

и ю л ь - о к т я б р ь № 4 - 5 2 0 0 4

# БАЛЕТ (舞) BALLET

Итоги  
Сезона



Первой  
Сильфиде  
200 лет



• *Сцена из балета «Серенада» (Пермский театр оперы и балета).*

• *А.Кожокару и Й.Кобборг в па де де из балета «Звёзды и полосы».*

• *Д.Виннива и Л.Сарафанов в па де де на музыку П.Чайковского (Мариинский театр).*

• *Сцена из балета «Четыре темперамента» (Мариинский театр).*

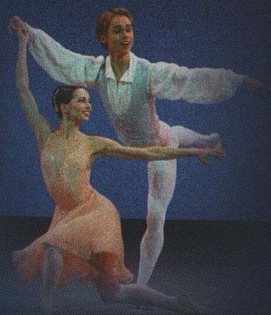
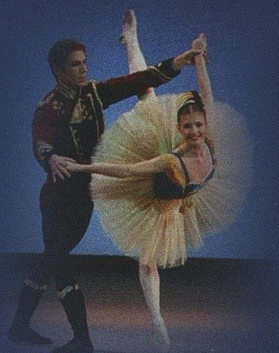
• *Е.Кулагина и В.Палецук в балете «Сомнамбула» (Пермский театр оперы и балета).*

• *Сцена из балета «Величие мифоздания» (Санкт-Петербургская консерватория).*

• *У.Лопаткина и Х.Мартинес в балете «Бриллианты» (Мариинский театр).*

• *С.Гумерова в балете «Рубины» (Мариинский театр).*

*Фотоотчетаж Д.Куликова*





## ВЕК БАЛАНЧИНА

вобрал в себя множество событий и творческих свершений, которые происходили и во Франции, и в Монте-Карло, и в Америке, и в других странах. И всё же Георгий Баланчивадзе, питомец Петроградского училища, солист Мариинского театра и участник новаторских спектаклей Фёдора Лопухова, организатор и лидер нашумевшего в 20-х годах в Ленинграде объединения «Молодой балет», как творец — прежде всего, порождение русской культуры, русского балета. Устроители нынешнего фестиваля в Санкт-Петербурге и поставили перед собой цель — познакомить зрителей с русским «прочтением» балетов Баланчина. В афишу праздника вошли произведения хореографа из репертуара Мариинского театра и Пермского театра оперы и балета имени П.И.Чайковского, который с 1997 года успешно осваивает творчество маэстро. Одновременно в Эрмитажном театре состоялась научная конференция «Баланчин: прошлое — настоящее — будущее», где русские и американские балетоведы обнародовали свои сообщения, посвященные творчеству Джорджа Баланчина.

• Фоторепортаж корреспондента журнала «Балет» Дмитрия КУЛИКОВА.



# n ballet



двигаясь «против течения». Михаил Фокин создал свои сценические творения. Затем – новый виток симфонической хореографии в балетах Фёдора Лопухова, одного из тончайших знатоков классического танца и преемника Мариуса Петипа. Далее – творчество сподвижников и последователей экспериментов Ф.Лопухова – Л.Мясина и Г.Баланчивадзе (Дж.Баланчина).

Россия и театры других республик большой страны сохраняли и продолжали осваивать классическое наследие, но, к сожалению, надолго были оторваны от новых течений в развитии классического танца. Свой стиль Дж.Баланчин и Л.Мясин создавали уже вне России. Не получило поддержки и приятия в официальной культурной политике страны творчество Ф.Лопухова, как и экспериментальная работа в балетном театре таких талантливых художников, как К.Голейзовский и Л.Якобсон.

Таким образом, канонизировав классическое наследие и приняв его традиционные языковые формы как единственное лексическое выражение балетного спектакля, театры искали такие театральные приёмы, в рамках которых этот язык мог проявляться как единственное выразительное средство.

Потому, вопреки часто существующему мнению, деятели балетного театра в своём творчестве не только искали, но и создавали произведения, более того, находили возможности воплощения новых тем и открывали значительные актёрские индивидуальности.

«Скидывать» размашистой рукой достижения нескольких поколений мастеров хореографии было бы также неправильно, как в своё время не поддерживать эксперименты в развитии самого классического танца.

«Долой» одно, «долой» другое, – как это похоже на революционную безграмотность и временщицкую политику!

Развиваясь по принципу отражения вкусов своего времени, искусство, в том числе, балетное, хореографическое, рождало как будничные, проходящие, серые произведения, так и значительные, получившие признание в мире. Достаточно вспомнить триумфальные гастроли 1956 года Большого театра в Лондоне. Балет «Ромео и Джульетта» в хореографии Леонида Лавровского. Достаточно назвать имена М.Семёновой, Г.Улановой, Н.Дудинской, К.Сергеева, М.Габовича, А.Мессерера... И также принадлежащую тому же XX веку плеяду актёров балетного театра – М.Плисецкую, Р.Стручкову, А.Шелест, И.Колпакову, Н.Фадеечева, Е.Максимову, Н.Бессмертному, В.Васильева, М.Лавровского и ярких их коллег, выступавших на сценах российских и многих национальных театров большой страны.

Можно говорить о блистательных именах П.Гусева и А.Вагановой, без которых немыслима история мирового балета.

История хореографии века минувшего – это история достойная и глубоко понимания, и серьёзных выводов, но... не стремления вычеркнуть её как нечто позорное.

На этом можно было и закончить, если бы завершившийся театральный сезон не давал поводов не только к размышлениям, но и к серьёзному разговору: каким быть искусству сценической хореографии России?

Об этом материалы номера и его главная тема: итоги сезона.

*В. Урачская*

И почему с удивительной последовательностью циклов появляется мысль о вреде классического (читай, академического) искусства? Можно не оглядываться на историю, если бы сегодня все мы не впали в эту очередную циклическую сферу. Об этом нам сообщают те, кто пишет, говорит, анализирует и, что самое обидное – многие практики.

К числу отрицаемых и списываемых в «отстой» хореографического искусства относят всё, что создано в годы советской власти по времени, в стране СССР по пространству. Правда, термин «академический», тем более – «классический» подходит отнюдь не ко всему, что создавалось в течение более чем половины двадцатого столетия. Но многие творения художников заслужили не только уважение как феномены, но и сохранения во времени – как достижения. Не вдаваясь в анализ того, каков процесс создания произведений искусства и не повторяя уже многократно обсуждённые и осуждённые методы руководства искусством в стране, остановимся на том, что же было создано «вопреки». Речь может идти о хореографии на театре и формах развития традиционного искусства – народного танца. Отдельная тема – современные виды хореографии и проблемы их признания в России.

В начале прошлого века недовольство состоянием классического балета получило прописку в России, где,

# БАЛЕТ (A) BALLET

Выходит шесть раз в год

## БАЛЕТ-ПАРАД

4. **Ольга Макарова.** Марининский фестиваль
9. **Алиса Сабирова.** Десятая песнь Нуреева
10. **Александр Максов.** Аллилуйя любви, аллилуйя

## БАЛЕТНЫЙ КЛАСС

12. **Галина Иноземцева.** И не шоу, и не гала!
13. **Елена Преснякова.** Пять лет на «пять»
14. **Наталья Шереметьевская.** Первые ласточки
16. **Станислава Шукова.**  
«Антиюбилей» научных чтений
17. **Евгения Коптелова.** Душа обязана трудиться
19. **Татьяна Чернова.** Полёты во сне и наяву

## БАЛЕТНАЯ ТЕМА

20. **Валерий Модестов.**  
Золотая рыбка Василия Медведева

## МИР БАЛЕТА

22. **Виктор Игнатов.** Взятие Бастилии

## ВРЕМЯ БАЛЕТА

28. **Галина Иноземцева.** Как голос скрипки  
Паганини, как рисунок Рафаэля...

31. **Владимир Колобовников.**  
Любовь, харита иль пери...
32. **Анна Груцынова.**  
Танцевальный бал Михаила Глинки

## ИМЯ В БАЛЕТЕ

35. **Игорь Моисеев:** главный и единственный

## БАЛЕТ +

39. **Александр Василевский.**  
Глобальный рынок без России?
40. **Валерия Уральская.** Время собирать камни
42. **Татьяна Чернова.** Гран При – не присуждать!

## НОВЫЙ БАЛЕТ

43. **Павел Яценков.** Большой & Мг.В
46. **Татьяна Вольфович.** Contemporary ego
47. **Вита Петрова.** Поговорим о...
49. **Татьяна Славич.** Алиса взрослеет...
50. Балет «Ромео и Джульетта»  
на сцене Большого театра.

## 55. ИНФОРМ-БАЛЕТ

## 62. SUMMARY

BALLET

**Адрес редакции:**  
129110, Москва,  
Проспект Мира, дом 52/1  
тел.: (095) 684-33-51  
(095) 688-28-42  
факс: (095) 688-24-01  
e-mail: mail@russianballet.ru  
www.russianballet.ru

**Редакция:**  
Е.И. КОЗЛЕНКОВА,  
Ю.И. СТРИЖЕКУРОВА,  
О.Ю. ШКАРПЕТКИНА,  
С.С. ШУКОВА,  
В.И. ПАЧЕС,  
И.В. БАЛАШОВ,

**фотокорреспондент**  
Д.М. КУЛИКОВ,  
**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 «Меносовполиграф»,  
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 № 77-11097 от 9.11.2001  
© «Балет», 2004

(130)  
ИЮЛЬ – ОКТЯБРЬ 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. КОРОБКОВ (заместитель  
главного редактора)  
М.М. КУРИЛКО-РЮМИН  
А.Д. МИХАЛЁВА  
В.С. МОДЕСТОВ  
А.А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ  
Е.Я. СУРИЦ  
С.И. ХУДЯКОВ  
Г.В. ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

**Творческий совет:**  
Н.Н. БОЯРЧИКОВ  
М.Х. ВАЗИЕВ  
В.Ю. ВАСИЛЁВ  
В.В. ВАСИЛЬЕВ  
В.М. ГОРДИНОВ  
Е.Ф. ГОРИНА  
Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ  
Н.А. ДОЛУШИН  
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)  
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белорусь)  
КОРИИ 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 возмещаются. Любое воспроизведение материалов или их фрагментов на любом языке возможно только с письменного разрешения АНО «Редакция журнала «Балет». Торговая марка зарегистрирована и является собственностью АНО «Редакция журнала «Балет».

На первой странице обложки: Мария Тамары в партии Флоры (со старинной эрауры)

# Мариинский фестиваль: ГОЛОВОКРУЖИТЕЛЬНОЕ УПОЕНИЕ ТОЧНОСТЬЮ



• Сцена из балета «Steptext».



• Сцена из спектакля «Головокружительное упоение точностью».



