

я н в а р ь - ф е в р а л ь (1) 2 0 0 4

БАЛЕТ () BALLET

- Светлана Захарова
и Владимир Малахов:
крупный план
- «Dance Inversion»,
«Grand pas» и «Цех-3» в Россию,
вне России, в России
- Девять муз Жана Кокто
- Балет Бордо:
бал в Петербурге
- Счастливый билет
для учеников Алексидзе
- Японские каникулы
Сергея Филина



Лауреаты приза журнала «Балет» «Душа танца» 2003 года

МАГ ТАНЦА

Борис Мессерер

художник

Андрей Петров

композитор

КОРОЛЕВА ТАНЦА

Диана Вишнева

солистка балета Мариинского театра

МЭТР ТАНЦА

Екатерина Максимова

балетмейстер-репетитор Большого театра России

и старший балетмейстер-репетитор театра

«Кремлевский балет»

РЫЦАРЬ ТАНЦА

Ирина Чистопашина

генеральный директор Агентства «Визит»,

Санкт-Петербург

ЗВЕЗДА

Татьяна Чернобровкина

солистка балета Московского музыкального театра

имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко

Екатерина Березина

солистка Московского государственного театра

классического балета

Андрей Уваров

солист балета Большого театра России

«УЧИТЕЛЬ»

Лидия Крупенина

педагог-репетитор балетной труппы

Новосибирского театра оперы и балета

Наталья Посельская

педагог,

директор Якутского хореографического училища

ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА

Наталья Балахничева

солистка театра «Кремлевский балет»

Нурлан Канетов

солист балета Татарского театра оперы

и балета имени Мусы Джалиля



БАЛЕТ (A) BALLET

Выходит шесть раз в год

ИМЯ В БАЛЕТЕ

3. Игорь Ступников.

«Светлана Захарова»

МИР БАЛЕТА

10. «Чудо Малахова»

12-15 ИНФОРМ-БАЛЕТ

ПАРАД-БАЛЕТ

17. «Осенний марафон».

Шестой фестиваль «Dance Inversion»

24. Павел Яценков. «Второй шаг»

СЦЕНОГРАММА БАЛЕТА

28. Виктор Ванслов.

«Жизель» XXI века»

О БАЛЕТЕ. ДЕБЮТЫ

30. Ольга Шкарпеткина.

«Флиртующий Жан»

32. Наталья Сугойды-Тресвятская

«Японский вояж Сергея Филина»

33. Елена Преснякова.

«На уроках Георгия Алексидзе:

взгляд со стороны»

34. Юлия Стрижекурова.

«Морихиро Ивата – танцовщик преодоления»

36. Ольга Савенко.

«Белая сюита на фоне «Лихорадки»

БАЛЕТНЫЙ КЛАСС

38. Елена Беликова. «Цех: горячие дни»

42. Сергей Гордеев.

«Youth America Grand Prix»:

больше, чем конкурс»

МИР БАЛЕТА

44. Елена Козленкова.

«Фанни Эльслер приглашает»

46. Елена Соломинская.

«Нурееву от Ноймайера»

ВРЕМЯ БАЛЕТА

48. «Асаф Михайлович Мессерер (1903-1992)»

50. Анатолий Тольский.

«Николай Сергеевич Холфин»

52. Галина Иноземцева, Анна Груцынова.

«Наталья Ильинична Сац (1903-1993)»

54-56 SUMMARY

BALLET

Учредители

АНО «Редакция журнала

«Балет»,

Министерство культуры

Российской Федерации,

Комитет по культуре

Правительства Москвы

Редакция:

Е.И. КОЗЛЕНКОВА,
Ю.И. СТРИЖЕКУРОВА,
Н.А. СУГОЙДЫ-ТРЕСВАТСКАЯ,
О.Ю. ШКАРПЕТКИНА,
С.С. ЩУКОВА,
В.И. ПАЧЕС,
И.В. БАЛАСОВ.

фотокорреспондент
Д.М. КУЛИКОВ,

корректор
В.М. КОЛОБОВНИКОВ,

компьютерный набор
Э.И. ВАСИЛЬЕВА.

Адрес редакции:

129110, Москва,

— Проспект Мира, дом 52 / 1

тел.: (095) 684-33-51

(095) 688-28-42

факс: (095) 688-24-01

e-mail: mail@russianballet.ru

Отдел рекламы:

Т.М. ЕВДОКИМОВА

Тел.: 888-15-38

Художественное оформление

и предпочтательная подготовка:

«ParfinDesign»

(e-mail: aaralin@mail.ru)

Отпечатано

в типографии МСП

тираж 5000

Журнал зарегистрирован

в Министерстве печати

и информации

Рег. ПИ № 7111097 от 9.11.2001

© «Балет», 2004

Главный редактор

В.И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

А.А. БАРХАТОВ

В.В. ВАНСЛОВ

В.Я. ВУЛЬФ

Г.В. ИНОЗЕМЦЕВА

В.Г. КИКТА

М.Б. КОБАХИДЗЕ

С.Н. КОРОБКОВ (заместитель

главного редактора)

М.М. КУРИЛКО-РЮМИН

А.Д. МИХАЛЁВА

В.С. МОДЕСТОВ

А.А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

Е.Я. СУРИЦ

С.И. ХУДЯКОВ

Г.В. ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Н.Н. БОЯРЧИКОВ

М.Х. ВАЗИЕВ

В.Ю. ВАСИЛЁВ

В.В. ВАСИЛЬЕВ

С.Н. ГОЛОВКИНА

В.М. ГОРДЕЕВ

Е.Ф. ГОРИНА

Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ

Н.А. ДОЛГУШИН

В.Н. ЕЛИЗАРЬЕВ

В.М. ЗАХАРОВ

Н.Д. КАСАТКИНА

О.Б. ЛЕПЕШИНСКАЯ

А.М. ЛЕПА

И.А. МОИСЕЕВ

А.А. МУНТАГИРОВ

А.Б. ПЕТРОВ

Л.П. САХАРОВА

Р.С. СТРУЧКОВА

А.Н. ФАДЕЕВ

Б.Я. ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

АЙВОР ГЕСТ (Англия)

СЕЛМА ДЖИН-КОЭН (США)

ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)

ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ

(Украина)

РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ

(Киргизия)

КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

Советники

по экономическим вопросам:

Н.И. БУТОВ

Н.Ю. ГРИШКО

В.Н. КОВАЛЬ

В.М. ЛОГИЛОВ

В.Г. УРИН

М.М. ЧИГИРЬ

И.А. ЧИСТОПАШИНА

BALLET

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации. Рег. ПИ №7111097 от 09.11.2001 года.

Мнение редакции не обязательно совпадает с мнением авторов. Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере. Рукописи не возвращаются и не возмещаются. Любое воспроизведение материалов или их фрагментов на любом языке возможно только с письменного разрешения АНО «Редакция журнала «Балет». Торговая марка зарегистрирована и является собственностью АНО «Редакция журнала «Балет».

nballet

BALLET



Наступил 2004 год – первый високосный год нового века, нового тысячелетия. Говорят, к нему надо хорошо подготовиться. Но как? И можно ли подготовиться к неизвестности? А если попробовать? И мы решились. Первое, что сделали, – назначили на воскресенье 29 февраля юбилейное вручение приза "Душа танца" на Новой сцене Большого театра – "новой" также и для нашей церемонии.

Надеемся, что журнал, который Вы держите в руках, тоже в чем-то новый: он открывает двадцать третий год существования нашего издания. Очень хочется, чтобы этот год сложился творчески интересно и для нас, и для вас – читателей журнала и зрителей театра. А это значит, что все мы ждем интересных новых работ: от хореографов – балетов, хореографических композиций, танцевальных миниатюр; от артистов – самовитых ролей в новых и репертуарных спектаклях, от школ – талантливых выпускников.

Пожелаем всем им успехов и свободного творчества.

Мне хотелось бы на этих страницах поблагодарить всех тех, кто в прошедшем году обеспечивал успешный выход журнала: членов редакционной коллегии и творческого совета, сотрудников типографии "RIDO" из Нижнего Новгорода и художников "Мохин Дизайн", а также наших авторов. Авторы, которые пишут статьи, дают интервью, обеспечивают фотоматериалами редакцию, не считаясь с более чем скромными гонорарами.

Я не перестаю говорить, что журнал – это фотография времени в пространстве – "хореографическое искусство". Какова действительность, то может и описать, и проанализировать редакция журнала.

Поэтому так важны умение, принципиальность позиций, художественное credo наших авторов, пишущих и фотографирующих, профессионалов – свидетелей и художественных ценителей, создающих вместе с нами летопись сложного, тонкого, прекрасного искусства. Авторы, умеющих уважать и понимать труд художника, заинтересованно и доброжелательно освещать их творческий поиск. Мы искренне надеемся на то, что в новом году среди критиков, обозревателей и балетоведов появятся новые имена. И в предвкушении открытий оных предоставляем страницы первого номера 2004 года молодежи. В рубрике "О Балете. Дебюты" публикуются первые статьи и материалы тех, кто выбрал непростую профессию театроведа, занимающегося балетом.

Спасибо и нашим маститым коллегам, и молодым, вступающим в цех балетных критиков авторов.

С Новым вас годом! Счастья и добра всем нам!

В. Уральская

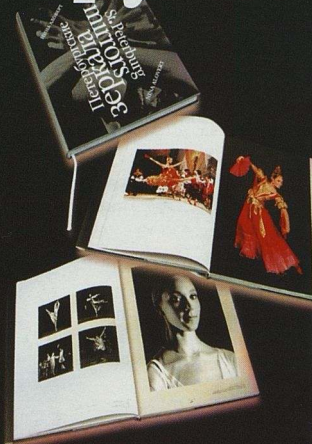
Главный редактор журнала "Балет"
Валерия УРАЛЬСКАЯ

НОВИНКА!

БАЛЕТ В ОБЪЕКТИВЕ ХУДОЖНИКА НИНЫ АЛОВЕРТ

БАЛЕТ ЧЕРЕЗ ЛЕНТЫ ФОТОГРАФИИ НИНЫ АЛОВЕРТ

Петербургские Зеркала St. Petersburg Story



Вышел в свет альбом художника Нины Аловерт «Петербургские зеркала».

Выпущенный к трёхсотлетию Санкт-Петербурга, он рассказывает о его легендарном балете. В зеркалах-фотографиях отображена его жизнь в течение пятидесяти лет.

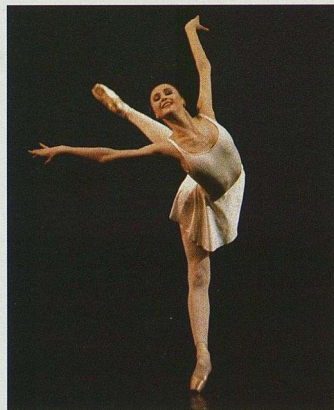
Перед каждым, кто будет перелистывать страницы альбома, пройдут будни и праздники искусства танца, зеркала-фотографии напомнят ему о тех, кого нет, помогут пережить радость встреч с кумирами сегодняшней сцены.

СВЕТЛАНА ЗАХАРОВА

Дебют Захаровой в «Жизели» состоялся 2 апреля 1997 года на Мариинской сцене и прошел с большим успехом. «Знаете ли вы, что такое русская Жизель?» — спрашивали тогда петербургские газеты. — Не знаете, если не видели на сцене в этой партии Светлану Захарову, юную

ких дуэтах второго акта Захарова продемонстрировала безукоризненность стиля, свою преданность русской балетной школе и генетическую связь с ней. Историю Жизели танцовщица поведала без надрыда, утверждая собственное понимание трагической темы:

«В балетном театре встречаются те редкие моменты узнавания, когда ты мгновенно понимаешь, что перед тобой — удивительный новый талант. Так произошло, когда я увидел Светлану Захарову в «Жизели» на сцене театра «Коллизей» в Лондоне. Она вышла из своего домика-хижины, красивая и грациозная, и сделала несколько шагов по сцене, чтобы встретить своего возлюбленного. И это была Жизель», — писал об артистке балета Мариинского театра один из старейших балетоведов Англии Клемент Крип в июле 2001 года во время триумфальных гастролей Мариинского балета в столице Великобритании.



• Светлана Захарова в балете «Аполлон». Фото Д.КУЛИКОВА

BALLET

BALLET

артистку балета, недавнюю выпускницу Академии русского балета имени А.Я.Вагановой». Впрочем, то здесь особенного, может возразить читатель: сколько Жизелей повидала эта прославленная сцена, и многие из них вошли в историю балетного искусства, став эталоном исполнительского мастерства. И все же. Меняются времена, а с ними и эталоны. Меняется техника танца, а с ней — эстетика и даже философия роли, и в привычной череде спектаклей мы порой не замечаем, как тот или иной балет туснеет, обрастает штампами, становится рутинным.

Светлана Захарова сумела отбросить напластования, очистить хореографический текст от всего надуманного и манерного. Вместе со своим репетитором, зорким мастером Ольгой Моисеевой Светлана нашла свой ключ к сложнейшей роли классического репертуара, обнаруживая бесконечные возможности в движениях, известных многие десятки лет. Танец Захаровой в этом спектакле отличается ясностью, какой-то звонкой юношеской чистотой. Из игры героической воли и мятежных страстей возникает особое напряжение ее искусства, ее стиля, рождается, наконец, неповторимый силуэт — одновременно лирический и напряженный как тетива. Молодая танцовщица на удивление многим овладела материей сложного образа Жизели, материей неустойчивых настроений, сотканной, как и музыка балета, из трепета жизни и ее тревог. В драматичес-

умение любить и прощать ее героиню воспринимает как драгоценный дар судьбы, распоряжающейся людьми без сожаления и гнева. В Захаровой-Жизели столько внутренней гармонии, в каждом движении столько наивности и незащитности, что невольно тревожишься за ее судьбу: уж очень доверчиво бежит эта девочка-подросток по дороге неизведанного. Встреча с Альбертом. Актриса не играет «трагического предопределения» Жизели, не создает «роковых предчувствий». Она ни о чем не спрашивает Альберта, ничего не требует, ни на чем не настаивает. Она просто любит. И любовь для нее не романтическая греза, иллюзия, а символ веры в человека, счастье, жизнь. Сцена сумасшествия в исполнении Захаровой — своеобразная вариация, где пантомима и пластика актрисы, сливаясь воедино, создают удивительный по выразительности танец-монолог, где как воспоминания о несбывшемся возникают свидания с Альбертом, его клятвы, его слова. В сцене на кладбище Жизель-Захарова ничем, на первый взгляд, не отличается от подруг, мстительные вилы: тот же костюм, тот же веночек флердоранжа. Она разнится лишь своей всепрощающей любовью к Альберту, которая преобразует и облагораживает человека. В высоком прозрачном арабеске, склонясь к Альберту, застывает Жизель-Захарова. В легких, скользких, едва уловимых движениях рук — прощение и радость за Альберта, который теперь свободен любить, а не только, как прежде, быть любимым.

Путь Светланы к балету был необычен и стремителен. Родилась в семье военного, и это во многом определяло жизнь дома: «дан приказ ему на запад», и все Захаровы перемещались в указанном направлении. Мать отвела дочку в танцевальный кружок, когда той было шесть лет. Девочку заметили, посоветовали отдать в балетную школу. И вот Светлана едет в Киев, где поступает в хореографическое училище. Четыре счастливых месяца занятий любимым делом, но... отца переводят в Восточную Германию. Светлана покидает училище. Можно представить ее отчаяние, когда она оказалась в военном гарнизоне провинциального немецкого городка, где о балете имели смутное представление. Прошел год. И новый поворот судьбы: в 1989-м пала Берлинская стена, и военная часть, где служил отец, возвращается на родину. В Киевское хореографическое училище Светлану принимают — к ее удивлению — в тот же самый класс, где она начинала учебу. Пришлось догонять, работать с утроенной энергией. В Петербург она приехала в 1995-м, чтобы принять участие в международном конкурсе артистов балета «Vaganova-Priz». Юная танцовщица была удостоена второй премии. Набравшись храбрости, Светлана спросила мэтров Вагановской академии, нельзя ли ей пройти стажировку в прославленной школе, и получила согласие. Училась у Елены Евтеевой, в прошлом звезды Кировского театра. На выпускном спектакле исполнила сложный и разнообразный репертуар — партию Никии в акте «Тени» из балета



• Светлана Захарова (Нисия) в балете
"Баядерка". Фото Д. КУЛИКОВА

«Баядерка», виртуозное па де де Джорджа Баланчина на музыку П. Чайковского, и «Умиряющего лебедя» Михаила Фокина. Такому «триптиху» могла бы позавидовать любая начинающая балерина. Захарову безоговорочно приняли в труппу Мариинского театра.

В отличие от Академии театр – совершенно иная ипостась и творчества, и повседневного бытия: здесь нужно тотчас найти свою нишу, обрести свой репертуар и доказать право его исполнять. Здесь нужно, наконец, уметь вписаться в огромный и сложный коллектив, где партии так просто не уступают и не раздают. Светлана работает вдумчиво, у нее сильный характер, а творческой воли не занимать. Она словно следует завету древних: «Спешите медленно». Роли в ее репертуаре следовали одна за другой. Разные по своей сути и средствам хореографической выразительности, они шлифовали дарование танцовщицы, требовали от нее поисков своеобразия стиля и исполнительской манеры.

...Утопающий в зелени сад словно напоен ожиданием. На мгновение замер сложный, прихотливо построенный фантазией Петипа хореографический ансамбль в «Спящей красавице». Все убыстряется темп оркестра, солирующие гобой сопровождают легкую поступь Авроры-Захаровой, и вот в глубине, на площадке лестницы, посреди буйства цветущей сирени появляется принцесса. Волшебные волны музыки подхватывают ее, и словно не в силах сопротивляться их напору, Аврора острыми, графически четкими прыжками прорезает пространство сцены. Ширится, растет музыкальная тема – укрупняется рисунок танца, полетные прыжки сменяются цепью наземных движений. В мажорном танце Авроры-Захаровой – прославление молодости и красоты. Она знает, эта лукавая девочка, что ею любуются все: отец и мать, придворные и женихи, музыканты и фрейлины. Это ее первый бал. Но не слишком ли увлеклась юная принцесса танцем? Не покажется ли она чересчур резвой и беззаботной? И, вспомнив о правилах дворцового этикета, Аврора начинает блистательное адажио с четырьмя кавалерами, ищущими ее руки. Светлана Захарова любит эту партию, в ней – возможность передать разнообразие чувств, переполняющих сердце юной принцессы: легкий бег на пальцах – забава, игра; двойные туры – словно всплески смеха; мягкие, потягивающиеся позы – кокетство, самолюбование; бравадные остановки – юное высокомерие, гордая избалованность...

«Дон Кихот» Л. Минкуса-А. Горского – крепкий орешек для любой танцовщицы. Захарова исполнила партию Китри в первые сезоны, как говорили раньше, «службы на императорской сцене». Императоров уже давно нет, а сцена, поистине императорская, к счастью, осталась, и у нее свои, поистине императорские, чрезвычайно высокие требования

танцем, сама испытывает радость от преодоления трудностей и передает эту радость зрителям.

Петербургский классический репертуар Захарова освоила быстро, с кажущейся легкостью, хотя о какой «легкости» можно говорить, если в послужной список танцовщицы вошли такие партии, как Медора



• Светлана Захарова и Игорь Колб в балете «Пахита». Фото Д. КУЛИКОВА

BALLET

к исполнительской культуре. Захарова отлично понимала всю ответственность, когда бралась за партию Китри, смело «ринулась в бой» и победила. Ее Китри подобна фейерверку. Легкость и быстрота, «резвость ног» едва позволяют уследить за сверкающим потоком оригинальных танцевальных комбинаций. Здесь целые каскады виртуозных пассажей, а не отдельные па. Отличительная черта Китри-Захаровой в том, что она сама наслаждается

в «Корсаре», Никия в «Баядерке», Зобеида в «Шехеразаде», Солистка в «Шопениане»? Кажется из них требовала особой стилистики, образности, духовной наполненности. В репертуар танцовщицы вошла и нежная Мария из «Бахчисарайского фонтана», где Захарова «слагает лёгкий танец» как песню. Это перефразированное сравнение взято из стихотворения Анны Ахматовой, которое посвящено знаменитой русской балерине Тамаре Карсавиной.



• Светлана Захарова и Игорь Зеленский в па де де на музыку П. Чайковского в хореографии Дж. Баланчина. Фото Д. КУЛИКОВА

BALLET

«Слагать легкий танец» Захарову научила та же великая школа русского балета, которая дала миру несчетное число больших танцовщиков. Захарову по праву можно назвать сегодня танцовщицей мира. Она выступает на сценах Америки и Англии, Японии и Германии. Недавно исполнила партию Никии в «Баядерке» на сцене Парижской оперы в постановке Рудольфа Нуреева. Успех был грандиозным, французские газеты единодушно признали, что свидетелями такого триумфа они не были давно.

Классический репертуар остался краеугольным камнем для любой балерины Мариинской сцены. Но вот в репертуар труппы вошли работы иных балетмейстеров, с другим почерком и стилем. Имя Джорджа Баланчина произносится теперь в Петербурге столь же часто, как имена Мариуса Петипа, Михаила Фокина или Льва Иванова. В трех его балетах – «Серенаде», «Симфонии до мажор» и «Аполлоне» – Захарова танцует ведущие сольные партии. Здесь у танцовщицы все иное – открытая, ярко эмоциональная палитра красок, праздничное изящество танца, ликование молодости. Здесь Захарова – воплощение того, что итальянцы называют «анима аллегра» – веселость души, еще не ведающей печали и разочарований. Здесь и техника другая – баланчинская: острая, словно графически вычерченная на белоснежном листе ватмана. Здесь не может быть помарок, нерешливости и равнодушия. В затейливый и непредсказуемый рисунок танца Захарова всегда вносит душевный порыв, наполняя хореографический текст искренним чувством, неподдельной лирикой. Нынче можно сказать, что Баланчин – ее балетмейстер, а она – его танцовщица. Порой критики сетуют на то, что Захарова иногда слишком увлекается техникой в ущерб образности. Слово для того, чтобы доказать обратное, танцовщица недавно исполнила партию Джульетты в балете Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта», что было ее давнишней мечтой. С трудной ролью Захарова справилась успешно, доказав, что она не только виртуозная танцовщица, но и выразительная актриса.

А Жизель по-прежнему осталась «визитной карточкой» Светланы Захаровой. И глядя сегодня на нее в этой партии, с радостью сознаешь, что не прерывается связь времен. Связь традиций и поколений.

Каждое утро приходит Светлана в балетный класс и, словно ученица, повторяет знакомые с детства движения, из которых потом складывается узор танца, пленительная кантилена или цепь воздушных прыжков. Она убеждена – дорогу осилит идущий – и всегда помнит, что путь балетного артиста очень короток – всего двадцать лет, и нужно «медленно спешить», отдавая любимому искусству все силы и мастерство. Нынешний сезон Светлана Захарова начала в Большом театре России.

Игорь СТУПНИКОВ

2002

ТЕАТРАЛЬНАЯ РОССИЯ

Ежегодный справочник

2003

выпуск 1



СИ
Арт

2003

ТЕАТРАЛЬНАЯ РОССИЯ

Ежегодный справочник

2004

выпуск 2



СИ
Арт

КАЖДЫЙ ГОД - САМОЕ НОВОЕ

Выпуск первый

все о театрах,
для театров
и поклонников
Руководители
и их контактные телефоны
Планы сцен
и зрительных залов
Органы управления культуры

Выпуск второй

Обновленные
контактные данные
Вновь присланная
информация о театрах
Репертуары и премьеры
нового театрального сезона

НОВОЕ

Сценические площадки
с планами сцен
и зрительных залов:
Концертные залы
Филармонии
Дворцы и дома культуры
Отделения СТД и фонды
Театральные ВУЗы

Тел.: (095) 202-59-10, 202-48-36
Факс: (095) 202-48-96; E-mail: tr@si-art.ru
123001, Москва, ул. Спиридоновка, дом 22/2

МОСКОВСКОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ –

230 лет

Э то было торжество не только Московской государственной академии хореографии. Её 230-летний юбилей собрал в столицу представителей разных балетных школ – и Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, и Королевского балета Великобритании, и миланского театра «Ла Скала», и штургартской имени Джона Кранко, и Корейского национального университета искусств, и школы Асами Маки балет из Японии...

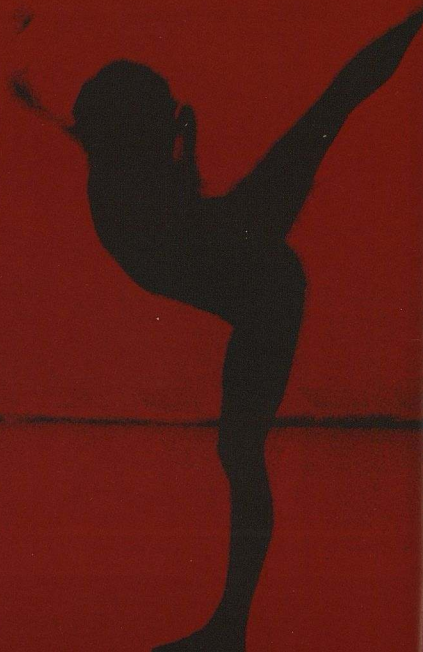
Такой наплыв гостей вполне объясним: ведь влияние Московской акаде-

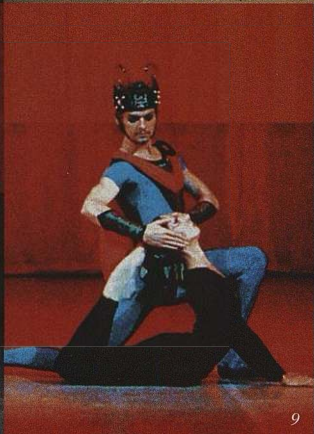
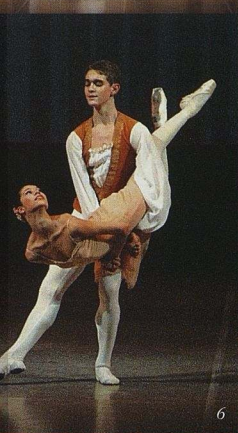
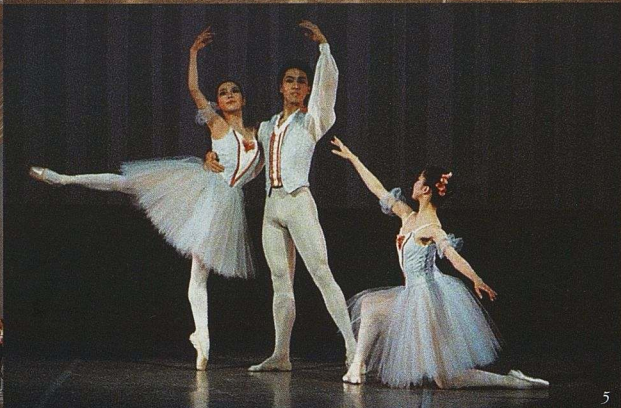
мии хореографии на развитие мирового балетного искусства переоценить невозможно.

Здесь получали профессиональное образование артисты балетных трупп многих стран мира, московские учителя помогали и помогают становлению самых разных национальных школ танца, в столицу России за опытом приезжали и приезжают педагоги отовсюду – из Европы, Азии, Африки, Америки. А для России Академия – сердце её балета, alma mater огромной армии артистов, педагогов, балетмейстеров, кото-

рые трудятся в театрах, ансамблях, учебных заведениях, с благодарностью вспоминая те уроки высокой профессиональной культуры, которые получили в стенах Академии от своих добрых и чутких наставников.

А в балетной труппе Большого театра почти все – питомцы Московской академии. Их яркие выступления на юбилейном концерте стали праздничным подношением родной школе и её замечательным педагогам. О торжественном гала-концерте рассказывает фоторепортаж Д.Куликова.





1 • Композиция «Снег в солнечном свете» в исполнении учащихся школы Дж.Кранко Н.Макагоновой и Д.Волги (Германия).

2 • Па де де из балета «Сатанилла» исполняют учащиеся школы танца Корейского национального университета искусств Хе-Йон Чой и Чонг Хон Ли.

3 • Учащиеся Академии русского балета имени А.Я.Вагановой Е.Девичинская, В.Красокутская, В.Каченко в па де тфуа из балета «Щелкунчик».

4 • Открытие юбилейного концерта.

5 • В па де тфуа, номере, поставленном специально для юбилея МГАХ хореографом Асами Маки, выступают учащиеся школы Асами Маки Балет Саяка Кадо, Харука Сакамото, Тетсуя Накашима (Япония).

6 • Классическое па де де (хореография Дж.Баланчина) в исполнении учащихся Академии русского балета имени А.Я.Вагановой М.Яковлевой и А.Тимофеева.

7 • Полонез исполняют учащиеся Московской государственной академии хореографии.

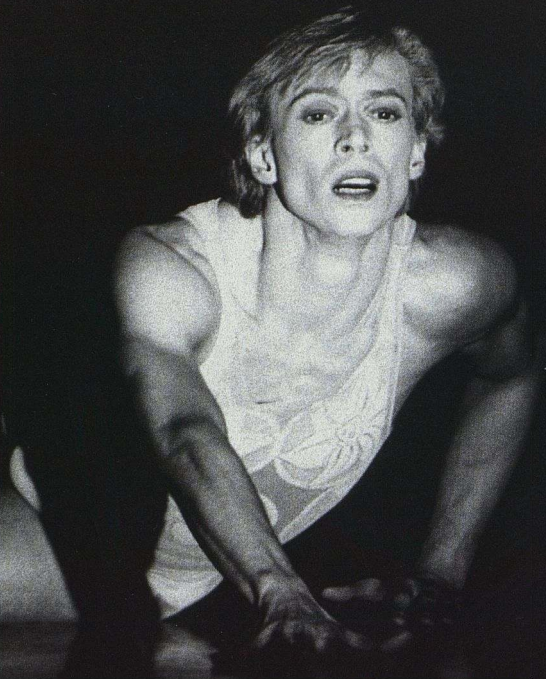
8 • Па де де из «Concerto» исполняют учащиеся школы Королевского балета Н.Питтсакант и П.Стернз (Великобритания).

9 • Солисты Большого театра России М.Аллаш и А.Волчков в адажио из балета «Легенда о любви».

10 • Па де де из балета «Вальдерка» исполняют учащаяся МГАХ Н.Осипова и солист Большого театра России В.Непорожний.

