

М а й - и ю н ь № 3 (1 2 9) 2 0 0 4

БАЛЕТ () BALLET

Большой в Париже

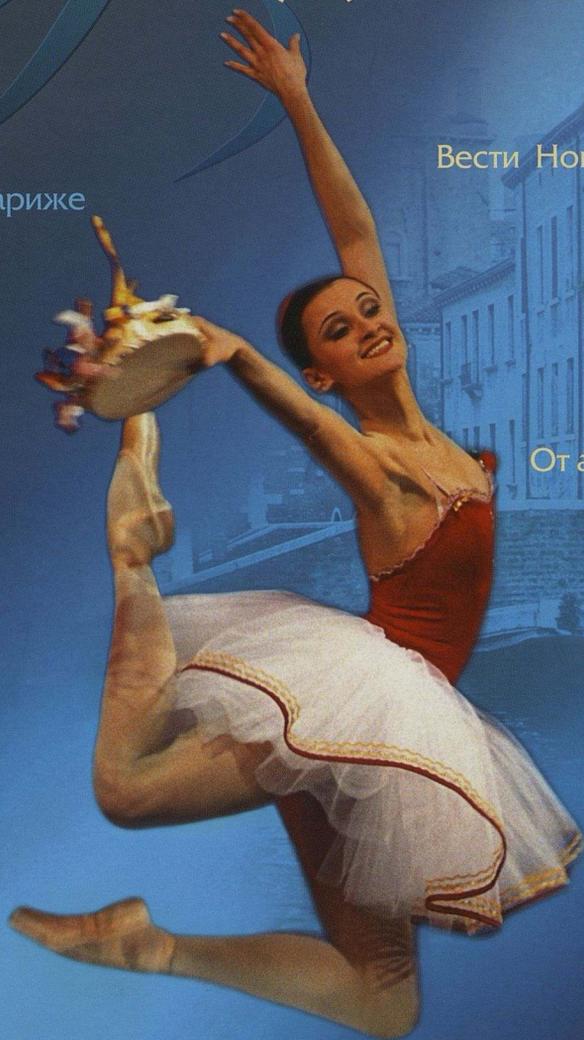
Вести Новости Информация

От ассамблей до балов

Вышли в свет

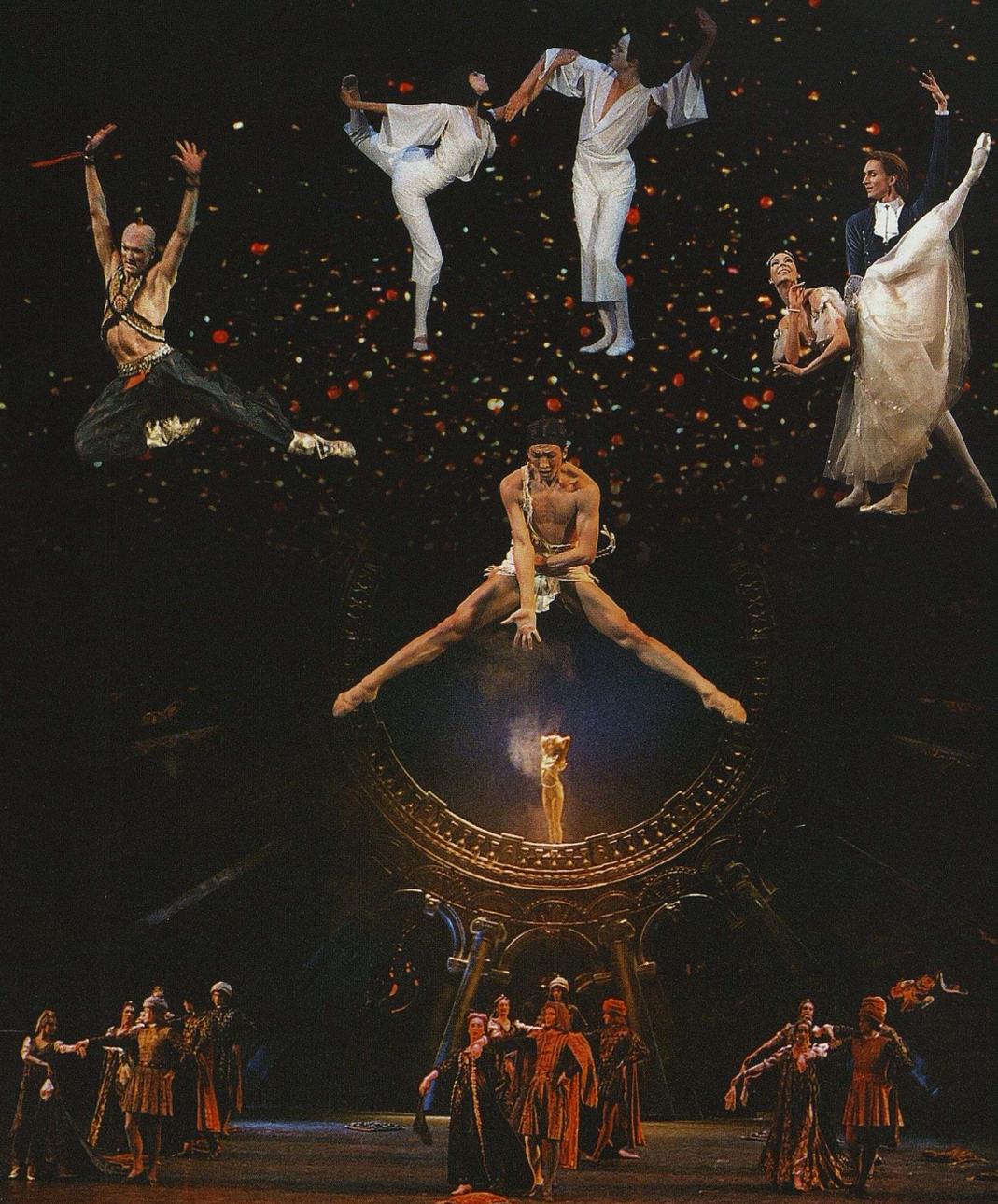
Среди реликтовых кедров

Маршруты «Души танца»



МОСКВА

Душа Танца





Новая сцена



▶ Морихиро Ивата
(«Подовские пляски»),
И. Перфери и М. Сиваков
(«Принцесса Луиза»),
М. Александрова
и Д. Гуданов («Сальвида»),
И. Канетов
(«Сказание о Йусуфе»),
Сцена из балета
«Ромео и Джульетта».

▶ Я. Годовский и А. Медальян
(«Светлый ручей»),
Е. Березина и П. Галимуллин
(«Сотворение лиры»),
И. Лиена и М. Петрович
(«Мужчина и Женщина»),
И. Балахничева
(«Старая красавица»),
А. Санникова и И. Кузнецов
(«Корсар»),
Приветствие лауреатов:
А. Петров, А. Мессерер,
И. Балахничева, Д. Вишневая,
Учащиеся Московской Академии
хореографии («Полночь»),
Фото Д. КУЛИКОВА



На Новой сцене Большого театра (Москва) и сценах Александринского театра (Санкт-Петербург) и Театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) состоялись гала-концерты, посвященные церемонии награждения лауреатов 2003 года и десятилетия приза «Душа танца».

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ УЧАСТНИКОВ КОНЦЕРТОВ:

• солистов Большого театра: Марию Александрову, Анну Антоничеву, Марию Володину, Анастасию Горячеву, Ирину Зиброву, Илзе Лиепу, Анастасию Япенко, Ринату Арифуллина, Александру Волчкова, Яна Годовского, Дмитрия Гуданова, Морихиро Ивата, Дениса Медуева, Андрея Мелашкина, Марка Перетоккина, Александра Петухова, Николая Цискаридзе; солистов Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Наталью Ледовскую и Георги Смилевски;

• солистов Государственного академического театра классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Васильева Екатерины Березину и Ильдиза Галимуллина;

• солистов театра «Кремлевский балет»: Наталью Балахничеву, Юрия Белоусова, Сергея Васюченко, Романа Мартишкина, Михаила Михайлова;

• солистов Ансамбля народного танца (художественный руководитель Игорь Мосеев): Рудия Ходжаина, Андрея Артамонова, Владислава Озерянского;

• солистов Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского: С.Пилеву, И.Перрен, С.Куанцова, А.Кулигина, Р.Михалева, М.Подосенова, М.Сивакова, И.Филимонова, А.Чеснокова;

• солистов Театра оперы и балета Санкт-Петербургской Консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова Т.Котченко и Д.Лысенко;

• солистов Санкт-Петербургского театра балета Б.Эйфмана: В.Арбузов, Н.Поворознюк, А.Турко, Д.Фишер;

• солиста Национальной оперы Украины (Киев) Дениса Матвиенко,

• солистов Театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) Александру Санникову, Илью Кузнецова, а также директора фестиваля «Стерх» Лиру Табышевцу;

• солистов Новосибирского театра оперы и балета Лилию Зайцеву и Евгения Гращенко;

• солистов Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля Елену Кострову, Елену Щеглову, Нурлана Канетова и Дениса Установу;

• солистов театра «Балет Евгения Пандфилова» (Пермь) М.Тихонова, А.Колбина, А.Расторгуева;

• учащиеся Московской государственной академии хореографии и Санкт-Петербургской академии русского балета имени А.Я.Вагановой;

• известных мастеров сцены Владимира и Алину Кирсановых, а также юного исполнителя русских танцев Игоря Самарина (п.Шуя).

nballet



шел на улицы и площади городов и чтобы его исполняли все – и стар, и млад. Но это – мечты, хотя... праздников не так уж много, и один общий для всего мира – совсем не помешал бы.

Каждый год в День танца один из представителей ЮНЕСКО обращается к деятелям хореографии с приветствием. В нынешнем году эта честь представлена Президенту Международного Совета танца, профессору Алкису Рафтису (Париж).

День танца в мире не так популярен, как того заслуживает само – всеми любимое – искусство танца. Доставляя людям эмоциональную, эстетическую и даже... интеллектуальную радость, танец сопровождает человека на протяжении всей его жизни.

У каждой эпохи – свои танцы. Существует множество их разных видов и жанров. И в быту; у любого народа есть (или были) свои народные танцы. Причем существуют они повсеместно – и у жителей больших регионов, и у обитателей малых селений. Есть танцы, исполняемые маленькими группами участников, есть такие, что вовлекают в свою орбиту массы людей, есть ещё и парные: как диалог, повод к знакомству, как выражение отношений, рождение чувств.

И танцы на сцене (их часто называют сценическими): они в большей или меньшей степени связаны со всеми видами искусства – с музыкой, живописью, скульптурой, кинематографией, драматическим театром, оперой, опереттой, мюзиклом, с собственно танцевальными жанрами: народносценическими композициями в ансамблях, танцами на эстрадных представлениях, а также со всеми составляющими балетный спектакль (классический танец, характерный танец, гротеск, пантомима и др.).

Танец может, как писали великие, не только радовать глаз, но трогать сердце и волновать умы. Танцам и философия близка. Танец, будь он народный, классический, характерный, салонный, балетный, спортивный, современный, опереточный, джаз, степ, стрип, акробатический или какой-либо другой – часть культуры человечества. Танец живёт вместе с людьми и служит им в радости, раздумьях, горе. И потому ЮНЕСКО в 1982 году объявил о праздновании Дня танца. День танца отмечается в день рождения великого реформатора танца Жана Жоржа Новера – 29 апреля. Как бы хотелось, чтобы в этот день танец вы-

«Танец – это архитектура человеческих движений, – говорит он в своём послании. – Архитектор использует технические материалы для возведения сооружения в определённом месте. Хореограф как архитектор движений тоже является техником. Он знает возможности человеческого тела (анатомию, физиологию, психологию). Его знания основаны на опыте, так как он много лет трудился на танцевальных подмостках. Как хороший архитектор, годами ходивший по строительным лесам своих знаний, он должен создавать произведения, которые доставляли бы зрителю эстетическое наслаждение, побуждали бы его думать.

Однако существует один необъяснимый большой парадокс: в каждой стране есть университеты, готовые архитекторов, но где их эквиваленты для хореографов и преподавателей танца? Можно по пальцам пересчитать страны, где молодые люди после 18 лет в состоянии продолжить своё образование как практическое, так и теоретическое. И даже там, где такие учебные заведения существуют, они недостаточно поддерживаются и не имеют достаточных ресурсов для нормальной деятельности.

Одно из направлений работы Международного Совета танца (CID) состоит в том, чтобы убеждать правительства создавать в университетах танцевальные факультеты высокого уровня. Именно под этой эгидой проходит Всемирный день танца в нынешнем году». Редакция журнала «Балет» поздравляет своих читателей с праздником и желает всем радости Танца, что значит – добра и жизнеутверждения.

С Днём Танца!

Валерия Уральская,
главный редактор журнала «Балет»

В. Уральская

БАЛЕТ (A) BALLET

Выходит шесть раз в год

ВЕСТИ ИЗ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ

6. **А.Максов.** ...Из Большого театра
7. **Г.Иноземцева.**
...Из театра «Кремлёвский балет»
8. **Е.Козленкова.** ...Из Московского государственного театра «Русский балет»
10. **Р.Володченков.**
...Из театра «Империум балет»
11. **В.Колобовников.** ...Из театра Русский камерный балет «Москва»

МИР БАЛЕТА

12. **В.Игнатов.** Лебеди, колхозники и фараоны на берегах Сены
15. **П.Яценков.** Американская вечеринка
18. **А.Максов.** Ночи для «pas de deux»

Германский дневник

19. **Т.Ратобылская.** Инерция формы
21. **Е.Соломинская.** «Реквием» как ода
21. **А.Груцынова.** Саша Вальц и её «тело»

Японский дневник

22. **В.Петрова.** Итак, она звалась Татьяной
22. Между природой и цивилизацией

СЦЕНОГРАММА БАЛЕТА

24. Новая эра Дельфийских игр
26. **Е.Преснякова.** Время вспять

ИНФОРМ-БАЛЕТ

ВРЕМЯ БАЛЕТА

36. **Н.Дементьева.**
«...И бал блеснит»
из истории русских балов»

ФОТОРЕПОРТАЖ

40. 10 танцев вокруг «Экзерсиса»

БИБЛИОТЕКА БАЛЕТА

42. Слова на пуантах
44. Вышли в свет

BALLET

Адрес редакции:
129110, Москва,
Проспект Мира, дом 52/1
тел.: (095) 288-33-51
(095) 288-28-42
факс: (095) 288-24-01
e-mail: mail@russianballet.ru

Редакция:
Е.И.КОЗЛЕНКОВА,
Ю.И.СТРИЖЕКУРОВА,
О.Ю.ШКАРПЕТКИНА,
С.С.ЩУКОВА,
Т.М.ЕВДОКИМОВА,
В.И.ПАЧЕС,
И.В.БАЛАШОВ,

фотокорреспондент
Д.М.КУЛИЖОВ,
корректор
В.М.КОЛОБОВНИКОВ,
компьютерный набор
Э.И.ВАСИЛЬЕВА.

Разработка дизайна,
верстка, предпечатная
подготовка: «PaninDesign»
А.Панин, И.Вакк.
(e-mail: aapanin@mail.ru)

Отпечатано в типографии
ООО «Менонсополиграф»,
105037, г.Москва,
ул. Никитинская, 5-а
тел.: (095) 165-72-28,
факс: (095) 165-58-65

Журнал зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2004

(129)
МАЙ – ИЮНЬ 2004
Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал

Выходит шесть раз в год.

Учредители
АНО «Редакция журнала «Балет»,
Министерство культуры
Российской Федерации,
Комитет по культуре
Правительства Москвы

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.КОРОВОКОВ (заместитель
главного редактора)
М.М.КУРИЛКО-РЮМИН
А.Д.МИХАЙЛОВА
В.С.МОДЕСТОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ
С.И.ХУДЯКОВ
Г.В.ЧЕЛОМЫТЬКО-БЕЛЯЕВА
Творческий совет:
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
М.Х.ВАЗИЕВ
В.Ю.ВАСИЛЁВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Е.Ф.ГОРИНА
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
Н.А.ДОЛГУШИН
В.Н.ЕЛИЗАРЬЕВ

В.М.ЗАХАРОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
О.В.ЛЕПЕШИНСКАЯ
А.М.ЛИЕПА
И.А.МОИСЕЕВ
А.А.МУНТАГИРОВ

А.Б.ПЕТРОВ
Л.П.САХАРОВА
Р.С.СТРУЧКОВА
А.Н.ФАДЕЕЧЕВ
Б.Я.ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:
АЙВОР ГЕСТ (Англия)
СЕЛМА ДЖИН КОЭН (США)
ОЮЛЯ 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.ЛОГИНОВ
В.Г.УРИН
М.М.ЧИГИРЬ
И.А.ЧИСТОПАШИНА

BALLET

Мнение редакции не обязательно совпадает с мнениями авторов. Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере. Рукописи не возвращаются и не рецензируются. Любое воспроизведение материалов для их дальнейшего использования без нашего письменного разрешения АНО «Редакция журнала «Балет». Торговая марка зарегистрирована и является собственностью АНО «Редакция журнала «Балет».

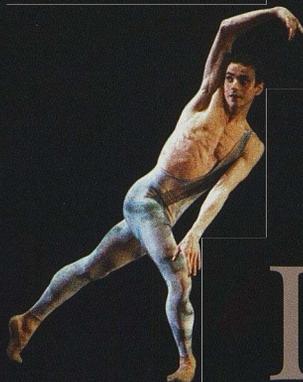
На первой странице обложки: солдаты Большого театра Татьяна Степаненко в «Тарантелле» Дж.Баланчина. Фото И.ЗАХАРКИНА
Материалы, посвященные 100-летию Дж.Баланчина, читайте в следующем номере журнала.

А. Горячева и Д. Медведев
(«Сильфида»).

Д. Медведев («Нарцисс»).

Р. Ходжоян
(танец аргентинских
пастухов «Гаучо»).

Н. Ледовская и Г. Смилевски
(«Дама с камелиями»).



Душа Танца САНКТ- ПЕТЕРБУРГ



С. Гилева и М. Сиваков
(«Посиф прекрасный»).

И. Самарин («Скоморошок»).

уч. Академии русского
балета им. А.Я.Вазановой
(«Щелкунчик»).

Фото Д. КУЛИКОВА



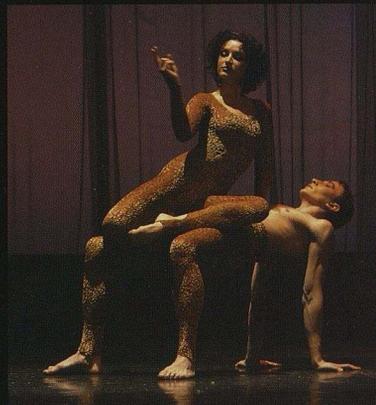


Душа Танца

СТЕРХ

Н. Ледовская и Г. Смилевски
(«Ромео и Джульетта»);
С. Галева и Н. Канетов («Сильфида»);
И. Марков («Мой Иерусалим»);
Н. Ледовская и Д. Матвиенко
(«Дон Кихот»).

М. Тихонова и А. Растргуев
(«Хореографическая композиция»
Е. Памфилова).
После Гала-концерта. Фото на память.
Фото Н. НАЗАРОВА



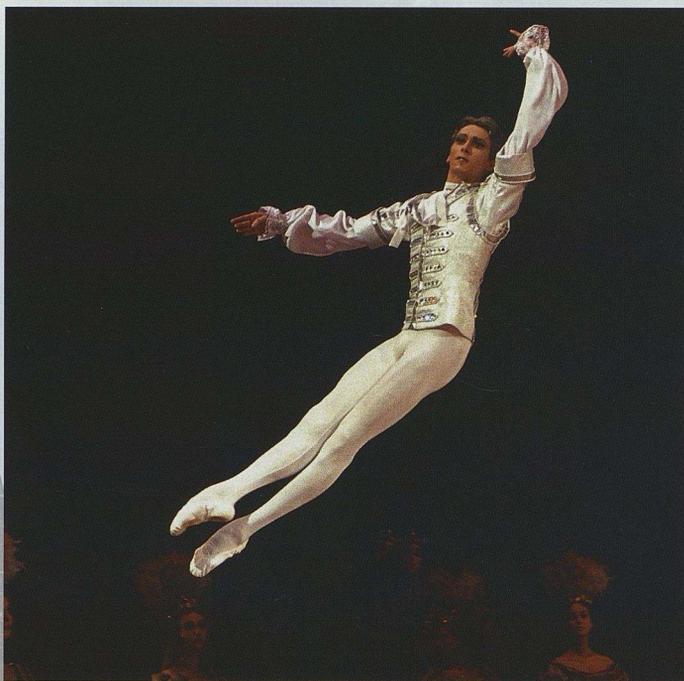


...ИЗ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Освоив дополнительные подмостки Новой сцены Большого театра, балетная труппа выступает с такой интенсивностью, что едва ли не каждый спектакль интригует ожиданием встречи с новым исполнителем. Дебютов и вводов так много, что обо всех и не расскажешь. Нарушив хронологию событий, ограничимся лишь самыми крупным и партиями или наиболее яркими художественными достижениями.

Мария Аллаш долго двигалась в направлении Озера Лебедей, но, по-видимому, времени со своим педагогом Татьяной Голиковой зря не теряла. Успех в сложнейшем спектакле к балерине пришел заслуженный. Артистка победительных пластических интонаций преподнесла сюрприз, поразив способностью превратить свой обычно «полнокровный» танец в деликатный. Адажио второго акта – исповедально-интимно поведенная романтическая баллада. Ее смиренная Одетта с царственными руками-крыльями и испуганно-беззащитными глазами лани, печально взглядываясь в Принца, похоже, одержала верх над Одиллией, в образе которой как раз ожидалась наибольшие эффекты в исполнении артистки.

Три непохожих друг на друга танцовщика представили своих принцев Дезире в «Спящей красавице». Высокий, статный Владимир Непорожный (педагог Владимир Никонов) сделал ставку на корректность исполнения. Борясь с невыносимыми темпами оркестра, он все же позволил оценить красоту стоп в партерных движениях и уверенное владение дуэтом. Одним словом, проявил себя опытным мастером.



• В. Непорожный (Дезире) в балете «Спящая красавица». Фото И. ЗАХАРКИНА

Дмитрий Гуданов (репетирующий с Юрием Владимировым) явил свою харизму в экспрессии полета и мягкости приземления, динамике и стабильности вращений, сосредоточив интерпретацию образа в эволюциях bella danza. Совершенствующийся под руководством Владимира Никонова утонченный Александр Волчков, чьи физические пропорции удлинены, а эмоции сдержаны, сохранил очарование в изысканности певучих линий, завершенности поз. Зато ноги танцовщика приобретают все большую крепость, а танец – выносливость и «стержень».

Партия принцессы Флорины припала как нельзя более «впору» Нине Капцовой (педагог Марина Кондратьева). Хрупкая по виду артистка резвилась в композиционных узорах Пе-

типа, представ истинной героиней волшебной сказки и при этом продемонстрировал ювелирную работу ног, легкость движений корпуса, безупречность формы. Если в танце Флорины ценна «бисерность», то для Китри («Дон Кихот») характерны амплитуда, размах. Именно такой увидела свою Китри другая ученица М. Кондратьевой – Екатерина Шипулина. Ее любимица Барселонны импульсивна, темпераментна, весела, но самообладания, впрочем, не теряет, а потому, глядя на сцену, не приходится краснеть за смазанное рас или сорванную поддержку. Стихию совсем иной буффонной природы сотворил в «Дон Кихоте» Андрей Евдокимов. С явным насилием над собой, по производственной необходимости, взявшись за нетанцевальную игровую партию комичного воздыхателя Китри – Гамаша,

артист еще раз подтвердил свой недожиданный талант лицедея в диапазоне от романтики до гротеска. Вызревший за считанные дни репетиций с Василием Ворохобко характер фатоватого и фанфаронистого евдокимовского Гамаша отличался стилистической точностью, психологической целостностью, сценической завершенностью. В Ворохобко – педагог опытный, страстный. Ему удается «завести», выжать желаемое из любого, даже самого инертного по природе артиста. Плод его усилий – новый состав Сараинского танца в «Раймонде». В нем успешно дебютировала гибкая, юркая Анна Нахалетова и Петр Казмырук. Во всяком случае, танцовщик, слишком хорошо воспитанный, чтобы выплескивать наружу душевные бури и потому производящий в жизни впечатление незыблемо-



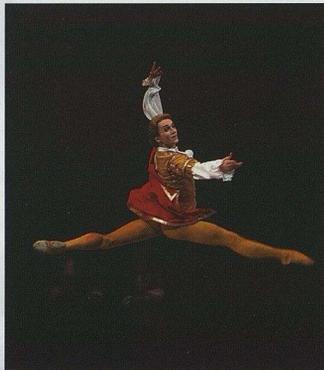
го покоя, вдруг проявил энергию пустынного смерча. Ноги, выбрасываемые высоко, руки, то выписывающие магические круги в воздухе, то воздеваемые к небу, тело, кольцеобразно сворачивающееся в воздухе...

Для одних это испытание на прочность, для других – тест на художнический потенциал, для третьих – итог очередного творческого этапа...

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

Еще один ученик Василия Ворохобко – Сергей Доренский – продлил ряд исполнителей роли Шуга в «Легенде о любви». Удачно! Продуманно обыгрывая длиннополые рукава, «лизавшие» пространство, подобно огненным языкам сказочного чудовища, его хромоногий, одержимый бесами горбун, жаждал вознестись над всеми в этом царстве гнета и порабощения, загоняя уродливое тело в бешеный ритм неистовых прыжков.

Ещё раз подчеркнем, что подготовка новых ролей и личные премьеры происходили на фоне чрезвычайно насыщенной репертуарной афиши.



БАЛЕТ

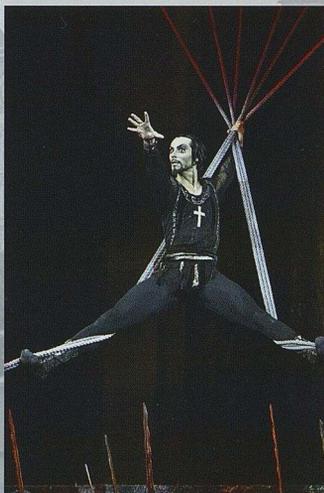
• Д.Гуданов (Дезире) в балете «Спящая красавица». Фото И.ЗАХАРКИНА

• М.Аллаш (Одетта) в балете «Лебединое озеро». Фото И.ЗАХАРКИНА



...ИЗ ТЕАТРА «КРЕМЛЁВСКИЙ БАЛЕТ»

Нынешний сезон в театре «Кремлёвский балет» – сезон интересных дебютов. Среди них, наверное, самым событийным стало выступление известного испанского танцовщика Игоря Иебра в балете «Иван Грозный» Прокофьева-Григоровича. И не только потому, что зарубежный артист впервые появился в заглавной партии этого спектакля театра «Кремлёвский балет», но, прежде всего, потому, что Иебра продемонстрировал редкостное для иностранца понимание сложной личности русского царя, убедительно показав противоречия его характера, его масштаб и как человека со всеми его страстями и переживаниями, и как государственно-го деятеля, готового ради сохранения целостности России на любые испытания. Чувствуется, что столь крупный и многокрасочный портрет родился в результате не только напряжённой работы на репетициях под руководством русских педагогов Юрия Владимировича и Валерия Рыжова над постижением хореографии Юрия Григоровича, но и изучения исторических исследований, посвященных Ивану Грозному, и собственных раздумий артиста... Игорь Иебра тщательно, до мельчайших деталей и штрихов, освоив пластический текст Григоровича, его стиль, его эмоциональные и смысловые подтексты (особенно во втором акте), стремился проникнуть в глубины философских откровений авторов этого грандиозного



• И.Иебра в балете «Иван Грозный». Фото Ю.КАДОВОГО

БАЛЕТ

полотна, двух великих художников XX века – композитора Сергея Прокофьева и хореографа Юрия Григоровича.

