, и авторская фантазия.

К информационным жанрам можно отнести новость, расширенную информацию, оперативный комментарий, отчет, хронику, обзор, интервью и репортаж. В этой группе существуют также разные жанровые под-

виды; например, судебный или спортивный отчет, проблемный или специальный репортаж, коллективное интервью. Очень часто информационные материалы публикуются без подписи, как редакционные. Посмотрите сюжеты в рубрике «Журнал» (le Mag) по каналу «Евро-ньюс». Все новости культуры представлены в нем анонимно, в одинаково мягкой описательной манере, очень емко и корректно. Здесь есть намеки на сравнения и сомнения, восторги и разочарования некоего коллективного автора, но нет «якания». На западе журналист обязательно должен пару лет поработать безымянным рабочим информационного конвейера, прежде чем он заработает право на имя, и будет подписывать свои материалы. Только два последних жанра группы – интервью и репортаж – имеют явно переходный характер, мнение автора в них уже проявляется. Известный американский специалист по эфирной журналистике И. Фэнг настаивает на том, что в телерепортаже журналист должен играть активную роль: идти в рядах демонстрантов, помогать спасателям при разборе завала, продвигаться с очередью посетителей в музей или спрашивать лишний билетик на премьеру у театрального подъезда<sup>22</sup>. Репортаж – самый активный жанр, который позволяет зрителю или читателю стать свидетелем случившегося, как бы перенестись на место события и увидеть все глазами журналиста.

Аналитические жанры – это корреспонденция, аналитический комментарий, обозрение, рецензия, статья, беседа, круглый стол, журналистское расследование. Жанровые подвиды в этой группе: аналитическая, программная или передовая статья, театральное или спортивное обозрение. Аналитика – это не только обзоры

---

<sup>22</sup> Фэнг И. Теленовости, радионОВОСТИ. – М., 1997. С. 13.

рынков в деловых изданиях, но и большие очерки в специализированных журналах. В этой группе жанров уже реже встречаются материалы без подписи. Автор аналитического материала – это личность в журналистике, его мнение небезынтересно. В обзрении журналист может «поставить диагноз» театру за весь сезон или последние несколько лет. В рецензии автор передает свои ощущения от отдельной постановки и настаивает на своей оценке игры актеров. Верный признак профессионально написанной статьи – четкие аргументы и логика изложения позиции автора. Очень труден жанр беседы: позволяя себе больше, чем в интервью, раскрыться и увлечься темой разговора, журналист не должен терять основной нити разговора, должен точно «приземлиться в позицию» финала. Конечно, в эфирных СМИ помогает монтаж – ненужное можно вырезать, сказанное в разные моменты беседы – склеить в одно предложение. Но монтажные «ножницы» не всемогущи, сделать из любителя задавать вопросы профессионального журналиста они не могут. Вспомните, как многословны, склонны к пространным монологам и любят перебивать собеседника Татьяна Толстая и Дуня Смирнова в «Школе злословия». А вот телепередачи Урмаса Отта с людьми искусства стали эталоном жанра беседы и образцом внимания журналиста к собеседнику. Еще сложнее «рулить» разговором сразу нескольких творческих натур в ходе проведения круглого стола. Нужно вовремя делать подводки и обращения к участникам, соблюдать главную тему и не увязать в лирических отступлениях, держать ритм, очередность и баланс выступлений каждого, уметь необходимо прервать чью-то речь и развести спорщиков. В нашем телеэфире это удастся только таким мэтрам как Владимир Познер и Александр Архангельский. Для всех материалов этой группы жанров характерны большие объе-

мы. Только корреспонденция может быть короткой: 70-100 строк. А журналистское расследование может быть представлено целым циклом больших статей, которые печатаются порциями, с продолжением из номера в номер. Последний жанр тоже является переходным, в нем уже допустимы литературные приемы детектива.

Художественно-публицистические жанры: письмо, колонка, зарисовка, эссе, очерк, памфлет, фельетон, рождественская история. Жанровые подвиды: открытое письмо или письмо читателя, колонка редактора или авторская колонка. Традиция западной журналистики подразумевает, что автор колонки в газете – известная фигура, специалист в какой-то области: театровед, музыковед, балетный критик, историк искусства, драматург или лингвист. Это уже не просто пишущая личность, а медиа-бренд. Даже если такой автор только упомянул о каком-то актере – это уже успех! Личность автора очень важна для создания эссе, памфлетов и фельетонов. Журналист в таких материалах отталкивается от реальных событий, но трактует их по-своему, используя ностальгическую грусть, легкую иронию или едкую сатиру, вольный пересказ или буйную фантазию. Жанр рождественских историй кажется нынче старомодным. Лучшие примеры текстов в этом жанре: «Дары волхвов» О'Генри и «Гапер» Куприна. Очерк очень часто называют «родным братом рассказа». Действительно, в отличном очерке всегда привлекает ладно скроенный сюжет, знаковость событий, «говорящие» детали и как по нотам разыгранная кульминация. Самым сложным является портретный или биографический очерк.

Своя жанровая специфика есть у радио и телевидения. В эфире возможны такие жанровые формы подачи информации как новостной блок, авторская программа, дискуссия, документальный фильм. В конце



прошлого столетия отечественная эфирная журналистика освоила новые для себя западные жанры - прямая линия, теледебаты, телемост, телевикторина, ток-шоу, развлекательная игра, реалити-шоу.

Обратите внимание на жанры из разных групп, образующие некие смысловые пары. Например, обзор и обозрение. Обзор как информационный жанр будет коротко, скороговоркой описывать самое главное, рассказывать о новинках книжного, музыкального, компьютерного или видеорынка. Максимум, что может позволить себе автор в плане самовыражения – поставить соответствующие определенным баллам звездочки около названия каждого фильма, альбома или компьютерной игры. А обозрение как аналитический жанр позволяет журналисту перечислить все премьеры этого сезона, все удачные и не очень спектакли, проследить тенденции, наметить перспективы, дать свою оценку развития событий. Еще одна пара жанровых двойняшек: интервью и беседа. Вы помните, что главная задача журналиста в интервью – раскрыть собеседника. Его вопросы короткие, а блоки ответов на них – большие, пространные. Ведь читателя интересует именно речь героя. В аналитическом жанре беседы журналист уже почти на равных с собеседником, его мнение и мысли тоже будут интересны читателю. Потому в беседе общий объем речи журналиста и его собеседника примерно равны.

В театральной журналистике можно использовать весь жанровый арсенал. Самые востребованные жанры сегодня: хроника, обзор, интервью, репортаж, обозрение, рецензия, статья, беседа, очерк и эссе. Во второй части книги вы найдете примеры театральных рецензий, интервью и биографических очерков.

## *Секреты печатного монтажа*

О монтаже в кино, о радиийном и телевизионном монтаже, написано очень много. А вот о том, что существует печатный монтаж, не знают даже многие журналисты. Что такое монтаж? Это целенаправленный, последовательный подбор отдельных частей (кусков) и их соединение в нечто единое, в законченное произведение. Сидя в кино, зритель хотел бы не замечать усилий монтажера и воспринимать склеенные кусочки как один большой фильм. Но вот когда он читает газету или журнал, его глаз наоборот требует раскроя разворота (полосы) на более мелкие и понятные кусочки. Значит, из рабочего материала и своих впечатлений, из отдельных кусков написанного текста вы стараетесь смонтировать свое журналистское произведение таким образом, чтобы оно напоминало собранный puzzle.

Элементами печатного монтажа являются сам корпус журналистского текста, заголовочный комплекс, иллюстративный комплекс и справочный комплекс.

Заголовочный комплекс состоит из тематической страницы, рубрики, заголовка, подзаголовка и лида (лидирующего абзаца). Именно в такой последовательности наш глаз ориентируется в печатном издании, как бы сужая поиск до нужного текста.

Тематические полосы – современная, «фреймовая» манера подачи материала. Например, в каждом номере газеты «Коммерсантъ» вы найдете в строгой последовательности тематические полосы **«Новости»**, **«Мировая практика»**, **«Культура»**, **«Спорт»**. Знающий читатель привыкает открывать «МК» на своих любимых страничках – музыкальной, скандальной или сексуальной. Тематическая полоса может появляться в газете с определен-

ной последовательностью - раз в неделю, в месяц, в квартал. Журналист-обозреватель, отвечающий за тематическую полосу, совсем не обязательно сам пишет все материалы для нее, он просто выстраивает ее концепцию и работает с другими авторами.

Рубрики - более подробное деление издания на развороты, полосы и колонки. Наверняка всем читателям «Cosmopolitan» знакомы постоянные рубрики журнала: **письмо редакторов, планета Cosmo, гость номера, лицо с обложки, Cosmo-адвокат, карьера, гороскоп, Cosmo-опыт, хуdeer с Cosmo!** В «Коммерсанте» на тематической полосе «Культура» встречаются оформленные в современном стиле рубрики: **фестивалькино, фестивальтеатр, фестивальджаз, фестивальбалет, выставкаживопись, выставкаграфика, выставкаархитектура, премьеракино, скандалрок.** Рубрика обозначает общее направление всех материалов, которые появляются под ней. Если она авторская, то открывается обращением ведущего рубрику журналиста к читателям.

За столетия развития медиа-пространства заголовки прожил долгую жизнь и превратился из простой ключевой фразы («О моде», «О нравах») в визитную карточку и квинтэссенцию всего журналистского материала. Типология заголовков обширна. Есть деление по знакам препинания: вопросительные заголовки, восклицательные, с двоеточием, с многоточием. Есть именные заголовки и заголовки-цитаты. Различают заголовки-резюме и заголовки-парадоксы. Больше всего в современной журналистике востребованы игровые заголовки. Это перефразировки известных выражений, стихотворных строчек, пословиц, названий фильмов и книг, аллитерации. Например: **Полет Балаяна над собственным гнездом, Россия Россини, Барак и барокко.** Игровые заголовки часто используют в паре с серьезными, все

объясняющими подзаголовками. Иногда они составляют одно предложение по принципу сетевого расширения. Вот примеры таких пар с тематической полосы «Культура» в газете «Коммерсантъ»:

### **ТАНЕЦ ИМЕНИ МОССОВЕТА**

**На Чеховском фестивале открылся Бразильский сезон**

### **ЛАМЫ И ГОСПОДА**

**Начался фестиваль «Тибет»**

### **СПЕКТАКЛЬ НА ПЕСКЕ**

**«Петербург» инсценирован во дворе Михайловского замка**

### **КАПЛЯ ДАТСКОГО КОРОЛЯ**

**обнаружена в русском балете**

Что касается лид-абзаца, то это краткий анонс того, что читатель сможет подробно прочесть в материале. Лид всегда набирается не выключенным набором и полужирным шрифтом. Это может быть жесткая новость, начало рассказа, интрига, накид интересных фактов. Чаще всего лид представляет героя и автора материала. Примеры опять же из «Коммерсанта», из текстов под только что указанными заголовками:

**Спектаклем «Лунарио перпетуо» группы «Бринкате Продусоес Артистикас» из Сан-Паулу начался первый Бразильский театральный сезон, проводимый в рамках Чеховского фестиваля. РОМАН ДОЛЖАНСКИЙ понял, что был не готов к открытию сезона.**

**В Московском доме музыки состоялся концерт фестиваля «Тибет», посвященный 70-летию Далай-ламы XIV. В концерте участвовали не только исполнители**

этнической музыки различных буддистских народов, но и универсально-экуменический гуру русского рока Борис ГРЕБЕНЩИКОВ. На концерте побывала Ирина КУЛИК.

Александринский театр инсталлировал спектакль режиссера Андрея Могучего и художника Александра Шишкина по роману Андрея Белого «Петербург» во дворе Михайловского (Инженерного) замка. Совместную с Русским музеем работу помог осуществить Сбербанк, бюджет постановки превысил 6 млн. рублей. В одной из кабинок, построенных для зрителей во дворе замка, оказалась ЕЛЕНА ГЕРУСОВА.

В Дании продолжают праздновать 200-летие Августа Бурнонвиля. Юбилейные торжества в честь главного датского хореографа перевалили за середину: в Королевском театре показали его самые знаменитые спектакли и недавнюю реконструкцию балета, считавшегося утраченным. ТАТЬЯНА КУЗНЕЦОВА обнаружила, что влияние датчанина на русский балет было куда значительнее, чем утверждают наши историки.

Театральный журналист продумывает заголовочный комплекс своего материала так же тщательно, как театральный художник придумывает афишу и программку спектакля. Исследователи утверждают, что современный человек воспринимает только заголовки и лиды печатных материалов, он использует метод «поверх текста»<sup>23</sup>. На подробное знакомство и детальное прочтение просто нет времени. И только яркий, удачно придуманный заголовок привлечет внимание читателя к тексту и сохранит информацию в его сознании.

---

<sup>23</sup> Шостакович М.И. Указ. соч. С. 66.

Корпус журналистского текста не может быть вывален на полосу «одним куском». Для экономии времени читателя, для того, чтобы ему было удобно воспринимать материалы, журналисты обычно придумывают разделы или главки внутри всего текста, которые тоже имеют свои названия. Например, статья в «Коммерсанте» о лауреатах Государственной премии РФ в области литературы и искусства разделена на следующие главки:

**Меньше, но больше**

**«Все то же – Ахмадулина»**

**За свободно конвертируемый голос**

**Реставрация против реституции**

Очень часто для привлечения внимания читателя к ключевым высказываниям героев материала в журналах помещают в рамку отдельные цитаты из текста. Так в статье COSMO, посвященной теннисистке Анастасии Мыскиной, выделены специально две ее фразы: *«Многие девушки учатся готовить, мыть посуду, полы – у меня не было этих проблем», «Когда много времени проводишь за границей, приятно слушать русскую речь».*

Справочный комплекс – это примета деловой журналистики. Справочный материал помогает освежить знания по проблеме, подсказывает читателю ключевые моменты в обсуждении вопроса. Справочный материал обычно выделяется курсивом или рамкой, но подчеркивается рядом с соответствующей статьей. В нем могут быть цифры и цитаты из документов, графики и таблицы. В справочный комплекс автор часто убирает то, что «не встает» органично в текст материала. Например, в журнале «Деловая репутация» было помещено интервью с Ю.В. Калмыковым, художником и автором первой экспозиции Музейно-выставочного комплекса стрелкового оружия имени М.Т. Калашникова. Рядом с текстом расположены два справочных блока: один представляет

досье Калмыкова, а второй - краткую характеристику руководимой им екатеринбургской студии **Артефактум**<sup>24</sup>. Перечисление всех наград и выставок Калмыкова, достижений его студии было, конечно, необходимо. Но, попав в текст, это перечисление разорвало бы стилизованный ритм живой, неофициальной беседы журналиста с художником.

Журнал - многоканальная коммуникация с читателем: визуальная, вербальная (письменная) и тактильная. В 60-е годы прошлого века американские дизайнеры объявили, что журналы делятся на те, которые читают, и те, которые листают. Стильный дизайн, хорошая гляцевая бумага, отличное качество печати - все это делает номер журнала произведением искусства, непременной частью современного интерьера. У журнала в отличие от газеты долгий «период распада» - его читают, а точнее, листают и спустя несколько лет после того, как он вышел в свет<sup>25</sup>. В России история стильных журналов начинается с уже упоминавшегося «Мира искусств». Продуманность каждой виньетки на каждой странице, стилевое единство обложки и всех иллюстраций в номере - все это начинается в отечественной журналистике именно с «первенца» С.П. Дягилева и А.Н. Бенуа. В советское время специализированные театральные журналы тоже отличались строгой иллюстративной концепцией. Сегодня в штате солидного журнала обязательно есть должность арт-директора - человека, который не просто отвечает за иллюстрации, а формирует единую художественную концепцию издания.

---

<sup>24</sup> Маркетинг философского уединения//Деловая репутация. 2004. № 42. С.30.

<sup>25</sup> Обидина Е.Ю. Рекламные и PR-коммуникации в СМИ. - Ижевск, 2007. С. 39.

Иллюстрации придуманы для того, чтобы газетная или журнальная полоса не выглядела «слепой» (так на журналистском слэнге называют полосу сплошного текста). К иллюстративному комплексу относятся фотографии и рисунки, коллажи и фотомонтажи, которые помогают восприятию печатного текста визуально. Фотографии в свою очередь делятся на: «иконные» портреты главных героев материала, «визитки» автора или постоянного ведущего рубрики, репортажные снимки и постановочные снимки (лучше всего они представлены в творчестве Ю. Рост). Иллюстративный комплекс расположен непосредственно рядом с материалом, он разбивает его на зоны и блоки. Но главное – все части иллюстративного комплекса можно «считывать» отдельно, вне прямой зависимости от текста. Для большого театрального материала необходимо тщательно подбирать иллюстрации и выстраивать из них на полосе «единое целое». Кстати, театральному журналисту нужно соблюдать железное правило – всегда самому составлять и проверять в гранках подписи под фотографиями. Творческие люди болезненно относятся к тому, что их звания и должности в газете указаны неверно, перепутаны, искажены или упущены...

### *Сценография текста*

Для театрального журналиста очень важно работать с оператором или фотографом одной командой, понимая друг друга с полуслова. Когда перед премьерой представителей СМИ пускают в театр на короткий срок, то чаще всего журналист и оператор, журналист и фотограф работают параллельно и автономно. Им не удастся обсудить что-то во время пресс-конференции или про-



гона. И только когда на пленке запечатлены именно те персонажи, о которых упомянул в тексте журналист, именно те моменты спектакля, которые он описал в материале, – становится ясно: оба сработали «в унисон».

Телеоператор должен иметь хотя бы общее представление о гриме, театральном свете и специфике сцен-движения. Неумелой съемкой с плохой позиции, при неотрегулированном свете и звуке видеозаписи можно даже самое шикарное театральное действие снять скучно и незрелищно. Именно поэтому Большой театр и Мариинка имеют в штате своих пресс-служб профессиональных операторов и работают на собственном видеоборудовании. Высококласный телеоператор обладает качествами хорошего кинооператора. Он может приехать в театр на полчаса и снять рабочий материал о трехчасовом спектакле, из которого после монтажа получится великолепный двухминутный промо-ролик.

Театральная фотография – совершенно отдельный вид фотоискусства, тоже близкий к искусству кинооператора. Даже если журналист освоил цифровой аппарат, умный редактор пошлет на задание профессионала. Тут нельзя просто «щелкать» – необходимо хорошо кадрить, улавливать лучшие ракурсы, чувствовать пластику и энергетику актера. Очень редко сделанные прямо во время спектакля снимки получаются отлично. Чаще всего требуется целая фотосессия, специальная постановочная съемка для того, чтобы выверить все движения и взгляды, повороты и жесты людей на сцене. Для очерка о ведущем танцовщике нашего театра оперы и балета Максиме Мельникове замечательный фотограф Евгений Аксенов проработал в репетиционном зале два часа. Хотя для публикации был нужен только один снимок. Но в результате эта фотография стал маленьким шедевром, «остановленным мгновением» высокого

прыжка танцора, от нее шла удивительная энергетика! Особенно внимательно надо снимать балетных артистов, вставших в определенную классическую позу. То, что прекрасно смотрится в живой хореографии, может выглядеть ненатурально и даже некрасиво в тот момент, когда специально позируют перед фотообъективом. Рука партнера не должна восприниматься зрительно как третья рука стоящей перед ним партнерши, а вскинутая на заднем плане нога артистки кордебалета не должна выглядеть ненатурально изогнутой ногой стоящей впереди нее солистки. И, конечно, надо помнить, что качество газетной фотографии небезупречно – нюансы задника или расположенные близко декорации могут сливаться на газетном снимке в одно пятно, давать ненужные тени и блики, «лезть в кадр» впереди актера.

Если рядом с материалом можно разместить сразу цикл фотографий, то ведущий тематической полосы или ответственный секретарь продумывают монтаж так, чтобы получилась «мизансцена». Несколько снимков должны давать динамику и разноплановость, полифонию в визуальном рассказе о театральном событии или творческой личности. Например, в сборнике «Женщина и успех» (2004) друг за другом были расположены два материала: один посвящен прима-балерине Государственного театра оперы и балета УР Марине Кузнецовой, второй – оперной примае того же театра Татьяне Силаевой. В первом случае на развороте было пять снимков:

- цветной парадный портрет Кузнецовой (крупный план),
- цветной репортажный снимок из балетного класса - Кузнецова ведет урок для артистов труппы (средний план),
- черно-белый снимок прошлых лет - балерина гримируется перед маленьким зеркалом (крупный план),

- цветной постановочный снимок – сцена из балета «Жизель», Кузнецова в главной партии в центре композиции (общий план),
- цветной постановочный снимок – адажио из «Лебединого озера», Кузнецова в главной партии с партнером по сцене (средний план).

Вместе снимки дают динамику творческой судьбы и передают амплу артистки, описывают ее как прима-балерину и заведующую балетной труппой театра, показывают успешную и обаятельную женщину.

На развороте, посвященном Татьяне Силаевой, было всего три снимка:

- цветной парадный портрет героини очерка (крупный план),
- цветной снимок, сделанный во время спектакля «Евгений Онегин», - Силаева в роли Татьяны рядом с партнером по сцене (средний план),
- цветной снимок, сделанный во время того же спектакля «Евгений Онегин», - Силаева в роли Татьяны (средний план).

Так получилось, что на всех трех фотографиях лицо артистки в одном ракурсе. Только на портрете она улыбается, а на снимках со спектакля - «страдает». Кроме того, оба сделанных во время спектакля снимка запечатлели одну и ту же сцену из оперы, одну и ту же позу героини, даже одну и ту же ее мимику. Все вместе снимки на развороте дают неполное, однобокое и статичное впечатление об артистке, создают клише ее зрительного восприятия, утверждают стереотипное мнение обывателя «на сцене одно – в жизни – совсем другое». В данном случае иллюстративный ряд не подтверждает образа яркой творческой личности и незаурядной женщины.

На газетной полосе редко бывает место для нескольких фотографий, и обычно помещают только один снимок. Реже на первой полосе газеты помещают фото-анонс материала, а внутри номера, на тематической полосе – сам материал и другой снимок с того же театрального события. Значит, в каждой отдельно взятой фотографии должна сохраняться идея пьесы и спектакля, аура театра, атмосфера постановки, харизма исполнителя, флюиды актерского посыла публике. Именно посмотрев на фотографию, читатель откроет тематическую полосу, начнет просматривать сам текст, вчитываться в него.

Конечно, автор-новичок очень волнуется при сдаче статьи: на какое число поставили? в «подвал» или на «чердак» полосы? правильно ли набрали? Он переживает, бегаёт от ответственного секретаря к корректорам и обратно, наверное, даже мешает сдавать номер. Но чаще всего коллеги относятся к таким метаниям новичка с пониманием. В журналистике конечный результат всегда зависит от многих людей, хотя в печать или эфир чаще попадает одно имя. Начинающему журналисту нужно учиться у редакционных «зубров» - они не суетятся, но так же внимательно «ведут» свой материал, обращают внимание на все ошибки, опечатки и слепые оттиски фотографий на полосе.

Опытный автор, давно работающий в печатном издании, сам продумывает сценографию своего материала: еще на стадии написания он мысленно монтирует свой текст, сам сочиняет заголовочный комплекс, отбирает справочный и иллюстративный материал. Профессионал знает, что нужно самому держать корректуру и перепроверять набор сложных театральных терминов, имен и названий. Он соблюдает ритмику выхода тематических полос, просчитывает появление рецензии именно накануне премьеры, а аналитической статьи – к

закрытию театрального сезона. Настоящий профи театральной журналистики разыгрывает внимание или удивление будущего читателя как по нотам.

Опытный радиожурналист всегда старается работать с одним звукооператором и монтажником. Единомышленники-специалисты, оставаясь для слушателя вне микрофона, чутко реагируют на запросы журналиста, не портят общей тональности передачи. Только тогда авторская программа выходит в эфир на одном дыхании, она получается предельно искренней и живой. Именно так работал на союзном радио Аркадий Ревенко, а на республиканском радио – Владимир Лучников. Только так уже много лет работает автор и ведущий передачи «Встреча с песней» Виктор Татарский.

Безусловно, настоящий профессионал в телевизионной журналистике тоже никогда не доверяет монтаж своего сюжета, а тем более программы, дежурным специалистам студии. И он годами работает с одной и той же бригадой – оператор, монтажер, режиссер, дизайнер, осветители, звукорежиссеры. Именно так вырабатывается единая стилистика программы, ее кредо. Так создаются передачи-легенды вроде «Кинопанорамы», «Музыкального киоска», «Матадора», «Телевизионного знакомства», «Тихого дома».

Запомните, любая статья, сюжет в эфире, любая тематическая страница или телепередача должны стать для читателей-зрителей не просто отсветом театральной жизни, а самостоятельным культурным событием.

## *Аншлаги и провалы медиа-театра*

СМИ, точно также как и искусство, создают свой символический мир, который только отдаленно напоми-

нает мир реальный. И театральная журналистика создает свою версию того, что реально происходит на сцене и за кулисами. В конце 80-х СМИ пристально следили за столичной театральной жизнью, обсуждали, осуждали или непомерно хвалили новые постановки и новые деяния. Но ошибочно было предполагать, что на всей территории страны реальный театр жил так же бурно, как медиа-театр. Потом в начале 90-х годов был момент, когда тема культуры стала непопулярной. СМИ охотно обращались к экономическим, политическим и криминальным темам. Но то, что сдал позиции медиа-театр, вовсе не означало, что в реальной жизни театр умер.

Театральная журналистика - это вид коммуникативного творчества, который объединяет людей по профессиональной деятельности и вкусовым пристрастиям, создает свои условности, имеет свои традиции и ритуалы, свой язык и символику. Нужно просто понимать, что в XXI веке для массового сознания информационный статус всегда важнее статуса реального<sup>26</sup>. О недавнем выпускнике театрального училища, который сыграл подряд несколько однотипных убогих ролей в последних ситкомах, таблоиды и глянцево-журналы говорят больше, чем о великих мастерах сцены, которые по-прежнему считают, что «быть знаменитым некрасиво». Это еще больше искажает медиа-проекцию реального мира, создает у обывателя ложное, искривленное представление о современном драматическом искусстве. Вот почему важно, чтобы театр и СМИ не просто сошлись на момент культурного события, а вместе, синхронно и продуманно готовили его заранее. Театральная журналистика - это еще и некое виртуальное производство. Она создает уникальный культурно-публицистический

---

<sup>26</sup> Почепцов Г.Г. Паблик рилейшнз для профессионалов. - К.; М., 1999. С.393.

продукт. Вспоминая историю отечественной театральной журналистики, можно сказать, что статья В. Белинского – это замечательный PR для «Гамлета» на московской сцене. Критик спровоцировал аншлаги и повлиял на рост популярности актера П.С. Мочалова. Современный театральный журналист сознательно или неосознанно является PR-агентом тех, о ком он рассказывает. Он создает моду на актера, он провоцирует массовую аудиторию на признание, поклонение, обожание, недоумение, разочарование, забвение. Театральные рецензии, телесюжеты о премьере – это откровенные промо-материалы, а очерки, интервью, телепрограммы о людях искусства – прямая реклама.

Успех журналистского материала напрямую зависит от того, насколько популярен тот актер или театра, которому он посвящен. В искусстве каждый талант мечтает стать знаменитым, а каждое культурное событие – знаковым. В маркетинге для знаменитых, знаковых фирм и товаров существует понятие брэнд. Формально брэнд в переводе означает «торговая марка», но стоит различать по смыслу марку и брэнд. Вода «Увинская» – это марка, а вода «Аква Минерале» – брэнд. И хотя слово это сейчас очень популярно, в стране и регионе регулярно проводятся конкурсы «Брэнд года», надо честно признать: настоящих торговых брэндов в России пока нет. Нет отечественных товаров, которые были бы во всем мире так же популярны и узнаваемы, как напитки Coca-cola и Pepsi-cola или кроссовки Adidas и Reebok (автомат АК-47 – печальный пример негативного брэнда). Россию знают во всем мире по брэндам категории товара (водка, икра) и по персональным брэндам великих людей литературы и искусства (Толстой, Достоевский, Чайковский). Брэнд – это комплексный код, формирующий положительное восприятие марки всеми людьми, не

только ее потребителями<sup>27</sup>. Даже в реальном мире торговли бренд – нематериальная составляющая успеха. Миф бренда уже не зависит от доходов его производителя – люди воспринимают данный товар/услугу как неотъемлемую часть своей жизни. Нас ведь не удивляет, что в фильме «Пятый элемент», где действие происходит в 2034 году, космический полицейский патруль закусывает в McDonald's? Теперь у каждой новой марки при выходе на рынок оценивают потенциал брендоспособности (насколько она сможет быстро раскрутиться, стать популярной).

В искусстве брендоспособность того или иного актера, режиссера, танцовщика, музыканта тоже базируется не столько на его реальных способностях, сколько на нематериальной, эфемерной составляющей. Миф тем и хорош, что он обязательно создается не только его первоначальным сочинителем, но и всеми теми людьми, которые его пересказывают и поддерживают. Великая актриса Сара Бернар окружила себя поклонниками, журналистами, критиками и подражателями, каждый из которых вносил свою лепту в ее мифологический образ. В 1895 году она познакомилась с неизвестным иллюстратором журналов Альфонсом Мухой, подрабатывающим в типографии. Афиша для спектакля «Жисмонда» в ее Театре Ренессанса была создана художником за одну ночь и стала отправной точкой для их последующего творческого союза. Госпожа Бернар предстала на ней именно такой, какой хотела быть: полный рост, апломб и стать королевы сцены, богатство цветовых сочетаний и драпировок в костюме, скульптурность жестов и стилизованный нимб над головой из собственного имени, символическая пальмовая ветвь. И, главное, стилизация

---

<sup>27</sup> Борисов Б.Л. Технологии рекламы и PR. – М, 2001. С. 158.



взгляда зрителя, воспринимающего актрису на авансцене, над собой, в вышине, в атмосфере успеха и благоговейного поклонения. Прославленная трагическая актриса тут же заключила с художником уникальный шестилетний контракт, по которому только он рисовал афиши и программы ко всем ее спектаклям, создавал для нее эскизы великолепных сценических костюмов и эксклюзивных ювелирных украшений. Надо заметить, что Сара Бернар филигранно слепила свой актерский миф, сыграв не только великие женские, но и такие знаковые мужские роли мирового репертуара, как Гамлет (У. Шекспир), Лоренцаччо (А. де Мюссе) и Орленок (Э. Ростан). Слухи и разговоры об этом кругами по воде расходились в среде утонченной театральной публики и простых обывателей, никогда не видевших ее на сцене. Был создан брэнд *Сара Бернар*. Примечательно, что в XIX веке театральный брэнд создавался благодаря тщательно продуманным визуальным посланиям (афиши, фотографии, скульптура, графика, живопись, костюмы, личные вещи) и устным текстам (выступления, встречи, сплетни, разговоры в обществе). Так начинались мифы *Эллен Терри* и *Гордона Крэга*, *Анны Павловой* и *Вацлава Нижинского*, *Айседоры Дункан* и *Сержа Лифаря*, *Константина Станиславского* и *Михаила Чехова*, *Федора Шаляпина* и *Веры Комиссаржевской*. В начале XX века театральные мифы стали больше транслироваться по каналу письменной коммуникации (журнальные рецензии, книги, документальные жизнеописания и художественные произведения). Г. Крэг активно использовал английскую прессу для публикации своих рисунков и гравюр, сам издавал журналы «Страница» и «Маска», писал книги и статьи о своем искусстве. В. Дорошевич посвятил Ф. Шаляпину десятки статей, провел целую информационную кампанию в российской и зарубежной прессе в связи с дебю-

том русского певца в Ла Скала. Давали интервью и писали мемуары практически все великие актеры, режиссеры, музыканты и танцовщики прошлого века.

С появлением радио и телевидения медийная составляющая мифа стала самой важной. Такие музыкальные брэнды как *Мария Калласс* и *Герберт фон Караян*, *Биттлз* и *Квин*, *Мадонна* и *Майкл Джексон*, такие театральные брэнды как *Г. Уланова*, *М. Плисецкая* и *Р. Нуриев*, *М. Захаров*, *Р. Виктюк* и *П. Фоменко* - это брэнды, созданные в большей степени масс-медиа. Природный талант, целеустремленность, работоспособность, удача - да, все это важно. Но еще активнее создают брэнд специальные PR-акции, постоянное внимание журналистов, работа над медиа-образом. Теперь театральный брэнд не зависит даже от публики - можно не любить актера, режиссера, театр, но знать о них, помнить о них, следить за событиями в их жизни по сообщениям в СМИ.

Кто-то из театральных критиков стал почти такой же раскрученной маркой, как и герои его рецензий, передач, книг. Например, *Аким Волынский* и *Александр Белинский*. Кого-то из театральных журналистов, прочитав или услышав, тут же забыли. Почему так происходит? В чем первопричина наших аншлагов и провалов?

Говоря научным языком, театральная журналистика должна выполнять сразу несколько функций:

- информационную,
- аналитическую,
- консультативную,
- коммуникативную,
- познавательную,
- накопления ценностей и их трансляции,
- оценочно-регулирующую по отношению к духовной жизни местного сообщества и общества в целом,

- имиджмейкерскую,
- смыслообразующую,
- релаксирующую.

Если некая динамичная система выполняет не все свои функции, а только какую-то их часть – в глазах окружения она выглядит нестабильной, неполноценной и ненужной. Да и сама она перестает воспринимать себя адекватно, не может саморегулироваться и распадается. Участь всей системы воспринимается каждой ее частью. Отдельно взятый журналист, пишущий о театре, постоянно испытывает на себе давление системы театральной сферы и зависит от ее полноценности или ущербности.

Провинциальной театральной журналистике живется гораздо труднее, чем столичной. В Москве и Санкт-Петербурге существует развитая инфраструктура: театральные агентства, антрепризы, многочисленные стационарные театры и концертные площадки, насыщенная гастрольная программа, фестивали и конкурсы, специализированная пресса и тематические авторские программы, институт искусствоведов и театральных критиков, сеть профильных творческих вузов, постоянный приток гостей и туристов. В этих условиях отдельно взятый журналист может быть менее профессионален, менее интеллектуален и интересен своим стилем, но сам фон, на котором он творит, не позволит ему упасть ниже определенной планки. И даже творческие неудачи конкретных журналистов не смазывают всю прелестную и перспективную картину столичной театральной жизни. В глубинке развитой театральной инфраструктуры нет. Несовершенная система давит на свою частичку – журналиста. Более спокойная, менее красочная, хуже обеспеченная финансами и рекламой местечковая жизнь сказывается на региональном авторе так же, как и на провинциальном актере. Интриги и дразги, творческий

застой и нестабильность, своеволие местных руководителей – все это неминуемо снижает планку профессионализма. Дикое желание местных СМИ продать все площади под коммерческую рекламу – вот еще одна причина редких и скучных статей о местном театре.

Но нельзя сдаваться! В театре отсутствие чего-то важного вполне можно компенсировать энергетикой, тем самым куражом, драйвом, без которых немислимы подмостки. Чем грустнее реалии провинциальной театральной жизни, тем большей силой должны обладать медиа-тексты о ней. Они могут вызвать усиленный резонанс в массовом сознании, как бы компенсировать меньший масштаб культурных событий и одновременно провоцировать их, возвращать социокультурный ландшафт. Все двадцать лет работы в театральной журналистике убедили меня в том, что можно пережить отсутствие в республике специализированного журнала о культуре и не стоит бояться узкого круга читателей – любителей театра. Статья о премьере в региональной общественно-политической газете может быть востребованной и актуальной. Она может привлечь внимание общественности на поднятую театром тему, проанализировать проблемы театра, вдохновить труппу, указать на недостатки, поддержать интерес зрителя, воспитать его вкус.

Театр – живой механизм с очень тонкой настройкой. Это, пожалуй, самый сложный объект для изучения и описания – он эмоционален до предела. Давний негативный опыт общения конкретного театра с конкретным СМИ может навсегда похоронить любые контакты этого творческого коллектива с медиа-пространством. В то же время даже разовое взаимопонимание между конкретным журналистом и конкретным актером ценится на вес золота. Успехом своих материалов я обязана крепким и давним дружеским отношениям с известными в

республике драматическими актерами и музыкантами, ведущими солистами балетной труппы нашего театра. Постоянному критику верят больше, чем фрилансеру. Это доказывает и опыт моих коллег, которых всегда приветливо встречают за кулисами наших театров – Игоря Бабушкина, Светланы Мальцевой, Оксаны Лукинской. В том, что театральное искусство в республике живо и развивается, есть, определенно, и их заслуга.

Собственно, о вторичных причинах журналистских аншлагов или провалов мы с вами говорили на протяжении всей первой части книги. Провал гарантирован, если автор - не профессионал в журналистике и не компетентен в сфере театра, если он не умеет работать со словом и общаться с творческой личностью, не соблюдает этику поведения за кулисами, очень слабо представляет себе специфику подачи материала на полосе и в эфире. Если все это есть – его ждет не только подлинный успех у читателей, слушателей или зрителей, но и искреннее уважение в театральной среде.

У Белинского в его дебютной статье «Литературные мечтания» есть волшебные строки: *«Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем исступлением, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного?.. О, ступайте, ступайте в театр, живите и умрите в нем, если можете!»*<sup>28</sup> Вслед за Виссарионом Григорьевичем я не устану повторять: если вы решили посвятить свое перо Мельпомене – идите в театр! Настоящий театральный журналист должен жить в ритме репетиций и прогонов, сверять часы по звонкам, поданным к началу представления, и быть «своим» за кулисами любого театра! Удачи вам!

---

<sup>28</sup> Белинский В.Г. Собрание сочинений в 9-ти томах. Т. I. – М., 1976.С. 103.

## **Часть II**

### **Театральные рецензии, интервью и очерки**

*В любом ремесле мастер всегда обучал подмастерьев на примере своей работы. Будущие художники начинали учениками знаменитого мастера, помогая ему смешивать краски. Начинающие музыканты и литераторы всегда стремились показать свои первые опыты известному автору. Начинающие актеры получали свое профессиональное образование за кулисами, наблюдая за игрой великих мастеров сцены.*

*И в журналистике так же. Прежде чем написать статью для «Современника» А. Пушкин пересматривал подшивки журналов в библиотеке, специально перечитывал давние статьи В. Жуковского и В. Кюхельбекера. Начинающий журналист В. Белинский бродил по книжным лавкам и скупал уцененные разрозненные номера изданий XVIII века. В свою очередь, его статьи перечитывал критик-дебютант В. Майков. Учился на театральных рецензиях своей матери, публицистки А. Соколовой и В. Дорошевич.*

*Для тех, кто собирается писать о театре, этот хрестоматийный раздел – возможность увидеть работу закулисного журналиста в ретроспективе: его начальные опыты, его профессиональный рост, освоение им разных жанров, формирование собственного стиля. Тесты помогут понять, как менялся наш театр и актеры за последние два десятилетия.*

## *РЕЦЕНЗИИ*

В 1985 году в ГИТИСе, в мастерской Заслуженного деятеля искусств России, кандидата искусствоведения, профессора И.И. Судаковой начали учебу 23 студента Удмуртской национальной студии. В мае 1989-го после долгих переговоров с министерством культуры республики и администрацией театра им. В.Г. Короленко в Ижевске удалось провести декаду дипломных спектаклей студии: «На дне» М. Горького (режиссер-постановщик Б.В. Хвостов), «Власть тьмы» Л. Толстого (режиссер-постановщик О.Д. Якушкина), «Дети Ванюшина» С. Найденова и «Чайка» А. Чехова (режиссер-постановщик И.И. Судакова). К сожалению, идея создания самостоятельного театра из студийцев или открытия молодежной студии при одном из существующих драматических театров не нашла тогда отклика в коридорах власти. Остались только журналистские впечатления от этого театрального десанта в провинцию, опубликованные в существовавшей тогда газете «Комсомолец Удмуртии».

## *ТАЛАНТЫ И ЧИНОВНИКИ*

В театре только что благополучно закрыли сезон. Усталое его тело отмыли, зачехлили, что-то заперли на ключ. И ушел из стен шум зрительского присутствия, пульс актерской жизни. Лишь звякнет в приемной телефон, пройдет по гулкому коридору, насвистывая, веселый электрик да встрепенется задремавшая вахтерша...

Ребята-гитисовцы оживили здание, наполнили его переходы смехом и окликаками, шепотом и пением. Как заправские москвичи, с удовольствием шокировали зеркала в фойе «вареными» джинсовыми куртками. Как дети, оглушительно хлопали дверьми, и по крутой лестнице неслись наперегонки, теряя спички, шпильки и ощущение собственного возраста! Нина Заречная и Треплев нагнали меня на крыльце. Я тут же выдохнула свое

восторженно впечатление от спектаклей. Ринат Сафиуллин мгновенно поймал тон: старым актерским жестом положил мне руку на плечо, горделиво склонил голову и заглянул в лицо:

-Хотите честно? Мы сами себе чертовски нравимся!

Не спешите возмутиться в ответ: какое самомнение! Подумайте. Редкостный случай для национальной студии – ребята стали не просто группой будущих актеров, а самостоятельной труппой. Четыре классических пьесы «в игре» и еще три современные вещи «на выходе» – это уже что-то! Владение русским и удмуртским языками. Давняя, еще отроческая привязанность к этим местам, людям. Вместе с этим – отторжение убогой провинциальности и дурного вкуса, серьезная театральная школа, свежесть игры. Вот все, чем они владеют, и в чем катастрофически нуждается культурная жизнь Ижевска. Создание в республике нового молодежного театра в их лице кажется студентам и их педагогам естественным и необходимым. Как люди искусства, они верят в магическую силу зрительского восприятия. Им кажется, что гастроли студии в Ижевске тотчас и решат вопрос. Поэтому они соглашаются на невыносимые условия кулуарного представления студии. Отъезд из Москвы буквально накануне зачетной недели и уже после закрытия театрального сезона. Спектакли идут на экспериментальной сцене – всего 72 кресла. Приглашенных и зрителей так много, что на спектаклях наращивают дополнительный ряд, сокращают и без того убогое сценическое пространство. И полнейший цейтнот: 8 спектаклей подряд, перед ними 5-6 часовые репетиции. Самое страшное: абсолютно новое освоение декораций и предметов, расположения, освещения и, отчасти, костюмов. Долгие походы по недрам театра в поисках подходящих ширм, столиков, кресел и подсвечников. Плотники что-то не успевают



сколотить. Костюмерша разводит руками: «Я здесь 18 лет работаю, при мне ни одной классической пьесы не ставили». Ирина Ильинична Судакова, седая величественная женщина, на все это только вскидывает руки: «Ну, мы становимся театром условностей!» А когда уж очень все одно к одному ругается: «Это саботаж!»