ЧУДО МАЛАХОВА

«Чудо Малахова» — эти слова мы взяли из заголовка статьи, опубликованной в журнале «Danse» летом прошлого года. Почему чудо — ведь Владимир Малахов хорошо известен как блистательный танцовщик, великолепный исполнитель разнохарактерного репертуара? И тем не менее, можно ещё и ещё раз повторять слово «чудо»: став директором балета Берлинской Штаатсопер, он оказался не менее талантливым художественным руководителем и администратором. Познакомившись со спектаклями труппы, автор статьи в журнале «Danse» Мишель Один пишет: «...Не могу понять, что же произошло. Как Владимир Малахов смог изменить ситуацию, активизировать танцовщиков, достичь такой степени совершенства? Я не знаю. Это — тайна, чудо».



Свою мысль Мишель Один подтверждает анализом увиденных ею спектаклей – «Балет Империял» (хореограф Дж.Баланчин), «Пять отрывков, опус пятый» (постановка К.Спака) и «Без слов» (постановка Н.Дуато). Разбирая постановку Баланчина, рецензент даёт, наряду с солистами, высокую оценку кордебалету: «Редко можно увидеть кордебалет труппы, танцующей «Ballet Imperial», на таком же высоком техническом и артистическом уровне, что и солисты». О балете «Пять отрывков...» критиком сказано так: «Взаимоотношения между танцовщиками, хореографией и музыкой столь совершенны, что у зрителя создаётся впечатление, будто он во сне, наполненном чудесными образами...»

А вот что говорит о своей деятельности в Берлинской Штаатсопер сам Владимир Малахов: «Конечно, сочетать деятельность и директора, и хореографа, и педагога, и танцовщика в одном лице очень тяжело. Когда я начинал трудить-

друг. А пока в репертуаре театра остаются те же балеты, которые показывались и раньше. Первая премьера – «Онегин» Кранко – ноябрь 2003 года, а второй премьерой станет «Золушка», которую я буду делать на музыку Прокофьева.

Я рад, что у нас в труппе много танцует Диана Вишнева – и «Спящую красавицу», и «Жизель», и «Баядерку», и «Балет Империял». И её любят. Конечно, мне нравится с ней танцевать.

У меня в Берлине есть и другие русские артисты – Полина Семионова, Надя Сайдакова, Артём Шпилевский...

Я очень доволен Полиной Семионовой. Ребёнок, как я её называю, сделал очень большие успехи. Она станцевала уже и «Щелкунчика», и «Спящую красавицу». Уже готова «Баядерка». Три больших балета. Потом она станцевала и па де трау в «Лебедином озере», и сольную партию в балете Уве Шольда «Линден траум», и «Балле Империял» Баланчина, и хореографии Кристина Спака. Я, конечно, стараюсь не нагружать её много, но она сама так «рвётся в бой», что, конечно, я не могу её удержать и сказать ей: нет, нет, нет. Но всё равно положение и друга, и директора, и танцовщика, и товарища, конечно, обязывает: я должен её оберегать, потому что такие дети рождаются не так часто».

Пока этот номер находился в производстве, в Штаатсопере с большим успехом прошла премьера балета «Онегин». Ниже публикуются первые отклики прессы на новый спектакль.

Как сообщает в газете «Зюддойче Цайтунг» Эва-Элизабет Фишер, премьера балета «Онегин» стала пред рождественским подарком берлинцам. Перед зданием оперы ходило немало людей с плакатиками «Нужен билет». А те, кто его имел, были в полном экстазе по окончании спектакля». Рецензент высоко оценивает исполнение своих партий Владимиром Малаховым и Оливером Матцем. «Партию меланхолического поэта исполнял Владимир Малахов. Он привнёс в роль новый аспект, дав образу Ленского новые очертания... Малахов прекрасно владеет техникой танца. Это позволяет ему достигнуть в своём исполнении высокого уровня чувств... Оливер Матц – идеальный соперник Ленского. Он строен и высок, благороден и высокомерен. В этом Онегине нет эволюции, просто он постепенно демонстрирует, что он такое есть. В данной постановке это и привлекает – характеры героев просвечивают, предсказывая изначально трагический конец».

Сандра Лузина в «Берлинер Тагесшпигель» отмечает: «Появление Владимира Малахова и Оливера Матца в сцене дуэли придаёт спектаклю дополнительную остроту... Здесь есть и соперничество двух танцовщиков, которые в прошлом уже создавали эти образы, а премьера дала возможность продемонстрировать свои достижения. Балет, созданный Кранко, это позволяет – образы драматически разработаны, хореографически сложны и сильно отличаются друг от друга...»



• Диана Вишнева и Владимир Малахов в балете «Жизель». Фото Д.КУЛИКОВА

BALLET

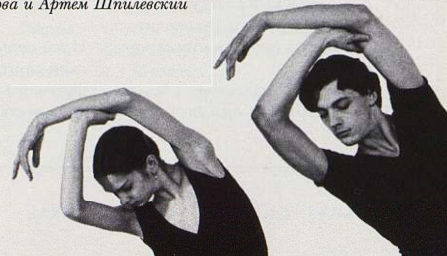
ся в этой должности, то первые два месяца думал, что надо с этим заканчивать и дальше просто танцевать. Считал, что не выдержу, но потом как-то легче всё пошло.

Сначала я хотел браться за всё – и за политику в театре, и за финансовую ситуацию, и за всё, всё, всё. Но потом оказалось, что нужно заниматься только творчеством, думать о самом себе и о творческом росте компании, труппы. И дела дальше пошли нормально.

В Берлине я провожу свою программу. Конечно, нужно тоже знать вкус публики, что она любит. Естественно, я пока не могу показывать здесь постановки Марты Грэхем... Нужно всё делать постепенно. Многие в Берлине не привыкли к модерну, к абстрактным балетам, есть Комише опер, где «проходит» только модерн. Наш театр – совсем другой театр, со своими традициями. Но я постепенно буду вводить новые балеты – классику, модерн и неомодерн. Хотел бы работать и с Матсом Эком, и с Пиной Бауш, и с Форсайтом, и с Килианом, и с Бежаром, конечно же, со всеми. Надеюсь, что и Алексей Ратманский поработает для Берлина. Он мой

BALLET

• Полина Семионова и Артём Шпилевский на репетиции.



информ-балет

ШКОЛЕ МОИСЕЕВА – ШЕСТЬДЕСЯТ



• *Игорь Александрович Моисеев.*
Фото Г.КУЗЬМИНА

Теперь это уже факт истории мировой культуры – театр танца Игоря Моисеева. Он не только существует, но постоянно растёт и развивается. В 1937 году зрители впервые увидели на сцене уникальный театральный феномен – профессиональный ансамбль народного танца Игоря Моисеева. Но великому

хореографу его детище представлялось отнюдь не единственным явлением, – он создавал новый жанр сценического искусства, новое его направление – театр народного танца, который требовал для своего существования профессионально подготовленного артиста. Спустя пять лет после рождения ансамбля, в 1943 году, Моисеев организует школу-студию, где будущие исполнители получают уникальное образование. Их учат всем видам танца – от классики и народного до исторического и джаза; под руководством опытных педагогов они постигают основы актёрского мастерства, овладевают техникой игры на фортепиано, баяне, гитаре, домре, балалайке. Среди изучаемых «моисеевцами» дисциплин – акробатика и гимнастика.

Более шестисот артистов – таков итог шестидесятилетней деятельности школы-студии. Завершив активные сценические выступления, её воспитанники становятся

своим Игоря Моисеева в столичном Зале имени Чайковского состоялся торжественный вечер. Зрители бурными аплодисментами приветствовали великого хореографа –



педагогами: так осуществляется живая преемственность традиций школы-студии.

В честь юбилея школы-студии при Государственном академическом ансамбле народного танца под руковод-

Игоря Александровича Моисеева. В большом праздничном концерте участвовали и ученики школы-студии, и её выпускники.

• *Белорусский танец «Крыжачок».* Фото В.ЛИВАНОВА

БАЛЕТ

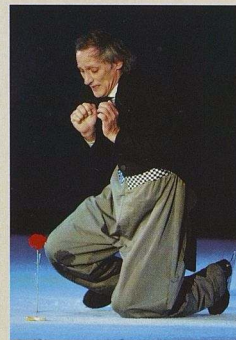
НЕСПЯЩИЙ КОВБОЙ

Чемпион Европы, бронзовый призер Чемпионата мира Игорь Бобрин отметил пятидесятилетний юбилей. Зрители помнят его, в первую очередь, не как выдающегося спортсмена, а как талантливого актёра, который из каждого своего выступления умел сделать настоящую спектакль. Не удивительно, что после окончания спортивной карьеры Игорь Бобрин продолжил свою деятельность уже в качестве актёра, хореографа и руководителя Театра ледовых миниатюр.

Этому коллективу уже семнадцать лет, он благополучно

пережил все политические и экономические коллизии последних десятилетий. Когда-то, в середине 1980-х годов, весь репертуар театра состоял из отдельных номеров. Теперь же в его репертуаре множество спектаклей самых различных стилей и направлений: «Ромео и Джульетта», «Мы любим классику», «Мэри Поппинс». Множество ледовых балетов могли увидеть поклонники творчества Игоря Бобрин и его театра, но, в основном, за рубежом.

И всё-таки недавно и российский зритель смог увидеть фрагменты из спектаклей театра в честь юбилея любимого



фигуриста. За несколько часов до вечернего чествования Бобрин коллектив показал балет для юных зрителей «Золушка», где в главных партиях выступили Наталья Бестемьянова – жена и бли-

жайшая помощница юбиляра, и её постоянный партнёр Андрей Букин. Сам Игорь Бобрин исполнил небольшую, но яркую и запоминающуюся роль Короля.

Кульминацией праздника стало вечернее шоу, которое завершал выход самого юбиляра. Бобрин показался в двух ипостасях. Одна – та, которая стала символом Бобрин-фигуриста, – «Спящий ковбой». Вторая представляет его как хореографа и актёра – забавный и грустный «маленький» человек и большой артист Чарли Чаплин.

С.ЩУКОВА

• *Игорь Бобрин в роли Чарли Чаплина.*

У КАЖДОГО МГНОВЕНЬЯ СВОЙ РЕЗОН ВЫСТАВКА В ДОМЕ ШАЛЯПИНА



Дулевском фарфоровом заводе и свои работы посвятила любимой балерине. Узнаваемое до мельчайших черточек лицо, четко и подробно вылепленные позы рисуют образ гордой и неприступной «примы» Большого театра, а схваченные самые характерные для неё жесты и па завершают визуальное сходство. Художница неизменно «одевает» свою многоликую героиню в золотые пуанты, словно преклоняясь перед трудом балерины.

Что может объединить таких художников, как С. Б. Вирсаладзе, Л.Е. Лондон, Г.Д. Чечулина, В.А. Дувидов, М.И. Курилко и М. М. Курилко-Рюмин, Б.А. Мессерер, Д.А. Чербаджи, Т.А. Осипова, творивших в разное время и придерживающихся разных стилей? Ответ напрашивается сам собой – конечно же, любовь к балету.

В галерее искусства «Дом Ф. Шаляпина» состоялась выставка под названием «Балет в творчестве московских художников», где были представлены разнообразные работы художников – фарфоровая и фаянсовая скульптура, акварельная и масляная живопись, коллаж и графика, роспись на блюде, с разных сторон демонстрирующие «синтетическое» искусство балета.

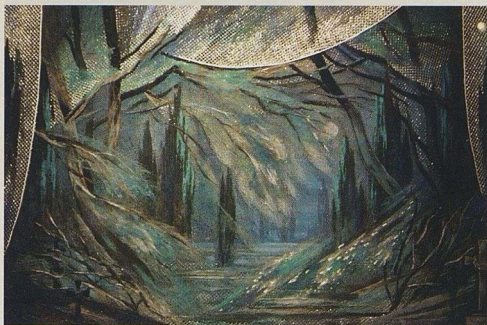
В фойе посетителей выставки встречала... сама Майя Плисецкая, мастерски запечатленная в фарфоре Г.Чечулиной в самых знаменитых ролях – Мехменэ Бану («Легенда о любви», 1967), Кармен («Кармен-сюита», 1967), Китри («Китри», 1970) и других.

Галина Дмитриевна Чечулина окончила Московский институт декоративного и прикладного искусства, с 1952 года работала на

Напоминающее античную лепку широкое блюдо показывает нам еще один запечатленный облик М. Плисецкой: выхваченный подбородок и задумчивую позу балерины, одетой в пеллос. Не обойти вниманием и легендарную Кармен Плисецкой. Четкости и классичности Чечулиной Лондон противопоставляет неясную размытость, растущее нежелание вплотную приблизиться к заветному образу. Пусть все останется недосказанным, – словно говорят ее работы: «Испанский танец» (1987), «Наталья Бессмертнова в роли Китри» (1993), «Екатерина Максимова. Русский танец» (1987) и пр.

кетливая и чуть непристойная поза, хитрый взгляд знойной цыганки...

Каждый мастер, представленный на выставке, заслуживает отдельного повествования: как пройти мимо картин Д. Чербаджи, окончившего Одесское художественное училище и худграф МГПИ (теперь – МПГУ), мимо его эскизов к «Спящая красавица» и особенно – мимо его «Жизели»? Акварельные этюды Т. Осиповой, участницы международных выставок, обладательницы различных престижных премий, «остановили мгновения» легендарных репетиций Улановой; они покориют своей импрессионистичностью



Работы Л. Лондон сразу узнаваемо: о произведениях этого мастера журнал писал неоднократно. Выпускница того же института, что и Г. Чечулина, Любовь Ефимовна Лондон, окончив факультет монументальной и декоративной скульптуры, постоянно обращается в своём творчестве к искусству танца. Только Лондон свойственен особый, «балетоманский» взгляд на модель, подчеркнута неправильное, но любовное видение персонажа. В своих работах (скульптурах, росписи на блюде) художница не боится гиперболизировать те черты, которые кажутся ей наиболее значительными, делать акцент на неестественно высоком подъеме или нарочно смазывать линию.

Целая «спартакиада» раскинулась вдоль стен узенького коридорчика – так человек трагической судьбы В. Дувидов выразил свое восхищение знаменитыми творениями Юрия Григоровича. Испанец по происхождению, усыновленный русской семьей, замечательный сказочник-иллюстратор, Дувидов проводит время в кулуарах Большого театра, на репетициях, черная в процессе рождения спектакля собственное вдохновение. Так появляется на свет портрет Мариса Лиэпы в роли Красса. В графическом рисунке запечатлено великодушное трио – Нина Тимофеева, Галина Уланова и Владимир Васильев на репетиции «Дон Кихота» (1969). И снова – Плисецкая! В «Кармен-сюите» –



и легкостью мазка. Оригинальную трактовку «Танцу маленьких лебедей» дал М. Дронов, член-корреспондент Российской академии художеств: это не четверка лебедей, а самые настоящие «сиамские близнецы»!

Московские художники представили публике настоящий «пир балетомана», который позволил увидеть новые оттенки в бесконечно разнообразном мире танца.

Ольга ШКАРПЕТКИНА

- «Кармен-сюита» (М. Плисецкая). Художник Г. Д. Чечулина.
- Эскиз декорации к балету «Жизель» (II акт). Художник Д. А. Чербаджи.
- Этюд к картине «Успех». Художник Т. А. Осипова.

В ПРОЛОГЕ – ПРЕМЬЕРА

Самарский театр оперы и балета открыл 73-й сезон премьерой – «Вечером одноактных балетов» на музыку Родиона Шедрина (См.: «Балет», №4-5, 2003 год), которая, по словам Родиона Шедрина и Майи Плисецкой, стала принципиальной удачей коллектива.

Балетный старт для Самарского театра в каком-то

в первом спектакле сезона в партии Карменситы впервые выступила молодая солистка Юлия Емельянова. Она была готова станцевать эту партию и в премьерном составе, но помешала травма. Зрители увидели совсем другую героиню и, соответственно, во многом другой спектакль. Трактовка Емельяновой отличается от той, которую предложила первая

счету – фестиваль «Памяти Аллы Шелест». Его тема «Алла Шелест и современный балет».

Алла Яковлевна была непревзойденной в современном репертуаре: Баронесса в «Маскараде» на музыку Л.Лапутина с хореографией Б.Фенстера, Лауренсия в одноименном балете А.Крейна и Бьянка в «Отелло» А.Мачавариани (хореография В.Чабукиани), роли в миниатюрах Леонида

из балета «Спартак» в хореографии Л.Яковсона.

В фестивальной афише и новый балетный спектакль самарского театра на музыку Р.Шедрина.

Самая ответственная работа балетной труппы в нынешнем сезоне – постановка «Дон Кихота». «Мы не будем стремиться к аутентичности и постановки: в «Дон Кихоте» столько наслоений и изменений, что это уже нереально, – говорит Н.Долгушин. – Хотим «встряхнуть» давно обветшавший спектакль, вдохнуть в него новую жизнь. В нем все будет другое: и декорации главного художника театра Натальи Хохловой – кстати, очень неожиданные по замыслу, и костюмы, изготовливаемые по моим эскизам. Спектакль будет необычен визуально. Надеюсь, он понравится зрителям».

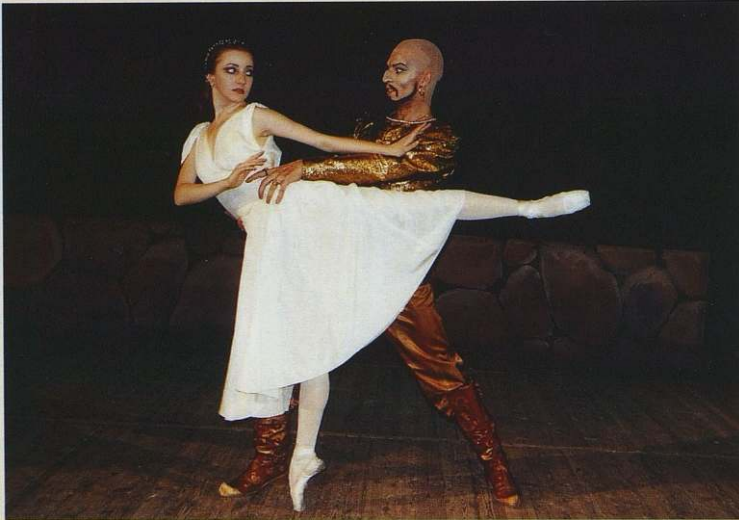
Предполагается, что балетмейстер театра Надежда Мальгина поставит балет на музыку известной группы «Битлз», о чем давно мечтает.

Труппа пополнилась группой молодых артистов из десяти выпускников хореографической школы при театре, а также выпускниками уфимского училища.

В середине ноября на сцене театра прошли большие гастроли балетной труппы Московского академического музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, показавшей спектакли «Дон Кихот», «Шелкунчик» и «Снегурочка». Для Самары приезд столичного коллектива – безусловно, значительное событие: таких масштабных балетных гастролей в городе не припомнят даже старожилы.

Валерий ИВАНОВ

• Мария Тарноградская и Андрей Шалин в «Бахчисарайском фонтане». Фото автора



смысле стал нарушением традиции: как правило, новый сезон здесь из года в год открывается оперным спектаклем. Нынешняя ситуация, однако, вполне оправдана: оперных премьер Самара не видела достаточно давно, а шедринская балетная дилогия в конце минувшего сезона имела шумный резонанс.

Самарские версии балетов не являются повторением ни одной из прошлых. В их основе заново написанные либретто художественного руководителя самарской балетной труппы Никиты Долгушина («Кармен-сюита») и балетмейстера-постановщика театра Надежды Мальгиной («Дама с собачкой»).

исполнительница Анастасия Тетченко. Карменсита Емельяновой более лирична, в её характере присутствует некая вкрадчивая мягкость, хотя всё это не исключает изначально заложенной хореографом экспрессивности образа.

Художественный руководитель балетной труппы Никита Долгушин отметил: «У меня сложилось впечатление, что труппа приняла и «Кармен-сюиту», и «Даму с собачкой». За лето артисты ничего не растеряли. То, что спектакль им полюбили, – немаловажное обстоятельство».

В конце года на сцене театра традиционный – седьмой по

Яковсона «Вечный идол», «Слепая», Сюимбике в балете «Шурале» Ф.Яруллина.

В связи с этим абсолютно логичным видится приглашение для участия в нынешнем шедрестовском фестивале созданной Л.Яковсоном в 1969 году санкт-петербургской труппы «Хореографические миниатюры», которой сейчас руководит известный танцовщик и интересный балетмейстер Юрий Петухов.

Гости покажут «Шелкунчик» Чайковского в постановке Петухова, «Кармен» («Дон Хозе») на музыку Бизе, а также ставшие классическими миниатюры «Роден», «Свадебный corteж» и отрывки

АЛМАТА НА ПУАНТАХ

История Алматинского хореографического училища ведется с сентября 1934 года, когда

ними залами для занятий по специальности, музыкальными классами, лабораториями и кабинетами для за-

Совершенствованию танцевального мастерства студентов Алматинского хореографического училища способствует обширный репертуар балетных постановок и концертных номеров, включа-



при музыкальном техникуме тогдашней столицы Казахстана было открыто отделение хореографии. Основу учебного процесса составили программы и методические разработки Московского и Ленинградского хореографических училищ.

Особая страница истории училища связана с именем народного артиста Республики Казахстан Александра Владимировича Селезнева – художественного руководителя и педагога, почти четверть века бессменно возглавлявшего училище. Имя А.В.Селезнева было присвоено училищу к 50-летию юбилею. «Училищу есть, чем гордиться, – рассказывает нынешний его директор Улан Атауллаевич Мирсеидов. – За пятьдесят семь выпусков подготовлено около полутора тысяч артистов балета!

В 1975 году училище получило новое здание, которое располагает пятнадцатью балет-



нятий по общеобразовательным дисциплинам, библиотекой, интернатом и столовой. В училище – свой учебный театр со зрительным залом на четыреста мест и медицинский оздоровительный комплекс. Сегодня в училище обучается более четырехсот детей разных национальностей. Обучение ведется на казахском и русском языках».

ющий спектакли «Щетная предосторожность», «Шопениана», а также «Половецкие пляски», «Клендой», 2-й акт «Лебединого озера» и другие.

Роберт УРАЗИГЛЬДЕЕВ

- *Казахский народный танец в исполнении учащихся.*
- *Испанский танец исполняют Гульмира и Гульнара Габбасовы.*



МАРИНА ЛЕОНОВА – НАРОДНАЯ АРТИСТКА РОССИИ

Звания народной артистки России удостоена ректор Московской государственной академии хореографии, профессор Марина Константиновна Леонова.

Марина Константиновна – яркая представительница московской школы танца. Окончив столичное училище в 1968 году (класс С.Головкиной), она в течение двух десятилетий танцевала на сцене Большого театра, выступая в ведущих партиях балетов классического и современного репертуара. С 1991 года Леонова – педагог Московского хореографического училища, а с 2002 года – ректор Московской государственной академии хореографии.

BALLET

BALLET

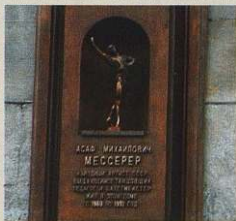
В ЧЕСТЬ ЗНАМЕНИТОГО АРТИСТА

В Москве открыта мемориальная доска, увековечившая память блистательного танцовщика и педагога Асафа Михайловича Мессерера. Открытие до-

ски приурочено к 100-летию со дня рождения артиста.

На церемонии открытия доски о педагогическом гении Мессерера вспомина-

ли коллеги и друзья. Председатель комитета культуры Москвы С.И.Худяков, генеральный директор Большого театра А.Г.Иксанов говорили о заслугах А.Мессерера перед отечественным балетом.





Юбилейный 2003 год: – 25 лет со дня основания Фонда Хайнца Босла – 25 лет успешной поддержки высокоталантливых студентов в области искусства балета

ВЕЛИКОЛЕПНОЕ БАЛЕТНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ – ДЛЯ ВАС!

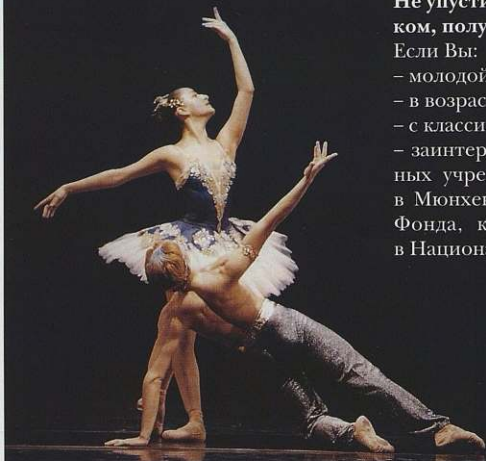
Не упустите свой шанс стать профессиональным танцовщиком, получив поддержку Фонда Хайнца Босла!

Если Вы:

- молодой человек или девушка, влюбленные в балет
- в возрасте от 16 до 19 лет
- с классической балетной подготовкой высокого уровня
- заинтересованные в стипендии одного из лучших театральных учреждений в Германии (обучение в Академии Балета в Мюнхене бесплатное, бесплатное проживание в пансионе Фонда, карманные деньги, четыре ежегодных спектакля в Национальном театре в Мюнхене)

**ОБРАТИТЕСЬ ЗА ИНФОРМАЦИЕЙ
В ФОНД ХАЙНЦА БОСЛА:**

Heinz-Bosl-Stiftung, 80801 Munchen, Germany
Telefon +49 89 /33 77 63; Fax +49 89 /34 42 21
e-mail: info@ballett-stiftung.de



«АЛМАЗЫ ЯКУТИИ»

Государственный детский театр балета «Алмазы Якутии» (Республика Саха, г.Мирный) был создан Н.А.Фатеевой и Т.Н.Рахманиной в 1987 году. Они набрали около 150 детей в возрасте от 5 до 11 лет, и работа закипела. С утра до позднего вечера ребята постигали азы классического и народного танца, музыкальную грамоту, игру на фортепиано, готовили концертную программу... Сегодня в Детском театре балета «Алмазы Якутии» около 200 артистов-учеников. Обучение начинается в школе-студии, в которую отбирают детей без строгого конкурса с шести лет. Полный курс составляет семь лет, два из них уходит на подготовку. В основную программу обучения входят классический, историко-бытовой, дуэтный, народно-сценический и эстрадный танцы, музыкальная грамота и история хореографического искусства. В 1994 году при театре был создан филиал Якутского колледжа культуры и искусства, многие выпускники которого продолжают свое хореографическое образование в высших учебных заведениях России. Выступления юных артистов восторженно принимали во многих странах мира. Они были с концертами в Египте, Канаде, США, на Кипре, участвовали в Международных фестивалях «Северный дивертисмент» и «Стерх»-московском фестивале «Рождественские звезды», в культурной программе ЮНЕСКО во Франции. В 1998 году коллектив стал лауреатом Международного детского фестиваля искусств «Мы за XXI век» в Албене (Болгария). Своих учеников художественный руководитель и главный балетмейстер ДТБ «Алмазы Якутии», заслуженный деятель искусств Республики Саха (Якутия) Татьяна Николаевна Рахманина называет «фанатами». Это дети-труженики, вкалывающие день и ночь. «Я не жалею, – говорит Татьяна Николаевна, – что среди наших учеников есть те, кто не посвятит свою судьбу хореографии, главное, что через всю свою жизнь они пронесут любовь к театру».



ОСЕННИЙ МАРАФОН

d

Начало московского театрального сезона прошло под знаком Международного фестиваля современного танца «Dance Inversion». Шестой по счету, фестиваль получил нынче новое имя. В его преддверии генеральный директор Владимир Урин говорил о том, что дирекция предполагает расширить географию участников, а также несколько изменить фестивальные задачи: раньше «ставка» делалась исключительно на экспериментальные работы, теперь решено знакомить зрителей с истинно театральными спектаклями.

Авторы предлагаемого обзора размышляют о путях развития современной хореографии, художественных достоинствах предложенных зрителю произведений.

• Сцена из спектакля «Дикие мака».

Dance Inversion



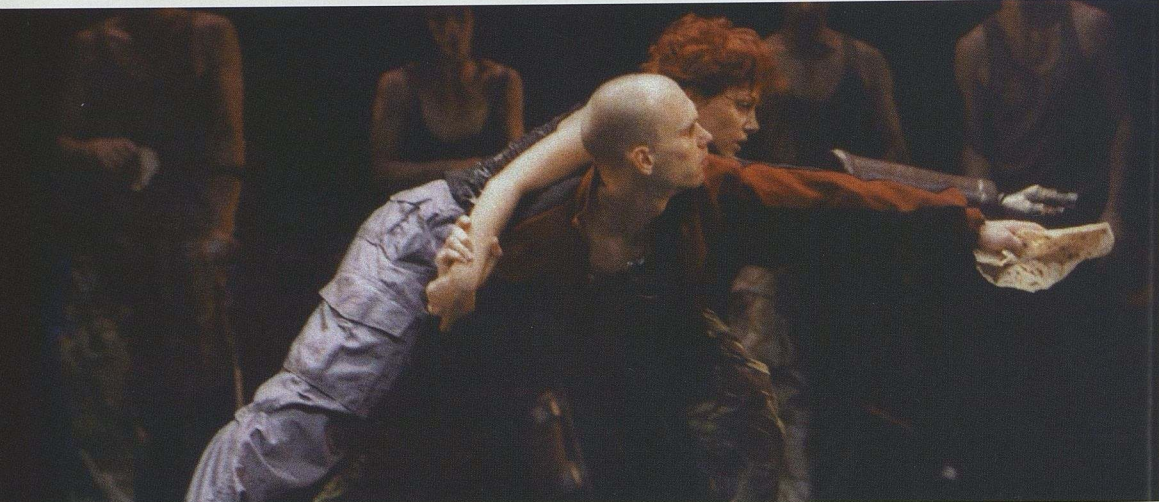
ВЕСЁЛОЕ НАЗВАНИЕ «LA LA LA HUMAN STEPS»

Канадский хореограф Эдуард Лок – увенчан многими международными наградами. Напомним, что в 2003 году в Москве он, в частности, был удостоен приза «Бенуа де ла данс». На нынешнем фестивале Лок представил новый спектакль «Амелия», который уже видели зрители Праги, Рима, Мюнхена, Парижа, Амстердама, Оттавы, Монреаля...