Игорь Иебра родился в испанском городе Бильбао. Русское имя ему дала мать, любимой оперой которой была опера А.Бородина «Князь Игорь». Танцовщиком мальчик решил стать после того, как увидел по телевидению балет Юрия Григоровича «Спартак».

Профессиональное образование Иебра получил в Королевской консерватории в Мадриде.

«Очень рад, – сказал об исполнении Игорем Иебра роли Грозного Юрий Григорович, – что на сцене Кремлёвского дворца, рядом с царскими палатами Грозного, в семье «балетных» Иванов появился ещё один. Испанскому танцовщику Игорю Иебра, если судить по его исполнению, личность русского царя интересна, чувствуется, что он сам много думал о нём и о его деяниях. Создавая образ Ивана IV, он сочетает в своём решении внутреннюю стихийную эмоциональность со строгой сдержанностью классической танцевальной формы, что для актёра, по-моему, очень важно. По фактуре и всем другим данным Игорь, безусловно, лирический танцовщик. Ему близки партии лирико-романтического репертуара. А в партии Ивана Грозного он показался совершенно другим – властным, мощным, эмоционально разнообразным. Эта партия, как мне кажется, даёт возможным быть и нежным, любящим – с Анастасией, и сильным, бескомпромиссным – с опричниками. И повторю ещё раз: очень рад, что на нашей сцене появился ещё один исполнитель партии Ивана Грозного, который замечательно её танцует».

Ещё один дебют на кремлёвской сцене – на этот раз двойной – известной



в недавнем прошлом балерины, а ныне балетмейстера-репетитора труппы Нины Семизоровой и её подопечной Кристины Кретовой, недавней выпускницы Московской академии хореографии, в балете «Жизель».

Правда, справедливости ради, скажем, что Нина Семизорова как педагог уже обрела определённую репутацию. Два года назад на балетмейстерском факультете Российской академии театрального искусства уже состоялся первый подготовленный ею выпуск молодых педагогов, сейчас она второй год занимается со студентами нового набора. Однако в «Кремлёвском балете» с крупной работой как театральный балетмейстер-репетитор Нина Львовна выступает впервые. И у Кретовой Жизель – её первая большая роль.

Нина Семизорова – самая верная и самая последовательная ученица Галины Сергеевны Улановой, и исполнительские традиции великой балерины она постигала на своём личном творческом опыте, «пропуская» через своё сознание, через пластику своего тела, «преломляя» в своём танце... И Кристина Кретова трудилась на репетициях с огромным желанием воспринять откровения этой школы, работала над ролью с полной самоотдачей. Она, как говорит Семизорова, на репетициях внимательна, доброжелательна, вдумчива.

Артистка и её педагог достойно выдержали серьёзный экзамен. Двойной дебют прошёл с успехом. Точность сценического рисунка у Кретовой не нарушается эмоциональными всплесками, даже в сцене сумасшествия она сдержана и замкнута в своём страдании. Облик беззаботной счастливой девушки, которая искренне радовалась жизни, в мгновение менялся – предательство любимого словно лишало её зрения,



• К. Кретова в балете «Жизель».
Фото Д. КУЛИКОВА

БАЛЕТ

Жизель-Кретова, двигаясь как заворуженная, будто искала выход из тьмы обрушившегося на неё несчастья и нашла его, увидев любимого, забыв обо всём, бежала к нему – к Альберту, к своей смерти... Во втором действии танец Кристины Кретовой отличается красотой и благородством линий, хрустальной чистотой стиля, тем не менее, её Жизель в этом холодном мире неземного бытия – как огонёк надежды, излучающий теплоту самоотверженного чувства. «Мне повезло в жизни, – говорит артистка, – я попала в руки к такому выдающемуся педагогу. Нина Львовна обладает даром заражать своей неиссякаемой энергией любого человека, и работать с ней – большое удовольствие. На репетициях мы не только учим порядок и «отрабатываем» технику – она умеет удивительно интересно и точно рассказать о балете, о его образах. Нина Львовна – добрый, терпеливый, умный наставник. Только благодаря её кропотливой работе со мной, я смогла почувствовать себя на сцене более уверенно и услышать из зала крики «браво!».

А недавно состоялся дебют артистки в партии Одетты-Одилии в балете «Лебединое озеро». Дебюты состоялись и в балете «Ромео и Джульетта»: в роли Ромео выступил Роман Артюшкин, Тибальда – Сергей Теплов.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА

...ИЗ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА «РУССКИЙ БАЛЕТ»

Под «занавес» сезона труппа представила зрителям свою последнюю работу – одноактный балет «Шехеразада» в хореографии Михаила Фокина, возобновлённой Гедминасом Тарандой, в редакции Вячеслава Гордеева.

Либретто Михаила Фокина и Льва Бакста также отчасти отредактировано Вячеславом Гордеевым, изменены некоторые мизансцены. Однако «дух» хореографии Фокина сохранён, в классических «пассажах» спектакля Гордеев по-своему развивает эстетические концепции, появившиеся в русском балетном искусстве в то время. Когда-то Иван Соллертинский назвал эротическую тему «...первым и наиболее явственным лейтмотивом фокинских балетов», а «Шехеразаду» – самым ярким тому подтверждением.

Художник-постановщик сегодняшнего спектакля Владислав Костин сотрудничает с «Русским балетом» давно. Он, в частности, оформлял и «одевал» трилогию «В честь Петипа» – «В честь Фокина – «В честь Горского» – весьма интересное жанровое образование – театриализованные балетные мемуары.

«Одевая» «Шехеразаду» Костин проделал значительную «изыскательную» работу. Костюм Зобеиды – в Парижской премьеры 1904 года их было три – для Иды Рубинштейн, Тамары Карсавиной и Веры Фокиной – был сделан по эскизу костюма Веры Фокиной, по парижским же эскизам сделаны костюмы Шахрияра, шаха Земана, одалисок, рабов.

Однако, как говорит сам художник, «...дословное воспроизведение не нужно, так как за почти сто лет, прошедшие со дня премьеры, изменилась фактура тканей, материалов, наконец, – сейчас иная эстетика балетных фигур, самого танца и зрительского восприятия. Что касается сценографии Бакста, то повторить её невозможно: он лично расписывал все декорации, а художников такого уровня сейчас навряд ли найдёшь. Поэтому декорации нашей «Шехеразды» – максимально тактичная «реплика» на работу предшественников».

В спектакле заняты ведущие солисты труппы, показавшие ряд интересных работ. Прежде всего, Наталья Ашихмина в партии Зобеиды, любимой жены Шахрияра. Страстная и гордая



«звезда гарема», по-змеиному гибкая и пластичная, готовая даже на смерть во имя любви.

Интересен в роли Любимого раба Зобеиды Максим Фомин, «чистый» классик, лирический герой по облику и сути. Здесь же он – весь в необузданных чувственных порывах, пластичный и лёгкий как барс, проносится по сцене в высоких мощных прыжках.

И уж совершенно неожиданным стал «главный романтик» «Русского балета» Юрий Бурлака в партии брата Шахрияра шаха Земана. Роль эта практически не танцевальная, но выразительность каждой позы, каждого жеста, великоленная актёрская игра создают запоминающийся образ жестокого, коварного и явно рефлексивного человека.

В труппу пришли выпускники Московской академии хореографии, Школы классического танца Геннадия Ледея, Уфимского и Воронежского хореографических училищ. Естественно, что у них различный уровень профессиональной подготовки, разные школы. Поэтому сейчас ведётся интенсивная работа по «вводу» их в репертуар и «шлифовка» техники. Представляем некоторых из них.

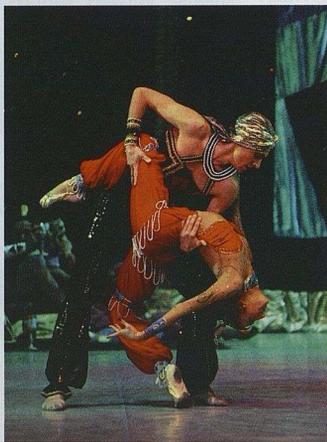
Ольга Иващенко – выпускница Уфимского хореографического училища, которое она закончила в 2000 году по классу известного педагога Лены Куватовой, – проработала около трёх лет в Уфе, где в её репертуаре были такие значительные партии, как Одетта-Одиллиа в «Лебедином озере», Китри в «Дон Кихоте», фея Сирени. С этого года она – в труппе «Русский балет».

Людмила Коновалова окончила Московскую академию хореографии (класс Елены Бобровой), у неё хорошие профессиональные данные, она музыкальна и артистична, фанатично любит свою работу, готова заниматься в репетиционном зале круглосуточно.

Валерия Савина – выпускница Воронежского хореографического училища (класс Светланы Дорофеевой) – танцовщица весьма перспективная, с «крепкой» школой, которая ещё в училище с успехом исполняла па де де из «Дон Кихота», Диану из «Дианы и Актеона» в «Эсмеральде».

Ещё один «новобранец», Александр Смольянинов – обаятельный и тех-

нически достаточно сильный – окончил в Москве Школу классического танца Геннадия Ледея в классе Бориса Рахманина.



• Н. Ашихмина (Зобеида) и М. Фомин (Любимый раб) в балете «Шехеразада». Фото М. ЛОГВИНОВА

БАЛЕТ

В текущем сезоне состоялось несколько интересных дебютов. Так в «Лебедином озере» появилась но-



• Л. Коновалова (Одетта) и М. Фомин (Зигфрид) в балете «Лебединое озеро». Фото М. ЛОГВИНОВА

БАЛЕТ

вая Одетта – Людмила Коновалова (в «Русском балете» практикуется исполнение партий Одетты и Одиллии разными танцовщицами). Поэтична и нежна её героиня, мягки и выразительны руки, лёгок танец. Есть в ней

и некоторая отстранённость, погруженность в свой внутренний мир. С технической стороной партии Людмила справилась достаточно хорошо, однако над образным решением партии ей ещё предстоит работать.

Другим её дебютом в «Лебедином озере» стало участие в па де трау первого акта, а также исполнение в концертной программе па де де из балета «Корсар».

Валерия Савина с успехом станцевала центральную партию в «Гран па вариация» на музыку Д. Обера в стиле балетов XIX века (хореография Вячеслава Гордеева), вставное «крестьянское» па де де в первом акте «Жизели».

Её первой «афишной» ролью стала Маша в балете «Щелкунчик» (спектакль идёт в хореографии Вячеслава Гордеева, а финальное па де де – Василия Вайнонена). Образ юного существа, приходящего в мир взрослых, где ему предстоит жить и взрослеть, очень интересен и поэтичен.

С технической, чисто танцевальной стороны партии Савина справилась весьма успешно. Её партнёром во всех дебютах, партиях различных по хореографической лексике, сложных танцевально, был Александр Смольянинов.

В спектакле «Жизель» появились две новые Мирты: ведущая солистка труппы Ирина Аблицова и только что пришедшая в театр Ольга Иващенко.

Мирта Аблицовой – характер властный и сильный, холодная и неуловимая поведительница призрачного мира виллис, её Мирта держится от своих «подданных» чуть отстранённо, словно подчеркивая свою избранность. В огромных прыжках парит она над сценой, отрешенная ото всего и ото всех, недоступная состраданию.

В Мирте Ольги Иващенко – безмерная гордыня и столь же безмерное одиночество, презрение к людским страданиям. В её высоких и стремительных прыжках с поворотом в воздухе, в резких остановках в арабеск – величие и сила.

Другой большой партией Ольги Иващенко стала фея Сирени в «Спящей красавице» с её величавостью, скульптурной красотой поз, выразительностью каждого жеста.

Е. КОЗЛЕНКОВА



...ИЗ ТЕАТРА «ИМПЕРСКИЙ БАЛЕТ»

Вот уже прошло почти три с лишним десятилетия, как не стало Леонида Михайловича Лавровского, а его хореографическое творчество продолжает покорять сердца и умы всё новых и новых поколений зрителей. В сентябре 2003 года его спектакль «Ромео и Джульетта» снова вернулся на московскую сцену и занял свое место на столичной театральной афише. Его показала зрителям труппа «Имперский русский балет» в театре «Новая опера».

времен», времен могущественных вассалов и храбрых рыцарей, отважных героев и прекрасных дам. С несколько игривым настроением, а так, вероятно, и должно быть, воспринимается чеканно-бравурный выход на просцениуме Меркуцио и Бенволио в первом акте балета (маски). Незабываема сцена венчания Ромео и Джульетты, где шекспировский текст как будто дословно переведен на язык классического танца. Но есть, как ка-

должительный по времени бой на шпагах между двумя враждующими кланами Монтеки и Капулетти. Этот кровавый поединок, кажется, несколько затянутым, поскольку решен приемами фехтовального «сцендвижения», а здесь хотелось бы больше танцевальности.

Стоит особо отметить главных исполнителей и солистов «Ромео и Джульетты». На первом премьерном показе партии юных влюбленных станцевали Алия Таныкпаева и Кирилл Радев. Дуэт молодых артистов выглядел очень естественно и гармонично. Ромео Радева любит свою Джульетту, и его внутренний мир от этого преобразается. Во втором составе можно было наблюдать отличавшихся большим академизмом Ирину Сурневу и Хидео Сугано. Правда, по своему внешнему облику, Сурнева как-то не очень напоминала Джульетту, особенно в самой первой сцене появления её героини вместе с кормилицей, где перед зрителем должна предстать ещё совсем беззаботная девочка-отрок. Эта балерина, в техническом плане, без сомнения, профессиональна и стабильна, но эмоции ее натянуты и не вызывают зрительского сопереживания. Сурневой, скорее, ближе второй и третий акты, где ее Джульетта уже познала счастье взаимной любви и готова ради любви на самопожертвование. В этой эмоциональной атмосфере балерина выглядит увереннее.

Партия Меркуцио, по своему характеру, конечно же, подходит Александру Лодочкину, что ощущается в работе корпуса артиста, в ярких и легко прочитываемых жестах рук, в психологической притягательности, однако всего перечисленного пока ещё недостаточно для создания образа всеобщего любимца веронской толпы, хотя в силах и возможностях артиста нарисовать выразительный портрет Меркуцио.

Весьма колоритной выглядела фигура отца Джульетты, сыгранная Витаутасом Тарандой. Его синьор Капулетти не просто глава клана, он – могущественный вассал, с чьими интересами вынужден считаться даже веронский князь.

В сценографии Евгения Лысика заложено глубокое размышление о судьбах героев балета, связанных единым пространством прошлого, настоящего и будущего. Гигантское изображение Христа, выписанное художником,



• Финальная сцена из балета «Ромео и Джульетта».



• А. Таныкпаева (Джульетта), Т. Пенкель (Леди Капулетти) и Е. Колесниченко (Кормилица) в балете «Ромео и Джульетта».

Балет возобновлён в редакции Михаила Лавровского. Гедминас Таранда позволил себе, как художественный руководитель коллектива, изменить некоторые сцены в спектакле Л. Лавровского, а для Гавота и финала второго акта сочинил свою хореографию. Однако общая концепция балета сохранена. Примером тому служит знаменитый «Танец с подушками», который продолжает представлять собою живое олицетворение «других

жесты, в хореографии произведения эпизоды, которые нуждаются, на мой взгляд, в коррективах. Вот одна из таких сцен. По законам логического построения действия спектакль начинает свое развитие: утро, город просыпается и оживает, на улице появляются первые прохожие, открывается лавка трактирщика. Незначительная и явно наигранно-подставная ссора нескольких горожан резко и неожиданно перерастает в довольно про-



явно перекликающееся по стилю и манере с Сальвадором Дали, воспринимается как напоминание о жертве, которую суждено будет заплатить за свое примирение двум воинствующим домам Вероны. Живописное явление Богочеловека – есть откровенное предзнаменование, и смысл его заключен в следующем: «Судьбою суждено влюбленным умереть, чтобы вражда меж Капулетти и Монтеки завершилась, как, собственно, и Христос должен

был погيبнуть на кресте во имя искупления грехов человечества».

Лысик, конечно же, художник-философ и, в то же время, он не забывает о театральности. В балете «Ромео и Джульетта» он – интересен, индивидуален, самостоятелен.

Итогом проделанной театром «Империальный русский балет» работы служит благодарная оценка и внимание отечест-

венного и зарубежного зрителя (театр уже показал этот балет на своих гастролях в Финляндии). За все время своего существования труппа ещё не ставила таких масштабных спектаклей как «Ромео и Джульетта». И, надо сказать, что создатели балета во многом справились со своей задачей, подтвердив высокий статус и мастерство именно русской национальной школы балета.

Р.ВОЛОДЧЕНКОВ

...ИЗ ТЕАТРА РУССКИЙ КАМЕРНЫЙ БАЛЕТ «МОСКВА»

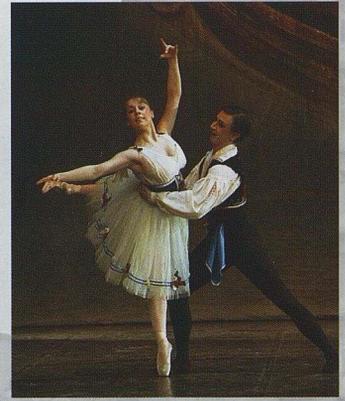
Сцена «Вальпургиева ночь» из оперы Ш.Гуно «Фауст» ныне воспринимается зрителем как одноактный хореографический спектакль. Пятьдесят пять лет назад его постановку осуществил Л.Лавровский, и с тех пор «Вальпургиева ночь» – одно из самых репертуарных произведений на балетной сцене. С артистами труппы «Москва» его возобновил Ю.Ветров. Это – премьера коллектива. Среди исполнителей – ведущие солисты коллектива Наталья Чеховская, Марина Александрова, а также перешедшие сюда Римма Сологубова из «Русского балета» В.Гордеева и Денис Акинфеев из «Кремлёвского балета». В тот же вечер зрители увидели ещё один одноактный балет – Гран па из «Пахиты», в котором были заняты Е.Небесная, А.Борзов, Е.Сороколетова, Р.Сологубова, М.Александрова... Обратила на себя внимание Е.Небесная, исполнившая главную партию зрелищно и жизнерадостно. Под стать ей был и А.Борзов, который показал себя не только как танцовщик-виртуоз, но и как чуткий, внимательный к балерине партнёр. Завершил вечер балет-шутка «Привал кавалерии» И.Армсгеймера. Он всегда греет и веселит зрительскую аудиторию, сорок пять минут зрители смеются, следя за его незатейливыми сюжетными событиями. В спектакле выступили А.Холин, Д.Акинфеев, Т.Фатт, С.Гайдукова. Балет «Привал кавалерии» был создан Мариусом Петипа в 1896 году для его любимой дочери Марии, не случайно один из центральных его персонажей зовётся Марией. Роль этой девушки исполнила дебютантка, недавняя выпускница Московской академии хореографии Софья Гайдукова. Она предстала перед нами стройной местной красавицей, которая умеет постоять за себя, за своё счастье, продемонстриро-

вав уверенную технику танца, умение убедительно выстраивать драматургию роли. Хотя показанные спектакли и не велики по протяженности, в них есть те ценные блёстки хореографии, которые помогают артистам делать своих героев живыми, естественными, достоверными, что и привлекает к этим постановкам Русского камерного балета «Москва» зрительский интерес.

Недавно театр показал ещё одну премьеру – программу одноактных балетов. В неё вошли два спектакля. Это – «Смерть в Венеции» на музыку четвёртой части Пятой симфонии Г.Магера. В балете, поставленном Э.Смирновым заняты: Т.Фатт, А.Холин, Е.Небесная, Н.Кисилёва. Другая работа – балет-буфф «Алиса» в одном действии по мотивам сказок Л.Кэрролла. Хореография и либретто Ивана Фадеева. В партитуре, написанной А.Розенблатом, использованы популярные классические хиты.

БАЛЕТ

• Н.Чеховская и В.Ползухин в балете «Вальпургиева ночь». Фото А.БРАЖНИКОВА



• С.Гайдукова и А.Холин в балете «Привал кавалерии». Фото А.БРАЖНИКОВА

БАЛЕТ

Среди исполнителей – Н.Королихина, М.Александрова, М.Никитина, Р.Андрейкин.

В.КОЛОБОВНИКОВ



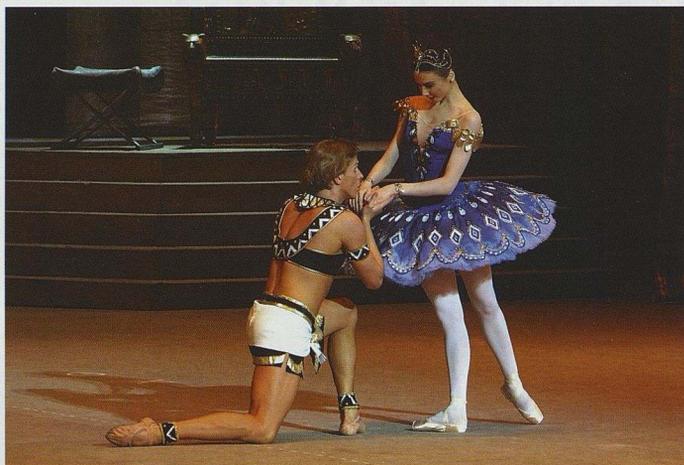
ЛЕБЕДИ, КОЛХОЗНИКИ И ФАРАОНЫ НА БЕРЕГАХ СЕНЫ

На сцене Парижской оперы («Гарнье») проходили гастроли балета Большого театра, к которым оба театра готовились почти два года. Гастроли Большого стали главным событием в культурной жизни французской столицы. Они включали три программы – премьерные постановки последних трех лет: «Лебединое озеро» (2001), «Дочь фараона» (2000) и «Светлый ручей» (2003).

Билеты на все 13 спектаклей были раскуплены заранее. Ведь в последний раз российская труппа на той же сцене выступала в январе 1991 года, то есть тринадцать лет назад. Огромный интерес парижан к гастролям балета Большого инициировала французская пресса. За неделю до приезда труппы в Париж газета «Фигаро» отдала целую полосу материалу балетного обозревателя Рене Сирвена «Москва, время метаморфоз», где автор представлял читателям Большой театр, его балетную школу, гастрольный репертуар. Журнал «Данс Лайт» посвятил балету «Дочь фараона» рекордное число страниц, где подробно излагалась история создания произведения в 1862 году и публиковалось большое интервью с его постановщиком-реставратором Пьером Лакоттом. В день открытия гастролей журнальное приложение «Фигароскоп» уделило этому событию три полосы, которые содержали рассказ Арианы Бавельер о гастрольных спектаклях и беседу с А. Ратманским.

Гастроли проходили с большим успехом! Публика восторженно принимала все спектакли, и они завершились овациями. На открытии гастролей присутствовали официальные лица и многочисленные гости – выдающиеся деятели мирового балета, французские и русские журналисты. В роскошном фойе Дворца Гарнье, украшенном огромными букетами красных роз, работали съемочные группы российских телеканалов НТВ и ТВЦ.

В первый вечер был показан балет «Лебединое озеро» в обновленной редакции Ю. Григоровича. Главную партию Одетты-Одиллии танцевала 24-летняя Светлана Захарова. Талантливая балерина, обладающая виртуозной техникой и элегантными линиями, имела триумфальный успех.



• Светлана Захарова (Аспиччия) и Дмитрий Белоголовцев (Тюф). Фото ПАТРИКА ЭРРЕРА

После первого представления «Лебединого озера» известный художник Ив Сан-Лоран мне сказал: «Я пришел в Оперу, чтобы увидеть легендарный балет. Мои ожидания полностью оправдались – спектакль удивительный. Меня поразила прекрасная балерина Захарова. Труппа Большого театра – восхитительная. Я, конечно, приду на следующие спектакли. Поздравляю русских артистов с блистательным началом гастролей».

Газета «Фигаро» напечатала рецензию Рене Сирвена под названием «Звезда, упавшая с неба». В ней, в частности, сказано: «Мы с нетерпением ждали возвращения в Париж прославленной труппы Большого. Ее метаморфозы – потрясающие: артисты – молодые, высокие, стройные, гармоничные. Кордебалет – великолепный, его дисциплина стала еще строже. Дирижер Александр Ведерников дал прекрасную симфоническую трактовку партитуре, возглавляя

оркестр «Колонн», который звучал так замечательно, как никогда. В этой редакции «Лебединого озера» Юрий Григорович снял почти все сцены пантомимы. Их отсутствие делает рассказ менее очевидным, и он теряет драматическую напряженность... Нас восхищают пор д бра центральной пары, но ни обаятельный Андрей Уваров (Зигфрид), ни совершенная Светлана Захарова (Одетта) не проявляют эмоций. Нужно ждать знаменитого «черного лебедя», чтобы оценить великую балерину: тогда глаза Светланы оживаюи, и рождается действие. На сцене она – ослепительна и кажется звездой, упавшей на застывшее озеро».

В «Лебедином озере» партию Одетты-Одиллии танцевали также прекрасные балерины – Надежда Грачева, Галина Степаненко и Анна Антоничева. Необычайно яркое впечатление произвел Дмитрий Белоголовцев в роли Ротбарта. Розита Буасо в газете



«Монд», в частности, написала: «Надежда Грачева нам позволяет верить во внутреннее наполнение образа. В партии Одетты, затем – Одиллии она резко меняется, делая акцент на двойственном облике героини. Восходя от нежности к жестокости, она показывает фатальную влюбленность через безупречную игру, точность взглядов, ювелирную четкость ног, даже в самых сложных моментах».

После показа «Лебединого» вся труппа Большого отправилась в Версаль. Звезды театра выступили на сцене Королевской оперы – колыбели классического танца, где некогда давались спектакли для французских королей. Теперь для высоких гостей здесь танцевали российские артисты. Гала-концерт составили фрагменты из балетов «Раймонда», «Тщетная предосторожность», «Анюта», «Русский Гамлет», «Шопениана».

В финале Светлана Захарова исполнила «Умирающего лебедя», Геннадий Янин – «Город без слов», Галина Степаненко – «Русский танец» из балета «Лебединое озеро». Затем в зале Батальи Версальского дворца был дан грандиозный банкет на 800 человек для гостей и артистов Большого театра.

Трехактный шедевр Мариуса Петипа «Дочь фараона», восстановленный для Большого театра Пьером Лакоттом, никогда не видели во Франции, поэтому интерес к этому спектаклю был огромен. Накануне парижской премьеры Лакотт проводил ежедневно две репетиции и нещадно ругал техников Дворца Гарнье, требуя высокого качества при монтаже сложных, «фараонических» декораций. Премьеру готовили очень серьезно, но все-таки не обошлось без сюрпризов. Блистательный виртуоз Сергей Филин, объявленный как исполнитель главной партии Таора, не приехал в Париж, и его заменил атлет-красавец Дмитрий Белоголовцев.