Как передать словами эту поразительную манеру намеренно сгущать краски, иронически обыгрывать реплики, молниеносно импровизировать? Как заразительно легкое и веселое постоянное цитирование какой-то роли, подходящей к ситуации! Вот репетируют последнее объяснение Нины и Трешлева: Нина убегает, Константин отрешенно уходит стреляться. Доктор (Василий Андреев) с трудом открывает дверь в гостиную, заставленную креслом, и уже начинает свои слова... Как вдруг Ирина Ильинична выкликает обратно Рината и Катю. Забыв про Андреева, она снова просит их повторить реплики, вслушивается в интонации. Вася и сам забыл, что он «в сцене». Но вот очнулся и громко, безутешно, нараспев произнес «выходную» фразу Насти из горьковского «На дне»: «Уйду я отсюда. На другую квартиру. Надоело мне. Ли-ишня-я я здесь» И под восторженный хохот всего закулисья оскорблено вышагивает из света.

Горьковский спектакль студии – предмет особой гордости. Хвостов ставил его по партитуре Анатолия Эфроса для театра на Таганке. Сразу улавливается знаменитое пленительное буйство, раскованность и скульптурность таганковской сценографии. Жесткая, лихая (песня В. Высоцкого – эпитафией) притча о доме. Доме, в котором собрались те, кто оказался не нужен жизни, кто потерял имя и «забыл любимые стихи». Требующие невероятного мастерства сценического движения шаткие деревянные мостки и двухъярусные нары, канатные петли, бочки, подвижная платформа. Virtuозные пере-

ходы от шепота к крику, от катания со смеху до потасовки, от жалости к жестокости. Больше всего боялась стертых школьной программой монологов. Помните: «Человек – это звучит гордо. Жалеть надо людей»? Но Сатин Васи Андреева так нервно похохатывал, так нетрезво выговаривал слово за словом – и впрямь получалось, что человек неожиданно разоткровенничался. А Лука у Коли Шишкова вышел тревожный, со смешком да шукинской грустиночкой, надломленный и чудаковатый.

Любимое ребятами «Доньшко», а потом и «Чайка», помогли понять про студию самое важное: у них нет звезд и массовки, нет выигрышных и маленьких ролей! Каждый работает не на свои мизансцены, а на большой и славный праздник Пьесы, Автора, Театра! И потому-то каждый запоминается, завоевывает зрительские симпатии. Зал встречает аплодисментами каждый выход уморительно-очаровательного Барона (Петя Денисов). Зал любит цельной, красивой и коварной Василисой (Ирина Аверина). И роскошная кокетливая и страдающая Аркадина Елены Охупкиной не затмевает нежного и страдающего учителя Медведенко Миши Никитина. В первые минуты спектакля, когда только начнет медленно светлеть сцена, из глубины ширм донесется перебор гитары и светлые покорные слова романса. Голоса Светы Кибардиной (Маша) и Миши поведут нас в мир Чехова. И мы все поймем про щемящее безответное чувство. Даже после выстрела Треплева помнится, что в это время где-то «идет 6 верст по такой погоде» нелепо-несчастный влюбленный хороший человек.

В антракте между потоком дифирамбов Судаковой завит Удмуртского театра обронил осторожно: «Только вот характеры они у вас не доигрывают! Образы не раскрыты!» Ей тогда не хватило времени ввязаться в спор. После же она усадила меня в гостиничное кресло и об-

рушила на мою голову блестящий монолог, который просто потребовала обнародовать:

- Что такое образ, я вас спрашиваю? Длинная борода и лапти у Луки? Что такое характер на сцене? Томные позы известного литератора Тригорина? Откуда эта ветхозаветная театральная эстетика?! Да поймите же, - стыдила она меня, - люди идут в театр не на бороды и позы посмотреть! Важен человек. Его мир. И столкновение с внешним миром. И вы приходите на классическую пьесу не исторический и бытовой антураж сличать, а *поучаствовать в процессе!* Вы предаете себя однажды и катитесь по наклонной вместе с толстовским Никитой. Вы рветесь к новой жизни и, подбитая, медленно собираетесь с силами вместе с чеховской Ниной. Текст роли и авторские ремарки – вершина айсберга! Бог мой, это же азбука!

Ирина Ильинична горячится, повышает голос. Именно Судакова настояла в свое время на наборе семи русских студентов и создании двуязычной студии. Именно она воспитала единый, человеческий и работоспособный коллектив, заразила ребят идеей молодежного театра. И в Ижевск приехала сражаться за эту идею. А приходится отступать. Вид оружия и тактика не равны. Судакова гордится тем, что «не продала Чехова задешево», что не было фальши и «накладонов» (даже перестановки и перегруппировки между актами сработали чисто, элегантно и бесшумно). А ей доверительно втолковывают, что гордиться надо присутствием на спектаклях первых лиц республики. И принимать, как тонкий комплимент, фразу секретаря обкома: «Ну, молодцы у вас ребята, даже слова не путали...» Деликатнейший человек, Судакова вынуждена была гордо и отчаянно заявить на встрече в Совете министров:

-Я профессионал. А вы – непрофессионалы. Вы не можете до конца осознать, что это такое – воспитать не

количество актеров, а полнокровный театральный коллектив. Единую творческую единицу со своим зарядом, своим неповторимым стилем, с неделимой актерской душой! Нельзя, нельзя говорить им в лицо лозунги и обвинять в эгоизме! Они учились - всем бы так! Они зарекомендовали себя не только профессионально, но и человечески! Поймите, легче - это разбрестись по театрам, потихонечку вводиться, когда-то еще дойти до главных ролей. Ребята требуют что труднее - загруженности в своих спектаклях, работы в двух театрах одновременно!

Теоретически, конечно, и помещение можно найти. И вопрос статуса решить за счет стажерства студии при одном из драматических театров. А практически-то: не видят необходимости! Но вы же понимаете: театр - это не здание, не телефон в приемной, не старушка на вахте, не афиши и бланки министерства культуры, нет! Театр - это актеры, зрители и то, что происходит между ними. Давайте станем зрителями для выпускников национальной студии ГИТИСа! Вот и будет театр!

---

**Как только в репертуаре нашего Государственного музыкального театра появились спектакли под грифом «мюзикл», возникла необходимость в критическом взгляде на постановки.**

### **МЮЗИКЛ НА НАШЕЙ СЦЕНЕ**

Долгие годы репертуар Государственного музыкального театра Удмуртии украшала (если не считать попытку поставить «Человека из Ламанчи») единственная, выдержанная в духе заявленного жанра, постановка - «Моя прекрасная леди» Фредерика Лоу. Но вот прошедший театральный сезон подарил нам сразу две пре-

мьеры, афиши которых пестрели заветным определением: «О, Маританна!» А. Основикова и «Графиня из Сан-Франциско» Л. Лядовой. Имеют ли эти спектакли какое-то отношение к тому жанру, который ведет свою родословную с 1943 года, с бродвейской постановки «Оклахома» Ричарда Роджерса? Пора задумаемся.

Несколько лет назад известный кинорежиссер Ян Фрид снял на основе комедии Дюмануара и Деннери «Дон Сезанн де Базан» одноименный музыкальный фильм. При всем блеске актерского ансамбля, роскоши костюмов и обилии пиротехнических эффектов, в итоге у него получилась опять экранизированная оперетта, но не мюзикл. Ибо швы между драматическими, вокальными и хореографическими эпизодами были отчетливо видны. И весь фильм держала только добротная сюжетная канва классической комедии. Композитор Александр Основиков взял для либретто тот же драматургический источник. Но чтобы получился именно мюзикл, а не пьеса с музыкой или монтажом эстрадных номеров, нужны хотя бы три вещи: яркая основная тема, острая музыкальная характерность персонажей и стилизованная «уличная» песенность. В самой пьесе для мюзикла заложены просто роскошные предпосылки. Главные герои – обедневший испанский дворянин и уличная певица-цыганка – оживают в стилизациях народного стиля фламенко. Страстная мелодия романса и речитатив куплетов в таверне, огненные ритмы танца на площади и синкопы дуэльного поединка на шпагах – все это уже не примитивный национальный колорит. Это заявка на особый тип спектакля, где речь, вокал, сценическое движение и чистая хореография будут органично переплетаться. Кроме того, литературный конфликт уличной стихии и чопорного королевского двора позволяют сделать музыкальную ткань спектакля не заунывно одно-

родной, а контрастной, диалогичной, интонационно дифференцирующей обе стороны. Наконец, занимающий особое положение в пьесе премьер-министр Дон Хосе де Сантарем, в сеть искусной интриги которого попадает буквально каждый персонаж и чьей злой волей движется спектакль, - несомненная удача для композитора, решившего создать мюзикл. Такой герой является носителем постоянной темы, которая предполагает бесконечные вариации, обрастает смысловыми оттенками.

Конечно, музыка Основикова неоднородна. Где-то ныряет в бесцветную наивность, где-то взлетает до высокохудожественных изысков. Вечная наша смесь французского (испанского в данном случае) с нижегородским. Но даже в этой неровности есть еще один рывок в эстетику мюзикла - она дает не просто комедийную, а острокомедийную, нарочитую пародийность музыки. Любовные дуэты маркиза и маркизы, объяснения королевского судьи со своим племянником, перепалка Маританны с премьер-министром и, конечно, сцена словесной дуэли короля и Дона Сезара - это уже крепкие признаки заветного жанра. Ведь мюзикл отрицает чистую лирику, элегическую замедленность темпа и выходные арии. Легче всего его обнаружить там, где любовь забавна, рассуждения насмешливы, а чувства выражаются иносказательно, почти скороговоркой.

Соавтором-литератором в «Маританне» стал неизвестный, но плодовитый московский автор Петр Градов. Вероятно, готовое классическое произведение литературы легче сократить и подправить под современность. Еще легче сделать текстовые заплатки очевидными. Со всем трудно, но необходимо (если претендуем на жанр мюзикла) снять монологи с котурнов, придать искреннюю живость диалогам, деликатно и настойчиво вывести новую сюжетную линию.

Ритм – это, если хотите, обязательный элемент жанра. Король-ритм, который организует действие, выписывает характеры, складывает мозаику музыкальных и танцевальных номеров, держит на себе ключевые массовые сцены. Постоянный, сознательно акцентируемый текстом музыкальный ритм – вот главное, что все-таки позволяет причислить партитуру «Маританны» именно к мюзиклу, а не к оперетте. Пожалуй, эта первая работа оркестра театра под управлением Л. Казберова, где так заметна партия ударных. На премьере музыканты струнной или духовой группы могли позволить себе воспользоваться паузой, привстать в оркестровой яме и понаблюдать за происходящим на сцене. Ударнику композитор такой возможности не оставил. Сложный виртуозный ритм, напоминающий цокот копыт и стук каблучков, столь характерный для фламенко, обещает зрителю шикарные танцевальные номера. Постановщик спектакля балетмейстер Александр Курбатов несомненно чувствует стиль, темперамент, обладает безошибочным внутренним видением композиции ансамблевых танцев. При всей невозможности нашей балетной труппы потянуть масштабное хореографическое полотно мюзикла остается поблагодарить Курбатова за четыре подряд выразительных сольных номера во втором акте.

Очень часто наши музыкальные зрелища, претендующие на звание мюзикла, нивелируют даже удачные попытки композитора «взять планку». Первую причину этого вы назовете быстрее меня – конечно же, это нехватка средств. Нет смысла сравнивать наш спектакль с бродвейскими постановками. При нашей-то бедности можно было выкатить на сцену две бочки и играть на фоне «намертво» оформленного задника сцены. На той же республиканской сцене «Иоланта» и «Лебединое озеро» в художественном оформлении безнадежно уступа-

ют инсценировке «Дона Сезара». Недаром третий республиканский театральный фестиваль наградил художника-постановщика «Маританны» В. Анисенкова дипломом «За творческий поиск». Первый акт – это раскаленный полдень в почерневшем от зноя городе, голубое небо в конце проулка, солнечная красно-желтая костюмная палитра. Второй акт – строгий прохладный сумрак королевских покоев, хоровод черных придворных одежд, два художественно-смысловых всплеска: бирюзовый камзол Дона Сезара и бело-красное одеяние премьер-министра. Особенной удачей художника кажутся мне универсальные подвижные двухэтажные декорации. Они очень динамичны, позволяют моментально сфокусировать образ базарной площади, тронного зала, тюрьмы или охотничьего домика. Хотя, безусловно, актерам на них работать трудновато.

В мюзикле весь эмоциональный выброс актера – только в зал. Нужно захватывать публику, закручивать во всеобщем действе, все время балансировать на границе театра с эстрадой. «Маританне» повезло: режиссер-постановщик Г. Барышев дал спектаклю верную ноту зрелищности, точеную скульптурность мизансцен, оставил творческое пространство для пластического и разговорного рисунка каждой роли. С его легкой руки спектакль получился очень «молодым». Во втором составе главные роли отданы С. Мельниковой и Ю. Пуршеву (по стечению обстоятельств ему одному пришлось доигрывать сезон и на том же театральном фестивале получить премию «Роль года»). Имя Маританны вынесено в название, но спектакль, конечно, держит образ Дона Сезара, а затем его антипода – Дона Хосе де Сантарема. Это великолепные работы мастеров сцены, Заслуженного артиста России С. Кудрявцева и Заслуженного артиста Удмуртии В. Нисковских. Это роли на их опыт и обая-



ние, их умение импровизировать и царить в образе. Только Нисковских так виртуозно владеет интонацией и так многогранно, интересно «злодействует». И только Сергей Павлович Кудрявцев может не «пережать» в сцене расстрела и не сфальшивить, признаваясь в любви или вскочив во время куплетов на стол.

Конечно, еще чуть-чуть – и перехвалю. У наших театров нет серьезного опыта в жанре шоу. Водевиль мы подзабыли. Оперетту заиграли. Все, что нам доступно, – частушки, куплеты, марши, припевки в духе КВНа и бульварных газет. Компиляцию всего этого и продемонстрировала нам музыка забытого широкой публикой композитора Людмилы Лядовой и либретто вышеупомянутого Петра Градова. Действие спектакля «Графиня из Сан-Франциско» заперто в трех стенах элементарной декорации и перекидывается друг другу четверкой актеров. Использованная Градовым пьеса Абрамцева была, вообще-то, посвящена охране окружающей среды, там главной темой была городская свалка. Петр Михайлович, по его словам, сделал главной темой любви. Правда, проследил обратный классическому сюжету процесс – обеспеченная, элегантная героиня становится самой обыкновенной бабой. Она до сих пор вспоминает, как по молодости любимый деревенский парень подкараулил ее в погребке. Возмущается нашей сегодняшней жизнью и очень натурально ругается со сцены. Осуждает молодых. Пытается заработать деньги. И все размышляет: не остаться ли ей жить с этим чудаковатым пенсионером, в которого тот парень превратился. Прямолинейные шутки о ваучерах настоящего театрального зрителя не вдохновляют. Схематичные и вялые музыкальные номера, редкие притопывания и проходочки героев по авансцене, тянущийся незамысловатый ритм спектакля – все это напоминает ветхозаветные советские постановки, пред-

назначенные «на выезд», на работу в сельском клубе во время посевной.

Не вина, а беда театра в том, что не сумел отказаться от этой работы. Искренне жаль актеров и музыкантов, занятых в «Графине из Сан-Франциско», предпринимающих героические попытки поставить на ноги убогое градовское детище. Запомнилась начальная и финальная проходка кордебалета на фоне огней несуществующего в пьесе Сан-Франциско. Это образ бесконечных наших вздохов по Америке, по грандиозным и красивым постановкам на Бродвее, по тому слову «мюзикл», которое так опрометчиво и необоснованно мы приставляем к нашим музыкальным спектаклям.

---

**В марте 1995 года прошла премьера одной из лучших постановок Государственного театра оперы и балета УР - балета В. Гаврилина «Анюта».**

### «А ЭТУ ЗИМУ ЗВАЛИ АННА...»

Во все времена последние минуты спектакля и выход на поклон были для артистов лучшей проверкой на профессионализм. Как часто после сильного трагического финала с первыми же хлопками человек на сцене «сдувался», терял осанку и манеры, выражение лица и ореол своего героя. И этим безнадежно заваливал воздушный замок театра, рассеивал магический туман. Тогда взгляд зрителя моментально фокусировался на заплатах занавеса, грубоватом гриме, мелких бумажках сценического снега... Премьерный спектакль республиканского театра оперы и балета выдержал это испытание финалом. В последней картине балета «Анюта» - все настоящее. Пустой бульвар. Метель. Петр Леонтьевич ве-

дет за руку своих закутанных, воробушками нахохлившихся сыновей-гимназистов. Куда? Смирренный и растерянный шаг «никому вслед». Сердце сжалось, заледенело от холодного дыхания судьбы. И вдруг поседевший чудака в пенсне оглядывается на вас. И в этом взгляде, в эту минуту спектакля вы ощущаете, пожалуй, самый чистый отзвук чеховской прозы: всегда нежно-снежной и грустно-жизненной! Ведь любимые герои Антона Павловича не закатывают истерик, не бунтуют против судьбы. Они могут лишь беззащитно удивляться и сохранять тихое достоинство в любой ситуации. Уже на поклоне, на долгих послепремьерных аплодисментах И. Якупов все еще Петр Леонтьевич Бочком, аккуратно, мимо господ артистов. Мне кажется, что я даже слышу его шепот: «Мальчики, ведите себя прилично, поклонитесь Его Сиятельству Зрителю...» В характере роли, важно и уморительно принимает рукоплескания публики на свой счет Модест Алексеевич В. Морозкова. И все еще с метельным, кутежным чертиком в глазах выбегает в окружении своих партнеров, отдает реверанс то правой, то левой ложе виновница торжества Анюта М. Кузнецовой.

Уникальным хореографическим почерком Владимира Васильева за последние годы переписаны для балетной сцены сразу несколько произведений большой литературы. Но при всей виртуозности его рассчитанных на пальцы и основные балетные па танцевальных стилизаций испанского фламенко или американского диксиленда – Васильев очень русский хореограф. И великий волшебник движений. Соединенные с традиционной балетной хореографией плясовые ракурсы, акробатические поддержки и знаменитые, бросающие вызов вытянутому носку той же классики васильевские «пятки» - все это создает зримую пластику русской души. Проблема всех чужих постановок балетов Владимира

Васильева даже не в яркой самодовлеющей авторской хореографии или, допустим, в именной партии главной героини, «сшитой» по меркам блистательной Екатерины Максимовой. Проблема в том, что эти спектакли (да простится мне такое сравнение!) рассчитаны только на породистый кордебалет и сильных характерных солистов. В одной и той же рамке спектакля Васильев смело, невероятно изысканно и детально лепит пластические образы всех главных героев. Жирными росчерками движений рисует эскизы вторых ролей. И скрупулезно, вдохновенно, частыми и уверенными штрихами отделяет «массовку», заставляет ее тоже быть действующим лицом. Пусть несколько обобщенным, но не лишенным драматического оттенка и развития характера. В «Анюте» кордебалет держит на себе весь спектакль. Вся история «Анны на шее» подается через призму сплетен и систему ценностей провинциального общества. Кордебалет здесь дает как бы плотность литературного текста и огранку драгоценным сольным партиям. Двадцать семь выпускников хореографической студии республиканского училища культуры, ученики И. Есаулова пришли в этом сезоне в труппу и сразу попали «с корабля на бал». Тот самый бал в дворянском собрании, на котором Анюта в одночасье покорила всех мужчин, была отдана под благосклонную опеку Его Сиятельства и решила невольно вопрос о награждении мужа заветным орденом. Только в этой картине – своеобразной доминанте спектакля – кордебалет, кажется, не только овладел хореографией, но и сумел показать характер. У Васильева ведь весь аромат танца держится на акцентах: плечиком, вздернутой головкой, пружинистой гибкой стопой, экзотическими прыжками с колена партнера на пятки. Ученик Васильева, режиссер-постановщик спектакля С. Колесник добрую треть предпремьерного репетиционного

марафона отдал именно кордебалету. Это видно. Но молодые танцоры (еще не разогреты в творческом плане, не избалованные работой в классическом репертуаре) – может быть, они и вправду не могут еще отыграть многочисленные мизансцены и оригинальные проходы, из которых состоят три разных «бульвара»? Кокетничать, веселиться и шептаться на балу им легче.

Вся сцена бала пульсирует и живет за счет партии Анюты. Это удивительный в отечественной хореографии пример непрерывного двадцатиминутного сольного танца. Один номер музыкально и хореографически переходит в другой, как бы микшируется и, обрастая вариациями партнеров и движениями кордебалета, просто летит к торжествующему финалу. Именно здесь звучит ставшая уже шлягером классической симфонической музыки знаменитая тарантелла В. Гаврилина. У балерины перед ней нет ни секунды для того, чтобы восстановить дыхание, наканифолить носки балетных туфель. Здесь важно не только успеть по тактам и не сбиться в сценической географии. Важно дать свое прочтение максимовской роли. В этом месте я от души порадовалась мастерству М. Кузнецовой. Хотя ругала выбранную постановщиками методику рваного перехода с фонограммы Большого театра на скромный и отстающий от балерины звук собственного театрального оркестра.

Пару слов о нем. Жаловаться на его неполный состав и отсутствие инструментов стало уже общим местом. Ну а то, что звучало «вживую» между пленкой, очень удачно выпевало тему Модеста Алексеевича, департамента и Его Сиятельства. Но вот дать чистый звук первой и потерянной любви в адажио прощания со Студентом или во сне Анюты оркестр театр не смог.

Все это – неопытность кордебалета, неуверенность оркестра, да и скромность костюмов и декораций спек-

такля, вполне понятная по нынешним временам, – только усиливают пристальное внимание зала к основным солистам. Конечно, то, что зритель увидел на первых премьерных спектаклях, – это только превосходный эскиз роли. Благодаря заложенному в нее Васильевым импульсу у каждого исполнителя она будет расти, сверкать новыми красками. Вот почему мне кажется, что скованный и затаенный Студент И. Токмакова переплавится из медальонного принца в более страстный образ. И Его Сиятельство К. Мамаева станет живым и игривым. Но как бесподобно, емко, мастерски отделаны уже сегодня два главных персонажа провинциальной драмы – отец и муж Анны Петровны! Такая маленькая при полном кордебалете на общих выходах, такая пустая и большая для одного человека у рампы – профессиональная сцена моментально улавливает фальшь и бестрепетные актерские клише. Морозков и Якупов несколько раз за спектакль выходят один на один со зрителем в танцевальных и пантомимических эпизодах – и побеждают! Характерная пластика персонажей, нюансы кисти, шага, наклона – все, что даровано автором, было подхвачено исполнителями очень цепко.

Ведущую балерину театра Марину Кузнецову можно только поздравить с исполнением давней творческой мечты и получением в репертуар новой, технически и психологически очень сложной роли. М Кузнецова, как прима-балерина театра, работала над партией Анюты и практически одновременно, как педагог-балетмейстер, репетировала с кордебалетом и партнерами. Ее идеи, ее силы, ее давнее желание нового сильного спектакля в афише нашего театра сыграли решающую роль в том, что новый балетный спектакль состоялся. Когда героиня Кузнецовой победно взмывает на руках мужчин над провинциальным городком и тает в ме-

тельной музыке Гаврилина, - зритель невольно теряется в эмоциях. Анюту можно жалеть, осуждать, не понимать, но Кузнецовой хочется крикнуть: «Браво!» Поэт был прав: этот сезон, эту зиму в театральном Ижевске, несомненно, «...звали Анной. Она была прекрасней всех!»

---

**В ноябре 1996 года в Государственном театре оперы и балета состоялся первый «балетный» бенефис – творческий вечер ведущей солистки театра, Заслуженной артистки УР Марины Кузнецовой. Театр в то время снова вступил в полосу внутренних проблем и скандалов, что, естественно, сказалось на подготовке вечера, но не умалило значения бенефиса для ижевской театральной жизни.**

### **ТАНЕЦ СВОЕЙ СУДЬБЫ**

Балетная труппа загорелась идеей бенефиса, поверила Марине Кузнецовой. Молодежь репетировала утром и вечером, в кратчайший срок развели и освоили сложные номера классического репертуара. Дирижер Николай Роготнев отслушал вместе с Мариной десятки вариантов фонограмм, ездил за партитурой в Екатеринбург и даже «переиграл» руку на последнем генеральном прогоне вечера. Самым преданным помощником и сопостановщиком вечера прима-балерины стал профессионал со стороны – руководитель театра народного балета Иван Петрович Шкрабов. В его сторону – низкий поклон! И, конечно, каскад глубоких реверансов в адрес бенефициантки! Только ее мастерство и оптимизм, ее фантазия и энергия, наконец, ее упрямство и столь редкий партнерский такт – все это позволило вытянуть вечер на серьезный уровень, свести всех его участников в стройный ансамбль и не затмить их собственным соло.

Самое трудное для начинающей балерины – оторваться от станка и выйти на середину репетиционного зала. Именно в такие моменты становится понятно, хватит ли у нее воли, характера и таланта для того, чтобы станцевать партию своей творческой судьбы действительно блестяще. Марину и еще одиннадцать девочек из Читы педагоги Воронежского хореографического училища отобрали из 600 претендентов. С десяти лет Марина жила одна в незнакомом городе, на квартире у чужих людей. Мама однажды не выдержала разлуки с дочерью и забрала ее документы из училища. А Марина вернулась. Вернулась к большим мышцам и репетициям три раза в день. Вернулась в класс жесткого педагога, выпускницы самой Вагановой – Набили Валитовой. Сколько они с однокурсницами слез пролили, как устали за годы учебы! И только потом оценили, что им дало училище!

Кузнецова приехала на работу в Красноярский театр оперы и балета не только без официального приглашения, но и без просмотра. Через пару месяцев главный балетмейстер буквально приказала: «Выйдите из ряда! Вы мешаете кордебалету. Будем репетировать сольную партию». В свой первый сезон в Красноярской труппе, в которой было тогда четыре ведущие балерины, Кузнецова станцевала главные партии в балетах «Щелкунчик», «Сотворение мира», «Барышня и хулиган». Начали репетировать «Пахиту» - зрелые танцовщицы удивлялись: откуда новенькая знает полную редакцию балета? Педагог-репетитор нарадоваться не могла на ее осанку, выворотность, шаг, точность и законченность любого движения. И Марина осознала, что несет в себе «школу», что ей многое может покориться. Красноярская публика запомнила ее Джульетту и Сванильду («Коппелия»), Баядерку и Жизель. Она была самой молодой Одеттой-Одиллией («Лебединое озеро»).



Кузнецову приглашали в Новосибирский оперный, «Московский классический балет» Василева и Касаткиной, во Францию. А она переехала в Ижевск, где жили старенькие родители мужа. Не побоялась в провинциальном музыкальном театре начать все с нуля...

Она отбирала у оркестрантов клавир «Лебединого» и ставила пленку: «Послушайте, сколько у вас пропусков! Нельзя же пол-акта сокращать!» Каждый день она входила в репетиционный зал и работала под взглядами выпускниц культпросветучилища так, словно давала мастер-класс. Она доказывала и продолжает доказывать в кабинетах, на худсоветах, за кулисами: «Надо набирать балетный репертуар! Я готова танцевать «Анюту», «Дон Кихота», «Баядерку», репетировать с балетной труппой концертные программы». Восемь лет Марина Кузнецова почти в гордом одиночестве олицетворяет собой профессиональный балет на ижевской сцене. На ее сухожилиях и нервах, на ее актерском самолюбии и бешеном желании танцевать держится окончание «и балета» в официальном названии этого театра.

Честь и хвала Марине Кузнецовой, что, создавая свой бенефис в таких условиях и не будучи театральным режиссером, она не пошла по пути наименьшего сопротивления. Не стала перекраивать под свой творческий вечер готовый спектакль, например, удачную и выигрывающую постановку «Анюты». Не пожелала спекулировать на станцованных сотню раз балетных шлягерах Гаврилина или Адана. Все, что Кузнецова позволила себе взять из действующего репертуара, это антре и адажио из «черного» акта «Лебединого озера» и Вальс № 7 из «Шопенианы». Пик сложнейшего по исполнению кокетливо-яростного коварства и полюс медленной техничной нежности. Две козырные карты, которые должны

были побить все ожидания зала и опасения профессиональных ценителей.

Балет – властный хозяин и утонченный любовник. Он беспощадно оценивает внешность танцовщицы, требует красивых рук и гибкого тела наравне с утонченной душой. Марине бог не дал высокого роста, но у нее природная, закрепленная вагановской школой «породистая» спина. Классическая балетная осанка и мягкий скок на пуанты помогают ей «подрости» в какой-то момент танца. Эта синусоида зрительного восприятия придает всему облику балерины своеобразный шарм. У нее слабые руки, это коварно подтверждает любая поддержка. Но зато железное «купе» и изящно-строгая диагональ. У нее не хватает прыжка, но всегда точное приземление в позицию. В целом вагановские традиции и богатый сценический опыт позволяют ей переводить свои недостатки в очевидные достоинства.

«Адажио с четырьмя кавалерами» из «Спящей красавицы» - самый первый выход бенефициантки на сцену – было станцовано не в ритме оригинала и несколько невразумительно по позам. Это был просто набросок балерины: бережные линии, безупречный носок, легкий контур. «Шопениана» залила этот контур трепетной акварелью, позволила различить воздушную перспективу па и оценить уже некоторую рельефность. Сложные для концертного переложения вариации Никии из балета Минкуса «Баядерка» позволили оценить темперамент и пальцевую технику. Черный плащ и откровенная скульптурность поз помогли передать драматический накал роли. Но переделанный финал оставил противоречивое впечатление – уже не восточные, а какие-то цыганские страсти.

Попытка Марины Кузнецовой продемонстрировать свои возможности в современной хореографии (она

поставила на себя «Аве Мария» Каччини) кажется мне более чем неудачной. Классическим балеринам всегда сложно резко перейти на сутулый корпус и невыворотные ноги балета модерн. Кроме того, апелляция к чистому живому звуку (голос Татьяны Силаевой украсил номер) повлекла за собой неудачное решение мизансцены. Вероятно, в этом номере можно еще многое пересматривать, экспериментировать.

Лирико-драматический первый акт подразумевал доминанту страстей во втором. Триптих номеров из балета Л. Минкуса «Дон Кихот» поразили темпом и настроением артистов балета. Каждый показал максимум своих технических возможностей и вписался в напряженную эмоциональную атмосферу Гран-па. Марина безупречно давала акценты сложных пируэтов на сильную долю, закручивалась с размаха, радостно, с видимым запасом сил ушла на фуэте и победно перешла на туры. Собственно, бенефис показал, что желание Кузнецовой танцевать на нашей сцене этот балет - вполне осуществимо. Вставной «Русский танец» из «Лебединого» дал понять, что балерине подвластна обманчивая простота хореографических миниатюр. А «черное» адажио убедило и зрителей, и саму Марину, что одна из самых сложных партий классического репертуара по-прежнему ей подвластна. Точеный корпус, нетерпеливый переход рук в другую позицию, пульсирующий выброс ноги выдавали зрелую талантливую танцовщицу в отличной форме и еще не на грани усталости. Но, пожалуй, самым ярким моментом вечера, его кульминацией стали вариации Эсмеральды из одноименного балета Ц. Пуни. Слово и не было напряжения двух актов, калейдоскопа номеров, сложных партий - так молодо и свежо, легко дотягиваясь в гран-батмане бубном до носочка и бравурно заводя руку в финальный выброс, станцевала

Марина этот знаменитый номер Кшесинской. Казалось, она готова оттанцевать всю программу заново, еще лучше! По-моему, это верное доказательство того, что бенефис удался, а виновница торжества достойна любви и поклонения ижевской театральной публики!

---

Главное событие театрального сезона 1999-2000 годов - долгожданная премьера шестой в репертуаре балетной постановки - спектакля «Собор Парижской богородицы». До этого последняя балетная премьера была на нашей сцене в 1995-м. Краткая рецензия на премьеру появилась даже во всероссийском журнале «Балет», полностью она была опубликована в «Удмуртской правде».

### МОЗАИКА БАЛЕТНОГО СОБОРА

Новый спектакль Государственного театра оперы и балета УР «Собор Парижской богородицы» создавался очень долго. Словно настоящий собор строили. Первоначально существовал только фундамент идеи такой постановки. Затем возвели стены костюмов и декораций для постановки классической «Эсмеральды». Потом в театр пригласили специалистов для того, чтобы создать внутренние интерьеры нового либретто по мотивам знаменитого романа Виктора Гюго и застеклить рамы старенькой балетной партитуры Цезаря Пуни. За время строительства «Собора» обновилась и, наконец, разрослась наша балетная труппа. В кордебалет были зачислены ребята из республиканского училища искусств и детского танцевального ансамбля «Радуга». В театр вернулись танцовщики, ушедшие из него два года назад в период бурного развала балетной части. Самое отрадное: в театр приехали семь выпускников Уфимского хорео-

графического училища. Профессиональная неоднородность труппы, ассоциативный ряд либретто, эклектика постановки и многоголосье сшитой из музыки четырех композиторов партитуры позволили сформулировать основную концепцию спектакля – мозаичность, эскизность, дробленое и плотное хореографическое полотно.

Музыкальный руководитель и дирижер-постановщик спектакля Аркадий Штейнлухт соединил иллюстративную архаику Пуни с символическим симфонизмом Глиэра, кинематографической музыкальной волной начала века и современными стилизациями. Тема молитвы, то проявляясь, то исчезая, придает стройность такой компиляции. Маэстро, конечно, вынужден был сделать поправки на скромный состав провинциального оркестра, дисбаланс струнной и духовой группы в нем и искусственный синтезированный звук арфы в адажио. Но он добился от оркестра точеных восьмушек и изотакта, а солистам поставил выверенный ритм номеров.

Выпускник Санкт-Петербургской государственной консерватории, бывший танцовщик эпатажной труппы Бориса Эйфмана и постановщик более двух десятков балетов на различных сценах страны Олег Игнатьев впервые получил возможность создать полностью оригинальный спектакль. От либретто XIX века остались основные действующие лица, сюжетная линия с подаренным шарфом и подлым убийством во время романтического свидания да яркий образ цыганки-танцовщицы.

Эсмеральда – та роль, которую ведущая солистка театра, Заслуженная артистка Удмуртии Марина Кузнецова ждала давно. Роль, которая позволяет показать весь блеск ее артистического мастерства и высокий профессионализм. Партия сложна не столько техникой, сколько психологической нагрузкой. Любовь-влечение к молодому офицеру Фебу де Шатоперу, любовь-жалость к гор-

баторому и уродливому звонарю Квазимодо и ненависть-любовь к архидиакону Клоду Фролло – на все это постановщик дал балерине от силы полтора акта сценического времени и три адажио. У нее практически нет мизансцен. Плотные связки «вариация-кода-вариация» чередуются с ее долгим отсутствием на сцене. Вероятно, для исполнительницы второго состава (С. Яценко) это будет проблемой. Но Кузнецова никогда не появляется на зрителя «остывшей» за паузу. Она держит на себе весь спектакль: от первого пробега-пролета к авансцене (сияющие глаза, вскинутый подбородок, страстный прыжок) до последнего фантомного появления (медленное угасание, воздушные руки, бестелесность движения). Маятник партии раскачивается от чувственной веселой плоти до акварельной зыбкости души. Горячие и быстрые, железно приземляющиеся в позицию ноги, верные и красивые линии рук, отточенный апломб – все это счастливо не позволяет Кузнецовой в первом акте впасть в банальную цыганщину. В третьем акте фантазия балетмейстера-постановщика заставляет балерину спуститься с пуантов и ринуться в сложные скульптурные поддержки, напоминающие парное фигурное катание. В дуэтах с Фэбом Кузнецова сознательно удлиняет линии, акцентирует *preparations*, длит кантилену – она отыгрывает чувства за двоих. Восемнадцатилетний Максим Мельников на выпускном спектакле в училище танцевал Солора в «Баядерке». У него хороший шаг и прыжок, технические задатки принца-героя. Теперь весь этот благодатный багаж надо собирать и растанцовывать. Учить юношу апломбу и спетости в дуэтах, сознательно отдавать ему партии и концертные номера, развивающие актерское мастерство. Впрочем, то же самое можно пожелать молодой солистке Наталье Коробейниковой. Партия Флер де Лис позволила ей выгодно показать свои технические

плюсы и даже скрыть минусы. Не ее вина, что сцена ссоры на балу построена балетмейстером быстро и невнятно. Потенциал молодой танцовщицы уже замечен, она бросается в глаза в кордебалете (ее вынужденный выход в третьем акте вводит зрителя в заблуждение).

Огромная удача спектакля – партия Квазимодо в исполнении Заслуженного артиста УР Ивана Токмакова. Наш незаменимый и невольно забронзовевший на протяжении стольких сезонов единственный принц и герой-любовник, наконец, получил сложную характерную роль. В ней сошлись весь его сценический опыт, все его мечты о новом танце и новом лице. Развенчанная осанка, свежие сильные движения, подкрутки нижнего брейка и кувырки, антиклассические и «неудобные» поддержки позволили выразить принципиальную позицию балетмейстера: актеру не нужна специальная накладка на спине. Внутренний горб, душевная мука и выстрадавшая доброта персонажа передаются движениями балета модерн гораздо отчетливее. В адажио Квазимодо и Эсмеральды заломленная голова партнера, его неудобно поднятое плечо, мелкие семенящие шаги во время поворота партнерши дают изумительное попадание в образ!

Удивительное и тщательно продуманное Олегом Игнатьевым двуличие церковника Клода Фролло дало возможность Заслуженному артисту Удмуртии Владимиру Морозкову проявить всю свою экспрессию и драматичность, а молодому танцору Алексею Емельянову (двойник Фролло) продемонстрировать удивительную гибкость и желание выйти на первый план. Мастерство этого дуэта должно расти от спектакля к спектаклю. Показательно, что на репетициях они добивались поразительной синхронности, а вот премьерное волнение сказалось на их танце не лучшим образом.

Еще одна радость этой постановки – наша характерная танцовщица Ольга Фадеева в роли Хозяйки толпы. Она купается в родной стихии вихревого разгульного танца. В какой-то момент вся толпа падает на спины, и только ноги танцующих должны давать акцент на сильные доли. На фоне трогательно корявых конечностей неопытного кордебалета, стыдливо прикрытых «сгустившимся мраком безумной ночи», только сильные и четкие ноги Фадеевой вытягивают весь кусок.

Тем не менее, меньше всего хотелось бы расстроить кордебалет нелестной оценкой. Ребята-школьники, работающие в труппе на полставки, продолжающие занятия в ансамбле «Радуга» и буквально загнанные предпремьерным репетиционным марафоном, достойны самых высоких похвал! Они трудолюбивы и старательны, они хотят работать после школы только в театре. Свежие силы кордебалета амбициозны и настойчивы, они требуют новых вводов в спектакли и готовы приходиться в балетный класс даже по праздникам и в выходные. Молодые солисты мечтают о постановке концертных номеров и поездках на конкурсы. Это удивительный момент в истории нашей труппы – его безбожно упустить! Молодая, веселая, свежая кровь способна пересилить хроническое заражение театрального организма скандалами, ленью и творческим бессилием. Когда впервые за годы существования театра в новом статусе видишь балетную массовую сцену на тридцать человек – это вдохновляет! Когда замечаешь искреннюю, не «по роли», улыбку молоденького танцовщика, попавшего в такт и приземлившегося в позицию, начинаешь мечтать о перспективах такой труппы. «Corps de ballet» в переводе с французского, буквально – «тело балета». В каждом классическом спектакле хореографическое сердцебиение солистов защищено позвоночником диагоналей и грудной



клеткой квадратов, которые строит кордебалет. Без танцующей толпы, орнаментальных танцев и вставных номеров не может развиваться ни один балетный сюжет. При самой талантливой прима-балерине и сильном художественном руководителе балетной труппы, но без сильного кордебалета – театр ущербен!

Постановщик «Собора» принял во внимание численность труппы: спектакль изобилует моментами противостояния двух солистов во главе двух танцующих группировок, быстрыми построениями и переходами, многоголосицей хореографических мизансцен. Но Игнатев должен был учесть, что кордебалет еще не станцован, у них отсутствует боковое зрение, чувство локтя и ориентация в пространстве сцены. Досадно сгрудившиеся к заднику придворные на балу не дают зрителю возможности оценить их танец. А бросающиеся на стражников в сцене казни цыганки вынуждены жаться друг к другу и забалтывать движения в тесноте финала.

Тяга современного балета к реквизиту очевидна. Но, кажется, в «Соборе» шестов, хлыстов и крестов уже явный перебор. Эффектные переносы на шестах схваченной стражниками Эсмеральды с одного конца сцены на другой при многократном повторении теряют накал драматизма и утомляют. Безусловно, порадовали роскошные костюмы и строгая сценография спектакля Владислава Анисенкова. Предельная простота оформления спектакля выгодно подчеркнула последнее, принципиальное приобретение театра – специальное покрытие сцены. Акценты света и сюжетные апелляции к группе колоколов собора персонифицировали образ самого «Нотр-Дам де Пари», приподняли все действие до уровня архитектурной и литературной легенды.

Театр оперы и балета впервые пригласил зрителей еще на допремьерную сдачу спектакля. Заядлые театра-

лы и профессиональные хореографы, журналисты и студенты музыкального училища, родители танцоров и дети всех возрастов заполнили зал до отказа, сгрудились в проходах и на балконе. Такого доброжелательного и впечатлительного зала не было даже в день премьеры. А это значит только одно – зритель возвращается в театр. Эволюции нашего Оперного ждут не только люди, находящиеся на сцене, в оркестровой или за кулисами, но и люди, сидящие в партере, в ложах и на галерке.

---

В сезон 2000-2001 годов в Государственном театре оперы и балета было сразу две балетных премьеры. В апреле, накануне традиционного Музыкального фестиваля имени П.И. Чайковского, на ижевской сцене состоялось первое представление знаменитого балета «Щелкунчик».