ошеломляет. Втору вспомнить скрипача Никколо Паганини, о котором говорили: «Продал душу дьяволу», поскольку виртуозная игра артиста воспринималась современниками как нечто фантастическое. Но когда проходит десять минут, потом пятнадцать, двадцать, а на сцене ничего не меняется – та же быстрота, та же повторяемость движений, все начинает казаться растянутым и однообразным. Правда, пуантовая техника у исполнительниц – действительно на высоком уровне...

Отдельным номером выглядело внутри спектакля выступление музыкального квинтета. Звучала красивая

Настоящий культурный шок испытали зрители фестиваля на спектакле австралийца Гидеона Обарзанека и его труппы «Чанки Мув». Хореограф погрузил балетную сцену в современную жизнь со всей ее атрибутикой. А одной из главных примет этой жизни, наверное, можно считать «всеобщую компьютеризацию», вокруг которой и сосредоточены основные усилия Обарзанека. Если в прошедших столетиях на сцене нередко появлялись куклы – любимые игрушки балетмейстеров, то Обарзанек играет с роботами, их «механической» пластикой и пугающим автоматизмом. Его «электронные» танцовщики страдают всеми компьютерными проблемами: пе-



• Выступает труппа «Galili Dance».

BALLET

«La La La Human Steps» – веселое название. Но прилива веселья в зале не ощущалось. «Амелия», если верить словам хореографа, посвящается двум знакомым трансвеститам, которые дали еще юному Эдуарду почувствовать комбинацию естественного и неестественного. Но отчетливая связь спектакля с этими воспоминаниями проявляется только однажды, в сцене, которая длится около пяти минут: танцовщица цеголяет в мужском костюме, а танцовщик – на пуантах. Какой смысл у того, что было до и после этого, понять сложно.

В полной тишине открывается занавес, потом появляются танцовщицы и начинают двигаться с такой быстротой, что «прочитать» танцевальный текст попросту не успеваешь. Исполнители демонстрируют свою технику на нечеловеческой скорости, словно соревнуясь друг с другом – «кто быстрее». И в самом начале представления подобное

музыка Дэвида Ланга, под которую певица с очень интересными вокальными данными пела стихи Лу Рида и Нормана-Пьера Билодо. К демоническому действу на сцене это не имело никакого отношения. Создавалось впечатление, что одновременно мы слышим рай и видим ад. Но, возможно, именно так Эдуард Лок хотел показать комбинацию естественного (гармоничной музыки и пения) и неестественного (сверхтехничного танца)?

Современные хореографы часто оставляют зрителю возможность увидеть в происходящем на сцене свою историю. Эдуард Лок собственными воспоминаниями о знакомых трансвеститах дает лишь намеки на то, что вдохновило его на сочинение и, видимо, этим играет с воображением зрителя. Поистине, в этой «Амелии» – каждому свое...

риодически «зависают», то и дело дают сбои в программе. Поэтому действие происходит, в основном, на полу, где – место киборгам, чьи искусственные организмы в самые неподходящие моменты отказываются повиноваться.

Но «компьютеризация» – только одна сторона действительности. Другая – неумолимое наступление покультуры – также отражено австралийским хореографом. Уличный брейк, хип-хоп и даже стрип-данс с элементами лазерного шоу – все это становится содержанием постановки группы «Чанки Мув». И если публику, привыкшую к безусловно красивому зрелищу, шокирует «уличная» среда, неожиданно ворвавшаяся на балетные подмостки, то сама идея, безусловно, интересна, как и некоторые режиссерские «приколы». Например, появление танцовщицы, «одетой» в лучи лазера, или вращающийся экран, напоминающий фантастическую антенну.

Американская труппа «Стивен Петронио компани» показала четыре спектакля, которые можно объединить темой краха «американской мечты». Тенденции разрушения, сумасшествия, пессимизма видны уже в самих названиях: «Город поехавших крыш», «Сломленный человек», «Остров негодных игрушек». Популярные у американцев темы города-мегаполиса, взрослой кукольности и вечной депрессии нашли себе место и в балетах Петронио.

...На авансцене восемь черных полуобнаженных фигур, выстроившихся в ряд: так начинается «Прелюдия», экспозиция вечера. Несколько минут фигуры будут сплетаться и изгибаться, бороться и отвоёвывать себе «место под солнцем». В итоге, подняв голову, исполнители фонтанчиками воды брызнут изо ртов, как будто они приговоятся гладить. Неудивительно, что почти отдельным номером зрители воспринимают выход уборщицы, которая подтирает после петрониювцев сцену и получает за это свои аплодисменты.

«Город поехавших крыш» и «Остров негодных игрушек» – иллюстрация современной Америки. В первом пара, запертая в катакомбах Нью-Йорка, танцует то на фоне небоскребов, то в лестничных пролетах и постепенно поднимается по «лестнице в небо» – на крышу, ближе к звездам и месяцу. Негодные дети играют в негодные игрушки во втором спектакле – одетые в пижамы танцовщики больше напоминают пациентов психдиспансера, чем детей, готовящихся ко сну. Но ночь – это не время безмятежного покоя и волшебных снеговидений, это время тинэйджеров, улизнувших на дискотеку.

В «Сломленном человеке» вышел сам Стивен Петронио, одетый в пиджак на одно плечо, намекая этим, очевидно, на разлад в душе и неудовлетворенность жизнью внешне благополучного бизнесмена. Все те же, все то же... Не ошибёмся, если скажем, что на время «Dance Inversion» первопрестольная стала «городом поехавших крыш».

«Созданием этой постановки я выполняю долг перед самим собой», – эти слова голландского хореографа Итцика Галили характеризуют главную идею спектакля «Во имя всего святого». Действительно, его, уроженца Тель-Авива, не может не волновать судьба страны, в которой он родился. Итцик Галили выражает свою озабоченность ситуацией в современном мире, особенно войной на Ближнем Востоке. Почти десятиминутное само-

истязание двух танцовщиков, показанное в полной тишине на авансцене, ритмически продолжил барабанный бой. Затем действо перешло в танец, агрессивность которого была чрезмерной даже для закаленной новомодными изысками московской публики. Тема странничества, борьбы за выживание, подчеркнутая приметами военного времени (инвалидные протезы, голод) неожиданно перешла в наполненный философским «звучанием» финал. Впечатление от умиротворяющей музыки, плавных, будто гипнотических движений танцовщика и танцовщицы, повторенных колебанием теней в необычном боковом свете, несколько разрушалось «титрами»-плакатами, но стало необходимым зрительно катарсисом, который создатель спектакля задумал как попытку «разбудить свои эмоции (и наши тоже) и крикнуть: довольно боли!»

BALLET

НЕУМИРАЮЩИЕ ЛЕБЕДИ КАК СИМВОЛ РУССКО-ФРАНЦУЗСКИХ СВЯЗЕЙ

Русско-французские связи становятся все крепче, и приезд французских художников всегда воспринимается москвичами с энтузиазмом. Неподдельный интерес со стороны публики был проявлен и к прошедшему в Москве месяцу французского современного танца, удачно вписавшемуся в рамки «Dance Inversion».

Стартом фестиваля французского танца был совсем каноническим и хрестоматийным, и, что важно и приятно, родным русскому зрителю: «Умиравший лебедь» К. Сен-Санса, показанный «Компани Педро Поуэльса» под названием «Cugn-ets» (не очень удачно переведенным как «Лебеди», скорее уж «Лебедь и т.д.»). Это восемь вариаций на тему знаменитого фокинско-павловского «Умиравшего лебедя» в постановке восьми женщин-хореографов и в исполнении мужчины-танцовщика – самого Педро Поуэльса, который выступил также и автором идеи. Налицо своеобразная «перевернутость» известного произведения: в роли хореографа выступает не мужчина, как это было в постановке 1907 года, а женщины, творящие для мужчины-исполнителя. Известно, что М. Фокин в период создания своего «Лебедя» был увлечен

музыкой Сен-Санса, теперь же французская труппа творит под впечатлением от русского сочинения.

Почти ни одна постановка в стиле современного танца не обходится сегодня без видеоряда. Но здесь кинопоказ оказался как нельзя кстати – на белом экране, в дышащей восхищением тишине, заскользил легендарный Лебедь Павловой. Почти полнометражная неубыстренная съемка выступления продемонстрировала удивительную пластику: «первый» Лебедь был обесцеливший, измученный, не думающий о борьбе. Но кто сказал, что Лебедь – это женщина?

...Восемь раз повторялись чарующие звуки, ни разу не надоев. Восемь раз танцевал Лебедь, умирая и возрождаясь снова, как птица Феникс. Копируя подлинную пластику птицы, молодой танцовщик выглядит достаточно натуралистично в демонстрации понистине «сизифова труда» – обреченности на смерть пытающегося выжить лебедя.

Варианты сменяют собой друг друга. Пробуя взлететь, танцовщик становится на стул, долго и тоскливо смотрит вслед улетающей стае, отчаянно пытается «оживить» сломавшее крыло и беззвучно надрыгается в крике, призывая подругу. В другой версии лебедь кружит в тирах, постепенно теряя силы. Седьмой вариант – «умерла» скрипка, заплакала протяжно и «немного нервно». На восьмой раз в льющуюся гармонию «Лебедя» врывается современный дикий ритм, заглушая музыку Сен-Санса, словно затыкая ей рот. Это уже не трагедия умирающего лебедя – умирает человек, агонизирующий в уходящие секунды жизни. Каждую новую вариацию сопровождает черно-белая картинка на экране – укрупненный фрагмент известной фотографии Анны Павловой в роли Умиравшего лебедя. И лишь в финале непонятные поначалу изображения сложились в единое целое, когда все танцевальные фрагменты-версии дорисовывают канонический образ.

Пожалуй, нельзя провести четкой границы между видами танца этих восьми интерпретаций – французский танцовщик пытается показать, что современный танец может свободно переходить из одного жанра в другой. По замыслу автора в этой миниатюре две основные оси: попытка вновь прочесть то, что было создано много лет назад, и ответить на вопрос – почему хочется «перечитать» произведение классического репертуара. Синтез мужского и женского, постижение танцовщиком тра-

диционно сложившегося в балете женского образа – есть ли в этом что-либо противное природе танца? – будто спрашивает Педро Поуэльс в ходе своего представления.

Подобный «серийный» опыт «Умирающего лебедя» – не единственный в хореографической практике Педро: до «Лебедя», созданного сравнительно недавно (в 2000 году), были пять вариантов «Видения розы», в одном из которых Поуэльс выступил в роли постановщика.

Повторяющиеся вариации – как кирпичики складывают мостик между наследием прошлого и современностью. Другой вопрос – стоит ли вообще создавать новые версии известных классических произведений,

Отзвуки «Русских сезонов» слышны до сих пор. Спустя столетие хореографы разных стран стремятся повторить или воплотить по-своему наследие дягилевской антрепризы. В программе Тьерри Маландена – четыре одноактных балета, в которых хореограф показывает свою трактовку некогда знаменитых произведений.

Знаменитый балет Игоря Стравинского «Пульчинелла», в чем-то смешной, в чем-то грустной, современный и в то же время навевающий ностальгические воспоминания, задал настроение всему вечеру. Маланден, взявшись воплотить на сцене столь известную и всеми любимую музыку, отнесся к ней предельно бережно, без пластических изысков. Между стилями партитуры Стравинского и хореографией

минувших времен. «Фавн», некогда поставленный Вацлавом Нижинским, стал поистине «культовым» произведением для балетмейстеров второй половины XX века (Джером Роббинс, Иржи Киллиан), которые не смогли устоять перед искушением поставить собственный спектакль на музыку, сделавшую знаменитым ее создателя – Клода Дебюсси.

Тьерри Маланден ставил своего «Фавна» не только по Дебюсси, но во многом и по Нижинскому. Получился своеобразный балет-парафраз. Все, что шокировало в начале прошлого века парижскую публику, стало основой и ключом нового спектакля. «Фавн» Маландена – это красивое, гармоничное существо, дитя природы, подверженное всем искушениям плоти и покорное зову собственных желаний. У французского хореографа нет Нимф, весь балет – монолог Фавна, рассказывающий о его желаниях, стремлениях, порой неосознанных самим героем. Великолепная пластика Кристофа Ромео – исполнителя роли Фавна – наводила на мысль о том, что миниатюра создавалась специально для него, но временами, как будто случайно, «прорывался» сквозь хореографический взгляд XXI века текст Нижинского. Профильно развернутая фигура, руки, вытянутые большими пальцами вперед... И, конечно, завершающий штрих! То самое покрывало, которое оскорбило нравственные устои публики прошлого столетия. В наши дни этим никого не удивишь, даже если учесть, что финал современного спектакля оказался гораздо откровеннее...



• Педро Поуэльс в спектакле «Лебеди».

BALLET

давно ставших мировым достоянием? Во всяком случае, показанные к открытию французского фестиваля «неумирающие Лебеди» Педро Поуэльса отнюдь не выглядели спекуляцией на знаменитом шедевре.

Еще одним гостем месяца французского танца в Москве стал Тьерри Маланден со своей труппой «Национальный хореографический центр Балле Биарриц».

В начале прошлого века Париж покорили «Русские сезоны». Великие хореографы – Фокин, Нижинский, Мясин – творили свои бессмертные балеты, а вдохновитель этого предприятия Сергей Дягилев стал инициатором появления на свет великолепных музыкальных произведений, как русских, так и французских композиторов.

Тьерри Маландена возникла весьма любопытная параллель. Как известно, Стравинский писал этот балет, используя найденные в архивах фрагменты музыки XVIII века, принадлежащей, по всей видимости, Д.Перголези. Композитор умело вписал чужой текст в свою партитуру, создав неповторимый полистилистический балет. Тьерри Маланден также оказался умелым стилистом. Сюжет этого балета, его персонажи, комические сценки, забавные ситуации привнесены из итальянской commedia dell'arte. В то же время, костюмы, декорации и, конечно, пластика – больше отвечают современному культурному языку. Результат такой «игры со временем» – спектакль с неповторимым обаянием и собственной оригинальной концепцией.

В двух других балетах вечера тоже чувствовалось несомненное влияние

Не избегал аллюзий с первоисточником и другой балет – «Видение розы». Правда, самой розы не было, ее роль выполнял воздушный шарик. Однако самые узнаваемые моменты фокинского балета словно намеком промелькнули в спектакле. Остались и мечтательная девушка, и воображаемый кавалер, но их движения уже были лишены маний в прошлом призрачной ауры романтизма.

Новая постановка знаменитого «Болеро» Равеля – попытка двенадцати танцовщиков вырваться из замкнутого пространства, постепенно расширить сферу своего жизнеобитания... Идея, красивая и интересная сама по себе, в спектакле оказалась уже пространства самой музыки Равеля, который говорит нам нечто большее.

Совершенно иной стиль хореографии продемонстрировал Национальный центр хореографии под руководством Клода Брюмашона и Бенджамена

Ламарша. Их спектакль «Дикие маки» целиком и полностью – дитя своего времени. Даже музыкальная основа, в качестве которой хореограф выбрал произведения Бетховена, не смогла покорить этого ощущения. Любовь и страсть, притяжение и отталкивание, мучительные переживания и медитация, – все преподносится залу с подчеркнутым надрывом. Порывистые движения исполнителей порой напоминают восточные единоборства, хотя бы тем, что они производятся на резком выдохе. Действие разворачивалось в романтическом антураже усыпанной красными лепестками сцены, но, к сожалению, в самом представлении романтика оказалась в явном дефиците.

В пестрой картине балетной осени были заметны весьма достойные, профессионально сделанные спектакли. Приятно сознавать, что французы подарили русскому зрителю «немного солнца в холодной воде».

BALLET

РУССКИЕ СЕЗОНЫ «DANCE INVERSION»

Три вечера фестиваля «Dance Inversion» и четвертый, завершающий, были посвящены авторским постановкам отечественных хореографов, среди которых Татьяна Баганова и «Провинциальные танцы», Екатеринбург («Полеты во время чаепития»), Ольга Пона и «Театр современного танца», Челябинск («Поезд», «Смотрящие в бесконечность»), Сергей Смирнов и «Экцентрик-балет», Екатеринбург («Голос», «Выход»).

Коллектив Т.Багановой образован в 1990 году, а в 2001-м по заказу American Dance Festival в США ею поставлен спектакль «Полеты во время чаепития».

На сцене сплетенная из каркасов металлическая труба. В нее, как в кокон, залезают три «помпадур» в тафтяных платьях и курят, как школьницы, передавая сигарету одна другой – модная и набившая оскомину деталь современных танцевальных постановок. Справа на авансцене создает мерный звуковой фон трещотка «вечного двигателя» в виде летающей по кругу свинки, подвешенной к растопыренной пятачке. Она, очевидно, призвана наглядно констатировать, что «лучше свинья в руке, чем журавль в небе». Накурившись вдоволь, помпадур будут... нет, не пить чай и, тем более, не летать, а творить всякие разности: как татся, как космонавты, в огромных

обручах, засовывая голову в тазики с водой, хлестая своих кавалеров длинными гривами по лицу (не позавидует беднягам!), жечь бенгальские огни и, обвешавшись настоящим виноградом, давать мужчинам по очереди «от себя откусить». И при этом повторять как *idea fix* на все лады фразу: «У меня в руках поросенок». Ну, и танцевать иногда, конечно. Бегающие на цыпочках, кувыркающиеся танцовщицы вполне достоверно копируют кукольную пластику – эдакие «суоки». Вообще на протяжении всего фестиваля создавалось впечатление, что современный танец призван будить эмоции в механизме, а не в человеке. Имитируя венчальный обряд, танцовщица залезает в подвешенное на веревочках свадебное платье, предвстая самой настоящей марионеткой. Т.Баганова вынесла на сцену все мыслимые и немыслимые спецэффекты: огонь, воду и даже медные трубы, только за всем этим нагромождением потерялся человек, стал ненужным и совсем лишним в этом «театре вещей».

Свои «провинциальные танцы» показала Ольга Пона («Ее героини – это жители Челябинска, «деревеньки» с населением 1,5 млн. человек или небольшого городка на границе с Казахстаном», – так пишет немецкий критик). На спустившемся экране – кадры городской сутолоки в сопровождении песни Эдиты Пьехи. После этого вниманию зрителя предстает история одного купца. Снова курят, вполне натуралистично переодетые перед сном... Эпиграф ко всему этому – «птица-тройка» Николая Васильевича Гоголя. Как тут скрыть слезы? Слезы умиления при виде теноров, «смотрящих в бесконечность» зрительного зала и исполняющих русские народные песни а *capella*! В консерваторию ходить не надо.

Но кто удивил по-настоящему, так это Сергей Смирнов и его труппа. Невежливо, но свинки не летали, танцовщицы молчали и были одеты! Даже чересчур – поверх брюк в длинные фиолетовые юбки. На черной сцене без декораций представлено музыкально-хореографическое действо – «Голос», получивший «Золотую Маску» в 2001 году. Свисты, шорохи, непонятные трески, а потом вдруг настоящая музыка – джаз и даже классика. Такой вот пестрый коллаж. Хореография отвечала музыкальному оформлению вполне адекватно: столь же «тремучая» смесь разнообразных стилей и приемов исполнения. Но чем эта труппа окончательно покорила зрителей, так это безусловным присутствием чувства юмора, которое выгодно отличало эту композицию от многих других, в част-

ности – от второго спектакля екатеринбуржцев, который назывался «Выход». Правда, где же был тот самый «выход», понять сложно – вероятно, далеко за кулисами, откуда пробивался луч света, столь желанный для всех участников представления. Казалось, что это зрелище навеяно неадекватными выпусками теленовостей и шагнуло в зал прямо со станций ночного метрополитена с красноречивыми надписями «выхода нет». Несчастных и неухоженных обитателей метро и напоминаний танцовщицы, чья пластика невольно наводила на мысль о нелегкой судьбе героев, мучимых то ли болезнями, то ли наркотической зависимостью.

Современным балетом все увиденное назвать трудно. Скорее, это современный постмодернистский театр мимики, жеста и слова, призванный удивлять, поражать, шокировать. Этой цели постановщики, без сомнения, достигли. Только почему-то забыли, что все гениальное – просто. К творениям всех трех хореографов были поставлены эпиграфы из мировой классики – Льюиса Кэрролла, Николая Васильевича Гоголя, Михаила Михайловича Зощенко. И в связи с этим хочется, перефразируя ещё одного русского классика, задать риторический вопрос: «Почему свиньи не летают, как птицы?»

Ещё с одной русской программой познакомил зрителей «Dance Inversion». Она также состояла из трёх частей – «Citi Zen», «Странные люди», «...Он придёт, когда пойдёт снег». Очень разные по жанровым особенностям и стилистике действия, они добавили к нашим представлениям о путях развития современного русского танца новые штрихи.

О первом в фестивальной программе сказано: «Уникальный проект, в котором в живописное пространство входит актёр, а театр становится производением изобразительного искусства. В этом встречном движении рождается интерактивный перформанс Ольги Кумегер». Что это такое – «интерактивный перформанс»? Где-то более получаса на огромном экране – во всю сцену «Школы драматического искусства» – компьютер рисовал замысловатые многокрасочные узоры, изредка перебиваемые черно-белыми фотографическими изображениями. В этой пестроте оказалось невозможно разглядеть актёра, ощутить его пластику, ничего не говорила и его блеклая тень на экране. Поэтому понять, как «актёр входит в живописное пространство» не удавалось на протяжении всего действия. Наверное,

из таких лабораторных опытов что-то художественное когда-нибудь и может произрасти, но пока, увы, мы увидели самый начальный этап экспериментального поиска, абсолютно «выпадающего» из сферы хореографии. Что объяснимо: Ольга Кумегер, создавшая «пространственную интерактивную хореографию» – автор и преподаватель компьютерной графики.

Второй спектакль показала самарская танцевальная группа «Скрим» и, как уже говорилось, назывался он «Странные люди». Действительно, герои представления – русские люди с их плясками, песнями, частушками, песенками, поговорками – выглядели

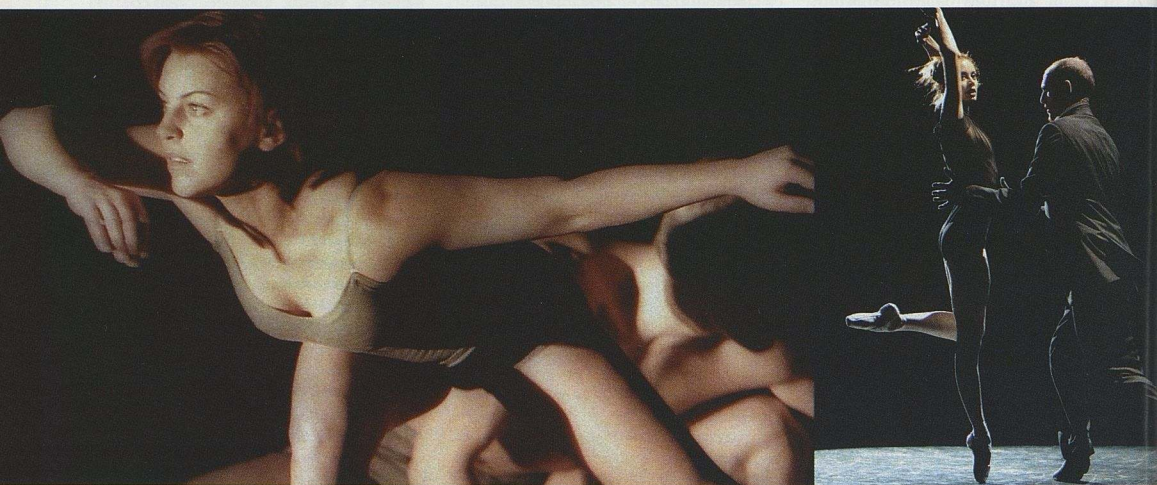
неповторимостью сценического облика, живой естественной атмосферой, оригинальными постановочными решениями, к которым, в частности, следует отнести танцевальный диалог героев на скамейке.

Так каким же должен быть путь становления национальной школы современного танца? Где искать наиболее плодотворное направление поисков?..

BALLET

ОГОНЬ, ВОДА И МЕДНЫЕ ТРУБЫ

текстом. Отсутствие декораций, полутемная сцена, медитативная музыка создавали в зале таинственно-шаманскую атмосферу. Главный персонаж – дух ши (Син Лиан), лицо, кисти рук и стопы которого были покрыты синей краской, испустил душераздирающий крик, выйдя на сцену после энергично-агрессивного группового танца исполнителей, облаченных в черные длиннополые одежды «уни-секс». Последующий танец показывал, что «ши отдыхает в доме жизни /ши сияет как солнце и луна». Затем «ожило» известное изображение – «ши верхом на белой черепахе», а третья миниатюра, охарактеризованная строчками «Надо мною тени –



• «Во имя всего святого» (труппа Галили Данс).

• Труппа «La La La Human Steps».

BALLET

в контексте вечера (да, возможно, и всего фестиваля) достаточно странно, а для многих, наверное, даже неуместно. Но именно «Странные люди» выглядели по-настоящему профессиональным театральным зрелищем. Постановщик спектакля – доцент Самарской академии культуры и искусства Эльвира Первова – в своём хореографическом решении опиралась на русский песенно-танцевальный фольклор. Это ли не материал для современных композиций! Преобразованная, переосмысленная, обретшая в союзе с музыкальным оформлением завершённый сценический облик, национальная пластика помогла Перовой найти такие формы и структуры, в которых артисты ощущали себя свободно и естественно. Им ещё есть над чем работать, совершенствуя и шлифуя исполнительское мастерство, но и сейчас показанное «Скримом» действие привлекает

Два спектакля, представленные на фестивале «Dance Inversion» труппой современного танца Гонконга, – «Девять песен» (фрагмент) и «Ветер и огонь Китая» – яркий пример отражения в пластическом искусстве исторической судьбы народа, взаимовлияния культур и разнообразия стилей. Труппа создана хореографом Вилли Цао почти четверть века назад и успела стать не только флагом современного танца Гонконга, но и показать всему миру достижения танцевальной культуры, родившиеся из слияния западного contemporary dance с восточной национальной традицией.

Три сцены – «Солнце и луна», «Дух воды», «В горах» – из «Девяти песен» хореографа Хелен Лай вызвали неподдельный интерес своей самобытностью, притчевым сложением сюжета и внятным философским под-

ши никогда не увидит неба /Предательская дорога – ши появляется слишком поздно», очевидно, раскрывала важнейший постулат конфуцианства и даосизма – тему пути достижения совершенства. Танцовщица (Цяо Ян) в будто развеваемом на ветру белом платье из тончайших, похожих на папирусную бумагу полосок материи, которые отрывались при каждом её движении, символизировавшие неизбежные на каждом жизненном пути потери, после длинного мятущегося соло медленно покидала сцену, ведомая прокладывающим ей путь ши.

Парадоксально, но в русской транскрипции «ши» – еще и жанр китайской поэзии, порожденный конфуцианской «Шицзин» – «Книгой песен». Так земные стихии и небесные светила объединились, подобно стихам, в танцевальные «Девять песен», открыв загадочный мир Китая.



Спектакль, показанный во втором отделении «Тонконгского» вечера, поставил Вилли Цао. Балет «Ветер и огонь Китая» – своеобразная историческая панорама жизни страны в XX веке – состоит из девяти частей: Пролог, Революция, Путешествие, Платочек, Звезда, Толпа, Восстание, Молитва, Эпи-

лог. Сюжет, включающий такие разные эпизоды жизни страны как революция и восстание, неуправляемое буйство толпы, увлечение жителей модными течениями в искусстве, дал возможность познакомиться с разнообразием профессионального мастерства гостей – совершенным владением различными

техниками современной хореографии Европы и Америки. Вместе с тем, достаточно разностильный балет-мозаика «заключен» в строгую композиционную раму традиционного национального танца, напоминающего о духовных заповедях нации – как бы она ни именовалась.

Редакция публиковала интервью с руководителем фестиваля Владимиром Уриным, когда его программа только планировалась. Новая концепция фестиваля – ориентация на театральность, новое название «Dance Invention» и организационные изменения в структуре – все это предполагало появление нового этапа в его жизни. Произошло ли это, подтвердились ли ожидания? Что об этом думает Владимир Урин не только как директор фестиваля, но и как уважаемый театральный деятель с большим опытом и знанием театра.

BALLET

«В силу того, что этот фестиваль был особенный, а кроме того, мне, как вы понимаете, не помогала занятость строительством здания нашего театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, его параллельными гастролями, поэтому я не смог увидеть всё. Две-три труппы знаю только по видео-варианту. Потому не буду касаться оценок самих спектаклей. Скажу лишь о своих ощущениях: фестиваль получился и разносторонним, и одновременно целостным, без промахов в выборе участников. Если бы меня спросили после прошлых фестивалей, хотел бы я что-то из показанного не привезти, я бы твердо сказал: «да» (конечно, не конкретизируя, что именно). Ныне впервые по моему ощущению и мнению моих коллег, всё в нашей программе заслуживало быть представленным в Москве. Провалов не было при, повторяю, разности и стилей, и степени талантливости, и даже художественного уровня трупп. Это первая сторона оценки.

Вторая. В результате у фестиваля вырисовалась тема (хотя подчеркну, это не делалось специально) – сегодняшнее отношение художников к миру. И, если на прошлых фестивалях кого-то отличал взгляд с юмором, кого-то – с надеждой, и общая энергетика была радужной, то на этот раз, я бы сказал, для всех участников-хореографов было характерно «вывернутое» восприятие мира, действительности, реальной жизни. Нам показали картину ненормального мира. Обратите внимание: у всех хореографов и танцовщиков начала XXI века – общее ощущение «вывернутости» мира.

Третье. По-моему, мы нашли интересный ход, который, как думается, давал возможность специалистам и критикам общаться с хореографами. Эти

встречи, назывались – «кофе с хореографом». И любопытно, что какую бы школу тот или иной хореограф не прошел, к какому бы пластическому стилю он себя ни относил, их всех что-то в жизни связывало с русской танцевальной культурой. И Брюмашон, и Стивен Петронио, и даже Лок, отрицавший классический танец, как нечто мертвое, отталкивались от классики, с моей точки зрения, находясь в полной зависимости от ее языка и техники. Но я сейчас говорю не о влияниях на собственный стиль, а скорее о судьбах, связанных так или иначе со встречами, определяющими творческий путь. И что интересно, все без исключения высказывают желание ставить в нашей стране.

Мне представляется, такие встречи – открытие фестиваля, что сказалось и на общей его атмосфере и даже, у меня такое ощущение, на тональности критики. В прессе не было «злобствования» и недоброжелательных статей.