Публика щедро аплодировала многим солистам, показавшим высокую технику в изысканно-замысловатой хореографии Лакотта, украшенной тонкими кружевами с ювелирной лексикой А.Бурнонвиля. Особый успех имела Мария Александрова: она превосходно исполнила партию Рамзеи, а в последнем спектакле – главную партию Аспиччи. На премьере «Дочери фараона» Аспиччию исполняла Светлана Захарова. Успех у спектакля был фантастический.

Присутствовавший на спектакле Михаил Барышников сказал, что Захарова и Александрова его воспитали. По окончании спектакля овациям, казалось, не будет конца.

О премьеры «Дочери фараона» газета «Фигаро» напечатала восторженную рецензию Рене Сирвена под названием «Фантастическое открытие». В ней, в частности, сказано: «Грандиозный спектакль в трех актах и восьми картинах нам кажется очень коротким, потому что он захватывает своим живописным рассказом. Балет безгранично восхищает молодостью, красотой и дисциплиной кордебалета. Египетские костюмы обнажают длинные ноги, гибкие руки, мускулистые торсы. Хореография Пьера Лакотта позволяет выявить очень большое число солистов, даже если в спектакле доминирует божественная Светлана Захарова. Улыбающаяся и уверенная в себе великая русская звезда в паре с блондином Дмитрием Белоголовцевым, одаренным яркой индивидуальностью, сияет как никогда. Но брюнетка Мария Александрова также производит сенсацию своей красотой и авторитетом в роли рабыни. Великолепны все шесть исполнителей гран па д'аксьон, забавный и живой Геннадий Янин, очаровательные рыбаки Инна Петрова и Дмитрий Гуданов, дивная Екатерина Шипулина в роли реки Конго».

Второй спектакль «Дочери фараона» также имел большой успех. Главные партии в нем танцевали Надежда Грачева, Руслан Скворцов, Геннадий Янин и Елена Андриенко. По мнению некоторых балетных критиков, последний – четвертый – спектакль получился более цельным и гармоничным.

Трехнедельные гастроли завершал балет «Светлый ручей» на музыку Д.Шостаковича, который поставил Алексей Ратманский, недавно возглавивший труппу Большого. Показ в Париже «Светлого ручья» многие считали большим риском: поймут ли парижане колхозный сюжет, а главное – примут ли? Ведь для француз, привыкших к традиционной русской классике, даже слово «колхоз» требует пояснений.

И все-таки обошлись: задорная увертюра к спектаклю звучала вместе с «немой» заставкой, на которой многочисленные цитаты и лозунги были написаны только по-русски. «Балетная фальшь», «Сумбур вместо музы-

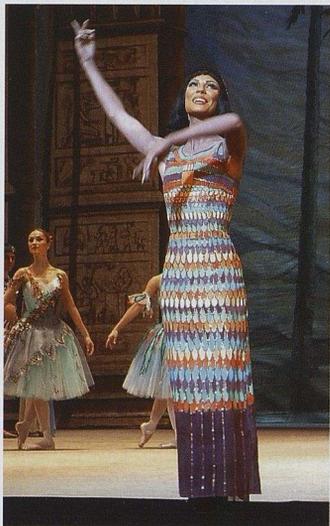
ки», «Каждая кухарка должна научиться управлять государством» и другие ключевые для спектакля выражения остались непонятыми французами. После такого начала они вяло реагировали на танцевальное действие, в программках обозначенное как комедия-балет. Но водевильный стиль двухактного спектакля все-таки расшевелил взыскательную публику: после антракта парижане стали чаще аплодировать и смеяться. Старожилы «Гарнье» не помнят столь радостной атмосферы в зале и столь откровенного хохота среди почтенной публики.

По окончании премьеры зрители ликовали от восторга. Действительно, остроумно поставленный спектакль пленяет иронической лексикой, многообразием оригинальных хореографических ходов и решений. Особенно интересны массовые сцены, выстроенные с большой фантазией.

Стилизованная под эту эпоху причудливо-юмористическая хореография Алексея Ратманского полнокровно расцветает в плакатно-помпезных декорациях Бориса Мессерера, которые порой даже подавляют сценическое действие. В то же время живописные костюмы этого талантливого художника, особенно платья из веселого ситца, наполняют хореографию легким, пьянящим дыханием моды 40-х годов. В работе Мессерера ощущается плодотворное влияние первой постановки балета с декорациями и костюмами

БАЛЕТ

• Мария Александрова (Рамзеи) на поклонах. Фото ВИКТОРА ИГНАТОВА





М.Бобышова, эскизы которого к «Светлому ручью» хранятся в библиотеке-музее Парижской оперы.

Удивительная гармония хореографии, сценографии и костюмов дает парадоксальный эффект – публика воспринимает этот балет как восстановленный подлинник. Для Ратманского, которому на поклонах после каждого спектакля парижане устраивали овацию, такое суждение, видимо, покажется вдвойне лестным, ибо ему вместе с художником удалось не восстановить старый спектакль, а создать абсолютно новое произведение.

мужественном танго, очаровательная пара Инна Петрова и Юрий Клевцов, очень смешные Любовь Филиппова и Владимир Моисеев. Кажется, что всем артистам нравится забавлять публику их шутками».

Валери Жискар Д'Эстен, экс-президент Франции и недавно избранный академик, сказал: «Светлый ручей» – балет очень веселый по музыкальной композиции и ритму танца. Спектакль дает радостный облик России. Непонятно, за что критиковали этот балет и почему он был снят с репертуара?»

тельно – ведь артисты такие молодые, а танцуют так виртуозно».

Нужно уточнить, что на премьере главные партии исполняли: Мария Александрова, Инна Петрова, Юрий Клевцов, Ян Годовский. Так же блистательно выступал и второй состав: Екатерина Шипулина, Анастасия Яценко, Ринат Арифалин, Ян Годовский.

Высокую оценку спектаклю и уровню труппы Большого дал известный хореограф Джон Ноймайер.

Брижитт Лефевр, директор балетной труппы, горячо поздравила русских артистов с большим успехом и пожелала им новых творческих свершений. Затем она дала краткое интервью для журнала «Балет»:

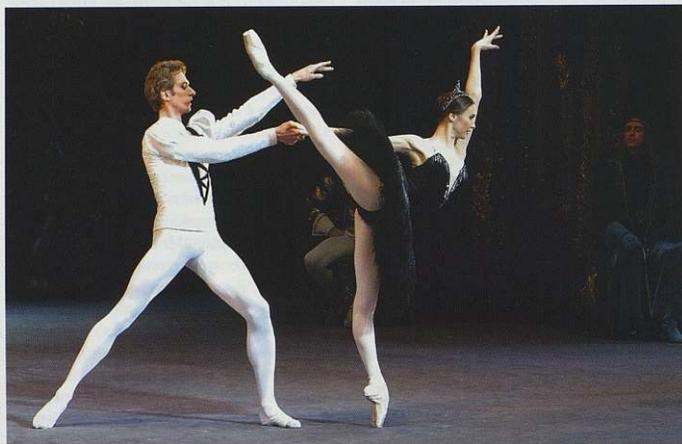
– Какое у Вас впечатление от балета «Светлый ручей» и труппы Большого?

«Спектакль очень интересный, труппа замечательная. Она достойна великих традиций Большого, устремленная в будущее. Я очень рада, что увидела балет Алексея Ратманского, нового руководителя труппы. Нужно также отдать дань уважения Борису Акимову; мы увидели его работу с новым поколением артистов, показавших высокое мастерство.

Мне жаль, что не приехал Сергей Филин и не смог выступить Николай Цискаридзе, которого я особенно ценю и которого любят во Франции. Но мы увидели молодое поколение солистов, и среди них – Светлану Захарову, которая признана одной из лучших балерин нашего времени. У меня также большое уважение к мастерству Марии Александровой. Это яркая личность. Я не могу сказать о всех солистах, но Ратманский в своем балете сумел использовать лучшие качества каждого артиста, и это одно из достоинств «Светлого ручья». В этом спектакле Ратманский показал нам свой талант, интеллект, знания, культуру и юмор, а также мастерство постановщика. Его результаты нас радуют.

Три гастрольных спектакля продемонстрировали высокое качество ансамблей труппы. «Дочь фараона» – это что-то абсолютно уникальное. Работа Пьера Лакотта – восхитительная: балет – необычайно радостный и кажется очень легким, хотя он чрезвычайно сложный».

ВИКТОР ИГНАТОВ,
Париж



• Светлана Захарова (Одиллия) и Андрей Уваров (Зигфрид). Фото ПАТРИКА ЭРРЕРА

BALLET

В рецензии Рене Сирвена, напечатанной в газете «Фигаро» под названием «Юмор и пародия», в частности, сказано: «В «Светлом ручье» хореограф Алексей Ратманский перевернул традиции и представил артистов престижного московского театра в сатирическом фарсе, который достигает своего апогея во втором акте – в уморительной сцене с танцовщиком-солистом, переодетым в Сильфиду...»

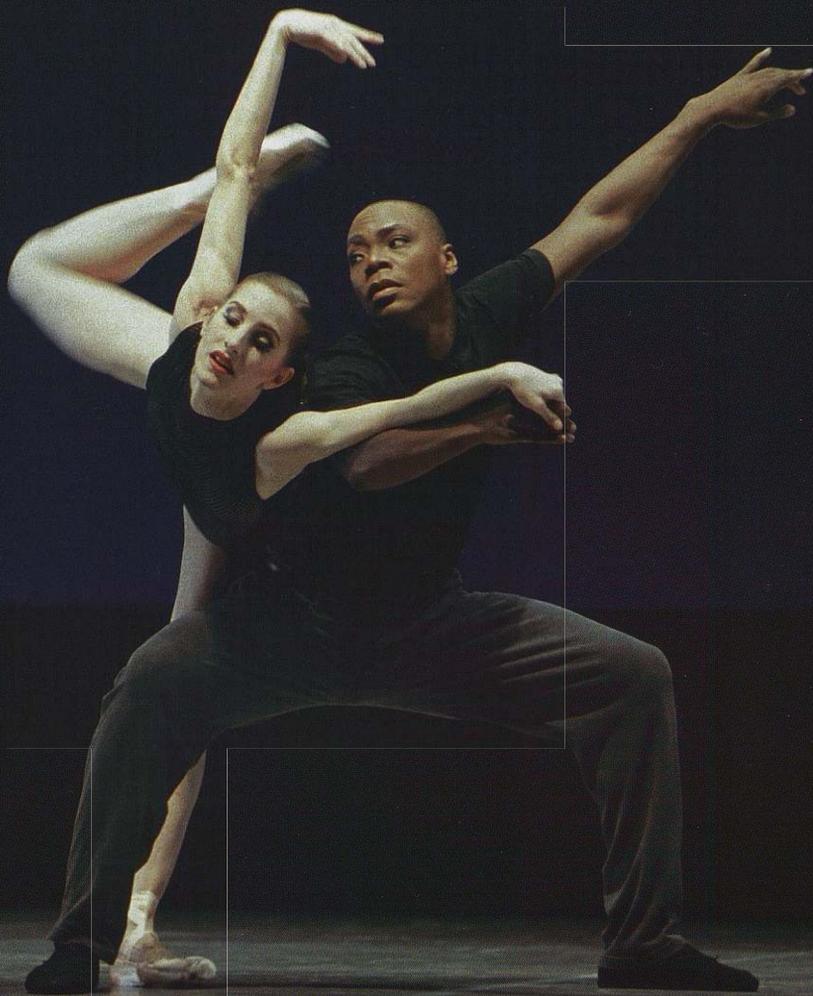
Ратманский вводит новое без революции. Нет авангарда, но есть блистательный дивертисмент, свежая и радостная хореография, которая кажется как бы школьной, но требует исполнителей, способных представить живописных героев без карикатурности. Среди солистов доминирует Мария Александрова, исключительно яркая в роли прима-балерины; великолены также Ян Годовский с бесподобным юмором в облике Сильфиды, превосходный Геннадий Янин в его

Ведь он никого не обижал. Качество постановки – замечательное, труппа Большого театра – превосходная. В танце мы ощущаем радость и энтузиазм артистов, их высокое мастерство и великолепную русскую школу. Музыка Шостаковича – необычайно приятная, гармоничная и изобретательная. Она более классическая, чем современная, и несет наслаждение. Я не понимаю критиков того времени. Они, видимо, не ощущали эволюцию в музыке».

Мстислав Ростропович:

«Я преклоняюсь перед гением Шостаковича, моего учителя и друга. Мне очень нравится музыка балета и его блестящая постановка. Она сделана со вкусом и в полной гармонии с музыкой. Хореограф – очень талантливый. Музыка звучит прекрасно, труппа танцует превосходно. Даже удиви-

АМЕРИКАНСКАЯ ВЕЧЕРИНКА



Американские танцовщики не частые гости Москвы. Например, «American Ballet Theatre» в полном составе вообще лишь единственный раз посетил Россию в 1960 году. Интерес российской публики удовлетворялся лишь редкими выступлениями американских звезд в громких гала или спектаклях, проходивших на сценах Большого и Мариинского театров.

• Альберт Иванс и Венди Вилан. Фото И. ЗАХАРКИНА



Между тем, американский балетный театр возник из маленьких студий и трупп русских танцовщиков, которые в 20-х годах XX века во множестве появились в разных концах Америки. Отколовшись от трупп Анны Павловой и Сергея Дягилева, ранее с успехом гастролировавших в Штатах и познакомивших американскую публику с искусством классического танца, такие танцовщики и хореографы, как Адольф Болем, Михаил Мордкин, Михаил Фокин и другие собирали свои небольшие коллективы, которые и стали у истоков американского балета. «American Ballet Theatre» (ABT) был создан в 1939 году стараниями

Георгию Баланчивадзе (Джорджу Баланчину), сформировавшему вместе с Джеромом Роббинсом (сыном российских евреев-эмигрантов) весь репертуар труппы. Еще раньше, в 1934 году, Баланчин вместе с Линкольном Керстаynom основал и школу американского балета. Образованный на основе русских балетных традиций, американский балет во второй половине XX века занял одно из лидирующих положений в мире (в первую очередь ABT и NYCB). Поэтому понятно, с каким интересом российские балетоманы ожидали приезда американских артистов и их выступления в единственном гала-концерте,

заторов впечатляющего зрелища, что состояние дел «балетного хозяйства» во всем мире оставляет желать лучшего, а некоторые в прошлом подлинные бриллианты Нью-Йорка сейчас потускнели, а то и вовсе оказались фальшивыми. Так, в недопустимой балетной форме находится сегодня расплывший мулат из «New York City Ballet» Альберт Иванс, исполнявший со звездой этого театра Венди Вилан забавный дуэт всемирно известного хореографа Уильяма Форсайта «Херман Шмерман». Только как шутку в пронизанном иронией и юмором форсайтовском номере, в конце которого артисты снимают свои



• Джок Сото и Венди Вилан. Фото И.ЗАХАРКИНА

BALLET

Лусии Чейз – богатой вдовы, бравшей уроки классического танца у бывшего премьеры Большого театра Михаила Мордкина. На основе его коллектива влюбленная в балет меценатка и антрепренер Ричард Плезант и организовали известную в последствии труппу, пригласив для постановок знаменитого дягилевского хореографа Михаила Фокина. Труппа «New York City Ballet» (NYCB) появилась на свет в 1948 году также во многом благодаря бывшему танцовщику и хореографу дягилевской антрепризы, а в прошлом и Мариинского театра

прошедшем в Большом театре под названием «Все звезды Нью-Йорка, или Бриллианты американского балета». Этот концерт был организован компанией «Росинтерфест», прославившейся своей просветительской деятельностью на ниве ознакомления отечественных балетоманов с лучшими образцами (или, как сейчас модно говорить, бриллиантами) балета.

Каждому профессионалу вполне понятно, каких усилий стоило заангажировать востребованных звезд в самый разгар сезона. И не вина органи-

костюмы и надевают желтые юбочки, можно воспринять выход этого танцовщика на прославленную сцену. Другой партнер Венди Вилан и солист этой труппы индеец Джок Сото уже в годах и не очень хорошо смотрится в «Литургии» Кристофера Уилдона – новомодной надежде американской хореографии. Сама звезда, одна из самых сильных балерин NYCB Венди Вилан, как и Палома Эррера – суперзвезда «American Ballet Theatre», выглядит атлетично, что несколько непривычно для нашего зрителя, любящего созерцать хрупких



и изящных, эмоционально выразительных и музыкальных балерин с красивыми линиями. Даже визитная карточка NYCB – давно ставшее классикой баланчинское па де де «Звезды и полосы» – в исполнении звезд первой величины Дамиана Вотцела (NYCB) и той же Паломы Эррера станцовано технически точно, но слишком «всерьез» и без особого блеска. Вотцел, пользовавшийся большим успехом в тот вечер, особо эффектно выступил в сюите на музыку Шопена «Танцы на вечеринке» в хореографии Роббинса, где пытался составить конкуренцию главной «приманке» этого гала, белокурому

щик из кордебалета АВТ Дэвид Холберг блистал невесомыми прыжками, удивительно мягкими стопами, красивыми заносками. Он и стал главной сенсацией вечера, открыв его со своей партнершей Мишель Уалес Большим классическим па Гзовского на музыку Обера. Холберг закончил балетную школу при Парижской опере, что не очень характерно для американских танцовщиков, и сейчас заявляет о себе, как о будущей звезде АВТ. Концепцию вечера организаторы специально придумали так, чтобы представить именно американских артистов в типично американском репертуаре. Балеты Энтони Тюдора,

Алвина Эйли. «Песни любви» и «Откровения» – произведения тоже из категории классики американского балета. Удивительно пластичный негр Меттью Рашинага – сегодняшняя звезда данс-группы Алвина Эйли показал два соло из этих хореографических сочинений: лирическую «Песню для тебя» (из первого) и «Грешника» (из второго). Ну, а заканчивалась «бриллиантовая вечеринка» тоже типично американским балетом Баланчина на джазовые мелодии Гершвина «Не все ли равно», в котором все американские звезды из NYCB и АВТ на фоне Нью-Йоркских небоскребов вяло слились в едином экстазе, смешав, как



• Дамиан Вотцел. Фото И.ЗАХАРКИНА



• Дэвид Холберг. Фото И.ЗАХАРКИНА

BALLET

Итану Стифелу (АВТ), широко известному у нас по съемкам в фильме «Авансцена». Идеальный артист, которого называют одним из лучших сегодняшних интерпретаторов Баланчина, демонстрировал свои коронные прыжки и вращения в баланчинском Па де де на музыку Чайковского, заметно превосходя свою партнершу Джиллиан Мерфи. Аманда Маккероу и ее муж Джон Гарднер из АВТ уже не молоды и не производят ожидаемого впечатления в знаменитом дуэте Энтони Тюдора «Листья вянут». Зато пока не имеющий статус звезды танцов-

Джорджа Баланчина и Джерома Роббинса – классические для американского балетного театра. Именно эти хореографы и формировали репертуар двух самых известных балетных трупп США. Уже в наше время для работы в этих театрах привлекались такие популярные балетмейстеры из Европы, как Уильям Форсайт (уроженец Нью-Йорка) и Кристофер Уилдон. Для полноты картины в гала-концерт были включены и отрывки из балетов знаменитого американского хореографа и организатора известной на весь мир труппы современного танца

в винегрете, разные танцевальные стили и направления. Но и тут, из густой массы звезд, разгуливающих по ночному Нью-Йорку, по-настоящему звездным сиянием в рассыпанных повсюду этот гала-концерт еще раз наглядно показал, что наш балетный театр, несмотря на все шельмование в прессе, также обладает уникальной коллекцией звезд, равных которым просто нет в других прославленных труппах мира.

ПАВЕЛ ЯЩЕНКОВ



НОЧИ ДЛЯ «PAS DE DEUX»

Судя по порядковому номеру «1» в заголовке в Уругвае ничего подобного раньше не проводилось. На титульном листе буклета первого Gala International de Danza перечислено множество организаторов, начиная с Министерства туризма. Однако сложилось впечатление, что всю тяжесть столь масштабной творческой акции вынесли на своих плечах три человека: артистический директор Эдгардо Марч – профессиональный танцовщик, и чета Мендес. Альваре, как и его жена Татьяна, – музыкант, взваливший на себя обязанности менеджера. В качестве ассистента выступила Габриэла Пейрано. Фестиваль проходил в курортном городке Пунта дель Эсте, облюбованном латиноамериканскими миллионерами, и собрал, помимо уругвайских танцовщиков, артистов Аргентины, Бразилии, Кубы, Чили и... России.

Середина января – разгар уругвайского лета. Жара в 31°, яркое солнце, лазурная гладь океана. Ball room пятизвездочного отеля «Congrad» превращена в зрительный зал на полторы тысячи мест, возведенная сцена оснащена самой современной осветительной и звуковой аппаратурой. Всё готово для того, чтобы артисты смогли показать свою технику, и виртуозность становится козырем большинства из них. Небольшой рост, «укороченные» линии рук и ног позволяют неумолимому аргентинцу Леонардо Реале творить чудеса силовых прыжков и revoltades в pas de deux из «Корсара». Успешно соперничает с ним и схожий по физическим данным бразилец Андре Валадао.

Программа трех divertissementов несколько варьировалась и включала как классические произведения, так и сочинения современных авторов.

Ярким выглядело выступление артиста «Балета Сантьяго» Луиса Ортигоза в pas de deux «Диана и Актеон» и «Estaciones portenas» Пяццоллы. Вайнрол с партнершей Лидией Олмос. Балерина, как и другие участницы – Сильвина Ваккарелли (из театра «Колон») в «Корсаре», бразилианка Марсия Жаклин в «Дон Кихоте» демонстрировали и большой шаг, и чудеса алломба. Но чемпионом устойчивости стала кубинка Анет Дельгадо, исполнившая с Ромелем Фромета «Ritmicas» (музыка Амадео Ролдана, хореография Ивана Тенорио) и pas de deux из третьего акта балета «Лебединое озеро». Правда, не меньше незыблемости reeves поразила необычность трактовки и самой хореографии, которую приписывают Петипа. Принц глядел Одиллию по ноге, дважды за время дуэта умудрился прикоснуться своими губами к губам искуссительницы, которую ловил в «двойную рыбку»... Сложилось впечатление, что педагогическая работа сменила ориентиры и устремилась к соревнованию в силе и ловкости. В этом отношении приглашение танцовщиков из России стало вполне оправданным. Маргарита Рудина и Алексей Насадович, давно сотрудничающие с Московским государственным театром «Русский балет», не подвели его художественного руководителя Вячеслава Гордеева. Они стали фаворитами публики, великолепно исполнив две жемчужины своего репертуара – pas de deux из балета «Талисман» и хореографическую миниатюру «Встреча» в постановке Эдди Туссена (на песню Жака Бреля).

Вообще получилось так, что уругвайские gala сполна отдали дань «русской Терпихоре». Не только потому, что притягательной для артистов традиционно стала хореография Петипа, Горского и Вагановой. Уругвайский дуэт Розанна Борgetti-Александр Гонзалес исполнил сцену из балета «Спартак» в постановке Вилена Галстяна и Александро Годоя, бразильцы прельстились «Весенними водами» С.Рахманинова-А.Мессерера и «Юпакком» В.Соловьева-Седого – Р.Захарова. И даже для торжественного финала избрали симфоническую музыку Д.Шостаковича. Она позволила взять мощный заключительный аккорд. Но устроители танцевальной фиесты не собираются ставить точку...

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

BALLET

• М.Рудина и А.Насадович в хореографической миниатюре «Встреча». Фото Д.КУЛИКОВА





ГЕРМАНСКИЙ ДНЕВНИК

1. ИНЕРЦИЯ ФОРМЫ



(преьера Вуппертальского театра танца Пины Бауш 2003 года «Nefes», Германия)

Когда мы видим индийскую танцовщицу Шанталу Шивалингаппа на сцене в типичном для танцевальных спектаклей Пины Бауш костюме – в длинном шелковом платье и в туфлях на высоких каблуках – её трудно выделить среди прочих участников представления. Но вот она появилась в традиционном индийском костюме – и сразу от всего её облика повеяло чем-то экзотическим, загадочным, повеяло атмосферой древнего Востока. Пина Бауш, всегда тщательно продумывающая свои сценические концепции, понимает, что просто вставить традиционный индийский танец в современную композицию сложно: он будет здесь восприниматься как нечто чужеродное. Поэтому Шивалингаппа, хотя и танцует здесь классический индийский танец, но... под современную джазовую музыку и даже с типичными для европейского танца подержками, то есть танец, перенесенный на европейскую почву, лишенный его традиционного контекста. Когда Шантала Шивалингаппа исполняет индийский классический танец во второй раз, её партнер вкладывает бокал в ее собранные в виде цветка лотоса кисти рук. Она, словно не замечая этого, продолжает танцевать и партнеру приходится чуть ли не на лету ловить падающий бокал. В результате подобного музыкального и игрового остранения танец теряет свой ритуальный смысл – остаётся лишь инерция чистой красивой формы.

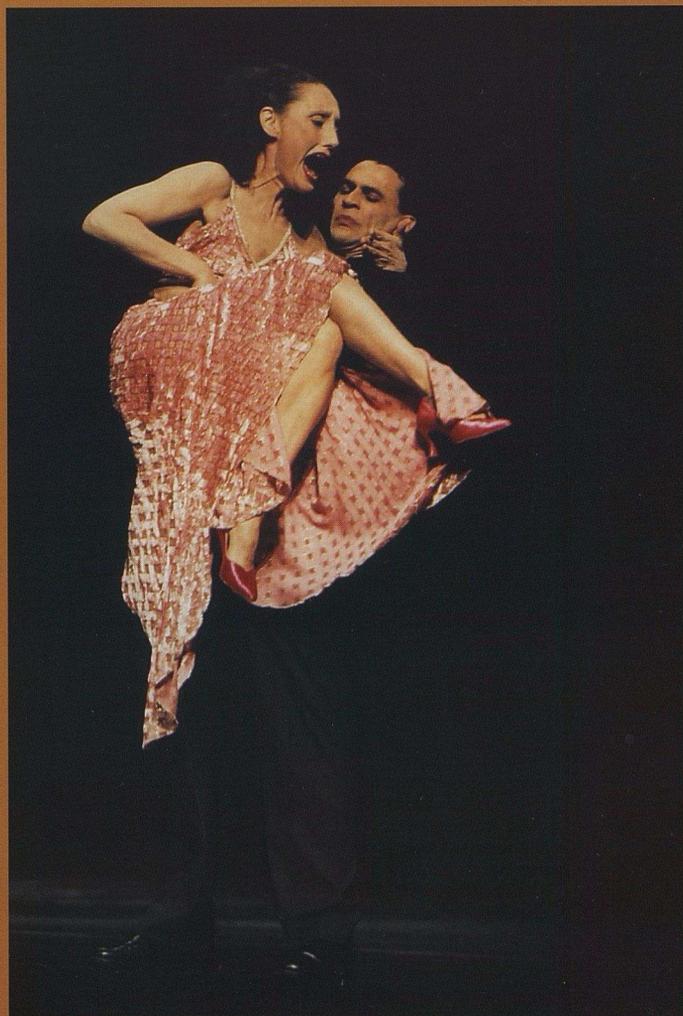
Другой пример. В одной из сцен идущие в обнимку мужчины и женщины вдруг застывают в неподвижности. Женщины сохраняют позы и даже

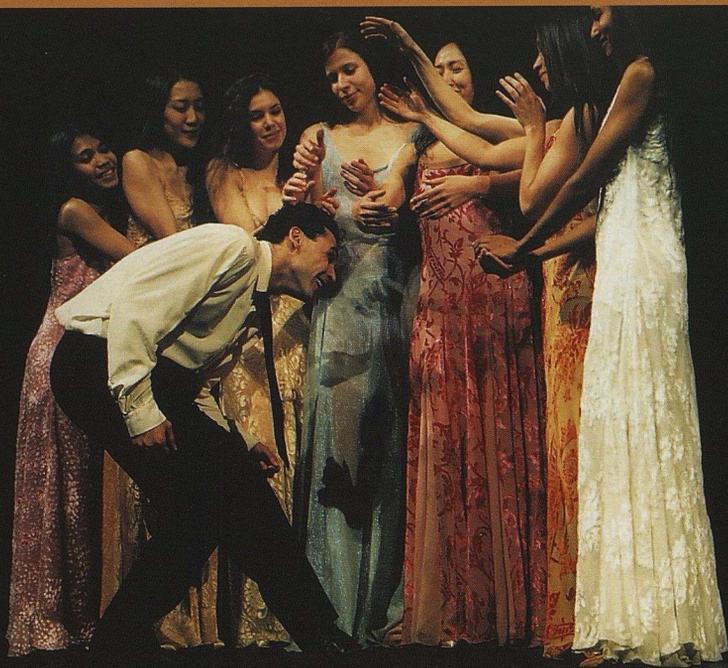
улыбки, как в игре «замри». Мужчины осторожно высвобождаются из объятий. И как бы, оценив вместе с нами форму позы со стороны, снова возвращаются на свои места: так уютней и привычней. Так нам демонстрируется ещё один прием инерции – установленного бытового движения.