### **ЗАБАВЫ АНГЕЛОВ И ДЕТСКИЕ МЕЧТЫ**

Зритель приходит на премьеру, как ребенок в гости. Воспитанный ребенок. Который, конечно, догадывается, что его будут угощать сладостями и завлекать игрушками, но терпеливо ждет, когда ему их подадут. Критик на премьере – невоспитанное дитя. Все бы ему понюхать, полизать, потрогать руками, а еще лучше разобрать и посмотреть, из чего там все состоит.

Новый балетный спектакль нашего театра – это пропитанный сладкой и пьянящей музыкой Чайковского слоеный торт ассоциаций приглашенного хореографа Бориса Мягкова. Это великолепная глазурь декораций и марципаны костюмов московской художницы Елизаветы Дворкиной. Наконец, это маковые россыпи кордебалета и изюминки сольных номеров, щедро украшающие коржи двух актов. Все это кондитерское великолепие пре-

мьеры трудно воспринимать в пересказе – надо непременно видеть, вдыхать и вкушать!

Ставить «Щелкунчика» - все равно, что замахнуться на «Гамлета». Балет по мотивам сказочной и страшноватой истории Эрнста Теодора Амадея Гофмана был впервые поставлен Мариусом Петипа на сцене Мариинского императорского театра в декабре 1892 года. Вот уже сто с лишним лет самые знаменитые и малоизвестные хореографы в Старом и Новом свете с завидным постоянством ставят «Щелкунчика» почти к каждому Рождеству (в этом сезоне балет вернулся в Мариинку в экстравагантной версии знаменитого художника М. Шемякина).

Постоянные пересказы на новый лад наращивают дивертисментную конструкцию и обваливают литературную основу спектакля по принципу «испорченного телефона». Воинственный братец главной героини уже не запихивает в Щелкунчика очень большой орех, ломая ему зубы, а просто отрывает кукле ногу (?!). Придуманные Петипа подарки Дроссельмейера – Куколка, Негр и Паяц – превратились в Балерину, Арапа и Петрушку (привет Фокину и Нижинскому!). Конфитюренбург назван в программке Рулетенбургом (подразумевается, что в отличие от конфитюра рулет пробовали все зрители). В шлягерном «Вальсе цветов» вместо гирлянд и венков в руках у танцоров оказались некие розовые конструкции, напоминающие имитацию воздушных шаров или пузыри жевательной резинки. И, конечно, малочисленность нашей балетной труппы диктовала сокращения классических вставных номеров и переделку массовых сцен. А желание сделать современный спектакль подталкивало постановщика к экспериментальным подержкам и откровенно кичевым движениям (колесо, «велосипедик» на спине, катания по полу).

Мягков ничего не хотел доказывать своим спектаклем, ни с кем из великих не собирался спорить. Он сочинил легкий и веселый эскиз по мотивам большого спектакля, этакий «Детский альбом». Как Дроссельмейер, он соорудил для нас игрушечный замок с танцующими марионетками (недаром и гости, и игрушки, и сам Щелкунчик-принц в решающем поединке – все двигаются, как заводные, и мимо партнеров!). Характерные, живые и временами уморительно-пластичные только само семейство Штальбаумов и главный гость Дроссельмейер. Крестный Мари, советник суда и кукольных дел мастер, был несколько демонизирован классическими постановками (повязка на глазу, черный плащ фокусника). В нашем спектакле Дроссельмейер (Заслуженный артист Удмуртии И. Токмаков) оказался домашним чудачком, милым дедушкой, который забывает свои танцевальные реплики, спит на ходу и опаздывает к кульминации. Ходульно-страшным негодяем так и остался Мышиный король (Заслуженный артист Удмуртии В. Морозков). Войско же его оказалось стройными, затянутыми в мундирчики муленружными девицами, высоко и ровненько выбрасывающими батманы. Сам поединок игрушек и мышей, решенный в вихревой манере на всем пространстве сцены, был динамичен и комичен одновременно. Но в целом второй акт показался провисающим, идущим рывками. Из кулисы в кулису метались снежинки и жители Сладкой страны, пытаясь закрыть собой простор от задника до рампы. Были моменты абсолютно пустой на десяток тактов сцены. Не всеми вставными сладостями во втором акте, на мой вкус, можно было объедаться бесконечно. Из-за того, что спектакль шел под фонограмму, русские, да и китайские сладкие парочки откровенно не успевали за темпом. Но слаще лукума и щербета были страстные поддержки, томные шаги на плии и пронзи-

тельные четкие руки восточных сладостей (И. Баранова и С. Татаркин). А тройка французских сладостей (С. Абрамычева, О. Афанасьева и Е. Осипанова) под переборы хрестоматийного «танца Феи Драже» продемонстрировала очень достойные, «мягкие» стопы и остренькие приземления в позицию. Самым изысканным десертом от хореографа стали придуманные им добрые ангелы, которые, собственно, и рассказывали всю историю от начала до конца. Они перекидывали друг другу огромные елочные игрушки (конечно, золоченые орехи), двигали кресла в гостиной, дудели в картонные трубы и позвякивали здоровенными колокольчиками в духе школьного последнего звонка.

Неизменная наша пара молоденьких солистов – Щелкунчик (М. Мельников) и Мари (Н. Коробейникова) должны были очень постараться, чтобы в этом шоколадно-мускатном круговороте персонажей и положений остаться главными героями истории. Знаменитое пронзительное адажио Мягков постарался сделать танцем современных Ромео и Джульетты, сдобрив классику быстрыми перегруппировками и нестандартными обводками. То Мари на коленях перед Щелкунчиком, то он ее волочит по полу и вскидывает вверх ногами. Но фигурного катания все же не вышло. Были просто молодые тела и певучие линии традиционных принца и принцессы, с которыми танцоры справились уверенно и весело.

Врачи и родители всегда уверяют ребенка, что много сладкого есть вредно. Он им не верит. И правильно делает. Вкусная премьера «Щелкунчика» наверняка пойдет нашей балетной труппе только на пользу!

---

**Премьера на ижевской сцене «Бахчисарайского фонтана» в марте 2001 года удивила дважды. Во-первых, спек-**

такль был поставлен практически за два с половиной месяца. Для сильной западной группы это абсолютно реальный темп премьерного марафона. Но в наших условиях это не может не вызывать искреннего восхищения. Во-вторых, если не считать сценическую редакцию «Коптелии», это была первая серьезная работа в качестве хореографопостановщика выпускницы Санкт-Петербургской Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, примабалерины Государственного театра оперы и балета республики, Заслуженной артистки УР М.Н. Кузнецовой.

### ФОНТАН СТРАСТЕЙ

Известная всем по школьной программе романтическая поэма Александра Сергеевича Пушкина – это фонтан страстей, поединок восточного и европейского менталитетов и поразительный анализ метаморфоз женской любви. Как говаривал Абрам Терц: «Пушкину повезло вывести на поэтический стриптиз самое вещество женского пола в его щемящей и соблазнительной святости».

Петербуржец, дореволюционный выпускник университета и ученик Н.А. Римского-Корсакова по консерватории, известный публицист и концертмейстер балета Мариинского театра Борис Владимирович Асафьев написал за свою жизнь около 30 балетов. Ныне все они, кроме одного, сняты с афиш и канули в Лету. Только поставленному в 1934 году «Бахчисарайскому фонтану» была уготована долгая и яркая сценическая жизнь. Грациозно и истово принимала смерть в гареме Мария Галины Улановой. Жарко и эротично отстаивала свое право на Гирея Зарема в исполнении Майи Плисецкой. Эффектные танцы и вариации из «Фонтана» эксплуатировали в концертах и программах балетных конкурсов. Но вне хореографического мастерства исполнителей са-

ми по себе либретто Н. Волкова и постановка Р. Захарова страдали штампованными трактовками образов, имперским замахом на массовые сцены и пиротехнические фокусы, а также непомерно затянутым после кульминационного убийства Марии назидательным финалом в духе индийских фильмов.

Постановка Марины Николаевны Кузнецовой – это не просто перелицовка казенного спектакля «под ногу» нашей балетной труппы. И даже не мезальянс сценических купюр и новых номеров. Это действительно абсолютно другой, свежий и интересный балет. В нем нет скрупулезного пересказа событий пушкинского первоисточника. Нет, собственно, темы борьбы поляков и завоеваний татар. Оружие ограничено предельно бутфорским кинжалом Заремы да плетками-пиками татарских воинов, которые больше воспринимаются как элемент их сценического костюма. Принципиальная перестановка картин (в захаровском варианте сначала был замок польского князя, а потом гарем) дала, словно сдвиг стеклышка в калейдоскопе, совершенно иное, цельное и логическое прочтение основного конфликта поэмы. Все начинается и заканчивается гаремом, царством неги и праздничной лени чувств. А Мария чужая в этой золотой клетке. Бал объясняет, откуда она. Россыпи мазурки и вихри краковяка – лишь зеркало прошлой жизни, шлейф ее воспоминаний.

Главная мысль хореографа – схлест эмоций вечно-любовного треугольника, мучительность любовного недуга и его таинственная подчиненность року. Как часто влюбленный, врываясь в жизнь другого человека, рушит ее! Да и своей при этом не щадит. И как паразитичны подземные толчки трагических предчувствий в самые веселые моменты отношений или вспышки ненависти на солнце сильного чувства в момент, когда его

отвергли. Все это есть в музыке Асафьева. Там рядом с изобилием и бравурностью разрешенных в восточных тональностях мотивов соседствует недосказанность, незаконченность формы, нервная ткань звуков и одинокий страдающий голос струнного соло. Кузнецова-балерина, свободно владеющая как лирической, так и драматической палитрой, танцующая Жизель, Одетту-Одиллию, Анюту и Эсмеральду, помогла Кузнецовой-хореографу сделать образы главных героинь чувственными и сложными. Не в обиду бешено темпераментному кордебалету восточных мужчин (но в упрек ходульному и невнятному Гирею!) получился очень женский спектакль. А дирижер и художник-постановщик подхватили идею Кузнецовой и великолепно аккомпанировали ей.

Музыкальному руководителю и дирижеру Льву Казберову удалось сохранить при всех сокращениях партитуры цельность музыкальной ткани. Он легко справился с интродукциями, заставил зрителя еще при закрытом занавесе не кашлять, ерзать и ронять номерки, а затаить дыхание. Правда, в первом премьерном спектакле Казберов загнал-таки татарчатам пляску по темпу, а Марии неоправданно замедлил вариацию. С вариацией, к слову, была беда. В полученном театром clavire ее просто не было. Дирижер занимался подлинной реставрацией музыки, расписывая на слух фрагмент телепередачи о творчестве Г. Улановой. К премьере театр купил бас-кларнет. Буквально к генеральному прогону зазвучали тромбоны. Изящно и точно солировала арфа, культивированная казенной постановкой Захарова в реквицит. Но выше всех похвал соло на виолончели Марины Сухих во втором акте! Почти пять минут зритель с неослабевающим вниманием следит за подчиняющейся звукам инструмента бледной и хрупкой фигуркой Марии в глубине сцены. Зритель просто дышит в унисон вздохам



виолончели! В этом месте спектакля очень точно работает художник по свету. Великолепный балдахин в момент виолончельного соло высвечен так скупно и точно, что весь его блеск исчезает. Остается лишь свод темницы.

Художник-постановщик Вячеслав Анисенков сумел дать характер в каждом костюме. Воротники и султаны поляков непомерно горделивы и негибаемы. Золотая кайма, красные ленты и меховая оторочка в костюмах воинов агрессивны и дики. А шальвары и покрывала наложниц томны и манящи. Вообще, всю первую картину зритель чувствует себя покупателем на восточном базаре – от павлиньих перьев, связок бус, браслетов и обнаженных пупков рябит в глазах и слюнки текут. Хотя сценографу удастся остановиться на пороге, за которым уже простирается безвкусица. А хореограф удерживает кордебалет в рамках профессиональной сцены и не позволяет дойти до куража варьете. Единственное, что удивило в художественной партитуре «Фонтана» – невыразительность, сразу заложенная печать потусторонности в костюмах главной героини. Среди перьев, парчовых отворотов и серебряных пряжек богатых шляхтичей Мария смотрится одной из виллис, по ошибке забежавшей на бал из второго действия «Жизели». Костюм не помогает, а мешает балерине создавать образ.

Роль Марии репетировали четыре балерины, но сделана она, безусловно, на саму Марину Кузнецову. Пока только она может показать все грани классической балетной вариации: крепкие и легкие ноги, ловкий корпус, апломб, выразительность и законченность позы, мягкие руки и четкие приземления. И только Кузнецова может передать смятение, тоску, отчаяние и решимость умереть не вялым телом, шаркающим шагом, трясуцимися якобы в плаче плечами или страшноватым мимансом с закатыванием глаз к колосникам. Ее Мария уже

при первом появлении на сцене не счастливая своей помолвкой девочка-дурочка, а глубоко чувствующая женщина. А в плену она не кичится своей польской кровью, не осознает свою власть над влюбленным Гиреем, а искренне пытается объяснить ему природу своего чувства. Все как у Пушкина: «Но я другому отдана, и буду век ему верна». Неважно даже, на том или на этом свете твой любимый...

Возможна Наталья Коробейникова, танцующая второй состав, найдет для своей Марии иные интонации. Пока же стоит поздравить молодую солистку балета: ее Зарема – точное попадание в образ! Рост, фактура, такое естественное желание покрасоваться в разных костюмах, максимализм, с которым она вертит, прыгает и дотягивает всю технику. И искренне непонимание хорошенькой холеной женщины: как, это бледное северное растение – моя соперница?! Густую и злую ревность танцевать все же легче, чем сильное чувство к мужчине, от которого готова принять и ласки, и смерть. Где-то барышне Наташе просто не хватает навыков драматического танца. Но чаще всего ее Зарема неубедительна только потому, что у нее, к сожалению, нет настоящего Гирея. Когда-то в «Анюте» В. Морозков просто влюбил в себя ижевскую публику. Куда все девалось? Остается надеяться на фактурность, резкость и молодой задор Сергея Татаркина (он танцует Гирея во втором составе).

Наш молодой принц Максим Мельников все больше прибавляет в технике, но все еще пуглив в сложных подержках и небрежен в приземлении после довольно приличных прыжков. Главная линия в образе Вацлава – он не верит в женскую интуицию, счастливо помолвлен и героически заколот при защите чести невесты. Это Мельников танцует внятно. По сравнению с Вацлавом у военачальника Нурали (гуттаперчевого и цепкого Алексея

Емельянова) роль маленькая. Но не в пример более выигрышная. В татарской пляске соло Нурали срывает законные аплодисменты.

В прошлом сезоне похвалы помолодевшей и выросшейся балетной труппе были еще немножечко авансом. Мы радовались числу. Теперь ждем от нее умения. «Бахчисарайский фонтан» дает кордебалету прекрасные возможности продемонстрировать себя во всей красе. Конечно, еще редко видны вздернутые подбородки поляков и величавые светские кисти рук. Венгерский ключ безупречно и параллельно делают единицы. Но все-таки общее впечатление от танцовщиков труппы и учащих художественного лица № 95 – хорошее. Массовка перестала быть общим пляшущим фоном. Слегка утрированные азарт, веселье, ласки и томность, которые показал кордебалет, сделали свое дело – возвели диалоги главных героев в полифоническое звучание. Не одна, сжигающая человека страсть, а уже песня страстей, пляска страстей, фонтан страстей – вот что обещает публике новая балетная постановка нашего театра.

---

Весной 2002 года прошла премьера новой постановки «Лебединого озера». Вторая за всю историю нашего театра постановка классического шедевра П. И. Чайковского опять не стала канонической...

### ЛЕБЕДИНЫЙ ЭСКИЗ

“Лебединое озеро” - такая же величайшая культурная загадка, как улыбка Джоконды или творчество Шекспира. Первый симфонический балет на русской сцене не был по достоинству оценен 125 лет назад ни публикой, ни критикой, ни самой труппой Большого

театра. Петру Ильичу не суждено было увидеть знаменитую постановку Мариуса Петипа и Льва Иванова. Они возродили снятый с репертуара спектакль только спустя два года после смерти композитора. Все бесчисленные последующие постановки кромсали или воссоставляли в партитуре “Лебединого” различные музыкальные эпизоды и мизансцены. При этом главные хореографические доминанты - “черный” и “белый” акты, па-де-де, невесты, па-де-труа, адажио и ставший предметом поп-культуры танец маленьких лебедей - все это в любой редакции берется напрокат у гениальных Петипа, Иванова и Горского или повторяет редакции Бурмейстера, Григоровича и Мессерера. На канонический второй “лебединый” акт у второсортных хореографов не поднимается рука, слава богу, и по сей день. Принципиально новое прочтение балета было только в 30-е годы прошлого века у Агриппины Вагановой и уже в 90-х годах у Владимира Васильева.

Хореограф-постановщик новой редакции классического балетного шедевра на нашей сцене, Заслуженный деятель искусств Республики Коми Борис Мягков юношей сам танцевал в академической версии Григоровича, видел скандально-знаменитый спектакль Васильева, современную французскую версию и знаком со всеми основными московскими вариантами балета. Все это наглядно демонстрирует его хореографическая партитура. К классическому либретто В. Бегичева и В. Гельцера он добавил отдельные штрихи тут и там и присочинил пролог-эпилог. Вот пролог и дает совсем иной поворот романтической сказке про заколдованную девушку-лебедя!

Кто хоть раз бывал на экскурсии в Воткинском доме-музее нашего знаменитого земляка, тот не может не помнить взволнованный рассказ экскурсовода о том, как маленький Петя просыпался в слезах и бежал к Фанни с

криками; “О, эта музыка, музыка! Она мучает меня! Она звучит в моей голове!..” Будучи уже взрослым, композитор так же остро переживал налеты жизненных потрясений и фальшивые ноты человеческого двуличия. Все его музыкальные произведения, по существу, рассказывают об одном - вечной борьбе света и тьмы, которые так часто уживаются в одной душе. Художник-постановщик спектакля Владислав Анисенков очень бережно трансформировал эту главную тему композитора в линии и цветовые акценты. В сценографии нового “Озера” причудливо сплелись мотивы настороженной красоты Врубеля, хрупкого покоя Куинджи и буйства закатных волн Айвазовского. Рваными облачками летят по заднику сцены лебединые крылья в актах “на воздухе”. Грозными легато уходят вверх готические своды замка в закрытом III акте. Курчавый ангельский мальчик-Принц (или маленький Петя Чайковский?) из пролога - в длинной белоснежной ночной рубашке в столбе света. Юноша-Принц на балу в день своего совершеннолетия - в белом камзоле с черной вставкой. Сохраненные из всего классического дивертисмента две испанки на балу - как искаженные в кривом зеркале отражения Одиллии. Даже традиционные высокие гребни в прическах художник заменил султанами черных перьев. Черный костюм Злого гения отликает сине-зеленым блеском, словно крыло ворона. А запутанный по мысли хореографа фрейдистский клубок взаимоотношений между Принцем, его матерью и Злым гением нашел отражение в наряде Владетельной Принцессы для пролога-эпилога. Ее струящиеся белые одежды и головной убор - прямая ассоциация на лебединую тему.

Итак, по задумке Мягкова, Злой гений преследует Принца с самого детства и разбивает его любовь. Метафора эта воплощена на сцене буквально - персонаж гу-

ляет по сцене все четыре акта. Очень хорошо, что Злой Гений не ходульный старик-колдун, а красивый и игривый молодой человек в исполнении фактурного Сергея Татаркина. Этакий Мефистофель, одним мановением руки зажигающий свечи бальных канделябров и взвизгивающий придворный танец до темпа канкана. Злой гений чуть ли не отец Принца. По крайней мере, он так откровенно склоняется к матери в прологе и так похозяйски сидит рядом с ней на троне в разгар бала. Одновременно этот черный человек - лучший друг и наставник Зигфрида в юношеских играх. Он гуляет с поселяночками и флиртует с придворными дамами гораздо успешнее Принца. Его ловкие поддержки и обводки партнерш раскованны и грубовато цепки. Принц Зигфрид повторяет его движения со смущенностью новичка в деле ухаживания за барышнями. Наконец, на берегу колдовского озера Злой гений не только бродит призраком-пастухом за лебединой стаей девушек. Его катания по полу, покачивающиеся бедра, высокие жете и просто лебединые взмахи рук в IV акте на шлягерно знаменитую, перепетую даже негритятами-рэперами тему Одетты, - все это внушает зрителю уж совсем крамольные мысли. И хотя для молодого танцовщика С. Татаркина эта партия, конечно, этапная и интересная, концепция самой роли весьма сомнительна.

Станцевать главные партии в любой редакции "Лебединого озера" в начале своей карьеры - огромная удача для солистов балета. Наталья Коробейникова и Максим Мельников уже третий сезон подряд танцуют в нашем театре ведущие партии и много прибавили в плане профессионализма. За это стоит сказать отдельное спасибо прима-балерине, главному педагогу-репетитору и заведующей балетной группой, Народной артистке Удмуртии Марине Кузнецовой и приглашенным педаго-

гам Евгении и Фариду Гильфановым. Мягкие стопы, плавные руки и достойные арабески в “белых” актах - несомненная удача Наташи. Но сложнейшая партия Одетты-Одиллии - это лакмусовая бумажка для определения мастерства балерины. Мало вставать в позу потревоженной лебедушки и затухать в адажио. Важно не только чистенько поднимать ногу на 90 градусов, перегибать корпус, чертить круги, держать стопу на высоком купе и не заваливаться после каскада туров. Без горделивой спины, царственной шеи и волшебной кантилены рук и кистей, которые рисуют в воздухе пронзительную мелодию скрипичного соло, - рушится весь хореографический образ! Остается ежедневный экзерсис, перенесенный из класса на сцену. И если с “белой” частью роли молодая балерина все же справилась, то “черный” акт выдал ее неуверенность в себе с первых же па. С 1989 года главную партию в шедшей на республиканской сцене старой, страшно купированной и вторичной редакции “Лебединого” танцевала сама Кузнецова. Любители балета хорошо помнят, что ее Одиллия была игриво греховна и победно технична. Аттитюды взрывались прыжком, батманы кидались “за ухо”, а кульминационные 32 фуэте докручивались в темпе и с неизменной грацией. У Коробейниковой не только слабая техника, но и актерская игра не дотягивает пока до планки сочиненных Чайковским страстей. Наступательность обозначена у нее не изысканно выпнутым корпусом и дерзким подбородком, а сдвинутыми бровками и слегка опущенной головой. Сладострастие звонких ног заменили рыхлые накиды. В кульминации па-де-де Коробейникова перешла после 26-го фуэте на туры под вздох облегчения публики и ее подбадривающие хлопки.

Примечательно, что второй премьерный спектакль танцевали приглашенные из Большого театра Анна Ива-

нова и Андрей Евдокимов. Не успев отрепетировать как следует с другой труппой на новой сценической площадке, приглашенная Одиллия выпала из рук Злого гения в самый момент своего триумфального появления перед Принцем. Зал охнул, гастролерша чуть не упала во второй раз. Казалось бы, все потеряно. Тем приятнее было увидеть собранное и техничное па-де-де и спокойные размашистые вращения в его кульминации. М. Мельникову у заезжего Принца тоже было чему поучиться. Тот точно приземлялся в позицию, легче уходил на прыжок и, несомненно, лучше, “породистой” отыгрывал миманс взаимоотношений с наставником, матерью, невестами, подружкой. В чем Евдокимов уступал доморощенному Принцу, так это в мечтательности. Максим и вправду казался выросшим мальчиком из пролога. Та же походка, то же запрокинутое ввысь лицо. Наш Принц был робок, впечатлителен и увлечен своими детскими видениями больше, чем розовыми щечками подружки Эльзы. К сожалению, гастролеры только подтвердили, что нашей паре пока не удастся трагический щемящий финал. Они слишком рано “умирают” актерски, хотя дотанцовывают технику. Надеюсь, что предстоящие летом выступления Государственного театра оперы и балета УР на фестивале региональных театров в Москве будут для Н. Коробейниковой и М. Мельникова хорошим стимулом для шлифовки своих партий.

Но вот что особенно страшновато показывать столичной публике и критике, так это наш милый кордебалет. “Лебединое озеро” - это всегда показатель уровня труппы. Так подросшая к “Собору Парижской богоматери” и так выпестованная к “Бахчисарайскому фонтану” наша балетная труппа в новом “Лебедином” в буквальном смысле слова “поплыла”. Задуманные Петипа-Ивановым линии и диагонали должны струиться и оча-



ровывать глаз. Одновременный вскид двух десятков рук должен давать иллюзию единого взмаха крылом. Одновременный мягкий перебор на полупальцах двух десятков пар ног задуман как мелкая рябь на ровной глади воды. Танцовщицы кордебалета должны чутко ощущать позу, расстояние друг от друга, медлительный ритм чередования простых и выразительных движений. Трудно в местных условиях подобрать рост и фактуру балерин. Стая у нас представлена крупными домашними птицами и хлипкими дичками, а в четверке маленьких лебедей скачут великовозрастные и крепенькие девицы. У детской мечты Принца висят локти, сутулятся спины и косолапят стопы. Это печально. Став в этом сезоне художественным руководителем балетной труппы, Борис Мягков, казалось, имел полное право и достаточно времени отточить кордебалет. Но, кажется, просто загнал труппу предпремьерными прогонами. Только к последнему акту лебеди собрались и продемонстрировали виртуозный уход рядами в левые кулисы. Это был единственный момент, когда показалось, что качающуюся на воде стаю сдувает сильный боковой ветер...

Лучшая роль второго плана - Владетельная Принцесса-мать в исполнении Заслуженной артистки Удмуртии Ольги Фадеевой. Она частенько одна вытягивала сцены с сыном за счет своего апломба и красочных реплик руками. Обычно выигрышная партия шута оказалась невыносимо великовата и мешковата для Михаила Галиева. Остается только сожалеть, что в разгар постановки спектакля театр распрощался с Алексеем Емельяновым. Этот гибкий характерный танцовщик достойно исполнял роли подобного плана в "Соборе" и "Фонтане" и мог бы украсить новую редакцию "Лебединого". К слову, партия шута была написана несколько сумбурно и неровно. Он хорош в пародии на выбор невесты, но

частенько сидит или лежит затылком к публике и непонятно почему валится замертво в конце III акта, чтобы потом в четвертом еще пару раз пробежать по сцене вслед за раскаивающимся Принцем.

Такое же недоумение вызывает авторская расстановка главных персонажей сразу в нескольких моментах действия. После рокового ошибочного признания в любви Зигфрид застывает опять же спиной к зрителю, закрывая собой бющуюся в окне Одетту, а победительница Одилия скромно жметя к левой кулисе. И в трагическом финале не совсем внятный крест из лебедей, которых по очереди поднимает на небеса ангелоподобный маленький Принц, закрывают рухнувшие враз Одетта, Принц и Злой гений, а бочком мимо них проходит Принцесса-мать в белых одеждах...

Финальный мой реверанс в сторону создателей и исполнителей новой версии классического балета на родине композитора будет искренним, но горчащим. Спасибо за смелость и творчество! Но это пока еще эскиз, это генеральная репетиция настоящего "Лебединого озера"

---

**В Международный день танца и «под занавес» традиционного для республики Музыкального фестиваля имени П.И. Чайковского ижевские зрители увидели одну из самых спорных и трагических трактовок балета великого композитора - спектакль «Щелкунчик» в постановке Пермского государственного театра «Балет Евгения Панфилова». Известная труппа-модерн приезжала на гастроли в Ижевск еще при жизни маэстро. Но тогда мы видели одноактные балеты, а теперь впервые смогли оценить полноценную версию классического шедевра в новом прочтении. Спектакль открывал марафон культурных событий в рамках проходившего в том же году большого проекта «Ижевск - культурная столица Поволжья 2004».**

## СНЫ В МЫШЕЛОВКЕ

Настоящая культура не может быть стационарной, застывшей, забронзовевшей. Это вечное движение в вихре притяжения к традициям и отталкивания от них. И потому она не делится на столичную (новаторскую) и провинциальную (консервативную). Пермского балетмейстера Евгения Панфилова еще при жизни без всякой натяжки называли мировой знаменитостью, хореографом XXI века. Спустя два года после смерти Мастера его уникальная балетная труппа живет в провинциальной промышленной Перми и работает на 450 квадратных метрах, арендованных у рядового ДК. Она по-прежнему шокирует жюри международных и всероссийских театральных фестивалей, провоцирует волну подражателей, заставляет аплодировать себе самых искушенных балетоманов и самых неподготовленных зрителей.

Раскрывшийся занавес ошарашил чернотой сцены, стойкой бара, металлическими каркасами елок-мышеловок. Мы привыкли к рождественской сусальности классического балетного либретто Мариуса Петипа и основательно подзабыли литературный первоисточник - текст Эрнста Теодора Амадея Гофмана. А ведь именно там берет начало минорная тема, отчетливо проступающая в музыке Чайковского сквозь все сладкие мажорные разрешения - тема раздвоенности, трагичности мира и краткого страшного сна, который увидела главная героиня.

Е. Панфилов почти не изменил партитуры для своего балета-фантазмагии. В музыке Чайковского он нашел рассказ о Щелкунчике-защитнике любви, который готов сражаться за нее с темной, мышшиной стороной человеческой натуры. И если в традиционных балетных постановках один и тот же танцовщик бывает и Щел-

кунчиком, и Принцем, то у Панфилова их на сцене сразу двое. Принц (Алексей Колбин) - томен, красив, гибок и скульптурен. Он может на коде пролететь через всю сцену тройкой роскошно высоких, «зависающих» прыжков, а в ключевом адажио просто стоять, пока Мари семенил вокруг него на пуантах. Он эгоистичен, как все влюбленные, не сомневается в чувствах героини к себе и лучезарно позволяет себя любить. Щелкунчик (Сергей Райник) - все время в движении, в падении, в судорогах, в фигурах восточных единоборств и брейковских подкрутках. Он кружит вокруг героини искусителем Дмитрием Нагиевым, ловко прыгает с барной стойки в кучу врагов Бэтмэном и сражается с мышами световым мечом как джедай Люк Скайуокер. С первых тактов он отчетливо понимает, что Мари выберет не его, а сияющего Принца, но идет своим путем воина до конца.

Чем сентиментальней и трепетней ведут себя на сцене Принц и Мари, тем откровенней демонстрируют свою циничную раскованность их «альтер-эго» - Мышиный Король (Алексей Расторгуев) и Мышильда (Ксения Копылова). Легко читаемые символы - серые мундиры, брюки-галифе и сапоги фрицев, черные очки из «Матрицы». Ленивый танговый шаг, размашистые бежаровские движения, полная невозмутимость маски на лицах исполнителей. Их мышинное войско развязно и похотливо - подсветка снизу в упор делает лица похожими на страшные звериные морды.

Во втором акте традиционного «Щелкунчика» во Дворце сладостей начинается бал. Танцуют Шоколад (испанский танец), Кофе (арабский танец) и Чай (китайский танец). Русский танец обычно символизировал леденцы. Классический балет приучил зрителя, что вставной дивертисмент не связан тесно с сюжетом, это такие декоративные поделки, музыкальные антракты, автор-

ские ремарки. Самый известный колдун танца модерн XX века, месье Морис Бежар не постеснялся в своей версии «Щелкунчика» заменить арабский танец выступлением фокусника, протыкающего насквозь футляр с танцовщицей, а вместо русского танца дать сценический проезд на велосипеде под красным флагом.

У Евгения Панфилова все четыре танца получили роскошное хореографическое решение. Они были связаны в один ассоциативный ряд и замыкались каждый раз нашествием белых толстых крыс-людей, выталкивающих танцоров в кулисы. Испанки в черных шляпках-зонтах мели юбками мостовые зыбкого города Ехо. Китайчата с зонтиками в руках и в широких ярких комбинезонах не то пакемонов, не то телепузиков падали на шпагат. Две русские пары в цветастых подолах лихо отплясывали босиком, а потом партнерши тащили упавших партнеров (как обычно русские женщины мучаются с мужьями по праздникам). Самое сильное впечатление оставил арабский танец: «скованная одной цепью» четверка мускулистых бедуинов в широких красных юбках, с обнаженными торсами и изумительно гибкими руками, сжимающими невидимые мечи.

Вообще, конечно, в спектакле Панфилова было много «приветов» и эротичному мужскому танцу М. Бежара, и танцевально-стриптизным выходкам Р. Виктюка. Традиционный вальс снежинок сначала походил на топтание в очереди замерзших чудаковатых старушек в немислимо облезлых черных шубенках и стоптанных ботинках. Потом, словно джазовые «старички» из «Карнавальной ночи», снежинки расшалились, стали строить из себя пирамиды и спрыгивать с рук друг друга в немислимых кувырках. В какой-то момент танцевальной метели снежинки распахнулись отработанным жестом Мадонны и показали голыми. В финале первого акта

кордебалет выстроился у рампы, сбросил шубейки и остался в откровенных трико телесного цвета. Публика на пару секунд опешила, потом зааплодировала.

Возможно, кому-то понравилась именно эта шаловливая эротика балета – просвечивающее сквозь костюмы черное нижнее белье, игра с высокими барными табуретами, обнаженные торсы героев и позы Лолиты у героини. Меня же еще раз потряс удивительно сочный, свежий и современный хореографический язык Панфилова, свободно использующий па классического балета. Его герои подбирают слова любви с помощью *rond de jambe par terre*. Они начинают поцелуй с арабеска. Они дышат одним дыханием, поднимаясь из глубокого плие. И приступая к головокружительным признаниям, переходя на туры. При этом танцовщики виртуозно справляются с быстрыми переходами от классики к модерну. Остается апломб и растяжка, но кантилена переходит в ломаные жесты. Они танцуют то босиком, то в балетных туфлях, то в мягкой обуви. Они кувыркаются, крутят «колесо» и катятся «волной тел». Сложный яркий панфиловский стиль постановки разбивает все каноны и заворачивает!

Музыкальный республиканский фестиваль имени Чайковского – статусное, знаковое событие. Приятно, что именно он стал ареной культурной дискуссии между классическим и современным взглядом на творческое наследие Петра Ильича.

---

Этой балетной премьере было посвящено сразу две статьи, которые составили своеобразный цикл. В сентябре 2004 года в Государственном театре оперы и балета УР начались репетиции балета «Унесенные ветром» по знаменитому роману М. Митчелл в постановке молодого балетмейстера из Санкт-Петербурга Николая Маркелова.

## ВЕТЕР В КУЛИСАХ

В тот год, когда актриса Д. Фонда привезла знаменитую американскую киноэпопею в Россию, а роман «Унесенные ветром» впервые издали на русском языке, Коля Маркелов учился в четвертом классе хореографического училища. После его окончания он стал солистом Саратовского театра оперы и балета, шесть лет танцевал в уникальной труппе Валерия Михайловского, участвовал в международном балетном проекте «Белые ночи» по Ф.М. Достоевскому в Берлине, ставил отдельные номера. Сегодня, задумав свой первый балетный спектакль, четверокурсник Санкт-Петербургской хореографической академии снова перечитывает текст Маргарет Митчелл и ищет в нем ответы на свои вопросы:

*- Конечно, первая в мире балетная постановка по знаменитому роману – это грандиозная творческая задача. Но мне интересно рассказать языком танца не историю войны Севера и Юга и даже не историю любви «южанки» Скарлетт. Книга Маргарет Митчелл о том, как целый мир, целая страна, если хотите, цивилизация со своими традициями и атмосферой, достижениями и историей – как эта цивилизация разрушается, сметается ветром перемен. И после урагана сильнейших потрясений оставшиеся в живых пытаются не просто выжить, но продолжить жить достойно, сохранив себя, свои принципы и чувства. В России, по существу, произошло то же самое. Были люди, которые не понимали, как им жить дальше в изменившейся стране. Были те, кто решили, как Скарлетт, «больше никогда не голодать» и добились всего в жизни сами. Главная героиня моего спектакля будет очень напоминать русскую женщину – по накалу страстей, по силе воли, по умению выстоять в трудные времена, неуемной жажде жизни и любви. Дело в том, что Скарлетт не полюбила*

*реального Эшли, а придумала себе его. Она создала образ, который манил ее долгие годы. И который разбился, как прежняя жизнь «южан», как зеркала после артобстрела, как ее парадный портрет. Не хочется навязывать зрителю финал, однозначной концовки нет ни в романе, ни в кино. Но в конце нашего спектакля будет призыв, обращенный и к главной героине, и к каждому зрителю – надо исправить прежние ошибки, надо собрать осколки своей жизни и продолжать жить!*

С середины августа наша балетная труппа подхвачена творческим ветром новой постановки: утверждены оба состава, репетиции проходят то в зале, то на сцене, готов почти весь первый акт. Когда ребята устают, Маркелов объявляет перерыв, ставит трек второго акта и начинает рассказывать о том, что им предстоит танцевать дальше. Звучные аккорды плывут в тяжелом потном воздухе репетиционного зала. Солисты и кордебалет вповалку сидят и лежат на полу, успокаивают дыхание, разбинтовывают ноги и слушают, слушают...

Музыкальное полотно будущего спектакля виртуозно соткано из произведений семи композиторов, его основа - симфония «Новый свет» А. Дворжака. И точно так же, как в партитуре будущего спектакля чистые гармонии Мендельсона и Шопена сменяются рваным ритмом Шнитке и Салманова, так и в хореографической его канве классические па отступают перед новым шагом и новой пластикой.

*- В первом акте салонный Юг представлен классической хореографией, силуэтами шопеновских пачек, неизменными дуэтами и адажио. Но этот бриллиант классики постепенно тускнеет и разрушается под напором свободной пластики. Мне хочется, чтобы танцовщицы, словно монтировщики декораций, играли с пространством сцены, трансформировали его. Одновременно драматизм происходящих по либретто событий должен быть подтвержден плотной хореографией.*



*Второй акт будет особенно трудно танцевать. Ведь нам всем преподавали в училище классику, нам ставили позиции рук, ног и прямую спину. А здесь совсем другие линии, другие движения. Это трудно, но, я вижу, что это уже получается у солистов. Школа классического балета дает еще и определенные актерские клише – я весел и влюблен или я мучаюсь и страдаю. Поскольку я сам продолжаю танцевать, в том числе и классические балеты, я понимаю, как нелегко молодым танцовщикам актерски выстроить роль в современном балете. Модерн ценит умение передавать душевные нюансы, сложные эмоции, совершенно иной чувственный текст. Уже сейчас видно, что будет две разных Скарлетт. Для Натальи Коробейниковой эта роль – новая творческая высота. А для Народной артистки УР Марины Кузнецовой партия Скарлетт – возможность раскрыть весь свой актерский потенциал, показать новые грани своего лирико-драматического таланта. В главных мужских партиях меня волновало, что герои романа умеют любить свою страну, как женщину, стремятся защитить ее и сделать счастливой. Но я буду рад, если зритель увидит в этих характерах что-то другое. Современный балет тем и хорош, что не подыгрывает однозначному зрительскому восприятию!*

Последняя балетная премьера была в нашем театре в мае 2002 года. Восстанавливать форму после такого перерыва труппе всегда трудно. Но для любого провинциального российского театра поставить балет по мотивам знаменитого романа и кинобестселлера – это очень серьезное творческое испытание. Пока приглашенный балетмейстер «поднял на крыло» только художника-постановщика и балетную часть труппы. Первые сквозняки разговоров о новом балете еще только долетают до цехов. Но к марту этот ветер в кулисах окрепнет и превратится в предпремьерный ураган. «Унесенные вет-

ром» должны принести Государственному театру оперы и балета УР самую широкую известность.

---

В мае 2005 года в Государственном театре оперы и балета УР прошла обещанная еще в марте, но отодвинутая всеми победно-юбилейными торжествами к концу сезона премьера балетной постановки «Унесенные ветром».

### **ВЕТЕР НА СЦЕНЕ**

Четверокурсник Академии русского балета имени А.Я.Вагановой и солист государственного театра «Хореографические миниатюры» Николай Маркелов поставил перед собой сразу несколько задач невероятной сложности. Трудно найти достойное такого романа музыкальное полотно. Маркелов сам подбирал музыку и «сшивал» ее из произведений семи композиторов. Не просто сделать из романа в 5-и частях балет в 2-х актах. Некоторые нестыковки и большие купюры в сюжете были очевидны. Еще сложнее воплотить эпопею на сцене провинциального театра. Стараниями руководителя балета и прима-балерины театра, Народной артистки УР Марины Кузнецовой в новой постановке была задействована вся труппа, вымуштрован кордебалет и поднята техническая планка солистов.

В начале работы Маркелов анонсировал свою постановку как сплав классического балета и танца модерн. К сожалению, получился мезальянс - расчетливый и неравный брак. Классические адажио солистов, пары и тройки общего рисунка, массовые сцены всевозможных балов в традиционных «пачках-шопеновках», вставные характерные номера - все это было густо замешано на Санкт-Петербургской классической балетной школе, ко-

торой добротной владеет Маркелов, и равномерно распределено на два коржа-акта. Были в хореографическом тексте спектакля и спорные моменты: например, столь не характерное для женской партии низкое плие из которого балерине нужно было выходить на туры. От чистого модерна остались только перекачивания по полу, поддержки а ля фигурное катание да пару раз загнутые на себя, а не вытянутые носки.

Но, пожалуй, самая трудная из стоявших перед режиссером-постановщиком задач – передать языком танца сильные и глубокие характеры знаменитых литературных персонажей, увековеченных еще и на кинолентке. Ведь тот, кто хоть раз посмотрел знаменитый фильм Селзника, представляет Скарлетт О`Хару и капитана Батлера только такими, какими их сыграли Вивиен Ли и Кларк Гейбл. Сильнейшая харизма и внутренний стержень, жажда удовольствий и тяга к богатству, бешеное самолюбие и культ свободы – все это делает главных героев похожими не только друг на друга, но и на всю молодую американскую нацию, какой она заявила себя миру при рождении. К удивлению ижевского зрителя балетные Скарлетт и Ретт резко поубавили в цельности характера и энергетике.

Первый премьерный спектакль танцевали молодая солистка нашей труппы Наталья Коробейникова и приглашенный из питерского балета Б. Эйфмана Вадим Домарк. Оба они высокие, видные, фактурные. Любуются сами на себя в роскошных костюмах В. Анисенкова. Но постановщик не дал им внятного, сквозного рисунка самой роли. Ретт долго ходил по сцене как Онегин, скрестив руки и холодно презирая южан за их спесь. Потом, конечно, несколько ожил, пригласив на танец вдовушку Скарлетт в первом акте и женившись на ней во втором. Его страдания и злость при последнем объяснении с же-

ной были все-таки схематичны. Самого убедительного, яркого и неотразимого Ретта в исполнении Домарка мы увидели только в борделе у красотки Белл Утлинг.