Но для фестиваля важны не только и не столько взаимоотношения с критикой, а скорее – связь художника с теми, кто его видит и оценивает профессионально, то есть – с коллегами. И здесь его организаторы нашли верный тон разговора, что очень важно. Что касается статей, то я лично принимаю любое высказывание прессы, кроме неуважительного тона. Поскольку его появление – это непрофессиональная позиция, это журналистика с ее вневещественными целями. Мне подобные высказывания неинтересны. Бойкое журналистское перо – это еще не знание ни оперы, ни балета. Здесь, думаю, свою роль сыграло агентство «Турне», обеспечивавшее на празднике связь с прессой, способствовавшее ее активизации и большей ответственности».

На вопрос о том, не приводит ли растянутасть фестиваля во времени к гастрольному характеру выступлений коллективов – участников «Dance Invention», В.Урин, отвечая, выдвинул несколько весомых аргументов в пользу именно такого типа структуры для руководимого им международного фестиваля «Dance Invention».

«Думаю, – сказал он, – что невозможность моноцентрации во многом определяется финансированием. Кроме того, нельзя забывать, что фестиваль проходит в Москве. И если бы мне пришлось проводить его, планируя постоянное общение на нем всех участников, я бы «вывез» его из Москвы в другой город. Мы же, как я уже говорил, нашли другие пути для создания атмосферы общения.

Надо также учесть, что сегодняшние спектакли современных театров очень сложны по монтажу и требуют серьезного театрально-технического обеспечения. Это только кажется, что у них локальная и ограниченная сцениграфия, она, в частности, очень сложна по свету (к примеру, Лок два дня устанавливал свет на «Амелию»).

Наш фестиваль, его цели, художественная направленность больше ориентированы на зрительское восприятие. И, по моему глубокому убеждению, он органично вписался в жизнь театральной Москвы. Мы будем развивать фестиваль и впредь, так как движение современной хореографии идет вперед, и, анализируя её явления, сознательно ищем формы для его адекватного представления в нашем городе».

*Н. СУТОЙДЬ-ТРЕСВЯТСКАЯ,
О.ШКАРПЕТКИНА, С.ЩУКОВА,
Ю.СТРИЖЕКУРОВА, Г.ВИКТОРОВА,
В. УРАЛЬСКАЯ*

ВТОРОЙ ШАГ

Балетный андрогин – бронзовая скульптурка, символично передающая тесную переплетенность мужского и женского начала в танце. Одна ее половинка изображает обнаженного балетного танцовщика, другая – танцовщицу. Так выглядит приз международного фестиваля Grand pas, учрежденного московским правительством. Если в прошлом году танцевальный форум имел оттенок некоторой случайности и непродуманности, то сейчас, резко сменив курс, вместо классического репертуара организаторы предложили публике современную хореографию. Несмотря на то, что фестиваль получился малопредставительным (за четыре дня московская публика увидела всего три труппы), высокая международная репутация приглашенных коллективов заранее гарантировала успех предприятия.

BALLET

Знаменитая труппа «Ballet Preglogac» открыла фестиваль в Малом театре показом балетов «Благовещение» и «Весна священная». Затем на этой же сцене израильский коллектив «Kibbutz Contemporary Dance Company» выступил с балетом «Screensaver». Фестивальные спектакли компании «Rambert Dance Company» прошли на сцене Большого театра, где состоялся и заключительный гала-концерт. Все приглашенные труппы демонстрировали современные направления танца. За исключением совсем маленького первого отделения гала-концерта, где зрители увидели три дуэта и одно соло в исполнении артистов Большого и Мариинского театров, классический танец в фестивальной программе практически не был представлен. Отсутствие оно же в программе фестиваля можно объяснить: привезти известные западные классические труппы гораздо



• Артисты труппы «Rambert Dance Company» в балете «Мимо летности». Фото Д.КУЛИКОВА»

дороже, да и гастрольный график таких коллективов расписан на годы вперед. Но без классического танца форум подобного уровня выглядит однобоко и несколько напоминает провинциальные фестивали contemporary dance, не привлекая достаточного количества публики.

Если бы не вмешательство общественного комитета «за нравственное возрождение отечества», дружно объединившего функционеров православной и католической церкви и их пастыри – комитет возмущенно требовало остановить бесстыдные непотребства срамного бесовского действа, – у Grand pas были все шансы стать проходной акцией. Однако стараниями ретивых «общественников» и благодаря поднятой им шумихе на первое представление фестиваля попасть было практически невозможно. Здание было оцеплено усиленным нарядом милиции, и сорвать танцевальный форум пастырям и их благочестивым прихожанам не удалось. Тем большее разочарование постигло «ломившихся» в театр эротоманов, балетоманов и просто любителей «клубнички». Спектакль скандального албано-французского хореографа Анжелена Прельжокажа «Благовещение» (название и евангельский сюжет, видимо, и смутили блюстителей нравственности) оказался прямотаки целомудренным. Архангел Гавриил, роль которого исполнила танцовщица Изабель Арно (по канону беспольные ангелы и архангелы изображаются лицами «мужского пола») и «Пречистая дева Мария» (Наташа Гримо) составили «непорочный» дуэт, в котором только люди с необратимо извращенным сознанием могли отыскать лесбийские мотивы. На самом деле, по замыслу хореографа танцовщица в образе ангела и была выбрана, чтобы свести эротизм, изначально присутствующий в дуэте мужчины и женщины, к минимуму. Прельжокажу это вполне удалось.

Не выглядела кощунственной и знаменитая Евангельская история в целом. Прогрессивная по Европе «Весна священная» с поставленной Прельжокажем групповой оргией на лужайке (шесть танцовщиц в мини юбках, выйдя на сцену, первым делом снимают трусы), тоже едва ли кого смогла развратить и совершенно не походила на порнографию. Благоразумно оставшиеся в супермини и бюстгалтерах девицы вяло предавались первородному греху с обнаженными по пояс мужчинами. А раздетая донага танцовщица, играющая в финале искупительную жертву древнего языческого

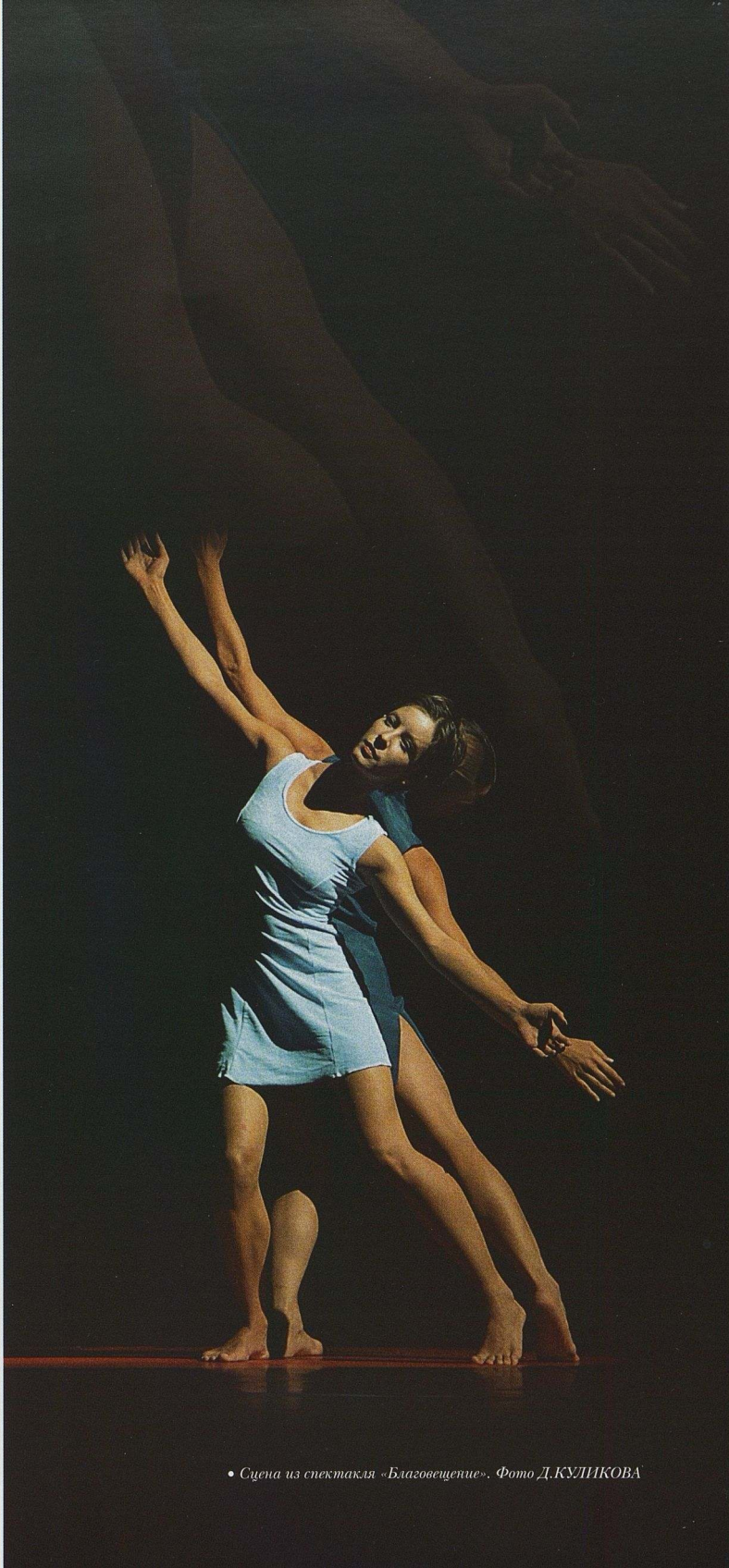
ритуала (эта рискованная партия опять-таки была отдана Изабель Арно), опять же кроме сочувствия не вызывала никаких эмоций.

Откровенно провокационный и эпатажный балет, созданный, казалось бы, по всем правилам жанра, несмотря на интересные идеи, по ценности и силе воздействия значительно уступает произведшей сенсацию «Весна священная» французского режисера Обадия, поставленной в минувшем году для балета «Москва». Прельжокаж не впервые экспериментирует с классикой. Со своей труппой, базирующейся в Экс-ан-Провансе, он уже успел пересмотреть такие произведения классического балета, как «Свадебка», «Парад», «Видение розы», «Ромео и Джульетта» и др. Но наиболее радикально в этом ряду все-таки выглядит «Весна священная», перенесенная из языческой Руси в современный мир, полный насилия и секса. Хореографически «Весна священная», как и «Благовещение», представляет собой несложный курс среднестатистического европейского танцевального модернизма.

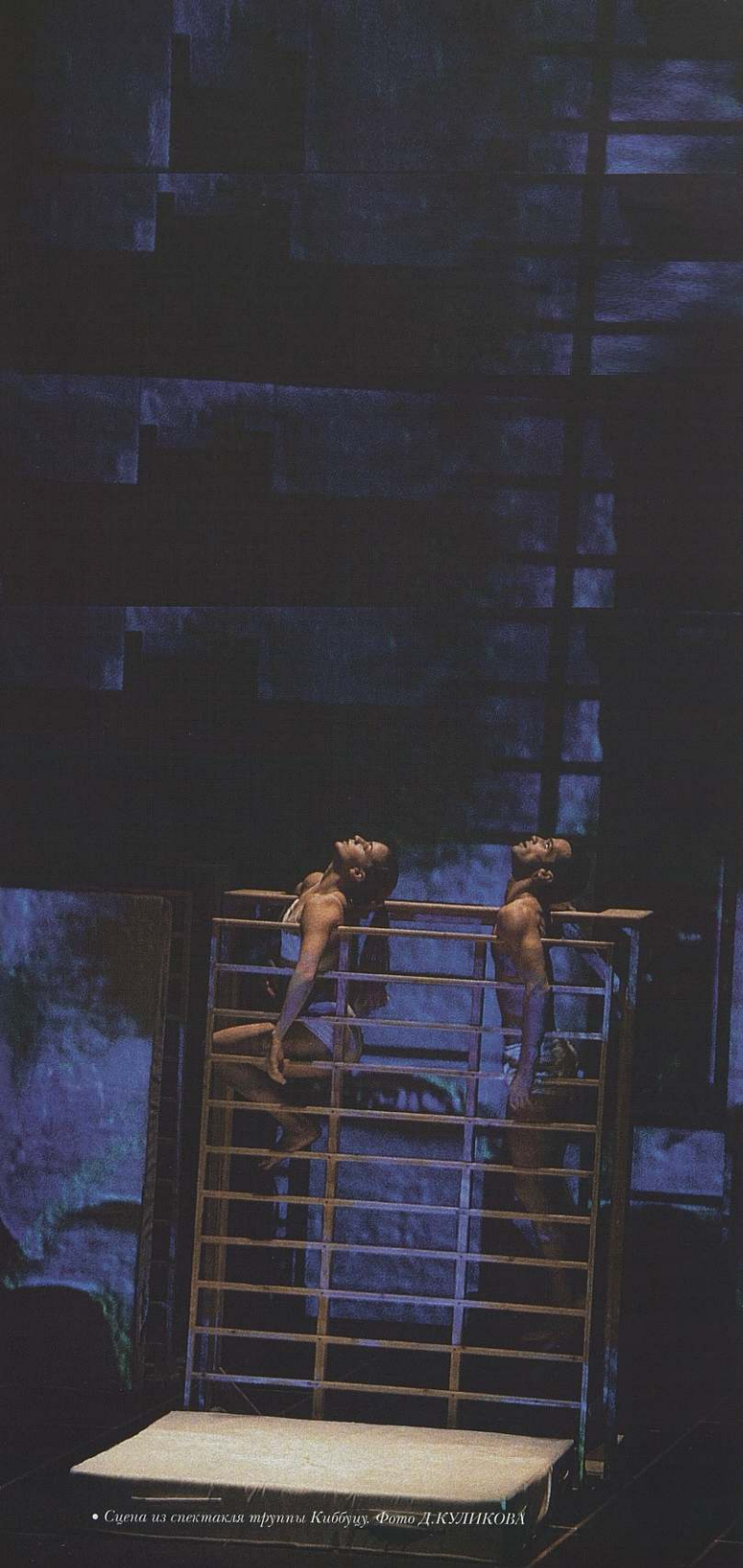
Такими же оказались и два хореографических опуса известной английской группы «Rambert Dance Company», сочиненные хореографами Хансом ван Маненом и Кристофером Брюсом. Один из последних балетов Ханса ван Манена «Мимолетности» успел безнадежно устареть, напоминающая многочисленные порождения европейского танцевального модерна. «Танцы призраков» Брюса в этом смысле, несмотря на почтенный возраст, выглядели куда как оригинальнее. Идея балета Брюса проста: похоже на папуасов призраки как вылиси из «Жизели» затанцовывают все новых и новых горожан, то веселящихся, то тоскующих на карнавале жизни, и потихонечку переселяют их в долину мертвых.

Выгодно выделялась на однообразном фоне хореография «Предчувствия» Уэйна Мак Грегора. Экспериментируя с пластикой, балетмейстер выставляет на первый план не солистов, а обезличенный, вымуштрованный и все время нарастающий темп кордебалета. Похожие на шестеренки танцовщицы составляют очень красивый и прихотливый танцевальный узор.

Настоящее светолазерное шоу, снабженное компьютерной графикой и спецэффектами, ждало зрителей на представлении израильской труппы «Kibbutz Contemporary Dance Company» с нашумевшим спектаклем Рами Бэера «Screensaver». На пяти



• Сцена из спектакля «Благовещение». Фото Д.КУЛИКОВА



• Сцена из спектакля труппы Киббуц. Фото Д.КУЛИКОВА

батугах-кроватях изображался жизненный цикл человека от рождения до смерти. Вместо экранных проекций с невнятными текстами на русском и иврите эпиграфом к спектаклю вполне могли стать слова С.Эйзенштейна: «Кровать – истинное поле человеческой деятельности; здесь он родится, любит, умирает». На экранах то и дело вспыхивали документальные кадры с изображением танков, перекошенных лиц, развалин, горящих домов: образ сошедшего с ума, балансирующего на грани войны и мира, жизни и смерти человечества. Под перебивающую музыку автоматные очереди исполнители прыгали, высоко взлетая на батугах, выполняли различные акробатические трюки и составляли таким образом причудливые композиции. В излишне длинном и оттого монотонном спектакле философия казалась примитивно плакатной и лобовой; к тому же все время смущал некто в скафандре радиационной защиты, дефилирующий под сводами сцены...

Завершающий фестиваль гала-концерт включал три отделения. В первом выступили артисты Большого и Мариинского театров, из которых можно выделить разве что Дмитрия Белоголовцева в лучшей своей роли Квазимодо из балета Ролана Пети «Собор Парижской богородицы» да международную звезду Светлану Захарову, ставшую с начала сезона примой Большого театра. Вместе со своим партнером Николаем Цискаридзе Захарова показала дуэт из фокинской «Шехеразады». Два других отделения были отданы иноземным гостям, повторившим показанные ранее произведения. Оглушительным успехом пользовался все тот же израильский балет про войну и мир. Лишь танцовщица «Ballet Preljocaj» Наташа Гримо и Томас Мишо побаловали публику двумя отрывками из знаменитого балета Прельжокажа «Ромео и Джульетта», который москвичи целиком видели в 1999 году.

Балетные андрогинны, которыми наградились участники фестиваля, – символ двойственности. Двойственным, амбивалентным оказался не только сам фестиваль и спектакли, на нем показанные, но и впечатления, оставшиеся после просмотров. Нарочитая провокационность и средний европейский стандарт здесь соседствовали с настоящим высоким искусством. Тем не менее, по сравнению с прошлогодней афишей составленная под патронажем нового арт-директора Никиты Дмитриевского нынешняя фестивальная программа событием стала.

ПАВЕЛ ЯЩЕНКОВ

Балетная студия

заслуженной артистки России

Нины Сперанской

проводит набор детей 8-9 лет
в мини-группы для занятий
классическим танцем;
учащихся хореографических училищ
для индивидуальных занятий
(классика, сценическая практика),
подготовка к экзаменам, конкурсам.

тел. 8-916-6741893
e-mail: nsperanskaya@yandex.ru.

МАГАЗИН-САЛОН балетных и театральных принадлежностей в «Детском мире»

- широкий выбор балетной обуви и трикотажа для занятий хореографией;
- театральные грим, аксессуары, фурнитура для отделки костюмов;
- видеокассеты с оперными и балетными спектаклями;
- фотоальбомы о Большом театре России;
- журналы;
- сувениры.

Наш адрес: Москва, «Детский мир».
Театральный проезд, дом 5, Театральная линия,
этаж 4 (рядом с эскалатором № 4).
Телефоны: (095) 926-21-08, 927-12-57
Режим работы: ежедневно с 9.00 – 21.00
воскресенье с 10.00 – 19.00
Проезд: станция метро «Лубянка»,
выход к «Детскому миру».

12 марта – 19 марта 2004 года

III ВСЕРОССИЙСКИЙ
ФЕСТИВАЛЬ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА

Стерх

«К новому веку!»

Издательство "Алеаторика"
представляет книги о балете:

Книгу-фотоальбом «Владимир Малахов» Нины Аловерт
(на русском и английском языках, содержит более 200 фотографий)

Книгу-мемуары «Сёстры Рябкины» А.Цабель
(записки матери о своих дочерях – замечательных балеринах Большого театра Елене и Ксении Рябкиных)

Книги можно купить в салоне-магазине Большого театра,
магазине «Гришко», «Музыкальный парк»
и в интернет-магазинах.

Наша страница в интернете – www.aleatorica.ru



«ЖИЗЕЛЬ» XXI ВЕКА

В хореографическом искусстве происходят большие сдвиги: модерн-танец, джаз-танец, различные виды свободной пластики и всевозможные танцевально-лексические эксперименты, связанные с полным или частичным отказом от классического танца, стали составлять основу многих балетных постановок — как во всем мире, так и в России. На этом фоне нетленной жемчужиной сияют спектакли классического наследия, продолжая увлекать самую широкую зрительскую аудиторию.





Однако, если классические спектакли сохранять в абсолютном неизменном – первоизданном – виде, они превращаются в музейный экспонат, теряя краски жизни. С другой стороны, искусственная модернизация и произвольная субъективная перекройка классики тоже к победам не ведут.

Новая «Жизель» А.Адана в Кремлевском балете, поставленная Андреем Петровым, с моей точки зрения, дает тот «средний» путь, когда классика сохраняется в художественном совершенстве и красоте, но и стилистически обновляется.

«Жизель» в Кремле – не просто красивый спектакль. Он духовно осмыслен, в нем отчетливо проведена драматургическая линия, раскрыта философская концепция. Он заставляет задуматься о человеческих взаимоотношениях, о противоречиях характеров, о том, что в жизни существуют драматические ситуации, и человек может попадать в безвыходное положение, когда любое стороннее вмешательство в его судьбу приводит к трагедии.

Ставя балет, А.Петров в неприкосновенности сохранил все опорные моменты бесценной хореографии, созданной Перро, Коралли, Петипа, впрочем, частично обновленной и современными балетмейстерами. Полностью воспроизведены сцена и дуэтный танец Жизели и Альберта, вариация Жизели, сцена сумасшествия в первом акте. Сохранены, разумеется, все основные сцены вилис во втором акте: и встречная проходка двух шеренг в плывущем арабеске, всегда вызывающая аплодисменты зрителей, и знаменитая диагональ вилис, отбрасывающих Ганса в пропасть и грозящих тем же Альберту, и, конечно, па де де Жизели и Альберта, и многое другое.

Но как это делали и другие постановщики, А.Петров по-своему поставил и сочинил ряд эпизодов. Так, он заново поставил крестьянский танец в первом акте, начальную сцену вилис (с вуаями) во втором акте и некоторые другие эпизоды. Кроме того, весьма тактично ввел отдельные элементы в классическую хореографию. Например, в первом акте аккомпанемент кордебалета в первой вариации Жизели, небольшие подтанцовки в выходе аристократии и придворных, ряд точных игровых деталей в пантомимных сценах. А во втором акте активизировал роль кордебалета в па де де Жизели и Альберта и создал очень трогательный финал, где Жизель не просто исчезает в небытие, а навсегда прощается с Альбертом.

Все хореографические находки А.Петрова настолько слиты с классической хореографией, так стилистически вписываются в нее, что могут быть заметны только специалистам. Зрители же воспринимают единое художественное целое, прекрасное и обладающее глубоким духовным смыслом. В спектакле нет ничего лишнего, не допущено никаких искажений, он целен и логически выстроен.

Жизель Н.Балахничевой нежная и хрупкая, талантливая исполнительница убедительна в переходе от безмятежных любовных сцен к сцене сумасшествия. А во втором акте в этом эфемерном существе обнаруживаются твердость и воля в защите Альберта и своей любви.

Альберт в исполнении С.Смирнова очень юн, он запутался в своих отношениях с Жизелью и с Батильдой, но любовь его к Жизели искренняя, и он переживает настоящую трагедию.

Оба исполнителя главных ролей танцуют технически безупречно, выразительно, с пониманием смысла образов и очень хорошо проводят пантомимные сцены.

Запомнился и Ю.Белоусов, который интересно показался в роли лесничего Ганса.

Самые хорошие слова хочется сказать в адрес художника С.Бенедиктова. В оформлении «Жизели» сложились определенные штампы. С.Бенедиктову удалось их избежать, при этом не прибегая ни к каким нарочитым модернизациям и сверхсовременным средствам. Весь спектакль выдержан в единой кулисно-арочной системе, что придает оформлению композиционную цельность. В каждом акте живописный колорит объединяет в единое целое все элементы оформления. В первом – этот колорит золотистый с зеленоватыми вкраплениями, во втором – голубой, с лунным освещением. В каждом акте сценическая картина раскрывается постепенно благодаря поднимающимся тюлям,



• Наталья Балахничева и Сергей Смирнов в I акте балета «Жизель». Фото М.ЛОГИВИНОВА

BALLET

то есть возникает как бы из туманно-призрачного небытия. А во втором акте сцена в начале заполнена кладбищенскими могилами, которые постепенно «разъезжаются», открывая пространство для танцевального действия. Мне кажется, что это удачная находка, углубляющая эмоциональную атмосферу и преодолевающая сложившиеся шаблоны в оформлении второго акта.

Спектакль имеет заслуженный успех у зрителей и, с моей точки зрения, отвечает на остающийся дискуссионным вопрос – как ставить балетную классику, не впадая ни в музейность, ни в нарочитую модернизацию, но выражая современное понимание целого.

Виктор ВАНСЛОВ



ФЛИРТУЮЩИЙ ЖАН

Почти невозможно донести до потомков прелесть танца «утраченного времени», вот почему несомненной ценностью обладает любое свидетельство современника – противоречивое и спорное, талантливое и не очень, искренне правдивое и вопиюще лживое. Свидетельство счастливого, видевшего воочию то, что теперь называют «великим». А если и сам очевидец удостоился этого высокого звания? И если он к тому же – поэт?..

BALLET

Жан Кокто (1889-1963) – французский поэт, драматург, театральные критик, сценарист, режиссер, либреттист – знаковая фигура для первой половины XX века. Есть такие личности – творящие без границ и рамок, не умеющие замыкаться в одном виде творческой деятельности, «флиртующие» со всеми девятью музами. Таков Кокто. Его «роман» с прелестной Терпсихорой был продолжительным и ярким, произведя на свет театральные постановки, литературные и графические портреты-воспоминания, несколько стихотворений, ставших примером того, как можно без «придыхания» и восторгов, почти по-художнически писать об искусстве. В коротком стихотворении «Танцовщица» знаменитый «принц поэтов» демонстрирует вполне в духе модернистского искусства начала XX века свое видение танцовщицы Опера:

*Краб выходит на пуантах
И несет кольцо клешней,
Улыбаясь до ушей.
Так танцовщица выходит
Из-за крашеных кулис
И, похожая на краба,
Обкружает две руки.*

(Перевод М.Яснова)

В юморе Кокто не откажешь, а вот мысль об издевке сразу заметишь – слишком любил мастер слова бессловесное искусство танца, с которым было столько связано.

А началось все со знакомства с русским балетом.

В 1912 году молодого двадцатилетнего поэта Жана Кокто представляют С.П.Дягилеву – устройителю знаменитых и снискавших в Париже грандиозную славу «Русских сезонов». Подходящий надежды талантливый юноша становится членом кружка русских артистов и французской богемы на равных правах со всеми. Покоренный откровенностью и новизной русского танцевального искусства, Кокто горит

желанием творить, выдумывать, открывать – и шокировать, бросить перчатку чинному обществу обывателей. Словом, «удивлять» – именно так сформулировал свое требование Дягилев в ставшей знаменитой фразе «Жан, удиви меня!»

Кокто говорил, что Дягилев заставил его умереть, чтобы вновь родиться настоящим Жаном Кокто – поэтом. С этого момента начинается творчество Кокто-либреттиста. Для «сезонов» Дягилева им написаны балеты «Синий бог», «Голубой экспресс», «Засылавший», скандальный «Парад», прославивший его и Пикассо. Позже, уже

образами, никогда не проводя границы между искусствами, наоборот, мешая их, соединяя, вылепленная из этой смеси не похожие ни на какие другие произведения. За этот стиль творчества, за способность к разносторонним интересам его прозвали «человеком-оркестром». «Скрипка Энгра» казалась мне лучшей из скрипок», – скажет поэт. А потому балет – это не только театральные сценарии, но и разнообразные рисунки-полушаржи, а также литературные «портреты-воспоминания», отличающиеся ярким индивидуальным восприятием человека, личность которого запечатлевается несколькими сочными фразами.

Портреты работы Кокто – это синтез слова и изображения, легкого графического штриха, будто автор пытается поймать на кончик карандаша ускользающее воспоминание. Скупые и яркие, напитанные поэзией, литературные портреты Жана Кокто стали наглядной демонстрацией емкости и красоты фразы, «выстреленности» слова, как его графические изображения – торжеством линии, гармонией простоты и «схваченности» специфики облика. Вот как, к примеру, описывает Кокто Вацлава Нижинского:

«Голова с монголоидными чертами держалась на толстой и длинной шее. Под тканью брюк обрисовывались тугие мышцы икр и бедер, так что казалось, будто ноги его круто выгнуты назад. Пальцы на руках были короткие, словно обрубленные. Словом, невозможно было поверить, что эта обезьянка с жидкими волосами, в длинном пальто, в сидящей на самой макушке шляпе и есть кумир публики... Однажды на сцене его слишком выпуклые мускулы растягивались и придавали ему стройность. Он делался выше ростом (пятьки его никогда не касались земли), кисти становились листовой гибких рук, а лицо излучало свет».¹ Статья, посвященная Нижинскому, пестрит карикатурными изображениями знаменитого танцовщика. Вот будущий Фавн гримируется у столика, позы –



• Афиша работы Жана Кокто (В.Нижинский «Видение розы». Русские сезоны. Париж, 1911).

BALLET

независимо от «сезонов», – сюрреалистические «Новобрачные на Эйфелевой башне» на музыку Жоржа Орика и шедевр, рожденный сотрудничеством Кокто и Ролана Пети, – мимодрама «Юноша и Смерть». Как губка впитывал Жан все увиденное, насыщая потом свои литературные произведения восприимчивыми пластическими



сутулый Стравинский в обмотанном вокруг шеи огромном шарфе; сценка за кулисами – суета вокруг изможденного, хрипящего, хватающего ртом воздух Вацлава в costume «Видения розы». Совершив свой знаменитый прыжок в окно и рухнув без сил за кулисы, он приводится в чувство слугой Дмитрием, который хлещет его по щекам и брызгает водой.