Подобного рода инерций (формы, имиджа, поведения) в новой танцевальной композиции Пины Бауш много. В сущности, на ней сознательно или бессознательно выстроен весь премьерный спектакль 2003 года,

который, как это часто бывает, вышел сначала без названия, а потом получил имя «Nefes».

Последнее десятилетие Пина Бауш почти все свои новые спектакли делает как совместный проект с какой-либо дирекцией международного фестиваля или по заказу, поступившему из-за рубежа. Это значит, что они частично извне финансируются, частично репетируются и определенное время прокатываются в стране-заказчике. Премьеру 2003 года Пина Бауш делала в сотрудничестве со Стамбульским





международным театральным фестивалем. Наверное, это и повлияло на особенности сценических решений знаменитого мастера. В спектакле есть несколько местных зарисовок. Он начинается со сцены в восточной бане, которую разыгрывают мужчины, завернутые в полотенца. В начале второго акта на беду кулису пускается видеокартинка плещущего моря, а на авансцене сверкает всеми красками восточный базар: крики, перебивки голосов и музыки со всех сторон, многочисленные торговцы расстилают под ноги сидящих или идущих женщин халаты и отрезки чудной ткани. Всё гомонит, спорит, живет, ликует и требует внимания. Это одна из лучших сцен танцевального спектакля. Музыкальное сопровождение в некоторых эпизодах также носит ориентальный характер.

Композиция отличается большим количеством сольных танцев. Пина Бауш в последние годы постепенно отходит от эстетики театра танца, возвращаясь к балету как таковому. Каждый танцовщик показывает не только виртуозно поставленный номер, но и старается выйти из своего традиционного танцевального амплуа. Индонезийка Дита Миранда Ясфи вполне

органично совмещает традиционную восточную и современную технику. Её первый энергичный выход: танец с восточными элементами, резко синкопированный современной «жестикоупляющей» тела. Виртуозный танец гуттаперчивых движений с элементами акробатики показал Райнер Бер. С испанским темпераментом, почти не сходя с одного места, в образе яркой Кармен танцует Кристиана Морганти. Когда Назарет Панадеро исполняет танец «Я слишком толстая для тебя», в нем есть всё, что восхищает в этой танцовщице, выразительная пантомима, гротеск, нечто колдовское в выражении лица, особенно в ее скептически-иронической ухмылке. Но когда эту маску мы видим у неё на сцене и во втором её выходе, и в третьем, и в четвертом, вне смыслового контекста, она становится у актрисы штампом. И снова приходится отмечать: здесь также имидж актрисы используется по инерции.

Сольные танцы соединяются в целое короткими интермедиями привычного для хореографа характера: кто-то на руках и плечах партнеров проплывает по воздуху, мужчины пытаются поймать поцелуй стоящей на фурке танцовщицы, раздувают юбки прохо-

дящих женщин, кто-то мнёт, как спелое тесто, обычную подушку... Маленькие наблюдения жизни, вставленные между танцами, – своеобразный калейдоскоп впечатлений, которые не объединяются, однако, в общую драматургически целостную смысловую картину.

Заканчивается композиция «цепочкой» – тоже традиционным для Пины Бауш приемом, когда все танцовщики, вытянувшись в единую шеренгу, или цепочку, змеевидной лентой проходят по всей сцене иногда с выходом в зрительный зал, вместе повторяя одни и те же движения.

Нельзя сказать, что премьера оставляет зрителей равнодушными. Напротив: привычные овации. Искусство артистов велико, интермедии полны юмора и живых наблюдений. И всё-таки последние постановки Пины Бауш больше напоминают шоу, а не театр танца, когда-то придуманный ею самой.

ТАТЬЯНА РАТОБЫЛЬСКАЯ

• Танцуют артисты театра танца «Пины Бауш». Фото: Урсулы КАУФМАНН



2. «РЕКВИЕМ» КАК ОДА

Балетная труппа Аалято-театра Эссена известна тем, что в свой репертуар выбирает балеты самых интересных современных хореографов. Идея переноса балета «Реквием» Бориса Эйфмана возникла, как говорят, в процессе работы, почти случайно. Еще не успели отгременить аплодисменты премьеры «Братьев Карамазовых», как директор театра профессор Мартин Путтек предложил петербургскому хореографу новый совместный проект. Эйфман раздумывал недолго. Успех «Карамазовых» имел несколько слагаемых: высокое техническое мастерство эссенской труппы, ее творческий потенциал, искренний интерес к современной русской хореографии. К тому же, балет имел и немалый кассовый успех: билеты были раскуплены на месяцы вперед. Но особенно важным Б.Эйфман считал то обстоятельство, что «балет будет использован не только для премьеры, но и далее будет сохранен в хорошем состоянии. Практика «Карамазовых» это уже показала». Интересно, что именно «Братья Карамазовы» выбра-

ли в Аалято-театре и в качестве «спектакля года» в самый дорогой сердцу католического зрителя день – праздник Рождества Христова. «Реквием» продолжает тему светлого воскресения души, которой завершаются «Карамазовы» и с которой к горнему миру обращается Моцарт: «Господи, дай им вечный покой. И да вечный свет воссияет им...» Эта фраза, которой «Реквием» начинается и заканчивается, являет собой круговорот жизни и смерти, их соединение в природе вечности. Всей душой принимая эту идею Моцарта, Эйфман воплощает ее в ослепительно-белом финале, в котором, как в миниатюре, повторяется весь балет, будто в одно последнее мгновение перед человеком проходит вся история его жизни и его любви. И это уже не мгновение перед смертью, а вечность торжества жизни, торжества бессмертия музыки. Хореография «Реквиема», пожалуй, менее всего похожа на все остальные балеты Бориса Эйфмана. Он сам в стороне – некая ода одинокому раздумью над жизнью. Но если всмотреться в простые, на первый взгляд, переходы, линейные рисунки и несложные поддержки, то в них можно ощутить свое дыхание, свой пульс, свой размах. Сам Эйфман скромно признается, что «старался не

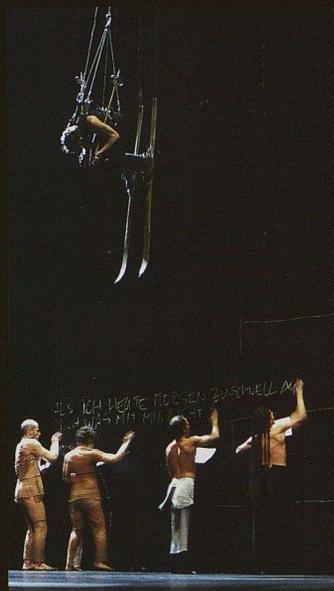
иллюстрировать партитуру Моцарта, а лишь контрапунктно выразил свое отношение к музыке, ее дух и ценность». «Реквием» и сегодня, спустя более десяти лет после премьеры на сцене в Петербурге, смотрится необыкновенно современно. Обновив его почти на половину, Эйфман исходил из идеи, что «балет это не физический процесс, а духовный, балетный же театр, обладая историей, не должен превращаться в музей». Пожалуй, самое главное, что удалось Эйфману, это передать то, по чему в современном западном балетном театре одинаково токует зрительская и исполнительская душа: не просто синтез элементов разных стилей, а созидание вдохновенной пластики для свободного выражения эмоций, что впечатляет не менее, чем музыкальное исполнение этого произведения хором и оркестром. Световые и графические решения стилистично точно передают музыкальную и танцевальную цельность балета. Графические плоскости немецкого художника Манфреда Грубера то расширяют пространство, то сводят его до минимума, эффектно подчеркивая энергетику музыки и хореографии.

ЕЛЕНА СОЛОМИНСКАЯ,
Дюссельдорф

3. САША ВАЛЬЦ И ЕЕ «ТЕЛО»

В рамках дней Берлина, проводимых в Москве весной этого года, танцевальный театр Саши Вальц показал московской публике спектакль «Тело», поставленный с использованием лексики современного танца (а вернее будет сказать – современного сценического движения). Само название – «Тело» – и является его основной идеей. Тело, в прямом смысле слова, показывают, предлагают ознакомиться с «рыночной стоимостью» каждой из его частей (о чем громко рассказывают зрителям со сцены), экспериментируют с «составлением» из нескольких танцовщиков (в данном случае это не отдельные личности, а просто «строительный материал») одного «монстра», своеобразного «человека XXI века», через отверстия в декорации демонстрируют ноги и руки.

Постановщик спектакля, отказываясь от обычного взгляда на человека, как на сочетание души и тела, в пользу только вещной составляющей, отка-



• Выступают артисты театра Саши Вальц. Фото И.ЗАХАРКИНА

зывается и от всем известных законов природы, прежде всего – от законов гравитации. Фигуры («тела»), появляясь со всех сторон (причем, и сверху – тоже), перемещаются по сцене и «утрамбовываются» за стеклом в окне стоящей декорации в разных, совершенно непредсказуемых, направлениях. Такой спектакль, при всем шокирующем влиянии на зрителя, создает ощущение воплотившихся на сцене адских фантазий Иеронимуса Босха, смешавшихся с жуткой фантастикой, повествующей о злодеем будущем человечества.

Эта фантазмагория движения подкрепляется и фантазмагорией звуков. Шорохи, стуки, грохот работающего конвейера, отзвуки падающих капель – именно они составляют «шумовую партитуру». Иногда зритель должен вслушиваться, иногда – страдать от нарастающего гнетущего шума. Полностью ошеломленный, он выходит из зрительного зала, стараясь заново почувствовать, что он сам – не только ТЕЛО, но и ДУША. Вероятно, в этом и есть весь смысл спектакля...

АННА ГРУЦЫНОВА



ЯПОНСКИЙ ДНЕВНИК

1. ИТАК, ОНА ЗВАЛАСЬ ТАТЬЯНОЙ...

В театре «Новая опера» прошли гастроли японской труппы «Шамбр Вест» («Западная комната»), которая показала спектакль «Татьяна» — собственный японский вариант понимания пушкинского «Евгения Онегина».

Естественно, что людей, собравшихся в зрительном зале, волновали вопросы — смогут ли японские артисты раскрыть всю глубину загадочной русской души, показать переживания Татьяны, легкомысленную весёлость Ольги, остроту чувств эгоистичного Онегина, романтизм Ленского? Ведь «Онегина» неслучайно называют «энциклопедией русской жизни». Пушкин нарисовал здесь грандиозную панораму российской действительности своего времени. К сожалению, скажем сразу, — решить столь глобальную задачу нашим гостям оказалось не под силу.

Японцы претендовали на открытие этой темы в балете, однако, хотя «энциклопедия русской жизни» не так популярна по количеству хореографических интерпретаций, как, например, «Кармен», по попытки все же были. В 1965 году такой балет поставил Джон Кранко в Штутгарте. Сейчас его спектакль идёт в Ковент-Гардене, под названием «Онегин». Японская труппа решила главную роль отдать Татьяне, почему и назвала свой спектакль её именем. Партия Татьяны поручена ведущей солистке труппы Юрико Кавагучи, которая пятнадцать

лет назад вместе с нынешним художественным руководителем коллектива и его ведущим солистом Хироаки Имумара создала труппу «Шамбр Вест». Музыка, на которую они опирались, это, естественно, произведения П.И.Чайковского, но постановщик (Хироаки Имумара) признался, что для своего хореографического решения взял своеобразный «микс» из разных сочинений композитора. К сказанному добавим, что этот балет труппы «Гран-При» на фестивале искусств, организованном по инициативе Департамента культуры Японии.

Когда знакомишься со спектаклем, конечно, подкупает то, что японцы тщательно и любовно относятся к русской тематике, что пытаются правильно всё сделать, чтобы достоверно отобразить события знаменитой поэмы. Консультантом они пригласили Нину Ананиашвили.

2. МЕЖДУ ПРИРОДОЙ И ЦИВИЛИЗАЦИЕЙ

Этой весной Театром Наций в Москве были представлены два спектакля — «Мольба» на музыку А.Пярта, С.Рахманинова и Э.Элгара и «Весна священная» И.Стравинского (оба в хореографии Сакико Ошима). Лейтмотивом этих постановок могло бы стать слово из названия труппы — «хаос», статичная атмосфера всех произведений современного танца.

Танцевальная труппа «Х.Арт Хаос» (H.ART CHAOS) была основана хореографом Сакико Ошима и танцовщицей Наоко Ширакава в 1989 году. Лидируя среди танцевальных трупп Японии, «Х.Арт Хаос» обращает особое внимание на философско-эстетическую концепцию создаваемых спектаклей, среди которых широко известны за рубежом «Весна священная» И.Стравинского и «Кармина Бурана» К.Орфа, в представлении которой участвуют оркестр, хор и оперные певцы. Труппа — частый гость на зарубежных фестивалях. Во время визита «Х.Арт Хаос» в Северную Америку (2002 г.) газета «Нью-Йорк Таймс» назвала ее «лучшей танцевальной труппой года».



«Моя смерть — это смерть моего тела, — так сама Сакико Ошима интерпретирует спектакль «Мольба». — Предел вечности и конечная точка во времени. Тем не менее, последняя черта, определенная Богом, сегодня определяется и людьми, которые нас окружают. Искусственные респираторы, массаж сердца и поддерживающее жизнь оборудование разрушили строгие границы физической смерти, которую некогда человек беспрекословно принимал. Разделяющая жизнь и смерть грань эволюционирует во времени и вместе с ним». В действии отчетливо видны мотивы недавней катастрофы, обрушившейся на японцев —



Однако, если говорить об изображении русской действительности, то многое здесь удивляло. Почему-то иностранцы часто искренне полагают, что у нас до сих пор по Красной площади ходят медведи в шапках-ушанках и пьют национальный русский напиток – водку. Так случилось и здесь: красные сапожки, излишнее ломаная sentimentalность немолодой Татьяны, декорации по образу старых изображений Руси (березки, озера, церквушка), русские поклоны, фигурирующие почти в каждом движении – все это (и не только) выглядело доведённым до гротескной неестественности. Костюмы няни и Лариной почему-то оказались совсем не русскими, а скорее, грузинскими или армянскими.

Обычно японские танцовщики на конкурсах демонстрируют высокую технику танца и поражают качеством исполнения труднейших па. Поэтому многие зрители ждали, когда, наконец, Онегин (Хироаки Имумара), продемонстрирует свою технику. Но он на протяжении всего спектакля важно ходил по сцене и лишь иногда участвовал в совсем нетрудных дуэтах

с Татьяной. Если же говорить об актёрской стороне партии, то аморфный Онегин у Хироаки Имумара не выказал никаких чувств.

Сцена со знаменитым «Письмом Татьяны» производила впечатление вымученной и затянутой. Татьяна долго решалась, перефразируя Шекспира «...писать или не писать». Наконец, решилась. Под танец появившихся не то теней, не то сифлидов, она дописала письмо. Смена декораций: Онегин сидит возле камин. К нему прибегает мальчик и отдаст письмо. Онегин читает его и выбрасывает в камин, где полыхает пламя. Позже он отдаст это письмо (в целости и сохранности) Татьяне. Оплошность маленькая, но заметная.

Более уверенной и интересной выглядела Ольга: с ней, на мой взгляд, японцы попали, что называется, в точку. Юность, лёгкость, весёлость – всё это присутствовало в исполнении Рисы Мацумура. Танцевала она намного увереннее своих коллег. Ленский (Оусукэ Иноуэ) тоже был намного ярче Онегина: хотя, местами, как говорится, переигрывал. Например,

в сцене, когда Онегин танцевал с Ольгой, Ленский картинно заламывал руки, вертелся в разные стороны, и лишь потом после всех этих мучительных бросал перчатку.

Наверное, пара Ольга – Ленский понравилась ещё и потому, что исполнители этих партий были юными и более техничными, и зрители им верили.

Конец спектакля удивил... Татьяна, в конце концов, прогоняет Онегина. Под занавес пафосно величавая поза героини на авансцене как бы свидетельствует о её победе в неизвестной борьбе – то ли с Онегиным и его любовью, то ли с собой, и теперь она – счастлива.

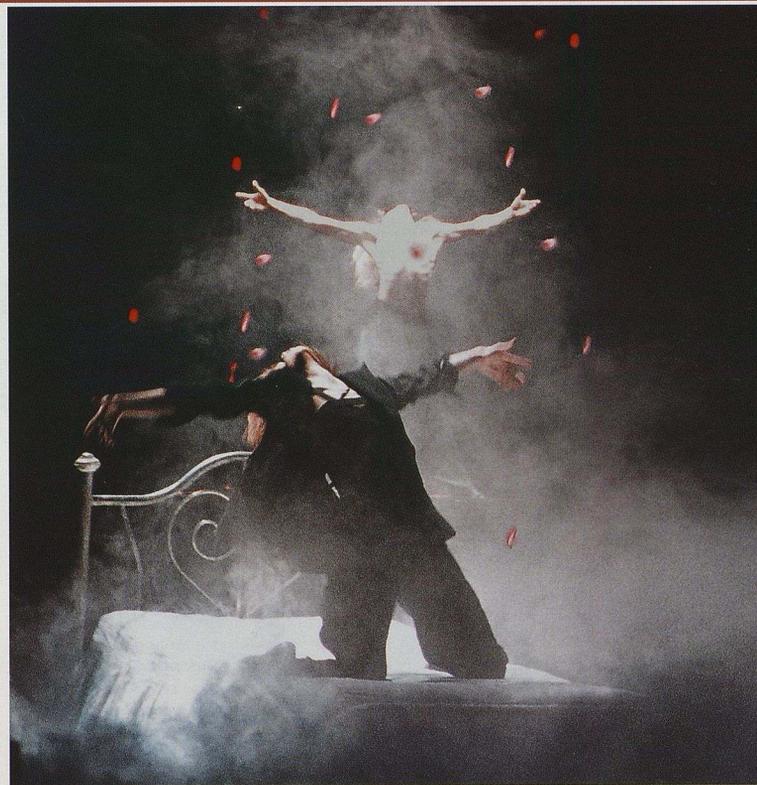
Конечно, радует, когда наши родные темы, родные произведения привлекают внимание мастеров зарубежного балета. Однако жаль, что тот же японский зритель получает отнюдь не достоверное представление о поэме великого Пушкина и показанных им русских людях.

ВИТА ПЕТРОВА

эпидемия «атипичной пневмонии» и ее последствие – смерть. Яркие красные лепестки, струйкой скользящие оттуда, где должно быть сердце, знаменуют боль и горечь утрат, мольбу о прощении.

«Весна священная» – история одной жертвы – нашла адекватное продолжение темы в постановке японской труппы. «Священное» и для японцев время года, когда цветёт сакура, весна в спектакле – не та радостная и скоротечная весна, которую они так нежно любят. Это русская весна – дикая и необузданная, когда, кажется, земля взрывается изнутри и раскалывается от мощного рева ломающихся льдов, сквозь толщу которых пробивается тоненький слабый росток. Это предощущение весны, которое вселяет ужас неведомого. Современное общество достигло «весны» XXI века, но и она «сцеплена» со всякого рода жертвоприношениями. Цель хореографа – добиться, чтобы тело танцовщика стало медиумом между природой и цивилизацией.

(СОБ. ИНФ.)



• Выступает труппа «Х.Арт Хаос».
Фото В.СУМОВСКОГО



НОВАЯ ЭРА ДЕЛЬФИЙСКИХ ИГР



Осенью этого года пройдут Вторые молодежные Дельфийские игры. В них примут участие страны Содружества, а состоится это грандиозное мероприятие в Республике Молдова. Мы публикуем рассказ об истории этих древних состязаний и их возрождении в XXI веке.

Однозначного ответа на вопрос о происхождении и развитии Дельфийских игр не существует. Однако без тени сомнения можно говорить о том, что Игры учредил Аполлон (Пифиец) в честь своей победы над коварным драконом Пифоном. Также доподлинно известно, что в глубокой древности Игры назывались Пифийскими.

В своих сочинениях эти великие состязания древности упоминали Плутарх, Овидий, Пиндар, Геродот, Гигин, Павсаний, Страбон, Диодор. Кроме того, благодаря надписям в честь Аристотеля и Каллисфена мы знаем, что регулярные Пифийские игры начались в 582 году до нашей эры.

К VI веку до нашей эры общепризнанными, имевшими поистине международный авторитет Великими Священными играми Греции стали четыре праздника: Пифийские, Олимпийские, Истмийские и Немейские. Их отличительными чертами были, во-первых, общегреческий характер; во-вторых, особые награды для победителей – венки из ветвей растений-символов. Венки считались особенно почетной наградой в Греции. Третьей особенностью таких праздников было то, что они проводились не каждый год, а раз в несколько лет.

Пифийские игры были запрещены одновременно с Олимпийскими более 1600 лет назад и возродились лишь в начале XX века: с 1927 по 1936 год в Греции раз в три года регулярно проводился Дельфийский фестиваль, ставший полным аналогом античных Пифийских игр. К сожалению, вторая мировая война заставила временно прекратить их проведение. Однако идея не была забыта.

Новая эра международных Дельфийских игр началась лишь в 2000 году, когда при участии 27 стран (Азербайджанская Республика, Республика Армения, Республика Беларусь,

Вьетнам, Германия, Греция, Грузия, Республика Казахстан, Кипр, Китай, Кыргызская Республика, Литва, Республика Молдова, Польша, Российская Федерация, Сенегал, Словения, США, Украина, Филиппины, Хорватия, Чехия, Швеция, Швейцария, Эстония, Южная Корея, Япония) в Москве состоялись Первые Всемирные Дельфийские игры современности. В восемнадцать номинации приняло участие 938 человек, а в состав жюри вошли представители тринадцати стран.

Информация о Первых Всемирных Дельфийских играх, как о первом культурном явлении подобного рода, направлена для публикации в «Книгу Рекордов Гиннеса», а также в российское издание – «Книгу рекордов планеты».

За пять лет существования Национального Дельфийского совета России (организации, обладающей исключительными правами на проведение Дельфийских игр в нашей стране, а также являющейся координирующей структурой по проведению Игр на территории государств-участников СНГ) проведены три мероприятия общероссийского масштаба – Первые, Вторые и Третьи Всероссийские молодежные Дельфийские игры.

Первые Российские молодежные Дельфийские игры прошли с 17 по 21 ноября 1999 года в Саратове. Именно они стали пробным шагом перед возрождением Дельфийской идеи в мировом масштабе. В соревнованиях в области искусств приняли участие более 2400 дельфийцев в возрасте от 10 лет до 21 года из 77 регионов России. В конкурсную и фестивальную программу Игр входили 24 номинации по 6 видам искусств.

Особенно примечательно, что среди всех молодых дарований, принимавших участие в Играх, значительная часть является лауреатами междуна-

родных конкурсов и фестивалей и почти половина – лауреатами региональных и областных.

Проведение Первых Российских молодежных Дельфийских игр показало, что они являются эффективным средством формирования у юных россиян гражданской позиции, воспитания уважения к искусству, культуре и традициям Отечества. Полученные результаты позволили обратиться в Российский организационный комитет «Победа» с просьбой рассмотреть этот Высший форум искусств в качестве важного молодежного культурно-патриотического мероприятия. Как итог, начиная с 2001 года, Дельфийские игры ежегодно включаются в Перечень мероприятий Российского организационного комитета «Победа».

С 21 по 26 сентября 2001 года город-герой Смоленск стал новой Дельфийской столицей России. Вторые Всероссийские молодежные Дельфийские игры «Мы помним...» были посвящены Победе советского народа в Великой Отечественной войне 1941-1945 годов и памятным датам истории страны. В Играх приняли участие 1007 юношей и девушек в возрасте от 10 лет до 21 года. Патриотическая тема нашла мощный отклик в сердцах молодых дельфийцев, пробудила в них интерес к творческим поискам, заставила вновь обратиться к героической истории советского народа. Юные творцы в художественных образах передали ужас войны и радость победы, показали силу духа и самоотверженность народа-победителя.

С 16 по 22 мая 2003 года в Волгограде в соответствии с Перечнем мероприятий Российского организационного комитета «Победа» на 2003 год, утвержденным Президентом Российской Федерации В.В.Путиным 18 ноября 2002 года, в ознаменование 60-й годовщины разгрома немецко-фашистских войск в Сталинградской битве, состоялись Третьи молодежные Дельфийские игры России.



В общей сложности в отборочных турах, прошедших по всей стране, соревновались более 60000 человек. На финал в Волгоград прибыли 1692 дельфийца из 69 субъектов Российской Федерации.

Юные деятели искусства в возрасте от 10 лет до 21 года соревновались в восемнадцати номинациях. Для всех видов соревнований были определены отдельные площадки. В состав жюри, сформированных по каждой номинации, вошли более шестидесяти видных деятелей культуры России. Главным судьей Третьих молодежных Дельфийских игр России стал народный артист СССР, лауреат Ленинской премии В.С.Лановой.

Официальная церемония открытия состоялась 17 мая 2003 года на центральной набережной реки Волги, церемонию посетили более 50.000 человек. Было зачитано приветствие Президента Российской Федерации В.В.Путина в адрес Третьих молодежных Дельфийских игр России. С приветственной речью к собравшимся обратился Председатель Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации С.М.Миронов.



Гала-концерт победителей состоялся 20 мая 2003 года. Была осуществлена съемка для производства и трансляции телевизионной версии концерта в эфире телеканала «Культура».