**Продолжая традицию фестивальных сюрпризов, на четвертом международном фестивале балета «Мариинский» балетная труппа почтенного театра удивляла современностью. Номером «один» в программе и кульминацией по затрате актерских сил стали премьеры балетов Уильяма Форсайта («Steptext», «Головокружительное упоение точностью», «Там, где висят золотые вишни»). Едва освоив хореографию модернистов Вацлава и Брониславы Нижинских, Мариинский балет взялся за постмодернистский стиль модного ныне хореографа. Знакомство произошло, надеюсь, спектакли доживут и до освоения стиля и принципа движения, нового, непривычного для артистов, воспитанных на классике.**

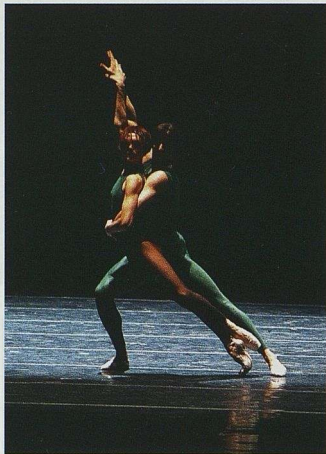
BALLET

Хореографические опыты Форсайта навсвое пропитаны постмодернистской идеей взгляда на пространство как на плоскость, не имеющую центра и глубины. Жизнью его наполняет творческая игра, разрушающая кажущееся единство, целостность произведения и обнаруживающая хаос, множественность голосов, которые звучат из разных точек пространства. И на сцене в балетах Форсайта возникает несколько центров развития действия. Необычно. Но на то хореограф и дитя своего времени, чтобы отказываться от сложившихся устоев, выходить за рамки привычного. Более того – ломать привычки. Его стратегии познания мира близки стратегиям деконструктивистов, да и сам хореограф в числе своих вдохновителей-философов называет имена тех, кто исповедует принципы деконструкции. Но соотнося деятельность Форсайта со смыслом явления, обозначенного этим термином, необходимо понимать, что форсайтское отрицание традиционного балета – не декларация, а средство создания своей оригинальной реальности. Для этого он подвергает деконструкции разные уровни балетного действия: сначала Форсайт исследовал движение, пластику, теперь в позднейших своих постановках концентрируется на исследовании природы сценической реальности, и по пластике поздние его работы более минималистичны – без нагромождения невероятного количества мелких движений, сильных батманов и размахистых взлетов в подержках.

В Мариинском театре решили постигать принципы деконструкции постепенно, и для первых проб выбрали постановки Форсайта 80-90-х годов – «Steptext» (1985), «In the middle something elevated» (1988) и «Головокружительное упоение точностью» (1996).

Из трех балетов, перенесенных на сцену Мариинского театра, наиболее локальна деконструкция в «Головокружительное упоение точностью» – здесь хореограф исследует и преобра-

зует классическое движение, его принципы. «Там, где висят золотые вишни» (так хореограф конкретизировал игру английских слов) – вывод из рамок предсказуемости еще и композиции. На максимальной для мариинского триптиха точке «разложения» оказывается «Steptext», где пересматривается суть не только движения и композиции, но и самой ре-



• У Лонгманна и В. Шумов в балете «In the middle, somewhat elevated»

BALLET

альность сценического действия – взаимодействию движения с музыкой, существованию в пространстве, ощущения его грани.

В «Головокружительное упоение точностью», как ни в одном другом из трех балетов, ощущается «исторический источник» Форсайта – Джордж Балачин, его упоение техникой классического танца. Именно оно и становится предметом деконструкции – ломаются «железные» классические вертикали, спины теряют фиксированную ровность, руки, забывая о классической мягкости и воздушности, становятся упругими рычагами для быстрой смены ракурсов и удерживания баланса в неустойчи-

вых позах. Композиция же вполне сохраняет подчинение традиционной логике, остается объективно предсказуемой: экспонируется состав (5 участников), по нарастающей начинается развитие отношений внутри данного ансамбля – дуэты, затем трио разного состава (2 мужчины и 1 женщина; 2 женщины и 1 мужчина), следующей ступенью логично вписывается квартет, и закольцовывается композиция выходом женщин, аналогичным по структуре начальному, и общей финальной сценой. Но эта логика, как и в любом постмодернистском акте творчества, не воспринимается единожды возможной, отрицается любая догматичность. И играя формой, Форсайт необходимые для законченности хореографической композиции сольные характеристики, вариации, вписывает в неожиданные фрагменты танцевальной ткани, разбавляя ими «логичность» действия.

Но все же главный акцент игры Форсайта – на движении: он наглядно демонстрирует «разложение» классических па. Поначалу кажется, что хореограф подчиняется романтизму Шуберта и дает артистам лексику из классического словаря: прыжки, вращения, пальцевая техника, но это только на первый взгляд. Танцовщица вскакивает в attitude на пальцы, но вдруг теряет равновесие, и ломается привычная классическая вертикаль, центр тяжести с опорной ноги «уходит». Переходы из одной позы в другую Форсайт предлагает делать именно так, постоянно меняя центр тяжести. Не им это изобретено, это один из основополагающих принципов еще в танце модерн (не говоря уже о postmodern и contemporary). Но он настолько органично вписан в классический текст, что читается как иллюстрация возможностей расширения границ движения, раскрытие потенциала танца, в классике сдерживаемого раз и навсегда установленными позициями и правилами. Не классические порой выглядят и спины – вдруг на мгновение становятся округлыми, с ощущением каждого позвонка, а не



привычного единого стержня. Фортсайт играет сопоставлением правильных, нормальных классических элементов и их свободных естественных коллег, показывает, что и исполненные с точностью до наоборот классические движения вполне интересны. И все в неослабеющем ни на мгновение темпе, особенно в танце мужчин. Во всем этом слегка ироничная игра, где серьезное приправлено

наш индустриальный век – эпоха технологии, а не открытий. И здесь механика танца выходит на первый план. Но в этом погружении в технологию одно из важнейших условий – органичность движения, ощущение естественности тела в рамках этой пластики.

Виртуозность у хореографа настолько логична, что трюк по легкости восприятия уравнивается с бы-

С такой понятностью и заметной обусловленностью сложнее в композиции. Здесь нет деления на солистов и кордебалет, и практически каждый из участников хоть раз, но становится центром (или одним из центров) действия. Калейдоскопическое мелькание многочисленных соло и дуэтов организуется пространством. Танцуют то при всех, то в одиночестве, то с эффектом незри-



• А.Иосифиди (*Избранница*) в балете «Весна священная».

BALLET

несерьезным. Даже в костюмах: пачки здесь не традиционные, «пушистые», а напоминающие картонные круги.

Совершенно иная природа пластического языка в «Там, где висят золотые вишни»: никакой классики, хотя и танцуют на пальцах. Иной принцип движения, ощущения пространства – динамика в каждом напряжении мышц, в предельном растяжении батманов, линий рук и ног – стремление занять собой максимальное пространство, «дотянуться» до границ и предельно расширить свою кинесферу.

Здесь оси тел свободно наклоняются под разным углом, в разные стороны. А еще часто точечное, пальцевое их основание подчеркивает свободу перемещения в сферическом пространстве и мгновенность положений, постоянную динамику. Снова безумный темп, и действие балета несется, как заведенная машина, поражая публику технологией, а не вдохновенностью. Да и весь



• Д.Вишнева (*Аврора*) в балете «Спящая красавица».

BALLET

товым шагом. «Купается» хореограф, а вслед за ним и зрители, и в технике дуэтов.

В его дуэтах функция партнера – поддержать, послужить опорой, от которой, как на резинке, оттягивается танцовщица, дать импульс к следующему ее движению.

мого присутствия, когда танцовщицы стоят на сцене за пределами освещенного планшета. А изюминку в эту игру пространственных отношений привносит оправдывающая название «Там, где висят золотые вишни» пара миниатюрных золотых вишен, подвешенных выше границы естественного поля зрения артистов и зрителей. Без бинокля их и не разглядишь, но на мгновение танцовщица поднимает взгляд, и зритель невольно повторяет ее движение. Отвлечись на рассматривание «сюжетообразующих» предметов, он вдруг спохватывается: она ведь уже танцует! Опять игра, на этот раз и со зрителем...

Пространство и художественный мир спектакля характеризует и музыкальное сопровождение, сочинение Т.Вилемса, агрессивное в своей монотонности, лишенное мелодии, но в то же время, как и в традиции, удерживающее танцевальную ткань.

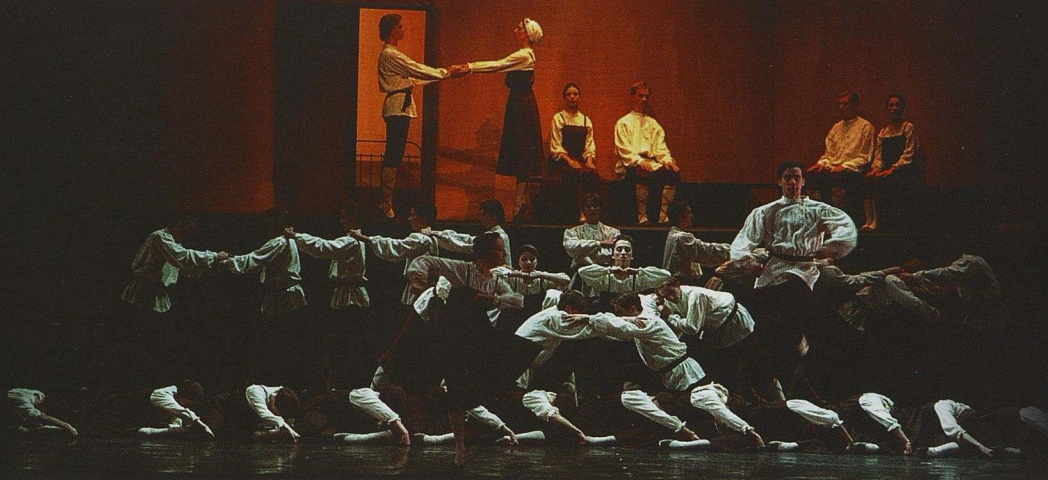




Гораздо сложнее взаимоотношения музыки и движения в «Stertext». Действие начинается в тишине, ритм задает тело, индивидуальный темп танцовщика, сначала одного, потом другого, сменившего первого в исполнении беззвучных экзерсисов. Оборванный голос записанной на фонограмму скрипки в том и в другом случае становится сигналом к прекращению одиноких телодвижений

роль поворачивает непривычным ракурсом. В моделировании пространства – снова игра света и тени, появляется еще и новый мотив смены пространственно-временных условий: дуэт прерывается вырубкой света, которую трактовать можно как «Прошло Х лет», а возобновляется действие тоже дуэтом, но она танцует уже с другим. Поиск партнера. Но преодоление одиночества в балете не достигается, и даже

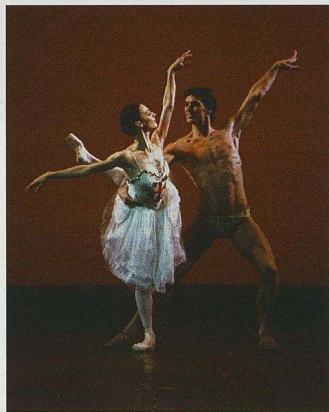
все это словно раздвигает границы сценического представления, подчеркивает масштаб, всеохватность мысли хореографа, конструирующей индивидуальную, не зависящую ни от каких созданных кем-то ранее правил реальность. Эта реальность наполнилась напряженной жизнью с долгожданным выходом в этом балете Дианы Вишневой, состоявшемся лишь на фестивальной Гала – в сравнение с



• Сцена из балета «Свадебка» А.Иосифиди (Невеста) и И.Попов (Жених).