29 мая 1913 года состоялось первое представление «Весны священной» – творения Нижинского-балетмейстера. Кокто стал свидетелем разразившегося в театре Елисейских полей скандала: «На премьере этого исторического произведения стоял такой шум, что танцоры не слышали оркестра и должны были следовать ритму, который Нижинский, изо всех сил вопя и топя, отбивал им из-за кулис... Публика, как и следовало ожидать, немедленно встала на дыбы. В зале смеялись, улюлюкали, свистели, выли, кудахтали, лаяли... Стоя в своей ложе, со свехавшей набок диадемой, престарелая графиня де Пургалес, вся красная, кричала, потрясая веером: «В первый раз за шестьдесят лет надо мной посмели издеваться!» Она подумала, что ее мистифицируют».²

Отображая танец, поэт подмечал не его прекрасную, «поэтическую» сторону, а пытался показать адский труд артиста, его каждодневную работу, «пот, превращенный в нафталин» – то, что всегда оставалось «за кадром», в чем, казалось бы, не было прелести. Поэтому зарисовки Кокто столь отличны от высокохудожественных балетных полотен Серова, Сарджента, Бенуа. Он редко использует цвет (если только в афишах), предпочитает непрерывную четкую линию и минимум деталей. Собственно, то же и в литературных «портретах-воспоминаниях». Непривычным станет такое «бытовое» описание знаменитой Айседоры Дункан, выступавшей в Ницце в 1912 году. В Дункан Кокто увидел не греческую богиню танца, а простую земную женщину, открытую для любви и страдания:

«Айседора!.. Перефразируя Уайльда и Ницше, я бы сказал о ней так: «Лучшую часть своей жизни она прожила в танце». Ее мало заботили мелочи. Она не кокетничала с жизнью, не чуралась, не отворачивалась, а, глядя прямо в глаза, принимала ее целиком, по ту сторону красоты и уродства. Это школа Родена. Нашу плясуню мало заботили пот, стекавший с ее лица, и то, что платье, скользнув, обнажало не красивую плоть, плоть колыхалась. Она хотела иметь детей, рожала, радовалась и по воле жестокой судьбы те-

ряла их в одночасье... Эта Иокаста умерла так, как жила, став жертвой тайного сговора красного шарфа и гоночного автомобиля...»³ Несколькими сккупными штрихами карандаша запечатлел Кокто образ уставшей полной женщины с робкой улыбкой в рисунке «Айседора в Ницце», дополнив им словесное описание.

Тема противоборства Поэта и Смерти стала одной из главных в творчестве писателя, на разных смысловых уровнях присутствуя почти во всех его произведениях. Самой яркой образной интерпретацией этой темы стал одноактный балет «Юноша и Смерть», премьера которого состоялась 20 июня 1946 года в Опера де Пари. Спустя годы Кокто вновь обращается к танцу. Теперь он стремится не эпатировать или удивлять, но тонко и вдумчиво рассказать посредством языка движений о том, что его волновало на протяжении всего творчества – об «омерзительном одиночестве человеческого бытия» («l'écœurante solitude de l'être humaine»). В статье, посвященной «Юноше и Смерти», Кокто так объясняет свое обращение к танцевальному искусству: «Балет обладает привилегией говорить на всех язы-



• Афиша работы Жана Кокто (Т.Караванина. «Видения розы». Русские сезоны. Париж, 1911).

BALLET

ках и устранять барьер между нами и теми, кто говорит на языках, на которых мы не говорим».⁴ О возникшем замысле «жестикоулятивного диалога» («dialogue gesticule»), в котором артисты танцуют под жазовые ритмы, Кокто рассказал хореографу Ролану Пети (а он, как утверждал поэт, «сумеет перевести меня на язык танца, на

котором я говорю довольно неплохо, но с синтаксисом которого не знаком»),⁵ художнику Вакевичу, артистам Натали Филиппат и Жану Бабиле. Для будущего спектакля решено было взять «Пассакалью» И.-С.Баха.

Все действие Кокто условно разделил на три «фазы», обозначив таким образом композицию спектакля: Юноша ждет девушку, диалог героев, гибель Юноши и шествие со Смертью. Описывая происходящее на сцене, Кокто даже в жанре либретто остается поэтом, передавая страдания покинутого Юноши, его стоны, «которые мы видим, не слыша». Рассказывая о бурном зрительском отклике, вызванном сценой гибели героя, Кокто пишет: «Это зрелище мрачной поэзии, сопровождающееся великолепием медных Баха, было так прекрасно, что зал устроил овацию».⁶

«Юноша и Смерть» – балет ли это? – размышлял Кокто о своем произведении. – Нет. Это мимодрама, ...немая пьеса, в которой я старался передать в жестах рельефность слов и криков. Это слово, переведенное на телесный язык. Это монологи и диалоги, которые используются теми же словарями, что и живопись, скульптура и музыка».⁷ Этому творению Кокто суждено было опередить свое время, предвосхитив постановки Д.Брянцева («Одинокий голос человека», 1990) и того же Р.Пети, который спустя годы вновь обращается к дуэли человека и смерти в инсценировке «Пиковой дамы» А.С.Пушкина (2000)...

Маг и кудесник, Жан Кокто прикоснулся своей волшебной палочкой почти ко всем искусствам, оставил яркий след в истории мирового театра. Его работы, в том числе и балетные, полны искреннего чувства и подлинной красоты, истинно французского шарма. В наше время компьютеров и немыслимых скоростей, людской разобщенности и тотального одиночества произведения Жана Кокто переносят в странный причудливый мир человеческих отношений, протестуют против забвения вечных ценностей.

Ольга ШКАРПЕТКИНА

Примечания

1. Ж.Кокто. Дягилев и Нижинский // Петьух и арлекин, СПб, 2000 г., с. 775.
2. Там же, с. 767-768.
3. Ж.Кокто. Портреты-воспоминания 1900-1914, СПб, 2002 г., с. 116-117.
4. Jean Cocteau. Le Jeune Homme et la Mort // Theatre, vol.2, Paris, Grasset, 1957, p. 609.
5. Op. cit, p. 605.
6. Op. cit, p. 607.
7. Op. cit, p. 610.

ЯПОНСКИЙ ВОЯЖ СЕРГЕЯ ФИЛИНА

Уже более четверти века во время театрального межсезонья в Токио проходит Международный балетный фестиваль. Среди множества балетных событий (гала-концертов и фестивалей), столь популярных в наше время, он занял ведущую позицию. Главной особенностью этого фестиваля считается то, что в нем участвуют мировые звезды балета – представители самых известных трупп мира. Первые фестиваль состоялся в 1976 году. Тогда на одной сцене выступали величайшие балерины мира – Майя Плисецкая, Марго Фонтейн, Карла Фраччи, Алисия Алонсо. С тех пор в числе участников были такие великие артисты, как Владимир Васильев, Екатерина Максимова, Малика Сабирова, Хорхе Довн, Гилен Тесмар, Шарль Жюд, Мари-Клод Пьетрагалла. В августе 2003 года состоялся юбилейный десятый фестиваль. Как и раньше, в его программе были представлены балетные звезды. Подробно об этом событии нам рассказал непосредственный участник фестиваля премьер балета Большого театра, народный артист России Сергей Филин.

– Вы впервые попали на этот фестиваль?

– Нет. Это уже мой второй фестиваль. Три года назад моей партнершей была балерина из «Токио-Балет» Юкари Сайто. Мы танцевали акт из балета «Сильфида» в постановке Пьера Лакотта. Для меня это было очень тяжело, так как здесь совершенно новая хореография с очень сложной мелкой техникой. Но мне помог Мануэль Легри, который много раз танцевал этот балет. Он давал полезные советы, и я благодарен судьбе за то, что у меня была возможность станцевать эту версию балета.

– Что Вам как артисту дает участие в этом фестивале?

– Дело в том, что фестиваль проходит в то время, когда в театре двухмесячный отпуск. А для артиста балета – это очень приличный срок, за время которого просто выходишь из формы. Пребывание в Японии в течение двадцати трех дней – это божественный подарок. Во время отпуска я могу работать и, приехав в Москву, буду находиться в хорошей танцевальной форме, готовым к новому сезону. Это для меня важно: ведь я провел время в работе с интереснейшими танцовщиками и балеринами, которые не просто меня окружали, а давали возможность у них учиться.

– Репертуар, который Вы представляли, определяли организаторы или у Вас было право самостоятельного выбора?

– Все дело в том, что изначально на этот фестиваль я был приглашен со Светланой Лунькиной. И, соответственно, репертуар складывался в расчете на наш дуэт. За год до фестиваля мы со Светланой участвовали в гала-концерте, который также проходил в Японии, и танцевали сюиту из балета «Сильфида». Центральным номером было знаменитое па де де. Публика великолепно его принимала, и организаторы попросили нас обязательно включить этот маленький шедевр в одну из программ фестиваля. Так появилась программа «А». Что касается второй программы – «В», то нам было



• Сергей Филин («Сильфида»). Фото ХАСЕГАВА
BALLET

предложено станцевать еще какой-нибудь дуэт, японцы остановили свой выбор на «Ромео и Джульетте». Для программы гала-концерта я предложил несколько вариантов классического па де де из «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Раймонды», и выбор пал на «Раймонду».

Но так сложилось, что Светлана не смогла поехать на этот фестиваль. И я попросил составить со мной дуэт Марию Александрову. К сожалению, менять программу было поздно, но Мария очень быстро выучила танцевальный текст и помогла мне. Все педагоги и артисты, которые видели наши выступления, сказали, что Александра была на высоте. Особенно ей удалось па де де из «Раймонды». Она великолепно в нем смотрелась и произвела на всех хорошее впечатление.

– Поделитесь своими впечатлениями от выступлений Ваших коллег.

– Прежде всего, хочу сказать, что восхищен Галиной Степаненко! Она великолепная балерина, обладает необыкновенным чувством и восприимчивым музыке, а пластический рисунок, который она создает на сцене, просто неповторим. Ее партнер Андрей Уваров – замечательный танцовщик. Он обладает сильной техникой. Когда Андрей взвивался в воздух в сильном прыжке, зал взрывался аплодисментами. Публике Степаненко и Уваров представили па де де из «Раймонды» (оно отличалось от нашего и было включено в другую программу), па де де из третьего акта «Лебединого озера» и па де де из «Баядерки». Еще одна балерина из Франции, которую я очень люблю как артистку – Орели Дюпон. Она великолепно выучена и очень академична. На выступление Орели я смотрел, не замечая времени, и получал огромное удовольствие. Партнером Дюпон был Мануэль Легри, блестящий танцовщик, который полностью отдает себя танцу. Владимир Малахов и Алессандра Ферри танцевали целый спектакль – «Жизель». Еще один дуэт из Франции – Никола Ле Риш и Сильви Гилем. Данные Сильви просто невероятны. Она очень пластична и кажется, что возможности ее тела просто безграничны. У нее, потрясающая стопа, форма ног, необыкновенные руки. Очень интересными были выступления Анхела Корея из Америки, который буквально переполнен энергией и обладает невероятной техникой: может исполнить десять пируэтов кряду, переходя из attitude в arabesque! В паре с Жозе Кореньо танцевала Алина Кожокару, замечательная «маленькая» балерина, обладающая безукоризненной формой. Ее танец строг и красив и производит очень приятное впечатление. Был еще один интересный артист из Штуттгарта – Фридман Вогель.

– Как Вы думаете, есть ли какие-то определенные цели у этого фестиваля, кроме коммерческих?

– Конечно, есть! Главная задача, которую ставят перед собой организаторы, – привлечение молодого поколения. Здесь зритель имеет возможность познакомиться с артистами самых известных трупп мира, а разнообразие школ дает публике почувствовать, к примеру, отличие русской техники и манеры танца от французской.

НАТАЛИЯ СУГОЙДЬ-ТРЕСВЯТСКАЯ

НА УРОКАХ ГЕОРГИЯ АЛЕКСИДЗЕ: ВЗГЛЯД СО СТОРОНЫ

Непредсказуемы повороты, происходящие на жизненном пути хореографа и педагога Георгия Алексидзе. Живет в Тбилиси, работает в Санкт-Петербурге, в Академии русского балета, и вдруг — неожиданное предложение заведующего кафедрой хореографии Российской академии театрального искусства Евгения Валукина набрать курс балетмейстеров в Москве! И работать ему приходится в том самом здании, где когда-то сам учился у прославленного педагога Николая Ивановича Тарасова.

Все это было будто вчера, а сегодня у Георгия Дмитриевича второй курс. Студенты со всей России. По своей подготовке очень разные. Учатся и ведущие солисты Большого театра, и действующие балетмейстеры оперных театров и ансамблей народного танца. Уже после первых двух сессий об экзаменах Алексидзе говорила вся кафедра: они были нестандартны, непредсказуемы, неординарные. Интереснейший музыкальный материал (Люк, Бах, Бетховен, Прокофьев, Лядов) стал для студентов толчком к творческому поиску, умело скорректированным педагогом.

...Он входит в зал, здоровается, снимает пиджак, просит стакан зеленого чая и приступает к работе. Стараюсь не пропустить ни одного слова. Все начинается с этюдов. Эта форма высвобождает фантазию, раскрепощает тело, разогревает ум. Мастер настойчиво требует слушать и понимать музыку (Шостакович, Прокофьев, Гендель). Берет «Сарабанду» Генделя и задает тему, причем сочиняет тут же, в зале. Четкое композиционное решение, нет ничего лишнего, стиль безупречен, хореография «поет» музыку. Задание всем одинаково: сочинить вариацию на заданную тему. Сначала растерянность и страх. Одно, два замечания, и ребята начинают пробовать. Он не просто заставляет думать, он учит думать. С первого раза что-то не получается, — работает с каждым отдельно, не давит, а направляет. Изменения происходят на глазах. Ставит перед студентами очень трудные задачи. Это и Стравинский («Весна священная», «Свадебка»), Лядов («Кикимора»), Глиэр («Медный всадник»), Кара-Караев («Семь красавиц»), Прокофьев («Золушка»). Подход индивидуальный, у каждого конкретная тема. Мастер не ломает индивидуальность, не навязывает свое. Он достаточно бережно, как археолог кисточкой смахивает наносное и ненужное, или как ху-

дожник крупными мазками и игровой светотени скрывает еще недостаточное понимание материала. В «Кикиморе» Лядова студентка придумала интересный «ход», а развить его никак не может. Георгий Дмитриевич постепенно подталкивает ее в нужном направлении. Объясняя, он не выдерживает, вскакивает с места и по-мальчишески непринужденно танцует несколько возможных вариантов.

И обращаясь ко всем, говорит: «Балетмейстер должен быть хорошим репетитором. Балетмейстер должен создать атмосферу, стать организатором творчества и организатором процесса. Не будьте безучастными к тому, что делает ваш коллега. Помогите друг другу».

Спрашиваю: «Что Вы думаете о курсе?» Отвечает: «Они талантливы. Я их люблю». Эти взрослые люди для него как дети. И Алексидзе считает — чтобы быть педагогом, надо уметь отдавать. Ничего не брать. Кроме неприятностей, педагог ничего не получает. А преподавать искусство балетмейстера труднее, чем сочинять самому. На каждом уроке мастер увлекательно рассказывает о музыке, балете, направлениях в искусстве, живописи, об удивительных людях, которых знал лично. Ненавязчиво и постепенно формирует мировоззрение будущих балетмейстеров. Говорит, что художник живет в развитии, что он должен уметь прогнозировать тенденции времени и влиять на них. Отстаивает свою позицию — развить хореографическое мышление, вернуть его к истокам Фокина, Нижинского, Мясина, Балanchina. Считает, что Россия аккумулировала западную культуру, и сегодня мы покупаем вторичную продукцию, забывая, что все, что покупаем, — наше.

Работая со студенткой, которой предложил «Свадебку» Стравинского, спокойно замечает: «Дыхание во-

кала у тебя не совпадает с жестами. Пропой весь вокал. Когда берем такую музыку, пилотаж должен быть. Не забывай о втаптывании. Это же целое направление в балете десятилетия XX века. Почитайте о Брониславе Нижинской».

Другому: «Найди форму танца. У тебя то модерн, то русский, то не в музыку. Если не в музыку, то это должно быть нарочито. Контрмузыка».

Обращаясь ко всем: «Просто пройти или сесть — это дилетантизм, а где руки, ноги, голова, где акценты?»

Когда наблюдаешь за ним и слушаешь его, не замечаешь ничего вокруг. Время пролетает мгновенно. Вот и экзамен. Алексидзе нервничает. На последний прогон приходит старый друг Михаил Лавровский. Два прославленных мастера: сколько в них огня!

Ребята собрались, и члены кафедры увидели плоды тех титанических усилий, которые принесла «неблагодарная» черновая работа. После было интересно узнать, что думают студенты об уроках Алексидзе:

- он пытается научить тому, чему научиться практически невозможно;
- музыкальный материал он прочитывает изнутри;
- мы выгнали счастливый билет.

Этот билет вытянула и я. Судьба свела меня с человеком-легендой, человеком огромной души, интересным собеседником, талантливым балетмейстером, замечательным педагогом, художником искренним, тонким, бескомпромиссным.

ЕЛЕНА ПРЕСНЯКОВА

МОРИХИРО ИВАТА – ТАНЦОВЩИК ПРЕОДОЛЕНИЯ

В биографии этого японского танцовщика, солиста Большого театра, многое происходило «вопреки». Вопреки происхождению, природе, вопреки привычным представлениям о том, как становятся артистом балета, и даже вопреки его собственным мыслям о своей судьбе.

Родившись в балетной семье, начал заниматься хореографией лишь с девяти лет (в студии отца в Иокагаме), серьезно – только с семнадцати, получив первую премию и зарывшись духом соревнования со сверстниками на Всеяпонском балетном конкурсе.

Окончательно решил посвятить себя балету в девятнадцать, приехав в Москву после полутора лет учебы в Русском балетном институте в Токио. Причем, не испытав потрясения от какого-либо спектакля, исполнитель (в его судьбе вообще нет эффектных эпизодов, какими обычно расцвечивают свои биографии известные артисты), а окунувшись в атмосферу настоящего творчества, напитавшись знаниями и энергией педагогов Московского хореографического училища.

Окончив его, три года танцевал в «Русском балете» Вячеслава Гордеева. Сразу получив большой репертуар (Принц Шелкунчик в «Шелкунчике», Пан в «Вальпургиевой ночи», Шут в «Лебедином озере», па де де в «Сильфиде» и «Венецианском карнавале», па де склав в «Корсаре», гопад в «Тарасе Бульбе»), Морихиро был недоволен качеством исполнения некоторых своих ролей, нехваткой времени на серьезную и вдумчивую репетиционную работу. Зато сейчас с благодарностью вспоминает этот период своей балетной карьеры: «Главное, что сразу после училища имел возможность много танцевать: в театре было очень много работы, гастроли в разных городах, концерты в Москве. Для меня это стало полезной практикой: я привык выступать перед зрителем. Это много значит для молодого танцовщика. Когда попадаешь в Большой, не дают танцевать сразу, так что, может быть, мне даже повезло, что судьба сложилась именно так».

Желая заявить о себе, но не ставя целью победу, участвовал в разных балетных состязаниях – был удостоен

диплома конкурса молодых исполнителей в Лозанне, получил третью премию в Джексоне, Гран-при и приз Михаила Барышникова на пермском конкурсе «Арабеск-92» (кстати, за поставленные Вячеславом Гордеевым номера «У каждого свои развлечения», «Инструктаж авиапассажиров перед полетом в Теннесси»). И только на VII Международном конкурсе в Москве мечтал взять «золото»: серьезно подготовился, отказался от гастролей в Мексику и – добился своего.

И наконец, главное «вопреки»: после долгих переговоров, будучи японцем, попал в «Мекку» русского балета – Большой театр, где опять же вопреки всеобщему и даже собственному мнению, что классический балет – удел европейцев, танцует большой деми-характерный репертуар и мечтает о центральных партиях.

Сейчас в его творческом активе около десяти сольных ролей, среди которых партия Чиполлино и эпизодическая роль Виноградки в балете «Чиполлино», Шут в «Лебедином озере» (редакция Юрия Григорovichа) и «Легенде о любви», Золотой божок в «Баядерке», Китайская кукла и Черт в «Шелкунчике», Арлекин в «Фантазии на тему Казановы», Обезьяна в «Дочери фараона» и другие.

Морихиро Ивата – один из самых высокотехнических танцовщиков труппы Большого, что вообще отличает выпускников класса Александра Бондаренко. Эта особенность очевидна во всех его ролях и обусловлена, по-видимому, природными данными и первоначальным, еще юношеским, тяготением к технической стороне танца. В «Лебедином озере» – хорошая координация, виртуозность прыжков, стремительность вращений, когда танцовщик, как черт из табакерки, выскакивает из правой кулисы и, сорвав аплодисменты, тут же скрывается в левой – делают Шута в исполнении Морихиро, похожим на «динамо-машину», – так назвала его американская пресса во время гастролей Большого в США осенью прошлого года.

В «Баядерке» неземная быстрота появления на сцене, удивительная эластичность, придающая образу Золотого бож-

ка узнаваемую скульптурность, как и четкая заданность рисунка, «неживая» пластика Китайской куклы в «Шелкунчике», особенно выраженная механистичностью движений головы (сразу вызывающей в памяти статуэтки китайских болванчиков), даже само восточное лицо артиста – мимически сдержанное, но с чрезвычайно живыми, «говорящими» глазами – делают эти небольшие по удельному весу партии подлинными украшениями спектакля. В совсем крохотной, эпизодической роли в «Дочери фараона» Ивата, напротив, запоминается инстинктивностью животной пластики (Обезьяна), а во вставном танце в «Шелкунчике» поражает взрывчатой энергией и фольклорным комизмом образа (Черт).

Примером преодоления крена в сторону технологии танца – подчинения его стилистике образа, роста актерской выразительности Морихиро Ивата служит расширение диапазона некоторых его ролей. Достижения танцовщика на этом пути очевидны, но еще не исчерпаны. Вот уже семь лет Морихиро танцует партию маленького озорника Чиполлино. Казалось бы, продуманы все музыкальные нюансы, отшлифованы все детали (артист вводился в спектакль под руководством его постановщика – Генриха Майорова), динамизм роли отвечает индивидуальности танцовщика, а вхождение в образную канву спектакля, его звенящую интонацию происходит не всегда. Сложнейшая технически, эта ведущая партия требует от исполнителя такой свободы владения всеми элементами, в избытке сконцентрированными в ней, такой степени раскрепощения тела, какая у артиста – живого человека – возникает не по заказу. Зато когда Морихиро обретает желанную легкость и «кураж» исполнения, по реакции детей – самых чутких зрителей – становится понятно, что чудо перевоплощения произошло.

По мнению педагогов, не сразу далась танцовщику и образная наполненность роли Шута в «Лебедином озере». Но если сначала в этой партии Ивата чувствовал себя несколько неуютно, то под руководством блестящего знатока деми-характерного репертуара Василия Ворохобко, сумел найти

• Морикиро Ивата (Золотой божок)
в балете «Баядерка». Фото Д.КУЛИКОВА



индивидуальные краски в образе (ум, наблюдательность, достоинство), избавив его от искрометного площадного шутства (какое танцовщик демонстрирует в своем эпизоде в «Соборе Парижской Богоматери») и сделав не похожим ни на Шутов других исполнителей, ни на своего Шута в «Легенде о любви». Теперь эта роль одна из его любимых, и когда он, танцуя, «разговаривает» с партнерами и кордебалетом, на сцене возникает атмосфера средневекового замка, выстраивается целый мир подлинных взаимоотношений.

Следуя восточной мудрости, Морикиро Ивата предпочитает свою жизнь не планировать, не ставить грандиозных целей, а просто учиться, набираться впечатлений, работать над собой. Помимо безусловного таланта и природных способностей, удивительной восприимчивости, все педагоги отмечают его необычайное трудолюбие, дисциплину, любовь к своему делу. Во время годичного вольного посещения, предшествовавшего стажировке и работе в Большом театре, Морикиро занимается «классом» трижды в день. Теперь он, по мнению Бориса Акимова, один из лидеров этих занятий.

«Морикиро Ивата держит высокую точку своего амплуа, и другие танцовщики должны подтягиваться к этой технической планке, – считает педагог. – При этом он по-человечески скромно, очень хорошо контактирует со многими в труппе, что тоже немаловажно. Это счастливое сочетание хороших человеческих качеств и профессиональных... Морикиро уже так постиг мой стиль и методы преподавания (а сила русского балета – в продолжении традиций), что в дальнейшем сможет заниматься педагогической работой, что он иногда делает и сейчас».



Действительно, получив в Российской академии театрального искусства (ГИТИСе) соответствующее образование, Морихиро иногда успешно и с удовольствием пробует себя как педагог-репетитор. «Черный хлеб» балетного искусства, залог хорошей формы любого танцовщика, он однажды опозитивировал в «Класс-концерте», поставленном к своим творческим вечерам в Перми и Челябинске.

«Нынешняя тенденция в балете, – считает Ивата, – такова, что в погоне за внешней красотой стирается индивидуальность. Раньше танцовщики романтического амплу исполняли свои партии, характерного – свои, а теперь мужские характерные роли тоже стремятся танцевать красиво, все смешивается. Раньше Григорович действительно «видел» артистов, он воспитывал разные

использует любую возможность прикоснуться к подлинному классическому репертуару, будь то собственный творческий вечер, работа в качестве приглашенного артиста или юбилейный концерт, посвященный *alma mater*. Героический романтизм деятелей революции («Пламя Парижа»), стихийная мощь и мужественность морского разбойника («Корсар») – такие образы привлекают Ивата. Недаром его кумиры – В. Чабукиани, Ю. Владимиров, В. Васильев, М. Лавровский, М. Барышников, Г. Фарманянц – олицетворение мужского драматического танца. Михаил Лавровский, считающий Морихиро наследником этой плеяды, поставил ему номер, где через японский колорит образа самурая артист демонстрирует эмоциональную силу, одухотворенность и выразительность подлинно мужского танца.

Как и всем японцам, Морихиро присуща удивительная преданность педагогам, которых он наделяет титулами «сан» и «сансэй» и благодарит после репетиции почтительным традиционным поклоном. С безмерным уважением и любовью вспоминает он человеческие качества и блестящее владение технологией танца своего первого московского учителя – Александра Ивановича Бондаренко, проникновение в тончайшие актерские нюансы Бориса Борисовича Акимова, подвижнический труд и скромность Василия Степановича Ворокобо, артистизм педагогической манеры Михаила Леонидовича Лавровского, знание demi-характерного репертуара Валерия Степановича Лагунова.

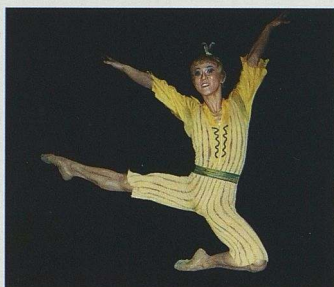
Находясь в зените своей карьеры, будучи фанатично преданным любимому делу, Морихиро, в отличие от большинства балетных танцовщиков, не замыкается в рамках профессии – например, увлекается айкидо. Этот нетравматичный и неагрессивный вид восточных единоборств, философский смысл которого – в примирении с противником, помогает артисту не только физически (тренирует умение держать ось и т.д.), но и морально, развивая способность к внутренней концентрации, столь необходимую «мастеру вариации», как называют Ивата за его умение в маленькой роли создать образ, продемонстрировать все свои способности. Когда в Японии мануальный терапевт вылечил его старую балетную травму, Морихиро уверился нетрадиционной медицине, понял, что хочет помогать людям: «Мне нравится то, что выше человеческие сил, что превосходит человеческие возможности». То, что «вопреки»...

ЮЛИЯ СТРИЖЕКУРОВА

Послесловие к происходившим на сцене Мариинского театра событиям по случаю 300-летия Санкт-Петербурга стало выступление балетной труппы города Бордо (Франция). Когда-то в театре Бордо начиналась исполнительская и балетмейстерская карьера Мариуса Петипа, давшего имя целой эпохе русского балета. Но балетные связи Бордо с Петербургом и Россией этим не ограничиваются. Нынешний руководитель труппы Шарль Жюд был одним из лучших учеников Рудольфа Нуреева и, кроме того, работал над исполнением классических партий с Сержем Лифарем. Вероятно поэтому, несмотря на все стилистическое разнообразие репертуара, непрекращаемым авторитетом в Бордо пользуется именно классический балет. Не случайно гастрольную программу гостей, составленную из разноплановых композиций, увенчала знаменитая «Сюита в белом».

Поставленная в 1943 году «Сюита» считается лучшим достижением балетмейстерского искусства Лифаря. После многолетнего увлечения хореодромой Лифарь, в ту пору главный балетмейстер Парижской Оперы, возвращается к классическому танцу. Стилизация, единство стиля – уже давно не в моде, и хореограф создает электичный образ «белого балета», смешивая привычную романтическую лексику с академической, удлинненную «шопеновку» с коротким тоником, канонический ход классических структур с вольным их преобразованием. Сочетание несочетаемого можно видеть и в разное хореографических характеристик труппы, и в привлечении в классическую лексику элементов неоклассики. Последние, однако, не служат оповлению авторского почерка, а остаются чужеродными внутри узнаваемых стандартов классики. По «Сюите в белом» видно, что «классический Лифарь» – не Баланчин.

Сюита открывается эффектным вступлением – объемный многофигурный портрет застывшего на миг танца оживает. Поддача типичного балетного дивертисмента облекается в зрелищные сценические формы. С помощью выстроенного сзади подиума хореограф ставит двухуровневые мизансцены, обогащая общий план композиции «в партнер» торжественными про-



• Морихиро Ивата – Читаллыно.
Фото из архива Ивата

BALLET

индивидуальности, раскрывал духовный мир каждого талантливого артиста, а сейчас этого нет. Если я смотрю спектакль, мне интересно, когда артист отдает всего себя, а не демонстрирует красивую фигуру, как манекенщик».

Свое желание поработать в качестве хореографа Морихиро реализовал в номерах для программы «Восхождение на Фудзияму», исполненных им вместе с собранными со всей России и ближнего зарубежья классическими танцовщиками-японцами на сцене театра «Ромэн». «Танец жрецов», также в японском стиле, Ивата поставил и станцевал с Надеждой Павловой, которая, как и Людмила Семеняка, осталась для него эталонным образом балетной партнерши – одухотворенной, не демонстрирующей себя, уважающей правила дуэтного танца.

Дуэты – вообще мечта Морихиро. Редко исполняя их в силу своего амплу (единственное исключение, значащееся в его репертуаре в Большом, – вставное па де де в «Жизели» (редакция Юрия Григоровича), танцовщик

БЕЛАЯ СЮИТА НА ФОНЕ «ЛИХОРАДКИ»

ходами и построениями артистов наверху. Традиционные по форме номера сменяют друг друга: адажио, pas de cinq, pas de trois и т.д. Некоторые из них Лифарь дает экзотические названия («Фиеста», «Сигарета»), но экзотика этих наименований растворяется в холодноватой абстракции хореографии: на черном фоне фигуры в белом чертят бесстрастные формулы классического танца.