Первые молодежные Дельфийские игры государств-участников СНГ открыли новую страницу дельфийской истории – они стали первым межгосударственным мероприятием Международного Дельфийского движения. Состоявшиеся с 13 по 18 сентября 2002 года в городе партизанской славы Брянске, Игры собрали более 800 дельфийских посланников одиннадцати стран Содружества.

Игры объединили на легендарной Брянской земле внуков и правнуков воинов-победителей – людей, отсто-

явших ценой собственной жизни свободу и независимость многонациональной Отчизны. Дети братских народов, они творили и созидали, воодушевленные общим лозунгом Игр, оказавшимся по-родному близким каждому: «Вместе лучше!»

В адрес Игр поступили приветствия от Президента Российской Федерации В.В.Путина, Председателя Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации С.М.Миронова, Председателя Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации Г.Н.Селезнева.

19 марта 2004 года исполнилось пять лет со дня основания Национального Дельфийского совета России. По этому случаю в день юбилея в Московском драматическом театре «Модерн» прошло первое заседание Дельфийского клуба, который будет работать на постоянной основе. В мероприятии приняли участие члены Правления и Попечительского совета Национального Дельфийского совета России, руководители федеральных и муниципальных органов власти, видные деятели искусств, представители средств массовой информации.

Перед собравшимися с приветственной речью выступили: Председатель Правления НДС России В.А.Чернов, Председатель Исполкома НДС России В.Н.Понявин, Сопредседатель Правления НДС России Н.Н.Королев, первый заместитель Председателя комитета по культуре Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации А.А.Тягунов, Председатель Правления Международного Дельфийского комитета А.К.Дэниэл.

Первый вице-президент Олимпийского комитета России Г.П.Алешин, заместитель Председателя Федерации независимых профсоюзов России В.С.Гончаров, главный судья Дельфийских игр, народный артист СССР В.С.Лановой, народный артист России Н.П.Караченцов, начальник отдела патриотического воспитания молодежи Департамента по молодежной политике Министерства образования Российской Федерации И.И.Мельниченко поздравили Национальный Дельфийский совет России с пятилетием.

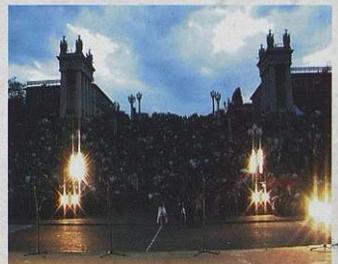
В культурной части вечера народные артистки России Л.П.Абрамова и А.И.Стрельченко, а также двукратный чемпион молодежных Дельфийских игр М.Закиров исполнили луч-

шие произведения из своего репертуара. Помимо этого Л.П.Абрамова объявила, что В.Лынкоский, победивший на Первых Всемирных Дельфийских играх в номинации «Академическое пение», стал солистом оперы Государственного академического Большого театра России.

Несмотря на то, что Дельфийские игры современности проводятся недавно, они уже стали неотъемлемой частью культурной жизни общества. Более того, они активно востребованы. Дельфийские игры назывались участниками лучшими среди профессиональных соревнований, так необходимых для дальнейшего творческого роста. Что же касается перспективы, то Национальный Дельфийский совет России уже получил заявку от руководителей 6 субъектов Российской Федерации, претендующих на право принять в 2005 году Четвертые молодежные Дельфийские игры России «Мы помним», которые пройдут в соответствии с Перечнем основных мероприятий по подготовке и проведению празднования 60-й годовщины Победы в Великой Отечественной войне 1941-1945 годов.

Текущий же 2004 год будет ознаменован участием национальной дельфийской сборной России, сформированной на базе чемпионов прошлых лет, во Вторых молодежных Дельфийских играх государств-участников СНГ, которые пройдут в Республике Молдова с 25 сентября по 1 октября 2004 года в соответствии с Решением Совета глав правительств Содружества Независимых Государств от 18 сентября 2003 года. В соответствии с тем же документом в 2005 году на Украине состоятся Третьи молодежные Дельфийские Игры Содружества.

Более подробную информацию можно получить на официальном сайте Национального Дельфийского совета России: www.delphic.ru





ВРЕМЯ ВСПЯТЬ

Аплодисменты не заканчиваются. Артисты с возбужденными от напряжения лицами еще не верят в то, что произошло. Меня охватывает странное ощущение. Слово я нахожусь в нереальном мире. Замкнутое пространство без сцены соединяет зрителя с исполнителями. И нет уже за стенами Творческого центра имени Вс.Э.Мейерхольда, где состоялась премьера балета И.Стравинского «Весна священная» в постановке Николая Андросова, ни электрических огней, ни бешено пролетающих инмарок. Время повернулось вспять, и все сидящие в зале явственно ощущают себя в далеком прошлом. Языческая Русь властно окутала своими объятиями. Нас охватывает ужас и страх перед этим миром. Мы живем родовым строем. Наша жизнь полностью подчинена природе. Ее неведомые грозные силы мы обожествляем, пытаемся их умилостивить обрядами и жертвами. Балетмейстер полностью подчиняется музыке и идет за ней.

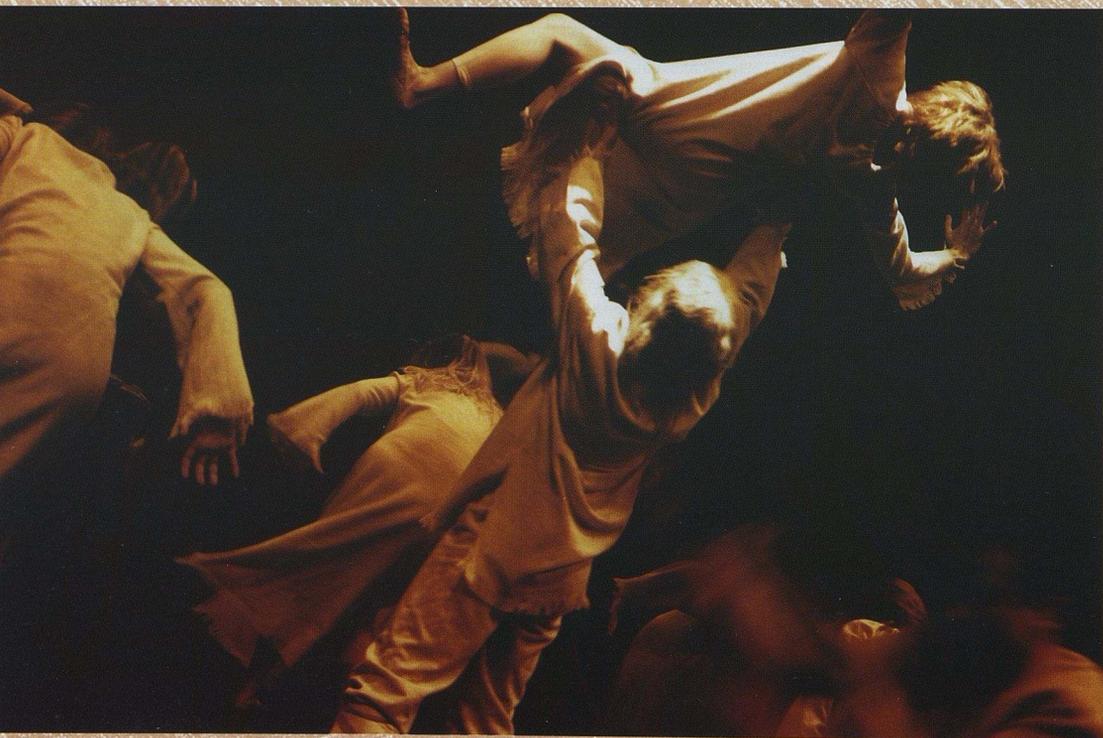
Он дает картину весеннего пробуждения и постепенного расцвета природы. Что принесет нам весна? Тепло и радость или голод и холод? Вот-вот начнется буря, и мы все погибнем. С великой надеждой просим помощи у Старейшего (солист Большого театра В.Моисеев) и в каком-то отупении повинуемся ему во всем. Только что девочка-подросток прижималась к нему, и ей было уютно и надежно под его защитой. И вот безжалостной рукой он указал на нес. Она – Избранница. Она – Жертва. Она должна умереть ради своего племени, ради нас. Может, силы небесные сжалятся над нами. Вновь взойдет солнце? Она молода, она хочет жить, она просит, умоляет, она понимает, что обречена. В каком-то странном оцепенении Старейший в неистовом фанатизме молит богов. Он доходит до безумия и обессиленный падает. Танец В.Моисеева импульсивен, он на грани сумасшествия и властно подчиняет себе зрителя. Избранница! Только она спасет всех. Начинается последний, страшный ритуальный пляс. Возбуж-

дающий ритм музыки Стравинского увлекает и завораживает, заставляет идти за собой. Первообытный обряд, требующий, чтобы Избранница умерла ради спасения Земли, готов поглотить всех. Избранница дрожит с головы до ног, прижав к щекам трясущиеся руки. Резкие, самопроизвольные движения жертвы одержимы одной мыслью: укротить стихию, надвигающуюся с небес. О.Миронова, тонкая и хрупкая, с огромными от ужаса глазами, выразительно передает силу фанатизма, которая движет жертвой. Ее тело напряжено до предела. Она пущается в пляс иступленно и безумно, она не подвластна себе и доходит до полного самоуничтожения, орет в голос, падая бездыханная, убитая собственным танцем. Рассвет. Первые лучи солнца еле пробиваются, все изможденные валяются на землю. Зал замер...

История развивается по спирали не только в политическом аспекте, но и в искусстве. 29-го мая 1913-го года в Париже первое представление «Весны священной», сцен языческой Руси. Либретто И.Стравинского и Н.Рериха, хореография В.Нижинского. Через столетие, словно эстафетную палочку подхватил постановщик сегодняшней премьеры Н.Андросов.

BALLET

• Сцена из балета «Весна священная».





художественный руководитель и главный балетмейстер Московского государственного ансамбля «Русские сезоны». Он не отошел от первоначального авторского замысла, а попытался осмыслить его с позиций нового витка истории. Балетмейстер не старается быть оригинальным. Он оригинален по сути своего мышления. И хотя те же завернутые косяльные ноги, ничего изящного, грубые и резкие движения, неуклюжие и угловатые позы, все это очень органично. И Старейший, сидящий до начала спектакля на жертвенном камне, и люди, лежащие на сцене и образующие своими телами какие-то странные очертания на полу. Нет никаких ухищрений, никакой символики. Все предельно ясно. Но эта ясность заставляет думать, вслушиваться в тревожный ритм ног и учащенную пульсацию сердца. Н.Андросов не повторял Нижинского. Он создал свой спектакль. Но, изучив все материалы, он использовал технику исполнения, предложенную Нижинским. Это является примером бережного отношения к национальному достоянию нашей страны.

Премьера «Весны священной» Н.Андросова и труппы «Русские сезоны» в наше время достаточно актуальна: какая жертва будет принесена, чтобы спасти сегодняшний мир?



ЕЛЕНА ПРЕСНЯКОВА

• О.Миронова (Избранница) в балете «Весна священная».

БАЛЕТ

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

- широкий выбор балетной обуви и трикотажа для занятий хореографией;
- театральный 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».



информ-балет

ВИОЛЕТТ И МИСТЕР БИ

Французский культурный центр представил зрителям, собравшимся в помещении Новой сцены Большого театра, фильм Д.Делюша «Виолетт и мистер Би». Вечер был посвящен столетию Джорджа Баланчина.

Итак, мистер Би – это Джордж Баланчин, Виолетт – это балерина Виолетт Верди, которая на протяжении двадцати лет была солисткой труппы «Нью-Йорк сити балле». Она была любимой балериной мастера, на нее он ставил Па де де Чайковского, ведущие партии в балетах «Измурды», «Сон в летнюю ночь»...

Режиссёр Доменик Делюш был в своё время ассистентом Ф.Феллини, ныне же он увлекается кинематогра-

фическими портретами. Так появились работы «Катя и Володя», посвященные Е.Максимовой и В.Васильеву, «Майя» – Майе Плисецкой, «Призрак танца», рассказывающий о русской балерине Нине Вырубовой – звезде Парижской оперы.

На этот раз мы познакомились с ещё одной героиней режиссёра – Виолетт Верди. В начале вечера до демонстрации фильма перед собравшимися появилась сама артистка – остроумная, обаятельная женщина.

Интересен и увлекателен был её живой рассказ о «русских» корнях её искусства, об её учителях из России – мадам Рузан и Викторе Зювском. Она не только объясняла, но и показывала стилистические особенности пла-

стической манеры в движениях рук каждого из хореографов, с которыми работала, своеобразие их решений сценических образов.

А затем экран представил нам её и как балерину, и как педагога.

Порой камера «сталкивает» выступления Верди в тех же «Измурдах» и других балетах и знаменитых её учеников. А вот она на репетиции. Как взоруженные слушают эмоциональный и остроумный рассказ-показ экстра-дамы большого балета Э.Платель, Н.Ле Риш, В.Малыхов... И кажется, полет творческой фантазии никогда не прекратится. С какой грацией и кокетством, свойственным только ей, она объясняет тонкости общения с партнером, учит, как создавать слышимый диалог – разговор в дуэте, как выстроить

психологические отношения между танцующими героями. Тогда становится понятным, почему очаровательная Виолетт Верди была любимицей мистера Би. Своим человеческим обаянием она раскрывала геометрические линии созданного им танцевального рисунка, вкладывала в причудливый узор пластики эмоциональные узоры своей души. Тогда по-настоящему понимаешь, что собой представляет подлинный Баланчин, не тот строго «прочерченный» техничный совершенный эталон, который предлагается ныне как закон исполнения, а одушевленная трепетными человеческими чувствами артистов хореография.

Спасибо Виолетт Верди за то, что она помогла нам понять это.

В.КОЛОБОВНИКОВ

BALLET



БЕСТЕЛЕСНАЯ ДЕВА ШАЛИТ И ЛЮБОПЫТСТВУЕТ

ки труппы не упускают возможности блеснуть в известной хореографии, сделав событием старый спектакль. Именно так случилось недавно, когда в балете «Сильфиды» дебютировала Евгения Образцова. Молодая танцовщица окончила Академию русского балета имени А.Я.Вагановой, где училась у лучших педагогов – Людмилы Сафроновой, Инны Зубковской, Марины Васильевой. Балетоманы запомнили грациозную девушку в ее школьные годы по выступлениям

в партиях Маши в «Шелкунчике», Золушки, Лизы в *pas de deux* из «Щетной предосторожности». Сразу после выпускных экзаменов Образцова приняла участие в Пятом международном конкурсе «Ваганова-Ргіх» и получила вторую премию, пропустив вперед только москвичку Полину Семионову.

Несмотря на свои заслуги, придя в театр, Образцова встала, как положено исполнок веку, в кордебалет. За полтора года на ее счету много небольших сольных

партий, среди которых Ману в «Бадерке», Амур в «Дон Кихоте». Есть и главная – роль Джульетты в знаменитом балете «Ромео и Джульетта» Прокофьева – Лавровского. В театре Образцова вновь повезло с педагогом – с ней работает Нинель Кургапкина, в прошлом одна из самых известных балерин-виртуозок прославленной труппы.

Все это давало основания полагать, что с ролью Сильфиды Образцова справится хорошо. Однако результат

Вмариинском театре много внимания уделяют современным постановкам, но танцовщи-



превозмог ожидания и позволяет констатировать приятный факт, что на сцене Мариинского театра родилась новая Сильфида.

В танце Образцовой невосомый полет оттеняют изысканные арабески, законченность движений. Достойны похвалы виртуозные нюансы мелкой техники, чистота исполнения, умение зафиксировать позу. Кроме того, образ бестелесной девы воздуха очень подходит к внешним дан-

ных женственной, красивой артистки.

Балерина отказывается от трагических мотивов, порою неуместно звучащих в этом романтическом балете. Сильфида у Образцовой не влюбленная девушка, а сказочное, шаловливое существо. К Джеймсу ее влечет не любовь, а любопытство. Однако жесткая расплата крылатой героини за свои невинные проказы способна опечалить зрителя.

«Сильфида» – балет особый, этапный. Его премьера 12 марта 1832 года на сцене парижской Гранд Опера возвестила начало эпохи балетного романтизма. Роль Сильфиды принесла мировую славу легендарной Мариинской Тальони. В спектаклях Кировского-Мариинского театра публика знала великолепных исполнительниц этой партии, ставшей одной из лучших в репертуаре Ирины Колпаковой, Маргариты Кулик.

Считается, что дух романтического балета трудно воспроизводим на современной сцене. Одной из последних балерин, способных создать образ Сильфиды, до недавнего времени называли Жанну Аюпову (к слову сказать, тоже питомицу Нинели Кургапкиной). Успех Образцовой дает надежду, что традиция не будет утрачена.

ЛАРИСА АБЫЗОВА

Е.Образцова в балете «Сильфида». Фото Н.РАЗИНОЙ

BALLET

Нынешний, седьмой по счёту фестиваль прошёл под знаком современного балета. Это не случайно. В числе выдающихся сценических работ Шелест были партии в балетах В.Чабукиани, Б.Фенстера и особенно – Л.Якобсона. Вот почему для участия в фестивале было решено пригласить Санкт-Петербургский театр балета «Хореографические миниатюры» – коллектив, организованный в 1969 году Леонидом Якобсоном. Последние три года театр возглавляет Юрий Петухов, с приходом которого труппа, по мнению критиков, обрела новое дыхание. Об этом свидетельствует и специальный приз жюри «Золотой маски» – 2003, полученный коллективом за сохранение традиций Якобсона.

Абсолютно логичным стало появление в фестивальной афише и последних премьер Самарского оперного театра – балетов на музыку Родиона Щедрина «Кармен-сюита» в постановке главного балетмейстера театра Никиты Долгушина и «Дама с собачкой» в постановке Натальи Малыгиной.

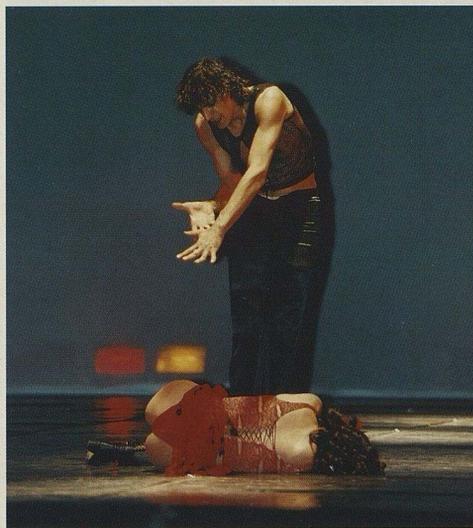
Нужно сказать, что на сей раз открытие фестиваля прошло на особо торжественной ноте. Впервые в адрес Самарского оперного театра по этому случаю по-

ПРИВИЛЕГИЯ САМАРЫ

Фирменный балетный фестиваль имени Аллы Шелест – привилегия Самары. Шелест сыграла важную роль в судьбе куйбышевской-самарской балетной труппы. В 1966 году по приглашению тогдашнего главного балетмейстера театра Н.Даниловой она поставила в Куйбышеве «Дон Кихота». А с 1970 по 1973 год Шелест являлась главным балетмейстером театра. Совместно с Р.Вагабовым она осуществила здесь постановки балетов «Лебединое озеро», «Семь красавиц», «Тщетная предосторожность» и «Жизель». И с 1994 года здесь проводится традиционный шелестовский фестиваль. Прошедшие за эти годы праздники балета посвящались, в основном, классическому балету.

BALLET

• Сцена из балета «Дон Хосе». Фото В.ИВАНОВА



ступили поздравительные телеграммы – от Большого и Мариинского театров, от Санкт-Петербургской академии русского балета имени А.Я.Вагановой, от журнала «Балет»...

Партнер Аллы Яковлевны Борис Брегадзе в своем послании с волнением вспоминает: «Мне посчастливилось долгие годы делить сцену Кировского (ныне Мариинского) театра с Шелест, творческое общение с которой дарило упоительное чувство сопричастности высокому искусству подлинного искусства непревзойденного мастера. Сама Алла Яковлевна, созданные ею роли продолжают жить в моем очарованном сердце и благодарной памяти».

Известный театральный деятель Виталий Вульф, видевший балерину в «Маскараде», написал в своём приветствии такие слова: «Ничего не сохранилось в памяти, кроме Аллы Шелест... На мой взгляд, вышше, что было в середине XX века в балете – это Галина Уланова и Алла Шелест».

Пришло приветствие и от звездного тандема: Майи Плисецкой и Родиона Щедрина.

Сюрпризом стало оглашение решения Международного комитета наград, зна-



ков и символов высшего гражданского поощрения о вручении дирекции балетного фестиваля имени Аллы Шелест ордена «Екатерина Великая» – за сохранение традиций петербургской школы классического балета и вклад в мировую хореографию.

Гостем фестиваля был супруг и творческий соратник Аллы Яковлевны хореограф Рафаил Вагабов, который в 70-е годы теперь уже прошлого столетия вместе с Шелест работал с труппой Куйбышевского театра.

что она сделала из своего нового репертуара, – в его балетах. Якобсон сделал для Шелест Сюимбике в «Шурале», она была также первой Эгиной в «Спартак». В числе ее шедевров якобсоновские миниатюры «Вечный идол» и «Слепая». «Вальсы» Равеля, над которыми Якобсон начал работать с Аллой Яковлевной, она уже не успела станцевать. Три названные якобсоновские сочинения в репертуаре Шелест – это три эпохи. Родившийся в Самаре балетный фестиваль, который посвящен Алле Яковлевне Шелест, – заме-

сона. Были показаны одноактный балет по мотивам М.Шагала «Свадебный кортеж» (на музыку Д.Шостаковича), хореографические миниатюры по скульптурам Родена и композиция балета А.Хачатуряна «Спартак».

В «Свадебном кортеже» Якобсон проявил бездну изобретательности, подлинного новаторства. Это своеобразная танцевальная симфония. Ожившие родеоновские скульптуры – два триптиха, созданные Якобсоном в разные периоды творчества. Первый – «Вечная весна», «Поцелуй»

тей в нынешней труппе Санкт-Петербургского театра, к сожалению, нет. Из исполнителей на общем фоне запомнились, пожалуй, только А.Любомудрова («Отчаяние») и дуэт А.Севастьяновой и О.Свитовой («Минотавр и нимфа»).

Самарские зрители впервые увидели в живом исполнении основные фрагменты самой первой версии балета Хачатуряна «Спартак» – одного из выдающихся созданий Якобсона. В целом «Спартак» гостей произвел хорошее впечатление, хотя к исполнителям ведущих партий можно было предъявить и немало претензий. Выручила музыка Хачатуряна, сообщающая сценическому действию экспрессию и редкостный эмоциональный накал.

Санкт-петербуржцы показали две новые работы своего художественного руководителя Юрия Петухова: балеты «Дон Хосе» и «Шелкунчик». Особый интерес вызвал именно «Дон Хосе» – еще одна хореографическая версия классического литературного сюжета. Таким образом, на нынешнем фестивале можно было увидеть три различных авторских решения этой темы: «Дона Хосе» Петухова, самарскую «Кармен-сюиту» Долгушина и дуэт «Кармен» прибалтийского хореографа Ю.Скирмантаса, который на заключительном гала-концерте показали солисты балета Эстонской национальной оперы Кайе Кярб и Виестурс Янсенс.

В отличие от двух других, версия Петухова создана не в транскрипции Шедрина на музыку Бизе. Ее автор – санкт-петербургский композитор И.Пономаренко, аранжировка которого для баяна и электронных инструментов по характеру напоминает то стилистику Пьяцоллы, то звучание оркестра народных инструментов.



• М.Дворничикова и А.Турдиев в балете «Шурале». Фото В.ИВАНОВА

БАЛЕТ

Вагабов: «В памяти всегда остается хорошее. За три года мы поставили в Куйбышеве четыре спектакля. Для балетного театра это немало. И сейчас, оглядываясь назад, понимаю, что при всех сложностях, которые были в тот период, это было время очень сильного творческого взлета. Поэтому Куйбышев считаю своим вторым домом. Здесь я родился как балетмейстер. Не будь рядом Аллы Яковлевны, этого могло и не произойти... Именно в Якобсоне Шелест нашла своего балетмейстера. Все лучшее,

важная во всех отношениях акция. У каждого самарского фестиваля своя тематика, своя афиша, и это тоже естественно. Время идет. Неизменными остаются дух, имя Шелест, все, что показывается на фестивалях освящено её именем и талантом».

Фестиваль открылся «щедринскими» балетами, после чего на три вечера самарские подмостки были отданы гостям из Санкт-Петербурга. Свой первый вечер они полностью посвятили хореографии Леонида Якоб-

и «Вечный идол» – на музыку Дебюсси повествует о зарождении любви и пронизан светлым чувством, ощущением гармонии. Во втором – «Экстаз» и «Отчаяние» на музыку Прокофьева и «Минотавр и нимфа» на музыку Берга – совершенно иной мир страстей: предельно обостренный, драматичный, а порою и трагичный.

Свои миниатюры Якобсон ставил в расчете на выдающихся мастеров, в числе которых была и Алла Шелест. Подобных актеров-личнос-



Хореограф «смотрит» на историю, рассказанную Мери, как бы глазами Хосе. Именно он главный герой балета. В спектакле более двух десятков эпизодов, достаточно волюно интерпретирующих сюжет и характеры персонажей и хореографии.

Хореографическая лексика Петухова тяготеет к классическим истокам. В массовых сценах хорошо смотрится молодой кордебалет. Что касается исполнителей главных партий, то наибольшее впечатление произвел приглашенный солист Владимир Аджамов. Взрывной темперамент танцовщика позволяет ему быть психологически достоверным и убедительным на протяжении всего спектакля, а незаурядное исполнительское

мастерство – справиться с достаточно сложной и порою изощренной танцевальной партитурой роли. Кармен – страсть Хосе (А.Любомудрова) и Микаэла – его возлюбленная (М.Якшанова) представляются как бы два эмоциональных полюса: безудержный, экспрессивный, с одной стороны, и мягкий, лирический – с другой.

Точки над «і» расставил заключительный фестивальный гала-концерт. Его программа полностью оправдала посвящение нынешнего фестиваля современной хореографии. В ней были номера А.Горского, Н.Долушина, М.Мурдама, Ю.Скирмантаса, Ю.Петухова, а также миниатюры Л.Якобсона: рещенный в классическом стиле па де

контра на музыку Беллини, острохарактерные «Кумушки» (музыка Аранова) и «Снегурочка» на музыку Прокофьева.

Вечер преподнес сюрприз. Чтобы спасти специально поставленный для гала-концерта номер (внезапно заболел единственный исполнитель-солист), Вагабов сам мужественно вышел на сцену и в компании с совсем зеленой молодежью самарской труппы станцевал собственное сочинение.

Из исполнителей запомнились санктпетербуржцы А.Севастьянова (Снегурочка), М.Якшанова и Н.Семанов (центральная пара гранпа на музыку «Итальянского каприччио» Чайковского в хореографии Петухо-

ва), самарские артисты Н.Петрова («Лебедь» Сен-Санса), А.Турдиев, М.Дворяничкова и А.Широких в сцене из балета «Шурале», а также эстонская прим-балерина К.Кырб в дуэте из «Кармен» и в танго на музыку Ньяццолы.