BALLET

с одной стороны, а с другой – обещанием появления развернутой мелодии и развития отношений. «Stertext» – наиболее содержательный из трех балетов, в его бессюжетной канве прочтываются отношения между героями, конечно же, без литературной конкретности. Но за появлением закрытых, строящих вокруг себя преграды из согнутых в локтях рук и сжатых кулаков танцовщиков и танцовщицы следуют попытки их соединения в дуэтах. Мужчины заинтересованы ею, она для них как муза – диалог с ней или попытки (не всегда успешные) его наладить сопровождаются музыкой, звучит Чакана Баха, одиночество же танцовщиков переживается снова в тишине. Композиция здесь диктует, нужна музыка или нет, если нужна, то в танце она используется, хореограф отвечает ее полифонической структуре, если нет, ритм движения определяют сами исполнители. Форсайт уходит от традиционного следования музыке, ее сюжетобразующую



• Грета Ходжисон и Роберто Болле в па де де из балета «Экспедиционер».

BALLET

предыдущими представлениями в спектакле появился нерв, энергетика, игра акцентами и сменой ритма, захватывающая холодная эмоциональность в самонаправленной своей «техногенностью» танце.

В целом же постановки Форсайта пока – диковинка не только для зрителей, но и для артистов. Огромная работа, освоение новой для них хореографии. В Мариинском театре даже самого хореографа, что называется, «живьем» посмотрели, но его стиль, пожалуй, – остался за пределами великой сцены. Чтобы постичь стиль, мало освоить текст конкретной постановки, это не происходит «с разбегу». Судите сами: Форсайт учился в Америке, работал в Европе – был и есть в курсе всех направлений танца, теорий движения. Его стиль формировался в контексте, и его хореография имеет под собой внушительную почву. Что до России, то большинство движенческих поисков

тот из трех героев, к которому она изначально стремилась, оказывается чужим, и в финале каждый снова строит вокруг себя преграду. Среди всех технологических идей и экспериментов с пластикой и композицией находится место и эмоциям: сбрасывания рук двух неудобных партнеров, послушность в подержках с третьим –



и экспериментов середины XX века прошли мимо нас, тем более, мимо хранителя традиций, Марининского театра. И у артистов Марининского «не в теле» то, от чего исходит танец Форсайта. Форсайт не придумывает движения в голове, он – блестящий танцовщик. Если вам доведется посмотреть на видео его сочинения в авторском исполнении, не пожалеете. Владение телом, ощущение каждой мышцы потрясает, каждый раз не знаешь, откуда пойдет импульс движения – от бедра постепенно распространится до пальцев руки или обратно. Этой мобильности, пластичности каждой клетки тела не хватает артистам Марининского для исполнения Форсайта. При всей кажущейся нелогичности их движения

озеро» с Ульяной Лопаткиной. Вот где было головокружительное упоение точностью, а главное – танцем и образом. Следующего же по-настоящему фестивального спектакля пришлось ждать долго: пустые, дежурные «Шопенианы»; неотрететированная «Свадебка»; рядовые «Этюды» (хотя в них спасал положение премьерский лоск виртуозности Андриана Фадеева и Леонида Сарафанова); едва вздохнувшая (только благодаря появлению Дианы Вишневой) из-под вековой пыли бесконечных хождений и пантомимы реконструированная «Спящая красавица»; подавляемая невозможностью потанцевать импульсивность Итана Стифела в атмосфере архаики с плюшевыми тиграми, слонами на колесис-

Сарафанов вновь дарил надежду на будущее нашего мужского танца в паде из «Корсар», исполненном с Паломой Эрерой. Ульяна Лопаткина своим прочтением образа железной леди вдумчиво и осторожно наполняла хореографию Форсайта в дуэте с Владимиром Шишовым. Кантилену потрясающе музыкальных и сложных поддержек дуэта Килиана на музыку Моцарта прочувствованно пели француз Орели Дюпон и Мануэль Легри. Продемонстрировал-таки свою универсальность, «полетность» и владение телом Итан Стифел; украшением концерта стал и фактурный с тонким ощущением стиля дуэт мужественного Роберто Болле и миниатюрной Греты Ходкинсон. На финальные «Этюды»



• Сцена из балета «Этюды».

BALLET

предсказуемы, потому что их родной язык классической координации диктует связь движений друг с другом. «Классический» акцент неизбежен. Время диктует свои условия, и эти требования наглядно продемонстрировал Марининский фестиваль. Мобильность и быстрота реакции необходима была артистам для того, чтобы справиться с программой десятидневного марафона: станцевав агрессивные опусы Форсайта, они перевоплощались в лебедей, баядерок, «перезажали» из одной эпохи в другую, перестраивая тело на иной характер исполнения.

С лебедями проблем не возникло – первый из обычных, непремьерных фестивальных спектаклей был поистине достоин восхищения: «Лебединое

каж и разрушающимися дворцами из реконструированной «Баядерки». «На месте» был Роберто Болле в «Манон» – до глубины прочувствованный образ, тщательно выстроенный дуэт с Натальей Сологуб и красивый, впечатляющий спектакль. Фестивальным выглядел и «Дон Кихот» с фантастическими прыжками Леонида Сарафанова (Базиль), стильными позами Андрея Меркурьева (Эспада) и уверенно крепкими ногами Паломы Эреры (Китри).

Настоящим же праздником с ажиотажем зрителей и «россыпью» звезд стал гала-концерт. Театр почтительно отдал дань памяти Леониду Якобсону, 100-летие со дня рождения которого отмечается в этом году, показав якобсоновский «Свадебный кортеж» в исполнении труппы «Хореографические миниатюры». А кульминацией стал дивертисмент звезд: Леонид

из обещанного трио французов приехал только Карл Пакетт и не поразил виртуозностью, больше порадовала труппа Марининского, которая, впитав энергетику предшествовавшего дивертисмента, собралась и уверенным (а иногда и блестящим) танцем солистов (Виктории Терешкиной и Андриана Фадеева) и кордебалета поставила финальную точку. И казалось, наконец-то у артистов и у зрителей проснулся аппетит до вдохновляющего балета, но поздно – фестиваль уже позади. Впереди же обычные будни, исполнительская рутина, в которой мир современный рискует сравняться с XIX веком, а так хочется, чтобы темпы современности проникали в театр не только работами актуальных хореографов, но и исполнительским ощущением.

ОЛЬГА МАКАРОВА  
Фото Д.КУЛИКОВА



На сцене Башкирского государственного театра оперы и балета ежегодно проходит одно из наиболее значимых событий — Международный фестиваль балетного искусства памяти Рудольфа Нуреева. Это не случайно, поскольку именно с Уфой, столицей Башкортостана, связаны детские и юношеские годы великого танцовщика. Здесь он учился в общеобразовательной школе, в здании которой сейчас находится хореографическое училище, носящее его имя. Первые шаги в искусстве танца он совершал под внимательным взглядом



• Елена Фомина и Карл Пакетт в балете «Лебединое озеро».

## ДЕСЯТАЯ ПЕСНЬ НУРЕЕВА

своих первых педагогов Анны Удальцовой и Елены Войтович. После четыре года занимался в балетной студии при Башкирском театре оперы и балета, где его педагогами были Зайтуна Бахтиярова и Халяф Сафуллин. В 1953 году Нуреев был принят в балетную труппу театра и именно на этой сцене он начал свой путь к мировой славе. Во время Декады башкирского искусства в Москве в 1955 году Рудольф Нуреев танцевал партию Джигита в балете «Журавлиная песнь». Тогда же он обратил на себя внимание специалистов и был приглашён на учёбу в Ленинградское хореографическое училище имени А.Вагановой.

Более десяти лет назад выдающийся хореограф современности Юрий Григорович предложил основать на родине гения танца представительный международный фестиваль. Этой прекрасной идеей вдохновился художественный руководитель балетной труппы Шамиль Тергулов. Сейчас Международный фестиваль балетного искусства памяти Рудольфа Нуреева — творческое событие, имеющее огромное значение в культурной жизни не только Уфы и республики, но и России.

Концепция прошедших фестивалей была соотнесена с основными творческими интересами Рудольфа Нуреева, поскольку на протяжении всей своей жизни легендарный танцовщик стремился открывать для себя новые творческие горизонты и воспитывать молодые таланты. Он открыл балетному миру таких звёзд, как Сильви Гиллем, Моник Лудьер, Лоран Илэр, Мануэль Лерри, Изабель Герен, Кадер Беларби и других. Устремления Нуреева в этом отношении перекликаются с творческими принципами Юрия Григоровича, который открыл и воспитал не одно поколение выдающихся танцовщиков, создал и продолжает создавать новые балетные коллективы и фестивали.

В рамках Десятого юбилейного фестиваля впервые в Уфе на сцене Башкирского государственного театра оперы и балета прошли гастрольные выступления National Cultural Centre Cairo Opera House (Каирского оперного театра). Уфимскому зрителю были представлены новые спектакли — произведения современной хореографии. Это двухактный балет «Зорба» на музыку М.Теодоракиса и два одноактных балета: «Malgre tout» композиторов В.Ноченци, А.Скарлато, А.Кинга и «Болеро» М.Равеля.

В продолжение стремления к новым художественным открытиям, фестиваль в Уфе уделяет особое внимание молодым талантам, которых открывает не только землякам Рудольфа Нуреева, но и по возможности всему миру. Поэтому участниками нынешнего фестиваля стали и молодые, но уже ярко заявившие о себе, и известные артисты ведущих театров Башкортостана, России, Европы и мира.

Башкирская балетная труппа — самая молодая среди российских театров. Здесь свято чтут и продолжают традиции, заложенные корифеями труппы, воспитанниками Ленинградской школы. Артисты стремятся



к одухотворённости танца, драматизму и глубине проникновения в образ, сочетанию технического мастерства и эмоционального исполнения. Творческий тонус коллектива определяют Гузель Сулейманова, Гульсина Мавлюкасова, Анна Сидорова, Елена Фомина, Римма Закирова, Денис Зайнтдинов, Ильдар Маняпов, Руслан Мухаметов, Ринат Абушахманов и другие талантливые артисты – лауреаты, дипломанты и призёры международных конкурсов.

Афиша прошедшего фестиваля условно делилась на две части: пять спек-

таклей башкирской балетной труппы с участием приезжих солистов; пять вечеров со спектаклями балетной труппы Cairo Opera House, а также заключительный гала-концерт.

В спектаклях праздника – «Дон Кихот», «Сильфида», «Жизель», «Баядерка», «Лебединое озеро» – центральные партии исполняли солисты Большого театра Татьяна Лазарева и Денис Медведев и театра «Кремлёвский балет» – Валерия Васильева, Кристина Кретова, Жанна Богородицкая, Айдар Шайдуллин, а также гость из «Opera de Paris» Карл

• *Сцена из балета «Зорба».*

BALLET

Пакетт. Он стал первым зарубежным артистом, который станцевал партию принца Зигфрида в балете «Лебединое озеро», версия которого создана Ю.Григоровичем.

Хор и оркестр Башкирского театра оперы и балета участвовал в показе балетов Каирского оперного театра «Зорба», «Malgre tout» («День спустя»), «Болеро».

АЛИСА САБИРОВА

# АЛЛИЛУЙЯ ЛЮБВИ, АЛЛИЛУЙЯ

BALLET

• *Екатерина Березина (Жизель) и Андрей Евдокимов (Альберт) в балете «Жизель». Фото ДОБРЫНКИНА*

**Б**ыть может, главным подытоживающим событием театрального сезона в Чебоксарах становится ежегодный балетный фестиваль. Впервые, по уже сложившейся традиции в его рамках происходит премьера – ныне это двухактный рок-балет «Юнона» и «Авось» А.Рыбникова-А.Емельянова, а во вторых, именно фестиваль приносит чебоксарцам раздолье балетных впечатлений и вливает новые творческие силы в подуставших телом и духом чувашских мастеров танца.