Исполнение «Сюиты» труппой театра Бордо оказалось на высоте. Сорок артистов, все как один, продемонстрировали искусственность техникой классического танца. Но для петербургского зрителя не хватило балеринского шика, напевной красоты линий и лиризма души, отличающих искусство отечественных танцовщиков. Наиболее одухотворенно выглядела Мазурка в исполнении Игоря Иебры, который сочетал точность хореографического рисунка со свободной трактовкой движений. В центральном Адажио в паре с малоинтересной Стефани Рубло выступил Шарль Жюд, представший талантливым кавалером, что, вероятно, удовлетворило бы самого Лифаря.

Предваряли «Сюиту в белом» композиции современных французских хореографов, делающих ставку на изобретение новых комбинаций. Постановщики словно культивируют сам творческий процесс, видя в нем смысл и содержание своих творений. При этом их фантазия, похоже, меньше всего нуждается в помощи музыки. Что именно звучит, здесь настолько не принципиально, что, кажется, выбранную музыку можно с легкостью заменить любой другой, и цель останется той же: не отвлекать внимания от хореографии.

В «Секстете» Тьерри Маландена и Франсуа Дюбока (музыка Стива Райха) все дело в смене мозаичных рисунков при однообразии музыкального ряда. Мозаичные фрагменты состоят из разных пород лексики – и классической, и неоклассической, и акробатической, и а-ля модерни, но они так мастерски подогнаны, что кажутся цельной картинкой, выполненной в геометрической стили. В номере царит дух творческой свободы и игры. Тут годится даже балетный станок (ведь действие происходит в репетиционном зале, на что намекают расположенные по периметру «чалки»), из чего авторы извлекают дополнительные возможности для своих комбинаций. Танцовщики у станка, за станком, под станком и верхом на нем – есть где разгуляться фантазии.

Миниатюра «Онис» Жака Гарнье (музыка Мориса Пашера) продолжает поиск выразительных средств в области чистого танца и чистой формы. Три юноши пробуждаются от неподвижности. Их уносит поток звуков и движений. Сменяются положения, мелькают ракурсы, возникают и исчезают мимолетные образы. Юноши охватывают все пространство, подобно птицам, сохраняя форму клина и перемещаясь лишь в начертанных пределах. Постепенно пульсация жизни замедляется, движения гаснут, и танец растворяется в тишине.

и подстегивает пару. Шаги переходят в бег, и, захваченные ускорением, они несутся, точно два болида. Исполнители (Жюлиан Бюбль и Эрик Фредерик) передают состояние одержимости роковой страстью, амоком. Амок – в накале внутреннего напряжения, в иступлении многократно повторяемого па, в доведенном до автоматизма движении. Через боль, через страдание герои соединяются и расходятся, сближаются и отдаляются, но не могут преодолеть фатального влечения. Пластика становится резче и отрывистее, поддержки – более экспрессивными и нервными, броски друг к другу –



• Сцена из балета «Секстет» (хореография Тьерри Маландена). Фото Д.КУЛИКОВА

Наиболее интересным в современном разделе программы оказался дуэт «Лихорадка» Ивана Фавье (музыка Жан-Марка Зельвера). Чувственное влечение, одолевашшее его героев, у Фавье приобретает роковой оттенок и материализуется в монотонности звуковой фактуры номера – до бесконечности повторяющемся одним и тем же мотиве. Мотив загнан в жесткую ритмическую структуру – музыкальный эквивалент внутреннего состояния героев. В полной тишине, ведомая инстинктом пола, девушка находит партнера. Сначала еле слышный, затем разрастающийся мотив увлекает

все отчаяннее. Когда же, наконец, партнеры изнемогают, звуковое напряжение исчезает, оставляя героев в вакууме тишины и оупустошении.

К сожалению, камерные по своей форме современные постановки увидели за кулисы большую часть труппы. А тем самым ее исполнительский потенциал, по праву заслуживший авторитет во Франции и проявленный в полную силу лишь в «Сюите в белом», оказался в гастрольной программе по сути не востребовавшимся.

ОЛЬГА САВЕНКО

ЦЕХ: ГОРЯЧИЕ ДНИ

Все явления в мире можно разделить на депрессивные и вдохновляющие. Часто кажется, что депрессивных больше, но это — от неумения концентрироваться на хороших новостях. Одна из них — школа современного танца «Цех», когда случается событие, которого с нетерпением ждут хореографы, танцовщики и все, кому небезразличен современный танец. Хореографы и танцовщики из разных стран приезжают, чтобы обменяться опытом и показать последние достижения в тех направлениях танца, которым служат.

BALLET

ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ О ШКОЛЕ «ЦЕХ» ДЕЛЯТСЯ ХОРЕОГРАФЫ И ПЕДАГОГИ.



Александр Пелеляев (Россия), хореограф и режиссер.

Закончил РАТИ (ГИТИС) в 1990 году (факультет режиссуры драмы, курс Анатолия Васильева), работал постановщиком в различных театрах, на телевидении, в цирке.

С 1994 года начал работу над проектом «Кинетический театр», посвященную синтезу современной хореографии и современного текста. Принимает активное участие в развитии неформальной структуры современного танца в России, а также в создании информационной сети современной российской хореографии.

— Вы являетесь *артистическим директором Всероссийского объединения театров современного танца, которое организовало школу «Цех»*. Что представляет собой это объединение, каковы цели его деятельности?

— Всероссийское объединение театров современного танца — общественная организация, которая не стремится никого организовывать, никого направлять. Это скорее объединение людей-практиков, инициатива которых непосредственно связана с возникновением и развитием театров современного танца. Нам чуть больше года. Думаю, что создание организации такого масштаба является делом полезным и нужным. Главная задача — в координации друг с другом. Кроме того, мы ищем структуры — государственные, городские или частные, которые могут быть заинтересованы в развитии и продвижении современного танца в России. Одно дело, если кто-то выступает с частной инициативой, о которой за пределами отдельно взятого места никто ничего не знает, другое — проекты, которые охватывают Россию, проекты образовательные, художественные, экспериментальные. Работать трудно. Всё время сталкиваешься с вопросом: «Откуда брать деньги?!»

В объединение театров современного танца входят люди, которые реально работают в данном направлении. У нас очень свободная форма: нет иерархии, централизма, нет и гарантированного бюджета. На сегодняшний день объединение — это «Провинциальные

танцы» (Екатеринбург), «Челябинский театр современного танца» «По.В.С.Танцы» (Москва), «Кинетик» (Москва), «Канон Данс» (Санкт-Петербург), «Инклюзвы» (Калининград), театр «Визави» (Саранск), «Другой танец» (Архангельск).

Чтобы стать членом объединения, нужно быть практиком. Если вы ничего не умеете и пришли полюбопытствовать, вам ответят отказом, но при этом предложат поработать, приобрести опыт и знания.

Само понятие современный танец мало поддается определению. Я бы назвал его театром действия, где хореография, физическое действие, контактная импровизация играют очень важную роль. С другой стороны, такой театр чем-то похож на театр абсурда, в котором сюжет развивается не по логике жизни, а в противостоянии с ней, то есть — иррационально. Знакомые всем вещи вдруг сталкиваются в совершенно ином порядке и начинают звучать по-новому. Театр общается со зрителем в другой плоскости: его можно назвать визуальным, так как в нем используются очень разные вещи, включающие хореографию, свет, объекты, декорации, различные предметы. В таком театре нет либретто, а спектакль представляет набор фрагментов, связанных между собой ассоциативно. Это не связь повествовательная, не рассказ, это — фрагменты, эпизоды. Некоторые из них танцевальные, некоторые чисто действенные, другие совершенно неподвижные, статичные. Бывают эпи-

зоды со звукоизвлечением, текстовые. Вполне широкий спектр средств направлен на то, чтобы сделать этот театр новым. Одно из важнейших средств этого направления — эксперимент. У нас маленькие труппы и нет огромных, многотонных декораций. Благодаря этому мы мобильны. Нам легче пробовать то, что никто ещё не пробовал, бросаться очертя голову в неизвестное. Кроме того, театр современного танца — театр экспериментального ориентирования, где каждый раз нужно открывать, рисковать, пробовать что-то новое. Думаю, что со временем многие терминологические понятия примут законченный вид, и произойдёт это довольно скоро: сейчас жанр бурно развивается.

— *Какие в современном танце существуют стили и какие из них, на Ваш взгляд, наиболее перспективны?*

— Стилей довольно много, но для меня стиль — в первую очередь, спектакль, где я могу использовать всё, что угодно. Вполне могу представить и классику, смешанную с детским танцем, и катание на велосипеде, и контактную импровизацию. Не думаю, что в театре танца нужно заниматься одним стилем, пусть даже самым популярным. Задача режиссера-хореографа сделать спектакль захватывающим, интересным, чтобы он увлек зрителя. Как он это делает, один стиль использует или другой — это процесс творческий.

— *Как развивается современный танец в России? Какое место занимает Россия в мировом танцевальном контексте?*

– Развивается, с одной стороны, бурно, с другой – нестабильно. Если рассматривать современный танец как художественную форму, как вид искусства – то он явно играет всё более заметную роль. Российскому современному танцу не так много лет (пятнадцать максимум), но уже выросло поколение зрителей, к этому танцу привычных и его ждущих.

Всё больше появляется коллективов, фестивалей. В современный танец приходят молодые, по-хорошему дерзкие люди, которые умеют мыслить неожиданно. Они уже обладают серьёзным опытом и знаниями. Но нельзя не сказать о том, что современный танец в России существует в совершенно

– У Вас своя труппа «Кинетический театр». В рамках этого проекта Вы поставили немало оригинальных сценических произведений, показали их на многочисленных фестивалях в России и за рубежом. Как принимают Вас зрители? Какова реакция на то, что они видят на сцене?

– Мы не занимаемся коммерческими гастролями. Показы проходят в рамках фестивалей. Фестивальная атмосфера – это нечто особое, некий праздник разнообразия. Зрители с большим интересом смотрят на то, что мы делаем.

«Кинетическому театру» – десять лет. Когда в 1994 году мы делали свои первые экспериментальные спектакли, ситуация была совершенно не ясна.

ные – в Вене «Tanzwochin», American dance festival, куда ездят многие русские танцовщики. Мы взяли для пробы вполне известную модель. Первая наша летняя школа вызвала большой интерес. Оказалось, что это нужное, полезное и интересное дело. Тем более, что у нас хорошие контакты с зарубежными центрами современного танца, и они нас поддержали. Мы решили продолжать.

– Что бы Вы посоветовали танцовщикам, желающим реализовать себя в современном танце?

– Сохранять чувство любопытства. Главное – пойти каким-то неведомым путём.



• Урок А.Альберта и А.Конниковой – контактная импровизация. Техника «Flying Low». Фото Ю.СТЕФАНОВА

BALLET

иных условиях, чем где бы то ни было. У нас он, как правило, является частной инициативой тех людей, которые им занимаются. Если само искусство есть, то условия для его нормального развития практически отсутствуют – нет учебных заведений, нет площадок, ориентированных на показ современной хореографии, нет государственной поддержки. Поэтому поразительно, как при этом появляются новые спектакли, новые имена хореографов и исполнителей. Я думаю: если Россия хочет находиться в общем культурном пространстве, то с положением театра современного танца у нас должно что-то меняться.

Куда это всё пойдёт, будет ли развиваться? Были моменты, когда казалось, что всё разваливается. Но недавно мы получили грант от Управления культуры Москвы на постановку спектакля, которым и откроем юбилейный сезон. В этом есть хороший знак: городские структуры начинают понимать, что без современного танца уже не обойтись.

– Каковы дальнейшие перспективы Летней школы современного танца «Цех»?

– Идея школы проста, и ничего нового мы практически не открываем. Такие школы есть везде. Самые извест-

Альберт Альберт и Александра Конникова (Россия) – танцовщики, хореографы.

А.Конникова и А.Альберт – актеры по образованию. Начали заниматься движением в «Классе экспрессивной пластики» Г.Абрамова. До 1999 года принимали участие в создании и исполнении всех импровизационных спектаклей «Класса», а также в альтернативных проектах московских музыкантов, художников и дизайнеров. В 1998 году были приглашены для участия в проекте немецкого хореографа Саши Вальц «На земле». Во время работы в Германии учились техникам современного танца у Саши Вальц, Дэвида Замбрано, Кирсти Симпсон, Фионы Миллвард и других. В 1999 году вместе с другими выпускниками «Класса» основали группу «ПО.В.С.Танцы».



– В чем смысл названия «ПЮ.В.С.ТАНЦЫ»?

А.Альберт: «Это расшифровывается достаточно просто: Полностью Внутренне Свободные Танцы. Идея названия ярко выражена в самом названии. Мы преподаём осмысленную и переработанную в процессе повседневной хореографической и танцевальной практики технику, названную её создателем Дэвидом Замбрано «Flying Low». Занятия незаменимы для налаживания связей между центром тела и конечностями, развития динамики за счет испол-

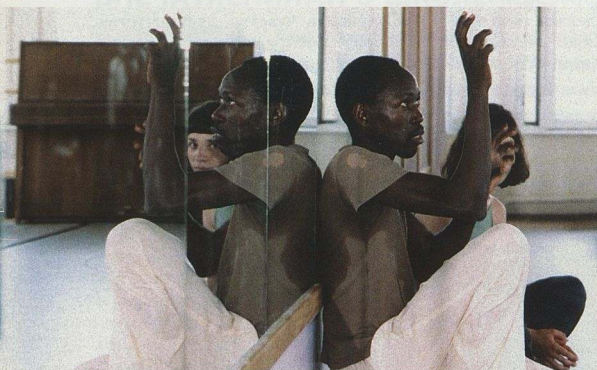
Фiona Миллвард (Великобритания), танцовщица, хореограф. Ведет профессиональные классы в Лондоне и других городах Британии, Швейцарии, Латвии, Эстонии.

– В России по сравнению с Англией, как мне кажется, существует огромный дефицит информации. В Англии ко мне на занятия приходят танцовщицы достаточно подготовленные, владеющие массой навыков. Уроки для них – один из множества путей творчества. В России же для студентов

Африки состоит из большого числа племен и народностей. Долгий период колонизации сплотил народы Африки, соединив их в одну нацию. Я пытаюсь понять и объяснить людям, что им принесла независимость, и как хореограф выразить это языком танца.

– Какие направления, стили здесь существуют?

– Стилей существует много. Африка – очень большой континент с множеством этнических групп. В одной только



• Занятия по африканскому танцу ведёт Оприу Окач. Фото Ю.СТЕФАНОВА • Урок ведёт Фiona Миллвард (слева). Фото Ю.СТЕФАНОВА

BALLET

зования расслабления и естественных принципов движения: дыхания, инерции, веса и пр. Кроме индивидуальной работы, наши уроки включают работу с партнером в контакте и без контакта в упражнениях и танцевальных комбинациях, которые развивают правильное ощущение дистанции, веса и телесной структуры партнера. Урок состоит из «выстраивания» или «настройки» тела через расслабления, упражнений на полу и стоя (индивидуально или с партнёром). Упражнения складываются в лобопытные и неординарные танцевальные комбинации. Мы не связаны с классическим балетом, современный танец сам по себе достаточно серьёзен».

А.Конникова: «Говоря о хореографии, в первую очередь, хотелось бы говорить не о технике, а об индивидуальном взгляде на то, что ты делаешь. Тело – это инструмент, а танец – язык выражения. Техники пригодны те, которые адекватны той идее, которую должно выразить. Тело может очень многое. Поэтому мне наиболее интересны техники, основанные на правильном использовании телесной структуры, и то, что развивает индивидуальное понимание танца».

всё внове, всё – открытие. И они очень много работают.

– Что бы Вы могли посоветовать танцовщикам, желающим реализовать себя в современном танце?

– Стремиться знать больше того, чем владеешь. Основываясь на опыте личного понимания своего тела, его скрытых возможностей, работать в плане расширения этих возможностей. Базисные техники можно привести куда угодно, в любой класс, в любой спектакль. Знание и опыт помогут в различных ситуациях избежать травм и стрессов.

Опийо Окач (Кения-Франция), танцовщик и хореограф. С 2000 года разрабатывает программу развития хореографии в Восточной Африке вместе с танцовщиками из Кении и близлежащих регионов (Уганда, Танзания).

– Современный африканский танец не является чем-то иным и загадочным, чем-то отличающимся от contemporary dance, существующем во всём мире. Но в нем активно присутствуют элементы национальной африканской культуры, которая имеет свою историю и древние корни. Население

Кении их около шестидесяти. Каждая этническая группа имеет свою культуру, свою традицию, и говорить о стиле танца очень сложно. В 60-х годах в Африке началось развитие современного танца, и, если взять, к примеру, десять разных хореографов, то мы увидим, что каждый из них пытался создать собственный танец, собственный стиль.

– Вы приняли приглашение провести в Москве мастер-классы по технике современного танца. Какие задачи Вы ставите перед учениками?

– Я приехал в Москву не только учить африканскому танцу, но и учиться. Мои занятия – это своеобразный обмен опытом. К сожалению, уровень подготовки и опыт у танцовщиков различен. Я бы определил его, как начальный или чуть выше. Эти люди имеют мало танцевального опыта, но полны энтузиазма и очень восприимчивы. Моя основная задача заключалась в том, чтобы студенты открыли себя как творческую личность.

Беседу велa ЕЛЕНА БЕЛИКОВА
Перевод с английского МАКСИМА ПЕШКОВА,
ТАТЬЯНЫ ГОРДЕЕВОЙ

«Риск быть самим собой»

**ДВАДЦАТЬ ПЕРВЫЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС
БАЛЕТА – ВАРНА 2004
15-30 июля 2004 г.**

1. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Двадцать первый международный конкурс балета состоится с 15 по 30 июля 2004 в Летнем театре г. Варны. В конкурсе танцоры состязаются в двух возрастных группах, которым присуждаются отдельные награды и звания:

Группа «А» – СТАРШИЙ ВОЗРАСТ – для артистов балета не старше 26 лет, т.е. родившихся после 15 июля 1978 г. Группа «Б» – МЛАДШИЙ ВОЗРАСТ – для юношей и девушек в возрасте с 15 до 19 лет, т.е. родившихся не ранее 15 июля 1985 и не позднее 15 июля 1989 г. Максимальное число кандидатов, которые будут допущены к участию, – 120.

Участники конкурса могут участвовать в отдельных турах конкурса по парам или как солисты, но и в обоих случаях распределение мест – индивидуальное.

Конкурсные пары могут быть уклектованы из одной и той же или из двух различных состязательных групп, т.е. один участник конкурса может быть из группы «А», а другой – из группы «Б», а также партнер может и не быть участником конкурса.

**КОНКУРСНАЯ ПРОГРАММА
ПЕРВЫЙ ТУР**

– Обязательная классическая хореография Участники исполняют одно па де де (адажио, вариация и кода) или две вариации по выбору из приведенного ниже обязательного репертуара:

А.АДАН – «Жизель».

– Вариация Жизели из 1-го действия, хореография М.Петита (музыка вариации Л.Минкуса);
– па де де из 1-го действия, хореография Ж.Перро, Ж.Коралли, М.Петита; антре и вариация Мирты из 2-го действия, хореография Ж.Перро, Ж.Коралли, М.Петита; гран па де де Жизели и Альберта из 2-го действия, хореография Ж.Перро, Ж.Коралли, М.Петита.

А.АДАН – «Корсар».

– Па де де Медоры и Раба из 1-го действия, хореография М.Петита; па де де Рабыни и Торговца из 2-го действия, хореография М.Петита (музыка па де де Р.Дриго).

И.АРМСГЕЙМЕР – «Привал кавалерии».

– Па де де Марии и Петра, хореография М.Петита.

Б.АСАФЬЕВ – «Пламя Парижа».

– Па де де Жанны и Филиппа, хореография В.Вайнонена.

А.ГЛАЗУНОВ – «Раймонда».

– Гран па де де Раймонды и Жана де Бриена из 3-го действия, хореография М.Петита.

Л.ДЕЛИВ – «Жопелия».

– Па де де Сванильды и Франца из 2-го действия, хореография А.Сен-Леона, М.Петита.

Р.ДРИГО – «Эсмеральда».

– Па де де Дианы и Актеона, хореография А.Вагановой.

Х.ЛЕВЕНСКОЛЬД – «Сильфида».

– Вариация из па де де Сильфиды и Джеймса, хореография А.Бурнонилла.

Л.МИНКУС – «Баядерка».

Па де де Гамзатти и Солора из 2-го действия, хореография М.Петита; три вариации теней из 3-го действия, хореография М.Петита; (каждая вариация исполняется как самостоятельный номер).

Л.МИНКУС – «Дон Кихот».

– Гран па де де Китри и Базиля из 4-го действия, хореография М.Петита, А.Горского;

– вариация Китри из 1-го действия, хореография М.Петита;

– вариация Повелительницы дриад, хореография М.Петита.

Л.МИНКУС – «Пахита».

– Вариация из па де трау, хореография М.Петита; – вариации из гран па, хореография М.Петита (каждая вариация исполняется как самостоятельный номер).

Д.ОБЕР – «Классическое па де де», хореография В.Гзовского.

Х.С.ПАУЛЛИ – «Наполи».

– Вариации, хореография А.Бурнонилла.

21st INTERNATIONAL BALLET COMPETITION - VARNA
July 15 through 30, 2004

40 years
Varna Ballet Olympiad
1964 - 2004

Their career of ballet stars started from this theater

Vladimír Vaněk, Natalia Makarova, Mikhail Baryshnikov, Patrick Bogard, Natalie Bouschova, Shpil Gullim, Eva Evdokimova, Fernando Bujones, Yoko Morishita, Martin Van Hamel, Leyra Araujo, Rasta Thomas - 353 laureates from 32 countries.

Foundation "International Ballet Competition - Varna" is happy to invite all of its laureates, competitors and admirers to participate in this unique celebration of the 40th anniversary of the world's First professional international ballet competition.

For further information contact:
Foundation "International Ballet Competition - Varna"
6, Serdika Str. 1000 Sofia, Bulgaria, tel. (+359 2) 988 33 77, 987 76 08, fax (+359 2) 986 19 01
e-mail: varna_ibc@mail.bol.bg, http://www.bulgarianspace.com/music/varna_ibc

Х.С.ПАУЛЛИ – «Ярмарка в Брюгге».

– Па де де, хореография А.Бурнонилла.

Ц.ПУНИ – «Сатанилла».

– Па де де, хореография М.Петита.

Э.ХЕЛЬСТЕД – «Праздник цветов в Дженцано».

– Па де де, хореография А.Бурнонилла.

П.ГЕРТЕЛЬ – «Тщетная предосторожность».

– Па де де Лизы и Колена из 2-го действия, хореография М.Петита, А.Горского.

П.ЧАЙКОВСКИЙ – «Лебединое озеро».

– Адажио Одетты и Зигфрида и вариация Одетты из 2-го действия (участниками конкурса могут быть только балерины), хореография Л.Иванова;

– вариация из па де трау из 1-го действия, хореография М.Петита;

– па де де Одилли и Зигфрида из 3-го действия, хореография М.Петита.

П.ЧАЙКОВСКИЙ – «Спящая красавица».

– Вариация Феи Сирени из 1-го действия, хореография М.Петита, Ф.Лопухова;

– вариация Авроры из 1-го действия, хореография М.Петита;

– вариация Деэзире из 2-го действия, хореография М.Петита;

– вариация Феи Сирени из 3-го действия, хореография Ф.Лопухова;

– па де де Флорины и Синей птицы из 3-го действия, хореография М.Петита;

– па де де Авроры и Деэзире из 3-го действия, хореография М.Петита, К.Сергеева.

П.ЧАЙКОВСКИЙ – «Щелкунчик».

– Па де де Маши и Принца из 2-го действия, хореография В.Вайнонена.

ВТОРОЙ ТУР

Во втором туре все участники конкурса исполняют по два произведения

А) одно па де де (адажио, вариация и кода) или две вариации по свободному выбору из классического балетного репертуара, созданного до конца XIX века; Б) одно произведение современной хореографии, созданное за последние пять лет, т.е. после 15 июля 1999 года по свободному выбору продолжительность до 6 минут.

ТРЕТИЙ ТУР

Все участники конкурса исполняют по два произведения, которые не исполнялись в I-м и II-м турах

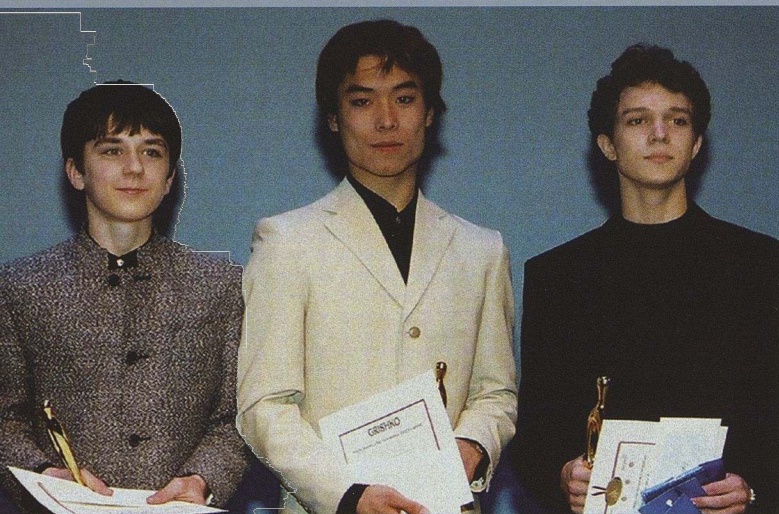
А) одно па де де (адажио, вариация и кода) или две вариации по свободному выбору из классического балетного репертуара, созданного до конца XIX века; Б) одно произведение современной хореографии, созданное за последние десять лет, т.е. после 15 июля 1994 года по свободному выбору продолжительность до 6 минут.

Для информации:

Болгария, 1000 София, ул. Сердика № 6, этаж 1
Фонд «Международный конкурс балета – Варна»
Тел.: (+359 2) 988-33-77, (+359 2) 987-76-08
Факс: (+359 2) 986-19-01
e-mail: varna_ibc@mail.bol.bg
http://www.bulgarianspace.com/music/varna_ibc
Полный текст регламента можно увидеть на нашем веб сайте:
www.bulgarianspace.com/music/varna_ibc

YOUTH AMERICA GRAND PRIX: БОЛЬШЕ, ЧЕМ КОНКУРС

В противоположность обычно благоговейному отношению большинства американцев к балету, зритель, случайно оказавшийся на недавно прошедшем в Нью-Йорке четвертом молодежном балетном конкурсе «Youth America Grand Prix», вполне мог предположить, что по ошибке попал на рок-концерт: настолько бурной и полной энтузиазма была реакция зала почти на каждое выступление участников.



• Победители конкурса: Андрей Писарев (бронзовая медаль), Кито Шимуцу (серебряная медаль) и Джозеф Филитс (золотая медаль). Фото Нэн МЕЛВИЛЛ
• Джозеф Филитс. Фото Дейв ФРИДМАН

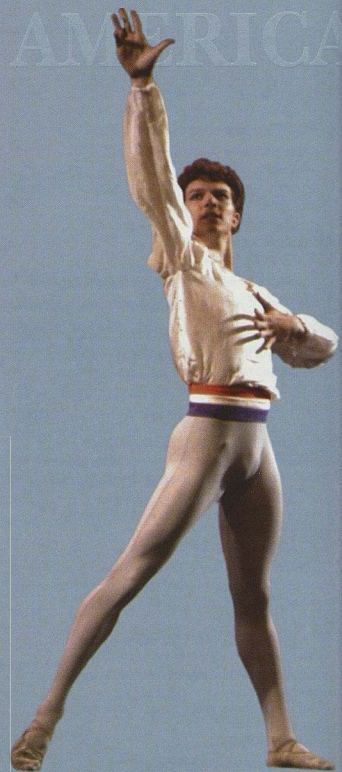
Участники же собрались из самых разных уголков планеты. На конкурсе были представлены такие страны, как Бразилия, Корея, Франция, Мексика, Япония, Швейцария, Канада, США, Украина, и, конечно же, Россия. Всего было приглашено 220 финалистов, отобранных в результате полуфинальных туров, проведенных в шести главных городах Америки, а также после просмотра членами жюри почти тысячи видеозаписей, присланных со всего мира.

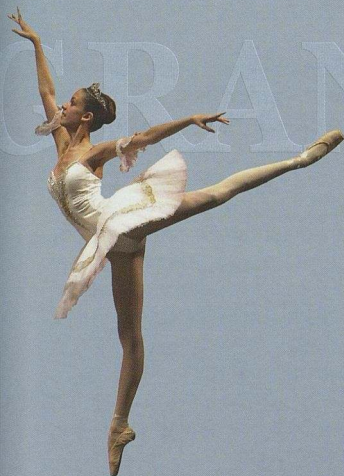
Конкурс продолжался пять дней, программа состояла из выступлений, мастер-классов с международно известными членами жюри, специально подготовленных семинаров, обсуждений,

встреч с ведущими артистами балета и учителями. Кульминацией конкурса послужил блистательный гала-концерт в Алис Талли Холле Нью-Йоркского Линкольн-центра.

Идея гала-концерта, в котором победители конкурса разделили сцену с ведущими международными звездами балета, задумана организаторами конкурса как возможность подарить участникам незабываемый опыт выступления с профессиональными артистами, а также дать публике возможность сравнить сегодняшних звезд ведущих американских компаний с новым поколением будущих артистов. В концерте принимали участие артисты Амери-

канского балетного Театра Итан Стиффел, Джиллиан Мерфи, Сандра Браун и основатель конкурса, солист АБТ Геннадий Савельев; ведущие артисты «Нью-Йорк сити балле» Александра Ансанелли и Себастьян Маркович; танцовщица Театра американского танца Альвина Эйли Линда Селест Симс; артисты популярной компании современного танца «Complexions»





• Тьолодей Перфи. Фото Дейв ФРИДМАН

BALLET

Дезмонд Ричардсон и Карлос дос Сантос; а также звезда АБТ и Большого Театра Нина Ананиашвили.

Успех конкурса и обрадовал, и удивил его организаторов. Они до переезда в Америку служили в Большом театре. «Когда конкурс только задумывался, мы даже не могли себе представить, что всего через какие-то пять лет он станет таким важным международным событием в мире танца», – говорит Геннадий Савельев, который с супругой Ларисой в свое время основал «Youth America Grand Prix».