Молоденькая курносенькая брюнетка Коробейникова, наоборот, очень живо вела себя на сцене в начале спектакля и совсем сникла к финалу. Она так уверенно царилла на первом балу в «Двенадцати дубах» и на военном балу, где танцевала вопреки трауру! Здесь были и высокие батманы, и широкий шаг, и победные пируэты. Ее Скарлетт с дежурным кокетством принимает руку и сердце Чарльза Гамильтона (Петр Овчинников) и умело флиртует с Фрэнком Кеннеди (Народный артист УР И. Токмаков). Растянутую на всю жизнь ревностную борьбу за своего Эшли Коробейникова танцует с гримаской обиженного ребенка: «Мой! Хочу!» Но вот любовную неудовлетворенность, ужас перед войной, упрямую нестигаемость перед тяжкими обстоятельствами и разбитое сердце своей героини Коробейникова изображает, используя шаблонный актерский набор. В финале, когда звучит пронзительный вокализ, она уже тяжело ходит по сцене и очень нехотя собирает осколки своей жизни. Зрителю еще предстоит увидеть Скарлетт в исполнении Народной артистки УР Марины Кузнецовой. Зная лирико-драматическое амплуа этой балерины, стоит ждать от нее более удачного исполнения именно страданий, а не радостей в жизни героини М. Митчелл.

Настоящей и безоговорочной удачей спектакля стали выписанные Маркеловым с особой трепетностью роли Мелани и Эшли Уилкса в прекрасном исполнении Оксаны Батуевой и Сергея Павлова. Еще танцуя второй состав в «Щелкунчике» они резко прибавили в мастерстве и составили мягкий, комплиментарный дуэт. Певучие руки, синхронно-зеркальные па, уверенные поддержки – все это подготовленный зритель уже «не видит», потому

что его, как и весь зал, захватывает трогательная история любви. Мелани Батуевой убедительна в каждом жесте, каждом взгляде на любимого. Она одна, пожалуй, своей верностью и теплотой сшивает распадающийся на картины спектакль. Сцена ее смерти поставлена на щемящую музыку Ф. Шопена, последующие страдания Эшли идут под аккомпанемент рваных аккордов А. Шнитке – это сложный переход и в танцевальном, и в музыкальном плане, но Сергей Павлов с честью его выдерживает. Будет интересно познакомиться с версией роли Эшли, которую приготовил наш постоянный герой-принц Максим Мельников.

Все свое обаяние и стать, все свои «фишки» принесла в небольшую роль Белл Уотлинг Заслуженная артистка УР Ольга Фадеева. Роль пенится как шампанское и веселит. Она купается в ней. Роль облегает балерину как сшитый по личной мерке костюмчик. Фадеева успевает в одном прощальном взгляде вслед уходящему из борделя Батлеру сыграть всю трагедию этой женщины.

Безусловно, ни Юга, ни Севера, ни мира, ни войны не получилось бы в спектакле без хорошего кордебалета! Небольшая наша балетная труппа успевает мгновенно переодеваться и перевоплощаться. Беззаботные южане не похожи на напыщенных янки, блестящие кавалеры отличаются от бандитов, а благородные леди - от девочек в салоне Уотлинг. За считанные минуты в картине отправки на войну каждая пара, сходясь в круге света, успевает рассказать новую историю любви и прощания. В скорбном танце вдов кордебалет поражает строгостью линий, синхронностью пульсирующих кистей рук и наклонов головы. В сцене кутежа Батлера кордебалет выглядит аппетитно, весело, но стильно. Удачное решение «батальных» эпизодов за счет раскрытия пространства сце-

ны на четыре сектора дает заветную динамику и ритмику сражения.

Сценография балетного спектакля вышла на современный уровень: вместо сменных размалеванных задников спустили экран и поставили проекторы. Но, кажется, художник-постановщик спектакля В. Анисенков переборщил со спецэффектами, имитирующими упомянутый в названии романа ветер: кроваво-красные облака мчатся по небу то туда, то обратно. Если прибавить к этому постоянные затемнения, не выставленный на танцовщиков и кордебалет свет да регулярно затягивающиеся паузы в музыкальном оформлении – спектакль еще более дробится, распадается на отдельные номера. И, вероятно, уже в новом сезоне, наша труппа преодолет этот недостаток хореографии и сумеет придать постановке творческую мощь и единый порыв настоящего ветра времени.

---

В декабре 2007 года «Удмуртская правда» заказала рецензию на такую балетную премьеру, о которой критики обычно стараются писать очень осторожно или не писать вообще. Главный балетмейстер Государственного театра оперы и балета УР Н. Маркелов поставил к новогодним канулам свой третий спектакль на ижевской сцене – балет для детей.

### ДЕТСКИЙ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС

#### «ДЖУНГЛИ»

*Государственный театр оперы и балета УР  
поставил новый детский спектакль*

Как говорят в «Иронии судьбы», у нас такая традиция: каждый новый год мы запускаем «елочный кон-

вейер». Каждый клуб, ДК, цирк, театр в кратчайшие сроки готовит детское развлекательное действо. Маленький прибыльный спектакль, который легко смонтировать с интермедией под елкой и привести на него стройными рядами всех местных жителей в возрасте от 4 до 11 лет. В комплекте к действу обязательно идут буфет и торговцы липким-сладким в фойе, подарки и конкурсы, хлопушки и мишура. С точки зрения организаторов это незатейливое торговое предложение не требует ни особой рекламы, ни особого профессионализма создателей. Минимум творческих затрат и максимум выгоды.

Уважающие себя театры не падают перед необузданной и вертлявой детской публикой «на четвереньки», а приподнимают её на носочки, заставляя тянуться к прекрасному! Уважающие своего зрителя театры действуют по классическому принципу: для детей надо ставить так же, как для взрослых, только еще лучше. Самый популярный рождественский детский спектакль – балет П.И. Чайковского «Щелкунчик» - это достойная литературная основа либретто, гениальная музыка и шедевр хореографии. Семь сезонов назад, будучи в прекрасной балетной форме, наш театр пригласил для постановки своего «Щелкунчика» хореографа Б. Мягкова. В спектакле была занята вся балетная труппа, молодые танцовщицы получили в свой репертуар сильные партии, свежие дивертисментные номера. Прекрасные костюмы московской художницы Е. Дворкиной и волшебная сценография заставляли маленьких зрителей замирать в креслах с чупа-чупсом за щекой. Даже в сокращенном «елочном» варианте этот спектакль был полноценным интересным балетом. Он эстетически образовывал и эмоционально возвращал маленького зрителя.

В этом сезоне Государственный театр оперы и балета УР позволил себе опуститься до уцененного искус-

ства в формате «новогодний мониторинг». На его сцене открылся очередной детский развлекательный комплекс «Джунгли», ошибочно заявленный в афишах как одноактный балет по мотивам сказки Р. Кипплинга. Совершенно непонятно, почему перед началом действия строгие билетерши предлагают детям покупать программки да еще просят выключить мобильные телефоны. Атавизм театра. Представьте антураж ночного клуба: зеркальный шар под потолком вращается, софиты мигают, костюмы флуоресцентно светятся, музыка гремит и дым стелется. Как только на несколько секунд гаснет свет или наступает пауза в треке, зрители демонстрируют условный рефлекс: начинается топот ног, свист и крики. Потом на танцполе появляются все заявленные участники, и между ними начинается соревнование, кто выше прыгнет и кто лучше сделает жест «цап-царап». По воле постановщика эти два незамысловатых па повторяют в разной последовательности с завидным упорством все: от Маугли до последней обезьянки.

Мариус Петипа поставил на пуанты целый кордебалет лебедей и мышей, у него танцевали соло Кот в сапогах и Волк. Михаил Фокин придумал интереснейшие хореографические образы Лебедя, Жар-птицы и Бабочки. В советский период были поставлены замечательные детские балеты «Конек-горбунок», «Доктор Айболит» и «Синяя птица», где пернатые и хвостатые персонажи обладали каждый своей пластикой и мимикой. Это были настоящие балетные партии, а не симуляции!

Каждый персонаж «Книги джунглей» Кипплинга - это зверь с точно выписанным человеческим характером, со своим языком и манерами. Он так и просится в хореографию. Представьте, как может завораживать дикая грация пантеры Багиры и гордая поступь вожака волчьей стаи Акелы, как можно было бы акцентировать ко-



мичную походку медведя Балу и трусливую рысцу шакала Табаки, как интересно можно было бы показать в танце охоту удава Каа на обезьян или финальную схватку Маугли с тигром Шерханом. Да и всю историю ребенка, с детства выросшего среди зверей и в юности осознавшего себя человеком, можно было бы замечательно перевести на хореографический язык. Но нечего танцевать исполнителям роли Маугли Сергею Павлову и Петру Овчинникову. Кроме отдельного достойного номера с волчьей стаей (барабанный ритм, кошачья пластика, стэп) и короткого адажного фрагмента с индийской девушкой (поддержки, обводки, кантилена, позы) – и вспомнить нечего из главной партии. Танцовщики, как могут, отыгрывают эмоции, но тело их не работает, а мышцы стынут от эпизода к эпизоду. Просто жалко, что наш премьер, Заслуженный артист УР Максим Мельников вынужден тратить свой талант на то, чтобы в роли тигра Шерхана хулиганским шагом вразвалочку прогуливаться по сцене. И ведь интересно было бы вечному принцу станцевать злодея, хищника, соперника главного персонажа. Но вся его элевация, все высокие прыжки и точные приземления не в формате поставленного за двадцать дней одноактного зверинца. Фактурная Ксения Килина (лучшая Багира) только в куцем кусочке танго может попасть в образ. Почти все время «ходят» по сцене и мало танцуют Волк и Волчица, хотя Роман Петров и Софья Абрамычева (лучшие исполнители этих ролей) могли бы показать здесь свою балетную подготовку и актерские наработки. Грустно смотреть на изображающих обезьян участников детской хореографической студии театра и кордебалет. С такими примитивными телодвижениями не выпускают на сцену даже в самодеятельных детских танцевальных коллективах. Вместо цельного хореосюжета – связка разрозненных номеров.

Саундтрек спектакля смонтирован из неуказанных композиций незаявленных в афише композиторов и групп. Заранее поверив в несообразительность детского зрителя, на музыку наложили ключевые реплики персонажей. Доморощенное либретто абсолютно не соответствует тексту Киплинга и происходящему на сцене. В нем не объясняется, почему вдруг после победы над Шерханом звери рассаживаются под пальмами и смотрят финальный вальс индийских девушек с зонтиками! Может быть, уместнее было использовать этот кусок в какой-либо оперетте?

Стоит отметить работу Заслуженного деятеля искусств УР, художника-постановщика Галины Мамонтовой и художника по костюмам Натальи Копысовой. Огонь-Красный цветок красиво полыхает на авансцене, светящегося в темноте удава лихо носят люди в черном. Шкурки блестят и переливаются, парики и маски смотрятся броско. Три раза за 45 минут действие прерывается на заигрывание с залом: то в зрителей летят большие мячи, то Маугли с волчатами пробегает по залу туда-обратно. Дети тянут к ним руки и норовят потрогать. Им так хочется прикоснуться к настоящему искусству!

---

В марте 2008 года молодежная газета «Journal d'Arts» заказала материал о прошедших в Ижевске гастролях настоящей испанской труппы фламенко под управлением Хосе Кармоны.

### CARMEN-КИЧ И SARASATE-ШИК

*Вы ходили на концерт фламенко?*

**Эти афиши грели. Они манили. Последний раз гастроли настоящей труппы фламенко были в Ижев-**

**ске в 1999 году. Я помню. А кто-то нет. Выросло новое поколение публики.**

Фламенко – это не просто этностиль. Это матрица, которую сотни раз копировали и перезапускали, так что теперь трудно отличить подлинное от подделки.

Этнос – исторически сложившаяся устойчивая социальная группа людей (племя, народность) со своей культурой и языком. Цельная и отличная от других. Обязательно маленькая и обязательно испытывающая на себе губительное влияние титульных наций и всеобщей поп-культуры. Мы жалеем маленькую и гордую этногруппу и на ее примере доказываем свою толерантность. Ученые описывают её самобытность. Общественные деятели делают на ней себе PR. Музыканты вставляют этномотивы в рок-композиции. А еще лучше, если этногруппа вымирает. Тогда из неё можно сделать экзотик-бренд и показывать за деньги. Как воинов-зулусов.

Цыгане – уникальное, ни на кого не похожее племя. Тысячелетия назад они покинули свою древнюю родину – Индию – и разбрелись по свету. На каждом месте длительной стоянки они впитывали из окружающей культуры оседлого народа то, что им понравилось, делая потрясающий mix. И хотя в основе своей это был один и тот же поющий и пляшущий, воруящий коней и промышленяющий гаданием народ, так появились разные цыгане. Румынские – болтливые и визгливые, обожающие всякие свистульки. Закарпатские – кутающиеся в овчину и наигрывающие грустные мелодии на волынках. Французские – отплясывающие под аккордеон. Итальянские – освоившие вокальные изыски. Аргентинские цыгане стали прародителями знаменитого танго. Венгерские – наоборот, взяли основные движения чардаша в свои пляски. Русские цыгане вошли в дворянскую субкультуру и

великую русскую литературу. Они лучше нас поют русские романсы. Они, собственно, и создали этот жанр.

Испанские цыгане обосновались на юге страны, в Андалузии. Здесь и родился стиль фламенко (буквально, пламенный, от латинской основы *flamma* - пламя). Греческое слово *kithara* стало испанским *guitarra*; название инструмента распространилось на тех, кто на нем играл - *gitan*. Гитана (цыганка) - уличная танцовщица фламенко. Позже в английском языке возник не только аналог - *gipsy*, но и одноименный глагол, означающий «вести кочевой образ жизни».

Испания долго была под арабским владычеством, в стиле фламенко причудливо сплелись традиции двух этих сильных культур. Ритм - то медленный, то бешеный. Он отбивается ладонями, прищелкиваниями, кастаньетами, каблуками. Основной инструмент - гитара и голос. Он называется «канте хондо» - глубокое, грудное пение. Совсем не обязательно знать язык, и так все понятно. Красивый, резкий, страстный мир любви и ревности, жизни и смерти. Никакой скромности и примитивности, уютной простоты и бытовых подробностей малой нации. Это энергетический поток, вихрь, штормовая волна вечных и общечеловеческих эмоций. Вероятно, именно поэтому фламенко стал синонимом всепоглощающей страсти. И стереотипом.

В классической оперетте цыгане - постоянные персонажи, без них не поется, не пляшется (а ведь жанр обязывает). В классическом русском балете испано-цыганские вставные номера всегда оживляют великую хореографию, контрастируют с томными адажио и победными па-де-де. В опере и мюзикле, кинофильме и телесериале цыгане - удачная массовка, выигрышные второстепенные персонажи, которые дают эмоциональный толчок действию и символизируют собой накал стра-

стей. Вспомните, например, кадры из фильма Э. Рязанова «Жестокий романс».

Иногда великому творцу удается сделать копию, не уступающую оригиналу. Изысканно-точные и великолепны цыганские мотивы в картинах Веласкеса и Гойи, поэзии и пьесах Лорки, музыке Гранадоса. Реже, у больших мастеров, получалось создать своё, не утратив дух стиля. Прекрасны, поэтичны и живописны цыгане в фильмах Эмиля Лотяну. Не меньше восторга вызывают свободные и веселые, смешные и трогательные современные киноцыгане Эмира Кустурицы. И в том, и в другом случае кинорежиссер, как настоящий цыганский барон, лихо управляет своим табором.

Случается, что шедевр не подчиняется создателю, становится самостоятельным, затмевает его. Проживший долгую жизнь дипломат и литератор, чиновник при Наполеоне III Проспер Мериме получил мировую литературную славу за одно произведение – написанную в 1846 году новеллу «Кармен». А его соотечественник, умерший в 37 лет известный композитор, автор десятка опер, концертных увертюр и симфонических произведений, Жорж Бизе получил ту же мировую славу за одноименную оперу, написанную незадолго до смерти. Именно в 1875 году появился мировой брэнд «Кармен».

За прошедшие со дня премьеры сто с лишним лет эту партию спели самые разные певицы. С ней связано много драматичных любовных историй. В России начала XX века, например, очень популярна была постановка оперы в санкт-петербургской Музыкальной драме (1913). Несколько даже скандально популярна. Потому что главную партию в ней пела Любовь Дельмас, в которую Александр Блок влюбился именно на представлении. Женатый поэт открыто появлялся с певицей в свете и написал целый цикл посвященных ей стихов, который

так и назывался «Кармен»(1914). В Европе уже в 70-х «Кармен», как и опера в целом, стала феноменально популярна благодаря светской диве и удивительной женщине Марии Каллас. Уже в новом веке Ф. Дзеффирелли снял фильм «Каллас навсегда». Он сочинил удивительную историю про то, как по идее продюсера (Д. Айронс) потерявшая голос и любовь миллиардера Онасиса великая певица (Ф. Ардан) снимается в фильме-опере «Кармен», где звучит ее прежняя запись.

Случались и глобальные перезагрузки образа. В 1949-м виртуоз балета модерн Ролан Пети создал новый, еще более эротичный вариант танцующей Кармен. Потом в главной партии его балета блистала эмигрировавшая из СССР балерина Наталья Макарова. Спустя почти два десятилетия, в 1966-м, Майя Плисецкая станцевала свою Кармен. Дмитрий Шостакович отказался писать музыку к балету. Сказал мягко, но непреклонно: «Боюсь Бизе!» Зато помог муж-композитор Родион Щедрин, сделав музыкальную транскрипцию шлягеров оперной партитуры. А кубинский хореограф Альберто Алонсо постарался вернуть схематичный сценический образ в родную стихию стилизованного фламенко.

В 80-х появился, наконец, уникальный фильм испанского режиссера Карлоса Сауры, в котором странница Кармен вернулась к своим истокам. Известный гитарист Пако де Лусия сыграл мотивы Бизе на своей волшебной гитаре в стык с народными мелодиями. Аутентичная труппа фламенко известного танцовщика Антонио Гадеса станцевала сюжет Мериме и реальные события, его повторяющие. В кадре и саундтреке Сауры – подлинное фламенко. Не оперные хористки в черных париках, не кукольные тореадоры с выпяченной грудью. А люди, которые вечно живут на этой земле, так поют и так танцуют, только так любят и только так, до смерти,

ревнуют. Красивый фильм Сауры смотрели не многие. Но брэнд Кармен знают все.

Именно тандему Мериме-Бизе мы обязаны появлением банальнейшего образа роковой красавицы с цветком в волосах. У. Гемсон назвал бы Кармен культурным резонатором – то есть образом, понятным всем социальным группам и в любом послании. Всего за несколько десятилетий Кармен встала в один ряд с таким персонажем как Дон Хуан (Жуан), известным, между прочим, еще с XIV века. Узнаваемый образ быстро скатился в кич. То есть необоснованно претендующую на некую эстетическую ценность вопиющую безвкусицу. Духи и конфеты, мыло и краска для волос, сигареты и корсеты, крема и торты - все называется «Кармен» и все лихо продается. Щедринская «Кармен-сюита» перевела оперный шедевр в поле поп-культуры. Под этот шлягер прыгали гимнастки, катались фигуристы и ныряли девушки из синхронного плавания. Он сопровождал проход собак на выставках и футбольные матчи. Теперь он один из самых популярных рингтонов...

Возможно, именно поэтому танцовщик и директор труппы Хосе Кармона, отправляясь на гастроли в российскую провинцию, решил сделать два отделения концерта. В первом показать очередную версию «Кармен», а уж во втором - фламенко. Вероятно, он боялся выступить в холодной стране, в промышленном городе, в неудобном заводском ДК, поздним вечером понедельника. Боялся, что продадут мало билетов и в зале будет мало зрителей. Боялся, что зрители заскучают и уйдут (потому он так поэтично сказал перед началом концерта, что публика для него как женщина, он не прощает ей уход и готов ее убить за пустые кресла). Боялся включить в концерт только оригинальные народные композиции и взял в сообщники популярных Мориса Равеля («Болеро») и

Пабло Сарасате («Каприз»). А еще он боялся, что ему не будут аплодировать (потому активно дирижировал залом). Боялся, что его быстро забудут (потому после концерта вышел в фойе вместе с парой своих танцоров раздавать автографы и фотографироваться со зрителями). Я шарахнулась от них. Не понимала, почему они соглашались на роль обезьянок-попугаев из заезжего цирка. Это было недостойно фламенко, но в духе кича.

Хосе Кармона отличный танцовщик, но не постановщик. Он сляпал дешевую и неэстетичную Кармен. Вполне соответствующую декорациям слепых кулис и пыльной сцены ДК «Аксион». Больше всего это напоминало художественную самодеятельность. В программке было подробно расписано «либретто» из шести сцен, но трудно было понять, где кончается одна и начинается другая. Торговки долго «ругались», солдаты много «пили», но танца, настоящего танца – не было! Кармен вихляла бедрами как стриптизерша. Никакой прямой спины и красивых пластичных рук. В «участке» она очень быстро и призывно укладывалась на покрытые красной скатертью сдвинутые стулья, взятые откуда-то из бухгалтерии ДК и означающие кровать. В сцене праздника все десять участников труппы лихорадочно передвигались по сцене, пытаясь создать «толпу». Тореадор вынужден был трижды повторить комбинацию одних и тех же па, чтобы уложиться в оперный фрагмент. А уж страдания повязанного после убийства Кармен Хосе (то есть катания по сцене и кувырки в длинных веревках) длились целую вечность. Но самое неприятное – в рваном мимико-танцевальном тексте были отчетливо видны целые фрагменты сворованной хореографии Антонио Гадеса из фильма Сауры: момент женской драки, первое свидание, ссора. Да, им не повезло со мной, я неудобный зритель, много знаю про фламенко. Каюсь, хотела уйти не



просто в антракте, а уже в первые минуты первого отделения. Но, к счастью, досидела до второго.

С первых же тактов Равеля сжалась – опять шлягер. Промелькнули в голове Ида Рубинштейн и Майя Плисецкая, Морис Бежар и Ролан Пети. Что-то эти заезжие цыгане сделают после всех великих?

Предполагаю, что это была уже хореография Хуанмы Корреа, помощника Кармоны. Совсем другой почерк – легкий и цепкий, полетный, без рефлексий на одном месте. Натянутые как струнки мужские фигуры в черном, шляпы и трости, резкие выпады, дробь каблуков – по кругу. Быстрые руки и бесшумные всплески черных юбок танцовщиц – по кругу. Затем шейные платки и шали красным пятном – по кругу. Затем огненные платья – по кругу. Простой и дикий повторяющийся мотив захватывает. Если это – начало, то что же дальше? А дальше было уже настоящее фламенко! Я поражалась – это те самые люди, что только что пытались играть в Кармен? Никакой цыганщины, никакого кича! Дуэль мужских чечеток (Zapateado), колдовство чувственных женских рук (Solea), буйство живой импровизации народного праздника (Tientos). Но в неописуемый восторг меня и весь зал привел потрясающий номер на музыку Сарасате. Эта была виртуозная игра, хореографический шик, маленький шедевр! И при этом легкая усмешка над самими собой – такими красивыми и гибкими, такими быстроногими и ловкими, что все быстрее и быстрее отбивают каблуками бешеный темп скрипичного этюда!

...Рядом кричали «браво!». На галерке даже свистели. У меня ладони распухли от аплодисментов. Зря Хосе Кармона боялся. Подлинное – свободно конвертируется и не нуждается в переводе!

## ИНТЕРВЬЮ

В мае 1993 года в Русском драматическом театре имени В.Г. Короленко устроили бенефис Заслуженному артисту Удмуртии Виктору Черепанову. Разговор с бенефициантом был опубликован в «Известиях УР».

### ПРИПОДНИМЕМ ЗАНАВЕС ЗА КРАЕШЕК

Добрый зритель в девятом ряду вздохнет: счастливец этот бенефициант! Весь сбор от спектакля – ему в карман. Афишу с автографом за 1200 рублей продали. Цветной телевизор администрация театра подарила. И цветы охапками, и где-то там банкетный стол. Добрый зритель искренне аплодировал в конце спектакля по пьесе К. Манье «Любовь по найму», а потом от души хохотал, когда Виктора Ивановича поздравляли со сцены Горбачев и Хасбулатов, Человек с ружьем и падре Адреано. Действительно, смешно. Настоящий театральный капустник. Только вспоминаются не суммы, не острооты даже. Как-то все отшумело, отодвинулось. Дали свет на авансцену, дали виновнику торжества микрофон в руки:

*-Милые мои! Я хочу поблагодарить зрителей, которые в наше трудное время пришли в театр, в храм искусства. И я хочу поблагодарить мою театральную семью – моих друзей-актеров, которые с трепетом и достоинством несут свою службу в этом храме. Три десятилетия на сцене – это не шутка! Но, знаете, актеры стареют только телом. А Душа остается молодой!*

Под слова признания, под перебор гитары собралась вокруг бенефицианта вся группа. Улыбнулись в зал, махнули рукой и замерли. Словно фотография на память. Праздник кончился. Не знает, не догадывается зритель, каков актер за кулисами, в гримерке, в жизни...

Давно, еще в Ленинграде, он впервые увидел, как могут бороться в одной грудной клетке человек с актером. Однокурснику Сереже Некрасову сообщили о смерти отца уже перед самым звонком: не отменить спектакль, не найти замену. Это был даже не провал. Просто очень страшный спектакль. И уже после своего черного дня Виктор Иванович частенько вспоминал тот случай: «Господи, хоть не в сезон...»

Да, они с женой были в отпуске. Стояло «бабье лето», падали яблоки. Яблоками был забит багажник. Машину дернуло, сдавило, завалило. И его, за километры от места аварии, тоже что-то ударило. Это было 19 сентября – день рождения жены. И потому еще до вечернего звонка тестя из больницы он понял, что случилось непоправимое... Старшая дочь – первоклассница. Младшей Аленушке и вовсе восемь месяцев. Пеленки, купанья и бутылочки с молоком взяла на себя сестра Виктора Ивановича. Но роли свои он не мог отдать никому.

**-Как же вы играли после смерти жены?**

*-Актеру всегда приходится ради профессии жертвовать чем-то личным. В том числе и личным горем. А потом спектакль просто захлестывает, позволяет забыться. Я концентрируюсь на роли, и получается, что собираюсь с силами. Вы понимаете (как это ни странно, может быть, ни кощунственно!), но с тем, прежним, багажом я многие роли ни за что бы не сыграл. Институт и мастерская такого мэтра, как Леонид Вивьен, дают очень много. Но навыки остаются лишь отшлифованными и развитыми навыками. А нерв или кураж дают только потрясения. Когда говорят, мол, мастерство актера растет, я всегда понимаю это так – он живет от роли к роли. Жизнь его треплет, искусство его щадит.*

**-Выпускникам актерского факультета все кажется, что талант надо тратить на столичной сцене или в кинематографе. От одного вида областного те-**

*атра, где придется годами играть зайчиков на утренниках и вечных сознательных рабочих, жалко себя становится. Душа не протестовала против трудной судьбы провинциального актера?*

*-Легких актерских судеб вообще не бывает. Со мной вместе в ЛГИТМИКе учились Марина Неелова, Аристарх Ливанов и Стас Садальский. Вы скажете, что им повезло, их кино «раскрутило». Но ведь у каждого есть и проходные роли, и нереализованные задумки. Я их судьбе столичных актеров не завидую. Моя одногруппница работает в Ленинграде в Академическом театре драмы имени Пушкина. Мы с ней встречаемся, и она завистливо вздыхает: «У вас там на каждого по несколько крупных ролей! А мы годами ходим в массовке, оттеняем корифеев...» Нет столичных и захолустных театров. Есть хорошие, творчески активные, и прозябающие. В том же Красноярском ТЮЗе (в котором я работал сразу после получения диплома), пока в нем главным режиссером был Кама Гинкас, ставили спектакли Опорков и Бочаров, играли такие актеры, как Лариса Малеванная и Николай Олялин – театр ведь гремел по стране наравне с «Современником» и БДТ! Провинциальным театрам просто труднее наладить рекламу и подготовить, вырастить своего зрителя. Публика так охотно поддается гипнозу столичных имен! Даже если Ленком заедет в Ижевск на пару дней с шестым актерским составом и пьесой, которая давно идет в нашем театре, – все равно на гастролеров билеты расхватывают...А мне сейчас очень нравится наш театр. Он в отличной творческой форме. Я прекрасно помню, какой убогий и тусклый был временами репертуар, помню прежние свои роли. А теперь у меня за плечами такие работы, как «Побег», «Ночные забавы», «Цилиндр», «Декамерон». В спектакль «Влюбленный дьявол» я просто влюблен. С превеликим удовольствием работаю на сцене с актерами всех поколений: Анжелиной Мазы, Анатолием Лобачем, Мишей Апрельским, с Олей и Ваней Слободчиковыми, Свешниковым, Марфиным.*

*-Да, но театр – это ведь еще и закулисье! Интриги, борьба самолюбий, скандалы, творческие конфликты. Я многих спрашивала – все в один голос говорят о порядочности Черепанова, о том, что никогда он не мечется между спорщиками, но одинаково успокаивает и подбадривает всех. Как вам это удается?*

*-Да я вообще человек незлобивый. Хронический оптимист. Терпеть не могу споры до хрипоты. Многие склоки, конечно, на глазах происходили. Еще чаще со стороны слух придет: «Да у вас в Короленко...» Досадно. Глупо это все. Мы ведь друг другу ближе, чем родственники. Тесная актерская семья. Домочадцы, огород, поход по магазинам – это все антракт. Спектакль твоей жизни начинается на пороге служебного входа в театр.*

*- «Гул затих. Я вышел на подмостки», да? Не каждый актер, безусловно, хотел бы сыграть Гамлета. Но, наверное, каждый не отказался бы произнести не чужие, пусть даже принадлежащие гению, а свои слова в притихший зрительный зал. У вас было так, что шло отторжение роли, что «чужие» слова не выговаривались?*

*-Конечно. Я, например, в 31 год играл мальчику-пятиклассника. Мучался, впадал в крайности. А через пару лет должен был сыграть старика-прохожего. Долго репетировал приблизительно. А потом вспомнил своего соседа по ленинградскому двору-колодцу: семенящая походка, сморщенный, горбатенький, развинченные движения. Так от внешности и стал копять в сторону характера. Иногда очень помогает грим, костюм. И всегда надо помнить, для кого будешь играть. Вот вы про зайчиков говорили. Да, взрослые театры всегда с пренебрежением относятся к детскому репертуару, не дотягивают спектакли до уровня. А зря. Взрослый зритель еще может откликнуться на идею драматурга. А ребенок больше воспринимает эмоции актера, ритм и настроение пьесы, ее сюжет. Сколько я этих осликов-медведей и королев-злодеев переиграл! Нельзя всю жизнь просидеть в комиках или*

социальных героях. Нужно пробовать себя на ломку, задор не терять. А то через пять-семь лет такой узкой специализации можно превратиться в цирковую собачку. Я когда в Ленинградской филармонии работал – видел такой номер. Собачка хорошо выдрессирована, но старенькая уже. Она кульбит сделает, на задние лапки присядет и тявкнет тихонечко. Опять кувырок – и жалобно так, по-человечески: «Ох!..»

**-Виктор Иванович, да ведь жизнь теперь такая, что мы все так: шаг шагнем – и постанываем! У вас же профессиональный слух на литературный язык, на верную интонацию – неужели вы спокойно реагируете на теленовости, слухи, грязную брань на улицах? Или вы прячетесь от всего этого за театральным занавесом?**

-Мое детство прошло во дворах района «65 барачков». В уборной нашей мужской школы № 29 курили и ругались все: от первоклашек до десятиклассников. Но где-то лет в пятнадцать, оставшись дома один, я встал перед зеркалом и стал произносить все, которые знал, бранные слова. Увидел, каким дебильным и дерганным становится лицо. Заметил, что губы просто не приспособлены для таких слов. Всю жизнь: в цехе завода или в нетопленном клубе на гастролях, в курилке или компании, я в последний момент вспоминаю ту свою тупую физиономию и не произношу ругательств. Театр – это не защитный колпак. Это прививка против мерзостей жизни. Сперва в меня вкололи, потом я – зрителю, потом он – окружающим его людям. И дальше...

---

В деловых изданиях редко встретишь рубрику, посвященную культуре. В региональных деловых журналах публикуют заказные, оплаченные материалы. Тем не менее, зимой 2003 года журнал «Найди» опубликовал интервью с Д.Е. Ивановым - известным в республике музыкантом и продюсером, генеральным директором Государственного цирка Удмуртии, Заслуженным деятелем искусств УР.

## ДМИТРИЙ ИВАНОВ:

«Продюсер – это продавец праздника!»

Новый ижевский цирк открыл свой первый сезон всего несколько месяцев назад. Но уже почти четыре года в цирке работает его директор – Дмитрий Иванов. С невозмутимым лицом эквилибриста он удивительным образом балансирует над реальными проблемами строительства второй очереди циркового комплекса, запросами цирковых артистов и докладами персонала. И легким движением престижжигитатора создает из этого циркового быта праздник для сотен зрителей. Для него Ижевский цирк – это многообещающий новый культурный проект, в котором растворились все его таланты, знания, и прошлый продюсерский опыт.

*- Дмитрий Евгеньевич, в детстве вы, наверное, любили ходить в старый Ижевский цирк?*

- Вы будете разочарованы – не любил! Моя мамедсестра получала 80 рублей в месяц и воспитывала нас с братом одна. Цирк был для нашей семьи дорогим удовольствием. Помню, что под новый год мне, как младшему, покупали билет и отправляли в «культпоход» в сопровождении двоюродных братьев. Представление заканчивалось поздно, и мне приходилось идти к ним ночевать – родственники жили здесь недалеко. Детское мое впечатление от цирка – вечно холодно, неуютно и непонятно – почему, например, люди смеются над лилипутами или неуклюжими клоунами? Став взрослым, я понял: цирк нашего детства был элементарным балаганом, где смеялись над человеческими изъятиями и ахали над простейшими фокусами. Это было кривое зеркало нашей псевдовеселой жизни. И только приступив к обя-

занностям директора цирка, я приехал в командировку в столицу и специально ходил на все представления знаменитого московского цирка Юрия Никулина. И понял, что цирковое искусство шагнуло далеко вперед, стало синтетическим жанром, впитало в себя все современные культурные тенденции. Теперь я люблю цирк, но уже воспринимаю его пристрастно и профессионально.

*-Вы были музыкально одаренным ребенком?*

-Я был музыкально запущенным ребенком! От великой своей стеснительности я не смог вразумительно пропеть и простучать ритм при вступительных экзаменах в музыкальную школу. На первое полугодие был взят в первый класс только кандидатом. Ну и, конечно, отстал от одноклассников. Моя учительница, молодая эффектная женщина, в тот период как раз занималась своей личной жизнью. И потому я не столько знал, сколько симулировал знания. В доме моего замечательного деда - заместителя генерального директора Механического завода Владимира Александровича Иванова - стояло черное фортепиано ленинградского производства. По малолетству я еще не мог оценить изумительную механику инструмента, но был в восторге от крутящегося табурета. Дед играл по слуху. Мама и бабушки тоже не знали нот. Я пользовался этим и импровизировал, с серьезным видом перелистывая страницы сборника этюдов. Если бы не новый педагог по инструменту и завуч школы Елена Михайловна Мацегора - я бы запустил учебу окончательно и никогда бы не стал профессиональным музыкантом.

*- Вам везло на учителей в жизни?*

- Фантастически! Их имена даже не нуждаются в комментариях - настолько они известны в профессиональной среде! В училище моими педагогами были Фаина Ильинична Меламед, Юрий Васильевич Болден-



ков, Татьяна Анатольевна Горячева, Фира Борисовна Ажимова, Анатолий Алексеевич Богданов. В музыкальной школе № 5, где я работал после училища, я попал под обаяние таланта и профессиональной преданности делу Татьяны Рюриковны Александровой. В Москве, во Всероссийской творческой мастерской, очень многому научился у Евгения Гинзбурга, Виталия Мозгалина, Бориса Пургалина и Юрия Федоровича Маликова. В ГИТИСе мне посчастливилось учиться на курсе доктора искусствоведения, профессора Г.Г. Дадамяна. Геннадий Григорьевич помог мне систематизировать мой опыт, поставил все на четкие рельсы, обучил искусству продажи культурного продукта и привил привычку к продуктивной творческой рефлексии. В период, когда я играл в группах, а потом организовывал концерты, меня многому научили мои друзья и партнеры – Сергей Колеватов и Володя Школьник, Борис Берг и Женя Мительман. И конечно самые главные уроки мастерства преподали мне те великие музыканты, концерты которых я продюсировал. Назову только несколько имен - Аркадий Шилклопер, Владимир Крайнев и Владимир Спиваков. Сейчас мне очень помогает поддержка и советы первого директора Ижевского цирка – С.М. Гринбаума.

*- Чем закончилась бурная вокально-инструментальная молодость?*

- Переходом на профессиональную сцену. Когда я был на втором курсе музучилищ, мы с друзьями организовали ВИА «Океан». Поскольку музыкально образован был только я, то меня и выбрали руководителем. Нашими главными сокровищами были зеленый перламутровый синтезатор «Юность-70» с блеющим звуком, микрофоны от престарелых магнитофонов «Аккорд» и «Астра» и черные парчовые пиджаки, в которых мы выходили на сцену дискотеки ДК «Металлург» и ресторана

«Ижевск». Еще пару лет после выпуска из училища я пытался доказать самому себе, что группа – это хобби. Я вставал в 5.30 утра, к 7.30 добирался в школу на Малиновую Гору на занятия с учениками, а после шести вечера я приезжал на работу в ресторан, и мы играли до полуночи. А с утра снова был ранний подъем. Теперь уже трудно представить, как это можно было выдержать! Как только появилась возможность перейти под крыло Удмуртской филармонии, мы с радостью ею воспользовались. А в 1987-м году, абсолютно счастливые, мы поехали учиться в Москву по линии Госконцерта. И окончательно отравились богемным столичным воздухом! Итогом учебы во Всероссийской творческой мастерской стало появление новой группы «Город» и наше участие в большом гастрольном туре по стране. Если вы работали в одном концерте с Тальковым, Глызиным, Корнелюком, Пугачевой и Долиной – вы уже просто физически не можете шагнуть назад в любители! Так появилась Центр-студия «Океан» с группами «Анонс» и «Электронный мальчик». На первые свои гастроли в новом качестве мы поехали в Нижний Тагил. Выступали, кстати, в здании местного цирка, и имели бешеный успех – толпа поклонников выломала входные двери и перевернула трамвай. А потом уже были тиражи пластинок на студии «Союз» и верхние строчки в хит-параде газеты «Московский комсомолец»

*-Вам трудно дался уход со сцены за кулисы - в ранг директора?*

-Как раз легко. Организатором обязательно должен быть человек, который не понаслышке знает все нюансы концертной деятельности, но в отличие от солистов более спокоен и не подвержен эмоциям. Есть люди, у которых просто ломка начинается, если они не в лучах софитов. А есть другие – которых не дозваться на поклон. Я

всегда относился к последним. Более того, я всегда был нелюбимым администратором. Не амикошонствовал, не делал поблажек. Но провоцировал людей на творчество, на движение дальше. И пресекал все рецидивы звездной болезни и все непродуктивные поединки самолюбий.

*-А что, были люди, которые не выдержали испытание медными трубами?*

- Это испытание выдерживают только очень большие таланты, потому что только в этом случае слава – неравноценный эквивалент их гениальности. Я первым понял, что мой коллектив болен, я пытался уговорить людей работать, но ничего не получилось. И тогда я просто поехал в Москву. Вышел на перрон Казанского вокзала с тремя рублями в кармане и массой вопросов в голове. Полтора месяца автоответчик директора Международного джазового центра Л. А. Чижика, гастроли которого в Ижевске я проводил и к которому приехал, просил меня оставить сообщение. Наконец Леонид Аркадьевич вернулся из Германии, встретился со мной и взял меня на работу. Четыре последующих года, по существу, сделали из меня продюсера. В нищей голодной стране, которую сотрясали забастовки шахтеров и путчи, мы устраивали международные джазовые фестивали с привлечением самых именитых мировых музыкантов. Творческие связи, которые тогда удалось завязать с Академией джазовой музыки, российским симфоническим оркестром под управлением М. Плетнева, Квartetом имени А. Бородина, «Новой оперой» Е. Колобова, стали фундаментом для работы продюсерской группы «Ангажемент». Репутация, которой я добился в те годы, позволила мне привезти в страну уникальный тур «Виртуозов» Владимира Спивакова. Они согласились выступить в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Новосибирске, Перми, Екатеринбурге и Ижевске. Обратите

внимание, наш город попал в связку крупнейших культурных центров страны, имеющих роскошные по акустике залы, академические театры оперы и балета и совсем другого зрителя!

*-Именно благодаря вашим регулярным Джазовым фестивалям и вашему участию в возрождении традиционного фестиваля имени П.И. Чайковского мировые знаменитости запомнили имя нашего города, а ижевская публика в целом выросла духовно!*

-Отличие хорошей публики от английского газона именно в том, что траву нужно просто целенаправленно подстригать лет двести, а публика может развиваться прорывами. И в этом нет ничего противоестественного. Зритель – это сгусток эмоций! Я надеюсь, что те, кто побывали на тех эпохальных концертах, и составляют сегодня костяк ижевской публики! А еще я уверен, что зрителя воспитывает не только серьезный репертуар и виртуозный исполнитель, но и серьезная, виртуозная организация концерта. В ней не должно быть фальшивых нот – «слепых» программ, слабой рекламы, неудобных мест или плохого звука. Праздник, который продюсер дарит публике, должен завораживать и захватывать.