В течение семи фестивальных дней ликовала Терпсихора, собравшая в столице Чувашии своих служителей и почитателей в восьмой раз.

Вряд ли стоит подробно рецензировать премьеру «Юноны» и «Авось» –





«перенос» уже существующего не один сезон спектакля Московского детского музыкального театра имени Наталии Сац. Отметим лишь интересное «экс-кловизное» оформление сценографа Валентина Федорова и «фольклорные» костюмы русицей от Галии Юсуповой, а также то, что и солисты, и кордебалет выложились полностью, удовлетворив авторов (постановка А.Алексидзе, балетмейстер А.Емельянов) результатом работы. Жаль, что в спектакле не оказалось Айдара Ахметзянова и Баяра Бадамсамбуу – творческая активность обоих ведущих солистов театра в прошедшем сезоне снизилась по причине травм.

Итак, открыл фестивальную неделю балет «Баядерка». Состав исполнителей был завидный! В заглавной партии – Надежда Грачева, которую выпущенная красивая афиша представила как «лучшую Никию мирового балета». Это вызвало протестное смущение балерины, но ее блистательное исполнение партии лишь укрепило зрителей в справедливости рекламной формулировки. Ансамбль в составе Грачевой, Марии Аллаш (Гамзатти) и Юрия Клевцова (Солор) волшебным образом словно перенес зрителей в другую реальность, заставил задуматься над вечными вопросами человеческого бытия – любви, верности, измены... Украсил спектакль и Сергей Доренский, дебютировавший в партии Золотого божка. Артист сверкнул разными гранями своего дарования: в гала-концерте он лихо танцевал «Юпак» В.Соловьева-Седого-Р.Захарова и сумрачную, исполненную внутреннего разлада героя, хореографическую миниатюру «Крылья» П.Вангелеса-В.Аркадзева.

Другой удачливой дебютанткой стала Анастасия Яценко, репертуар которой пополнился вполне зрелой трактовкой образа Мирты («Жизель»). Ее героиня наделена той демонической энергией, которая делает запоминающимся каждый царственный жест, каждое рас.

Фестиваль тогда интересен, когда не только отличается «звездностью» гостей, блистающих в своих общепризнанных партиях, но и таит неожиданности, превращаясь в своеобразную творческую мастерскую, где есть место эксперименту – пусть и рискованному. В Чебоксарах это условие было соблюдено. Интересный художественный замысел инициатора праздника – руководителя Чувашского балета Галины Васильевой воплотился в вечере шедевров русской классики. Начался он с «Лебединой» картины, где образ Одетты стал испытанием творческого диапазона

солистки Большого театра Анны Ивановой. Убеждая себя и других в своем праве на эту роль, она старалась чутко вслушаться в музыку и слить движения в лирическую кантилену. «Лебединое озеро» сменил второй акт «Жизели» – одна из звонких кульминаций фестиваля благодаря искусству солистки Московского театра классического балета Екатерины Березиной. Своей неземной отрешенностью артистка увлекла зачарованного зрителя в неведомые миры, inferнальные сферы. Принял зал и Кит-ри-Березину в балете «Дон Кихот».

Успех у зрителей и у чебоксарских коллег ждал солиста Большого театра Андрея Евдокимова. «Похож на папу», – отметила с улыбкой Галина Сергеевна Васильева, которая тоже, как и Андрей, и его отец, экс-премьер МАЛЕГОТа Александр Евдокимов, окончила Вагановское хореографическое училище. Артист показал, что развивается, зреет духовно и совершенствуется технически, что, в частности, подтвердил гала-концерт, в котором Андрей выступил и в знаменитом фокинском шедевре «Видение розы», и в хореографической миниатюре «The last song» Э.Джона-Ф.Петерса.

Случилось так, что большинство гостей фестиваля составили московские артисты. Из представителей Большого театра назовём ещё Марка Перетюкина и Юлию Лунькину, исполнивших фрагмент балета «Последнее

танго» А.Пьяццоллы-В.Гордеева, а также Анну Алексидзе и Анатолия Емельянова и артистов возглавляемого ими коллектива «Корона русского балета». Его искусству была посвящена одна из фестивальных программ, куда вошли одноактные балеты Анатолия Емельянова «Цыганские напевы» и «День уходит с Земли» (на музыку П.И.Чайковского). В последнем большой успех имел Вадим Яруллин в партии Юноши. Его танец обжигал дыханием трагедии. Анатолий Емельянов и Анна Алексидзе, участвовавшие в спектаклях, показали также фрагменты композиции на музыку увертюры-фантазии П.И.Чайковского «Ромео и Джульетта» (хореография А.Емельянова).

Приветствие с берегов Невы принесли солисты Мариинского театра Вероника Иванова и Никита Щеглов, которым особо удался дуэт «Самсон и Далила» К.Сен-Санса (постановка В.Медведева). В этой именной компании достойно выглядели и чувашские мастера – Татьяна Альпидовская и Айдар Хисамудинов в «Прикосновении» Д.Маруани-Г.Никифоровой, Ольга Серегина и Алмаз Ахметзянов в дуэте из «Юноны» и «Авось».

В целом же все свидетельствовало о серьезности намерений и умелом их воплощении теми, от кого зависит будущность чувашского балета.

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

BALLET

• Татьяна Андреева (Кочкара) и Анатолий Емельянов (Резанов) в балете «Юнона» и «Авось». Фото Ю.ДОБРЫНКИНА





# И не шоу, и не гала!..

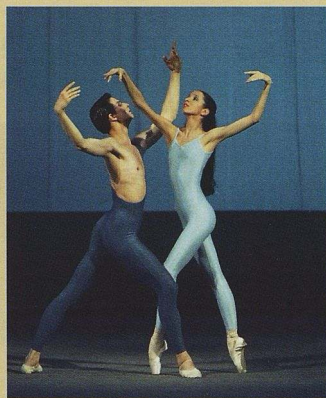


Выпускной концерт балетной школы – совершенно особый концертный жанр. Это и не гала-представление, и не театральное шоу. На наш взгляд, это прежде всего творческий отчет вступающих на самостоятельный творческий путь молодых артистов – они демонстрируют зрителям, чему их научила школа, и одновременно – отчет их воспитателей-наставников – показатель качества их педагогической деятельности.

Нынешняя программа выпускного вечера Московской академии хореографии вобрала в себя произведения разных эпох, разных стилей, разных художественных манер – от добровольческой «Тщетной предосторожности», шедевров М.Петипа, Л.Иванова, А.Бурнонвиля до творений А.Горского, К.Голейзовского, Ю.Григоровича, Л.Якобсона...

Концерт в Большом театре начался второй картиной из балета «Лебединое озеро», где в центральных партиях были заняты выпускники Н.Осипова (Одетта), М.Подшиваленко (Принц), Р.Якушев (Злой гений). Культуру ансамблевого исполнительства продемонстрировали участницы массовых эпизодов – воспитанницы Академии, танцевавшие в кордебалете, и солистки К.Лосева, Н.Асатиани, С.Кларк (три лебедя), Н.Волкова, А.Дорофеева, М.Сизова, А.Ян (четыре лебедя). Во втором отделении Н.Осипова

в дуэте с солистом Большого театра В.Непорожним показала зрителям и своего черного лебедя – Одиллино. Так что портрет героини балета Чайковского обрёл у неё определённую



• Н.Асатиани и Д.Понмарёв в миниатюре «Размышление» (хореография К.Голейзовского).  
Фото А.БРАЖНИКОВА  
БАЛЕТ

драматургическую завершенность. Конечно, пока перед нами эскиз будущего образа, но эскиз обнадеживающий – в рисунке, «вычерченном» Н.Осиповой, уже сегодня проглядывают четкие очертания эмоционально значительного, объемного характера.

Думается, что следует особенно приветствовать и появление в репертуаре выпускного вечера произведений К.Голейзовского («Размышление» в исполнении Н.Асатиани и Д.Понмарёва) и Л.Якобсона («Деревенский Дон Жуан» в исполнении А.Чесноковой и А.Чемерова, «Отчаяние», где показали С.Кларк, Т.Абакелия, А.Чемеров). Постигание хореографических раздумий мастеров – новаторов XX века и их стиля, как представляется, – важная составляющая процесса формирования танцовщика XXI века как художника. И, начавшись в школе, у истоков его балетной биографии, должно сопровождать артиста в течение всей его жизни в искусстве.

И «под занавес», как и в прошлые годы, выпускники А.Чеснокова, А.Яценко, И.Праздников, А.Торгунаков, Д.Жаров, В.Пегарев, Н.Маслов, К.Тихару, А.Тарчоков, Я.Омори, Г.Жуковский «угостили» зрителей темпераментным танцем с барабанами из балета «Баядерка».

К сказанному добавим, что 2003-2004 учебный год в Московской академии хореографии завершила научно-практическая студенческая конференция. Пусть она, как и выпускные вечера, станет здесь доброй традицией.

ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА



## Этот театр необычный, как необычно и его название — ГИТИС.

Сейчас ГИТИС, а именно Государственный институт театрального искусства, называется по-иному — Российская академия театрального искусства — РАТИ. И тем не менее, содержание деятельности театра «ГИТИС» не изменилось — показ творчества студентов и педагогов института — нынешней академии.

В течение минувшего сезона на этой сценической площадке показывали свои дипломные работы воспитанники Фаины Хачатурян — будущие балетмейстеры и педагоги-хореографы. А пока что они были действующими артистами Ансамбля Игоря Моисеева, «Берёзки», других коллективов и трупп. Всего в 2004 году из мастерской профессора Фаины Хачатурян вышло почти тридцать дипломированных специалистов. Публикуемые ниже материалы Елены Пресняковой и Наталии Шереметьевской — об их работах.

BALLET

# Пять лет на «пять»



• Бурятский танец. Постановка Б.Балдандашиева.

BALLET

Все начиналось пять лет назад. Летним солнечным днем внутренний дворик здания, где помещается кафедра хореографии РАТИ, заполнили громко-голосые, волнующиеся и мечтающие учиться в ведущем творческом вузе страны абитуриенты, чтобы поступить к таким мастерам, как легендарная Татьяна Устинова и известный педагог Фаина Николаевна Хачатурян.

Поступать к Устиновой приехали со всей России: из Казани, Краснодар, Твери, Урала, многие со званиями и наградами. Ф.Хачатурян набирала экспериментальный курс «Хореографической миниатюры» из энтузиастов несправедливо забытого жанра. К ней поступали молодые люди, недавние выпускники хореографических училищ и школ. И она сознательно

рисковала — хотела помочь из сформировавшихся еще творческих личностей сделать мыслящих, чутко реагирующих на современные веяния и опирающихся на великое искусство прошлого режиссеров-хореографов. Однако жизнь, как всегда, распорядилась по-своему. Ушла из жизни Т.Устинова. Так у Фаины Хачатурян появилось два курса — очный и заочный, два совершенно разных направления: народное и эстрадное. Трудно. Сложно. Интересно. Результат?