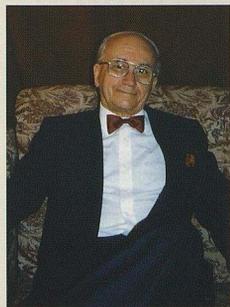
Можно сказать, что седьмой балетный фестиваль имени Аллы Шелест прошел успешно. Он дал самарским любителям балета редкую возможность познакомиться с различными направлениями современной хореографии, а также, что немаловажно, сопоставить исполнительский уровень «своих» артистов, которые выступали бок о бок с гостями.

ВАЛЕРИЙ ИВАНОВ

BAILET

ПОЗДРАВЛЯЕМ

Георгия Георгиевича Жемчужина, дирижера Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, с двойным юбилеем – 75-летием со дня рожде-



ния и 50-летием со времени начала профессиональной деятельности, в течение которой он дирижировал более 60 оперными и балетными спектаклями, работал с 23-мя зарубежными оркестрами.

«ХРУСТАЛЬНАЯ ТУФЕЛЬКА» ПЕРМСКИМ ПРИНЦЕССАМ

«Хрустальная туфелька» – так называется областной фестиваль хореографических отделений детских школ искусств (ДШИ) Пермской области, который проводится в Пермском крае ежегодно с 2000 года. Его проект разработал и осуществляет Пермский областной колледж искусств и культуры. Его цель – привлечь внимание к деятельности хореографических отделений ДШИ, активизировать участие детей и юношества в возрождении и развитии традиций хореографического творчества Прикамья, открывать новые таланты.

Программа фестиваля предусматривает участие в нём танцевальных коллективов, ансамблей танца, отдельных исполнителей. Каждый год шифруются и совершенствуются организационные, содержательные, оценочные и другие составляющие фестиваля.

Первый фестиваль «Хрустальная туфелька – 2000» в большей степени решал организационные задачи. В нём участвовали десять школ искусств Пермской области. Тогда юные тан-

цовщики городов Чайковского и Краснокамска были удостоены главного приза – Хрустальной туфельки.

География второго фестиваля «Хрустальная туфелька – 2001» стала более широкой, выросла и профессиональная культура его участников. Среди лучших названы исполнители школ искусств городов Кудымкара (главный приз) и Добрянки. Кстати, после прошедшего с большим успехом праздника немало выпускников решило продолжать профессиональное хорео-

графическое образование в Пермском областном колледже искусства и культуры.

Третий фестиваль «Хрустальная туфелька – 2002» проходил в форме конкурса сольных исполнителей – учащихся старших классов хореографических отделений ДШИ по трём номинациям: «Классический танец», «Народный танец», «Современный танец». В нём приняли участие 29 исполнителей. Такая форма оказалась достаточно трудной для реализации многим школам искусств и подняла новые проблемы, которые им предстоит решать.

Четвёртый фестиваль «Хрустальная туфелька – 2003» также проходил в форме конкурса по двум номинациям: «балетмейстер-постановщик» и «исполнитель». Впервые его участниками стали и преподаватели, которые показали созданные ими номера малых форм. В номинации «исполнитель» выступали воспитанники средних и старших



классов школ, исполнявшие сольные номера или дуэты.

В рамках фестивалей «Хрустальная туфелька» проводятся мастер-классы по классическому, народному, современному, русскому, историко-бытовому танцам, а также творческие лабора-

тории и заседания «круглых столов», где обсуждаются проблемы хореографии, методические новинки в преподавании, происходит обмен опытом.

Организаторов и участников фестиваля поддерживают Департамент культуры и ис-

кусства Пермской области, руководители районных администраций. География фестивалей – все районы Пермской области, где детские школы искусств имеют хореографические отделения.

Фестиваль «Хрустальная туфелька» уникален, его про-

светительская роль как популяризатора и пропагандиста хореографического искусства на земле Прикамья – плодотворна и значительна.

*Е. ПИНАЕВА,
преподаватель*

Пермского областного колледжа искусства и культуры

BALLET

УРОКИ ДЛЯ ПЕДАГОГОВ

В Московской государственной академии хореографии состоялся Всероссийский семинар повышения квалификации «Методика преподавания классического танца в младших классах хореографического училища». В нём участвовали педагоги, приехавшие из разных городов России и даже из других стран. Академия щедро делилась с приехавшими гостями секретами своей «кухни». Её ректор Марина Леонова открыла семинар словами: «Мы продолжаем то дело, которое начали наши предшественники».

«Семинары, посвященные проблемам хореографического образования, проводились в школе с 1938 года. А в 1970-1980 годах существовала практика семинаров повышения квалификации длинной в несколько лет на уровне стажировки. Нынешний – первый с момента их возобновления, но мы надеемся, что далеко не последний, поскольку дело это полезное: его участники обретают возможность знакомиться с опытом ведущих педагогов и методистов. Причем, мы не ограничиваем себя исключительно показом уроков классики. Программа семинара предусматривает и гимнастику, и танец модерн, и обсуждение вопросов музыкального сопровождения и французской терминологии, а также мы

демонстрируем работу с воспитанниками подготовительного отделения», – рассказала одна из организаторов семинара, заведующая заочным отделением МГАХ, старший методист отдела послевузовского и дополнительного образования Академии Елена Мартыненко.

Большой интерес вызвало, в частности, сообщение педагога МГАХ Людмилы Колленченко, тема которого называлась так: «Введение элементов пальцевой техники в экзерсис у станка на примере младших классов». Каждое движение девочки отработывали у станка, потом на середине зала. Людмила Алексеевна подчеркнула, что основная задача этого этапа освоения «пальцев» – правильная постановка стопы, стояние на «пяточке»: «Вскок на пальцы – как поцелуй: пяткой поцеловать пол. Все движения слитны, артистичны, мышцы должны художественно работать». Говоря о координации, Людмила Алексеевна также отметила значение участия мимики, легкости при исполнении трудных движений на пальцах: «Лицо должно участвовать в тексте движений, маленький ребенок не должен ничего изображать. Лицо должно быть внимательное, живое. Надо слушать музыку, а музыка все подскажет».

А что говорят о семинаре его участники?

Джюзетта Патмальник (Краснодарское хореографическое училище):

«Эти семинары дают очень многое – это и обмен опытом, и встреча с педагогами разных школ, это возможность овладеть новой методикой и использовать ее в работе с детьми. Чем чаще будут проходить такие семинары, тем лучше для всех участников, потому что, посмотрев чужую работу, невольно начинаешь более критично относиться к своей. Неплохо было бы организовать такие мероприятия и в других городах с тем, чтобы на них приглашались педагоги из Москвы».

Мария Грибанова (Академия русского балета имени А.Я. Вагановой):

«Мне особенно приятно было обнаружить на этом семинаре идентичность московской и петербургской школ в каких-то новых веяниях. Мы движемся в одном направлении и это очень хорошо».

Наталья Чебанюк (Владивостокская хореографическая школа):

«Я очень благодарна организаторам этого семинара, потому что для педагога-хореографа подобный обмен опытом очень важен. Методика у нас одна, а приемы и подходы могут быть разные. Кроме того, очень помогают совместные обсуждения различных вопросов, что, безусловно, поможет в дальнейшей работе».

В ходе семинара обнаружались и другие проблемы, в частности, нехватка методической литературы и видеоматериалов. Но личный опыт, приобретенный теми, кто приехал на семинар, был, все же гораздо важнее.

В момент подведения итогов все участники единогласно высказали пожелание продолжить это начинание и провести подобные семинары не только по обучению в младших классах, но и для остальных возрастных групп.

О. СТАНИСЛАВОВА

BALLET

ПОЧЕТНЫЕ ЗВАНИЯ

Указом Президента Российской Федерации звание «Народный артист Российской Федерации» удостоены солист балета Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко **Виктор Егорович Дик** и педагог-репетитор балетной труппы театра **Михаил Вольевич Крапивин**, звание «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации» – педагоги Московской государственной академии хореографии **Инга Аркадьевна Воронина**, **Людмила Алексеевна Колленченко**, **Евгения Герасимовна Фарманянц**, **Александр Иванович Бондаренко**.



ЧЕРЕЗ ЧЕТЫРЕ ГОДА ЗДЕСЬ БУДЕТ ГОРОД-ТЕАТР



Менее двух лет назад в Ханты-Мансийске начала работать кафедра хореографии – филиал Московского государственного университета культуры и искусства (МГУКИ), где на дневном и заочном отделениях сегодня обучаются шестьдесят студентов.

Основным направлением в учебной и творческой деятельности нового вуза стала подготовка специалистов по двум профессиональным профилям – классический и народно-сценический танец. И первые шаги нового учебного заведения свидетельствуют о весьма смелых акциях его организаторов.

На сцене Центра искусств для одарённых детей Севера (его основатель и генеральный директор Владимир Николаевский) с успехом прошла премьера балета П. Чайковского «Щелкунчик» в исполнении воспитанников Центра и студентов филиала в постановке заведующего кафедрой хореографии Александра Мунтагирова. В центральных партиях выступили солисты Большого театра Марианна Рыжкина и Дмитрий Гуданов. За «Щелкунчиком» последовали «Шопениана», «Умирающий лебедь», вариации из балетов «Лебединое озеро» и «Пахита». В рамках культурной программы «Новые имена» проводилась также творческая встреча с Андрисом Лиеной и презентация его фильма «Возвращение «Жар-птицы» («Петрушка», «Жар-птица», «Шахерзада»). Созданный при филиале ансамбль народного танца показал несколько кон-

цертных номеров, осуществлённых на основе хореографического материала танцев коренных народов Севера и казаков Сибири.

Большим событием стал проведённый силами педагогов и студентов кафедры филиала в декабре 2003 года первый конкурс студенческих балетмейстерских работ. О нём рассказывает Александр Мунтагиров:

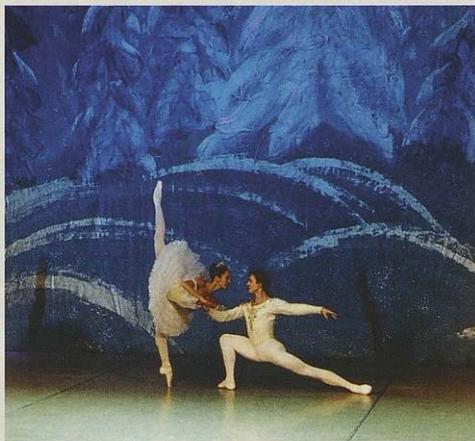
«Впервые в Ханты-Мансийске на базе двух молодых учебных заведений – колледжа искусств и культуры (заведующий хореографическим отделением Алексей Тарасов) и Ханты-Мансийского филиала Московского университета культуры и искусств был проведён студенческий конкурс хореографических номеров (постановок). Кстати, эти оба учебных заведения работают под эгидой Центра искусств для одарённых детей Севера.

и гостей конкурса. В состязании участвовали двадцать пять юных балетмейстеров.

Председатель жюри – доцент, заведующий кафедрой народного танца Московско-

го университета культуры и искусства детской школы искусств № 5 Екатеринбург.

Думаю, что весьма полезной для будущих деятелей балета была и творческая



• Солисты Большого театра М. Рыжкина и Д. Гуданов в балете «Щелкунчик».

BALLET



• На занятиях по народному танцу.

BALLET

Конкурс проходил по трём номинациям: классический танец, народный танец и современная хореография. Его программа включила в себя просмотр номеров, мастер-классы по народному и современному танцу, творческие встречи с ведущими специалистами в области хореографии и гала-концерт лауреатов

го университета культуры и искусства Юрий Деревягин провел три мастер-классы по народному танцу. Начальные уроки базовой техники исполнения джаз-танца и танца модерн студенты смогли получить на занятиях у члена жюри Натальи Лысцовой. Она – балетмейстер известного детского ансамбля «Улыбка», руководи-

встреча с членами жюри. Она позволила студентам познакомиться с мнением крупных специалистов об их работах, о современном состоянии хореографии. Ю. Деревягин в своём выступлении отметил уменьшение роли народного танца в хореографическом воспитании молодежи, подчеркнул важность



сохранения национально-танцевального фольклора и указал на ответственность в этом деле молодых балетмейстеров.

С интересом выслушали собравшиеся сообщение Валерии Уральской, главного редактора журнала «Балет», известного балетного критика. Меткие, ёмкие фразы и определения, аналитические сравнения процессов в сегодняшнем балете и их связи с историческими причинами – вот некоторые ас-

пекты беседы Валерии Иосифовны со студентами. Творческая встреча прошла на одном дыхании, без пауз, а в завершение состоялась презентация нового детского балетного журнала «Студия Антра».

В заключение хочу сказать: буду в Ханты-Мансийске и новые спектакли, и новые конкурсы, и новые встречи».

Итогом конкурса стал большой гала-концерт лауреатов. В его программу вошли

показ лучших студенческих постановок, а также выступления ансамблей колледжа и ханты-мансийского филиала МГУКИ. В концерте также приняли участие коллективы – гости: ансамбль танца «Шоу карапузов» (руководитель А.Санников) и джазовый ансамбль Центра искусств для одарённых детей Севера. Лауреаты конкурса получили денежные премии и призы от спонсора Боулдинг-центра «Территория первых». Информационную поддержку

к конкурсу оказала телекомпания «Югра». В прямом эфире выступали организаторы конкурса – А.Мунтагиров, О.Брезе и счастливые лауреаты, студенты Анна и Максим Петровы.

Организаторы конкурса надеются, что эта творческая акция станет доброй традицией и внесет свой вклад в воспитание специалистов нового века.

О.БРЕЗЕ, А.ГАФТ

BALLET

РАДУГА НАД ПЕНЬКОВО, «РАДУГА» НАД ОРЛОМ



в учебных заведениях, руководят танцевальными коллективами, имеют свои труппы во Франции, Голландии, Португалии, они хорошо известны в профессиональных кругах России и за ее пределами.

Откуда пришла к нему эта страсть к танцу, наверное, знает только Бог. В семье Заикиных никто искусством не увлекался. В его детстве Пеньково Орловской области никакими кружками, никакими коллективами не было. На вечеринках девушки и парни пели и плясали, и он с ними. Достатка большого в семье не было, поэтому пятнадцатилетний подросток поехал к брату в Оренбург поступать в ремесленное училище, и там, в танцевальном коллективе, он впервые понял, что такое настоящий русский танец, почувствовал его красоту и благородство, проникся его родниковой чистотой и эмоциональной заразительностью. Душа пела, хотелось выразить в танце все чувства, которые переполняли его, и тогда Николай Иванович понял, что не сможет жить без танца. Закончив ремесленное училище, он поступил в культурно-просвети-

тельное и параллельно набирался опыта в самых сильных хореографических коллективах Оренбурга. Здесь он впервые начал создавать танцевальные номера на уроках композиции и постановки танца. Следующий этап его профессионального образования – Московский институт культуры, где учился страстно, жадно вбирая все, что можно взять у его замечательных педагогов, где судьба свела с любимым учителем Татьяной Алексеевной Устиновой. Он не забывает её слова: «Берегите красоту русского народного танца – это наше национальное богатство». И этот наказ своего великого наставника Николай Иванович Заикин достойно выполняет...

После окончания института он получил направление на преподавательскую работу в Орловское культпросветучилище, а потом, когда организовывал филиал МГИКа в Орле, вместе с другими преподавателями создавал кафедру хореографии, а спустя несколько лет и сам возглавил ее. Уже тогда, в самом начале своего пути, бывая со студентами в фольклорных экспедициях, он понял, что Татьяна Алексеевна завещала беречь русский танец не случайно. В России много областей, а в каждой – десятки районов, а в них – сотни сёл и дере-

вень, и везде русский танец имеет свои особенности, свои неповторимые черты, но никто эти сокровища не собирал, не описывал, а если где и существовал материал, то в очень небольшом количестве. А старики, хранявшие в памяти эти богатства, уходили из жизни, а с ними и все, что создавалось веками.

За 30 лет Заикин объездил российскую глубину, многое видел, изучал опыт мастеров русского танца, копался в архивах, искал в библиотеках, находил интересные материалы, где только мог, обменивался открытиями с бывшими учениками.

Танец – русский, и таким должен остаться. Это сейчас – главная забота Николая Ивановича Заикина. Он выпускает исследования и методические пособия, которые трудно переоценить: «Танцевальное искусство Орловской области», «Фольклорный танец и его сценическая обработка», «Областные особенности русского народного танца» пока в двух частях, написанные в соавторстве с профессором Н.Заикиной, публикует статьи в разных изданиях, выступает с докладами на конференциях международных, российских, областных, по всей стране проводит семинары.



Ему пишут, к нему приезжают за опытом, и он находит время для всех.

Своим студентам он тоже многое открывал, но рамки занятий ограничивали его, и тогда появилась идея создания творческой лаборатории, где можно было передавать найденное, где можно ставить танцы на основе возрожденного фольк-

лора не только самому, но и педагогам кафедры и талантливым студентам, а также руководителям хореографических коллективов и школ искусств. Такой лабораторией стал хореографический ансамбль «Радуга», которому недавно исполнилось 25 лет. Его программы не раз завоевывали призы Республиканских и Международных фестива-

лей и конкурсов, а на празднике русского танца на приз Т.А.Устиновой, который проходил в 2001 году во Владимире, ансамбль «Радуга» был удостоен «Гран-При».

С программами ансамбля познакомились практически все регионы России, жители бывших союзных республик, а также зрители

Франции, Голландии, Польши, Италии и в других странах. И везде их неизменно встречает восторженный прием.

Николай Иванович Заикин – счастливый человек: у него есть дело всей его жизни, его поэзия – русский народный танец.

ЛЮДМИЛА ВАСИЛЬЕВА

БАЛЕТ

Когда-то, несколько веков назад, в далекой древности существовали традиции летописания. История бережно хранилась и передавалась из поколения в поколение летописцем, который скрупулезно и тщательно готовил для потомков подробный отчет о своем времени, чтобы они могли восстановить культуру, традиции и обычаи своего народа. Народный танец тот же летописец, только перо здесь – душа народа, а пергамент – хореография.

Если существуют народности, танцующие с колыбели, так это, в первую очередь, горцы. Их стремительная, огненная лезгинка никого не оставит равнодушным, и неудивительно, что именем этого традиционного национального танца назван Государственный академический заслуженный ансамбль танца Дагестана. Об его образовании в 1958 году народный поэт Дагестана Расул Гамзатов писал: «У каждого из нас рождение ансамбля «Лезгинка» вызывает такое чувство, какое вызывает в наших домах рождение долгожданного ребенка».

За сорок пять лет «талантливый ребенок» вырос в красивого, сильного, духовного богатого «человека», под звуки агач-кумуза и кеманчей воспевающего любовь к родному краю, его героическому прошлому.

ГЛАВНЫЙ ТАНЕЦ ГОРЫ ЯЗЫКОВ



В программе ансамбля сочетаются традиционные танцы и их современные аран-

жировки. Каждая концертная программа показывает насыщенные националь-

ным колоритом хореографические композиции. «Лезгинка» под руководством народного артиста Республики Дагестан, лауреата Государственной премии Республики Дагестан Зулумхана Хангереева осваивает все новые и новые формы.

«Наша общая задача, общий человеческий смысл – нести друг другу свет и тепло. Эта цель объединяет и наши национальности, и нашу веру», – считает директор ансамбля Джамбулат Магомедов.

Настоящей миротворческой миссией стали выступления «Лезгинки» в августе 1999 года, когда, заглушая рев самолетов и пулеметные очереди, вопреки здравому смыслу звенели барабаны и пела зурна, а артистам приходилось выступать без скидок на полевые условия и переодеваться в танках. Разве могли дагестанцы после этого позволить разрушить свой мир, потерять веру в свои силы, не испытывать гордости за свой отважный народ?..

Еще из древности пришло другое название Дагестана – «Гора языков», поскольку здесь можно встретить людей, говорящих более, чем на тридцати языках – так многочисленны его народности. Сегодня можно смело сказать, что, помимо своих национальных наречий, дагестанцы свободно владеют и языком интернациональным – языком танца.

(СОБ. ИНФ.)





Нина ДЕМЕНТЬЕВА

«...И БАЛ БЛЕСТИТ»

ИЗ ИСТОРИИ РУССКИХ БАЛОВ

Культура любого общества всегда многослойна, то есть культура каждого сословия, каждой социальной среды имеет свои особенности, которые определялись нормами нравственности, морали, характером поведения в быту. И, рассматривая историю балов в России, не следует забывать об этом, поскольку бытовая танцевальная культура никогда не оставалась изолированной от социального уклада жизни общества, его нравов, обычаев, этикета. Не следует забывать и о том, что на неё воздействовал на протяжении всей её истории и национальный хореографический фольклор.

Допетровская Русь жила по укладу, определяемому «Домостроем» – строгим сводом правил общественного и семейного поведения, которому следовали представители всех слоёв общества. Жизнь женщин, принадлежавших к боярской или купеческой среде, протекала на своей половине в затворничестве, они не появлялись на пирах и других праздниках.

Молодой царь Пётр I, побывав за границей (в Голландии и Франции) и вернувшись на родину, начал решительно реформировать жизнь русского общества. И одним из первых шагов к приобщению своей страны к европейской культуре стал царский Указ от 26 ноября 1718 года об ассамблеях. Им учреждались регулярные балы-собрания, которые были обязаны посещать мужчины, принадлежащие как к дворянскому сословию, так и служащие различных канцелярий и даже – корабельные мастера, с женами и детьми. Сам Пётр всегда участвовал в этих «собраниях»,

которые проходили в доме у кого-нибудь из его придворных. В одних комнатах танцевали, в других играли в шахматы и шашки. Карт царь не любил. Танцевали менуэт, англес, польский и грассфатер под аккомпанемент духовых инструментов (труб, фюгата, валторн) и ударных (тарелок и литавр). После танцев дам и детей угощали чаем с мёдом, миндальным молоком, вареньем. Для мужчин выставилось пиво и вино. Принято считать «Петровские ассамблеи» первыми русскими балами.

Светское общество стало активно учиться танцевать. Учителей выписывали из Европы, курс балльных танцев, как обязательный предмет, был введен в программы обучения Академической гимназии, Шляхетного корпуса, других учебных заведений.

Первую в России танцевальную школу открыл Жан Батист Ланде. Ученик Ланде – Андрей Алексеевич Нестеров стал первым русским педагогом балльных танцев. Причем обучал он не только детей дворян, но и детей, происходивших из других сословий, даже детей солдат. Многие из них впоследствии также становились учителями балльных танцев.

Из методических работ того времени назовём фундаментальную книгу И.Кускова «Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоего пола, со многими графированными фигурами и частью музыки». Вышедший в свет в 1794 году этот труд является ещё как бы и сборником правил хорошего тона.





Праздники в эпоху Петра I устраивались нередко в Мраморном дворце зимой, в Летнем саду – летом. Очень часто они заканчивались прогулками в специальных баржах по Неве.

Как выглядели балы того времени, мы можем представить себе по воспоминаниям современников. Танцы начинали хозяин и хозяйка дома. Хозяин мог пригласить на танец любую даму, даже царицу. Ассамблеи открывались церемониальными танцами, дамы стояли с одной стороны, мужчины в другой. Иногда эти танцы танцевались по кругу. После церемониального танца, в котором участвовало большое количество пар, дамы и кавалеры гуляли по залу, делая реверансы и поклоны. Часто эти реверансы и прогулки назывались кеттентанц – танец прогулка. Танцевали также гротеск-фатер, в котором участвовали все гости. Здесь медленный темп переходил в быстрый, в это время танцующие меняли партнеров, и если кто-то после беготни оставался без партнера, то ему надлежало выпить кубок «Большого орла». Царь сам участвовал в танцах.

Дамы на балы одевались очень пышно: платья из шифона или парчи, много кружев, большое количество украшений, даже башмаки на каблуках сверкали драгоценными камнями. Кавалеры носили кафтаны с фалдами, панталоны, чулки, башмаки. Костюм дополняли шпaga и перчатки. На голове обязательно – парик с буклями.

В третьей главе романа «Арап Петра Великого» А.С.Пушкин рисует живую картинку одного из таких балов, в частности, подробно описывает церемониальные танцы, которые, возможно, относятся к танцевальной культуре Западной Европы XVII – началу XVIII веков.

После смерти Петра I Ассамблеи прекратили свое существование.

Однако во время царствования Анны Иоановны балы вновь приобрели большое значение. Что изменилось?

В гостиных не разрешалось курить. Кроме шашек и шахмат, на столах появились карты. Шуты и скоморохи покинули залы. Придворные праздники отличались необыкновенным убранством дворцов, отличались роскошью и великолепием. Зимой устраивались катания с ледяных гор в санках. Весьма изобретательна на всевозможные выдумки была сама императрица, которая страстно любила всевозможные удовольствия. Их описание оставил нам И.И.Лажечников в романе «Ледяной дом».

Русский двор и его приближенные появлялись на балах в дорогих изысканных костюмах, на платьях дам сверкали многочисленные украшения из драгоценных камней. Говорили, что русский двор по роскоши не уступал европейским.

Дочь Петра I – Елизавета Петровна, коронация которой состоялась в 1742 году, также любила балы и маскарады и прекрасно танцевала сама. В ее царствование балы устраивались два раза в неделю. Являться на них для тех, кто был приглашен, считалось обязательным. Обставляя их, Елизавета демонстрировала фантазию и выдумку. Однажды в 1744 году она приказала мужчинам прийти на бал-маскарад без масок, в дамских платьях. Представьте себе, как

они выглядели в огромных юбках-фижмах, с дамскими прическами по последней моде. Женщинам же предложили одеться в мужские костюмы. Сама Елизавета, кстати, обладала прекрасной фигурой, и ей очень шел мужской костюм. Ослушаться было нельзя.

Однако на балах не только развлекались, нередко здесь решались важные государственные дела и вопросы.

«Таким образом, балы и маскарады того времени превращались в своеобразные арены сражений государственных мужей за степень влияния на ход внутренней и внешней политики России, а реальные боевые действия чередовались с роскошными праздниками», – пишет историк О.Захарова.

Известный балетмейстер и педагог Жан Батист Ланде утверждал, что нигде не танцевали менуэта лучше, чем в России. Об этом мы читаем в книге Якоба Штелина «Музыка и балет в России XVIII века».

Балы в Царскомельском дворце собирали многочисленных гостей, в залах горели до десяти тысяч свечей, и их пламя переливалось в хрустальных бра. И всё это отражалось в зеркалах. На балах у Елизаветы Петровны собиралось до трех тысяч гостей и танцевали всю ночь – до пяти-шести часов утра.

Русский императорский двор сложился в XVIII веке и ориентировался на западные образцы: на королевские дворы Франции, Пруссии, Австрии. Зимой русские монархи жили в Зимнем Дворце, а летом – в Царском Селе или в Петергофе.



• На уроке танцев (1830).

При Екатерине II маскарады стали еще более пышными и зрелищными. Двадцать зал Зимнего дворца отводились для публики, самый большой предназначался для особенно именитых и знатных гостей. В отдельные комнаты разносили чай, прохладительные напитки, там же стояли карточные столы. Гости могли на маскарадах оставаться в масках или же снять их. Екатерина обычно появлялась на балу около семи часов вечера и садилась играть в карты, а около одиннадцати часов вечера удалялась.