*- У вас известная и талантливая семья. Три продюсера под одной крышей – это хорошо или не очень?*

- Это прекрасно! Мы дополняем друг друга. Кудрявцевы – действительно, известная и очень чтимая в театральных кругах республики фамилия. Я бесконечно уважаю Стеллу Александровну, был дружен с Сергеем Павловичем, и очень многому у них научился. Сергей Павлович – это редчайший случай удачного сочетания талантливого актера и сильного яркого театрального администратора. Он же и познакомил меня со своей дочерью и моей будущей женой – Бэлой. Был момент, когда мы все трое – я, Стелла Александровна и Бэла рабо-

тали на фестивале Чайковского. Потом вместе с женой мы работали в «Ангажементе». Теперь у меня на руках цирк, у нее развлекательный центр «Аврора», а у тещи – театр имени Короленко. У нас есть какие-то общие проблемы, и есть нюансы. Смеею надеяться, что при трех разных стилях управления, есть в нашем руководстве творческими коллективами и что-то общее. Нам безумно интересно обсуждать свою работу дома, мы увлекающиеся натуры. Вся семье живет премьерой новой программы у одного или открытием сезона у другого. У нас сумасшедший семейный пульс. Конечно, каждый очень занят, порой несколько дней подряд настолько плотный график, что мы физически не успеваем посидеть-поговорить. Но уж когда дорвемся до общения – это пиршество!

*- Предлагая руку и сердце, как вы завоевали благосклонность такой красавицы?*

- По-моему, я взял ее тихой непрекращающейся ни на день осадой. Мы работали вместе, учились вместе – и каждую минуту, когда я ее видел, у меня на лице просто крупными буквами был написан восторг. Мне нравится устраивать праздники только для Бэлы и делать ей эксклюзивные подарки. Мой московский приятель, очень хороший ювелир, создает для нее стильные украшения в единственном экземпляре, в ее духе. И я сам говорю, что она мне – самый дорогой и неповторимый подарок в жизни! В этом году в день пятилетия нашей свадьбы была премьера новой программы «Цирк на воде».

*- Каждый день, практически, Ижевский цирк открывает свои двери публике, идет программа – и параллельно идет строительство, отделка помещений, адаптация персонала. Как Вы исхитряетесь делать все возможное для того, чтобы для зрителя праздник не был омрачен какими-то неудобствами и реалиями вашей трудной внутренней жизни?*

- Это главное правило цирка! Ведь у нас самый благодарный и самый внимательный зритель – дети. Взрослые должны уметь скрывать от ребенка какие-то прозаические вещи и поддерживать в нем радость жизни. Мы можем скандалить и доказывать что-то друг другу с пеной у рта, можем завидовать друг другу, можем что-то не успевать... Но когда звенит третий звонок и начинается представление - мы все одна большая цирковая семья, которая с улыбкой встречает зрителя и работает на его ответную улыбку! Мы новый цирк, и только начинаем формировать свои традиции и атмосферу. Но, кажется, у нас это уже получилось. Когда провожали самую первую нашу программу «Львы Африки», артисты говорили, прощаясь: «Жалко уезжать, словно часть души здесь оставляем!» А представительница Росгосцирка, повидавшая много разных цирковых площадок по стране, сказала: «Вы какие-то непохожие на другие цирки. Что у вас с глазами? Почему они блестят?» Мне кажется, это мы подхватили потрясающую энергетику наших зрителей. Я разговариваю с ижевскими зрителями и людьми из районов, которые привозят к нам детей. Президент говорил мне о том, что ему приходят пачки благодарных отзывов со всей республики. Открытие цирка стало мощнейшим культурным событием года. Поскольку творческие планы у нас самые грандиозные – я надеюсь, что все премьеры в нашем цирке будут самыми заметными событиями в культурной жизни Удмуртии!

---

Весной 2003 года журнал «Деловой квадрат» опубликовал интервью с ведущей солисткой Государственного театра оперы и балета УР Натальей Ермаковой. Самое примечательное, что журнал поместил ее фотографию на обложке номера.

## ГОЛОС - ЭТО ПЛАТЬЕ ОТ БОГА-КУТЮРЬЕ

*Наталья Ермакова выводит высокую оперную моду на ижевскую сцену*

Когда в лучах софитов она приближается к авансцене, шурша и переливаясь своим концертным платьем, мужчины в первых рядах шалеют. По залу пролетают восторженные шепотки: «Красавица! Богиня! Ну, просто статуэтка!» Когда она поет - на лицах разглаживаются морщины, начинают блестеть глаза и розоветь щеки. Зал ловит каждый звук и каждый поворот головы певицы. И когда голос замирает - зрители, словно очнувшись от волшебного сна, устраивают овации, одаривают ее цветами, рассыпаются в комплиментах, посылают подарки и читают стихи в ее честь...

*Деловой квадрат:* - Госпожа Ермакова, вас называют Казарновской ижевской сцены, отдавая дань вашей красоте и грации. В самом деле, и искушенный ценитель оперы, и рядовой зритель так привыкли к пышным формам обладательниц красивых голосов, что одно ваше появление на сцене уже вызывает волнение в зале. Вы пользуетесь своей внешностью как инструментом?

**Наталья Ермакова:** - О, сначала моя внешность мне даже мешала. Я три раза поступала в консерваторию и поначалу слышала глупейшие аргументы отказа: «Вам с вашим ростом опера просто противопоказана! Вам же все тенора будут по плечо!» Хотя, на самом деле, модельный рост позволяет певице не бояться пространства сцены, владеть им. Маленькие актрисы панически боятся мизансцен, где они должны сидеть. Зритель теряет их из вида. Я читала в воспоминаниях Майи Плисецкой,

как и ее попрекали высоким ростом и эффектной внешностью. Знаете, это театральные каноны прошлого века – лишь бы был талант, а фактуру загримируем, утянем и втиснем в роскошный костюм. Сейчас мировые оперные тенденции таковы, что певицу оценивают не только по вокальным, но и по внешним данным. Голосов много. И красивых, крепких голосов. Многие могут петь технично и осмысленно. Но требуется и визуальное, фактурное попадание в образ! Весь классический репертуар – это страстные и красивые женщины. Сгорающие от любви. Сводящие с ума. Доводящие мир до трагедий и войн. Или воспринимаемые миром как очаровательная игрушка, как образец ангельской красоты. Чтобы это петь – надо так выглядеть! Я неоднократно была за границей на конкурсах и прослушиваниях: если ты, что называется, в форме, если можешь продемонстрировать технику и красоту голоса плюс свои сценические данные – только тогда тебя отмечают. И моя внешность, действительно, инструмент. Великие композиторы – великие кудесники! Музыкальные фразы и паузы в партитуре подсказывают жесты и походку, мимику и позы героини. Но подогнать партию под себя, дать отточенность и чистоту образа – забота исполнительницы. Я надеюсь, что моя Розина получилась хрупкой фарфоровой фигуркой, какой ее видел Россини. Она охорашивается, поворачивается и позволяет рассмотреть каждую ноту и каждый локон. Что называется – прелестница! А моя Виолетта и вокально, и визуально прорисована глубокими сочными красками, содроганиями звука и тела, силой чувства...

*ДК: - В январе 2001 года вы дебютировали на ижевской сцене именно в «Травиате». Для вчерашней выпускницы консерватории в свой первый театральный сезон эта партия – большая удача. И в том же году у вас была стажировка в Италии. Вы поете теперь Виолетту иначе?*



Н.Е.: - Безусловно! В Екатеринбурге, в фонотеке консерватории я прослушала все имевшиеся записи этой оперы Верди. Конечно, видела знаменитый фильм Франко Дзеффирелли с Терезой Стратос в главной роли. Меня поразила там кинематографическая пластика, динамика актерской игры. В то же время, я видела киноверсию постановки 1956 года, в которой пела известная Анна Моффо. Это, пожалуй, лучшее вокальное исполнение партии Виолетты. Но что такое итальянская школа я поняла только в предместье Милана, в классе Риты Орланди Малоспино (в свое время лучшей исполнительницы партии Аиды). Стажеры приехали из разных стран, и итальянский стал универсальным языком нашего общения друг с другом и с окружающими. Оралло – маленький городок, где есть свой театр, но нет постоянной труппы. Гастроли, антрепризы, конкурсы проходят постоянно. И весь городок живет оперными впечатлениями. С живейшим интересом и характерной жестикующей людей обсуждают взятую верхнюю ноту или неправильное дыхание, что называется, у прилавка. Для этой нации петь так же естественно, как дышать. И вот когда 24 часа в сутки варишься в этой языковой среде, схватываешь жесты и интонацию, сам начинаешь жить в новом, накаленном эмоциональном режиме – начинаешь осваивать специфическую итальянскую оперную манеру. Моей технической подготовкой госпожа Орланди была довольна. Но она совсем по-другому дала мне тембровую окраску, голосовые нюансы. Что такое стиль? Стиль делают мелочи! Какие-то трели, фразировочки, штрихи, выдохи. А все вместе это дает культуру звука, голосовое великолепие партии. В 2002 году я ездила в Швейцарию, на мастер-классы известного тенора Эрнста Хефлигера. Поразительный человек! В свои 83 года он еще концертирует. Главное, он был знаком со многими композито-

рами-классиками XX века, с известными вокалистами прошлых лет. То есть школа передается буквально из уст в уста, из уха в ухо профессионала. Печально, что в нашем театре оперы и балета заграничными стажировками могу похвастаться я одна. Весь мир совершенствует мастерство исполнителей только таким образом – через приглашения, стажировки и мастер-классы.

*ДК:* - Шаляпину нужен был Дягилев, чтобы представить его европейской публике, у той же Казарновской муж - ее импресарио. Ваши выступления распланированы на год вперед. Кто этим занимается?

**Н.Е.:** - Да, в нашей профессии особенно важна встреча с тем человеком, который станет посредником между публикой и исполнителем. Первоначально организацией моих концертов занималась мама. Кто же обладает большей верой в начинающий талант? Кто, как ни мама, может так страстно желать своему ребенку успеха? Мама Анны Курниковой или мама Анастасии Волочковой – лучшее доказательство того, что родной человек может стать не только объективным ценителем, но и замечательным промоутером. Теперь моя мама занимается внучкой, а организацией концертов и продвижением певицы Натальи Ермаковой занимаюсь я сама.

За первые два сезона в театре оперы и балета республики я спела пять сольных партий: кроме уже упоминавшихся «Травиаты» и «Севильского цирюльника», я пою Микаэлли в «Кармен», а в оперетте – Галатею и Розалинду в «Летучей мыши». Для моего лирико-колоратурного сопрано больше пока работы нет. Портить голос, вредить ему «чужими» партиями из репертуара театра я не намерена. Очень жду перенесенную на следующий сезон постановку «Фауста» Гуно. Мой консерваторский педагог – Маргарита Георгиевна Влади-

мирова – дала мне такой вокальный багаж, с которым я могу выступать в разных жанрах. От нее я восприняла культуру исполнения и репертуар русского городского романса. С Владимировой же мы сделали дипломной работой монооперу Франсиса Пуленка «Человеческий голос», причем на языке оригинала. Я показывала эту работу ижевской публике в одном концерте с Муниципальным хором имени Чайковского. Это богатый, чувственный и, главное, современный материал. Я так же с огромным удовольствием пою джазовые композиции, отечественную вокальную классику, включаю в свои концерты «Лунную реку» Манчини и композиции Битлз. Я могу заинтересовать самые разные аудитории. Первый раз я организовывала свой концерт в ноябре 2000 года. Это был совместный проект с солисткой нашего театра А. Шулятьевой. И я шаг за шагом прошла всю цепочку: заказ афиш и программ, распространение билетов, аренда зала, контакты с журналистами. За два с небольшим года моей продюсерской работы я оценила акустические возможности всех крупных сценических площадок Удмуртии, работала в лучших залах Екатеринбурга и Казани. У меня были десятки сольных концертов только с концертмейстером и совместные выступления с нашим симфоническим оркестром, коллективом «Арсенал-бенд», с Казанским оркестром народных инструментов. Я стала лауреатом конкурса имени Веллини на Сицилии, конкурса Елены Образцовой в Санкт-Петербурге в 2001 году и конкурса «Вальсесессия музыка» в Оралло. Все свои прослушивания и стажировки я организую себе сама. Вот и ближайшая моя работа в Венгрии – результат знакомства на конкурсе и обширной переписки с директором Оперного театра в Мишкольце.

*ДК: - Чем вы берете на деловых переговорах? Актерствуете или допускаете легкую долю кокетства?*

**Н.Е.:** - Не без этого, разумеется. Но сама по себе красота, мне кажется, - валюта, конвертируемая только на внутреннем рынке. На западе в первую очередь ценят деловые качества. Я знаю английский и итальянский, понимаю французский и немецкий языки. Я слежу за тенденциями, основными событиями и конъюнктурой мирового оперного рынка. В каждой европейской стране, практически, у меня отлаженные связи. Мой сценический и концертный опыт, моя заграничная практика и моя коммуникабельность – вот основные слагаемые моего успеха на деловых переговорах. Не скрою, чем дальше - тем все труднее мне совмещать творчество и продюсирование. Но я смогу передоверить себя как певицу не просто агенту, а человеку образованному, понимающему специфику такого культурного продукта, как голос.

**ДК:** - *Голос – это божественный дар. В вашем случае кажется, что Бог - кутюрье. Именно для вас он подобрал лучшие оттенки и изысканный силуэт вокала, который вы и демонстрируете с естественной раскованностью его любимой модели. Известный музыковед, Заслуженный деятель искусств УР Елена Георгиевна Красновская сказала о вас, что Ермакова – «единственная у нас певица, за которую не боишься: допоеет? - не допоеет? Слушая ее, не страдаешь техническими трудностями, а наслаждаешься музыкой!» Это очень лестное мнение специалиста. Но круг профессиональной публики узок. Придет ли мода на оперу?*

**Н.Е.:** - Вы знаете, механизмы моды работают по законам рынка и психологии человеческого восприятия. Когда в «Красотке» герой Ричарда Гира заказывает билеты на самолет и везет героиню в другой город на один вечер, чтобы послушать «Травиату» - это не преувеличение и не натяжка сценариста. Опера на западе – дорогое искусство. Она стоит в одном ряду с элитными перелетами

на «Конкорде», посещениями аукциона «Сотби» и Недеи высокой моды в Париже, участием в кинофестивалях и великосветских раутах. А что обеспечивает любому товару или услуге внимание vip-потребителя? Лоск и антураж, ценность марки в глазах привлекательных социальных групп и повышенная комфортность потребления. Сеть новых кинотеатров по стране, популярность в столице vip-концертов классической музыки и успех «Новой оперы» Евгения Колобова - лучшее тому доказательство. Конечно, в любом зале неискушенных зрителей больше. Но за что не любит оперу широкая публика? За нарочитость исполнения! Когда вокалист физически не может раскрыться, с усилием посылает звук - простая публика тут же отгораживается от него стеклянной стеной скуки и непонимания. Но я знаю по своим концертам: если звуки льются легко - публика с рефлекторной синхронностью открывается тебе в ответ, она все чувствует и понимает! Среди моих друзей и поклонников есть очень известные и обеспеченные люди, им нравятся мои выступления, мои записи на CD. Единственное, что они не понимают и не принимают - низкие цены на билеты и убогие залы. Но это можно исправить. В Екатеринбурге лет пять назад построили здание Камерного театра, где есть зал на 150 мест, с великолепной акустикой и евродизайном. Туда богатая публика с удовольствием приходит послушать настоящее оперное исполнение. В том зале стремятся выступать самые именитые музыканты. Потому что зал играет певца! Это достойная оправда драгоценному камню его голоса.

Еще в студенческие годы я с ансамблем старинной музыки «Хорал» выехала на гастроли в Германию, мы пели в старинных соборах. И вот там я впервые поняла, почему композиторы прошлых веков давали такие большие паузы между музыкальными фразами. Велико-

лепная акустика собора долго несет звук по ярусам и переходам сводов и затем возвращает его обратно. И нужно дожидаться, пока собор «допоет» фразу вслед за тобой. Только вместе интерьер и исполнение дают невероятное ощущение катарсиса, праздника души. Так вот, если публика на концерте или спектакле будет воспринимать музыкальное произведение не только ушками, но и глазками: через мою внешность, красоту костюмов и декораций, профессиональный свет и звук, стильный дизайн зала и комфортность места – только тогда можно будет говорить о постоянном аншлаге, об устойчивом спросе. И, значит, о моде на оперу!

*ДК: - Придет ли мода на певицу Наталью Ермакову?*

**Н.Е.:** - Если вы берете у меня интервью, значит, она уже пришла!

---

В юбилейный год 450-летия добровольного вхождения Удмуртии в состав Российского государства журнал «Деловая репутация» начал рубрику «Удмуртия - моя», в которой рассказывал о людях разных национальностей и профессий, которые в разные годы связали свою судьбу с нашей республикой и городом Ижевском, добились успеха на своем поприще и принесли славу Удмуртии.

### СЛУЖИТЕЛЬНИЦА ДВУХ МУЗ

**Елена Георгиевна КРАСНОВСКАЯ**

*Родилась 14 марта 1955 года в семье кадрового военного, служившего в Ижевске.*

*В 1980 г. закончила Казанскую консерваторию.*

*С 1981 г. музыкальный журналист на радио.*

*С 1983 г. - ведущая музыкальных концертов.*

*С 1993 г. участвует в республиканских фестивалях имени П.И. Чайковского.*

*В 2006 г. защитила диссертацию на тему «Функция музыки в удмуртской художественной словесности». Автор книги «Содружество двух муз» и десятка научных статей, соавтор книг о творчестве С. Широбокова и Г. Корепанова-Камского, альбома «Великий Чайковский» и сборника «На переломе эпох». Кандидат филологических наук, член Федерации женщин творческих профессий Удмуртии, Заслуженный деятель искусств УР.*

**Облик этой женщины навевает воспоминания о целой плеяде русских красавиц с польскими корнями, к которым были равнодушны поэты, художники и музыканты XIX века. Четверть века назад сам Г.М. Корепанов-Камский благословил ее на стезе музыкального конферанса и потом именно ей доверил вести свой юбилейный концерт в Москве. Сегодня известные композиторы и музыканты, дирижеры и певцы Удмуртии высоко ценят ее критическое мнение, приглашают к сотрудничеству. Лучшие художники республики дарят ей свои работы и рисуют ее портреты. Ее анализ музыкальности национальной литературы стал настоящим событием в научном мире. И каждый раз она удивляет заезжих исполнителей своим феноменальным профессионализмом на сцене. Сегодня без Красновской трудно представить традиционный республиканский фестиваль имени П.И. Чайковского и гастрولي в Удмуртии знаменитых классических музыкантов, концерты Государственного симфонического оркестра УР и весенние Хоровые Соборы. Музыка и литература – вот то, чему она посвятила жизнь.**

*- Елена Георгиевна, в вашей крови соединились гены польского деда по отцовской линии, который был кадровым военным и колесил по России, и русского деда по материнской линии, ко-*

*торый жил в татарском селении и держал свою парикмахерскую. Как случилось, что ваша жизнь оказалась связана с Удмуртией?*

- Мой отец, фронтовик и потомственный кадровый офицер, получил назначение в Ижевск. Здесь он (как гласит семейное предание) долго и красиво, скрепя ремнями, ухаживал за будущей супругой – приехавшей сюда по распределению преподавательницей. Конечно, я с детства осознавала свою национальность. Любила русскую литературу, восхищалась русской классической музыкой. Возможно, как и многие дети военных, я еще долго воспринимала бы место, где родилась, как нечто временное, не мое. Если бы не то обстоятельство, что мы жили в известном преподавательском доме на ул. Ломоносова, 20. У нас часто собирались друзья родителей, соседи по дому. Обаяние таких личностей как Геннадий Михайлович Корепанов-Камский и Зоя Алексеевна Богомолова было безгранично. Очень многих известных людей я узнала подростком. И только спустя годы встретилась с ними как профессионал, смогла адекватно оценить их талант и масштаб личности.

*- Как музыковед вы делите музыку на национальную и интернациональную?*

- Вы знаете, наука, конечно, выделяет народную музыку и национальные мотивы в творчестве композиторов. Но музыка – это язык интернационального общения. И профессионалы, и просто слушатели чаще делят музыку на хорошую и плохую. И хорошая – это как раз та, которая внятна и близка людям любой нации! Когда я готовила на республиканском радио музыкальные программы, то отбирала для эфира лучшее. Играла фортепьянную музыку Генделя и Мендельсона. Представляла оперные шедевры Римского-Корсакова и Чайковского. Посвятила отдельные передачи композитору-песеннику Александ-



ру Шкляеву и певице Анне Герман. Когда я веду концерты, я одинаково бережно стараюсь представить зрителю талант музыканта, певца, композитора. А итальянского, русского или удмуртского - неважно. Назвать, например, Германа Афанасьевича Корепанова классиком – не погрешить против истины. Его скрипичный концерт, его симфоническая музыка – это глубоко и серьезно. Там кроме национального колорита бесспорно видна русская музыкальная традиция. Не впрямую преломляются национальные музыкальные мотивы в творчестве такого интереснейшего композитора как Николай Шебалин. У Александра Корепанова его вальсы, фортепьянные пьесы, балет «Соловей и роза» - это талантливые произведения, которые невозможно упрекнуть в «местечковости». Если говорить об исполнителях, то я с огромным удовольствием работаю и с певицей эстрадно-этнического плана Надеждой Уткиной, и с солисткой Государственного театра оперы и балета УР Татьяной Силаевой, и с приезжавшей неоднократно в республику на гастроли солисткой театра «Ла Скала» Кьярой Таиджи. Прекрасный голос – это не просто технически верное исполнение нот. Это проникновенная интонация, отсутствие душевной фальши. На такой посыл откликаются зрители с любым менталитетом!

- Почему вы заинтересовались влиянием музыки на удмуртскую литературу?

- Удмурты вообще музыкальная нация. В отличие от татарской народной музыки, которая очень сочная, броская, с сильной орнаментальной основой, удмуртская народная музыка более камерная, затаенная, если хотите, сакральная. Вот, Сергей Кунгуров воссоздал древнеудмуртский инструмент крезь, сам играет на нем. В этих звуках есть что-то магическое. Они волнуют меня, не смотря на то, что я не удмуртка. В тебе поднимается весь

исторический пласт не одного века. Удмуртский язык сам по себе певуч, интонирован. А удмуртская литература начала создаваться в очень благодатное время, когда был расцвет городской романсовой культуры, потом советской песни. И это нашло отражение в творчестве национальных прозаиков и особенно поэтов. Даже когда стихи удмуртских поэтов декламируют для русской аудитории на языке оригинала – их темпоритм и интонация завораживают слушателя. Настоящее искусство никогда не нуждается в переводе!

---

## *ОЧЕРКИ*

В феврале 1993 перед бенефисом Заслуженной артистки России Евгении Пахомовой я делала с ней материал для «Известий УР». В правительственных и артистических кругах республики ее всегда называли «Удмуртский соловей». Я же робела перед этой грозной театральной старухой невероятно. И когда пришла к ней в дом, принесла готовый вариант статьи – листки машинописи неожиданно выскользнули из рук и упали на ковер. Я моргнуть не успела, как Евгения Степановна быстро села прямо на них. А потом подняла на меня смеющиеся глаза и пояснила: «Старая актерская примета. Когда роль падает – надо на нее тут же сесть. А то успеха не будет!» С той поры актерскую примету Евгении Степановны я сделала своей, журналистской. Когда статья до сдачи в набор падает на пол – на ней надо обязательно посидеть, а то потом проблем не оберешься!

### *МОЙ ГОЛОС БУДЕТ ЗВУЧАТЬ ДОЛГО!*

Из одной классической оперетты в другую кочует образ бедной девушки, мечтающей стать знаменитой

артисткой... Она услышала песни и арии в черной таинственной тарелке радиоприемника и дала маме слово: «Буду петь! Уеду в большой город, как запою – ты меня по радио и услышишь!» Мама вздохнула: « Да на какие деньги я тебя в город отправлю?» Но наша героиня написала письмо в филармонию и... села плести кружева. За 25 рублей продали жене директора ткацкой артели кружевные подзоры на кровать, да 20 рублей мама «из чулка» достала. И ранним утром, почти ночью, примадонна школьной самодеятельности выступила в поход за славой. Выпорхнула из глубинки певчая пташка, закутанная крест-накрест поверх шубы в мамину шаль. По февральской вьюге, по снежным заносам, 35 километров – до Воткинска. Потом поездом до Ижевска.

Григорий Максимович Максимов, бывший в ту пору руководителем удмуртского ансамбля песни и пляски, даже останавливаться не стал на ее робкое «здрасьте»: «Ты куда такая маленькая? Тебе сколько лет?» Женька обиженно заспорила: «Да у меня уже паспорт есть!» Максимов махнул рукой: «Ты что, паспортом будешь петь? Нет, у меня государственный ансамбль, а не детский сад...»

На следующий день она снова сидела в коридоре филармонии. Молча. Решительно. Почти отчаянно. Неужели проедит деньги и вернется домой с позором? Максимов подивился такой настырности, но повел в класс, сам сел аккомпанировать: «Ну, и что ты будешь петь?» А Женька первый раз в жизни увидела фортепиано! Но рассматривать было некогда, терпение у грозного дяденьки кончалось. И она запела! Любимую их с мамой «Весеннюю ночь» - «Чыдонтэм тулыс уй». Глаза у Максимова стали теплее и внимательнее: «А теперь спой что-нибудь на русском». И Женька запела то, что выучила на слух по «тарелке»: «Ой, цветет калина в

поле у ручья!» Даже то, что ее приняли «в артистки», не поразило Женьку так, как последняя фраза Максимова: «Берем тебя с месячным испытательным сроком. Зарплата – 400 рублей». Господи, ее мама, великая труженица, никогда в жизни больше 225 рублей не получала!

Конечно, до ансамбля Женя Пахомова много пела на воздухе, привыкла к деревенской, заливистой песне. Но голос был поставлен от природы. И звучности она интуитивно достигала не силой, а чистотой и собранностью звука. Особых трудностей с вокалом не ощущала. Единственная проблема – не знала нотной грамоты. Через месяц к новичкам для постановки голоса пригласили «саму Лифшиц». Мария Владимировна преподавала в музучилище, слыла сильнейшим педагогом по вокалу, вся «певческая гвардия» республики брала у нее уроки. Она послушала Пахомову и всплеснула руками: «Что же вы ее в группу альтов посадили? Это же самое настоящее сопрано!»

*- Это был именно тот педагог, которого я подсознательно ждала. Она услышала мой голосовой потенциал, угадала мое развитие. Как я благодарна ей за то, что в своей работе с хором ансамбля она шла по пути академического звучания. Тогда, кстати, во главе ансамбля встала выпускница Казанской консерватории Розита Андриановна Анкудинова. Благодаря этой замечательной женщине ансамбль буквально расцвел голосами. Она создала и женское трио, в котором я пела. Мы взяли в репертуар очень сложные обработки удмуртских песен, интересные полифонии русских народных, великолепные классические вещи – «Грезы» Шумана, «Соловуху» Чайковского. Заниматься с Марией Владимировной Лифшиц было одно удовольствие. Она всегда шла от естества, ничего не ломала.*

О Пахомовой заговорили. Полгода ансамбль был на гастролях по Дальневосточному краю. После концерта

приходили за кулисы, благодарили. На гастролях в Ленинграде пригласили выступить на телевидении. Она запевала перуанскую народную песню «Птичка». Никогда не забудет – после передачи были хвалебные звонки на студию! В 1957-м она стала самой юной обладательницей звания «Заслуженная артистка Удмуртской АССР». И тогда в правительственных и артистических кругах ее стали называть «наш удмуртский соловей».

*- Я никогда не стремилась попасть «к верхам». Просто мне невероятно повезло в жизни – я встретила, полюбила и вышла замуж за очень известного в республике человека. Мой муж, Михаил Петрович Покчи-Петров после окончания ГИТИСа работал режиссером Удмуртского музыкально-драматического театра, выпустил две книги стихов. У нас в доме постоянно бывали известные актеры, литераторы. Именно в ту пору Геннадий Михайлович Корепанов-Камский написал оперетту «Любушка», а режиссер спектакля Асанин решил поставить ее на родном языке. После первой же читки он утвердил меня на главную роль. А после премьеры последовало предложение перейти на работу в театр.*

Пахомову сразу ввели в основные спектакли, дали каскадные роли (Лариса в «Белой акации», Любаша в «Табачном капитане»). До сих пор весь сценический опыт сводился к тому, что она величаво выходила из-за кулис, вставала и пела. А тут надо было двигаться по сцене, танцевать и держать дыхание, петь трудную партию и не выходить из образа! Геннадий Васильевич Веретенников, Глеб Николаевич Бехтерев, Эрик Викторович Розен – эти люди слепили, выстроили, вырастили из Пахомовой артистку оперетты. Дали острое летящее пение и сценическую пластику, разбудили ее драматическое дарование. Еще Чаниту она сыграла природно, подетски. Но Адель в «Летучей мыши» - это была ее роль, ее характер! Она охотно дурачилась и перевоплощалась,

с восторгом брала верхнее ре-бемоль. Именно на этой партии Пахомова почувствовала, что свои вокальные возможности ей надо расширять. За два года она прошла курс музучилища, экстерном сдала экзамены. Собралась сразу же поступать в консерваторию, прошла первый тур в Москве, пела в Большом зале консерватории. Но когда пришла за направлением к Агафону Николаевичу Вахрушеву, тогдашнему министру культуры, тот взмолился: «Женечка, Герман Корепанов закончил оперу, мы уже в Москву о премьере сообщили. Кто же, кроме тебя, Наталь споет? Никуда ты не поедешь!» Конечно, она осталась. Интересная большая партия, очаровательная сценография. Первая национальная опера – это было событие! После премьеры ей выражали свое восхищение Тихон Хренников и Арам Хачатурян. Но следующий сезон в театре начинали уже без Пахомовой – ведущая солистка и Заслуженная артистка республики стала рядовой студенткой Казанской консерватории, ученицей профессора Валентины Андреевны Ласько.

Она вернулась с консерваторским дипломом в Ижевск и 15 сезонов подряд буквально царила на родной сцене – все ведущие партии во всех спектаклях текущего репертуара. Ах, какая она была Марица, какая Сильва! Доросла до Розалинды в «Летучей мыши» и спела ее филигранно! В 1967-м театр впервые взялся за мюзикл. Пахомова была первой Элизой Дулитл – чистый, роскошный звук, никаких уличных хрипов, даже в первом акте. А какое развитие характера! Только работая над спектаклем «Моя прекрасная леди», она поняла, что ей мешает в классической оперетте – традиционная схема отношений героев, повторяющаяся сюжетная линия либретто! Но Б. Шоу, а потом и Ф. Достоевский (одной из самых интересных работ театра в семидесятых стал спектакль «Дядюшкин сон») дали Пахомовой возмож-

ность окунуться в настоящую, сложную драматургию. И, одновременно, с какой самоотдачей, с каким вкусом работала Евгения Степановна в таких спектаклях, как «Россиянка», «Василий Теркин». В тридцать лет сыграть бабушку – это испытание для актрисы. Пахомова его выдержала. И с какой благодарностью потом вспоминала она эти свои первые «нефактурные» роли – они помогли ей безболезненно, без психологической ломки уйти в свое время из первых героинь в характерные актрисы.

И снова целый фейерверк запоминающихся ролей! Нинила в «Табачном капитане», уморительная Гапуся из «Свадьбы в Малиновке», бесподобная миссис Пирс в «Моей прекрасной леди», искрометная мадам Флоранс в «Мистере Икс». Только Пахомова умеет без разгона в первом действии выйти на двадцать минут на сцену и сразу же публику наповал!

*- Здесь, на сцене, я должна была дожить и почувствовать то, что не успевала в жизни. Здесь все невыплаканные слезы, нерастраченные восторги вплетала в интонацию песни, в рисунок роли. Это очень сложно – столько лет играть в одном городе, в одном и том же театре. И сохранить авторитет, не скомпрометировать себя каким-то срывом, халтурой. Сорок лет эксплуатирую свой голос – и ни разу не слышала нареканий дирижера в свой адрес. Привыкла не только петь, но и играть без фальши. Очень люблю свой театр. Не только за те минуты триумфа, которые он подарил мне в лучшие годы. Но и за старенькое, верное зеркало в гримерной (которого и сейчас не боюсь, оно показывает мои морщины, но никогда не врет), за блеск и нищету костюмов (до сих пор, как бы ни уставали ноги, не позволяю себе садиться в костюме за кулисами). Люблю затаенную тишину последних часов перед спектаклем (всегда прихожу рано) и пыльное закулисье (здесь вырос мой сын, может, потому тоже пришел работать именно в театр?). Очень трепетно отношусь к партнерам*

*по спектаклям, любила и люблю их. Талантливые люди, настоящие друзья – Гена Городилов, Сергей Кудрявцев, Володя Нефедов, Юрий Яковлев. Я в жизни ведь никогда не актерствую, не могу картинно ссориться или задаваться. Со всеми стараюсь находить общий язык, не терплю панибратства и равнодушия. Может быть, потому всю жизнь на общественной работе. А еще преподаю. Уже четыре моих выпуска в музыкальном училище было. Мои ученики – в профессиональных коллективах республики, Казанской консерватории. Продолжаю концертную деятельность, много записей на республиканском радио. У меня кроме обширного театрального репертуара в активе романсы и удмуртские песни. Я всегда думаю: если бы судьба распорядилась так, что после консерватории я попала в другой город, где никому не нужны были мои удмуртские песни – чувствовала бы себя однокрылой. Я счастлива, что мой голос звучит на моей земле. Вот я уйду когда-нибудь со сцены, даже совсем уйду из жизни, а голос будет звучать на пластинках и в фондовых записях еще очень долго...*

Спустя сорок лет после своего первого рабочего дня в «Италмасе» Заслуженная артистка России Евгения Пахомова приглашает всех на свой бенефис. Десять сезонов подряд она пела Сильву, а теперь играет мать Эдвина. Ее княгиня – бывшая примадонна оперетты, известная в свое время по сценическому псевдониму «Соловей». Как, должно быть, дрогнет сердце от такого совпадения!

---

**В год 175-летия Мариуса Петипа музыкальный театр Удмуртии вошел в новом статусе, получив звание Государственного театра оперы и балета республики. Спектакль «Лебединое озеро», в котором главные партии танцевали ведущие солисты Санкт-Петербургского Малого театра оперы и балета имени М.П. Мусоргского Наталья Лобачкова и Павел Романюк, был дорог ижевским балетоманам еще и потому, что Одетта-Одиллия – наша землячка.**



## ОЗЕРО МАЛЕНЬКОЙ СЦЕНЫ

...На утренниках в детском саду Наташа была бесшумной солисткой. Носки всех туфель всегда имели жалкий вид – обожала ходить «на пальцах». Умиляющую всех взрослых полечку тихо презирала. Но очень любила танцы «у палочки». Папа обычно встречал ее после занятий в танцевальном кружке Дома пионеров, где она занималась у Л.В. Мамонтовой. И всю дорогу домой Наташа подпрыгивала на ходу, повторяла балетные па и щебетала их французские названия: арабеск, плие, батман, аттитюд, балансе. А Вячеслав Павлович пытался их запомнить. Отчетливее всего в его памяти сохранился день 25 августа 1975 года. Длинная очередь перед комнатой приемной комиссии Пермского хореографического училища. Было 180 претендентов. Осталось четверо. Смущенный Вячеслав Павлович: «Спасибо, что отметили нашу девочку и предлагаете ей учиться. Мы с женой подумаем и решим...» Недоумевающая директриса: «О чем вы? Да мы такую девочку, как ваша, по всей стране искали! Никаких «подумаем»!

За год до поступления в училище Наташи Лобачковой его ученица Надя Павлова завоевала Гран-при Московского международного конкурса артистов балета и прославила своего педагога – Людмилу Сахарову. Учиться в тех же стенах и в тех же руках – это был знак судьбы. Хотя о жесткости Людмилы Ивановны по училищу ходили легенды. Ее характер, ее насмешки не каждая из этих замкнутых, тайком плачущих по маме, замученных репетициями девочек выдерживала.

*- Я долгие годы была послушной и нераскрывшейся танцовщицей. Собственный характер артистический, да и человеческий, появился только лет пять назад. Но теперь я понимаю, что жесткая система Сахаровой в подготовке бале-*

*рины оправдывает себя. Она учит не жалеть себя, развивает бешеную работоспособность, подхлестывает самолюбие, заставляет работать не только мышцами, но и головой.*

Упрямой тонкой веточкой руки Наташа цеплялась за родненский, такой прочный станочек. Потная прядка свисала на лоб. Ресницы слипались от слез. Она привязывала себя к стареньким фондовским пуантам и зажималась от страха. Ноги, ее легкие сильные ноги, предательски дрожали и стирались в кровь. Рваные утлые лодочки балетных туфель, беспомощно ткнувшись разбитыми носами в гладкое паркетное озеро, кувыркались и заваливались на бок. Первые шаги от палки на середину зала причиняли ей, как андерсеновской русалочке, мучительную боль. Но настал день, когда она сумела встать четко и красиво, продержалась минуту-другую... Нам с вами трудно понять этот праздник – первые пуанты, которые приручила!

Русские балерины встали на пуанты в начале девятнадцатого века вслед за божественной Тальони. Их заставил это сделать приехавший в 1847 году в Россию известный французский танцовщик и балетмейстер Мариус Петипа. Каждое новое балетное поколение вырастает на хореографии великого Петипа. Первые вводки в настоящий спектакль для учеников хореографического училища – это, конечно, детские ансамбли в «Спящей красавице» и «Щелкунчике». В 13 лет Наташа Лобачкова солировал в детских партиях на сцене Пермского театра оперы и балета. Перед самым ее выпуском театр гастролировал в Австрии. Наташа впервые танцевала на великолепной сцене открытого театра на берегу озера.

Партия Одетты-Одиллии – мечта каждой балерины. Девушка-лебедь... Бесконечно прекрасное и столь же бесконечно несчастное существо. Как и балерина. Тело не принадлежит до конца ни земле, ни небу, ни воде.

Все, чем одарила природа – выворотность ног и особенное устройство мышц, способность к прыжку, врожденная гибкость и чувство координации, безупречный музыкальный слух и органическая плавность движений – все это выделяет ее из толпы людей. Но это же и заставляет укладывать одну-единственную жизнь в прокрустово ложе: ежедневный экзерсис, репетиции, потянутые связки, пот, кровь, пластыри, компрессы, бинты. А массаж, сауны и особое питание – профессиональная необходимость, которой у нас артисты балета часто лишены. Да и душой своей балерина не вольна распоряжаться. Она заколдована гладким дощатым озером сцены. Она обречена на перья пачки и лапки пуантов, лишь на короткий срок превращаясь в простого человека.

За восемь лет учебы в училище Наташа смогла приехать домой на каникулы лишь дважды. До сих пор Лобачкова и ее муж, тоже солист Малого театра Павел Романюк, снимают комнаты в разных концах Санкт-Петербурга. Сыну едва минуло полгода, когда труппа собралась на гастроли. И потому не Наташа, а ее мама, Людмила Петровна, хорошо помнит первые шаги и первые зубы, а теперь первые драки и первые книжки Кирюши. Мама Кириллы изредка прилетает к нему. Белая мама с маленькой сверкающей короной на голове выныривает из строя лебедей и машет ему рукой. Черная мама хохочет папе в лицо и кокетливо отшвыривает куда-то в кулисы только что подаренный ей букет.

*- Для меня сейчас очень важен именно этот спектакль и эта роль. – Наташа замолкает на долю секунды, продолжая укладывать в дорожную шкатулку длинные черные перья головного убора Одиллии. – Год назад у меня была очень серьезная травма. Даже родителям не написала. Замкнулась, просто заново училась ходить, долго восстанавливала форму. В «Лебедином» и психологически, и технически – одна*

из самых сложных женских партий. И мне очень нужен «черный» акт – трудный для исполнения, яростный, победный. Я сама себе доказываю, что все могу!

**-Вы можете заставить наш оркестр играть быстрее, повинуюсь не дирижерской палочке, а острому носку вращаемой ноги! И вы можете поднять в провинциальном зале, где так редко видели балет, волну столичных оваций!**

- Да, публика была прекрасная, истинные поклонники балета, милые добрые люди. Как и положено, встречали аплодисментами каждый выход, не отпускали в антракте, столько цветов! Студентки хореографического отделения культпросветучилища подходили с реверансами – несколько забытая балетная традиция...

Бывшая ижевчанка Наталья Лобачкова стала солисткой Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П. Мусоргского только благодаря своему дарованию и фанатичной работоспособности. Недавно Лобачкова и Романюк подписали контракт с японцами. Теперь будут танцевать «там». Чтобы не потерять ни дня своей короткой, такой короткой сценической балетной жизни!

---

В конце 1996 года специально для всероссийской газеты «Культура» был создан большой биографический очерк о нашей прима-балерине.

### ПРИМА С РОДИНЫ ЧАЙКОВСКОГО

Марина Кузнецова родилась в славном хореографическими традициями городе Воронеже. Но очень скоро вслед за отцом, выпускником Оренбургского летнего училища, семья уехала сначала в Якутию, потом в

Забайкалье. В Чите девочка училась в спецшколе с преподаванием китайского языка и занималась в студии ритмики у Людмилы Рубинштейн, которая первой обратила внимание на ее данные. Марину и еще 11 девочек педагоги Воронежского училища отобрали из 600 претендентов. Через год ее учебы умерла бабушка. И город вмиг стал неродным и неласковым. С 10 лет (!) Марина жила одна, на квартире у чужих людей. Вольница эта и ранняя самостоятельность выделяли ее из стайки послушных учениц. Взвзвывая их с 5 класса Набиля Валитова – гроза и гордость училища, выпускница самой Вагановой – долго пыталась Кузнецову выдрессировать, выгоняла из класса, кричала вслед: «С твоим характером ты никогда не будешь работать в театре!»