В начале лета этого года её воспитанники защищают свои дипломные проекты перед государственной экзаменационной комиссией, возглавляемой известным артистом В.Тедеевым. Их дипломные работы — это не только творчество, это научный подход

к вопросам по искусству хореографии. Они не только ставят и обозначают проблемы, но и ищут пути их решения и преодоления. Заведующий кафедрой Евгений Валукин поздравляет главного балетмейстера Татарского ансамбля танца Айрата Хаметова с присвоением ему почетного звания «народный артист». Айрат благодарит кафедру и говорит, что на протяжении всей учебы применял и пытался творчески развивать все те знания и навыки, которые получал в институте. Какой мощный жизненный толчок дает РАТИ! Представитель Республики Бурятия Булат Балдандашиев сказал, что после его дипломного спектакля, построенного по мотивам национального бурятского эпоса, ему предложили возглавить в качестве балетмейстера Государственный бурятский ансамбль «Амар сайн». О Булате писала вся республиканская пресса: «Имя Булата Балдандашиева известно всему округу. Статус режиссера-балетмейстера он подтвердил на защите своего диплома». «В свои 28 лет это один из самых известных молодых балетмейстеров Бурятии».

Можно только поражаться той огромной амплитуде используемых дипломниками тем. Свою версию балета Делла «Копеллия» предложила Т.Камратова, премьерные спектакли которого «Балет РАТИ» станцевал в Испании и Португалии.

Вот перед комиссией стоит Татьяна Черная, поступившая в институт по рекомендации главного режиссера театра «Ромэн» Н.Сличенко. Она сообщила, что впервые за всю многовековую и многострадальную историю своего народа женщина-цыганка получила высшее балетмейстерское образование. Она вместе с Н.Сличенко восстановила спектакль «Мы — цыгане», в котором с научной точки зрения сделала попытку осмыслить пути развития своего народа и выразить



это красочным языком танца. Хореографическое построение таких спектаклей, как «Кармен», «Грушенька», «Живой труп», потребовало от неё владения различными знаниями: это и композиционное построение танца, и умение обращаться с танцевальной лексикой народов других стран, и точный подход к анализу музыкального материала, и знание режиссуры, педагогики, психологии, литературы, истории костюма и искусства. Образование, получаемое на кафедре хореографии, нацелено на синтез всех этих составляющих.

Открытием и находкой кафедры можно назвать Ирину Елатенцеву. В 1991 году Татьяна Алексеевна Устинова, познакомившись с ее творчеством, предложила ей поступать в ГИТИС. Но была одна проблема: Ирина не обладала общепринятым хореографическим образованием – в 1990 году она закончила Индийскую академию танца «Нирмаланикетас» в Мадрасе. Т.Устинову поддержал Е.Валукин, увидев поразивший своей уникальностью представленный Ела-

теневой материал. Еще в 1986 году Ирина открыла единственную в СССР школу индийского танца, где изучались танцы в стиле «бхарат натьям» – самого древнего вида классического танца Индии, схема которого одна из сложнейших в мире. Основным девиз «бхаратахат натьям»:

*«Глаза должны следовать за движением руки,  
Разум должен следовать за движением глаз,  
Эмоции, следуя за разумом,  
рождают чувства».*

За годы обучения Ф.Хачатурян, открывшая в Ирине натуру, находящуюся в постоянном поиске форм и путей объединения индийской и европейской танцевальной культуры, подталкивала ее к мысли о создании театра индийского танца. На последнем году обучения первый и единственный такой театр был создан. Открывался он «Индийской сказкой о спящей красавице». Сюжет основан на мотивах сказки Ш.Перро с учетом быта и традиций Индии. Опыт создания

такого представления в России, первый и уникальный, чрезвычайно плодотворен. Знания в области индийского классического танца, пропущенные через призму русской хореографической школы, дали богатый результат, отмеченный посольством Индии и представителями индийской культуры. Елену Сучилову из Твери Татьяна Алексеевна Устинова называла своей преемницей. Молодой балетмейстер с осторожностью и бережностью подошла к сценическому воплощению русского танцевального фольклора. Ее работа построена на русской теме и посвящена памяти Т.Устиновой. Значимость и серьезность дипломников подчеркивают в своих отзывах оппоненты, ведущие балетные и театральные критики и деятели нашей страны.

Расставание всегда грустно, но вот уже новые абитуриенты заполняют внутренний дворик института. Какие они будут через пять лет?

ЕЛЕНА ПРЕСНЯКОВА

BALLET

## ПЕРВЫЕ ЛАСТОЧКИ

Как быстро летит время! Казалось бы, совсем недавно и приветствовала начало работы новой мастерской РАТИ – «Хореографические миниатюры» под руководством Фаины Хачатурян, и вот уже ее студенты показывают свои дипломные работы в учебном театре «ГИТИС». Рассказать обо всех трудно – работ было много, поэтому отмену лишь общие тенденции.

Приятной неожиданностью явилось то, что сольных и дуэтных миниатюр было представлено немало. Ведь это сложнейший жанр, требующий умения в сжатое сценическое время (3-4 минуты) удержать внимание зрителя удачно выстроенной драматургией, плюс максимально выявить индивидуальность исполнителя. Но среди дипломных работ были и массовые номера, отдельные сцены, а также спектакль «Чапелиниана». Некоторые темы разрабатывались студентами на протяжении всех лет обучения, как, к примеру, та же «Чапелиниана».

Следуя традициям эстрадного искусства и тому, что их волнует, студенты обратились к большим темам сего-

дняшнего дня. Например, композиция Л.Корженко «Брошенные», рассказывающая о судьбе современных беспризорников, и К.Костылева «Покабыт – позаброшен». Напомню, что Ф.Хачатурян показала Костылеву схему номера, созданного для нее в 1959 году балетмейстером Владимиром Варковицким, предложив насытить его сегодняшней пластикой и мироощущением. И постепенно создаваемый Костылевым образ озорного беспризорника стал терять черты детского веселья, приобретая насыщенность научного жизнью человека. Вот такой любопытный педагогический прием был использован педагогом. И добавим – не один раз. Е.Игнатьевой она предложила оживить постановку номера «Манекен», поставленного ею на музыку одного из трагичнейших монологов Эдит Пиаф – «Милорд», в котором действует манекен мужского платья и проститутка. Первая исполнительница миниатюры – известная эстрадная танцовщица Наталия Кирюшкина – создавала образ несчастной девочки. А у Игнатьевой героиня приобрела самоуверенность женщины,

умеющей противостоять жестокости жизни. Что, однако, не уменьшило у нее потребности в человеческом сочувствии, исходящем, хотя бы, и от манекена. Найдя соответствующую пластику, Игнатьева создала впечатляющий образ.

Менее удачно, с моей точки зрения, подобное задание выполнили С.Ванцов и С.Барсуков. Им Хачатурян предложила придумать свой вариант номера «Заморские лovelасы», созданный в свое время мастером эстрадной миниатюры – Эмилией Виноградовой для ярких эстрадных танцоров Н.Баева и И.Водопьянова (теперь этот номер называется «Шерше ля фам»). Студенты сохранили тех же персонажей, ту же музыку и вокал, но у них отсутствует возможность обыграть контрастность роста, которой обладали первые исполнители, что создавало множество забавных эпизодов. К тому же, Ванцев и Барсуков не владеют сложнейшими акробатическими приемами, которыми был насыщен номер Виноградовой. Они не сумели максимально обыграть сюжетную ситуацию, насытить





ее множеством психологических оттенков, отсюда – впечатление затянутой, однообразия происходящего.

Между тем, другие их работы свидетельствовали о наличии постановочной фантазии, в частности, экспрессивный монолог «Над обрывом», созданный Ванцевым на песню Владимира Высоцкого «Чуть помедленнее кони...», передает трагическое осознание человеком истощенности его душевных и физических сил. Жаль, что этот номер не вошел в программу дипломных работ.

Умение отразить индивидуальность актера продемонстрировал В.Озерянский в номере «Девушка с волосами цвета льна», подчеркнув пластичность исполнительницы – ученицы подольской школы под руководством Е.Морозовой А.Фатеевой и красоту удлинённых пропорций ее тела.. Озерянскому удалось и дуэт на тему спектакля «Юнона» и «Авось», который он исполняет с А.Голдуновой, педагогом той же школы, студенткой третьего курса балетмейстерского факультета, доказав, что является выразительным танцовщиком, способным передавать сложные психологические состояния своего персонажа. Впрочем, Озерянский обладает

и режиссерскими способностями, помогая во многих работах своим товарищам. Например, в «Джазовой импровизации», которую исполняет та же Голдунова и пианист, Озерянский организовал сценическое действие. Как и в сценке «Привидения замка Шпессарт», поставленную Костылевым и Ванцевым, где пародируется созданный Майклом Джексонем клип на эту тему.

Тонкое чувство юмора, а также знание танцевального фольклора Бирмы проявила Игнатьева, постановщик и исполнительница изящной и красивой сценки «Фея цветов и священные слоны».

Теперь о «Чаплинiane». С моей точки зрения, её драматургия выстроена правильно. Первая сцена: пробуждение Бродяжки на парковой скамейке. Затем его конфликт с полицейским. Встреча с Цветочницей. Осознание того, что она слепа, рождающее сперва жалость, потом любовь и желание помочь. Тут возникает осознание необходимости раздобыть деньги. Бродяжка нанимается официантом в ресторан. Получив первый гонорар, оказывает денежную помощь слепой девушке.

До этого момента все в спектакле, в основном, соответствует чаплинским сюжетным ситуациям и его стилю. Костылев в роли Бродяжки обая-

телен, забавен и усвоил его пластику. Игнатьева естественна и трогательна. Полицейский Озерянского туповат, неуклюж и смешон. Но дальнейшее действие, разворачивающееся в ресторане, перегружено танцами его посетителей. Эффектными, нравящимися зрительному залу, но в обилии которых теряется сюжетная линия заключений Бродяжки и Девушки.

Словом, можно по-разному оценить результат этой работы: и как успех, судя по реакции зрительного зала. И как недоработанность первоначального замысла: показа судьбы «маленького» человека.

И еще, хочется верить, что студенты Мастерской действительно прониклись благородной идеей возрождения жанра эстрадной, танцевальной миниатюры, ради которой Фаина Николаевна Хачатурян добилась создания этой Мастерской.

Спрашивается: что же все-таки будут сочинять выпускники Мастерской? Хочет верить, что в их дальнейшем творчестве проявятся культура, вкус, профессиональное достоинство – качества, которые стремились воспитать у них как у специалистов педагоги РАТИ и прежде всего Фаина Николаевна Хачатурян.

НАТАЛИЯ ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ

BALLET

• *Танец в стиле «бхарат натьям».*  
Работа И.Елатенцевой.





**Ч**то такое балет сегодня? На этот вопрос ищут ответы многие. Но для того, чтобы правильно ответить на него, нужно жить не только сегодняшним днем, ведь без прошлого нет и настоящего. Понять культуру танца прошлых веков или десятилетий, окупиться в атмосферу эпохи великой Тальони или блистательных Русских сезонов возможно и в XXI веке. Для нас все это богатство ушедших веков раскрывают ба-

щим балетоведам свободнее проявлять себя и познавать свою профессию на практике.

Второй закон – стремление к разнообразию. Балет, как синтетическое искусство, требует участия людей самых разных творческих профессий: хореографов, артистов, художников, композиторов... На конференции принято рассматривать балет с самых различных точек зрения и в различных аспектах.

как художественное произведение. Таковы были письма Тамары Карсавиной к Мстиславу Добужинскому, которые преподнесла читателям Наталья Дунаева. Они не содержат описаний ролей великой балерины, но очень ярко и отчетливо рисуют нам, уже другому поколению, ее образ. Через свое эпистолярное наследие вырисовывается перед нами и облик Льва Баркста. В докладе Елены Байгузиной перед нами предстал не тот, известный нам по «Русским сезонам» художник, а человек творческий в пору своей глубокой и прекрасной любви.