Обычно бал открывался менуэтом, который танцевали Великий Князь с Великой Княгиней, а также офицеры гвардии, но в чине не ниже полковника. Менуэт оменялся польским и контрдансами. В.Михневич пишет: «Танцевали за раз 20 менуэтов, что составляет довольно необыкновенное зрелище; контрдансов танцевали мало, кроме нескольких англезов и полонезов».

В будние дни балы давались в домах знатных вельмож: графа Г.Разумовского, графа А.Орлова и других.

В Москве, когда было построено здание Благородного собрания, балы давались на Рождество. Они собирали всех живших вокруг Москвы помещиков, которые приезжали со своими семьями.

Особенно торжественно отмечался 1787 год – двадцатилетие восшествия на престол Екатерины II. Балы в ее честь давались повсюду.

При Павле I на балах танцевали все те же танцы, но вначале гости обязательно исполняли русский, затем – польский, менуэт, контрдансы. Строгий запрет налагался на



вальс, как на «непристойный». Павел I ввел запрет и на французский костюм, не разрешал приходиться на бал без париков или напудренных волос.

После смерти Павла I эти запреты были сняты. Великие князья, блестящие аристократы являлись на бал во французских кафтанах, чулках и башмаках на красных каблуках, что считалось знаком знатного происхождения, подобные привычки многие аристократы сохраняли даже в XIX веке.

И в Европе и в России балы середины и конца XVIII века отличались изысканностью и особенной роскошью. Они устраивались как в замках, так и в садах и парках. И, конечно, главное место в «бальном ритуале» принадлежало менуэту, затем гавоту и другим танцам. В России в середине и в конце XVIII века танцевались все те же танцы, что и при европейских дворах. В искусстве царил стиль рококо (от французского слова рокайль – раковина). Обилие орнаментальных форм в рисунках, закругленные формы, множество завитушек, что отразилось и на бальной хореографии и на бальных туалетах.

Начало XIX века мы называем эпохой пушкинской поры. В это время очень популярен менуэт а la reine (королевский менуэт).

При императоре Александре I пышные балы проходили как в Петербурге, так и в Москве, которая отличалась в общении какой-то семейственностью и особым радушием. Особенно увлекалась танцами молодежь. Бал открывали чаще всего польским, затем танцевали греческий, затем английский променад, экосез, мазурку, котильон. В провинции в бальном репертуаре еще сохранялись русские хороводы, казачки, камаринские.

Представители старшего поколения много не танцевали, только в начале бала, а затем садились за карты, философствовали, сплетничали. В конце гостям предлагались угощение и ужин.

Публика на балах начала XIX века собиралась весьма разнообразная: отставные сановники екатерининской эпохи в камзолах, чулках и башмаках на красных каблуках, штагская молодежь – уже во фраках, военные – кирасирские и гусарские офицеры.

Веер и перчатки были обязательны для туалета дам. Существовал даже тайный язык веера, дамы могли объясняться с кавалерами на расстоянии. Если дама держала веер левой рукой и прикладывала его к правой щеке, значит, она кавалеру говорила «да». Если надо сказать «нет», то веер прикладывался левой рукой к левой щеке. Когда следовало произнести «ты мой идеал», тогда открытым веером она дотрагивалась до губ, а затем прикладывала веер к сердцу. Если дама хотела признаться в любви, тогда она закрытым веером указывала на сердце... Всего язык веера содержал 27 различных значений, которым владели дамы. На балы они надевали декольтированные платья, иногда с шарфами.

В 1812 году в Вильно состоялись два исторических бала. На первом присутствовал сам император Александр I, который там получил известие о том, что войска Наполеона находятся всего в десяти милях от города, а спустя два месяца бал давал в этом же городе Наполеон.

XIX век признан эпохой увлечения балами. В высшем светском обществе хорошо образованным и воспитанным человеком считался тот, кто в совершенстве владел не только искусством верховой езды, фехтованием, но и безукоризненно танцевал, получил и музыкальное воспитание, знал французский язык, а также немецкий и английский.

Во времена А.С.Пушкина одним из самых известных учителей бального танца был П.Иогель. О нем говорили, что «он везде умеет держать себя, как придворный века Людовика XIV, при котором вежливость была доведена до высшей степени», – рассказывает А.Глушковский в своих «Воспоминаниях балетмейстера». О преподавании бальных танцев он пишет: «А главное достоинство у старых танцевальных учителей состояло в том, что они долгое время держали ученика на менуэте а la reine, потому что этот танец выправляет фигуру, приучает ловко кланяться, прямо ходить, грациозно протягивать руку, одним словом – делает все движения и манеры приятными».

Павел Андреевич Иогель начал свою творческую деятельность в 1800 году и за 50 лет преподавания бальных танцев выучил три поколения москвичей. У Иогеля учился Л.Н.Толстой и А.С.Пушкин со своей сестрой Ольгой. Зимой сезона 1828-1829 годов Александр Сергеевич впервые на балу у танцмейстера Иогеля встретил пятнадцатилетнюю Наталью Юнчарову.



• Выдающийся английский фотограф, адмирал Горацио Пайтон танцует на балу гавот.



Кроме Иогеля, в Москве преподавал знаменитый учитель балльных танцев Мунаретти, который служил «при Императорских театрах», а по окончании карьеры приступил к преподаванию.

Танцовщица Роза Колинет – супруга балетмейстера Шарля Дидло также приглашалась преподавать балльные танцы в самых аристократических домах. Учила великих княжон, а также вела уроки танцев в высших казенных институтах, как, например, в Смольном, где воспитывались барышни из высших дворянских семей. Танцевальные классы мадам Дидло находились в великолепных покоях Михайловского замка.

Учитель танцев в XIX веке был глубоко уважаемым человеком, играл значительную роль в жизни общества, организовывал светские праздники, его деятельность хорошо оплачивалась. Нередко в обязанности танцмейстера входило и преподавание хороших манер. И когда он учил правилам хорошего тона, то должен был точно знать придворный этикет: сколько шагов надо сделать, чтобы подойти к его Императорскому Величеству, как при этом держать голову, руки, куда смотреть, насколько низко присесть в реверансе и как правильно отойти назад.

Обучать балльным танцам детей начинали с восьми – девятилетнего возраста. Не уметь танцевать считалось позором. Композитор М.И.Глинка, окончив пансион, продолжал заниматься у известного танцовщика Николая Осиповича Гольца, постигая мастерство исполнения различных *entrechats* и других *pas*.

Балльные сезоны продолжались круглый год, чаще зимой, перерывы наступали только в течение семи недель Великого поста. Причем, давать один-два бала в год считалось хорошим тоном для дворянских фамилий не только в Москве и Петербурге, но и в провинции. Танцевали в это время французскую кадрили, полонез, мазурку, вальс, котильон.

Кроме придворных балов и балов в известных аристократических домах, существовали так называемые общественные балы, куда можно было попасть, купив входной билет. Естественно, посещала их достаточно разношерстная публика.

«Бальная традиция» продолжалась и в начале XX века. Замечательно тонко описывает один из московских балов

князь Сергей Трубецкой. Он состоялся у Новосильцевых в Щербатовском доме перед первой мировой войной, когда князь Трубецкой был ещё гимназистом.

«Перед подъездом через тротуар разостлана широкая красная ковровая дорожка. Около подъезда специальный наряд полиции руководит движением подъезжающих экипажей...

Раздевшись внизу, гости поднимаются наверх по покрытой ковром каменной лестнице, украшенной цветами и зелеными растениями. Наверху лестницы гостей встречает хозяин дома, дядя Юрий Новосильцев».

Затем гостей встречала хозяйка дома, она приветливо улыбалась каждому гостю. Все мужчины, носящие оружие – в том числе студенты с их шапками – здороваются с хозяевами при оружии, но хозяин предлагает им «разоружиться», поскольку начинаются танцы.

Первыми начинают вальс хозяин дома с той дамой, для которой дается бал. Это может быть и его дочь. Они танцуют несколько тактов, и бал открыт. Затем начинают танцевать все. Если кавалер здоровается, то он снимает перчатку с правой руки, дама перчаток не снимает. Танцуют и кавалер, и дама в перчатках. После вальса в Москве танцевали: венгерку, краковяк, падепатинер, падеспань, падекатр. В Петербурге же только вальс.

Вслед за мелкими танцами шла первая кадрили, потом опять мелкие танцы и третья кадрили. Иногда после третьей кадрили и мелких танцев была мазурка (когда была четвертая кадрили, мазурка была после нее).

На ужин кавалеры вели своих дам, приглашенных на мазурку. Поэтому мазурка, как и котильон, являлись наиболее «важными» приглашениями на балу.

«Мне посчастливилось еще захватить «вечернюю зарю» и видеть ее последние лучи, но непосредственно за этим она совсем угасла», – завершает князь Трубецкой свой рассказ.

Перед первой мировой войны балы, в которых участвовали император и верхушка дворянского общества, прекратились.



• Сметискин салон (1900)



10 ТАНЦЕВ ВОКРУГ «ЭКЗЕРСИСА»



• Наумова Арина, Никитин Кирилл, Казукина Елена, Имреков Евгений (слева направо) открывают парад участников чемпионата.

Во Дворце спорта Олимпийского комплекса «Лужники» прошли два зрелищных спортивных мероприятия: чемпионат России по спортивным бальным танцам (латиноамериканская программа) и очередная церемония вручения ежегодной всероссийской премии «Экзерсис» за достижения в танцевальном спорте в 2003 году.

Чемпионат России (любители) по латиноамериканской программе собрал более трёхсот танцевальных пар и произвёл достойное впечатление, причем в Москву съехались из разных городов все лучшие исполнители.

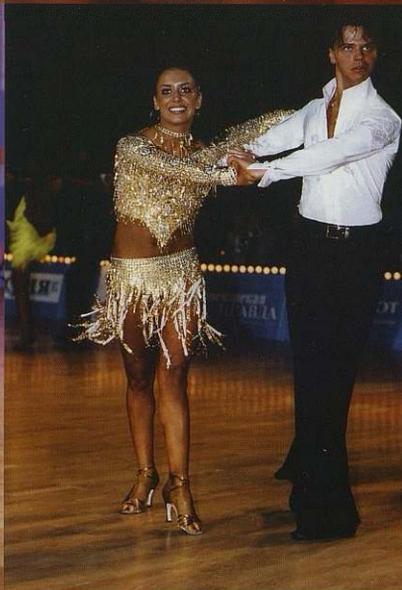
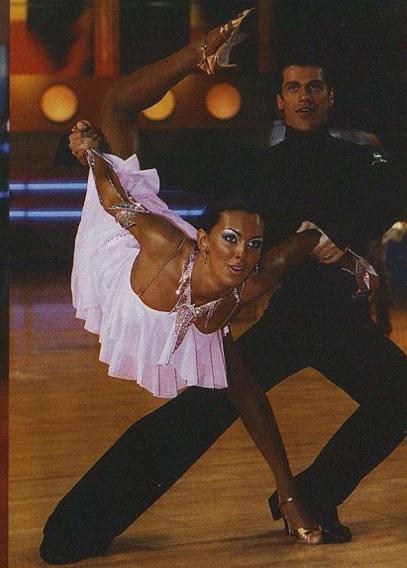
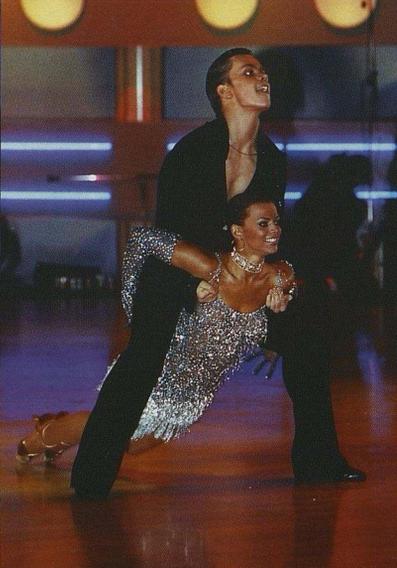
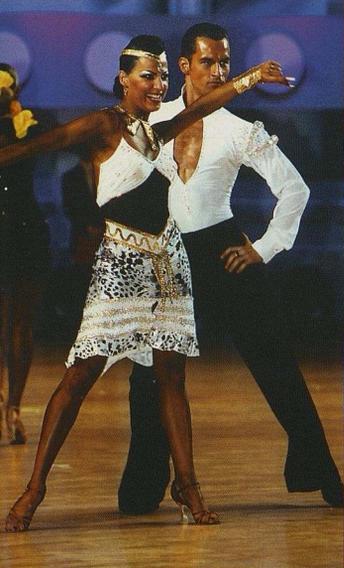
Подобные состязания – это всегда напряжённая интрига и спортивный на-

кал. Прошедший турнир не стал исключением. Впервые поклонники Дениса и Ксении Каспер вздохнули с облегчением. Их любимцы, заняв седьмое место, наконец-то в финале! Ещё две пары также впервые смогли прорваться в финал. Их танец не оставил равнодушным ни зрителей, ни судей: Евгений Имреков – Елена Калугина и Дмитрий Демидов – Олеся Борисова заняли соответственно третье и пятое место. Чемпионы России 2003 года Денис Кузнецов и Мария Тзапташвили были полны решимости отстоять свой титул. Эта пара, имеющая высокий творческий потенциал, не похожа на других: у Дениса и Марии – свои собственные лица. Они необыкновенно красивы, их танец гар-

моничен и совершенен по рисунку. В очередной раз Кузнецов и Тзапташвили завоевали высший титул страны.

В рамках чемпионата России по латиноамериканским танцам прошло первенство России по категории: молодежь – десять танцев (5 «стандарт» и 5 латиноамериканских). Призёры турнира – пара, представляющая московский клуб «Триада», Константин Каспер и Маргарита Новицкая. Константин – младший брат Дениса и Ксении, достойный продолжатель танцевальной традиции.

Затем прошла очередная церемония вручения ежегодной Всероссийской премии «Экзерсис» за достижения



в танцевальном спорте в 2003 году. Премией отмечаются спортсмены и танцевальные клубы, меценаты и средства массовой информации, государственные и общественные организации, благодаря которым танцевальный спорт в России становится более значимым, а российские пары обретают большую известность у нас в стране и за рубежом.

В нынешнем году национальная премия «Экзерсис» вручалась в девятый раз. К традиционным номинациям «спортсмен года», «ансамбль танца года», «открытие года» добавились ещё две новые: премия предпринимателю и композитору. Их обладателей назовём особо. По первой номина-

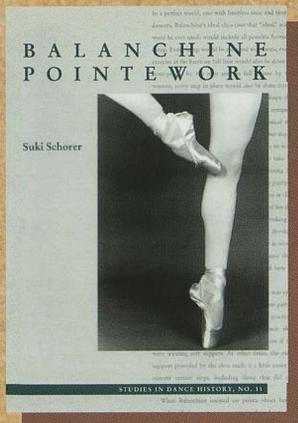
ции «за верность танцевальному спорту» премией удостоено ОАО «Горьковский автомобильный завод», генеральный директор А. Баранцев (Нижний Новгород).

Впервые в преддверии чемпионата России по латиноамериканской программе специально записан и выпущен русскоязычный танцевальный диск в южноамериканских ритмах «Латинский романс». Его автор – композитор Олег Туманов, страстный поклонник спортивных бальных танцев. Ему и была вручена премия за сочинение первого в России авторского диска для спортивных танцев.

ЕЛЕНА БЕЛИКОВА

- Березин Александр и Печенова Ирина (ТСК «Триада», Москва).
- Николаев Станислав и Козлова Кристина (ТСК «Грация», Липецк).
- Кузнецов Денис и Тзапташвили Мария (ТСК «Эврика», Москва) – чемпионы России 2004 г. в латиноамериканской программе.
- Шанава Шота и Бувина Анна (ТСК «Вдохновение», Москва) – участницы Первенства России среди молодежи (16-18 лет).
- Жеребцов Антон и Прошина Наталья (ДЮСШ, Уфа).
- Муретов Александр и Сертикова Ольга (ТСК «Кристалл», Москва) – двукратные чемпионы мира в показательном танце.

Фото Ю. СТЕФАНОВА



СЛОВА НА ПУАНТАХ

В нынешнем году отмечается знаменательный юбилей – столетие со дня рождения Джорджа Баланчина (Георгия Баланчивадзе). Эта дата вызвала к жизни серию премьер – возобновлений произведений знаменитого хореографа в различных театрах страны. И среди них – баланчинские программы в Большом театре, Мариинском и Пермском имени Чайковского. Материалы, посвященные этим спектаклям, редакция предполагает опубликовать в следующих номерах журнала «Балет».

В данном же выпуске читателям предлагается фрагмент из книги Сьюки Шорер «Пальцевая техника у Баланчина», где автор, долгое время сотрудничавшая с мэтром и как балерина, и как педагог, рассказывает об особенностях пальцевой техники в хореографии Баланчина, которые и в немалой степени формируют своеобразие его творческого стиля.

BALLET

Джордж Баланчин:

*«Хореографом меня сделали пуанты!»
(из книги Сьюки Шорер «Пальцевая
техника у Баланчина»)*

Работа на пуантах в течение длительного времени была определяющим элементом классического балета. Для девушек умение танцевать на кончиках пальцев («пуант» – это кончик пальца по-французски) является ключевым отличием начинающей танцовщицы от опытной профессиональной балерины. Танец на пуантах – основное техническое условие, определяющее искусство классического балета.

Джордж Баланчин более, чем кто-либо другой из хореографов XX века, сосредоточил своё внимание на развитии и использовании пуантовой техники. Уолтер Терри в своей книге «На пуанте! История танцовщиков и танца на кончике пальца», изданной в 1962 году, цитирует такое высказывание Баланчина: «Если бы не было пуантов, я не стал бы хореографом. Возможно, был бы музыкантом. Меня сделали пуантёр!»¹ И далее вспоминает о танцевавших на пу-

антах балеринах, которых видел в Императорском театре в Санкт-Петербурге, где учился и где началась его карьера: «Я был настолько заворожен, что полюбил балет. Наблюдая за магией relevés (подъемов) я обнаружил, что это что-то визуальное, подобное калейдоскопу. Кончик пальца удлиняет стопу и всю ногу, делает их красивее. Даже девушки с короткими ногами, встав на пуанты, казалось, обрели длинную, стройную линию тела».² Размышляя о преимуществах длинной ноги на пуантах, Баланчин говорит: «Когда я был маленьким, в России ценились маленькие ножки. Однако я люблю длинную стопу. Она не только еще больше удлиняет линию ноги, но и придает необычайно интересную визуальную форму подъему на пуант и спуску с него. Когда у девушки длинная стопа, ее подъем на пуант и спуск с него явно более впечатляющ. Чем больше стопа, тем крупнее движение. Я бы назвал это более сочным шагом».³

Тем, кто считает, что работа на пуантах делает балет более искусственным, Баланчин отвечал так: «Балет

и есть искусственный! Он подобен поэзии, он придуман. Это нереальное против реальности. Где не хватает слов, поэзия может достичь успеха, и то же самое относится к балету: что-то, что вы не можете объяснить, может быть выражено в танце на пуантах, который, будучи использован с воображением, может, подобно модуляциям в музыке или усилению света, обогатить ваши чувства разными оттенками. В этом смысле пуант даже, если не может рассказать историю, передает драму».⁴

На протяжении всей своей карьеры, особенно тогда, когда создавался театр «Нью-Йорк сити балле», Баланчин добивался высокой степени технического совершенства в работе на пуантах не только от солисток, но и от представительниц всей женской части ансамбля. В его труппе профессионально четкая работа на пуантах уже в 60-е годы перестала быть привилегией лишь ограниченного количества ведущих танцовщиц и стала обязательной для всех артисток «Нью-Йорк сити балле». Солистки и ведущие танцовщицы

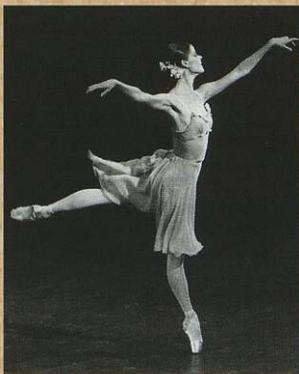


отличались здесь от исполнительницы кордебалета лишь тем, что их танцам были присущи технически более изобретательные и музыкально сложные комбинации.

Баланчин взял за основу своей методики пуантовую технику балерин Мариинского театра в те годы, когда был воспитанником театрального училища и позже в начале 20-х годов – артистом труппы Мариинского театра. Он разработал и постоянно совершенствовал в классе новую «артикуляцию» стопы при подъеме на пуант и последующем возвращении её в обычное положение. Мэтр добивался подъема «перекатом», или «сжатием», при котором танцовщица встает на пуант или опускается посредством перекатывания вверх или вниз через плюсовые суставы и суставы кончика пальца ноги. В классе он отказывался от «пружинного» подъема, который он видел в юности и при котором танцовщица встает на пуант или опускается при помощи небольшого подскока (пружинны) или прыжка. Спускаясь, таким образом, с пуанта, танцовщица часто приземлялась на всю стопу, что на практике означало, что вес переходил на пятку. Получалось, что при подъеме на пуант и спуске со стопы обращались как с неподвижным придачком. Обувь имела тяжесть между каблучком и стопой, которая соответствовала такому способу работы.

Как бы ни была важна техника подъема перекатом для достижения высочайших уровней техники танца на пуантах, ее нельзя рассматривать отдельно от всей техники Баланчина. Учась делать подъем, как он хотел, мы также называли, что стопа может предложить нам в качестве средства выразительности больше, чем мы подозревали. Мы учились ставить наши стопы на пол очень специфическим образом при каждом шаге, невзирая на пуанте или нет. Стараясь четко использовать в работе все части стопы, указания, которые мы слышали каждый день: поставьте кончики пальцев на пол, управляйте спуском, «представляйте» пятку, поддерживайте выезд (внешний вид) – обретали для нас особое значение. «У вас только две стопы, – говорил господин Би с огоньком в глазах. – Вы должны точно знать, что с ними делать». Искусство пуантов помогло нам ощутить наши стопы в большей степени частью нас самих, мы гордились ими

и хотели продемонстрировать их публике. Осознание отдельных частей стопы – кончиков пальцев, основы кончиков пальцев, подошвы и т.д. – «переносилось» на все тело. «Рука – это не палка! – говорил Баланчин. – Бог дал нам локоть, запястье и пять пальцев, которые двигаются. Мы должны со смыслом использовать то, что имеем». Так он относился ко всему: ничто не следовало воспринимать как должное, каждый момент должен был иметь значение, быть осознанным.



- Мерилл Энсли.
- Сьюки Шорер.



«Пружинный» подъем сравним с «пике» или шаге на пуант в том, что не требует контроля и силы, необходимых для метода «переката». Овладение подъемом посредством «переката» позволило по-новому взглянуть на хореографию Баланчина, в которой, как мы видели, этот приём реализовывался в каждом последующем периоде его работы порозному, всё более усложняясь. Так, работа на пуантах в «Серенаде»,

первоначально поставленной в 1934 году для студентов Школы американского балета, основана, главным образом, на пике и «пружинном» подъеме. К тому времени, когда он поставил «Кончерто барокко» в 1941 году, танцовщицы были технически уже гораздо сильнее. И в работе на пуантах в этом балете часто используется техника «переката», как двумя солистками, так и в семью танцовщицами ансамбля.

К 50-м годам Баланчин ставил уже такие балеты, как «Squere Dance», где и кордебалет и солисты исполняли многие из одних и тех же очень трудных шагов, как «Агон», который требовал повышенной музыкальности от всех артистов, чтобы танцовщики в своих движениях могли соответствовать необычным синкопам балета. В следующем десятилетии он дал пять соло в вариациях из «Раймонды» танцовщицам кордебалета. А в 70-е годы смог проводить крупномасштабные фестивали (И.Стравинского в 1972 году, М.Равеля в 1976 году), требовавшие от всей труппы беспрецедентной способности быстро овладевать новым материалом, иногда сочинявшимся в ходе самих фестивалей.

Увлечение Баланчина работой на пуантах и многообразное использование этой техники в его балетах придает его танцам вид сверхающей виртуозности. Поскольку все его танцовщицы работали на пуантах умело и отчетливо, Баланчин заставил эту искусственную технику казаться естественной, и то, что в другом месте могло выглядеть трюком, у него воспринимается как органичный элемент. Его танец на пуантах не изолируется и не подчеркивается, скорее, это нечто присущее каждой женщине, находящейся на сцене, неотъемлемая часть ее «существования» в спектакле. Таким образом, несмотря на виртуозность техники, балерина в постановке Баланчина никогда не является акробаткой-каскадером. В его балетах, более чем в балетах других хореографов, она обычно – участница ансамбля, в котором все женщины, в основном, исполняют одни и те же па. Это можно видеть уже в «Кончерто барокко», одном из самых первых его балетов, поставленных в Америке.

Балерина у Баланчина «действует» отдельно, не смешиваясь с массой, потому что так, или иначе она более совершенно демонстрирует качества,



ВЫШЛИ В СВЕТ

которыми обладают все танцовщицы. У нее больше силы и выносливости, она лучше слышит музыку, что позволяет ей, не нарушая точности текста, придавать своему танцу более индивидуальный характер. Она двигается с большим размахом и, сохраняя четкость формы, способна выдерживать быстрый темп в аллегро, ей подвластны и более короткие фразы, и более длинные постановки. А в некоторых балетах ее исключительная драматическая или эмоциональная выразительность дает ей возможность органично войти в образ.

Баланчин подчеркивал важность работы на пуантах как в классе, так и на сцене. Его технические новинки, самой важной из которых является подъем посредством «переката», и его тщательная их отделка способствовали формированию танцовщиц, умеющих легко подниматься на пуант и спускаться с него, не зависимо от темпа танца, придавая при этом движению огромное разнообразие эмоциональных оттенков – мягкость, силу, драматизм, нежность... С такими артистками он мог вилетать паутину шагов на пуантах в ткань классического танца, поставленного на любую выбранную им музыку. Танец на пуантах получил новую возможность адаптации. Исчезла необходимость использовать этот приём лишь в виртуозных партиях, как это делалось Михаилом Фокиным и его современниками. Артистки у Баланчина могли так же свободно танцевать на пуантах, как ранее – в мягкой обуви.



ПРИМЕЧАНИЯ

1. Уолтер Терри «На пуантах! История танцовщицкой и танца на кончике пальца», Нью-Йорк, 1962, с. 99.
2. Там же.
3. Там же, стр. 99-100.
4. Там же, стр. 100.