- *А какой характер нужен балерине?*

- *Сильный. Бескомпромиссный по отношению к себе, умеющий все подчинять профессии. Балет – ежедневное насилие над собой. Это, конечно, помогает вырабатывать характер. Сильный умный педагог в училище – просто божий подарок! Но нельзя, чтобы педагог полностью контролировал, подминал под себя, становился поводырем. Почему так часто ломаются, начав самостоятельную работу в театре, воспитанники сильных педагогов? Выпускался на отлично, подавал надежды, хорошая техника – через пару лет работы в труппе ушел на второй план и потух. Что случилось? Ежедневная опека, ситуация, в которой от тебя требуется беспрекословное исполнение не усвоенного еще тобой, запредельного какого-то замысла – все это развращает. Молодняк поступает на сцену и ждет, даже требует, чтобы его и дальше натаскивали, доучивали, объясняли. А театр – это другая машина. Она работает по иным, не училищным законам. Даже если не вспоминать все театральные интриги, нездоровую конкуренцию, психологическую ломку – это совершенно другой профессиональный режим. Уроки-репетиции-прогоны-спектакли*

*и снова репетиции-прогоны-спектакли. Экзерсис уже не столько инструмент освоения, сколько самоанализ. И если ты не можешь достроить фундамент данной тебе школы, не в состоянии сам себя натаскивать, сам отвечать за свою технику – ты никогда не выбьешься в ведущие танцовщицы. Машина театра снимает с тебя всю стружку и выбрасывает, как отработанную заготовку. Волею судьбы я после сильной балетной труппы настоящего оперного оказалась в скромненьком опереточном театре. Если бы я не умела работать самостоятельно, если бы не мое вечное упрямство и пресловутый характер – я бы просто закончилась, как балерина. Даже танцовщице с большим стажем тяжело держать себя, когда она варится в собственном соку и осталась без глаза мастера со стороны. После рождения сына мне пришлось самой себя вводить в форму. Так не хватало стажировки! Через три года поехала в Воронеж набирать молодых для ижевской труппы. Пришла в театр, повидалась с однокурсниками. Предложили провести урок перед спектаклем. Я согласилась. И вдруг в зале появляется сама Набиля – она к тому времени была уже главным балетмейстером театра. Молча наблюдала до конца урока, никаких эмоций на лице. А потом подошла и улыбнулась: «Я тебя в свое время так ругала, а теперь ты вылитая я!» Это была самая дорогая для меня похвала!*

В 1979 году, после окончания училища, Кузнецова приехала на работу в Красноярский театр оперы и балета не только без официального приглашения, но и без просмотра. А через пару месяцев главный балетмейстер просто приказала: «Выйдите из ряда! Вы мешаете кордебалету. Будем репетировать сольную партию». В свой первый сезон в Красноярской опере (в труппе которого тогда было четыре ведущих балерины) Кузнецова станцевала главные партии в балетах «Щелкунчик», «Сотворение мира», «Барышня и хулиган». Начали репетировать «Пахиту» – зрелые балерины удивлялись, откуда

новенькая знает полную редакцию? (Дополнительные занятия у Валитовой, которые их так выматывали, - вечером, до половины одиннадцатого - были как раз по всему классическому наследию русского балета). Педагог-репетитор нарадоваться не могла на ее осанку, выворотность, шаг, точность и законченность любого движения, жесткое приземление в позицию. И Марина осознала, что несет в себе школу, что ей многое может покориться. Красноярская публика запомнила ее Джульетту и Сванильду («Копшелия»), Баядерку и Жизель. В сильной балетной труппе она была самой молодой Одеттой-Одилеей («Лебединое озеро»). К 1989 году Кузнецову приглашали в Новосибирский оперный, в «Московский классический балет» Василева и Касаткиной, во Францию. А Марина переехала в Ижевск, где жили старенькие родители мужа. И не побоялась здесь, в провинциальном музыкальном театре, начать все с нуля...

Она отбирала у оркестрантов клавир «Лебединого» и ставила пленку: «Послушайте, сколько у вас пропусков! Нельзя же пол-акта сокращать!» Каждый день она входила в репетиционный зал и работала под взглядами барышень из культпросветучилища так, словно давала «мастер-класс». В репертуаре были только убогие местные варианты «Жизели» и «Лебединого». Балетная группа хирела, распадалась. Кузнецова доказывала в министерских кабинетах, на худсоветах, за кулисами: «Хватить позориться! Надо набирать балетный репертуар! Я готова репетировать с балетной труппой концертные программы!» Восемь лет Марина Кузнецова почти в гордом одиночестве олицетворяла собой профессиональный балет на ижевской сцене. На ее сухожилиях и нервах, на ее актерском самолюбии и бешеном желании танцевать держится приставка «и балета» в официальном названии Государственного театра Удмуртской Рес-

публики. В марте 1995 года премьерой «Анюты» Кузнецова отпраздновала свою первую серьезную победу. А с началом сезона взяла власть в свои руки - ее официально утвердили в качестве заведующей балетной труппой и педагога-репетитора. С тех пор и поныне она полный день в театре: свои репетиции, репетиции с труппой, работа с цехами и оркестром в постановочный период, вводы, прогоны, ведение спектаклей со вторым составом и свои спектакли. Усилиями именно Марины Кузнецовой в репертуаре появились «Новеллы о женщине», «Шопениана», «Копшеля» и, наконец, премьера последнего сезона - «Собор Парижской богородицы».

***- Полтора десятка главных партий - выдержанная традиция Петипа, задорный вызов Васильева, модернистские искания современных постановщиков. Какие роли Вам ближе?***

*- Достаточно давно, еще в Красноярске, на мне поставили штамп лирико-драматической актрисы. Возможно, это справедливо. Я, например, всю жизнь танцую Жизель, пытаюсь уйти от схоластики либретто. Ну что там, собственно? Сначала девочка, потом дуручка, потом призрак. Ах, он ее бросил, и она сошла с ума. В «Жизели» очень сложно выразить одну простую вещь. Врожденная болезнь героини не давала ей комплекса внешнего порока, но научила ценить каждый день жизни, проживать его, как последний, без фальши. Жизель не понимает, как можно легко, играючи, врать и перетасовывать отношения. Ужас от того, что любимый человек обманул. Покаялся в любви и тут же сделал вид, что вообще не знает тебя. Это унижительно для женщины в любом веке. Безумное негодование, перенапряжение души, срыв - но не банальное помутнение рассудка. Сумасшедшей Жизель не была никогда! Именно это я каждый раз объясняю притихшему на адажио залу. Зрителю в наше время катастрофически не хватает бурных эмоций, он редко умеет чувствовать глубоко-*



ко. Потому и воспринимает сюжет так, как привык - поверхностно, в духе телесериалов. А хорошую балетную публику нужно выращивать целенаправленно, терпеливо и долго. Тем более в хореографически-девственной глубинке. Я очень люблю броские, зажигательные партии Китри, Анюты, Эсмеральды. Это праздник, такой сгусток органического счастья и жизнерадостности. Вокруг этих героинь атмосфера любви, влюбленности, страстей. К ним все время приковано внимание публики. Но бешеное захлопывание разгоряченного характерным танцем зрителя не только сбивает с ритма и глушит оркестр. Оно еще и провоцирует балерину в этих партиях на банальную и столь любезную русской душе цыганищину, на потребный публике танец. Даже самые неразвитые зрители удовлетворенно узнают первые такты танца маленьких лебедей или тарантеллы Гаврилина. Когда ставили «Анюту», недоброжелатели сочувственно спрашивали: «А вы не боитесь сравнения с Екатериной Максимовой?!» Нет. Спектакль все-таки ставили на меня. Да, технически сложная партия. Да, сценически трудная роль (почти все время спектакля на сцене, 11 костюмов, некогда добежать до гримерки, переодеваюсь в карманах). Но я надеюсь на себя и своих партнеров, помощников. А по-настоящему боюсь той самой банальной реакции зала. Потому что мне хочется передать в Анюте не только первую трепетную влюбленность, но и искреннее изумление от того, какое впечатление она произвела на мужчин, и флирт без нежности, и тупик женской зависимой судьбы... В «Соборе» задача еще сложнее. Все-таки получился слишком мужской спектакль. И Фэб, и Квазимодо, и Клод Фролло – все вокруг Эсмеральды со своими чувствами, а танцевать про любовь нечего. У меня на все про все три адажио, практически нет мизансцен. В этом смысле классическая Эсмеральда, которую я танцевала в Красноярске, полнокровней, насыщенней чувствами и развитием отношений. Хотя, конечно, замечательно, что нашей пополнившейся труппе есть, что танцевать в «Соборе».

Сейчас Кузнецова работает с приличной балетной группой – 40 человек. К воспитанникам местного училища культуры присоединились питомцы известного в республике детского танцевального ансамбля и, главное, 8 выпускников Уфимского хореографического училища. Уникальная для истории этого театра сложилась ситуация – все хотят работать! Репетируют в выходные и праздники, просят третий состав, добиваются вводов, жаждут новых постановок, гастролей, концертов, конкурсов. Ничего не боятся, дурашки. И любят Марину. Хотя к начальству так относиться не полагается.

*- Крепкого училищного фундамента у них уже нет. Это мое поколение воспитывали последние педагоги «старой гвардии». Сменившие их стали разминиваться, уезжать за границу. Результат печален – школа в этих мальчиках и девочках размыта! Спину, руки мне им уже не поставит. Возвращение бесформенное: колено низко, локти висят, лишь бы докрутить. Прыжки шагастые, но размазанные. Так что доводить до ума нужно всех. Кордебалет приводит к общему знаменателю. А из солистов выдавливать дробленность концертных номеров, на которых их воспитали. Руки, позы, препарасьоны, элегантность кантилены – без этого ведь любая партия распадается на технические куски. У них пока такой спортивный подход: отработал вариацию – и отключился, вышел из образа. А ведь надо к балетным данным добавлять эмоции и голову. Протянуть образ через весь спектакль. Вдохнуть с увертюрой и выдохнуть только на самом последнем поклоне. От того, что частенько я параллельно танцую свою партию и «веду» их всех – словно раздваиваюсь. Конечно, за труппу переживаю больше. Никогда не хвалю безудержно. Артистов вообще, по-моему, нельзя хвалить. Они и так себя болезненно любят. Но я всеми силами поддерживаю азарт своих ребятишек, шутками снимаю боязнь перед сценой на спектакле, подбадриваю на репетиции. И мне, и солистам-*

*стажистам хочется, чтобы молодые артисты балета, невзирая на провинциальность, маленькие ставки и бедность театра, ощущали этот ускользающий аромат храма искусства. Радовались за оперных, дружили с цехами, жили одной семьей, устраивали чаепития по гримеркам. И вне репетиционного зала, вне сцены, я им как мама или старшая подруга. Со мной можно на любые темы поговорить.*

Действительно, на любые. Как-то так само собой выходит, что с дирижером Марина чистит фонограммы и работает над партитурами (архив театра чудовищно беден, каждый раз она через друзей по всей стране разыскивает ноты и видеозаписи спектаклей). Именно Марина едет в Пермь и закупает балетные туфли к премьере или сама бегаёт по магазинам, выбирает нужный атлас для пуантов и консультирует обувной цех (по ее миниатюрной колодке, сработанной известным пермским мастером и ее другом, шьют балетные туфли для всей ижевской труппы). Именно Кузнецова «дожала» дирекцию, и в прошлом году к открытию сезона театр закупил в Санкт-Петербурге специальное сценическое покрытие. Каждый раз после спектакля, еще не остывшая, она сама его проверяет – быстро ли свернули, аккуратно ли убрали декорации, не дай бог, кто-то прошел в каблуках! За сезон линолеум стал повторять все ямы и изгибы пола – она настояла на том, что летом сцену будут перекрывать заново. Пришла мальчику повестка – завтрашней идет сражаться за него в военкомат. Не решают вопрос с квартирой для солистки – Заслуженная артистка Удмуртии Кузнецова звонит в министерство культуры республики (К слову, 11 лет назад это министерство отбило ей телеграмму-вызов с гарантией получения квартиры, и до сих пор семья примы театра оперы и балета Удмуртии живет в доме-общежитии). За всю историю этого театра в нем никогда не было медицинской сестры – Куз-

нецова и этого добилась. Всем артистам балета выдали страховые медицинские полисы – это скидки на лекарства и возможность посещать сеансы в физдиспансере. Конечно, долгая творческая жизнь награждает не только славой и аплодисментами, но и травмами, хроническими болезнями. Но Марина бешено дисциплинированный человек. За все годы службы в театре по ее болезни, по вине балетных - не был сорван ни один спектакль.

*- Не верьте легендам о мигренях Киесинской. Состояние здоровья прима-балерины никого в театре не интересует. Она воспринимается всеми, как константа. В редких случаях, уж когда нога сломана, я ставила в известность дирижера и режиссера. Все остальное терплю. Вся классика построена на неестественном, неприродном положении корпуса, рук и ног танцовщицков. Но мастерством можно затушевать эту дисгармонию, дать публике ощущение совершенных и чистых линий! Вся наша действительность корявая, негибкая. Оттого балетные и воспринимаются, как что-то эфемерное. Переделать мир невозможно, глупо. Но сделать его чуточку более красивым и гармоничным мы можем... Хотелось бы здесь, на родине Петра Ильича, станцевать «Щелкунчика». В Красноярске шла редакция Григоровича – у него акцент на детском сне-сказке. Но это такой сусально-рождественский стереотип, который стоит разрушить. Ведь там все дело не в кукле, а в деформации души! И мне кажется, что и Гофман, и Чайковский вкладывали в это произведение большие философии и психологической глубины. Хотелось бы и еще партию современной хореографии. Интересный литературный материал, может быть, даже еще не тронутый хореографией. На симфоническую музыку. Я пришла к выводу, что вся музыка балетная! Может быть «Макбет»? А для труппы надо непременно поставить «Дон Кихот» и «Бахчисарайский фонтан». В костюмерном цехе столько скопилось от старых постановок – я весь гарем одену.*

*- А есть любимые сценические костюмы, заветная пара пуантов?*

*- Одиннадцать лет танцую Одиллию в бесподобной черной пачке, которую (уже ношенную) мне купили в Большом театре. Бархат где-то протерся, закрываю стразами, блестками. Но она сидит, как влитая. Теперь пачки шьют длиннее, другая эстетика. Безумно нравится расписная пачка из третьего акта «Коппелии» - художник Вячеслав Анисенков придумал для этого балета такую стилизацию под старинную шкатулку, вычурно-щегольской костюм. Все до одного наряды Анюты люблю. Самая большая потеря при переезде в Ижевск – памятные пуанты, которые мне подарила Малика Сабирова. Мы участвовали вместе в конкурсе, на последней репетиции вышли из строя мои, а она была рядом и тут же подарила свою запасную пару. Те пуанты мне приносили удачу! А нынешний талисман – одна туфля с премьеры «Анюты». Из нее, представляете, на банкете после премьеры в присутствии изумленных республиканских чиновников, всей труппы и дирекции театра наш художник Слава Анисенков пил шампанское за меня и мой успех!..*

Если бы найти вторую туфлю из той пары пуантов, я бы повторила тост – за приму и доброго гения театра оперы и балета на родине великого композитора – Марину Кузнецову!

---

**В 2004 году вышел в свет уникальный (первый в целой череде последующих подобных изданий) двухтомный сборник «Женщина и успех». Под одной обложкой были собраны рассказы о самых известных женщинах Удмуртии, получивших признание в своей сфере. Для этой книги были созданы сразу несколько очерков. Формат издания требовал констант в оформлении на полосе и некой однотипности построения материалов.**

**СИЛАЕВА Татьяна Ивановна**  
**Заслуженная артистка России,**  
**Заслуженная артистка УР,**  
**ведущая солистка Государственного театра оперы**  
**и балета УР.**

---

*Успех – это не цветы и аплодисменты. Успех – это когда ты понимаешь, ЧТО ты поешь, и доволен своей работой! Певцу нужен не только красивый сильный голос, но и холодная голова. Каждой нотой, каждым шагом по сцене я никому ничего не доказываю (доказывать – недостойно!). Я лишь держу себя в творческой форме!*

---

Самое удивительное, что в детстве Таня о музыке и не мечтала, нот не знала и фортепиано видела только издалека. После школы она поехала поступать в Воронежский политехнический институт. Но на вступительных экзаменах недобрала баллы и вернулась в родной Белорецк. Пошла работать на единственный в городке металлургический комбинат и так попала в заводскую самодеятельность. Уже через полгода руководитель хора сам, буквально за руку, отвез ее в музыкальное училище. Занятия уже начались, и судьбу необычной абитуриентки должна была решить встреча с руководителем курса. Так Татьяна Силаева впервые вошла в дом к знаменитому педагогу по вокалу Магнитогорского музыкального училища Н.И. Романовской. Наталья Ивановна послушала ее и сказала: «Я вас беру!»

Мальчики и девочки на курсе были все подготовленные, после музыкальных школ. Чтобы догнать их, она каждый день приходила в училище и занималась самостоятельно - с шести до девяти часов утра, до начала занятий. На втором курсе училища она перевелась на

вечернее отделение, потому что поступила в Магнитогорскую хоровую капеллу. Работа в профессиональном коллективе принесла ей первый сценический и гастрольный опыт, дала уверенность в своих силах. После окончания училища Татьяна с первого раза поступила в Московскую государственную консерваторию.

Это были годы духовного пиршества - концерты мировых знаменитостей, яркая театральная жизнь столицы, общение с известными консерваторскими педагогами. Силаева попала в класс к Вере Николаевне Кудрявцевой, супруге самого Сергея Лемешева, умному и удивительно корректному педагогу. Та не стала ничего ломать, лишь отшлифовывала ее голос. Приехав в Свердловск на ярмарку голосов, выпускница Московской консерватории Татьяна Силаева получила приглашение петь на ижевской сцене.

В 1987-м в репертуаре нашего музыкального театра были в основном оперетты и только один оперный спектакль - «Евгений Онегин». Силаева выпускалась из консерватории с партией Татьяны и потому в спектакль вошла очень быстро. Но вот к дебюту в оперетте готовилась основательно.

*- В консерватории учат петь, но не учат говорить, - улыбается Татьяна Ивановна, - я легко справлялась с вокальной частью роли, но нужно было научиться одновременно двигаться, танцевать, произносить большие куски текста. Здесь только самостоятельными занятиями невозможно было обойтись. Мне очень помогли тогда мои замечательные партнеры по сцене - Сергей Павлович Кудрявцев, Виктор Михайлович Сергиенко, Евгения Степановна Пахомова и Вячеслав Никифорович Нисковских! Они научили меня законам жанра, дали тот кураж, тот заряд энергии, который просто необходим. Это ведь только считается, что оперетта - легкий жанр. Она легкая в восприятии, но требует очень серьез-*

*ного актерского труда. Я очень хорошо отношусь к классической оперетте: в этом театре я спела главные партии в спектаклях «Сильва», «Марица», «Летучая мышь», «Мистер Х». И я считаю оперетту украшением афиши любого оперного театра.*

Ижевский зритель любил легкий жанр, тепло принимал Силаеву в оперетте. Но именно она повела его за собой дальше, в прекрасный и сложный мир оперного искусства. «Иоланта», «Травиата» и «Русалка» - стали первыми успешными оперными спектаклями театра, сменившего свой статус. Главная партия в «Травиате» принесла Силаевой первое звание - Заслуженной артистки республики. Ее Виолетта умеет радоваться жизни и ценить ее даже на пороге гибели. Удивительно деликатно по отношению к партнерам и в то же время цепко Силаева держит на себе весь спектакль, захватывает зрителя и выводит его к сильным эмоциям в финале. «Алеко», «Тоска», «Пиковая дама» и «Кармен» показали любителям оперы разные грани вокального и драматического дарования Татьяны Силаевой.

Для своих концертных программ с симфоническим оркестром она никогда не берет арии из репертуарных спектаклей - всегда что-то новое, чтобы удивить и увлечь публику. И, конечно, у нее свои отношения с романсом - она поет вокальные циклы П. Чайковского и С. Рахманинова, сделала целую программу старинных русских романсов.

Особое отношение у Татьяны Ивановны к «Реквиему» Верди. Именно с ним в 1999 году Силаева в течение двух месяцев гастролировала по Америке в одном концерте с солистами «Ла Скала» и Большого театра, хором имени А.В. Свешникова, оркестром Государственного радио и телевидения.



Приезд в Ижевск определил не только творческую, но и личную жизнь Татьяны Силаевой. Почти одновременно с нею в театр приехал выпускник Свердловской консерватории баритон Юрий Пуршев. И в театре появилась еще одна актерская семья.

Если в доме два солиста, значит, здесь под одной крышей живут и два самых пристрастных критика. В актерской среде часто есть место лести и неискренним похвалам, и только родной человек скажет правду. Возвращаясь домой после общего спектакля, Татьяна и Юрий засиживаются допоздна, признают свои просчеты, обсуждают удачные моменты.

А еще Силаева преподает вокал в республиканском музыкальном училище и на факультете искусств УдГУ. Она живет теперь голосами своих учеников, их успехами и ошибками, прослушиваниями и отчетными концертами. Нужны большое терпение и настоящая мудрость, тактичность и искренняя заинтересованность в судьбе начинающего вокалиста, чтобы суметь выпестовать, вырастить новое дарование. В 2005 году Татьяна Силаева будет выпускать в Республиканском музыкальном училище свой первый выпуск.

---

**КУДРЯВЦЕВА Стелла Александровна**  
**Директор Русского драматического театра**  
**имени В.Г. Короленко,**  
**Заслуженный работник культуры УР.**

---

*Мы все мечтаем в детстве, что будем звездами. Я мечтала танцевать Одетту-Одиллию. Я всегда ставила себе очень высокую планку. И когда дотянуться до нее, казалось, нет сил – срабатывал мой горский характер.*

*Вот так я слеплена, так сделана, не могу проигрывать!  
Я и в балете, когда что-то не получалось сразу, всё допрыгивала и доверчивала уже на одном самолюбии. И всего в жизни добилась только благодаря своему характеру!*

---

Все, кто знает ее, сходятся в определениях: эта женщина - фейерверк! Клубок энергии! Ее неподражаемый стиль общения и чувство юмора превращают даже короткий разговор с ней в целый спектакль! Бог создал ее именно для сцены!

И голос, и природная грация, и артистизм в крови - все это живые приметы истинной осетинки. Стелла родилась во Владикавказе. Самым сильным впечатлением детства стало «Лебединое озеро». Горянка просто бредила балетом! На ее счастье во Владикавказе только что открылось хореографическое училище, и Стелла попала в первый его набор. С точеной фигуркой, яркой восточной внешностью и бешеным темпераментом она, конечно, выпускалась характерной танцовщицей. После окончания училища ее приглашали на работу в ансамбль народного танца Осетии «Алан». Но Стелла видела себя только балериной. И потому при распределении согласилась поехать в Удмуртию.

На ижевской сцене тогда шли немногочисленные балетные спектакли: «Эсмеральда», «Чипчирган». Но были в репертуаре прекрасные постановки классических оперетт - «Марица», «Сильва», «Летучая мышь», «Веселая вдова» - с вставными балетными дивертисментами и многочисленными подтанцовками. Стелла сразу же влюбилась в искрометное и веселое искусство оперетты. Влюбилась в потрясающую атмосферу маленького уютного театра. И, конечно же, влюбилась в только что вернувшегося из Ленинграда с учебы солиста театра и лю-

бимца публики - Сережу Кудрявцева. Они были невероятно красивой и видной актерской парой. В доме Кудрявцевых никогда не схлестывались творческие амбиции. Сергею Павловичу нравилось все, что делала на сцене жена. А она его просто боготворила! В их семье он сразу и навсегда был ведущим артистом. Стелла жила ритмом его репетиций и волновалась за его премьеры больше, чем за свои.

Может быть, именно поэтому она так спокойно пережила ранний балетный уход со сцены. Многие актерские судьбы ломались на возрастном рубеже – что делать молодому пенсионеру, который не имеет другой профессии? А у Стеллы Александровны словно второе дыхание открылось. Ее умение выходить на контакт с любым собеседником, увлекать людей, организовывать их – все это стало залогом того, что из нее вышел прекрасный театральный администратор. Она работала инспектором балета, исполняющим обязанности балетмейстера, заместителем директора по работе со зрителем. Двадцать шесть лет она прослужила в родном театре, не изменив ему! Не унизив себя завистью, стараясь уберечь мужа от неизбежных в любой труппе дрызг.

Сергей Павлович был истинным романтиком, рыцарем сцены и очень ранимым человеком. Свое назначение директором оперного он расценивал, как шанс вдохнуть в эту сцену новую жизнь. Оба душой болели за театр, строили грандиозные планы, не догадываясь еще о том, как мало времени им отпущено быть вместе...

Ей казалось, что она так и застыла в том черном декабре 1996 года. После смерти Сергея Павловича у нее не было ни физических, ни душевных сил на то, чтобы каждый день приходить в театр, где все напоминало о нем. Так в ее жизни появился «Айкай».

*- Я очень благодарна коллективу «Айкая», – говорит Стелла Александровна, – они приняли меня по-доброму, старались помочь мне адаптироваться в новой роли директора. Удмуртский театр фольклорной песни тогда переживал не лучшие времена. Поэтому я включилась в работу, что называется, с колес. А когда я начинаю работать – я забываю о собственных болячках, горе, времени. Мне казалось, что я пришла в «Айкай» ненадолго, а проработала там пять лет.*

И не хотела уходить, когда в 2002 году ей предложили возглавить Русский драматический театр имени В.Г. Короленко. Но в министерстве культуры Кудрявцевой сказали: «Мы никого другого не видим на этом месте – театр надо спасать!» Многие короленковцы знали её как жену Сергея Павловича, как актрису. А теперь ей надо было доказать им, что она – лучший кандидат на роль директора.

*- Не проходит и дня, чтобы я не вспомнила Сережу, не посоветовалась с ним. Только став сама директором, я осознала, как трудно ему было оставаться ведущим актером и одновременно быть руководителем большого творческого коллектива. Но я убеждена, что в директорском кресле должен сидеть именно актер. Тот, кто знает театральную «кухню», с полуслова понимает артистов. И тогда руководство – не тяжкий крест, а своя, любимая ноша, которая не тянет. Чтобы у меня не случилось в театре накануне вечером – утром я вхожу в него с улыбкой. Я хозяйка этого дома, я глава большой семьи! И я отвечаю за то, чтобы всем в этой семье жилось лучше и хотелось заниматься творчеством.*

Все актерские семьи одинаково счастливы успехом. Все одинаково несчастливы безденежьем и сплетнями. Актеры как дети. Они могут искренне любить руководителя, а через полчаса так же искренне его ненавидеть. Про Кудрявцеву всю жизнь говорят, что у нее вспыльчивый характер, твердая воля и жесткий стиль руково-

дства. Но, возможно, именно благодаря этому ей удастся пригласить хорошего актера в труппу, отремонтировать вестибюль и закупить нужную ткань для премьеры. Она умеет прощать актерские слабости и сражаться со старыми водопроводными трубами, потакать режиссерскому самолюбию и держать в узде все цеха. Кудрявцева мечтает поднять Русский драматический на прежние творческие высоты, на самокупаемость постановок. Она снова поставила перед собой высокую планку!

*- Моя самая большая удача в жизни, - говорит Стелла Александровна, - то, что я верно выбрала профессию и не рассталась с театром! Я счастливая женщина, потому что рядом со мной был удивительный человек, талантливый актер и потрясающий мужчина! Я очень рада, что живы, здоровы и поддерживают меня мои родные - мама и брат. А моя умная, красивая и талантливая дочь Белла - это мой самый успешный проект!*

---

**АЛЕКСАНДРОВА Ольга Яковлевна**  
**художественный руководитель "Театра обско-  
угорских народов" (г. Ханты-Мансийск),  
бывший главный режиссер Молодежного театра  
«Иднакар» (г. Ижевск),  
неоднократный лауреат международных  
фестивалей.**

---

*Комплекс современной женщины - доказать, что ты сильнее и умнее мужчины. Комплекс удмуртской женщины - доказать, что ты не второй сорт. Положить жизнь на преодоление полового или национального шовинизма мне неинтересно. Для меня успех в жизни можно измерить воздействием на публику волшебной*

*силы искусства, сопричастностью к тайнам Вселенной и мироздания, общением с Богом...*

---

Она родилась в деревне Гура, на северо-западе Удмуртии. На душу маленькой девочки оказали неизгладимое впечатление нелегкая судьба родителей, ранняя смерть отца, традиционный уклад жизни родственников в удмуртской деревне. Когда Оле исполнилось четыре года, они переехали в Ижевск. С 8 лет девочка занималась в балетной студии, затем в самодеятельном театральном коллективе. В 17 лет Оля Александрова подала документы сразу в три столичных театральных вуза. Но с первого раза поступила только в труппу Ижевского театра кукол.

Учеба на филологическом факультете УдГУ открыла ей прекрасный мир фольклора и литературы. Первым ее спектаклем стало «Слово о полку Игореве», она играла его на древнерусском языке. Предметом ее научного и творческого интереса стал аутентичный фольклор.

*- Народное искусство, как глоток свежего воздуха в мире массовой культуры и официального искусства, - говорит Ольга. - Я много занималась русским фольклором. А потом вдруг осознала: я - удмуртка! И должна заниматься изучением своего родного фольклора! Удмуртская культура ускользает, растворяется в близких и более сильных культурах. Мне хотелось поймать эту ускользающую красоту, показать ее людям. Так появилась идея моего сольного спектакля на удмуртском языке.*

Премьера моноспектакля Ольги Александровой «Три свадебных напева» состоялась в 1994 году в Финляндии. Абсолютно свежий авторский взгляд на аутентичный удмуртский фольклор, сильнейшая энергетика и мастерство исполнительницы сделали спектакль ми-

ровым культурным событием. «Напевам» аплодировали в Эстонии, Швеции и Норвегии, спектакль стал сенсацией Международного финно-угорского фестиваля искусств в Нурмесе (Финляндия). Скандинавское турне Александровой плавно перешло в мировое. Общечеловеческие ценности и философская идея «Напевов» были понятны абсолютно всем. Ольга сыграла свой звездный спектакль уже сотни раз перед самой разнообразной публикой, побывала с ним на 40 международных фестивалях и объездила 15 стран мира. Хрупкая молодая женщина с сильным голосом выходила на сцены мира послом удмуртской культуры!

*- Мне кажется, - говорит Ольга, - аутентичный фольклор – это лучший дипломат. У Удмуртии есть комплекс вины за те горы оружия, которое она производила и производит, и за те тонны радиоактивных отходов, которые хранит в своей земле. Ей надо предстать перед миром другой – духовной и понятной всем.*

В 1995-м «Три свадебных напева» были показаны ижевской публике. Александрова стала откровением для национальной интеллигенции и невероятным культурным потрясением для русскоязычных зрителей. Став главным режиссером Молодежного театра «Иднакар», Александрова сломала стереотипы: перенесла вечный сюжет «Тристана и Изольды» на национальную почву.

Она окончила Московский государственный институт культуры и Московскую Академию работников искусства по специальности «режиссура». Стажировалась в театре "Ленком" у Марка Захарова и в московском ТЮЗе у Генриетты Яновской. В той же Академии учится теперь в аспирантуре по специальности «искусствоведение». Александрова не только актриса и певица, художественный руководитель театра. Она сама себе режиссёр,

сама себе костюмер и художник, менеджер своего театра и продюсер всех своих театральных проектов.

**- Ольга, ваша самая большая удача?**

- Когда я начинала – я понимала, что работаю «в стол», что делаю спектакли, которые, казалось, не будут востребованы широкой публикой. Но я знала, что все равно буду заниматься некоммерческим искусством и открывать людям то, что они пока не понимают. Если не я, то кто же? Это девиз Жанны Д'Арк. Это – моя миссия. Самая большая удача в том, что я зарабатываю деньги чистым искусством, а не массовым его суррогатом! Этностиль сейчас самый модный в мире. Людям интересна индивидуальность, неповторимость и сакральность каждого этноса. Первый моноспектакль на удмуртском языке принес мне славу. Слава позволила создать театр на моём имени. Мой новый проект - спектакль по хантыйскому и мансийскому фольклору в театре Обско-угорских народов, который я создала в городе Ханты-Мансийске и которым руковожу сейчас.

**- О какой награде вы мечтает?**

- Никаких наград, кроме милости Божьей...

---

**БЛАГОВИЧ Ксения Петровна**

**Заслуженная артистка УР,**

**лауреат международных конкурсов, композитор.**

---

*В юности мне не надо было ни денег, ни славы, я жаждала одобрения больших профессионалов. Мой главный принцип в жизни – это сделаю только я и лучше всех! Я думаю, успех – когда люди хотят слушать именно тебя! Если их не останавливает цена билета на концерт, если они готовы переезжать за тобой в следующий город гастрольного тура – это подлинное признание!*

---



Ее называют первой скрипкой республики и удмуртской Ванессой Мэй. Ей устраивали оvationи немногословные шарканские бабушки и темпераментные итальянские меломаны...

Ксения родилась в семье потомственных музыкантов. Более того, она потомственная первая скрипка! Ее мама – Валентина Ивановна Белова - Заслуженная артистка Удмуртии и первая скрипка Удмуртского музыкального театра. Худшим наказанием за детские шалости был мамин запрет: «Ты сегодня не пойдешь со мной на спектакль». В шесть лет она взяла в руки инструмент, через год поступила в музыкальную школу № 1 в класс педагога В.И. Путилова. Ее не надо было уговаривать заниматься, скорее надо было останавливать. Она шла в музыкальную школу рано утром или оставалась вечером после уроков, чтобы играть в полной тишине.

В республиканском музыкальном училище Ксения училась в классе Л.Е. Родионова. В 1981 году поступила в Казанскую консерваторию и попала в руки профессора Г.Х. Хаджаева. Тот с первых уроков влюбился в одаренную студентку, лелеял ее талант, поощрял бешеный темперамент и самомнение. Никаких «бирюлек», отрывков и сонат - она будет играть полностью большие музыкальные полотна – концерты для скрипки Шостаковича, Чайковского и Прокофьева. На ее упрямое «хочу» Георгий Христофорович говорил одно: «Придешь в класс, когда будешь готова!» И ждал ее месяц-другой. Наконец она приходила, играла все на память, и он говорил: «Ну, теперь будем причесывать!» Второй ее консерваторский наставник, профессор Борис Вольфович Каплун, преподававший камерный ансамбль, поставил ей игровой аппарат, научил виртуозности исполнения. Конечно, Ксения с первого же курса стала звездочкой консерватории, неоднократно участвовала в конкурсах

исполнителей. На ее концерты собиралась вся профессура, ценители-меломаны, послушать ее игру приезжали родители.

Она выпускалась как сольный исполнитель и концертмейстер большого симфонического оркестра. Узнала, что в Иркутске открывается новое здание оперного театра и объявлен всероссийский конкурс, поехала и победила. Вместе с Ксенией в начале сезона в театр приехал валторнист Евгений Протопопов. Увидев ее, он тут же влюбился и пошел в атаку с предложением руки и сердца. Так создалась еще одна музыкальная семья. Их дети, погодки Евгений и Елена, тоже вырастали на репетициях оркестра и за кулисами. Только в отличие от маминого детства у них были кулисы разных театров. Через четыре года мужа пригласили в Новосибирский академический театр оперы и балета, а ее – в Новосибирскую консерваторию.

*- Я попала в свою любимую среду профессионалов, - говорит Ксения. – Был какой-то азарт на работу. Новосибирская, пожалуй, самая академическая консерватория в стране. Дотошная скрупулезная школа игры. Педагоги - признанные авторитеты. Приезжей да еще воспитаннице другой консерватории было трудно завоевать авторитет среди коллег. Но я этот барьер взяла.*

Годы жизни в Новосибирске запомнились интересной работой, но стали самыми тяжелыми в бытовом плане. Продукты по карточкам. Маленькую зарплату не выплачивали месяцами. Ни путевок в детский сад, ни родственников рядом. После серьезной травмы муж не мог играть, целый год не работал. Ксения стала единственной материальной и духовной опорой для родных. Она искала выгодные предложения: Томский симфонический оркестр, Ярославская филармония. Приезжала, играла, получала временный контракт и перевозила всю

семью. Эти потрясения и переезды, эти жестокие гастроли на выживание закончились трагическим финалом.

После развода она с детьми вернулась в Ижевск. И целый год прожила без инструмента, в тишине больничных палат. Она не могла слушать классическую музыку – ей казалось, что вместе с этими звуками возвращается прежний кошмар. И тогда, решив начать все с чистого листа, она взяла скрипку и поднялась на ресторанную эстраду.

Все было удивительно и весело для нее в этой новой жизни! Невозможно найти подсказку в партитуре, но можно импровизировать. Никогда не знаешь свою программу на вечер, но зато стремительно растет репертуар. Нельзя выйти к публике в академическом черном, важно выглядеть ярко и двигаться сценически. Это была хорошая школа и лучшее лекарство. Обретая прежнюю форму и получив новый опыт, Ксения Благович вернулась в мир классической музыки.

И началась ее работа с Государственным симфоническим оркестром республики. Как концертмейстер, она индивидуально занималась с каждым музыкантом, как солистка предлагала новые произведения в репертуар. Благович стала первой классической скрипачкой, которая проехала с гастролями по десяти районам республики. Ее ждала удивительно искренняя публика. Шарканские бабушки, сидевшие в первых рядах, говорили по-простому: «Пусть еще играет!» Вместе с симфоническим она исполнила Концерт для скрипки с оркестром Германа Корепанова, дирижировать которым пригласили самого Фуата Мансурова из Большого театра. Она записала свой первый диск и дала большой сольный концерт, где показала ижевской публике и знаменитые классические произведения, и эстрадные обработки народных мелодий, и собственные композиции.

В 1998-м, готовясь к первым гастролям нашего симфонического оркестра в Италии, она штудировала не только партитуры, но и учебник итальянского языка. Именно ответив по-итальянски на комплименты ее исполнительскому мастерству после концерта, Ксения познакомилась со своим итальянским другом. Каждые следующие гастроли оркестра ее ждал он, его друзья и почитатели ее мастерства. Импульсивные итальянцы аплодируют первому же взмаху ее смычка, он называют ее улыбку «бабочкой, порхающей над сценой», и говорят о ее таланте, что «бог поцеловал ее при рождении».

Уже несколько лет Ксения Благович живет и играет на две страны. Ее творческая цель – собственные европейские гастроли. А главная мечта – дать дочери лучшее вокальное образование именно в Италии. Возможно, Елена продолжит традиции своей музыкальной семьи...

---

В 2004 году свой скромный творческий юбилей отметила женщина редкой профессии. Пятнадцать лет назад концертмейстер и музыковед, Заслуженный деятель искусств Удмуртии Е.Г. Красновская дебютировала на ижевской сцене в качестве ведущей концерта.

### ДИРИЖЕР ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА

Когда-то в дореволюционной России были традиции публичных симфонических концертов, музыкальных домашних вечеров и выходов в оперный театр всей семьей. И была такая профессия - ведущий концерта, лектор-музыковед. В советское время остались буквально единицы специалистов, которые могли не просто вести симфонический концерт, но объяснить неискушенной публике и само музыкальное произведение, и замысел

композитора, и нюансы исполнения. И до сих пор классический концертный концерансье – большая редкость!

Приезжающие к нам на гастроли знаменитые российские музыканты чаще всего ожидают найти в провинции человека с поставленным голосом, который – дай бог! – не перепутает название симфонии. Но, поработав на одной сцене с Е.Г. Красновской, в один голос восхищаются ее профессионализмом, чистой русской речью, эмоциональностью, умением раскрыть музыканта залу и управлять ответными эмоциями публики.

...Ее детские воспоминания связаны с удивительной атмосферой квартиры, где часто собирались друзья родителей и соседи по знаменитому преподавательскому дому на ул. Ломоносова, 20. В шесть лет Лене купили инструмент, и она поступила в музыкальную школу. Часы, проведенные за фортепиано, позволяли ей уйти в свой мир, сочинять свои истории.

В 1974-м, после окончания Республиканского музыкального училища, она получила распределение в музыкальную школу № 4. И целый год, параллельно с преподаванием, дополнительно занималась с педагогом училища И.А. Марковой, ездила в Казань на консультации к профессору Э.А. Монозону. Через год она поступила на заочное отделение Казанской консерватории в класс к знаменитой Ф.И. Хасановой, ныне профессору и Заслуженной артистке Татарской республики.

Диплом консерватории и казанские музыкальные впечатления подтолкнули Лену к музыкальной радиожурналистике. У Красновской была своя страничка в молодежной передаче и еженедельная 35-минутная программа. Она делала авторские монопрограммы: когда сама была и журналистом, и исполнителем классической музыки. В архиве Дома Радио хранятся лучшие её пере-

дачи о фестивалях имени П.И. Чайковского и творчестве национальных композиторов.

Свой дебют в качестве ведущей музыкального вечера в марте 1989 года Елена Георгиевна вспоминает в ироническом ключе: «Я не подозревала, что мне предстоит и легкомысленно, «на ура», согласилась». Давний друг семьи Геннадий Михайлович Корепанов-Камский посоветовал именно ее в качестве конферансье для вечера, посвященного 150-летию М.П. Мусоргского. Позже Красновскую пригласили вести программу «Концерт-вальс» духового оркестра республики. Вечный и прекрасный, на три четверти, размер вальса помог ей обрести нужную тональность, собрать в воображаемый букет все номера от И.Штрауса до А.Петрова. Зрители впервые услышали неповторимую интонацию Красновской.

Ее конферанс – это не ложный пафос, не наигранное бодрячество, а заветная кантилена, певучая искренность. Не раз потом, когда Красновская писала сценарии и вела такие знаковые для республики торжественные мероприятия, как юбилейная встреча выпускников Каракулинского детского дома или вечер, посвященный 170-летию ижевского оружия, - эта искренность ведущей спасала всё мероприятие от неизбежного официоза.

*- Для меня самое важное в жизни - не сфальшивить по интонации, - говорит Елена Георгиевна. - Никогда не отказываюсь вести презентации, юбилейные вечера. Мне интересно рассказывать о конкретных людях, современниках, показать ценность их жизни и работы. Безусловно, это легче, чем объяснить залу структуру симфонии Малера или Скрябина. Но и о композиторах прошлого я говорю как о живых людях. Тогда приходит искренний тон, и я точно попадаю в настроение публики...*

Она умеет быстро разогреть любой, самый неоднородный зал, подобрать его как аккорд, вывести на дыха-

ние в такт, а потом, в кульминационный момент вечера, - на крещендо аплодисментов. Работа с разными исполнителями и коллективами, ведение сборных программ и творческих вечеров научили Елену Георгиевну уживаться на сцене с самыми амбициозными творческими личностями. Раскрывая все грани музыкальной драгоценности, она создает для нее ювелирную словесную оправу. Вовремя, ни на секунду позже, она вступает или замолкает, словно дирижируя эмоциями публики и артистов.