## «АНТИЮБИЛЕЙ» НАУЧНЫХ ЧТЕНИЙ

летоведы-историки. Их нелегкий, кропотливый труд, когда для уточнения единственного факта приходится изучить множество документов в разных архивах, дает твердую основу для выстраивания стройных версий и красивых теорий. Тех, кого привлекает история балета, к сожалению, не слишком много, но у них есть хорошая традиция – каждый год собираются в Санкт-Петербурге, городе со столь славной балетной историей, и делиться с коллегами своими новыми научными изысканиями. Все это происходит на конференции, которая носит название «Научные чтения. История балета: историко-ведческие изыскания» и проводится на базе кафедры хореографии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова. А идейный вдохновитель и организатор этого мероприятия с самого момента его рождения – профессор Наталья Лазаревна Дунаева.

В это году у конференции своеобразный «антиюбилей» – тринадцатилетие. Но, как показала практика, плохие приметы не властны над настоящим искусством. Обширная аудитория, в которой проходили «чтения», была почти до отказа заполнена слушателями.

На конференции, с момента ее организации действуют два очень важных и полезных закона. Во-первых, здесь все равны – от студентов младших курсов до ученых с мировым именем. Это позволяет начинаю-

Множество докладов касались тех моментов жизни танцовщиков, хореографов, которые до сих пор были скрыты в архивах. Так, Елизавета Суриц поведала собравшимся подробности биографии, когда-то очень известной, а ныне незаслуженно забытой итальянской танцовщицы Аделины Джури, которая жила и работала в Москве. Юлия Галанина рассказала об историке балета, которого мы сегодня считаем классиком балетоведения, – Любови Дмитриевне Блок, об интересном, полном различных поисков и открытий пути, который привел ее в искусство танца.

Нередко из писем, дневников, записок авторов вырисовывается целая история создания произведения. Так по дневникам Сергея Сергеевича Прокофьева Арсен Деген воссоздал процесс заказа и написания балета «Блудный сын». Он проследил, как из нелегких взаимоотношений композитора с заказчиком – Сергеем Дягилевым, разногласий с еще начинающим карьеру хореографом Джорджем Балланчиним родился новый спектакль.

Еще один жизненный путь, еще одна нелегкая судьба – жизнь композитора Цезаря Пуни в России. О ней говорила в своем докладе Ольга Федорченко. Кажется невероятным, что автор таких знаменитых балетов, как «Эсмеральда», «Дочь фараона», «Конек-Горбунок», на протяжении всей карьеры испытывал жестокую нужду, не зная как прокормить свою огромную семью.

Талантливые люди талантливы во всем, и, порой, их переписка читается,

Творчеству другого известного живописца той эпохи, Николая Рериха и его малоизвестному сотрудничеству с Леонидом Мясиным в работе над постановками «Весны священной» и «Половецких плясок» был посвящен доклад Елены Яковлевой. Но тема живописи на этой конференции была затронута и в другом, очень необычном ракурсе. Наталья Коршунова рассказала об истории одного из портретов Анны Павловой.

Нередко целью историка является поиск единственного факта, который мог бы помочь сопоставить события или подсказать направление для последующих изысканий. Но, мы, как правило, видим только конечный результат, а не весь, иногда довольно увлекательный, процесс. С подробностями своих исследований, посвященных постановке балета «Инесса де Кастро» в России гостей и участников конференции познакомила Ирина Пушкина. А за процессом создания хореографического текста балета иногда можно проследить по записям в партитуре, с которой работал балетмейстер. Подобным образом Ольга Макарова проследила за созданием миниатюры Леонида Якобсона на музыку «Испанского капричио» Римского-Корсакова. Доклад автора этой статьи был также посвящен музыке – балету Клода Дебюсси «Камма».

Тринадцатые чтения уже давно подошли к концу, но никто не торопился расходиться. Участники, хозяева и гости конференции уже в неформальной обстановке продолжали обсуждение заинтересовавших их тем, делились информацией об источниках, впечатлениями о прошедшей конференции и строили планы на будущее. Возникали дискуссии и споры, но все были согласны, что число тринадцать стало счастливым.

СТАНИСЛАВА ШУКОВА



# ДУША ОБЯЗАНА ТРУДИТЬСЯ

В марте 2004 года ВВЦ (ВДНХ) традиционно открыл свои павильоны достижениями российского образования. Интересно, что система российского художественного образования (музыкального, театрального, хореографического,

нескольких поколений педагогов, многие из которых являются воспитанниками Петербургской балетной школы, добрые отношения в коллективе. Об этом шла речь во многих выступлениях на конференции. «Урок должен быть

физических училищ, сегодня является элитным учебным заведением, которое работает не только на региональном, но и на федеральном уровне. Её выпускники работают в Московском музыкальном театре имени К.С.Станислав-



• Урок ведёт народная артистка Республики Бурятия Лариса Протасова. • Сцена из балета «Прозрение». Постановка В.Волкожиной.

БАЛЕТ

культурологического) была представлена всего одной Республикой Бурятия. Павильон этот вызывал большой интерес у посетителей не только в силу богатейшей многонациональной культуры Бурятии, но и как показатель интенсивно развивающейся многоуровневой системы образовательных учреждений культуры и искусства республики, в том числе и хореографических.

О том же свидетельствовали и показанные местной школой в Улан-Удэ в конце учебного года на сцене Бурятского театра оперы и балета спектакли «Небесная Дева-Лебедь» Г.Майорова и «Монтечки и Капулетти» Ю.Пузакова и прошедшая на базе Бурятской национальной библиотеки научно-практическая конференция «Бурятская балетная школа сегодня. Проблемы и перспективы развития».

Проблематика выступлений на конференции охватывала фактически все звенья учебного процесса в профессиональной балетной школе – преподавание специальных дисциплин в синтезе с музыкальным воспитанием молодых артистов и постоянные поиски нового – совершенствование учебного процесса. Методика преподавания сегодня в училище развивается в сторону сохранения чистоты лучших традиций, чему весьма способствует плодотворная и органичная преемственность

пронизан творчеством и вместе с тем оставаться уроком», – подчёркивала в своем выступлении Н.Базарон, директор училища. И хочется сказать несколько добрых слов в адрес этого удивительного человека, сильного духом современного руководителя, увлечённого педагога русского языка и литературы и свято чтящего культуру и национальные традиции родной Бурятии. Нина Бальжиновна с большой тревогой говорила о том, что сегодня литературный язык вытесняется сквернословием. И с этим, безусловно, сталкиваемся все мы, преподаватели. Этика и духовность, – вот то, что, пожалуй, главное в числе задач воспитания творческой личности.

Творческие успехи училища в последнее время определяли и Л.Протасова, выпускница Российской академии театрального искусства, а недавнего времени являвшаяся его художественным руководителем, и Л.Пермякова, осуществляющая художественное руководство сегодня и в короткий срок значительно повысившая творческую планку Бурятской балетной школы.

Несмотря на серьёзные материальные трудности, училище развивается очень интенсивно.

Бурятская балетная школа, как и другие двенадцать российских хореогра-

фических училищ, сегодня является элитным учебным заведением, которое работает не только на региональном, но и на федеральном уровне. Её выпускники работают в Московском музыкальном театре имени К.С.Станислав-

Являясь школой европейской хореографии, училище, конечно же, имеет свой неповторимый национальный колорит. На конференции также шла речь об уникальности национальных традиций народов Забайкалья, которые педагоги и студенты училища имеют возможность изучать, что способствует становлению личности, открытой различным национальным культурам.

В 2003 году журнал «Балет» уже публиковал свой рассказ о фестивале детских хореографических коллективов «Алтан Булаг» («Золотые родники»), который основан Бурятским хореографическим училищем и проходил на его базе в конце 2002 года.

С того времени к восьми балетам учебного репертуара училища прибавилось ещё два – «Прозрение» (по мотивам произведения Р.Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон», музыка М.Гусева) и «Монтечки и Капулетти» (на музыку весьма редко звучащей сегодня симфонической фантазии П.Чайковского) в постановке В.Волкожиной



и Ю.Пузакова, несколько больших концертных программ. А ведь такое практикоориентированное обучение повышает качество подготовки – ученики довольно рано имеют возможность понять, что такое настоящая сценическая деятельность, почувствовать себя серьёзными артистами, которым доверяют большие партии. Ведь в таких творческих отчётах училища порой задействовано по 120 детей в вечер.

Доктор исторических наук С.Жамбалова, консультировавшая Г.Майрова во время постановки им национального спектакля «Небесная Дева-Лебедь», в своём выступлении говорила, что давно пора сделать «полнометражный» трёхактный балет по мотивам космогонических легенд происхождения бурятских племён, а Институт бudoлогии и тибетологии готов помочь с либретто. Тогда в репертуаре училища была бы дилегия на эпические темы национальной художественной культуры Бурятии.

В.Уральская, кандидат философских наук и главный редактор журнала «Балет», посетившая Бурятию и принимавшая самое активное участие во всех торжествах, как всегда, уловила самую суть происходящего сегодня в профессиональном искусстве и педагогике, пожалуй, всех направлений творчества. Она говорила о том, что трудные времена – совсем не редкость для России, но во все времена поставленные задачи необходимо выполнять. Все попытки придумать эсперанто не привели ни к чему. Всякая национальная культура открыта, свободна и неисчерпаема, может

включать в себя разные танцевальные системы, обогащаться творчеством каждого поколения. Особенности народной хореографии постоянно впитывает искусство классического балета. И надо разбираться в нашей истории и сохранять самобытную национальную культуру, а не оставлять это следующим векам, когда придётся заниматься археологическими раскопками.

«Душа обязана трудиться», – эту изумительную атмосферу постоянной работы над собой, внутренней собранности, цельности, богатой творческой жизни мы, гости Бурятской балетной школы, ощущали постоянно. Даже в том, как маленький дежурный проверял, всем ли поставлен фужер с соком в столовой.

Кстати, питание у детей – практически бесплатное. А материальный фактор, сегодня приобретает удручающий характер. Часто не удаётся принять талантливого ребёнка из далёкой деревни, так как нет денег даже на проезд до города. В семьях – крайне тяжёлое материальное положение. В российских балетных школах сегодня остро ощущается дефицит одарённых детей.

По итогам конференции вскоре выйдет ещё один (уже третий по счёту) научный сборник. В 2005 году на базе училища состоится конференция, посвящённая 70-летию безвременно ушедшего выдающегося артиста и педагога Бурятии и России Петра Абашеева.

Такие события, как прошедшая конференция, позволяют точнее и глубже оп-

ределить значение хореографического искусства в общем контексте развития культуры, понять проблемы профессиональной балетной сцены.

Ну, а училище всерьёз подумывает об открытии высшего звена на своей базе, во всяком случае, имеет для этого необходимый профессиональный потенциал и отчётливо осознаёт, что не всегда бывает в наше скоропалительное время, степень серьёзности стоящих на этом пути задач. Жаль только, что сам Театр оперы и балета, труппа которого целиком скомплектована из выпускников училища, по-прежнему не интересуется происходящим в училище, не радуется успехам школы. А как это необходимо обеим сторонам!

Творческий отчёт Бурятского хореографического училища проходил в период весьма и весьма знаменательный, можно сказать, эпохальный для ответственного профессионального хореографического образования: 230 лет отмечала Московская академия хореографии, 20-летие – Красноярское хореографическое училище и кульминация – 80-летие творческой деятельности Игоря Моисеева, Великого князя танца народов мира, и 60-летие Моисеевской танцевальной школы. И радостно, что происходящее далеко в Восточной Сибири совсем не потерялось в ряду этих эпохальных торжеств, заняло своё особое место в этом поистине этанном 2003-2004 учебном году.