А сама идея зародилась еще в 1996 году, когда, приехав в Нью-Йорк, Савельевы стали искать возможности для профессионального роста своих учеников. Геннадий только что получил работу в Американском балетном театре, выиграв Нью-Йоркский международный балетный конкурс; а Лариса продолжала танцевальную карьеру в разных американских коллективах, одновременно готовясь к преподавательской деятельности. Перейдя на педагогическую работу, она обнаружила, что в США нет ни единой системы образования, ни студенческих балетных конкурсов, которые помогают обмениваться опытом и повышать профессиональный уровень. Тогда Савельевы и решили создать суденческий балетный конкурс в Соединённых Штатах Америки.

Открыв конкурс в 2000 году, чета не была готова ко многим организационным сложностям, но, тем не менее, идея Савельевых была с энтузиазмом

подхвачена педагогами и ведущими школами США, которые в качестве призов сразу предложили стипендии на бесплатное обучение.

Реакция на конкурс в Америке, в свою очередь, вызвала интерес зарубежных школ, и уже на второй год существования конкурс был объявлен международным, поскольку начал принимать участников не только из Соединённых Штатов, но и из Европы, Азии, Латинской Америки. В 2001 году конкурсу предоставила международную стипендию Лондонская Королевская школа балета, примеру которой последовали школы Парижской Оперы, Штуттгартского балета, Канадская национальная школа балета, Австралийская школа балета.

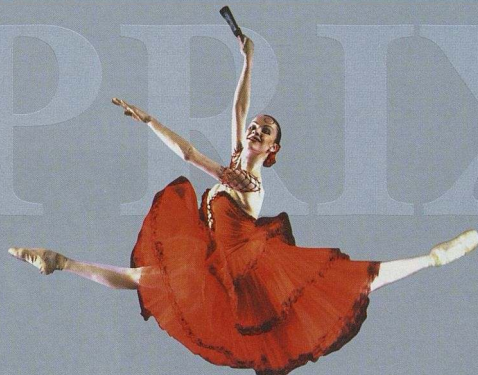
Джон Михан, художественный руководитель юниорской труппы Американ-

Prix» принимают участие 24 ведущие школы мира.

Материальную поддержку «Youth America Grand Prix» оказывает ведущий спонсор – компания «Гришко», поддержавшая конкурс с самого начала.

Самый главный показатель конкурса – это то, что около 50 бывших его участников танцуют сейчас в ведущих труппах мира.

Лариса Савельева вспоминает историю Марии Абашовой, русской ученицы из Австрийской академии балета в Сен-Полтене. Мария приехала из Австрии на конкурс в Нью-Йорк и была замечена американским продюсером Санкт-Петербургского балетного театра Бориса Эйфмана. Сейчас в составе этой труппы гастролирует по всему миру. Назовём также имя сына известного



• Мария Абашова. Фото Дейв ФРИДМАН

BALLET

ского балетного театра (контракт на работу в этой труппе – главный приз конкурса), объясняет успех затеянного Савельевыми предприятия своевременным объединением интересов молодых танцовщиков и танц-компаний. «Youth America Grand Prix» важен не только тем, что делает заметными первые шаги молодежи для ведущих компаний мира, – говорит он, – но и тем, что позволяет выявить подлинные таланты среди нынешнего поколения молодых артистов».

Кроме отличий международных академий, участники награждаются стипендиями таких престижных американских учебных заведений, как летняя школа Американского балетного театра, школа Балета Сан-Франциско, школа Театра американского танца Элвина Эйли, школа Бостонского балета. Всего в «Youth America Grand

артиста Вадима Писарева, пятнадцатилетнего Андрея, который получил на конкурсе стипендию в школу Штуттгартского балета и теперь учится у выдающегося педагога Петра Пестова.

Участники на конкурсе получают редкую возможность участвовать в мастер-классах таких звезд русского балета, как Татьяна Лерат, Алла Осипенко, Татьяна Терехова, Шамиль Ягудин.

Наталья Макарова считает конкурс «Youth America Grand Prix» важной ступенью в развитии танцевального образования в Америке, а бывшая звезда Американского балетного театра Эленор Д'Антуано подчеркивает, что «в Америке еще никогда ничего подобного не происходило».

СЕРГЕЙ ГОРДЕЕВ

ФАННИ ЭЛЬСЛЕР ПРИГЛАШАЕТ



BALLET

Гала-концерт с таким названием прошёл в Айзенштадте – одном из красивейших городов Австрии. Здесь ежегодно проводятся музыкальные фестивали, для участия в которых приезжают исполнители из многих стран мира.

В программу одного из недавних фестивалей, посвященного творчеству великого австрийского композитора Йозефа Гайдна, были впервые включены вечера балета. А в прошедшем году по инициативе организаторов проекта Марианны и Антона Берлаковичей, а также его художественного и музыкального руководителя Игоря Заправдина, был проведён вечер в честь Фанни Эльслер, родившейся недалеко от Айзенштадта и много танцевавшей здесь.

Состав участников был весьма авторитетен: Венскую Штаатсопер представляли Симона Ножа, Ева Петтерс, Шоко Накамура, Борис Небила и Томислав Петранович; Парижскую оперу – Алессиньо Карбоне; Мариинский театр – Лариса Лежнина и Вячеслав Самодуров (работающие сейчас по контракту в Амстердаме); Большой театр России – Елена Андриенко; театр «Русский балет» – Юрий Бурлака; Берлинскую Штаатсопер – Надежда Сайдакова, Коринн Вердель, Рональд Савкович и Райнер Кранштеттер, а также золотой лауреат последнего конкурса «Арабеск» в Перми – Дину Тамаслакару.

Программа включала фрагменты из балетов и хореографические миниатюры, входившие в репертуар Фанни Эльслер, сейчас исполняемые крайне редко или вообще сошедшие со сцены.

Фанни Эльслер – одна из самых знаменитых танцовщиц эпохи романтического балета. Красота и гармоничность ее облика, обаяние и отточенная танцевальная техника, сценическая свобода и безупречный академизм исполнения, огромный темперамент (Теофиль Готье называл её «языческой танцовщицей») делали выступления балерины незабываемыми. Она танцевала в городах Европы – Лондоне и Дублине, Брюсселе и Будапеште, Милане, Риме, Неаполе, Флоренции и на Северо-Американском континенте: везде её сопровождали толпы поклонников и феерический успех. Она была, пожалуй, самой любимой из балерин-гастролерш в России, когда в 1848-1850 годах выступала в Санкт-Петербурге и Москве. Австрия не без оснований считает Эльслер своей национальной гордостью.

Весьма интересно была оформлена первая часть программы. На задник в глубине сцены была спроецирована старинная гравюра, изображавшая Фанни Эльслер в романтическом па де

Качучу – темпераментная Симона Ножа, элегантная Ева Петтерс блеснула в Краковянке, Лариса Лежнина вышла в роли очаровательной венгерки в Чардаше, Шоко Накамура предстала трагической Эсмеральдой, а Коринн Вердель завершила эту часть программы искромётной Тарантеллой.

Далее вниманию зрителей были предложены па де де из балетов «Корсар» (Коринн Вердель и Райнер Кранштеттер), «Венецианский карнавал» (Лариса Лежнина и Дину Тамаслакару), «Сильфида» (Шоко Накамура и Борис Небила), «Эсмеральда» (Симона Ножа и Алессиньо Карбоне) и другие.

Особо хочется отметить три па де де – из балетов «Натали, или Швейцарская молочница» (реконструкция по Филиппо Тальони), виртуозно, с тонким пониманием стиля исполненное Еленой Андриенко и Юрием Бурлакой, «Озеро фей», представленное Надеждой Сайдаковой и Рональдом Савковичем, которые стали своеобразными премьеры фестиваля (как это ни парадоксально, оба эти балета никогда, даже во времена Фанни Эльслер, в Австрии не ставились), а также дуэт из балета «Кизель», которое технически безупречно станцевали Лариса Лежнина и Вячеслав Самодуров.



• Симона Ножа ("Качуча").

BALLET

де из балета «Фауст» Жюль Перро, а по порталам – гравюры, запечатлевшие танцовщицу в знаменитых номерах: Качуче, Краковянке, Чардаше, Тарантелле и в роли Эсмеральды. Звучала музыка, персонажи каждой из гравюр «оживали» и выходили на сцену. Романтическое па де де исполнили Надежда Сайдакова и Рональд Савкович,

Надежда Сайдакова показала также в миниатюре «Котка, превращённая в женщину», известную ранее в стилизации Фредерика Аштона на музыку Жака Оффенбаха, а сейчас представленную в версии Баллы Рачинской на музыку Фридриха Бургмюллера. Костюм был точно воспроизведён по гравюре, изображающей Фанни Эльслер в этой роли (частное собрание Владимира Малахова).

Большой успех имело и знаменитое Кастильское болеро из балета «Мечта художника», в котором когда-то блистала Эльслер. Хореографию Жюль Перро восстановил солист театра «Русский балет» Дмитрий Проценко, имеющий достаточный опыт работы по реконструкции произведений наследия. В Кастильском болеро вновь музыкально и темпераментно танцевали москвичи – Елена Андриенко и Юрий Бурлака.

Практически все костюмы, в которых выступали участники вечера, были максимально приближены к оригинальным – копировались со старинных гравюр из Театрального музея в Вене. Музея Фанни Эльслер в Айзенштадте и с подлинных костюмов балерины, которые находятся в экспозициях этих музеев.

Игорь Заправдин проделал очень большую работу по разработке концепции и оформления вечера, подбору и компоновке номеров программы, а также поиску и оркестровке музыкального материала.

Большую помощь в осуществлении этого проекта оказали заведующий литературным отделом Венской Штатсопер Альфред Оберлаухер, предоставивший иконографический материал из архива театра, и председатель Международного общества Минкуса Герман Райшиц, помогавший в подборе музыкального материала.

На вечере впервые звучала подлинная музыка из балетов и хореографических миниатюр, в которых танцевала Эльслер. Аранжированная Игорем Заправдиным для скрипки, виолончели, роля и кастаньет (партию кастаньет исполнял Эдуард Джамбердян), она оказалась созвучной духу эпохи и представляла интерес с музыкальной точки зрения.

Оригинальная музыка бралась из старых клавиров, скрипичных ренегиторов, входящих в личные архивы Юрия Бурлаки, Игоря Заправдина, из собрания Музея в Айзенштадте. Отдельные музыкальные материалы предоставил из своего архива Владимир Малахов.

Перед началом ведущий концерта Кристиан Ровни рассказал о жизни и работе Фанни Эльслер, он же давал перед каждым номером краткую историю его создания. Часть номеров программы была представлена затем на концертах в Вене.

Публика, пресса и профессионалы высоко оценили как программу, так и исполнительское мастерство танцовщиков.

Е. КОЗЛЕНКОВА



• Марианна и Антон Берлаковичи, Игорь Заправдин и участники Гала-концерта.



• Ева Петтерс и Томислав Петранович ("Тиетная предосторожность").



• Юрий Бурлака, Елена Андриенко после Гала-концерта.

BALLET

НУРЕЕВУ ОТ НОЙМАЙЕРА

Величественным гала-концертом на сцене Оперного театра Гамбурга завершили XXIX Гамбургские дни балета.

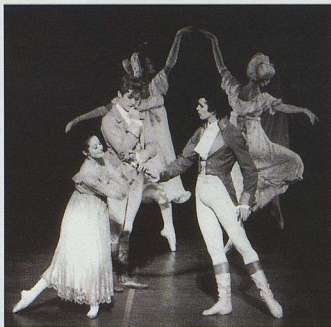
BALLET

Исторически сложилось так, что ежегодные Гамбургские дни балета завершаются гала-концертом, который традиционно посвящается Вацлаву Нижинскому, а также какому-либо значимому событию или личности в истории балетного искусства. Интуиция подсказывала, что десятилетие со дня смерти выдающегося танцовщика и хореографа XX столетия Рудольфа Нуреева, не останется незамеченным Гамбургским балетом и, прежде всего, его мэтром Джоном Ноймайером, который хорошо знал и очень ценил Нуреева. Вопрос, приглашать гостей из других стран на гала-вечер или не приглашать, – перед Ноймайером, вероятно, не стоял. Он – хозяин гостеприимный: звезды мировой и европейской величины, друзья и коллеги, на его гала-вечерах – это тоже часть доброй, почти семейной, традиции.

Здесь царит подлинная атмосфера братства, театрального товарищества, дух общности людей, понимающих друг друга с полуслова, полужеста, полуборота. Интересно, что и Венская опера, где состоялся гала-концерт памяти Нуреева, и Коvent Гарден, где прошла серия балетных вечеров, посвященных памяти великого танцовщика, и Римская опера, которая тоже отменилась в этом гала-марафоне, своими силами не ограничивались, привлекая танцовщиков из других театров и стран. Исключением была только Парижская опера, связываясь своим эксклюзивом, и на вечер в честь Рудольфа Нуреева там блистали только свои звезды, в большинстве своем – его ученики. Среди классических дуетов и романтических адажио в хореографии Нуреева на парижском гала две композиции произвели сильное впечатление и несли определенно знаковый характер – «Бах-сюита 2» (хореография Фрэнсис Ланцелот) и бежаровское эссе «Песни странствующего подмастерья». Не обошел эти композиции своим вниманием и Ноймайер, пригласив французских звезд в Гамбург.

Предваряя вечер, Ноймайер сказал, что для кого-то Нуреев был гениальным танцовщиком, для кого-то требовательным учителем или хореографом, для него же Нуреев – прежде всего человек, неутомимо стремящийся

к новизне. Где бы они ни встречались, Нуреев всегда накидывался на Ноймайера с вопросом: «Что нового ты сделал?». Нуреев был неутомимым экспериментатором во всем, будь то классика, модерн или мюзикл. Казалось бы, исторический танец – не совсем его область. Но в 1984 году он обратился с просьбой к Фрэнсис Ланцелот поставить танец в стиле барокко с элементами французского народного танца. Причем танец построен так, что хореограф задает первую фразу, а танцовщик далее экспериментирует и т.д. Акцент сделан на философию жеста,



• *Нозла Понтуа (Ипполита)*, *Патрик Дюпон (Филострат)* и *Жан-Ив Лорме (Тосу)* в спектакле «*Сон в летнюю ночь*» (Париж, 1982).

BALLET

на характерность образа и значительность позы. Небольшие степенные шаги барочного танца мощно захватывали всю сцену, как в Париже, так и в Гамбурге. «Бах-сюита 2» была восстановлена Ланцелот и симпривизирована блестящим учеником Нуреева Кадемом Беларби. Предваряя бежаровский опус «Песни странствующего подмастерья», Ноймайер грустно заметил, что Бежар многие годы был не в состоянии видеть этот номер: слишком много талантливых танцовщиков, исполнявших его в свое время, покинули нас... Эта композиция «жила» в репертуаре Нуреева почти двадцать лет, её исполнил Нуреев-танцовщик, когда прошлся с публикой 23 октября 1990 года. Бежар восстановил «Песни...» специально к вечеру памяти Нуреева в Париже. В Гамбурге его исполнили Мануэль Легри и Лаурент Хиллари. Проникновенную балладу о взаимоотно-

шениях учителя и ученика, где вся гамма чувств от любви до соперничества и все мысли о жизни и смерти даны столь явственно и страстно, Легри и Хиллари исполняли, буквально соответствия эпиграфу, написанному самим Бежаром, «Руди, благодарю тебя и до скорой встречи...»

Нуреев был кумиром Ноймайера еще в то время, когда Ноймайер делал первые шаги в Королевской балетной академии в Лондоне, а Нуреев приходил туда посмотреть на молодежь. Позже их пути пересеклись в труппе Штутгартского балета. По просьбе Нуреева Ноймайер поставил для него в 1978 году балет «Дон Жуан» – печальный роман Дон Жуана и его ангела смерти в белом, дует из которого был исполнен первыми солистами Гамбургского балета – Юлией Болоне и Александром Рыбко. В программу гамбургского вечера также вошла композиция из балета «Магнификат» на музыку Баха, который Ноймайер по приглашению Нуреева поставил в 1987 году для Парижской оперы.

Живой диалог прошлого и настоящего, корифеи и молодежи, танцовщиков разных стран и школ – так воспринималась идея этого вечера, задуманного и воплощенного Джоном Ноймайером и его верными коллегами по театру. Дуэты из балетов «Раймонда» и «Корсар», «Шелкунчик» и «Жизели» – дань, как подчеркнул Джон Ноймайер, русскому балетному искусству и вкладу Рудольфа Нуреева в постановки русских балетов на Западе. Предваряя адажио Рыжковой-Цискаридзе из «Жизели», Ноймайер напомнил, какой общностью эмоций и глубокой человечностью дышал этот диалог в исполнении Фонтейн и Нуреева. Увы, подобного дыхания гостям из Болшого на этот раз не хватило.

Ноймайер никогда не устает напоминать молодежи о роли учителей, о харизме личности в искусстве. Памяти Галины Улановой и Касьяна Голейзовского были посвящены на вечер дует из «Ромео и Джульетты» в исполнении Анны Поликарповой и Ивана Урбана (Гамбургский балет) и «Нарцисс», показанный Николаем Цискаридзе, который смотрелся здесь намного ярче и поэтичнее, чем в любовных томлениях Альберта из «Жизели».

Своеобразным венцом вечера русского балета на берегу Альтстера стал величественный акт «Тений» из «Баядерки» –



• *Рудольф Нуреев, Джон Ноймайер и артисты балета Парижской оперы на репетиции балета «Магификат» (Авиньон, 1987).*

предпоследней премьеры Гамбургского балета, в хореографии Натальи Макаровой. Звезда балета XX века, присутствующая на гала-вечере, будто передавала эстафету новой звезде по имени Полина Симеонова. 18-летняя солистка Берлинской оперы (Theater «Unter den Linden»), в прошлом выпускница Московского хореографического училища Полина Симеонова явила технически совершенную Никию, не по-детски серьезную и классически строгую.

Завершая вечер, Ноймайер поделился воспоминаниями о своей последней встрече с Рудольфом Нуреевым, когда тот завещал ему: «Ты должен сочинять и дальше...» Вся жизнь Ноймайера и есть бесконечное, беззаветное слу-

жение танцу, искусству хореографии. Его любовь и преданность театру в планетарном масштабе безграничны: представить его не ставящим балеты просто невозможно. Главное же хореографическое подношение вечера Ноймайер посвятил Нурееву. Под блестящую перкуссию Франка Полтера и фортепианную поддержку Доминика Гориса две девушки и четыре юноши импровизировали танец прямо на сцене. В этой темпераментной пляске, срежиссированной Ноймайером, хип-хоп от арабеска отделили всего пара туров, а пластика каждого танцовщика органично сливалась с пульсацией музыки, ритма, джазовой вибрацией.

В следующем сезоне исполнится 30 лет с того дня, как Джон Ноймайер

возглавил труппу Гамбургской оперы. Программа года уже расписана по-немецки пунктуально. Зрителей ожидают три юбилейных Нижинский-гала-спектакля (вместо традиционного одного!). Снова возвращаются в репертуар театра «Спящая красавица» в хореографии Мариуса Петипа, «Dona Nobis Pacem» – философские притчи на библейские темы из «Реквиема», «Мессии» и «Магификата», «Ромео и Юлия», «Одиссея» (все – в хореографии Ноймайера). Созданные Ноймайером за три десятилетия спектакли будут показаны не только в Гамбурге, но и во многих европейских городах.

*ЕЛЕНА СОЛОМИНСКАЯ,
Дюссельдорф*

АСАФ МИХАЙЛОВИЧ МЕССЕРЕР (1903-1992)



Семь десятилетий своей жизни отдал Асаф Михайлович Мессерер (1903–1992) искусству классического танца – как исполнитель, педагог, хореограф. И стал легендой русского балета. Каким же был великий maestro в классе, на сцене, в жизни? На этот вопрос отвечают Ольга Лепешинская, Раиса Стручкова, Михаил Лавровский.

BALLET

Ольга Лепешинская:

1927

год. Нас, второклашек Московской хореографической школы, ведут в Большой театр на репетицию балета «Красный мак». Какое счастье! Затаив дыхание, мы видим, как танцует великая балерина Екатерина Васильевна Гельдер (она исполняла главную роль китайской танцовщицы Тао Хоа в этом спектакле). Мы же изображаем китайских ребятишек, которым Тао Хоа в свой предсмертный час передает красный мак как символ революции, победы добра над злом.

Увидеть близко знаменитых артистов, стоять (хотя бы стоять!) с ними рядом на сцене, дышать с ними одним воздухом, – это ли не радость?! Е.Адамович, Т.Никитина, Я.Ильющенко, М.Габович, И.Моисеев и... Асаф Мессерер! В третьем акте балета он исполнял «Танец с лентой».

...Стройная фигура, затянутая в трико, безукоризненные мышцы тела, высокий прыжок, несметные пируэты – танцовщик творил чудеса. Все мы были влюблены в него, и любовь эта осталась на всю жизнь.

Неустанная работа Асафа Михайловича над ролями, постоянное совершенствование технического мастерства, ранние опыты педагогической деятельности сделали его выдающимся танцовщиком и всемирно известным педагогом. Асаф Михайлович был не только великолепным танцовщиком, прекрасно исполнявшим различные виртуозные трюки, подчас сочиненные им самим, но и замечательным актером и интересным балетмейстером. Так, совершенно исключительной в этом отношении оказалась его работа «Футболист», номер, им сочиненный

и исполненный. Фанатик в балете «Саламбо», Китайский божок в балете «Красный мак», Конькобежец в «Кавказском пленнике» стали легендой нашей балетной сцены. Я уже не говорю о прекрасно исполненных ведущих партиях в классических балетах, таких, как «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Дон Кихот» и других.

Асаф Михайлович всегда был предельно внимателен, вежлив, предупредителен, галантен. Все в нем было естественно и просто. Я всегда ощущала это – и на сцене, когда танцевала с ним в спектаклях «Дон Кихот» и «Щелкунчик», и потом, когда общалась с Мессерером вне сцены.

Раиса Стручкова:

Мне повезло в жизни. Когда я только закончила школу, Асаф Михайлович был среди моих первых кавалеров на сцене. С ним я танцевала свой первый большой спектакль на сцене Большого театра – балет С.Прокофьева «Золушка» в постановке Р.Захарова. Он – всеми любимый, желанный знаменитый артист, а я – совсем девочка, только что закончившая школу. Но Асаф Михайлович никогда не показывал мне, что, он, мол, такой выдающийся артист, а я – только начинающая артистка. Всегда был на редкость внимателен, очень воспитан. Репетиции с ним проходили с большим творческим посылом, и так – в течение всей работы над «Золушкой». Асаф Михайлович помогал понять мне, совсем молодой танцовщице, как делать то или иное движение, прием, поддержку. Кроме того, он дарил мне те актерские навыки, которыми сам владел в совершенстве.

Мы еще не раз будем вспоминать его уроки, советы, замечания.

То, что узнала и освоила в классе Асафа Михайловича, теперь передаю своим ученикам. В этом и есть преемственность поколений – залог развития хореографического искусства.

Михаил Лавровский:

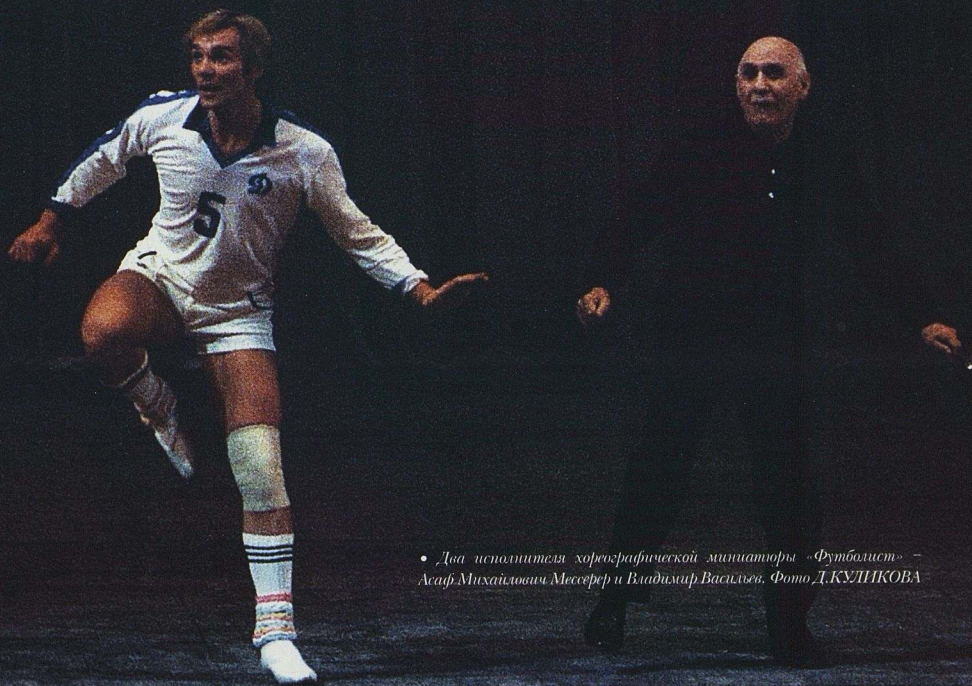
С первых дней работы в Большом театре, я занимался в классе А.М.Мессерера. И сколько потом не испытывал на себе различных систем других педагогов – и наших, и зарубежных, такого логичного и профессионального

класса для общей подготовки актера к танцу, какой давал Асаф Михайлович, я не встречал.

Блестящий танцовщик, родоначальник многих технических новшеств, актер, давший толчок развитию современного мужского танца, А.М.Мессерер – эпоха не только советского, но и мирового балета вообще.

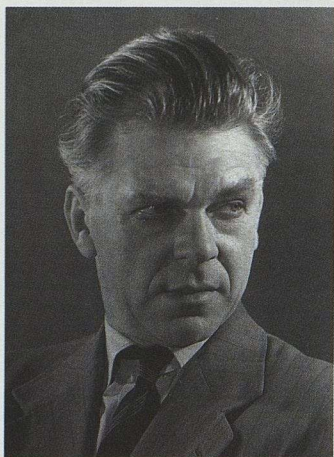
Множество прекрасных ролей создано этим замечательным танцовщиком. Различных и по образности, и по силе страстей, и по хореографической лексике. И всегда публику покоряло уникальное актерское обаяние Мессерера.

Из готовящегося к печати сборника, посвященного А.М.Мессереру. Составитель кандидат искусствоведения, профессор В.ИВАНОВ



• Для исполнителя хореографической миниатюры «Футболист» – Асаф Михайлович Мессерер и Владимир Васильев. Фото Д.КУЛИКОВА

НИКОЛАЙ СЕРГЕЕВИЧ ХОЛФИН (1903-1979)



• Николай Сергеевич Холфин

Холфины — знаменитая московская балетная династия. Её представители — артисты, педагоги, хореографы — в течение всего прошлого столетия преданно служили искусству русского балета. Ниже публикуются заметки брата и коллеги Н.С.Холфина — Анатолия Тольского.

BALLET

Анатолий Тольский: «Слово о старшем брате»

В юные годы Николай, увлечённый успехами сестры Серафимы, которая занималась в студии Веры Мосоловой, тоже пошёл по её стопам. Сначала та же студия Веры Мосоловой, затем — балетный техникум имени А.В.Луначарского, где его учителями стали А.Мессерер, Е.Долинская (классический танец), С.Чудинов (характерный танец), Р.Симонов (актёрское мастерство).

Закончив балетный техникум, Николай обрёл серьёзную профессиональную школу, которая в соединении с великолепными природными данными и талантом, открывала ему путь на академическую балетную сцену.

Но Николай стал солистом труппы «Драмбалет». И здесь, с успехом исполняя сольные номера, он ищет свою «синюю птицу» — усердно занимается постановочной работой, создавая различные балетные номера и миниатюры, стремится к выявлению внутреннего содержания хореографического образа. Его заметила Виктория Кригер, художественный руководитель популярной труппы «Московский Художественный балет», и пригласила в свой коллектив на должность солиста балета и хореографа.

Первой постановочной работой Холфина в «Московском Художественном балете» стал балет «Красный мак». Но подлинным событием в жизни театральной Москвы считается постановка балета «Соперницы» (по мотивам популярной «Тщетной предосторожности»). Владимир Иванович

Немирович-Данченко отметил высокий профессионализм постановки Холфина, а критик Павел Марков писал, что «балетмейстер Николай Холфин в постановке «Соперницы» удачно воплотил идею — «танцующего актёра». Исполнители ролей освободились от тяжкого груза — балетного штампа. В спектакле техника танца всецело была подчинена задаче выявления сценической правды, единого сквозного действия».

Окрылённый приёмом публики, высокой оценкой Владимира Ивановича Немировича-Данченко, мой брат с воодушевлением продолжал новаторские поиски в последующих постановках — балетах «Треуголка» и «Цыгань», которые ярко отразили поиски путей к сценическому утверждению идеи принципом искусства «танцующего актёра».

Главный балетмейстер объединившихся двух коллективов — имени К.С.Станиславского и имени Вл.И.Немировича-Данченко — Холфин не ограничивал себя постановочной работой только с балетным коллективом своего театра. Он с увлечением сочинял танцевальные сцены в оперных спектаклях, в драматических театрах, с изобретательной выдумкой создавал эстрадные танцы для артистов балета Москонцерта.

Николай — сопостановщик и балетмейстер первой национальной киргизской оперы «Айчурек», где впервые на сцене исполнялись национальные танцы. Позже он осуществил постановки балетов «Анар», «Чолпон», а также танцев в операх «Токтогул» и «Опричник». Параллельно он руководил Ансамблем народного киргизского танца. Работу Холфина в Киргизии

высоко оценила столичная критика. Н.Эльяш писал: «что в его хореографии национальные элементы соединены с высокой культурой классического танца, образуя своеобразную прекрасную песню, поэму свободы и счастья».

Великая Отечественная война застала Николая Сергеевича в Ашхабаде, где он участвовал в подготовке декады Туркменской ССР. Эта декада состоялась в Москве несколько позже, уже в послевоенные годы.

Работу в Ашхабаде Николай Холфин совмещал с активной деятельностью в Москве в балете Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Возвратившись в Москву, приступил к постановке трюкового балета Б.Асафьева «Франческа да Римини». После трагедийной «Франчески да Римини» – комедий-

ный балет «Веселый обманщик» К.Корчмарева, национально колоритный, весёлый, исполненный народного юмора. Николай Сергеевич и участники действия рассказали столичному зрителю о похождениях и неожиданных приключениях «безбородого обманщика» Алдар-Косе, героя туркменской народной легенды.

Трудно сейчас вспомнить другой детский спектакль, имевший столь долгую жизнь, как поставленный Холфиным в 1948 году «Доктор Айболит» на музыку И.Морозова.