В отличие от многих актеров, чтецов, журналистов или теоретиков Красновская никогда не представляет на сцене себя. Она - деликатнейший посол Ее Величества Музыки. Ее увлеченность конкретным произведением или преклонение перед композитором, исполнителем сразу передаются залу. Ее голос звучит в унисон инструментам. Кажется, что она профессионально, как музыкант, сначала услышала свои будущие фразы с авансцены по ритмике и мелодии. А уже потом, как в песне, поставила в них слова. Каждый раз для каждого концерта она создает уникальный текст, который больше никогда не повторяет. Это похоже на джазовую импровизацию. Никакой папки в руках - все наизусть. Сложнейшие музыкальные термины она умеет адаптировать к уровню аудитории. В ее выступлении никогда не слышны готовые словесные конструкции из книг или журнальных рецензий. Даже известные факты приобретают в ее пересказе совершенно неповторимую окраску. В Ижевске, культурной столице Поволжья-2004, еще нет, к сожалению, настоящего концертного зала с хорошей акустикой. Но есть великолепный музыкальный критик и конференсье классических концертов.

Елена Георгиевна с 1993 года участвует в традиционных для Удмуртии фестивалях имени Чайковского и придает праздничным мероприятиям высокое и чистое

звучание настоящего духовного пиршества! Красновская работала с Камерным оркестром народных инструментов «Крезь», Государственным симфоническим и духовым оркестрами республики, Муниципальным камерным хором имени П.И.Чайковского. Она вела вечера работников культуры Удмуртии, концерты Народного артиста УР Николая Копысова и Заслуженного артиста республики Виктора Сергиенко, Заслуженной артистки России и Удмуртии Татьяны Силаевой и молодой оперной певицы Натальи Ермаковой.

А еще вот уже 30 лет подряд каждый год в ижевской музыкальной школе № 4 она выпускает учеников по классу фортепиано. Не все из них выбирают профессию музыканта, но все остаются преданными любителями, подлинными ценителями классической музыки. Она часто встречает своих выпускников – уже взрослых, со своими детьми – на концертах и симфонических вечерах, которые ведет. И тогда приходит понимание того, что все в ее жизни взаимосвязано невидимой дугой легато. Пятнадцать лет подряд медленно, но верно Елена Георгиевна Красновская ведет республиканского зрителя за собой, тактично и ласково развивает его вкус и музыкальные пристрастия. Она искренне любит публику, уважает ее чувства, и публика отвечает ей взаимностью.

---

**В январе 2008 года в «Удмуртской правде» был опубликован очерк о солисте Государственного театра оперы и балета УР Максиме Мельникове. Этот материал победил в проводимом Союзом театральных деятелей УР третьем республиканском творческом конкурсе журналистов «Отзвуки театра» и получил диплом «Театральной весны-2008» в номинации «Лучший очерк об актере».**



## ЗАСЛУЖЕННЫЙ ПРИНЦ РЕСПУБЛИКИ

**Максим Мельников родился в Ижевске и учился в Уфе. В 18 лет был принят в труппу Государственного театра оперы и балета республики и сразу стал солистом. За восемь сезонов в нашем театре он перетанцевал все ведущие партии в современных постановках и всех принцев в классическом репертуаре. В уходящем году ему исполнилось 25, и он стал самым молодым Заслуженным артистом Удмуртской Республики.**

У Мельникова нет, и никогда не было замашек капризного премьеры. Придя в балетный класс на ежедневный экзерсис, вы не узнаете первого танцовщика труппы в ряду «у палочки». Выглядит и держится неприметно. Старенькое репетиционное трико, футболка и бандана, впитывающая пот на лбу. Разогрел мышцы, размялся перед уроком, начал. Губу закусил, ногу тянет, держит спину, дышит тяжело. Старается, доделывает, добивается результата. По два раза с разными группами повторяет связку движений на середине зала или меряет его прыжками по диагонали. Работает все 45 минут с полной отдачей. А ведь бывают такие солисты, что ленятся ходить на традиционный урок, а если придут, то делают упражнения в полноги, заканчивают раньше других. Это называется «беречь силы для спектакля».

В балете своя иерархия: есть солисты труппы – прима и премьер, есть характерные танцовщики, есть кордебалет для массовых сцен и общих танцев. Прима-балерина всегда, в любом спектакле, танцует партию главной героини. Ее невозможно поставить на замену в ряд кордебалета. И дело тут не в амбициях, а в амплуа, которое становится для танцовщицы второй натурой! Прима будет выделяться среди кордебалеток не только

более чистым исполнением балетных па, но и актерской техникой - лицом и пластикой, позами и жестами. А премьер - всегда принц. В его репертуаре как минимум три главные «принцевые» партии в классических балетах Мариуса Петипа. Чаще всего это хореографические шедевры на музыку П.И. Чайковского - «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица» или «Жизель» А.Ш. Адана. После таких масштабных хореографических партий солист не может появиться на сцене в облике злодея, шута или просто танцора из толпы. И дело не в самолюбии и даже иногда не в фактуре!

Конечно, неискушенная публика судит о балете по рекламному ролику шоколада «Вдохновение». В образе премьера она представляет только Николая Цискаридзе - статного красавца, жгучего брюнета с яркими крупными чертами лица и под два метра ростом. Но история отечественного балета знает и других премьеров! Щуплый живчик с мелкими чертами лица Михаил Барышников. Юркий и некрасивый с татарскими скулами Рудольф Нуриев. Простоватый курносый весельчак Владимир Васильев. Невысокий крепенький блондинчик Андрис Лиепа. Все они - великие танцовщики! Нет, дело не в росте или цвете волос. У настоящего премьера есть то, что и на балетном сленге, и в русском разговорном языке называется апломбом. Это особенная стать, высоко вскинутый подбородок, аристократичные манеры и гордая походка. А еще премьер - это всегда герой-любовник, романтик, рыцарь, человек страсти и страдания. Вот почему балетным принцам трудно стареть и уходить на маленькие возрастные роли. Вот почему сложно вырастить из гадкого училищного утенка театрального лебедя-премьера!

Максим вернулся в родной город накануне сезона 1999-2000 годов и вместе с шестью своими однокурсни-

ками поступил в труппу Государственного театра оперы и балета республики. Конечно, все началось с традиционных выходов в танцевальных номерах оперетт и тех немногих балетов, которые шли тогда в репертуаре. Но прима-балерина театра и руководитель труппы Народная артистка УР Марина Кузнецова сразу увидела у Максима задатки премьеры. В выпускном классе он танцевал па-де-труа из «Лебединого озера», номера из «Шопенианы» и Солора в «Баядерке». Очевидна была добротная техническая подготовка юноши - сильные стопы, хороший толчок, высокий прыжок. Хотя, безусловно, нужно было отрабатывать вращения и сценические четкие позы, плавную певучесть движений в адажио, красоту и скульптурность в поддержках. И главное - нарабатывать актерское мастерство! Именно поэтому Кузнецова стала репетировать с новичком много и отдельно, тут же сделала его своим партнером и ввела в спектакль «Анюта» на сольную роль Артынова. Здесь было что танцевать, и было что играть! Шарм, нахальство, самоуверенность, влюбленность, бравада и восторг! И хотя потом, на III международном балетном фестивале финно-угорских стран в Сыктывкаре Максим победно станцевал в «Анюте» другую партию - Студента, но Артынов ему все-таки ближе. До сих пор, не смотря на десять ведущих партий в активе, последние из которых были поставлены практически на него, эта небольшая яркая роль остается для Мельникова любимой.

В первый свой сезон в театре он танцевал два ввода (Артынова в «Анюте» и Принца Альбера в «Жизели») и получил одну сольную партию «на себя» - Феба в «Соборе Парижской богородицы». Именно в этом спектакле и произошла смена поколений премьеров на ижевской сцене: прежний многолетний и неизменный наш принц, Народный артист УР Иван Токмаков, ушел на характер-

ные роли (и прекрасно станцевал Квазимодо), а юный принц Максим Мельников с успехом примерил корону ведущего солиста. В следующем сезоне на него поставили Вацлава в «Бахчисарайском фонтане» и Щелкунчика в одноименном балете. В 2002 году Мельников стал Принцем в балете «Лебединое озеро» в постановке Б.Мягкова. В 2005 году он получил роль Эшли в балете «Унесенные ветром», а в этом сезоне станцевал главную партию в спектакле «Не ревнуй меня к Бродвею» того же постановщика Н.Маркелова. Сегодня Заслуженный артист УР Максим Мельников держит на себе весь балетный репертуар нашего театра.

Конечно, было бы лучше, если бы в труппе было несколько ведущих солистов. Здоровая конкуренция. Возможность посмотреть на работу другого исполнителя, увидеть роль как бы со стороны. Наконец, просто возможность не работать на износ все премьеры, все гастролы и важные концерты подряд. Максим признается, что для него репетиционный период всегда интереснее предпремьерной суеты. Порядок движений запоминаешь быстро, а вот саму роль понимаешь медленно. Ему всегда не хватает времени перед сдачей спектакля, он хотел бы еще поработать над партией, втанцеваться, вжиться в нее.

*- Знаете, только поработав в театре, понял, почему классика вечна. Конечно, потому что это технически очень сложные партии. А еще - потому что в классической роли есть душа, идея, а не только набор движений. И мне, если честно, трудно понять балет-модерн и попытки поставить его на нашей сцене. Хотелось бы танцевать «Щелкунчик» в старой редакции В.Вайнонена, а «Лебединое озеро» в постановке М.Петипа - Л.Иванова или Ю.Григоровича. Мне нравятся классические постановки «Баядерки», «Корсара», очень нравится «Дон Кихот». Там сложные яркие партии для пре-*

*мьера. Хотя я понимаю, что наша балетная труппа мало-численна и большой балетный спектакль, где много массовых сцен и дивертисментов, нам пока не потянуть.*

Да, вместе с короной принц-премьер получает ответственность за всю балетную свиту! Он не может в угоду своим творческим запросам забыть о коллегах по сцене, пренебречь их техническим уровнем. Но и себя запустить не имеет права – все вокруг могут танцевать «грязно», неуверенно, слабо, но солист должен показывать высокий класс!

Максиму Мельникову удалось не растерять школу училища, он резко прибавил в технике за эти годы. И раскрылся как актер. Он удивительно разный в своих ролях. В его Щелкунчике при всей сказочности истории очень много взрослого и мудрого. Смотришь и понимаешь: да, в одном человеке под некрасивой внешностью куклы может скрываться пылкий красавец. В «Лебедином» его Принц инфантилен и робок. Такой отрешенный и чистый юноша, который очень искренне мечтает, признается в любви, заблуждается, мучается и погибает. В «Бродвее» его герой неоднозначен и многолик. Сложная, рваная хореография, дивертисментное мышление постановщика – танцовщику трудно вести единый рисунок роли. Но кульминацией характера героя стало танго во втором акте – сильное, роскошное, чувственное и трагичное. Мне также очень нравится его прочтение образа Эшли Уилкса. В исполнении Мельникова Эшли – мужчина, который верен родине и любимой женщине. Но при этом очарован и побежден Скарлетт.

Он танцует в паре с Мариной Кузнецовой, с Еленой Казанцевой, но вот уже который сезон его Одетта-Одиллия, его Мари, его Скарлетт – ведущая солистка труппы, Заслуженная артистка УР Наталья Коробейникова. Спрашиваю, трудно ли танцевать с женой?

*- Очень! Особенно тяжело на репетициях. Ей кажется, что я больше спорю и придираюсь, она иногда обижается, что я с ней говорю не так, как с другими, ставит «стенку». Но не надолго. А на сцене с ней легче, потому что можно включать наши настоящие чувства!*

Кроме ведущих партий в балетных спектаклях, Максим и Наташа уже три года исполняют, пожалуй, самые сложные роли в своем репертуаре: папы и мамы. Маленький Егорка – дитя закулисья. Он облазил их гримерки, перезнакомился со всеми дядями-тетями, с удовольствием побывал на последней премьере, пришел в восторг от перьев и сверкающих шаров. По вечерам сын неизменно требует от папы сказку про репку, теремок или Муху-Цекотуху...

Сказку про Щелкунчика Максим сыну еще не рассказывал. Сейчас ежедневно он рассказывает ее сотням других ребятшек, которые приходят в театр на новогодние спектакли. Когда-то в хореографическом училище Максим Мельников впервые вышел на профессиональную сцену именно в этом балете – танцевал в толпе детей у елки, потом в солдатиках и игрушечной коннице, которая наступала на орду мышей. А теперь он танцует главную партию: Щелкунчик-кукла в подарок, Щелкунчик-победитель Мышиного короля и, конечно же, Щелкунчик-Принц, который вместе с Мари открывает для себя и для нас Волшебную страну. Придуманную Петром Ильичом Чайковским вечную прекрасную страну утраченного детства и обретенной веры в чудо. Страну, где нарисована на холсте елка, горит софитная луна, кружат бутафорские снежинки и сбываются все мечты...

---

## **Часть III**

### **За кулисами обучения**

*У каждого вида человеческой деятельности есть пространство, скрытое от постороннего глаза. Сейчас мы с вами заглянем за кулисы процесса обучения.*

*Начинать писать о театре или актерам нужно только тогда, когда вы владеете достаточным запасом профессиональных терминов. Иначе вы неминуемо будете искажать и упрощать все услышанное за кулисами. Составленный автором словарь представляет только те основные термины, которые встречаются в текстах хрестоматийного раздела. Поэтому советую не ограничиваться сим глоссарием, а заглянуть в специальные словари, энциклопедии и справочные издания.*

*Список литературы чем-то похож на огни рампы, высвечивающие все то, что происходит на авансцене обучения. Невозможно составить полный список литературы. Каждый пишущий о театре журналист будет составлять его для себя всю жизнь. Важно только уметь не просто читать, но учиться у других авторов на других текстах тому, что может быть использовано вами для написания ваших журналистских материалов.*

*Вопросы и задания для самоконтроля помогут вам быстро разобраться в том, что лучше запомнилось из этой книги и что показалось самым важным для овладения профессией театрального журналиста!*

## Словарь основных терминов

**Авансцена** – часть сцены перед занавесом, выдвинутая в зрительный зал. Она подсвечена расположенными полукругом *софитами*. Здесь возможны монологи героев и здесь обязательно проходят финальные поклоны.

**Адажио** - в музыке буквально «медленный темп» и одновременно целая пьеса или часть произведения; в классическом балете сольный или дуэтный номер в медленном темпе, на *полупальцах* и *пальцах*, одновременно часть *урока* - упражнения на середине класса для выработки устойчивости и плавности медленных движений.

**Акт** - законченная часть драматического или музыкального произведения, часть театрального спектакля (синоним - действие). В классическом балете акт делится на еще более мелкие части, которые в *либретто* называются *картинами* или *сценами*.

**Альт** - в музыке высокий мужской голос, низкий детский или низкий женский голос, расположен в диапазоне между *тенором* и *сопрано*; партия для такого голоса и одновременно смычковый музыкальный инструмент по размеру больше скрипки, разновидность некоторых оркестровых инструментов (например, альт-кларнет).

**Антракт** – в балете музыкальная пьеса-вступление к не первому по счету акту; вообще – перерыв между актами (действиями) или частями представления.

**Антре** – в классическом балете танцевальный выход одного или нескольких исполнителей, в цирке – выход участников, комедийная сценка клоунов или *пантомима*.

**Антреприза** – частное зрелищное предприятие, созданное для определенных гастролей, мировых туров или длительного стационарного существования. Классиче-



ский пример – частная труппа С.П. Дягилева, созданная им для «Русских сезонов в Париже». Современный пример – «Балет Евгения Панфилова». Антреприза распространена в драматическом и цирковом искусстве.

**Антураж** – окружение или обстановка, помогающие создать определенную атмосферу на сцене; более широкое понятие – приметы стиля, школы, театра, целой эпохи или направления в искусстве.

**Апломб** – буквально «равновесие», в классическом балете умение исполнителя удерживать центр тяжести над площадью опоры, сохранять устойчивость после прыжков или *связки па, в подержках* или *обводках*; более широкое понятие – подчеркнутая уверенность в исполнении танца, безупречные позы и осанка (поэтому слово еще и синоним понятия «самоуверенность»).

**Арабеск** – одна из основных поз классического балета: танцор сохраняет равновесие, стоя на одной прямой или согнутой ноге, а вторую, прямую, отводит назад и вверх. Руки при этом обычно вытянуты вперед и вверх и расположены так, чтобы получилась как можно более длинная линия от кончиков пальцев до носка поднятой ноги.

**Архаика** – буквально «древний», в исторической науке и искусстве – ранний период, старина. Отсюда слова «архаичный» – устаревший и «архаистика» – сознательное подражание стариной манере в искусстве.

**Аттитюд** – одна из основных поз классического балета: танцор сохраняет равновесие, стоя на одной ноге, а вторая поднята и отведена назад в согнутом положении.

**Балансе** – *па* классического балета: движение выполняется на одном месте на *полупальцах* – шаг в сторону с перенесением на ногу веса всего корпуса, *плие*, придвижение другой ноги и дальнейшее их чередование.

**Балет, классический (белый) балет** – прообразом его стали театральные представления в Древней Греции, где

сочетались музыка, танец, *пантомима* и декламация. Классический балет родился в XVI веке в Италии, но по-настоящему расцвел во Франции XVII века и на французском языке получил основные свои термины. В XIX веке увлечение романтизмом и пик популярности балерин Марии Гальони, Фанни Эльслер и Карлотты Гризи повлияли на формирование классического (белого) балета. Основными приметами его стали *шопеновские пачки* и техника танца на *пунтах*. Русский балет начался в конце XVIII века с приезда в Россию первых гастролеров и придворных балетмейстеров, долгие годы развивался как часть мировой балетной школы. Стал восприниматься как самостоятельное направление с 1909 года, после «Русских сезонов» С.П. Дягилева. Русская школа (Большой и Мариинский театры) в последствии стала хранительницей традиций классического балета.

**Балет-модерн, танец-модерн** – альтернатива классическому балету, культивирует естественную пластику, отказ от *выворотности* и старых танцевальных *па*, опору на образы, а не сюжет. Появился в начале XX века в авторских школах и новых хореографических методиках Айседоры Дункан и Марты Грэхэм. Русский по происхождению бывший танцор труппы Дягилева Джордж Балланчин в 30-е годы XX века основал американский неоклассический, то есть современный балет. Расцвет танца-модерн приходится на 60-е годы XX века, его непревзойденным мастером является Морис Бежар. В России сильнейшим представителем танца-модерн остается питерский *балетмейстер* Борис Эйфман.

**Балетмейстер** – автор и постановщик балетных спектаклей, хореографических номеров и танцевальных сцен. Распространена практика работы штатного балетмейстера в театре или приглашения балетмейстера со стороны на постановку одного или нескольких спектаклей.

**Балетные па** – буквально «шаг», первоначально специальный танцевальный шаг, затем всякое танцевальное движение; составная часть названия большого балетного движения (например, па-де-буре) или балетного номера (*па-де-де, па-де-труа*).

**Балетные туфли (пуанты)** - буквально «острие, кончик», специальные балетные туфли с твердыми носками, на которых можно стоять или двигаться как на маленьких *котурнах*. Их придумал между 1822 и 1825 годами Филиппо Тальони для своей дочери – великой балерины Марии Тальони. Она первой встала на них и придумала основные движения *пальцевой техники*. Пуанты совершили настоящую революцию в балете, выдвинули танцовщицу на первый план и заставили танцовщиков производить многочисленные *поддержки* партнерши.

**Балетоман** – страстный любитель искусства балета, поклонник, фанат.

**Бас** - буквально «низкий», самый низкий по звучанию мужской голос; партия для такого голоса и одновременно название музыкального инструмента низкого регистра (например, бас-кларнет).

**Батман, гран-батман** - буквально «удар, биение», движение или группа движений классического балета: танцор стоит на одной ноге, а другую ногу быстро и четко отводит и возвращает обратно (вперед, в сторону или назад), с еле заметным ударом по опорной ноге. Обычные батманы подразумевают подъем ноги под углом 45 градусов и выше. Гран-батман, («большой батман») подразумевает подъем ноги на 90 градусов и выше.

**Бенефис, бенефициант(ка)** – буквально «прибыль, польза»; спектакль или концерт в пользу одного или нескольких артистов как выражение признания их заслуг и мастерства. Бенефициант(ка) участвует в действии и при этом является объектом чествований.

**Брейк, брейк-данс** – современный танец с элементами пантомимы и акробатики, появился в Америке в 70-х годах XX века, происходит от уличных танцев подростков-афроамериканцев. Состоит из набора автоматических движений и акробатических вращений, в том числе вращений на спине и голове (нижний брейк). Используется современными хореографами в постановках модерн.

**Вариация, вариации** – в музыке запланированные композитором изменения темы, мелодии и ее сопровождения и одновременно сознательные изменения манеры игры музыканта; в классическом балете короткий виртуозный танец для одного или нескольких исполнителей, позволяющий продемонстрировать изменения в движениях и связки разных *па*.

**Ввод(ки) в спектакль** – на театральном слэнге замена одного, нескольких актеров или танцовщиков в основном составе на новеньких, которым предстоит освоить драматический или хореографический текст и сыграть со старыми исполнителями других ролей. Процесс требует длительной подготовительной работы с новичком и репетиций со всем составом.

**Взять дыхание, держать дыхание** – профессиональный термин, объясняющий методику вдохов-выдохов при исполнении вокальной партии. Неправильно взятое дыхание влияет на качество звука. Нельзя, некрасиво брать дыхание в середине музыкальной фразы и песенной строки. На концерте исполнителю легче держать дыхание, чем в спектакле – роль подразумевает одновременное с вокалом *сценическое движение, пантомиму* и жесты.

**Вокализ** – буквально «гласный»; упражнение, этюд для пения на одних гласных звуках без текста; одновременно музыкальное произведение для такого исполнения.

**Второй состав** – в драматическом, оперном и музыкальном театре всегда репетирует два (иногда три) состава

исполнителей на один спектакль. Двумя составами легче играть подряд две премьеры. Кроме того, так удобнее, например, вводить в спектакль замены в связи с болезнью исполнителя.

**Вторая роль, роль второго плана** – в любом произведении кроме главных героев существуют персонажи второстепенного значения, которые соприкасаются с главными, но могут иметь и свои сюжетные линии. В классической оперетте всегда есть пара главных молодых героев и симметричная им (вторая) пара пожилых героев; в балете кроме главных исполнителей есть корифеи.

**Выброс ноги (руки)** – в классическом балете каждое движение руки или ноги имеет свой смысл и чаще всего является подготовительным для па или связки движений. Существует шесть основных позиций для ног и четыре позиции для рук, четко оговорены высота и пропорции тела в каждой из них. Правильный выброс ноги (руки) подразумевает правильную изначальную позицию, нужную высоту и направление.

**Выворотность** – само понятие начинает свою историю с XVII века. Великолепный танцовщик и учитель танцев при дворе французского короля Людовика XIV Пьер Бошан придумал базовые для классического балета позиции ног. Первая и пятая позиции подразумевали положение стоп таким образом, чтобы икры были максимально соединены, вся стопа плотно прижата к полу, а носки вывернуты в разные стороны от основной линии туловища на 90 градусов. Выворотность помогает создавать прямой корпус и высоко поднимать ноги в разных па. Изначальная природная выворотность считается главным плюсом при отборе в хореографическое училище. Профессиональная выворотная постановка стопы – главный признак классической балерины (даже если она уже не танцует).

**Выход на поклон (на зрителя)** – старинное театральное выражение, означающее выход на сцену после представления для финальных поклонов. И в драматическом театре, и в балете существуют традиции серии обязательных финальных поклонов на разного зрителя – в царскую ложу, боковым ложам, партеру, галерке. В финальном поклоне не допустимы легкие кивки головы – нужен низкий наклон корпуса, невозможно маленькое приседание – только низкое *плие* до самого пола. Часто артисты исполняют финальные поклоны, подчиняя их сыгранной роли, в характере и стиле своего героя (героини). **Галерка** – разговорный вариант слова «галерея»; это верхний ярус зрительного зала театра, часто длинный крытый балкон под потолком. На галерее были всегда самые дешевые места. Постепенно и самих зрителей с этих рядов – студентов и мелких служащих – стали обобщенно называть этим же словом.

**Гримёрка** – на театральном слэнге гримировочная уборная – комната, где актеры переодеваются и гримируются перед спектаклем.

**Диагональ** – в хореографии это направление движение солиста или *кордебалета* по сцене от задника к авансцене через все пространство сцены наискосок.

**Дивертисмент** – буквально «развлечение»; в музыке легкая пьеса или сюита развлекательного характера, в классическом балете и опере вставные танцевальные номера или танцевальная сюита, содержание которых не связано напрямую с дальнейшим развитием сюжета *либретто*. Дивертисменты позволяют показать всю труппу, отдельных участников *кордебалета* и солистов. Чаще всего это стилизованные под народные танцы номера, которые в изобилии встречаются в балетах Мариуса Петипа. Дивертисментом также называется заключительное отделение концерта, созданное из нескольких номеров.

**Диксиленд** - стиль джаза, возникший в США (Новый Орлеан) в начале XX века. В этом стиле начинал Луи Армстронг. Так же называли танец в этих ритмах.

**Задник** - на театральном слэнге это задний занавес. Задник отделяет пространство сцены, на котором идет представление, от подсобных помещений. В классической *сценографии* задники бывают постоянные на весь спектакль и переменные на каждый *акт* и даже *картину*.

**Канкан** - Возник в Париже в 1830 году как развлекательный номер, исполняемый танцовщицами на сцене варьете и кафешантанов. Танец сопровождается высокими батманами в разные стороны, может быть сольным или групповым (тогда танцовщицы выстраиваются в ряд и вскидывают ноги одновременно). Мировую известность канкан получил после Всемирной торговой выставки, проходившей в Париже в 1889 году, когда специально для ее участников и гостей был открыт кафешантан «Мулен Руж». На скандально прославившейся афише кисти художника А. Тулуз-Лотрека была изображена танцовщица Ла Гулю, вскидывающая ногу в канкане. В качестве музыкального сопровождения канкана чаще всего звучит галоп из оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду». Канкан стал шлягером классической оперетты и представлений мюзик-холла.

**Каноны** - в музыке полифоническая форма, при которой одна и та же мелодия исполняется последовательно вступающими голосами; в искусстве вообще - совокупность художественных приемов или обязательных правил для определенного исполнения, конкретного произведения, вида искусства или эпохи.

**Кантилена** - слово происходит от латинского глагола «напевать»; означает и саму плавную, напевную мелодию и манеру ее исполнения. В классическом балете термин характеризует манеру исполнения медленных

*вариаций* и *адажио*, является синонимом певучей пластики рук и ног, медленного и плавного перетекания одного движения в другое.

**Кастаньеты** – испанский народный ударный инструмент, выполненный из двух деревянных пластинок, дает щелкающий звук. Надевается на пальцы и используется для ритмичного сопровождения танцев *фламенко*.

**Карман** – на театральном слэнге это пространство между двумя *кулисами* по сторонам сцены, откуда выходят и куда уходят актеры. В карманах устанавливают боковое освещение, там ждут выхода и переодеваются актеры, в них же убирают декорации.

**Картина** – смысловая единица сюжета *либретто* или пьесы в рамках одного *акта* (действия). Разные картины подразумевают смену персонажей и декораций, разное музыкальное сопровождение и определенную смысловую законченность в финале картины. Паузы между картинами в классическом балете отводятся под непрерывные аплодисменты зрителей.

**Каскад, каскадные роли** – в природе и ландшафтном искусстве это естественное или специально сконструированное падение воды с высоты (например, каскад фонтанов Петродворца). В цирке так называется имитация акробатом падения на землю. В музыке каскад обозначает стремительный, неудержимый поток звуков. В классической оперетте каскад – быстрый танец, сопровождаемый таким же быстрым и энергичным пением. Каскадная роль – самая трудная, в ней практически нет моментов лирики, спокойного пения и плавных монологов. Поэтому обычно это *роль второго плана*.

**Клавир** – в музыке общее название струнных клавишных инструментов (клавикорд, клавесин, фортепиано) и одновременно переложение оркестровой пьесы, всей оперы, балета или оперетты для пения и фортепиано.



Клави́р незамени́м при разучивании нового произведения и на его репетициях.

**Ключ** – движение в венгерском народном танце, завершающее связку *na* или весь танец. Представляет собой одновременные перекрестные движения ногами и руками, которые завершаются четкой фиксированной позицией рук, ног и головы. При исполнении ключа обязательны прямая спина и высоко вскинутый подбородок.

**Колоратура, колоратурное сопрано** – буквально «украшение, окраска», в музыке означает виртуозные, технически трудные пассажи и мелодические украшения в пении; способность вокалиста исполнять их. Колоратурное сопрано – высокий женский голос, приспособленный для виртуозного исполнения вокальных партий.

**Колорит** – слово происходит от латинского «цвет» и означает в изобразительном искусстве общий характер сочетания цветов в произведении (картине, рисунке). В переносном смысле означает совокупность особенностей эпохи или стиля, своеобразие и узнаваемость.

**Конферанс, конферансье** – особый сценический жанр, выступление на сцене перед началом большого произведения (музыкального, симфонического, оперного) или отдельных музыкальных номеров. Конферанс предполагает объяснение характера произведения и объявление имен и званий исполнителей. В эстрадном искусстве конферанс обычно носит комедийный характер, в классической музыке он больше тяготеет к музыковедческому анализу. Соответственно, конферансье – это постоянный ведущий концерта.

**Концертмейстер** – чаще всего это первый скрипач и солист симфонического оркестра, заменяющий дирижера, или музыкант, возглавляющий группу струнных в оркестре. Так же называется пианист, разучивающий партии с солистами и аккомпанирующий им в концертах.

**Кордебалет** – буквально «тело балета», то есть артисты балетной труппы, исполняющие в спектаклях групповые и массовые танцы. По исторической традиции в Парижской Гранд-Опера так называется вся труппа.

**Корпус** – тело танцовщика в разных классических *па*, которое принимает определенное положение. В классическом балете корпус танцовщика или танцовщицы всегда прямой. Балерина Н. Макарова говорила, что главным наследством классического балета является прямая спина и поставленный корпус. В *танце-модерн* корпус может быть сутулым или неестественно выгнутым.

**Котурны** – в античном театре это обувь с очень толстой подошвой, которую надевали трагические актеры. Делали они это для того, чтобы увеличить свой рост и придать облику торжественность, величие, значимость. В переносном смысле это слово характеризует величественную напыщенность поведения актеров, устаревшую *эстетику* постановки.

**Краковяк** – старинный польский народный танец, очень энергичный и подвижный, получивший свое название от города Кракова и ставший салонным танцем при дворах Европы.

**Кулисы, за кулисами** – плоские, чаще всего матерчатые части театральной декорации, расположенные по бокам сцены и образующие *карманы* – по несколько на каждой стороне сцены. На театральном слэнге появление актеров из разных карманов называется «выход из первой кулисы», «выход из второй кулисы». Кулисы скрывают от зрителя все приготовления к спектаклю и действия во время представления театральных механизмов, рабочих сцены и не участвующих пока в развитии сюжета актеров. Выражение «за кулисами» имеет переносное значение «тайное, скрытое от посторонних глаз».

**Кульминация** - происходит от латинского слова «вершина»; означает в литературе и искусстве ответственный момент в развитии сюжета, предшествующий развязке, а также точку наивысшего напряжения, момент подъема эмоций в каком-либо процессе.

**Купе** - на балетном слэнге так называется подготовительное движение *sou-de-pied*, когда рабочая нога согнута в колене, ее стопа поднимается до определенного уровня (щиколотки, икры, колена) опорной ноги и крепко прижимается к ней сзади или спереди. Высокое купе (на уровне колена) обязательно при первом повороте корпуса для захода на следующий при исполнении определенного вида *туров* и *фуэте*.

**Либретто** - буквально «книжечка», словесный текст музыкально-драматического произведения (оперы, оперетты) или краткое изложение содержания балета. Хореографическое либретто обычно сочиняют литераторы или сами хореографы, опираясь на литературный источник. Либретто обязательно включают в программку балетного спектакля.

**Ложа** - обособленное помещение в зрительном зале в виде небольшого отгороженного сектора или внутреннего балкона, предназначено для ограниченного числа зрителей. Главная, так называемая царская ложа, расположена прямо напротив сцены на возвышении. Директорская ложа обычно справа от сцены. Ложи рангом пониже располагаются в несколько ярусов по бокам от сцены. По исторической традиции театры предлагают заказывать, абонировать основные ложи на весь сезон или на конкретный спектакль.

**Мазурка** - музыкальный размер умеренно быстрого и быстрого темпа; известный с XVI века польский народный парный танец. Его основа - повороты, притопывание ногами и мелкий стремительный подпрыгивающий

шаг, образно передающий элементы верховой езды. Был распространен в Европе в XIX веке как сценический и салонный танец.

**Массовые сцены** - часть постановки, в которой заняты сразу и главные герои, и массовка. В опере в массовых сценах участвует солисты, хор, иногда балетная труппа и статисты; в балете – солисты и кордебалет. В оперетте на сцене могут быть одновременно и хоровая, и балетная труппа. Чаще всего массовые сцены открывают действие или используются в финале.

**Метаморфозы** - превращение, трансформация, полная перемена в чем-либо или с кем-либо.

**Мизансцена** - расположение актеров или солистов на сцене в определенных сочетаниях друг с другом и с декорациями в определенный момент действия; специально продуманное автором и постановщиком сочетание композиции и содержания.

**Микшер, микшировать** - буквально «смеситель», распространенное в современной аудио- и видеоаппаратуре устройство для сложения и комбинирования нескольких сигналов; действие означает плавное соединение частей чего-либо в одно целое.

**Миманс, пантомима** - В Древнем Риме танцевальная сцена без слов; специфическая игра актера лицевыми мышцами, выражающая внутреннее душевное состояние; род представления, в котором жесты, мимика и телодвижения заменяют речь. В классической итальянской комедии или традиционном восточном театре принята несколько утрированная работа лицом в качестве подсказки зрителю. В классическом балете миманс дополняет танец простыми и выразительными средствами передачи характера героя или поворота сюжета.

**Многоголосье, полифония** - одновременное гармоничное сочетание и развитие нескольких самостоятельных мелодических линий (инструментов, голосов).

**Мюзикл** - музыкально-сценическое произведение, преимущественно комедийного характера; специфический жанр, сочетающий в себе элементы оперетты, балета, оперы и эстрады. Настоящий мюзикл отличается от классической *оперетты* динамичным сюжетом, сквозной темой-шлягером, пышность и масштабами постановки. Мюзикл родился на стыке английского мюзик-холла, классического водевиля и американского бытового *конферанса* на рубеже XIX-XX веков.

**Мягкие руки** - на балетном слэнге плавные и точеные движения рук, которые создают *кантилену*.

**Накиды** - на балетном слэнге резкие неоднократные батманы или другие *па* ногами.

**Обертоны** - ряд дополнительных тонов, возникающих при звучании основного тона и придающие звуку особый оттенок или *тембр*.

**Обводки** - на балетном слэнге круг, который обходит партнер вокруг партнерши, держа ее за руку, за талию или поддерживая ее рабочую ногу.

**Октава** - в музыке диапазон в восемь нот, исполняемых на белых клавишах фортепиано.

**Оперетта** - буквально «маленькая опера» или легкая опера (опера-комик); музыкально-сценическое произведение, сочетающее музыку, танец и разговорные диалоги. Оперетта появилась в Европе в XIX веке и популярна в России до сих пор.

**Оркестровая яма** - на театральном слэнге полукруглое пространство, расположенное сразу под сценой, между нею и зрительным залом. В оркестровой яме во время театрального представления находится оркестр, музы-

канты рассаживаются по группам – струнные, духовые, ударные инструменты.

**Па-де-де (пары)** – в классическом балете большой танец для двух солистов, очень часто включаемый в концерты как отдельный номер. В па-де-де существует четкая схема: солисты танцуют вместе, потом идет соло танцовщицы, потом – танцовщика, потом короткие выходы каждого и в финале они опять танцуют вместе.

**Па-де-трюа (тройки)** – в классическом балете пример вставного *дивертисмента*, одна из основных форм сольного номера для троих танцовщиков или танцовщиц.

**Пальцы, на пальцах** – на балетном слэнге *пуанты* и танец балерины на пуантах, отличающийся от движений на полупальцах (на носках).

**Партер** – буквально «по земле» (в балете композиции движений без прыжков называют «партерный танец»); в театре XVI-XVII века стоячие места для зрителей около сцены, в современном театре – места в зрительном зале, расположенные рядами параллельно сцене.

**Партитура** – нотная запись многоголосого произведения (оперы, симфонии, оперетты), в которой сведены все партии отдельных инструментов и голосов.

**Пируэты** – в классическом балете полный оборот на месте на полупальцах или *пальцах* одной ноги.

**Плие** – приседание. Различают маленькое, среднее и большое (низкое) плие. Плие возможно в нескольких позициях и используется как подготовительное движение для разных сложных *па*.

**Поддержка** – действия партнера, поддерживающего партнершу во время исполнения сложных движений. Поддержки возможны на полу и в воздухе.

**Подкрутки** – движения брейк-данса, вращения корпуса на согнутых ногах, на спине и даже на голове.

**Премьера** - первое публичное представление нового драматического, оперного, балетного спектакля; первый показ эстрадной, цирковой программы, фильма; первое исполнение музыкального произведения на сцене.

**Препарасьон (Preparations)** - подготовительные движения рук, ног и *корпуса* танцовщика или танцовщицы. Оно регулирует дальнейшее исполнение *па*, дает силу последующего вращения или высоту прыжка.

**Престижитатор** - буквально «быстрые пальцы»; старинное название фокусника-манипулятора, основой номеров которого становится быстрота и ловкость движений руками.

**Приземление в позицию** - обязательное условие технически верного, чистого исполнения всех классических балетных *па*, которые начинаются с определенной позиции и заканчиваются в указанной позиции ног и рук.

**Прогон, генеральный прогон** - на театральном слэнге полная сценическая репетиция или генеральная репетиция всего спектакля перед *премьерой* в отличие от репетиций в зале или репетиций на сцене только отдельных *актов* (действий). «Прогоняя» с начала до конца весь спектакль, режиссер добивается слаженной работы всей труппы и всех *цехов*.

**Продюсер** - слово происходит от английского глагола «производить» и обозначает современную профессию в сфере искусства. Продюсер находит деньги, заведует финансами и организывает весь постановочный процесс. В российской киноиндустрии и эстраде продюсирование развито пока больше, чем в театре и цирке.

**Промоутер** - слово происходит от английского глагола «продвигать» и означает агента, который содействует продвижению культурного продукта на рынке. Промоутер содействует продажам билетов и абонементов, рас-

пространению рекламы, проведению промо-акций, организации представлений, концертов и спектаклей.

**Рампа** – осветительные приборы по краю сцены; низкий бортик вдоль *авансцены*, скрывающий их от зрителей; в переносном смысле сцена и театр вообще – долгие годы постоянная театральная рубрика в «Удмуртской правде» называлась «В свете рампы».

**Растяжка** – на балетном слэнге природная или натренированная способность мышц растягиваться, быть эластичными и гибкими. Еще один плюс при поступлении в хореографическое училище.

**Реверанс** – старинная форма глубокого женского поклона на *плие*. В балетном мире это форма приветствия старших или премьеров, проявление почтительности.

**Реквизит** – слово происходит от латинского «требуемое, необходимое»; это совокупность подлинных или бутафорских предметов, которые используются в спектакле или цирковом представлении, создавая *антураж*.

**Репертуар** – совокупность всех постановок театра, исполняемых на сцене в течение *сезона*; одновременно – это собрание всех ролей или номеров одного артиста.

**Речитатив** – род вокала, близкий к напевной декламации и применяемый в опере или *оперетте* для связок нескольких арий или музыкальных реплик персонажей.

**Рондо** – музыкальная пьеса, в которой главная тема повторяется несколько раз. Основной теме (рефрену) могут противостоять несколько побочных тем.

**Рондежамб пар тер (Rond de jambe par terre)**– буквально «чертить круги по земле», одно из классических балетных *па*, когда танцовщик, стоя на опорной ноге, описывает носком рабочей ноги круг по полу.

**Связка** – несколько балетных *па* (движений), составляющих целую композицию; несколько композиций, например, «вариация-кода-вариация».



**Сезон** - часть года: осень-зима-весна, когда активно работают театры, филармонии и концертные залы. Чаще говорят: театральный сезон, концертный сезон.

**Синкопы** - в музыке смещение ударения с сильной (ударяемой) доли на слабую долю.

**Соло, солист** - музыкальное произведение или его часть, танец, номер, исполняемый одним музыкантом или артистом, который и называется солистом. В театре солисты - определенная категория артистов оперной и балетной труппы, которые всегда исполняют только главные роли и не заняты в *массовых сценах* и *кордебалете*.

**Стажировка** - форма учебы, обмена опытом и повышения своей квалификации, принятая в мировой театральной практике у музыкантов и вокалистов. Обычно самые известные оперные театры Европы приглашают периферийных исполнителей из других стран на стажировку в течение определенного срока.

**Станок** - на балетном слэнге «палка», место обязательного балетного *экзерсиса*: прикрепленная к стене на уровне талии палка.

**Стилизация** - в музыке и живописи подражание внешним формам какого-либо определенного стиля или автора; условное упрощение природных форм.

**Сценическое движение** - специальная актерская дисциплина, которая тренирует пластику и грацию движения на сцене во время представлений.

**Сценография** - искусство художественного оформления театральной сцены для спектакля, а также само оформление (создание декораций, *реквизита*, костюмов, работа с театральным светом).

**Тарантелла** - изначально южноитальянский крестьянский быстрый танец; музыка, сочиненная для этого танца или в том же ритме (музыкальный размер 6/8). Самая

известная *стилизация* тарантеллы встречается в музыке В. Гаврилина к балету «Анюта».

**Тембр, тембровая окраска** – характеристика звука голоса или музыкального инструмента; специфические варианты или *обертоны* звучания.

**Тенор** – самый высокий по звучанию мужской голос; певец, обладающий таким голосом; разновидность музыкальных инструментов (например, саксофон-тенор).

**Тональность** – в музыке высота звуков лада, определяемая положением главного тона на той или иной ступени звукоряда. Каждое музыкальное произведение (оперное и балетное) обладает своей тональностью.

**Туры** – основное *па* классического балета, повороты танцующего на одной ноге. Различают более двадцати вариантов туров по степени сложности.

**Ударные** – музыкальные инструменты, на которых играют, ударяя по ним рукой или палочкой. Различают ударные инструменты постоянной высоты звука и неопределенной. Есть разные варианты ударных инструментов: от большого турецкого барабана до маленьких, помещающихся в ладони *кастаньет*.