ЕВГЕНИЯ КОПТЕЛОВА

## АРЛОМВ ВАГАНОВОЙ

Сто двадцать пять лет назад, 27 июня 1879 года в семье унтер-офицера родилась девочка, которую нарекли по-домашнему Грушей. Ей, русской артистке из бедного сословия, суждено будет заправлять законами и правилами классического танца, потеснив влиятельную французскую и сильнейшую итальянскую школы, поставить методику русской школы классического танца на первое место в мире. Имя Агриппины Яковлевны Вагановой столь же значимо для мировой танцевальной культуры, как имя Пушкина в литературе, Чайковского в музыке. Вышедшая из недр русской балетной школы, сверстница Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Ольги Преображенской, ученица А.А.Облакова, Е.О.Вазем,



Х.П.Иогансона, Ваганова сумела систематизировать огромный опыт, накопленный русским балетом, возлагать работу по совершенствованию методики классического танца, издав настольную книгу для всех поколений артистов – «Основы классического танца» – и воспитав плеяду

звезд русского советского балета – Марину Семенову, Ольгу Иордан, Галину Уланову, Татьяну Вечеслову, Наталью Дудинскую, Ирину Колпакову, поразивших зрителя глубоко национальной манерой танца: поэтической одухотворенностью, «кантиленной» танцевальных движений, богатством и выразительностью пластических оттенков.

Родной город Агриппины Яковлевны торжественно отмечает её день рождения концертом воспитанников Академии русского балета, носящей её имя. Сознавая всю ответственность и выпавшую им большую честь, ученики Академии тщательно готовились к чествованию прославленного педагога, выступив в сцене «Тени» в балете Л.Минкуса «Баядерка», репетиции которой зафиксировал наш фотокорреспондент Дмитрий КУЛИКОВ.



# ПОЛЕТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ

Этой традиции больше полувека, а «заложили» ее в годы Великой Отечественной войны педагоги Ленинградского хореографического училища, оказавшиеся волею судьбы в городе на Каме-реке. С тех пор каждый раз в мае проходит отчетно-выпускные концерты Пермского хореографического училища.

Но прежде, чем расстаться с любимой школой, тридцать три выпускника и

За пятьдесят девять лет школьной биографии удачных выпускников случилось немало. Вот и нынешний богат на приятные сюрпризы. Выпускник Борис Мясников (класс Ю.Сидорова) на конкурсе в Вене занял первое место в своей группе.

А под самый конец учебного года на школьной линейке было объявлено, что первокурснице Маше Ширинкиной (класс Н.Сильванович) присуж-

балета Д.Шостаковича «Барышня и хулиган». Яркий танец острова Майорка удачно «разбавил» номера классического репертуара из «Спящей красавицы», «Жизели» и «Лебединого озера». Эффектно было исполнено танго из «Золото-го века» Д.Шостаковича. Под аплодисменты зала прошла и «Мелодия» Глюка. И даже традиционный краковяк из «Ивана Сусанина» оказался к месту.



• Сцена из балета Дж.Баланчина «Серенада».



• Учащиеся старших классов.

BALLET

три стажера ответили на вопросы анкеты, в которой им предстояло назвать имена своих любимых артистов и педагогов, которым они благодарны за науку. Саша Долбилов, например, признался, что его идеалом в балете является Михаил Барышников, а для Ани Журавлевой «всех милей» Ульяна Лопаткина. Борис Мясников больше всего благодарен своим любимым педагогам – Валентине Иосифовне Акимовой, Юрию Михайловичу Сидорову, Елене Васильевне Каменской. Это они помогли ему стать артистом балета.

Исполнятся ли их мечты – теперь зависит только от них. Годы учебы позади. Нынче на выпускных экзаменах в Пермском хореографическом председателем государственной экзаменационной комиссии был САМ Владимир Васильев. Исполнять экзерсис в присутствии знаменитого танцовщика и педагогов школы было непросто, но выпускники постарались.

Судя по всему, Васильев результатами экзамена остался доволен и даже сфотографировался с ребятами и педагогами. На память.

дена стипендия Международного фонда имени Галины Улановой.

Полеты во сне и наяву – так «окрестили» горожане отчетно-выпускной концерт. Горожане смотрят на новоиспеченных артистов балета придирчиво и внимательно, стараясь запомнить фамилии выпускников – это же будущие звезды! Именно так выступали когда-то на этой же сцене Ольга Ченчикова, Галина Шляпина, Наталья Балахничева, Елена Кулагина. Пришла очередь нового поколения...

Много нового ждало зрителей. Первым номером концерта была исполнена «Увертюра» Россини (хореография Е.Каменской и В.Толстухина). В композиции была занята большая группа учащихся средних и старших классов. Для них – это интересная учебная работа, для зрителей – великолепное зрелище. Номер получился выразительным и стильным. Приятно, что в программу концерта вернулись исполняемые ранее номера, в том числе фрагмент из

Театры России и раньше приглашали на работу в свои труппы воспитанников Пермского хореографического училища. Произошло это и нынче. С удовольствием берут выпускников ПХУ театры Поволжья и Урала – Саратовский, Челябинский, Екатеринбургский, Ижевский. Проявляют интерес к нашим выпускникам театры юга России из Ростова-на-Дону, Астрахани, Краснодара. Пятеро молодых артистов балета пополнили труппу Пермского академического театра оперы и балета.

Так устроена жизнь, что взрослые птенцы покидают родное гнездо, а на их место приходят новые. Нынче в первый класс предстоит принять сорок мальчиков и девочек. Конкурсе большой, и желающих учиться в стенах этой балетной школы из разных мест страны много, но училище имеет неплохой интернат, где созданы все условия для жизни учеников вне дома.

ТАТЬЯНА ЧЕРНОВА



# ЗОЛОТАЯ РЫБКА ВАСИЛИЯ МЕДВЕДЕВА

Где в России балетмейстеры? — это вопрос скорее риторический, чем конкретный, поскольку ответ на него вы вряд ли услышите. Но парадокс заключается в том, что балетмейстерские факультеты и в Российской академии театрального искусства, и в Санкт-Петербургской академии, и в Московской академии хореографии и в других высших учебных заведениях не только Москвы и Санкт-Петербурга, но и других городов России регулярно дают путёвки в жизнь молодым специалистам, в дипломе которых их профессия определена словом «хореограф». О том, куда затем они уходят, как складывается их дальнейшая судьба, насколько они как специалисты востребованы — расскажут материалы, которые вы прочтете в постоянной рубрике журнала «Балетная тема».

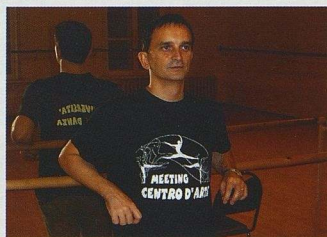
BALLET

**В**асилий Медведев закончил Академию русского балета имени А.Я.Вагановой, а затем Санкт-Петербургскую консерваторию по специальности «режиссёр балета». На его счету около сорока ролей в балетах классического и современного репертуара в спектаклях Музыкального театра при Санкт-Петербургской консерватории, Санкт-Петербургского театра имени М.П.Мусоргского, тартуского театра «Ванемуйне». Ещё учась в школе, он стал проявлять интерес к постановочной деятельности. Он пробует свои силы, сочиняя спектакли разных жанров и форм, в том числе «Петя и Волк», «Сатанилла, или Любовь и ад», «Принц Пагод», «Крик», «Покаяние», «Ромео и Джульетта». Всего их создано около тридцати, но почти ни одно из его сценических произведений неизвестно у нас в России. И потому наш первый вопрос к Василию Медведеву:

— *Вы воспитанник российских учебных заведений, первые шаги как артист и балетмейстер делали на родине. Почему же все свои постановки Вы осуществляли за рубежом?*

**В.Медведев:** «Когда в Советском Союзе ничего экспериментального делать было невозможно, мне повезло — я работал в Эстонии, тогдашней Мекке модернистского творчества. Театр «Ванемуйне» считался своеобразной экспериментальной площадкой современной хореографии, к нам съезжались учиться со всех мест страны. Гарантом «правильного курса» был легендарный художественный руководитель театра Карел Ирл. Тарту — университетский город, а молодежь хотела видеть что-то современное. Вот там тогда я и наэкспериментировался вволю.

Я попробовал себя во всех жанрах, начиная от больших классических



балетов и заканчивая малыми формами с элементами джаза, степа, хип-хопа и модерна и несколькими экспериментальными фильмами на телевидении. К сожалению, в ту пору я не мог ездить свободно по миру как сейчас, но творить я мог.

В России же теперь балетная премьера — большая редкость. Раньше театры обязательно делали две премьеры в сезон. А сейчас танцуют бесконечные «Жизели» и «Лебединые озера». Сегодня лишь Борис Эйфман — единственный хореограф, который ставит в России и которого знают в мире. По примеру столичных трупп провинция тоже ставит русскую классику, которую можно продать, а новые спектакли не рождаются. Я закончил факультет режиссуры хореографии Петербургской консерватории, так вот из выпускников нашего курса никто не работает по специальности, все заняты другим. Многие вообще без работы. Я очень благодарен судьбе, что могу ставить в других странах. Но, конечно, мечтаю и на своей родине осуществлять постановки».

— *Вам хотелось бы иметь свой театр или Вас устраивает жизнь «вечного странника»?*

**В.Медведев:** «Мне интересно ставить в разных театрах и работать с разными

труппами. Открывать для себя что-то новое и передавать свой опыт. Так получится, что в некоторых зарубежных театрах я ставлю по несколько раз. Мне интересно наблюдать, как меняется труппа, как подрастает молодое поколение. Я всегда стараюсь занимать в своих спектаклях учащихся хореографических училищ. Для них это огромная практика. Возможно, позже мне захочется руководить какой-нибудь балетной труппой, но пока я отказываюсь от всех поступающих предложений».

— *Но вернёмся к истокам Вашего творчества. Когда вы почувствовали себя хореографом?*

**В.Медведев:** «Еще в младших классах хореографического училища я стал ставить отдельные номера для своих одноклассников. Сначала мы показывали их родителям на классных концертах, а позже мои минитюры танцевали на школьных вечерах и выпускных экзаменах, в частности, исполнялись на сцене Большого зала Ленинградской филармонии и концертного зала «Октябрьский», где в то время часто выступали учащиеся школы, а вариацию из мною поставленного гран па из балета «Золотая Рыбка» Наталия Михайловна Дудинская включила в гран па из «Пахиты». Я этим очень горжусь!»

Мне нравится создавать большие многоактные балеты. С солидными танцами, с большими танцами кордебалета, мизансценами, пантомимой. Хотя работаю и в жанре миниатюр и сольных номеров».

— *Вы ставите балеты на определенных артистов? С кем Вам особенно легко работать?*



**В.Медведев:** «Я всегда исхожу из индивидуальности солистов. Когда в спектакле готовится три состава, то я сочиняю, если есть в этом необходимость, для каждого исполнителя свою редакцию вариации с учетом его танцевальной и личностной индивидуальности. Я считаю, что солиста надо показывать в самом лучшем виде. Если ему неудобно то или иное движение, я всегда подыскиваю приемлемую замену. Я сам через все это прошел, когда был танцовщиком».