Ещё один этап биографии Холфина – Болгария, Софийская Народная опера, где он поставил балет А.Райчева «Гайдуцкая песня» (1953). Висторина Кригер после московской премьеры спектакля писала: «...Здесь все танцы связаны с сюжетом, определяются им.

Постановщик-балетмейстер Николай Холфин вдумчиво, талантливо создал балет, который волнует зрителя своим драматизмом, увлекает динамичностью развёртывающихся событий».

Далее Н.С.Холфин работает в Московском мюзик-холле, где осуществляет более двадцати пяти оригинальных балетных номеров для женского ансамбля «Радуга». Группа с успехом гастролировала во Франции, Швейцарии, Бельгии.

Долгие годы Николай Холфин возглавлял городскую балетную студию при Дворце культуры завода «Серп и Молот».

Творческое наследие Н.С.Холфина и сегодня представляет собой школу для новых поколений артистов и хореографов.



• Мария Сорокина (Земфира) и Анатолий Тольский (Молодой цыган) в балете «Цыганы».

НАТАЛИЯ ИЛЬИНИЧНА САЦ (1903-1993)



Наталья Ильинична Сац — личность в своём роде уникальная: наверное, в истории мирового театра не найдётся другого такого художника, который, будучи столь многогранно одарённым, отдал бы свою жизнь одной, но пламенной страсти — детскому театру. «Ну, никакой фантазии, — говорила она как-то с юмором. — Столько лет и всё одно и то же — детский театр». Хотя именно ему и отдавала она весь свой талант и энергию. Концерты, игровые представления, спектакли — их в биографии Наталии Ильиничны — тысячи. Последние десятилетия своей жизни Наталья Ильинична посвятила созданию Детского музыкального театра, который считала «самым главным» делом своей жизни, поскольку «единение театра и музыки — огромная воспитательная сила».

BALLET

Минувший год для коллектива Детского музыкального театра стал годом столетия Н.И.Сац. В честь этого юбилея показывались спектакли, создавались концертные программы, проводились фестивали. Год Наталии Сац завершили две премьеры — спектакль-концерт, посвящённый любимому композитору Наталии Ильиничны Сергею Рахманинову, и балет молодого хореографа Анатолия Емельянова «День уходит с земли» (на музыку П.Чайковского), который танцевали артисты труппы «Корона русского балета», существующей «под крылом» Детского музыкального театра и при содействии Фонда имени его создательницы.

РАХМАНИНОВСКИЙ ВЕЧЕР

Рахманиновский вечер завершил юбилейный год не случайно: для Наталии Ильиничны Рахманинов был «сокровенно любимым пианистом и композитором», как она однажды написала. Его программа включает оперу «Алеко», «Симфонические танцы» и «Вокализ».

Три фрагмента, очень разные по сюжету, образному воплощению и жанровой принадлежности, выглядели настолько органично «сцепленными» драматургически, что смотрелись как

единая композиция. И здесь, как думается, на театральную ситуацию повлияла личность Наталии Ильиничны, её понимание концепции детского музыкального театра, структура которого виделась ей организмом, вобравшим в себя и выразительные средства оперного театра, и живые краски балетного искусства, и эмоциональную глубину «чистой» музыки.

На этот раз лидером спектакля-концерта стал оркестр театра, «голос» которого объединяет разрозненные эпизоды происходящего на сцене в целостное музыкально-театральное полотно. Руководимый Леопольдом Гершковичем коллектив звучит как высокоорганизованный концертный ансамбль — стройно, выразительно, строго академично, погружая слушателей в стихию мелодических богатств рахманиновской музыки. Это мы ощутили в его сольном выступлении с «Симфоническими танцами». Но не только: он «держит» действие и в оперном спектакле, и в балетном, формируя эмоциональную атмосферу происходящего, помогая исполнителям найти нужную тональность.

Постановка «Алеко» — (дирижер Л.Гершкович, режиссёр В.Рябов, художник К.Андреев) в хорошем смысле традиционна. А благодаря хореографическому решению балетмейстера Б.Ляпаева ее можно с пол-

ным правом назвать и оперой-балетом. Музыкальность танцевальных концепций по-своему «организует» происходящее на сцене, определяет характер пластики исполнителей. Развёрнутая хореографическая картина в спектакле — это своего рода его эмоциональный камертон, эпизод, из которого как бы вырастают все последующие события. Ярко прозвучал вокально-хореографический монолог Земфиры «Старый муж, грозный муж...», не только великолепно спетый, но блистательно станцованный Л.Бодровой. Ляпаев не стремится к фольклорной подлинности своих танцевальных решений — они традиционно театральны. Но они несут в себе развитие сюжета, внутреннюю напряженность. И ещё одно важное свойство «оперной» хореографии Ляпаева — он умеет (это видно не только в «Алеко») естественно «вписать» танцевальную партитуру в общее художественное решение представления. И певцы, и артисты балета «действуют» в одном «пластическом ключе», без привычных для оперных постановок «швов», когда вокалисты и танцовщики выглядят персонажами из разных спектаклей.

Хореографический монолог, завершающий вечер, поставлен на музыку рахманиновского «Вокализа». Строгость академических линий пластического построения, лаконичность

и простота словно повторяют особенности мелодической архитектуры сочинения композитора. В лице солистки балета театра Елены Музыки хореография ляпаевского «Вокализа» обрела достойного интерпретатора: артистка буквально «пропевает» в танце музыку Рахманинова.

Коллектив ещё раз показал, что он с честью держит тот высокий уровень театральной культуры, который Наталия Ильинична считала обязательным для творчества детского театра.

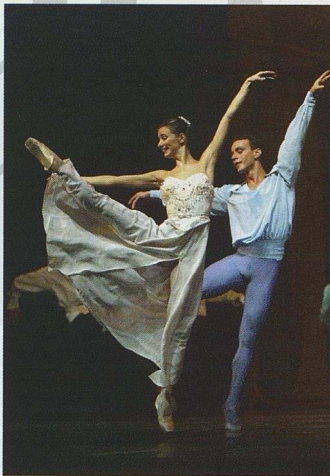
Г.ИНОЗЕМЦЕВА

ДЕНЬ УХОДИТ С ЗЕМЛИ

Воплотить Шестую симфонию Чайковского на сцене не так-то просто. Этот классический жанр, построенный по своим законам, диктует определенные условия и даже определенное самоограничение. Тем более приятно увидеть постановку, не только полностью раскрывшую замысел хореографа, но полностью соответствующую законам самой симфонии. Таким спектаклем, в котором красиво «раскрылась» для глаз зрителей Шестая симфония Чайковского стал одноактный балет «День уходит с земли», поставленный театром «Корона русского балета» на сцене Детского музыкального театра имени Наталии Сац А.Емельяновым на либретто А.Алексидзе. Создатели балета его и воплотили: философскую роль Старика исполнил А.Емельянов, Юношу (это второе, молодое «я» Старика) – солист Большого театра Д.Медведев, Девушку – А.Алексидзе.

Четырехчастная симфония дала возможность построить единое действие, естественно делящееся на четыре картины. Картины – это череда воспоминаний человека, находящегося на пороге смерти, воспоминаний, которые «ветерки» дарят ему как возможность еще раз пережить свое счастье. В первой картине они кружат его в своем вихре и переносят в далекое детство. Прекрасная мелодия побочной партии первой части симфонии приоткрывает Старика мир его детства, куда уже нельзя попасть, мир светлый и полный радужных бабочек, которых ловят своими сачками резвящиеся дети. Удивительно, но мотив памяти, раскрытый на сцене, перекликается со строкками, которые ис-

следователи посвящали этой теме, сравнивая ее со «сладким воспоминанием, приходящим из глубины сердца» (Ю.Кремлев). Шемящепечальным стало и то, что почти невидимая преграда на пути в этот мир непреодолима, а оттого настоящее становится еще непереносимей. И, наконец, реприза первой части симфонии приносит новое, может быть, самое счастливое, воспоминание – о встрече Юноши и Девушки, о любви. Дуэт в духе идеального романтического балета – это завершающий первую картину эпизод, который, в свою очередь,



• Анна Алексидзе и Денис Медведев в спектакле «День уходит с земли».

BALLET

методом предвосхищения «ведет» за собой следующую часть симфонии и – соответственно – новую картину балета.

«Ветерки» переносят мысли Старика дальше, в тот день, когда Юноша и его возлюбленная кружились в светлом нежном вальсе. Вторая часть симфонии, написанная Чайковским в не вполне вальсовом размере 5/4, логично трактована хореографом как картина блестящего бала. И в данном случае остается только восхититься принужденностью этого «странного» вальса, который, будучи поставленным на сцене, неким образом напоминает о своей «исключительности». В вихре танца среди танцующих появляются Юноша и Девушка, но не включаются в общее движение. Они заняты только друг другом, ломая рамки, выстроенные вальсом остальных. На балу танцуют вальс вообще, влюбленные кружатся в своем собственном

танце, как бы продолжая тот романтический дуэт, который начался еще в конце первой картины. Его мы бы назвали лирической кульминацией балета, высшим выражением человеческого чувства, самым светлым воспоминанием человека.

Третья часть симфонии, пожалуй, самая неоднозначная в этом сочинении. Это скерцо-марш называют то, вослед за Чайковским, «торжественно-ликующим», то «лётном злой силы». По-видимому, А.Емельянову ближе именно последняя трактовка, он рисует своего рода светский шабаш. Жизнь, к сожалению, это не только лирический дуэт. Романтический бал обращается как бы своей изнанкой, сердечные чувства – показной манерой, светлый вальс – танцем в стиле 20-х годов двадцатого века.

Единственное изменение в звучащей партитуре относится к паузе перед заключительной частью: в это время со сцены слышатся стихи. Точный текст, может быть, не столь важен (хотя, конечно, это и не так), важно другое – это крик человека, обращенный к судьбе, постепенно отбирающей у него не только годы, но и сами воспоминания, крик в темный зал, в пустоту, в ничто. «Диалог» со смертью начинается до начала четвертой картины и заканчивается практически в ее финале. Только в этой картине две ипостаси героя – Старик и Юноша – смогли встретиться лицом к лицу, но молодость не хочет и не может понять, что это – ее будущее. Настоящее прекрасно, и Юноша уносится в свой сияющий мир, оставляя Старика в одиночестве. Его покидают даже неуловимые «ветерки». Надо сказать, что в конце финала Шестой симфонии происходит удивительное превращение побочной партии из мелодии, как бы парящей над драмой, в сугубо трагическое оплакивание всего светлого, что было разрушено (а в балете – это горечь от сознания того, что жизнь уже прожита). «Замирание сердца», слышащееся в последних тактах части симфонии, это практически зримый образ сценической ситуации: Старик, перед глазами которого прошли его светлые воспоминания, умирает. А на постепенно темнеющей сцене, как отзвук былого и – одновременно – как символ вечного кружения жизни, остается играющий ребенок. Прошлое ли, будущее – неизвестно.

А.ГРУЦЫНОВА

shortsummary

IN THE NOTA BENE COLUMN the Magazine's editorial board extends its New Year's greetings to its readers, contributors, and audiences and also informs them of the *Soul of Dance* award-giving ceremony that will take place on Sunday, February 29, 2004, at the **Bolshoy Theater's** New Stage Hall. "We hope that this issue has something new to it? for it opens the twenty third year of our periodical's existence", reads the greeting.

THE NAME IN BALLET COLUMN presents Svetlana Zakharova, a new prima ballerina of the **Bolshoy**. The sketch by Igor Stupnikov describes her as "an amazing new talent". Special attention is paid to the part of Giselle, which has become the ballerina's "identity card". "Zakharova's dancing in this production is marked by clarity and a peculiarly vibrant youthful purity".



One might say that during her tenure at the **Mariinsky Theater** Zakharova has easily mastered the St. Petersburg's classical repertoire, except it's hard to speak of any easiness when the ballerina's track record includes such parts as Aurora in *The Sleeping Beauty*, Kitri in *Don Quixote*, Medora in *Le Corsaire*, Nikia in *La Bayadere*, the solo part in *Chopiniana*, and Maria in *The Fountain of Bakhchisarai*. Each one required different stylistics, imagery, and spiritual fullness. The writer talks about the way the ballerina performs Balanchine's ballets and comes to the conclusion that "now one might say that

Balanchine is her choreographer and she, his ballerina... With each new role Zakharova proves that she is not only a virtuoso dancer but also an eloquent actress."

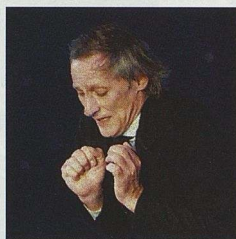
THE BALLET WORLD COLUMN reprints *A Miracle of Malakhov*, an article by Michel Audine, which appeared in the last summer's issue of the *Dance Magazine*. "Why miracle? Isn't Vladimir Malakhov only too well known as a brilliant dancer, an excellent performer of a diverse repertoire? Still, the term *miracle* is appropriate here, for having become Director of the **Berlin Staatsoper** he proved no less gifted an artistic director and manager than he has been a dancer. Vladimir Malakhov himself informs of his artistic program at the **Staatsoper**. Also included in the article are observations concerning premiere performances as well as principals and guest stars who perform the main parts.

THE INFORM-BALLET COLUMN traditionally presents the most memorable events in the world of dance:

- The **Igor Moiseev's School** has celebrated its 60th anniversary. The festivities were held at the **Chaikovsky Concert Hall**. "The dance school-theater of Igor Moiseev, who has created a new genre of the performing arts, is an established fact in the history of this country's culture. To operate successfully, the theater needed professionally trained artists. That's how the school was created in 1943, five years after the **Mosiev's Dance Ensemble** itself was formed. During its 60 years of existence it has given unique education and training to over 600 professional dancers".
- An art show, *Ballet in the Works of Moscow Artists*, took place at the **Feodor Shaliapin House** art gallery. Various works of many styles and genres were presented, including porcelain and earthenware sculptures, watercolor and oil paintings,

collages, works of graphic art, china painting, etc. that portrait the synthetic art of ballet from different angles. Reporter Olga Shkarpetkina writes, "The Moscow artists have presented to the public a veritable 'feast for a balletomane', which affords a view of unexpected new hues in the infinitely multitudinous gamut of ballet".

- Figure-skater Igor Bobrin, a European champion, a world



championship bronze medal winner, has celebrated his 50th birthday. Fans remember him as both a distinguished athlete and a gifted actor, who was able to make every figure-skating performance a veritable theatrical show. It came at no surprise that having completed his athletic career Igor Bobrin went on as an actor, a choreographer, and leader of his own of **Miniatures Ice Theater**. Reporter Stanislava Shchukova reflects upon productions of that unique theater.

- Valery Ivanov presents a detailed analysis of the artistic life of the **Samara Opera and Ballet House**; the repertoire of its famous troupe; individual characteristics of its artists; introductions of new performers into existing parts; and its performing tours. The main focus is on the year's one important premiere – *A Night of One-Act Ballets* to the music of Rodion Shchedrin. "Opening the season with a ballet performance was for the Samara's troupe a breakthrough from the tradition – usually a new theatrical year opens here with an opera. The Shchedrin ballet dilogy proved a banzai performance and a talk of the town.

Rodion Shchedrin and Maya Plisetskaya, for whom the music had originally been composed, arrived from Munich expressly for the premiere. The Samara versions of the ballets have been created by Nikita Dolgushin, artistic director of the ballet troupe (*The Carmen Suite*), and by Nadezhda Malygina, staging choreographer (*A Lady with a Lap-Dog*). *At a Threshold of a Jubilee* is an article by the renowned ballet historian Robert Urazgildev. It is dedicated to the **Alma-Aty Choreography School**, to its traditions and fates of its remarkable alumni and famous teachers.

"Approaching the 70th anniversary, which is due in 2004, the **A. V. Seleznev Choreography School** is proud of its achievements. Many of its alumni have won fame or at least renown on diverse stages in Russia, Germany, America, Yugoslavia, and France..."

THE BALLET SCENOGRAM COLUMN presents Victor Vanslav's review of the premiere performance of *Giselle*, this crown jewel of the classical heritage, at the **Kremlin Ballet**. "The new staging by Andrei Petrov set the most appropriate course, where the classical ballet is, on the one hand, being preserved in its artistic perfection and beauty and, on the other hand, gets renewed stylistically. Far from being simply a beautiful show, it presents a profound spiritual interpretation, clearly constructed dramatic development and a manifest philosophical concept."

THE DEBUTS COLUMN, which presents young critics, is replete with interesting materials:

- *The Flirting Jean* by Olga Shkarpetkina presents a profile of "a magician and wizard of the theatrical world", French poet, playwright, drama critic, scriptwriter, director and librettist Jean Cocteau.

- Natalia Sugoyd-Tresviatskaia's sketch-interview *Sergei Filin's Japanese Voyage* relates of the

International Ballet Festival in Tokyo. "The main feature of the Festival is the participation of the world stars. In August 2003 it was held for the tenth time".

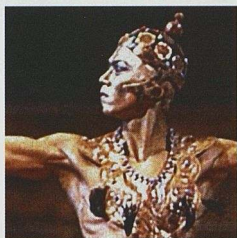


Sergei Filin, a star of **Bolshoy Ballet**, spoke to the reporter. "The principal task that the organizers take upon themselves", he said, "is attracting the young generation of artists. The Festival organizers demonstrate a great love of the art of ballet."

• Elena Presniakova's essay is entitled *In Class with Georgi Aleksidze: A Glimpse From Without*. "Unpredictable are turns and twists that the life of Georgi Aleksidze, a choreographer and educator, takes. He lives in Tbilisi but works in St. Petersburg at the **Russian Ballet Academy**, and now also at the **Russian Theater Academy**". It's his second year here, teaching students from all over the country. "Already after the first two semesters Aleksidze's exams became the talk of the whole faculty. They didn't follow standard routine, were unpredictable and unusual. Exciting musical material (Gluck, Bach, Beethoven, Prokofiev, Lyadov) has given the students an impetus to artistic quests under their master's skillful correcting influence." The article relates of the choreographer's techniques, of the way he gradually and non-intrudingly shapes his students' artistic worldviews, and of what they themselves think of their fabulous master.

• A sketch by Yulia Strizhekurova is dedicated to the artistic biography and life adventures of Morikhiro Ivata. "Much in the life history of this Japanese dancer, now of the **Bolshoy Theater**, has been happening 'in spite': in spite of his origin, of his nature, contrary to conventional ways of becoming a ballet artist, even against his own understanding of his destiny."

His final decision to commit himself to ballet came at the age of 19. After a year and a half of studies at the **Russian Ballet Institute** in Tokyo he came to Moscow. Having graduated from the **Moscow Choreography School** he had for three years danced for Vyacheslav Gordeev's **Russian Ballet** and successfully participated in various competitions. At last he was admitted to the Mecca of Russian ballet, the **Bolshoy**, where – contrary again to the conventional wisdom (to which he himself subscribed) asserting that classical ballet is restricted to Europeans – he performs a vast partly-character



repertoire and cherisher dreams of major parts."

• Olga Savenko's Sketch "Suite in White" Against the Background of "A Fever" has become a kind of afterpiece to the guest performances by the **French Ballet Troupe of Bordeaux**. Its current leader Charles Jude was one of the best students of Rudolf Nureev's and had also worked on classical parts with Serge Lifar. This is perhaps the reason why classical ballet is for Bordeaux, the stylistic diversity of their repertoire notwithstanding, an authority beyond exception. It wasn't for nothing that their touring program, which is composed of many-faceted pieces, is crowned with the famous *Suite in White*, which was staged in 1943 and is deservedly considered Lifar's highest choreographic achievement.

THE BALLET-PARADE COLUMN presents a detailed analysis of the fairly crowded 'autumnal marathon' of the contemporary dance festivals. The beginning of the theatrical season was marked by the *Dance Inversion* international festival. It was held for the fourth time and this year received a new name, expanded its geographi-

cal span and somewhat modified its goals: whereas previously stakes have been high exclusively for experimental works, now it was decided to introduce genuinely theatrical performances as well.

The writers of the review share their reflections upon the ways of contemporary choreography and upon artistic merits of the works that were offered to the public. Concluding the analytical material is an interview with Vladimir Urin, Festival's director. The analysis of the programs that were presented at the festival has led to several general conclusions. First, that all the participating groups have demonstrated talent and diversity. Second, that the festival has proved the relevance of its title and hence its theme. The feeling of kind of invertedness of the world is shared by all choreographers and dancers at the beginning of the 21st century. Third, and one that has manifested itself during special sessions called "Coffee with a Choreographer", that each non-Russian choreographer has something personal that links him or her with Russia and the Russian dance culture, and each one has a dream of staging a production here.

The second article of the column (*The Second Step* by Pavel Yashchenkov) relates of the *Grand Pas* Festival that featured some famous troupes: **Ballet Prelgocag** of France, **Kibbutz Contemporary Dance Company** of Israel, and **Rambert Dance Company** of UK. "The ballet androgyns, the figurines that the participants were awarded, symbolize duality. Not only the festival itself and the performances presented were ambiguous but the impressions they left were ambivalent as well. Genuine and sublime art went side by side with ostentatious provocativeness and mediocre standards. Nonetheless, this year's festival program did become a high spot".

A Ballet Class relates of the *Workshop-3*, a summer school of contemporary dance. This is an event that choreographers, dancers and all who care about contemporary dance await most eagerly. During two weeks in Moscow, in four dance halls, leading choreographers and dancers of Russia, America, Western and Eastern Europe give master-classes on the tech-

niques of contemporary dance; nouveau; contact improvisation; East-African dance; and hip-hop. Choreographers and dancers from various countries gather here to share their experiences and latest achievements in their respective dance streams.

This past summer the subjects studied here had been gravity, balance, weight, and body position in space. The school had attracted many of those from all over Russia who aspire to create their own inimitable and individual language of plastique.

"The idea is quite simple. Such schools exist everywhere. The best known are the **Tanzwochin** in Vienna and the **American Dance Festival**, which are well attended by many a Russian dancer. The thing is, the organizers have experimented upon an existing model. It turned out a needful, useful and interesting development."

Choreographers and teachers from various countries share their impressions of the summer school and of Russia's significance in the context of world dance. Among them are such Russian masters as Alexander Pepeyev, Albert Albert, and Alexandra Kinikova, whose interviews are also printed in this issue.

Youth America Grand Prix: More Than Just a Competition is an article by Segrei Gordeev. "As

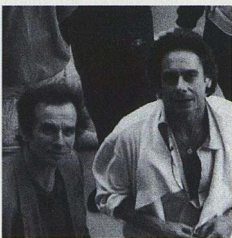


opposed to the habitual reverence in which most Americans hold ballet, a spectator who chanced to attend the recent (fourth) *Youth America Grand Prix* ballet competition in New York might have thought that she had mistakenly got to a rock concert: so boisterous and enthusiastic was audience's reaction to almost every piece shown by the participants from all parts of the world.

"Represented at the competition were such countries as Brazil, Canada, France, Japan,

Korea, Mexico, Switzerland, Ukraine, USA, and, of course, Russia. The total of 220 finalists had been selected at the semifinals that took place in six major American cities, as well as by the jurors' having viewed almost a thousand video recordings that had been submitted to them from all over the world".

THE BALLET WORLD COLUMN opens with the story *To Nureyev from Neumeier* by Elena Solominskaya, reporting from Dusseldorf, about a magnificent gala night on stage of the **Hamburg Opera** as a closing event of the 29th Hamburg Ballet Days.



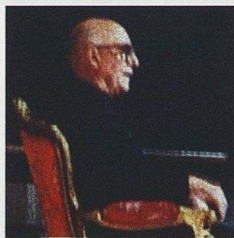
Such a gala concert traditionally closes the annual Hamburg Ballet Days and is dedicated to Waslav Nijinsky and also to one significant event or personality in the history of ballet. This year it was in

memoriam of the great dancer Rudolf Nureyev. The host, John Neumeier, who knew Nureyev and held him in high regard, invited many European and world stars, friends and colleagues.

The column's other sketch, *Fanny Elsler Invites* by Elena Kozlenkova, is dedicated to one of the most famous dancers of the romantic ballet era. "The beauty and harmony of Fanny Elsler's person, her magnetism, her polished dancing technique, her freedom on stage, the perfect academicism of her performance, her huge temperament (Thiofile Gautier dubbed her 'a pagan dancer') all rendered her performances quite unforgettable. She danced in many European cities, accompanied everywhere with throngs of devotees and howling success." Austria rightfully considers Elsler its national pride. Eisenstadt, one of Austria's most beautiful cities, hosted a gala concert dedicated to her. The program included ballets excerpts and choreographic miniatures from Fanny Elsler's repertoire that now get performed only rarely, if at all.

This year happens to be replete with centennials. All the articles of **THE BALLET TIME COLUMN** are dedicated to those who would've turned a hundred this year.

"Seven decades of his life Acaf Mikhailovich Messerer had committed to the art of classical dance as a performer, a teacher, and a choreographer. He has become a legend of the Russian ballet. But what kind of person was the Grand Maestro in class, on stage, in life? Olga Lepeshinskaya, Raisa Struchkova, and Mikhail Lavrovsky, who knew him well, answer this question".



The Kholbins is a famous Moscow ballet family. Among its members there have been dancers, teachers and choreographers, who during the entire 20th century have loyally served the art of Russian ballet. And not only Russian, either; **Nikolai Sergeevich Kholfin**, in particular, has done a lot for the development of Kirghiz and Turkmen dance culture and indeed has revived their ethnic choreographic arts. Printed in

this issue is a sketch by his brother and colleague Anatoly Tolsky entitled *A Word about My Big Brother*.

"**Natalia Ilyinichna Satz** is a unique person: hardly could there be found in the history of the world theater another one who, being so multifaceted and gifted an artist as she was, would commit his or her life to a 'sole but fervent passion' – children's theater.

"Last decades of her life Natalia Satz had invested into the building up of perhaps the most difficult yet the most dear of her creatures, the Children's Musical Theater. And today there hovers over Moscow the Blue Bird, the bird of her dream and her joy, the bird on the spire of the **Natalia Satz State Academic Children's Musical Theater**.

"The year of Natalia Satz closed with two premieres: a concert-spectacle dedicated to her beloved composer Sergei Rakhmaninoff and the ballet *A Day is Leaving the Earth* (to the music of P. Tchaikovsky) staged by young choreographer Anatoly Yemelyanov and performed by **The Crown of Russian Ballet**, a private dance company under the aegis of the Children's Musical Theater". It's these two interesting performances that Galina Inozemtseva reflects upon in her article *Natalia Ilyinichna would've been Happy*.

Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на первое полугодие 2004 года на

- 1** журнал «Балет» (индекс 70947, стр.182),
- 2** «Линия. Балет» журнал «Балет» в газетном формате (индекс 83810, стр. 111),
- 3** «Студия Антре» / Studio Entrée (индекс 44728, стр. 371)

в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка-2004» (Пресса России, том 1, 1-ое полугодие, зелёного цвета) Агентства подписки и розницы, а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции:

129110, Москва,

проспект Мира, д.52, строение 1
(станция метро «Проспект Мира»).

Телефоны редакции:

(095) 284-33-51, 288-28-42, 288-40-47

Тел./факс редакции: (095) 288-24-01

E-mail: mail@russianballet.ru

Телефон агентства

«Книга-сервис»:

(095) 124-71-10

E-mail: public@akc.ru

Телефоны агентства

«Вся пресса»:

(095) 787-34-47, 787-34-45

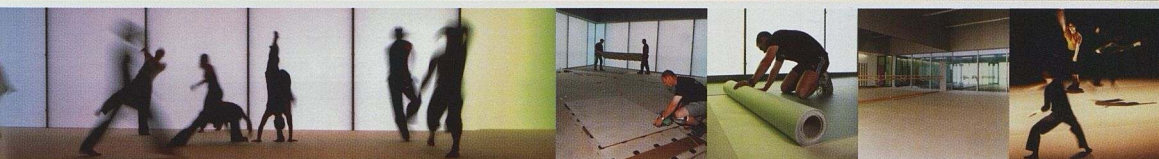
E-mail: allpress@sovintel.ru

Лабан достоин лучшего. Поэтому выбор пал на пол для танцев HARLEQUIN.

“Пол для танцев компании HARLEQUIN разработан в соответствии с самыми высокими требованиями профессиональных исполнителей, и мы не слышали ничего кроме похвал ни от наших студентов, ни от технического персонала.”

STEPHEN MUNN
Head of Theatre Programme
at Laban

Photography: Merlin Hendy & Martyn Rose



Photography: Merlin Hendy



HARLEQUIN

Компания Harlequin и Лабан-центр сотрудничают на протяжении многих лет, и не удивительно, что для нового здания в Лондоне, для всех 14 танц-классов была выбрана амортизирующая пружинящая конструкция Harlequin's Liberty с покрытием для танцев Harlequin Studio. На сцене же компанией Harlequin была установлена традиционная пружинящая конструкция из кленового дерева.

Вы хотели бы получить полную документацию и образцы, позвоните в наш офис в Люксембурге по тел. +352 46 44 22. Вы можете также отправить факс или сообщение электронной почты.

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®

Harlequin International, 29 rue Notre-Dame, L-2240 Luxembourg
Tel: 00 352 46 44 22 Fax: 00 352 46 44 40 Web: www.harlequinfloors.com

 IADMS
International Association for
Dance Medicine & Science

LUXEMBOURG LONDON LOS ANGELES PHILADELPHIA FORT WORTH SYDNEY

Министерство культуры РФ
Комитет по культуре г.Москвы



Новая сцена

29 февраля

Ренессанс Капитал

Душа Танца

10-я национальная премия

2004



Гала-концерт
и церемония
награждения

лауреаты:

Борис Мессерер
Татьяна Чернобровкина
Андрей Уваров
Диана Вишнева
Наталья Балахничева
Екатерина Максимова

ДОСУГ

Yandex
Найдётся всё.

ЖУРНАЛ
ОМ

Журнал **История**

Grigko

Свят-Свѣт



о р г а н и з а т о р ы
БАЛЕТ () BALLEТ **AUGUST**
PRODUCTION

БИЛЕТЫ В КАССАХ КОНТРАМАРКИ И "КОНТРАМАРКА-ЦЕНТР" (Б. ДМИТРОВКА, д-1)
СПРАВКИ И ЗАКАЗ БИЛЕТОВ НА САЙТЕ И ПО ТЕЛЕФОНУ

www.kontramarka.ru **933 3200**