**Фламенко** – музыкальный и танцевальный стиль цыган на юге Испании, соединивший в себе традиции андалузских и арабских напевов. Сопровождается сольным пением под гитару, стуком *кастаньет*, хлопками и криками. Стилизации под фламенко в качестве вставных номеров (*дивертисмента*) часто используются в классическом балете и классической оперетте.

**Фуэте** – происходит от французского глагола «хлестать», одно из самых сложных *па* классического балета. Это род *пируэта*, при котором танцовщик выполняет вращение на опорной ноге, стоя на *пальцах*, в то время как рабочая нога отводится в сторону, возвращается к колену, ударяя его хлещущим движением и помогая вращению. *Связка* в

32 фуэте считается самой сложной (например, партия Одиллии в «Лебедином озере» и Китри в «Дон Кихоте»).

**Характерный солист** - название восходит в танцовщикам-буфам в комических балетах XVIII века. Принятое в классическом балете деление ведущих танцовщиков на солистов и характерных подразумевает, что первые танцуют главные партии, а вторые чаще всего становятся исполнителями *вторых ролей*, вставных *дивертисментов*. Для характерного танцовщика основными являются движения стилизованных народных (характерных) танцев. Существует также понятие полухарактерный (*demi-caractere*) танцовщик, то есть тот, кто может справиться с лирико-комической линией роли.

**Харизма, харизматичный** - буквально «милость, божественный дар», в современном понимании исключительная способность человека привлекать к себе внимание окружающих, влиять на них и даже подчинять себе.

**Хореография, хореографический почерк** - искусство танца; весь объем танцевальных композиций и партий в балете; постановка движений. В более узком смысле запись танцевальных движений при помощи особой системы знаков. Хореографический почерк подразумевает авторские движения и композиции, повторяющиеся в каждом балетном произведении одного автора.

**Худсовет** - разговорное сокращенное название художественного совета: специального театрального органа управления творческим процессом, который рассматривает предложения в *репертуар*, устанавливает состав исполнителей и сроки постановки, принимает спектакли перед *премьерой* и решает текущие творческие вопросы.

**Цех** - в средние века объединение городских ремесленников по профессии; в театре - производственное подразделение с узкой специализацией (костюмерный, столлярный, обувной, монтировщиков, осветителей и пр.).

**Читка** - разговорное название части постановочного процесса, когда актеры репетируют за столом, читая свои роли в последовательности реплик.

**Шопеновская пачка (шопеновка)** - на балетном слэнге «пачкой» называется тюник - костюм классической балерины: платье с открытым лифом и юбкой-колоколом, мягкие складки спадают до середины икры. Шопеновская пачка характерна для лирических женских партий, для *адажио*. Была создана в начале XIX века, но получила свое название спустя век по балету М.Фокина «Шопениана» («Сильфиды»). Отличается от классической пачки с заниженной талией и накрахмаленными, собранными в жесткие складки, короткими юбками.

**Эквилибристика, эквилибрист** - от латинского выражения «находящийся в равновесии», жанр циркового искусства, основанный на способности сохранять равновесие при исполнении трюков на неустойчивых предметах *реквизита*; артист цирка, работающий в этом жанре.

**Экзерсис (урок)** - система обязательных ежедневных балетных упражнений у *станка* и на середине зала, для поддержания формы и разогрева мышц всего тела.

**Эклектика** - смешение, свободное сочетание; соединенный разнородных, часто противоположных друг другу принципов, взглядов, стилей, теорий и художественных элементов. Современные художники и постановщики пытаются возвести эклектику в ранг отдельного стиля, противоречащего *канонам* классического искусства.

**Эстетика** - восходит к греческому слову «чувственное восприятие»; философская наука, изучающая сущность и формы, законы развития прекрасного в художественном творчестве, в природе и жизни. Одновременно система художественности, присущая автору, исполнителю, произведению (например, эстетика балетов М. Петипа).

## *Список обязательной литературы*

1. Аврамов Д.С. Профессиональная этика журналиста. – М., 2000.
2. Ворошилов В.В. Журналистика. – СПб., 1999.
3. Грабельников А.А. Работа журналиста в прессе. – М., 2002.
4. Дзялошинский И. Творческая индивидуальность в журналистике. – М., 1984.
5. Инджиев А.А. Универсальный справочник начинающего журналиста. - Ростов н/Дону, 2007.
6. Ильченко С.Н. Интервью в журналистском творчестве. - СПб., 2003
7. Ким М.Н. Технология создания журналистского произведения. – СПб., 2001.
8. Корконосенко С.Г. Основы журналистики. – М., 2001.
9. Кузнецов М., Цыкунов И. Психология PR и журналистики: как позволить другим делать по-вашему. – М., 2002.
10. Лазутина Г. В. Основы творческой деятельности журналиста. – М., 2000.
11. Лукина М. Технология интервью.- М., 2003.
12. Мельник Г.С., Тепляшина А.Н. Основы творческой деятельности журналиста. – СПб., 2008.
13. Олешко В.Ф. Журналистика как творчество. – М., 2003.
14. Основы творческой деятельности журналиста. – СПб., 2000.
15. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. – М., 2000.
16. Шостак М.И. Журналист и его произведение. – М., 1998.

## *Список дополнительной литературы*

1. Аграновский А.А. Уроки мастерства. - М., 1991.
2. Аграновский В.А. Вторая древнейшая. Беседы о журналистике. - М., 1999.
3. Альджеранов Х. Анна Павлова. Десять лет из жизни звезды русского балета. - М., 2006.
4. Белинский В.Г. Собрание сочинений в 9-и томах. - М., 1976.
5. Белинский В.Г. О драме и театре. В 2-х томах. - М., 1983.
6. Беляев И. Спектакль без актера. - М., 1981.
7. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. - М., 1987.
8. Власть, зеркало или служанка? Энциклопедия жизни современной российской журналистики. В 2-х томах. - М., 1998.
9. Вольтинский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. - Л., 1925.
10. Вольтинский А. Избранные статьи. - М., 1990.
11. Воспоминания о серебряном веке. - М., 1993.
12. Выготский Л. С. Психология искусства. - М., 2001.
13. Гиляровский В.А. Люди театра. Москва газетная//Собрание сочинений в 4-х томах. - М., 1967.
14. Грабельников А.А. Русская журналистика на рубеже тысячелетий. Итоги и перспективы. - М., 2001.
15. Гуревич П.С. Приключения имиджа. - М., 1991.
16. Дандре В. Анна Павлова. Жизнь и легенда. - СПб., 2003.
17. Дзялошинский И. Познавательная деятельность журналиста. - М., 1985.
18. Дорошевич В.М. Театральная критика. - Минск, 2004.
19. Дорошевич В.М. Воспоминания. - М., 2008.

20. Ершов П.М. Режиссура как практическая психология. – М., 1972.
21. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства. – СПб., 2004.
22. Красовская В.М. История русского балета. – СПб., 2008.
23. Кромптон А. Мастерская рекламного текста. – Тольятти, 1995.
24. Лазутина Г. Профессиональная этика журналиста. – М., 2000.
25. Лиена М. Я хочу танцевать сто лет. – М., 1996.
26. Лифарь С. Мемуары Икара. – М., 1995.
27. Лифарь С. Дягилев. – СПб., 1993.
28. Лифарь С. С Дягилевым. – СПб., 1994.
29. Лысикова О. В., Лысикова Н.П. Имиджология и публик рилейшнз в социокультурной сфере. – М., 2006.
30. Мехлер Г. Власть и магия PR. – СПб., 2004.
31. Москвина Т. Люблю и ненавижу. – СПб., 2006.
32. Москвина Т. Всем стоять! – СПб., 2006.
33. Муратов С.А. Телевизионное общение в кадре и за кадром. – М., 2003.
34. Нижинская Р. Вацлав Нижинский. – М., 1995.
35. Немирович-Данченко В.И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877-1942. – М., 1980.
36. Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX-XX веков. – М., 1984.
37. Отт У. Вопрос+ответ=интервью. – М., 1993.
38. Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX-начало XX века. – Л., 1979.
39. Петров О. Русская балетная критика XIX века в 2 томах. Т I. Петербург, Т II. Москва. – М., 2000.
40. Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая... – М., 1994.
41. Почепцов Г.Г. Имиджология. – К.; М., 2002.

42. Прохоров Е. П. Искусство публицистики: размышления и разборы. – М., 1984.
43. Прохоров Е.П. Введение в теорию журналистики. – М., 2000.
44. Розанов В.В. Среди художников//Сумерки просвещения. – М., 1990.
45. Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. – СПб., 1995.
46. Словарь искусств. – М., 1996.
47. Сметанина С.И. Медиа-текст в системе культуры. Динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века. – СПб., 2002.
48. Сопер П. Основы культуры речи. – Ростов н/Дону, 1995.
49. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М., 1980.
50. Сто балетных либретто. – Л., 1971.
51. Стюфляева М. Образные ресурсы публицистики. – М., 1982.
52. Тульчинский Г.Л. Менеджмент в сфере культуры. – СПб., 2001.
53. Цветаева М. Об искусстве. – М., 1991.
54. Чередниченко Т. Типология советской массовой культуры: между «Брежневым» и «Пугачевой». – М., 1994.
55. Шепель В.М. Имиджелогия. – М., 1994.
56. Шейнов В.П. Пиар «черный» и «белый». – М., 2005.
57. Шостак М. И. Жанры газеты. – М., 1999 (Ч. I), 2000 (Ч. II).
58. Шостак М.И. Репортер: профессионализм и этика. – М., 2002.
59. Энциклопедия символизма. – М., 1998.
60. Яковлева Ю. Азбука балета. – М., 2006.



## *Вопросы и задания для самоконтроля*

1. Кто написал самую первую рецензию на пьесу в истории отечественной журналистики?
2. Какая театральная статья В.Г. Белинского в течение нескольких лет перечитывалась и актером, которому она была посвящена, и публикой?
3. Вспомните имена двух самых известных театральных журналистов конца XIX - начала XX века, которые в молодости сами играли на сцене.
4. Назовите имя самого известного балетного критика конца XIX - начала XX века.
5. Какое профессиональное качество является базовым для журналиста?
6. Объясните, что такое стиль применительно к писателю, журналисту, артисту, режиссеру.
7. Перечислите существующие виды стилей, объясните специфику публицистического стиля.
8. Почему коммуникабельность является непременным и главным условием для профессиональных занятий журналистикой?
9. Почему связи с общественностью (PR) называют искусством общения?
10. В чем разница между мышлением и мировоззрением журналиста?
11. Как достигается компетентность журналиста?
12. В чем специфика творческой личности?
13. Вспомните основные правила общения с творческой личностью.
14. Кто из отечественных публицистов впервые заговорил о журналистской этике?
15. В каком году был принят Кодекс профессиональной этики российского журналиста?

16. В чем чаще всего упрекают журналистов общественность и представители театров?
  17. Почему нужно очень осторожно писать о творческих конфликтах внутри театра?
  18. Из чего состоит медиа-текст?
  19. Какие изменения произошли с медиа-текстом на рубеже XX-XXI веков?
  20. В чем разница между схемами прямой и перевернутой пирамиды?
  21. Чем мягкая новость отличается от жесткой?
  22. Как связаны тема, проблема и ситуация в журналистском тексте?
  23. Какие бывают композиции текста?
  24. Какие функции выполняет заголовок в тексте?
  25. Как можно использовать ритм при создании текста?
  26. Перечислите три группы журналистских жанров.
  27. Чем обзор отличается от обозрения, а интервью от беседы?
  28. Каковы главные правила написания рецензии?
  29. Объясните, что такое монтаж печатного текста.
  30. Объясните, что такое лид.
  31. В чем специфика журнальной коммуникации?
  32. В чем специфика театральной фотографии и видеосъемки?
  33. Какие задачи выполняет иллюстративный комплекс?
  34. Почему театральный журналист обязан знать основы такой смежной профессии как связи с общественностью (PR)?
  35. Какие функции в целом выполняет театральная журналистика?
  36. Из чего складывается имидж публичной творческой личности?
-

## Указатель имен

- Абрамычева** Софья -109, 137  
**Аграновский** Анатолий -15, 23  
**Аграновский** Валерий - 26  
**Адан** Адольф-Шарль (1803-1856) - 97, 210  
**Ажимова** Фира Борисовна - 153  
**Айвазовский** (Гайвазовский) Иван Константинович (1817-1900) - 117  
**Айронс** Джереми Джон - 142  
**Аксенов** Евгений - 65  
**Александрова** Татьяна Рюриковна - 153  
**Александрова** Ольга Яковлевна - 197-200  
**Алонсо** Альберто - 142  
**Анисенков** Владислав - 88, 105, 113, 117, 131, 134, 189  
**Анкудинова** Розита Андриановна - 172  
**Ардан** Фанни - 142  
**Аристова** Кристина - 22  
**Армстронг** Луи (1901-1971) - 223  
**Архангельский** Александр - 13, 55  
**Асафьев** Борис Владимирович (1884-1949) - 110, 112  
**Ахеджакова** Лия - 29  
**Бабушкин** Игорь - 77  
**Баланчин** Джордж (Баланчивадзе Георгий Мелитонович) (1904-1983) - 218  
**Барт** Ролан (1915-1980) - 45  
**Барышников** Михаил Николаевич (род. 1948) - 210  
**Батуева** Оксана - 132-133  
**Батюшков** Константин Николаевич (1787-1855) - 10  
**Бежар** (Берже) Морис (1927-2008) - 125, 145, 218  
**Белинский** (Бельнский) Виссарион Григорьевич (1811-1848) - 11, 14, 70, 77-78  
**Белинский** Александр - 74  
**Белова** Валентина Ивановна - 201  
**Бенуа** Александр Николаевич (1870-1960) - 63  
**Берг** Борис - 153  
**Бернар** Сара (1845-1923) - 72-73  
**Бестужев** (Марлинский) Александр Александрович (1797-1837) - 10  
**Бехтерев** Глеб Николаевич - 173  
**Бизе** Жорж (Александр Сезар Леопольд)(1838-1875) - 141-142  
**Битлз** (The Beatles) (1960-1970) - 74, 163  
**Благович** (Белова) Ксения Петровна - 200-204  
**Блок** Александр Александрович (1880-1921) - 141  
**Блок** Любовь Дмитриевна (1881-1939) - 12, 50-51

- Богданов** Анатолий Алексеевич - 153
- Богомолова** Зоя Алексеевна - 168
- Болденков** Юрий Васильевич - 152-153
- Бошан** Пьер - младший (1636-1719) - 221
- Бэлза** Святослав - 29
- Ваганова** Агриппина Яковлевна (1879-1951) - 12, 96, 98, 110, 116, 130, 181
- Вайнонен** Василий Иванович (1901-1964) - 212
- Валитова** Набиля - 96, 181-182
- Васильев** Владимир Викторович (род. 1940) - 91-94, 116, 184, 210
- Васильев** Георгий - 26
- Василёв** Владимир - 97, 183
- Веласкес** Диего Родригес де Сильва (1599-1660) - 141
- Веневитинов** Дмитрий Владимирович (1805-1827) - 10
- Верди** Джузеппе (Фортунино Франческо) (1813-1901) - 46, 192
- Веретенников** Геннадий Васильевич - 173
- Вивьен** Леонид Сергеевич (1887-1966) - 147
- Визбор** Юрий - 14
- Виктюк** Роман (род. 1936) - 74, 125
- Вишневская** Галина Павловна (род. 1926) - 12
- Владимирова** Маргарита Георгиевна - 162-163
- Вольнский** Аким Львович (Флексер Хаким Лейбович) (1861-1926) - 11, 74
- Врубель** Михаил Александрович (1856-1910) - 117
- Выготский** Лев Семенович (1896-1934) - 26
- Высоцкий** Владимир Семенович (1938-1980) - 81
- Гаврилин** Валерий Александрович (1939-1999) - 90, 93, 95, 97, 185
- Гадес** Антонио - 142, 144
- Гейбл** Кларк - 131
- Галиев** Михаил - 121
- Гемсон** Уильям - 143
- Гендель** Георг Фридрих (1685-1759) - 168
- Гергиев** Валерий - 17
- Герман** Анна (1936-1982) - 169
- Гильфанов** Фарид - 119
- Гильфанова** Евгения - 119
- Гиляровский** Владимир Алексеевич (1853-1935) - 11
- Гинзбург** Евгений - 153
- Гинкас** Кама (род. 1941) - 148
- Глиэр** Рейнгольд Морицевич (1875-1956) - 101
- Гнедич** Николай Иванович (1784-1833) - 10
- Гойя** Франсиско Хосе (1746-1828) - 141
- Городилов** Геннадий - 176
- Горский** Александр Алексеевич (1871-1924) - 116
- Горький** (Пешков) Алексей Максимович (1868-1936) - 79

- Горячева** Татьяна Анатольевна - 153
- Гофман** Эрнст Теодор Амадей (1776-1822) - 107, 123, 188
- Градов** Петр Михайлович - 86, 89
- Гранадос** Энрике (1867-1916) - 141
- Григорьев** Аполлон Александрович (1822-1864) - 11
- Григорович** Юрий Николаевич (род. 1927) - 12, 41, 116, 188, 212
- Гризи** Карлотта (1819-1899) - 218
- Грэхэм** Марта (1893-1991) - 218
- Гуно** Шарль Франсуа (1818-1893) - 162
- Гюго** Виктор (Мари) (1802-1885) - 100
- Дадамян** Геннадий Григорьевич - 153
- Дворжак** Антонин (Леопольд) (1841-1904) - 128
- Дворкина** Елизавета - 106, 135
- Дельмас** Любовь Александровна (1884-1969) - 141
- Джексон** Майкл (род. 1958) - 74
- Дзеффирелли** Франко (род. 1923) - 142, 161
- Должанский** Роман - 13, 60
- Домарк** Вадим - 131-132
- Доронина** Татьяна Васильевна (род. 1933) - 41
- Дорошевич** Власий Михайлович (1865-1922) - 11, 15-16, 73, 78
- Достоевский** Федор Михайлович (1821-1881) - 71, 127, 174
- Доренко** Сергей - 37, 50
- Дудырев** Александр - 15
- Дункан** Анжела Айседора (1877-1927) - 12, 73, 218
- Дягилев** Сергей Павлович (1872-1929) - 11, 63, 162, 217-218
- Евдокимов** Андрей - 120
- Екатерина II** (1729-1796) - 10
- Емельянов** Алексей - 103-104, 115, 121-122
- Ермакова** Наталья - 159-166, 208
- Есаулов** Игорь - 92
- Жуковский** Василий Андреевич (1783-1852) - 78
- Захаров** Марк - 17, 74, 199
- Иванов** Лев Иванович (1834-1901) - 116, 121, 212
- Иванов** Дмитрий Евгеньевич - 150-158
- Иванова** Анна - 120
- Иващенко** Алексей - 26
- Игнатъев** Олег - 101, 105
- Ильф** (Файнзильберг) Илья Арнольдович (1897-1937) - 49
- Казанцева** Елена - 213
- Казарновская** Любовь - 159, 162
- Казберов** Лев - 87, 112
- Каллас** (Калогеропулос) Мария (1923-1977) - 16, 74, 142
- Калмыков** Юрий Викторович - 62-63
- Кант** Иммануил (1724-1804) - 27
- Каплун** Борис Вольфович - 201
- Караян** Герберт фон (1908-1989) - 17-18, 74

- Караулов Андрей** - 34  
**Кармона Хосе** - 138, 143-145  
**Касаткина Наталья** - 97, 183  
**Квин (The Queen) (1971-1991)** - 74  
**Килина Ксения** - 137  
**Киплинг Редьярд (Джозеф) (1865-1936)** - 136, 138  
**Киселев Евгений** - 37  
**Колбин Алексей** - 124  
**Колеватов Сергей** - 153  
**Колесник Станислав** - 93  
**Колобов Евгений** - 155, 165  
**Комиссаржевская Вера Федоровна (1864-1910)** - 73  
**Копылова Ксения** - 124  
**Копысов Николай** - 208  
**Корепанов Герман Афанасьевич** - 174, 203  
**Корепанов Александр** - 169  
**Корепанов-Камский Геннадий Михайлович** - 167-168, 173, 206  
**Коробейникова Наталья** - 103, 109, 114, 118-120, 129, 131-132, 213 -214  
**Коровин Константин Алексеевич (1861-1939)** - 17  
**Корреа Хуанма** - 145  
**Крайнев Владимир** - 153  
**Кралик Генрих** - 17  
**Красновская Елена Георгиевна (род 1955)** - 22, 46, 164, 166-170, 204 -208  
**Крэг Генри Эдуард Гордон (1872-1966)** - 73  
**Кудрявцев Сергей Павлович** - 89, 156, 176, 195 -196  
**Кудрявцева Стелла Александровна** - 156, 193-197  
**Кудрявцева Белла Сергеевна** - 156-157, 197  
**Кудрявцева Вера Николаевна** - 191  
**Кузнецова Татьяна** - 13, 25, 61  
**Кузнецова Марина Николаевна (род.1961)** - 66-67, 91, 93-102, 110 -115, 119, 129 -130, 132, 180 -189, 211  
**Куинджи Архип Иванович (1841-1910)** - 117  
**Кунгуров Сергей** - 169  
**Кукольник Нестор Васильевич (1809-1868)** - 10  
**Куприн Александр Иванович (1870-1938)** - 56  
**Курбатов Александр** - 87  
**Кустурица Эмир** - 141  
**Кшесинская Матильда Феликсовна (1872-1971)** - 100, 188  
**Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797-1846)** - 10, 78  
**Лагутенко Илья** - 31-32  
**Ласько Валентина Андреевна** - 174  
**Лемешев Сергей Яковлевич (1902-1977)** - 191  
**Леонтьев Михаил** - 37  
**Ли Вивиен (1913-1967)** - 131  
**Ливанов Аристарх** - 148  
**Лица Андрис Марисович** - 210  
**Лифарь Серж (Сергей Михайлович) (1905-1986)** - 73

- Лифшиц** Мария Владимировна - 172
- Лобачкова** Наталья - 176-180
- Лобков** Павел - 14
- Ломоносов** Михаил Васильевич (1711-1765) - 36
- Лопаткина** Ульяна - 9
- Лорка** Федерико Гарсиа (1898-1936) - 141
- Лотяну** Эмиль Владимирович - 141
- Лоу** Фредерик (1901-1988) - 85
- Лукинская** Оксана - 77
- Лусиа** Пако де - 142
- Лучников** Владимир - 69
- Любимов** Юрий Петрович (род. 1917) - 12, 17
- Лядова** Людмила - 85, 89
- Мадонна** (Луиза Вероника Чикконе) (род. 1958) - 74, 126
- Майков** Валериан Николаевич (1823-1847) - 78
- Макарова** Наталья (род. 1940) - 142, 226
- Максимова** Екатерина Сергеевна (род. 1939) - 28, 92, 185
- Максимов** Григорий Максимович - 171
- Малер** Гюстав (1860-1911) - 206
- Маликов** Юрий Федорович - 153
- Малоспино** Рита Орланди - 161
- Мальцева** Светлана - 77
- Мамонтова** Леонора Викторовна - 177
- Мандельштам** Осип Эмильевич (1891-1938) - 50
- Мансуров** Фуат - 203
- Маркелов** Николай - 127, 132, 134, 212
- Мацегора** Елена Михайловна - 152
- Мейерхольд** Всеволод Эмильевич (1874-1940) - 12
- Меламед** Фаина Ильинична - 152
- Мельников** Максим - 65, 102, 109, 114-115, 118, 120, 133, 137, 208-214
- Мендельсон** (Бартольди) Феликс (Якоб Людвиг) (1809-1847) - 128, 168
- Мериме** Проспер (1803-1870) - 141
- Минкус** (Алоизий) Людвиг Федорович (1826-1917) - 99
- Мительман** Евгений - 153
- Митчелл** Маргарет (1900-1949) - 127-134
- Михайловский** Валерий - 127
- Мозгалин** Виталий - 153
- Молчанов** Владимир Кириллович - 29
- Монозон** Эммануил Александрович - 205
- Морозков** Владимир - 91, 94, 103, 108, 114, 125
- Москвина** Татьяна Владимировна - 13
- Мочалов** Павел Степанович (1800-1848) - 71
- Моффо** Анна - 161
- Мусоргский** Модест Петрович (1839-1881) - 176, 180, 206

- Муха** Альфонс (1860 -1939) – 72-73
- Мюссе** Альфред де (1810-1857) - 73
- Мэй** Ванесса - 201
- Мягков** Борис – 106,108, 116-118, 121, 135, 212
- Найденов** Сергей Александрович (1868-1922) - 79
- Невзоров** Александр - 37, 50
- Неелова** Марина - 148
- Нефедов** Владимир - 176
- Нижинский** Вацлав Фомич (1890-1950) - 73, 107
- Николай I** (1796-1855) - 10
- Никулин** Юрий Владимирович (1921-1997) - 152
- Нисковских** Вячеслав Никифорович - 89, 191
- Новиков** Николай Иванович (1744-1818) - 10
- Нуриев** (Нуреев) Рудольф Хаметович (1938-1993) - 74, 210
- Образцова** Елена Васильевна (род. 1939) - 17, 163
- Овчинников** Петр - 132, 137
- О`Генри** (Уильям Сидни Портер) (1862-1910) - 56
- Одоевский** Владимир Федорович (1804-1869) - 10
- Окуджава** Булат Шалвович (1924-1997) - 35
- Основиков** Александр - 85-86
- Отт** Урмас - 55
- Оффенбах** Жак (1819-1880) - 223
- Павлов** Сергей – 132-133, 137
- Павлова** Анна Павловна (Матвеевна) (1881-1931) - 9, 73
- Павлова** Надежда (род.1956) -177
- Панаев** Иван Иванович (1812-1862) - 14
- Панфилов** Евгений - 21, 48, 122-126, 217
- Пастернак** Борис Леонидович (1890-1960) - 50
- Пахомова** Евгения Степановна - 170-176, 191
- Пети** Ролан - 142,145
- Петипа** Мариус Иванович (1818-1910) - 107,116, 121, 123,136, 176, 178, 184, 210, 212, 223, 236
- Петров** (Катаев) Евгений (1903-1942) - 49
- Петров** Андрей Павлович (1930-2006) - 206
- Петров** Роман - 137
- Плетнев** Михаил (род. 1957) - 155
- Плисецкая** Майя Михайловна (род.1925) - 9, 74, 110, 142, 145, 159
- Познер** Владимир - 14, 55
- Покчи-Петров** Михаил Петрович - 173
- Полевой** Николай Алексеевич (1796-1846) - 10
- Прокофьев** Сергей Сергеевич (1891-1953) - 201
- Пуленк** Франсис (Жан Марсель) (1899-1963) – 163
- Пуни** (Пуньи) Цезарь (Чезаре) (1802-1870) – 100-101
- Пургалин** Борис - 153
- Пуршев** Юрий - 88, 193



- Пушкин** Александр Сергеевич (1799-1837) - 10, 78, 110, 114
- Равель** Морис Жозеф (1875-1937) - 143, 145
- Райкин** Константин Аркадьевич (род. 1950) - 17
- Райник** Сергей - 124
- Раневская** (Фельдман) Фаина Георгиевна (Григорьевна) (1896-1984) - 31
- Расторгуев** Алексей - 124
- Рахманинов** Сергей Васильевич (1873-1943) - 192
- Ревенко** Аркадий - 69
- Римский-Корсаков** Николай Андреевич (1844-1908) - 110, 168
- Роготнев** Николай - 95
- Роджерс** Ричард (Чарльз) (1902-1979) - 85
- Роднов** Лев - 15
- Розен** Эрик Викторович - 173
- Романовская** Наталья Ивановна - 190
- Романюк** Павел - 176, 179-180
- Россини** Джоаккино (Антонио) (1792-1868) - 160
- Рост** Юрий - 22, 64
- Ростан** Эдмонд (1869-1918) - 73
- Ростропович** Мстислав Леопопольдович (1927-2007) - 12
- Рубинштейн** Ида - 145
- Рубинштейн** Людмила - 181
- Руденко** Инна - 50
- Рязанов** Эльдар Александрович (род. 1927) - 141
- Сабирова** Малика Абдурахимовна (1942-1982)- 189
- Садальский** Станислав - 148
- Сарасате** Пабло - 138, 144-145
- Саура** Карлос (род. 1932) - 142, 144
- Сахарова** Людмила Ивановна - 29, 177
- Сванидзе** Николай Карлович - 14
- Селзник** Дэвид Оливер (1902-1965) - 131
- Сергиенко** Виктор Михайлович - 191, 208
- Силаева** Татьяна Ивановна - 46, 66-67, 99, 169, 189-193, 208
- Скрябин** Александр Николаевич (1871/72-1915) - 206
- Смирнова** Дуня (Авдотья) - 55
- Смоктуновский** Иннокентий Михайлович (1925-1994) - 17
- Соколова** Александра Ивановна (1833-1914) - 78
- Спиваков** Владимир Теодорович (род. 1944) - 17, 153, 155
- Станиславский** (Алексеев) Константин Сергеевич (1863-1938) - 11, 73
- Стасов** Владимир Васильевич (1824-1906) - 11
- Степун** Федор Августович (1884-1965) - 27
- Стратос** Тереза - 161
- Судакова** Ирина Ильинична - 79, 81-84
- Сухих** Марина - 112
- Таиджи** Кьяра - 169

- Тальони** Мария (1804-1884) - 9, 178, 218-219
- Тальони** Филиппо (1777-1871) - 219
- Татарский** Виктор - 69
- Татаркин** Сергей - 109, 114, 118
- Терри** Элен (1847-1928) - 73
- Терц** Абрам (Синявский Андрей) - 110
- Токмаков** Иван - 94, 103, 108, 132, 211-212
- Толстой** Лев Николаевич (1828-1910) - 71, 79, 83
- Толстая** Татьяна (род.1951)-55
- Тулуз-Лотрек** Анри Мари Раймон (1864-1901) - 223
- Тургенев** Александр Иванович (1784-1845) - 10
- Уланова** Галина Сергеевна (1909-1998) - 74, 110, 112
- Уткина** Надежда - 169
- Фадеева** Ольга - 104, 121, 133
- Фонда** Джейн (род 1937) - 127
- Фокин** Михаил Михайлович (1880-1942) - 107, 136, 236
- Фоменко** Петр (род. 1932) - 74
- Фонтейн** Марго (1919-1991) - 9
- Хаджаев** Георгий Христофорович - 201
- Хасанова** Флюра (Флора) Ибрагимовна - 205
- Хачатурян** Арам Ильич (1903-1978) - 174
- Хефлигер** Эрнст - 161
- Хренников** Тихон Николаевич - 174
- Цискаридзе** Николай - 210
- Цветаева** Марина Ивановна (1892-1941) - 50, 52
- Чайковский** Петр Ильич (1840-1893) - 21, 71, 106, 115-117, 122-123, 126, 156, 163, 166-168, 172, 180, 188, 201, 208, 214
- Черепанов** Виктор Иванович - 146-150
- Чехов** Антон Павлович (1860-1904) - 11, 79, 82-83, 91
- Чехов** Михаил Александрович (1891-1955) - 73
- Чижик** Леонид Аркадьевич - 155
- Шагал** Марк Захарович (1887-1985) - 17
- Шаляпин** Федор Иванович (1873-1938) - 73, 162
- Шебалин** Николай - 169
- Шекспир** Уильям (1564-1616) - 11, 73, 115
- Шемякин** Михаил (род. 1943) - 107
- Шилклопер** Аркадий - 153
- Широбоков** Степан - 166
- Школьник** Владимир - 153
- Шкляев** Александр - 168-169
- Шкрабов** Иван Петрович - 95
- Шнитке** Альфред Гарриевич (1934-1998) - 128, 133
- Шопен** Фредерик (Франсуа) (1810-1849) - 128, 133
- Шостакович** Дмитрий Дмитриевич (1906-1975) - 142, 201
- Шоу** Джордж Бернард (1856-1950) - 174
- Штейнлухт** Аркадий - 101

- Штраус** Иоганн (Баптист)  
(1825-1899) – 206
- Шулягьева** Александра – 163
- Шуман** Роберт Александр  
(1800-1856) - 172
- Щедрин** Родион Константи-  
нович (род. 1932) – 142-143
- Эльслер** Фанни (1810-1884)-218
- Эйфман** Борис - 101, 131, 218
- Эрнст** Константин – 22
- Эфрос** Анатолий Васильевич  
(1925-1987) - 81
- Якупов** Ильдус - 91, 94
- Яновская** Генриетта – 199

## Указатель произведений

- «**Аида**», опера Д. Верди (1871) -  
161
- «**Алеко**», опера С. Рахманинова  
(1892) - 192
- «**Анюта**», балет на музыку В. Га-  
врилина (1982) – 90-95, 97, 112,  
184 -185, 189, 211
- «**Армида**», балет Ц. Пуни  
(1850) - 51
- «**Барышня и хулиган**», балет  
Д. Шостаковича (1962) - 96, 182
- «**Бахчисарайский фонтан**»,  
балет Б. Асафьева (1934) –  
110 -115, 121-122, 188 -189, 212
- «**Баядерка**», балет Л. Минкуса  
(1877) – 97-98, 102, 183, 211-212
- «**Белая акация**», оперетта И.  
Дунаевского (1955) - 173
- «**Власть тьмы**», пьеса Л. Тол-  
стого (1886) – 79, 83
- «**Гамлет**», драма У. Шекспира  
(1601-1602) - 11, 70, 73, 107, 149
- «**Горе от ума**», пьеса А. Гри-  
боедова (1822-1824) -10
- «**Графиня из Сан-Франци-  
ско**», оперетта Л. Лядовой  
– 89-90
- «**Дети Ванюшина**», пьеса С.  
Найденова (1901) - 79
- «**Дон Кихот**», балет Л. Минку-  
са (1869) -20, 97, 99, 188, 212
- «**Дон Сезанн де Базан**», пье-  
са Дюмануара и Деннери -  
84-89
- «**Евгений Онегин**», опера П.  
Чайковского (1879) -67,191
- «**Жизель**», балет А. Адана  
(1841) - 20, 50, 67, 97, 112-113, 183-  
184, 210 -211
- «**Жисмонда**», пьеса В. Сарду  
(1895) - 72
- «**Иоланта**», опера П. Чайков-  
ского (1891) - 88, 192
- «**Кармен**», опера Ж. Бизе (1875)  
- 141-143, 162, 192
- «**Кармен**», балет Р. Пети на  
музыку Ж.Бизе (1949) - 142
- «**Кармен-сюита**», балет А.  
Алонсо, на музыку Ж. Бизе в  
обработке Р. Щедрина (1966) -  
142
- «**Коппелия**», балет Л. Делиба  
(1870) - 97, 110, 183-184, 189

- «**Корсар**», балет А. Адана (1856) - 212
- «**Лебединое озеро**», балет П. Чайковского (1871,1895) - 67, 88, 97, 99, 115-122, 176-180, 183, 194, 210 -212, 234
- «**Летучая мышь**», оперетта И. Штрауса (1874) - 162, 173-174,192
- «**Лоренцаччо**», пьеса А. де Мюссе (1840) - 73
- «**Любушка**», оперетта Г. Корепанова-Камского (1959) -173
- «**Макбет**», балет К. Молчанова (1980) - 188
- «**Марица**», оперетта И. Кальмана (1924) - 174, 192, 194
- «**Маугли**», балет Н.Маркелова (2007) - 134 -138
- «**Мистер Икс**» или «**Принцесса цирка**», оперетта И. Кальмана (1926) - 175, 192
- «**Моя прекрасная леди**», мюзикл Ф. Лоу (1956) - 85, 174 -175
- «**На дне**», пьеса М. Горького (1902) - 79-82
- «**Наталь**», опера Г. Корепанова (1960) - 174
- «**Не ревнуй меня к Бродвею**», балет Н. Маркелова (2006) - 212
- «**О, время!**», пьеса Екатерины II (1772) - 10
- «**Оклахома**», мюзикл Р. Роджерса (1943) - 85
- «**О, Маританна!**», оперетта А. Основикова - 85-89
- «**Орленок**», пьеса Э. Ростана (1900) - 73
- «**Орфей в аду**», оперетта Ж. Оффенбаха (1858) - 223
- «**Пахита**», балет Ж. Мазилье (1847) - 96, 183
- «**Пиковая дама**», опера П. Чайковского (1890) - 17, 192
- «**Поцелуй Чаниты**», оперетта Г. Милютина (1956) - 173
- «**Прекрасная Галатейя**», оперетта Ф. фон Зуппе (1865) -162
- «**Ревизор**», пьеса Н. Гоголя (1836) - 10
- «**Реквием**» Д. Верди - 46, 192
- «**Ромео и Джульетта**», балет С. Прокофьева (1936) - 96,109, 183
- «**Рука всевышнего Отечество спасла**», пьеса Н. Кукольника (1834) - 10
- «**Русалка**», опера А. Даргомыжского (1855) - 192
- «**Свадьба в Малиновке**», оперетта Б. Александрова (1937) - 175
- «**Севильский цирюльник**», опера Д. Россини (1816) - 160, 162
- «**Сильва**», оперетта И. Кальмана (1915) - 174, 176, 192, 194
- «**Собор Парижской богоматери**», балет О. Игнатьева - 100 -106, 120-122, 184-186, 211
- «**Соловей и роза**», балет А. Корепанова - 169
- «**Сотворение мира**», балет А. Петрова (1968) - 96, 182

- «**Спящая красавица**», балет  
П. Чайковского (1890) - 98,  
178, 210
- «**Тоска**», опера Д. Пуччини  
(1900) - 192
- «**Травиата**», опера Д. Верди  
(1853) - 160-162, 164, 192
- «**Три свадебных напева**»,  
моноспектакль О. Александровой на основе удмуртского песенного фольклора  
(1994) - 198-199
- «**Унесенные ветром**», балет  
Н. Маркелова (2005) - 126-  
134, 212
- «**Фауст**», опера Ш. Гуно (1859)  
- 162
- «**Чайка**», пьеса А. Чехова  
(1896) - 79-83
- «**Человеческий голос**», мо-  
ноопера Ф. Пуленка - 163
- «**Чипчирган**», опера-балет Г.  
Корепанова-Камского (1964)  
- 194
- «**Щелкунчик**», балет П.  
Чайковского (1891-1892) - 20-  
21, 48, 96, 106-109, 122-126, 135,  
178, 188, 210, 212-214
- «**Шопениана**», балет на му-  
зыку Ф. Шопена в обработ-  
ке А. Глазунова (1892, 1893,  
1888, 1908) - 98, 184, 211, 236
- «**Эсмеральда**», балет Ц. Пуни  
(1848) - 100, 112, 194

## Указатель периодических изданий

- «**Аполлон**» (1909-1917) - 11
- «**Артист**» (1889-1895) - 11
- «**Балет**» - 100
- «**Весы**» (1904-1909) - 11
- «**Деловая репутация**» - 62, 166
- «**Деловой квадрат**» - 158-166
- «**Золотое руно**» (1906-1909) - 11
- «**Известия УР**» - 146, 170
- «**Коммерсантъ**» - 25, 48, 58-62
- «**Комсомолец Удмуртии**» - 79
- «**Комсомольская правда**» - 45,  
48, 50
- «**Культура**» - 180
- «**Найди**» - 150
- «**Маска**» - 73
- «**Мир искусства**» (1898-1904) -  
11, 63
- «**Московский комсомолец**» -  
45, 154
- «**Московский телеграф**» (1825  
-1834) - 10
- «**Рампа и жизнь**» (1909-1918) - 11
- «**Современник**» (1836-1866) - 78
- «**Страница**» (1898-1900) - 73
- «**Трутень**» (1769-1770) - 10
- «**Удмуртская правда**» - 19, 100,  
134, 232
- «**Эксперт**» - 25
- «**Cosmopolitan**» - 59, 62
- «**Journal d`Arts**» - 138

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие</b>	3
<b>Введение</b>	5
<b>Часть I.</b>	
<b>Краткий учебный курс.</b>	
<b>Экзерсисы театральной журналистики</b>	9
Краткая историческая разминка	10
Образ профессионала	13
Интеллект и компетентность журналиста	25
Законы общения с творческой личностью	27
Этика поведения журналиста за кулисами	36
Творческий «станок»	43
Жанры театральной журналистики	53
Секреты печатного монтажа	58
Сценография текста	64
Аншлаги и провалы медиа-театра	69
<b>Часть II.</b>	
<b>Хрестоматия.</b>	
<b>Театральные рецензии, интервью и очерки</b>	78
<i>Рецензии</i>	79
Таланты и чиновники	79
Мюзикл на нашей сцене	84
«А эту зиму звали Анна...»	90
Танец своей судьбы	95
Мозаика балетного собора	100
Забавы ангелов и детские мечты	106
Фонтан страстей	110
Лебединый эскиз	115
Сны в мышеловке	123
Ветер в кулисах	127
Ветер на сцене	130

Детский развлекательный комплекс «Джунгли»	134
Carmen-кич и Sarasate-шик	138
<i>Интервью</i>	146
Приподнимем занавес за краешек	146
Продюсер – это продавец праздника	151
Голос – это платье от Бога-кутюрье	159
Служительница двух муз	166
<i>Очерки</i>	170
Мой голос будет звучать долго!	170
Озеро маленькой сцены	177
Прима с родины Чайковского	180
Силаева Т.И.	190
Кудрявцева С.А.	193
Александрова О.Я.	197
Благович К.П.	200
Дирижер зрительного зала	204
Заслуженный принц республики	209
<b>Часть III.</b>	
<b>Учебно-методические материалы.</b>	
<b>За кулисами обучения</b>	215
Словарь основных терминов	216
Список обязательной литературы	237
Список дополнительной литературы	238
Вопросы и задания для самоконтроля	241
Указатель имен	243
Указатель произведений	251
Указатель периодических изданий	253

**Елена Юрьевна Обидина**

## **ЗАКУЛИСНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА**

**Учебное пособие**

Предложения и замечания отправляйте:

[pr@udsu.ru](mailto:pr@udsu.ru); [preobi@udmnet.ru](mailto:preobi@udmnet.ru)

Компьютерный набор Е.Ю. Обидина  
Отпечатано в авторской редакции  
с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать 13.11.08.  
Печать офсетная. Формат 60x84 1/16.  
Усл. печ. л. 14,88. Уч.- изд. л. 10,27.  
Заказ № 52. Тираж 100 экз.

Издательский дом «Удмуртский университет»,  
г. Ижевск, 426034, ул. Университетская, 1, корп. 2.

ISBN 978-5-7029-0335-4