Тридцать лет назад издательство «Музыка» выпустило в свет небольшую книжечку (всего 247 страниц) «Мастера танца». В подзаголовке авторы Арсен Деген и Игорь Ступников пояснили читателю, что в ней собраны «материалы к истории Ленинградского балета» за 1917-1973 годы. Затем, почти через пятнадцать лет (в 1988 году), эти же авторы предложили нам словарь-справочник «Ленинградский балет. 1917-1987». И вот сегодня Арсен Деген и Игорь Ступников подготовили к выходу в свет справочное издание «Петербургский балет. 1903-2003», собрав



и объединив материалы, которые знакомят читателя с жизнью прославленного петербургско-ленинградского балета в течение последнего столетия. «За каждым спектаклем, за каждой афишной строкой, страницей истории петербургского балета, – пишут в предисловии А.Деген и И.Ступников – жизнь артистов, тех, кто создавал, укреплял, оберегал прекрасное искусство танца. Это, во-первых, те, кто сохранил классическое наследие русского балетного театра... Это, во-вторых, те, кто неустанно экспериментировал, создавал новый репертуар, воплощал современную тематику в хореографических образах. Это, наконец, мастера сегодняшнего дня, наши современники, умножающие своим искусством славу отечественного балета». Книгу открывают

два раздела – «Академия русского балета» и «Театры», куда входят главы «Балет Мариинского театра», «Балет Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского – Михайловского театра», «Балет Санкт-Петербургской консерватории», «Хореографические миниатюры», «Балет под руководством Б.Эйфмана». Основной же раздел справочного издания назван «Артисты. Балетмейстеры. Педагоги», где собран уникальный материал, который знакомит читателей с теми, кто составлял славу петербургско-ленинградского балета в течение последнего столетия. Для тех, кто изучает историю русского балета, особую ценность представляет раздел «Премьеры балетов (1903-2003)», где дан алфавитный указатель спектаклей, которые родились в Петербурге в течение тех самых ста лет – с 1903 по 2003 годы. Продуманно, со вкусом подобраны в книге иллюстрации. Издание осуществила фирма «Балтийские сезоны».

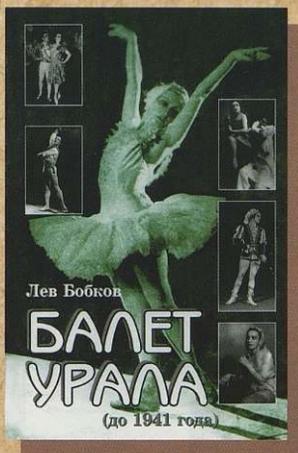
Минувший век – век яркого расцвета балетного искусства во многих городах России, где рождались и обретали творческую зрелость новые труппы, на театральной афише страны появлялись названия интересных спектаклей, которые осуществлялись талантливыми балетмейстерами и в которых выступали исполнители, быстро становившиеся любимцами зрителей... Однако эти процессы не нашли достойного отражения в балетоведческой литературе. Пропел в известной степени восполнить книга «Балет Урала». Её автор – Лев Михайлович Бобков – как танцовщик и педагог связал свою жизнь с двумя городами – Пермью и Свердловском (Екатеринбургом). Он учился в Пермском хореографическом училище, а выступал на сцене Свердловского театра оперы и балета имени А.В.Луначарского. Завершив сценическую карьеру и получив образование в театроведе в ГИТИСе, Бобков вернулся в город своего детства и юности – в Пермь, где с 1978 по 2000 год преподавал на кафедре местного института искусства и культуры. Своё историческое исследование «Балет Урала» он довёл до 1941 года, но завершить, к сожалению, не успел. И, тем не менее, изданная уже после его безвременной кончины



книга «Балет Урала» – значительный вклад в историю отечественного балетного искусства. Из небытия возникают вновь открытые Бобковым факты биографии балетных коллективов Пермского и Свердловского оперных театров, фамилии балетмейстеров и артистов, энтузиастов-подвижников периферийного балета – П.Иоркина, М.Моисеева, А.Монокувского, С.Сергеева, Я.Романовского, Г.Язвинского, А.Вронской, К.Сальниковой, О.Сталинского, А.Бабанина... Л.Бобков знакомит нас и с неизвестными эпизодами из жизни выдающихся мастеров Москвы и Петербурга, начинавших свой творческий путь в этих городах, – В.Фаурбах, Е.Качарова, А.Томского, В.Преображенского... Ценный материал, собранный автором, содержит «Приложение» – пере-

высказанные корифеем отечественного балета в этой своей работе, тем не менее, звучат по-прежнему очень современно. Его рассуждения о хореофонических произведениях, о «псевдорусской окрасивленной стилистике», его анализ сценических концепций «Весны священной», музыкально-хореографические размышления о по-прежнему загадочном «Шелкунчике», беседы со студентами о балетмейстере, педагоге, репетиторе – весь гигантский охват тем, вопросов, проблем книги Лопухова действитель-

Т.Пуртова, научный редактор В.Уральская. Крупные специалисты: учёные – этнографы, фольклористы, а также балетмейстеры и художественные руководители профессиональных и любительских коллективов, преподаватели вузов и школ искусств, собравшиеся на конференции, обсуждали животрепещущие темы и проблемы жизни русского



чень балетных спектаклей, поставленных в театрах Свердловска (Екатеринбурга) и Перми в 20-е и 30-е годы, а также списки составов трупп Свердловского и Пермского театров в 30-е годы. Обращение к читателю написал В.Иванов, профессор, заведующий кафедрой хореографии Пермского института искусства и культуры. Издание осуществлено объединением «Пермская книга».

Замечательный русский балетмейстер Фёдор Васильевич Лопухов задумал своё исследование «В глубь хореографии» как продолжение вышедшей в свет в 1972 году книги «Хореографические открытости», но прошло тридцать с лишним лет, прежде чем его труд «пришел» к читателю. Но мысли,



но ведёт читателя «в глубь хореографии» и сегодня актуален для нашего балета как никогда. О том, кем был и остаётся для русской и не только русской хореографии Ф.В.Лопухов, говорят в разделе «Вместо предисловия» выдающиеся деятели балета Наталия Дудинская, Марина Семёнова, Джордж Баланчин, Серж Лифарь, Пётр Тусев, Юрий Григорович, Никита Долгушин, Николай Боярчиков, Георгий Алексидзе, Юрий Тамалей... Книга вышла в свет в издательстве «Фоллум» в Москве.

Русский народный танец. История и современность» – так называется сборник материалов II Всероссийской научно-практической конференции по русскому народному танцу. Она проводилась Государственным Домом народного творчества в феврале 2003 года во Владимире в рамках традиционного Всероссийского праздника на приз легендарной Т.А. Устиновой. Сборник открывает статья «Заветы мастера» – из записей последнего выступления Татьяны Алексеевны на аналогичной конференции 1998 года. Составитель и автор проекта



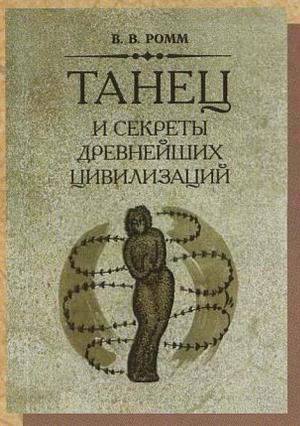
народного танца как художественной культуры России, особенности его современного бытования и развития в будущем, принципы сценической интерпретации, делились опытом подготовки кадров исполнителей, балетмейстеров, педагогов. Их сообщения и стали основой предлагаемого читателям сборника. Они сгруппированы в три раздела: «Проблемы сценической интерпретации русского танца», «Русский народный танец в системе обучения», «Из истории праздников русского танца во Владимире».

Веками множество ученых разных специальностей всего мира изучали пещерные изображения юго-западной Франции и северо-восточной Испании, образцы малой пластики Сибири 12 – 25-тысячелетнего «возраста», но не обнаруживали того, что увидел и понял автор этой книги», – пишет в предисловии к исследованию В.Ромма «Танец и секреты древнейших цивилизаций» доктор искусствоведения, профессор Новосибирской консерватории Т.Роменская. Автор книги Валерий Ромм после окончания Ленинградского хореографического училища в течение двадцати лет был солистом балета Новосибирского театра оперы и балета. Завершив активную сценическую деятель-



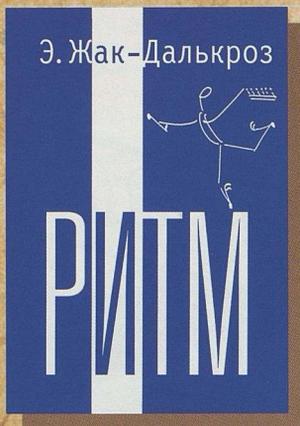
ность, он уже много лет занимается научной работой. Изучая материалы раскопок новосибирских археологов, в частности образцы мелкой пластики, В.Ромм, будучи хореографом-профессионалом, сумел расшифровать и восстановить танец человека каменного века, доказав, что многие его позы и движения адекватны элементам, бытующим в современной лексике классического танца. Это позволяет ему уверенно утверждать: «Люди каменного века не были дикарями!» Обнародованные им в печати и на научных конференциях материалы способство-

странам, в том числе и в России, где соответствующие курсы были введены в программы самых разных учебных заведений. Представления, которые показывали в Хеллеру воспитанники Жак-Далькроза во время летних Ритмических игр, собирали многочисленную и восторженно настроенную зрительскую аудиторию.



вали становлению новой науки – палеохореографии. Книга «Танец и секреты древнейших цивилизаций», вышедшая в свет в Новосибирске, предназначена для широкого круга читателей – профессионалов и любителей – для всех, кто интересуется проблемами культуры и истории.

Когда говорят о родоначальниках современного танца, то рядом с именами Айседоры Дункан, Марты Грэхем, Мари Вигман называют имя швейцарского преподавателя Женевской консерватории Эмиля Жак-Далькроза. Именно он, занимаясь со студентами сольфеджио, заинтересовался феноменом ритма, увлёкся исследованием его выразительных возможностей, что и привело музыканта к созданию ритмической гимнастики, к открытию в местечке Хеллеру под Дрезденом Института ритма. Учение Жак-Далькроза о ритме обрело огромную популярность и широкое распространение во многих

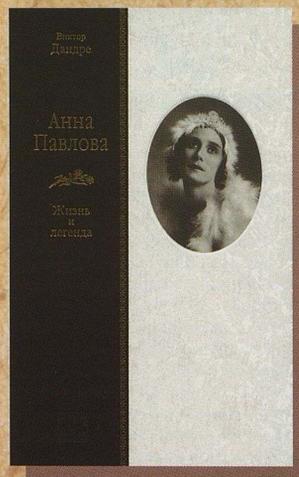


В основу книги Эмиля Жак-Далькроза «Ритм», которая вышла в свет в издательстве «Классика XXI», включены записи шести его лекций, прочитанных в 1907 году в Женеве и объединённых в разделе «Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства». Большой познавательный и методический материал содержат статьи, объединённые под грифом «Приложение». Предисловие, комментарии и примечания Ж.Пановой.

Учебное пособие Татьяны Казариновой «Хороводы и кадрили Пермской области» подготовлено на кафедре хореографии Пермского института искусств и культуры на основе многочисленных материалов фольклорных экспедиций 1988-1991 годов. В кноте – два раздела «Хороводы» и «Кадрили». Описание танцев сопровождается графическим и нотным материалами, фотографиями. Ценные исторические и хореографические сведения содержит публикуемая в учебном пособии статья «Русские на Урале» Т.Лепоринской, доцента кафедры истории того же института. В помощь тем, кто изучает ганцевальный фольклор и народно-сценический танец, автор предлагает обширный список литературы.



Эта биография Анны Павловой до сих пор считается самым обширным сводом сведений о жизни и творчестве легендарной балерины. Написанная её мужем и импресарио Виктором Дандре, монография «Анна Павлова. Жизнь и Легенда» вышла в свет в Лондоне в 1932 году на английском языке, на родине артистки она публикуется впервые. Предисловие, названное «Терпсихора пакетботов», написано Александром Васильевым, научный редактор Алексей Фомкин. Издание осуществлено ООО «Вита Нова».

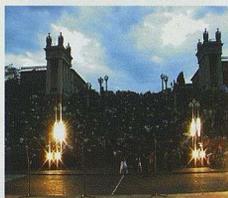


В.КОЛОБОВНИКОВ,
Т.ВИКТОРОВА



THE TIME BACKWARDS column presents a renewal of old traditions that inspire our contemporaries to new discoveries. "On May 29, 1913, the opening of *The Rite of Spring: Scenes from the Pagan Rus*, took place in Paris. The libretto is by Igor Stravinsky and Nicholas Roerich, the choreography, by Waslaw Nijinsky. N. Androsov, Artistic Director of the Moscow **Russian Seasons Ensemble**, caught up this idea like a relay baton. He did not deviate from the original conception but aspired to rethink it from the standpoint of a new stage in history. The choreographer does not strive for ingenuity. He is ingenious in the very essence of his thought. Androsov did not replicate Nijinsky but having studied all the materials used his performing technique. Here's an example of delicate handling of our country's cultural heritage."

THE SECOND ARTICLE in the column, *A New Era of the Delfic Games*, relates of the origin and development of this ancient agon. "One can say without even a shadow of doubt that the Games were established by Apollo (the Pythian) in honor of his victory over the treacherous dragon Python. Another unquestionable fact is that in the ancient times



the Games were called Pythian." The detailed exploration of ancient history concludes with an announcement of the Second Delfic Games for Youth which are to take place in the Republic of Moldova from September 25 until October 1, 2004. Participants of this grand event will be the countries of the Commonwealth. Then, in 2005, the Third Delfic Games of the Commonwealth will take place in Ukraine.

THE BALLET TIME column presents a narrative of Russian balls by Nina Dementieva. "It used to be a special culture of social dance, which was never isolated from the social lifestyle, from the society's ethics, customs, etiquette. One must not forget also that this culture had for its entire history been influenced by national choreographic folk lore." The young czar Peter the 1st, who had just returned from a travel abroad, drastically reformed the patriarchal Rus, whose entire

lifestyle was defined by the *Domostroi*. One of the first steps in a European enculturation of Russia was the czar's Edict of Assemblies. It was just those "Peter's assemblies" that became the first Russian balls. The writer gives a fascinating account of regularly conducted balls that all men, both nobility and civil servants, and even shipwrights, were obliged to attend with their wives and children. Members of high society began to learn intensively how to dance, and they never ceased doing that until the very end of the 19th century. Instructors were commissioned from Europe, and a course in ball dancing was made a mandatory curriculum at many exclusive schools. The readers will find here information about first dance schools in Russia and famed ball dance teachers.

After the death of Peter the Great the assemblies ceased to exist, but the traditions of ball were never discontinued. The writer goes on to relay of the luxury and magnificence of the balls at the Empress Anna Ioannovna's time, when on the tables of the ball salons there appeared, besides chess and checkers, playing cards. She talks about the ballroom fashions and ingenious inventions for which the Empress herself and her friends were famous. "[The empress] Elizaveta Petrovna made balls and masquerades mandatory for all those invited to them, and she conducted them no less than twice a week. Not only were people having good time at the balls, but important state affairs and issues were often decided there too."

Under Catherine the Great balls have become even more magnificent and picturesque. Twenty rooms in the Winter Palace were dedicated to them.

The Empress usually appeared at a ball around 7pm; she would sit down to play cards, and around 11 o'clock would retire.

The opening dance usually was the minuet followed by the Polish and the country dances. Under Paul the 1st the dances remained the same, except in the beginning all the guests invariably danced the Russian dance. The inquiring readers will find out when the waltz was banned, when this "indecent" dance was re-established again; they will learn about the arcane language of the fan and many other things that comprised the notion of "ballroom etiquette"...

THE BALLET WORLD column presents different authors' impressions of foreign troupes' performances.

First of all the American impressions. A major part of his article *An American Party* Pavel Yashchenkov dedicated to history. He tells how the American ballet theater evolved from small troupes and studios of Russian dancers who flocked America in the 1920's. In the second half of the 20th century

the American ballet assumed one of the leading positions in the world (primarily the **American Ballet Theater** and **New York City Ballet**). "That's why Russian ballet lovers had so eagerly awaited the arrival of the American artists for the gala-concert *All Stars of New York, or, Diamonds of the American Ballet*." The author goes on to offer his own evaluation of the contemporary state of the American ballet.



The German diary opens with Tatiana Ratobylskaya's article about the premiere of *Nefes* at Pina Bausch's **Wuppertahl Dance Theater**. The thorough description of the performance, the analysis of its origins, and the evaluation of the performers' work lead to this general conclusion: "The recent productions of Pina Bausch are reminiscent rather of a pop-show than of a dance theater which she herself once invented." Elena Solominskaya from Disseldorf relates of *Requiem* staged by Boris Eifman with the ballet troupe of the Essen's **Aalto-theater**. "Barely had the thunderous applause to the premiere of the *Karamasov Brothers* subsided, but the Theater's director Martin Puttke offered the St.-Petersburg's choreographer a new joint project.

Requiem carries on the theme of the soul's glorious resurrection which concludes the *Karamasovs*. *Requiem* begins and ends with the prayer: "O Lord, grant them rest eternal. And may the light eternal shine upon them," and presents itself as a circle of life and death, their unification in the nature of eternity."

Anna Grusynova, who wrote about the **Sachsa Waltz's Theater**, didn't have to travel to Germany. In the framework of the Days of Berlin in Moscow, the **Sachsa Waltz's Dance Theater** showed the Moscow audiences its production *The Body*. "The production's director rejects the standard view of the human being as a combination of body and soul, and gives preference to body... The production, its shocking influence on the audience notwithstanding, creates an impression of the Bosch's infernal fantasies incarnate on stage, blended with eerie science fiction foretelling an ominous future of the mankind."

An eyewitness of the three-week-long triumphant performing tour of the **Bolsboy Theater** in Paris, Victor

Ignatov, minutely and intriguingly relates of its program, which includes the last three year's productions: *Swan Lake*, *The Pharaoh's Daughter*, and *A Clear Brook*. Who attended the Paris opera (**Garnier**) during the Russian performances; which dancers won most acclaim; what kind of significance the **Bolsboy's** visit has had for the French capital's cultural life — all these topics are discussed by the author, who backs his own opinions with quotations from Paris mass media. As a "curtain line" of the publication the readers can acquaint themselves with an interview that director of the Paris ballet troupe Brigitte Lefevre gave specially for the *Ballet* magazine.

Nights for 'PAS DE DEUX' is a sketch by Alexander Makhov concerning the first **Gala International de Danza** in Uruguay. In addition to Uruguayan dancers, taking part in the grand concert were those from Argentina, Brazil, Cuba, Chile, and... Russia.

"Her name, therefore, was *Tatiana*..." is a review by Vita Petrova of the spectacle *Tatiana*, shown at the **Novaya Opera** theater by the Japanese troupe **Chambre West**. That is a Japanese interpretation of Pushkin's *Eugene Onegin*. "Unfortunately, the task of showing 'an encyclopedia of the Russian life' [as the critic Belinsky dubbed *Onegin*] proved beyond the Japanese artists' abilities... Red knee-boots, backdrop after the manner of old-fashioned pictures of Rus (little birch trees, ponds, a tiny chapel), pseudo-Russian bows appearing in almost every motion — all that seemed brought to the point of grotesque. ...However, one may rejoice in the fact that Russian works draw attention of foreign ballet masters."

The last article in the column relates of the Moscow performances by the Japanese dance troupe **HART CHAOS**. The audiences were shown two productions: *An Entreaty* to the music of Pyart, Rachmaninoff, and Elgar, and *The Rite of Spring* by Stravinsky, both choreographed by Sakiko Oshima. The keynote of these productions could be denoted by the word taken out of the troupe's name — "chaos", a static atmosphere of all works in contemporary dance.

"My death is the death of my body" — this is the way the choreographer herself interprets the *Entreaty*. "It is a limit of eternity and a final point in time. Nevertheless, the ultimate line drawn by God is today being defined also by people around us." *The Rite of Spring* is a story of one sacrifice, it's a Russian spring — wild and unrestrained... The contemporary society has reached 'a spring' of the 21st century, but this one is also 'meshed' with all kinds of sacrifice. A choreographer's goal is to make a dancer's body a medium between nature and civilization."



THE INFORM-BALLET column

is a patchwork of various materials:

- Larissa Abyzova informs of a debut of the young ballerina Eugenia Obratsova in *Le Sylfide*.
- Vladimir Kolobovnikov introduces the Deluche's film *Violette* and Mister B, which was shown at the Bolshoy Theater;
- One of the sketches relates of the **Dagestan State Dance Ensemble** of its history and today's life;
- Valeri Ivanov's article *Samarra's Privilege* is dedicated to the 7th **Alla Shelest Ballet Festival** and to the latest premieres of the Samara ballet;
- Ludmila Vasilieva informs of the *Soul of the Dance* award winner Nicholai Ivanovich Zaikin. "Happy is this man: with him is the cause of his entire life, his poetry – Russian folk dance";
- Participants of the Russia-wide refresher seminar *Classical Dance Training Techniques at the Lower Chorographic Schools* which took place at the **State Choreography Academy** in Moscow, share their problems and professional experience;
- A sketch *A Crystal Slipper for the Permian Princesses* by E. Pinaeva, teacher at the **Perm' Oblast' College of Arts and Culture**, is a history of the traditional Perm' district's festival of the chorographic departments of children's art schools;
- "In four years from now a theater-town will stand here", assuredly claim the authors of an article about the activities of a new branch of the **Moscow State University of Culture and Arts** which was created as an autonomous department two years ago in Khanty-Mansiysk.

According to tradition, the magazine announces new books on history and theory of choreography.

Among them are the following:

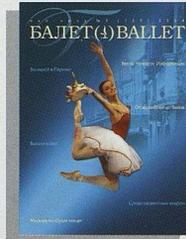
- A reference book *Petersburg's Ballet, 1903-2003* compiled by A. Deghen and I. Stupnikiv. The book opens with two chapters – *Russian Ballet Academy and Theaters*. The main chapter called *Artists. Choreographers*. *Teachers* contains unique materials which inform the reader of those to whom belongs the glory of Petersburg-Leningrad's ballet of the last 100 years. A most valuable is the chapter *Ballet Premieres of 1903-2003* which presents an index of all productions born in the city during those 100 years. The book is published by the Baltic Seasons company and is tastefully illustrated.
- The past century had been a time of bright flourish of the art of ballet in many Russian cities. Unfortunately, this subject has been only poorly reflected in ballet literature. This gap is to a certain extend being closed by the book *Ural's Ballet*. Its author, Lev Mikhailovich Bobkov, has linked all his life as a dancer and teacher with two cities – Perm' and Sterdlovsk (Ekaterinburg).
- The remarkable Russian choreographer Feodor Lopukhov conceived his research *Depthward Choreography* as a sequel to his book *Choreographic Secrets Open* published in 1972. However, over thirty years had to pass before his work could 'reach' its readers. Still, the thoughts conveyed by this heavyweight of our national ballet in this work sound quite up to date. His reflections upon chorographic symbolism and "pseudo-Russian stylistics", his analysis of staging concepts of *The Rite of Spring*, his musical and chore-

ographic discourse concerning the mysterious *Nutcracker*, his dialogues with students concerning choreographer and teacher and tutor – the entire gigantic scope of subjects, questions, problems dealt with in the Lopukhov's book does indeed lead the reader "depthward choreography".

- *Russian Folk Dance: History and Contemporaneity* is a collection of proceedings of the 2nd **Russia-wide Scholarly and Practical Conference on Russian Folk Dance**. The conference was conducted by the **State House of Folk Arts** in Vladimir in February of 2003 within the framework of the traditional National Festivities of the T. A. Ustinava Award. Conceived and compiled by T. Purtova, under scholarly editorship by V. Uralskaya.
- "Century after century, multitudes of scientists and scholars of different specialties all over the world have studied cave drawings 12 thousand to 25 thousand years of age, but have never found what the author of this book saw and understood." Thus reads the foreword to the research *Dance and Secrets of Ancient Civilisations* by V. Romm. While studying findings of the Novosibirsk archaeologists V. Romm, being himself a professional choreographer, was able to decipher and recreate the stone age man's dance and to prove that many of its poses and motions correspond to the elements that pertain to the vocabulary of contemporary classical dance.
- The Swiss professor of the Geneva Conservatory Emil Jaques-Dalcrose is one of the patriarchs of contemporary dance. He took interest in the phenomenon of rhythm and

got into deep studies of its capabilities of expression, which led the musician to the creation of rhythmic gymnastics and to the opening of the Institute of Rhythm in the outskirts of Dresden. The book *Rhythm* published in Russian by the Classica XXI publishers is based on the records of his six lectures delivered in Geneva in 1907.

- *Round Dances and Country Dances of the Perm' District* by Tatiana Kazarinova is a study guide prepared at the choreography department of the **Perm' Institute of Arts and Culture** based on the wealth of materials collected by folklorist expeditions in 1988-91. Descriptions of dances are accompanied by graphic materials and sheet music as well as by photographs.
- The monograph *Anna Pavlova. Life and Legend* written by her husband and agent Victor Dandre has been published, for the first time in the artist's motherland, by the Vita Nova company. Its English edition was originally published in London in 1932. The foreword written by Alexander Vasiliev is called *A Topsy-turvy of the Packet-boats*. Scholarly editor Alexey Fomkin.



Внимание читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на второе 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 Entre (индекс 44728, стр. 371)

в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка-2004» (Пресса России, том 1, 2-е 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) 684-33-51, 688-28-42, 688-40-47
Тел./факс редакции: (095) 688-24-01

E-mail: mail@russianballet.ru

Телефон агентства

«Книга-сервис»:

(095) 124-71-10

E-mail: public@akc.ru

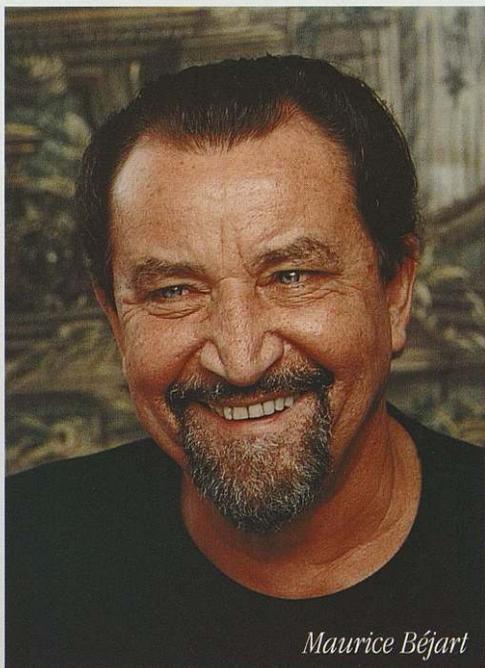
Телефоны агентства

«Вся пресса»:

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

E-mail: allpress@sovintel.ru

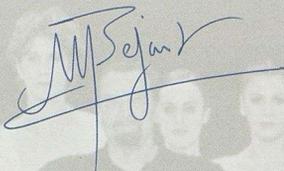
Морис Бежар выбирает покрытия "Harlequin".



Magali Koenig

Maurice Béjart

"На покрытиях Harlequin мои танцовщики всегда чувствуют себя комфортно, уверенно и безопасно".



HARLEQUIN

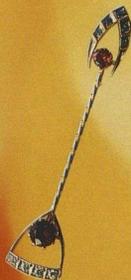
ANNUAL SPONSORS OF
IADMS
International Association for
Dance Medicine & Science

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS

HARLEQUIN INTERNATIONAL · 29, rue Notre-Dame · L-2240 Luxembourg · Tel.: (+352) 46 44 22 · Fax: (+352) 46 44 40

LUXEMBOURG · LONDON · LOS ANGELES · PHILADELPHIA · FORT WORTH · SYDNEY

<http://www.harlequinfloors.com> · e-mail: info@harlequinfloors.com



Изысканность и уникальность, изящество и стиль

ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ
СВЯТ-ОЗЕРО

Россия, 129515, Москва
ул. Академика Королева, 13
Тел.: +7 095 217-3003