**– Считаете ли Вы нашу организацию подготовки артистов балета и хореографов совершенной? Хотели бы Вы заниматься преподавательской деятельностью?**

**В.Медведев:** «Мне, как воспитаннику нашей Петербургской школы, очень странно слышать периодические нападки на нашу методику преподавания. Ведутся даже разговоры по поводу того, что Ваганова уничтожила русскую школу и наследие Петипа. Что ее надо заменить на более прогрессивную методику (например, школу Балланчина). Однако при всех явных и не явных проблемах нашей школы она остается одной из лучших и востребованных школ в мире. Методикой Вагановой пользуются многие школы, уроки в ведущих театрах мира даются по этой системе. В последнее время в мире происходит своеобразное слияние школ и стилей. Мне кажется, что в идеале так и должно быть. Американцы многое у нас взяли, поскольку наши педагоги передают там свой опыт. В английском балете очень много артистов с нашей школой, постепенно «свой» английский стиль трансформируется. Если посмотреть состав солистов в Королевском балете, то там почти нет солистов с английской школой, да и вообще англичан. Парижским балетом долгое время руководил Рудольф Нуреев. Баланчин (Баланчивадзе) тоже выпускник Петербургской школы. В Национальном балете Амстердама много солистов из Мариинского театра. Хотя наша школа могла бы «поработать» над стопами и побольше уделить внимания современному языку танца, прививать эту культуру своим ученикам.

Если говорить о подготовке хореографов (балетмейстеров), то дело это, по-моему, бессмысленное. Эта профессия от Бога – либо есть этот дар, либо его нет. Можно дать студенту много полезных знаний и навыков в плане его культурного и духовного развития, но научить ставить балеты, по-моему, невозможно».

**– Ваша последняя мировая премьера – балет «Онегин», поставленный в Чешском национальном театре. Судя по отзывам прессы, он понравился и зрителям, и критике. Как случилось, что именно чехи решили поставить этот «русский балет» и как сложилась его судьба?**

**В.Медведев:** «Идея поставить балет «Онегин» возникла накануне юбилейного года А.С.Пушкина. К 200-летию юбилею поэта хотелось рассказать средствами хореографии о судьбе Онегина, как это и есть в романе Александра Сергеевича. В этом главное отличие моего балета от известного балета Д.Кранко и гениальной оперы П.Чайковского, где главная героиня – Татьяна.

сцене Мариинского театра; Дарья Климентова и Елена Глурджидзе, примы Английского Национального балета, так же прекрасно танцевали этот дуэт. Неизменным партнером всех этих балерин был великолепный чешский танцовщик Станислав Фечо.

Теперь мы занимаемся большим проектом показа этого балета в США силами интернациональной труппы: кордебалет и исполнительница Ольги – представители Национального театра в Брно, Онегин – Вячеслав Самодуров, премьер Лондонского королевского балета, Татьяна – прима-балерина Штутгартского балета Мария Эхвальд, Ленский – премьер Мариинского



• Сцена из спектакля «Евгений Онегин».

К сожалению, в России никто не откликнулся на наше предложение по соображениям финансовым, а вот Пражский Национальный театр и Словацкий Национальный театр захотели иметь такой спектакль в своем репертуаре. Мы выбрали Чешский театр. Балетная труппа более профессиональная и руководство театра во главе с замечательным танцовщиком и хореографом Властимилом Харапесом (воспитанником Хореографического училища имени А.Я.Вагановой, учеником легендарного А.Пушкина) продолжало в ту пору линию развития национального балета в лучших традициях мирового балета, с сохранением «русской балетной школы».

Спектакль имел большой успех. Целиком или фрагментами он был показан в Японии, Италии, Испании, США. Дуэт из второго акта великолепно исполнила Юлия Махалина на

театра Игорь Колб. Оркестр оперы города Санта-Фе, дирижер – Андрей Аниханов, главный дирижер Петербургского театра оперы и балета имени Мусоргского. Это будет американская премьера с поистине звездным составом».

**– О постановке какого балета Вы мечтаете?**

**В.Медведев:** «Мне хотелось бы возобновить балет А.Адана «Морской разбойник» (не путать с «Корсаром»), который был написан композитором в Санкт-Петербурге под влиянием поэмы А.С.Пушкина «Бахчисарайский фонтан» специально для «русской публики», был поставлен в 1840 году и с успехом шел несколько лет на сценах Санкт-Петербурга, Москвы и Варшавы. Кроме того, мне хотелось бы поставить какой-нибудь совершенно новый балетный спектакль, чтобы всё в нём было впервые».

Беседу вел ВАЛЕРИЙ МОДЕСТОВ

# ВЗЯТИЕ БАСТИЛИИ







## Балет Юрия Григоровича «Иван Грозный» в интерпретации артистов Парижской оперы: рассказывают Николая Ле Риш, Жозе Мартинез, Стефан Бюльйон и Брижитт Лефевр, директор труппы.

BALLET

В преддверии 2004 года и январских гастролой Большого театра в Париже состоялась премьера балета Юрия Григоровича «Иван Грозный». Это произведение хореографа известно жителям французской столицы: в октябре 1976 года после блистательной премьеры в Большом театре в феврале 1975-го он поставил спектакль и на сцене Опера. И вот спустя почти три десятилетия – новая встреча со знаменитым творением С.Прокофьева Ю.Григоровича. Полтора месяца постановщик и его ассистенты Наталия Бессмертнова и Валерий Рыжов интенсивно работали над восстановлением спектакля. Они с предельной самоотдачей вели репетиции и получали большое удовлетворение от сотрудничества с парижской труппой, артисты которой с большим энтузиазмом осваивала трудную танцевальную лексику. Огромный труд увенчался абсолютным успехом. С 12 декабря по 7 января на сцене Опера Бастилии «Иван Грозный» был показан четырнадцать раз: его увидели четыре тысячи парижан и гостей французской столицы.

На премьерке «Ивана Грозного» публика была особая. Ассоциация по распространению славы Парижской оперы (AROP) подарила 500 мест детям Парижа. Юные зрители смотрели балет, затаив дыхание. Они аллодировали так часто и горячо, что по числу всплеск восторга этот вечер можно было занести в Книгу рекордов Гиннесса. А на поклонных овациях, казалось, не будет конца. Рене Сирвен, балетный обозреватель газеты «Фигаро», в своей статье под названием «Грандиозное и волнующее событие» написал: «Великая драматическая фреска Юрия Григоровича триумфально вернулась в Парижскую оперу».

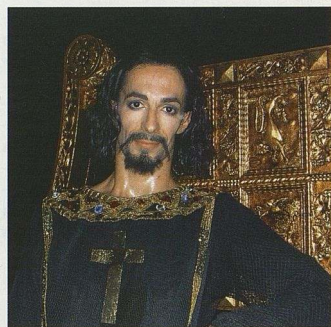
По инициативе хореографа и Брижитт Лефевр (директрисы труппы) на главные роли были выбраны три состава исполнителей. Партию Ивана, Анастасии и Курбского, соответственно, танцевали известные солисты – Николай Ле Риш, Элеонора Аббаньято и Карл Пакетт, затем Жозе Мартинез, Дельфин Мусен и Эрве Моро, а также молодые артисты: 23-летний Стефан Бюльйон, 18-летняя Матильда Фрустей и 19-летний Матье Ганио (сын Доминик Кальфунни, которая первой танцевала Анастасию в Париже).

Каждый исполнитель был интересен по-своему, демонстрируя ярко индивидуальное понимание характера своего героя. Особенно интересно показали исполнители партии царя Ивана. Николая Ле Риш ослеплял взрывной мощью, масштабом и силой танца и личности. Жозе Мартинез поражал глубиной и сложностью раскрытия характера героя, а также феноменальным портретным сходством с портретом Грозного, созданного Николаем Черкасовым в одноименном фильме Сергея Эйзенштейна. Стефан Бюльйон пленял утонченной чувственностью и огненной страстью, восходящей к демоническому безумию. Корреспондент журнала «Балет» предложил этим артистам рассказать о работе над образом своего героя.

### – Чем Вас привлекает партия царя Ивана?

НИКОЛЯ ЛЕ РИШ: «Многим. Впервые, этот балет поставил Юрий Григорович, которого я знаю уже давно. Он меня приглашал в Большой театр: я работал с ним и танцевал в его спектаклях «Баядерка», «Раймонда», «Спартак». Этот хореограф произвел на меня глубокое впечатление, и мне хотелось с ним работать снова. Я обожаю Григоровича. Во-вторых, образ Ивана мне очень интересен. Он увлекает противоречивостью характера: в нем есть сила и слабость, человечность и жестокость, разум и безумие, честолюбие и ранимость, любовь и ненависть. Все это характеризует живого человека, но Иван еще историческая личность – это царь, который объединил Русь. В-третьих, мне очень нравится сам спектакль. Он меня поразило, когда я его увидел впервые тринадцать лет тому назад. Мне казалось, что и я в этом балете могу сказать что-то своё. Сейчас мне удалось свою мечту осуществить».

ЖОЗЕ МАРТИНЕЗ: «Узнав о восстановлении у нас в театре балета «Иван Грозный», я посмотрел его видеозапись и понял, что это мощное произведение. В классическом репертуаре Парижской оперы не часто встречаешь такие сильные персонажи. Девушки танцуют Жильель, Джульетту и многое другое, а нас ставят на партии Принцев, в которых много технических трудностей, как, например, в хореографии Нурсева,



• Жозе Мартинез (Иван) в балете «Иван Грозный». Фото ICARE

BALLET

но нет глубокой драматургии. Я же обожаю сильные роли, поэтому очень хотел исполнить партию Ивана».

СТЕФАН БЮЛЬЙОН: «Я танцевал роль Ивана не потому, что сам ее выбрал, а потому что мне доверили ее Брижитт Лефевр и Юрий Григорович. Для меня это – бесценный подарок. Нам повезло также в том, что с нами одержимо работали Юрий Григорович, Наталия Бессмертнова и Клотильда Вавье. Их опека и помощь – незабываемы».

### – Каким Вы представляете Ивана?

НИКОЛЯ ЛЕ РИШ: «Мне хотелось представить образ Ивана в разных гранях, показать его человеком, которому свойственны любовь, страдание, ненависть. Мне не хотелось, чтобы в моем герое зрители видели только тирана, властителя-завоевателя».

ЖОЗЕ МАРТИНЕЗ: «В балете партию Ивана должен исполнять артист физически крепкий и мощный, как Ирек Мухамедов. Я же физически совсем не соответствую этому облику. Поэтому решил воссоздать образ Ивана по известному фильму Эйзенштейна. Григорович, работая с нами, показывал, что, по его мнению, следует делать в партии Ивана, но, вместе с тем, давал определенную свободу для интерпретации. Когда Григорович увидел мою трактовку роли Ивана, сделанную по фильму Эйзенштейна, то по его реакции я понял, что она ему понравилась. Поэтому в работе над ролью я продолжал следовать своему замыслу».

СТЕФАН БЮЛЬЙОН: «Чтобы понять и создать сложный образ Ивана, я изучал фотографии его исполнителей в Парижской опере и Большом театре, прежде всего – Юрия Владимиров



и Ирека Мухамедова. Когда мы уже начали работу над балетом, я посмотрел фильм Эйзенштейна, и он мне помог полностью выстроить структуру роли. В начале балета, когда Иван еще молод, я стремился показать его человечность и высокомерие. Это ощущается в фильме при коронации: Иван наречен Богом на престол для объединения русского народа. В конце балета я видел царя безумным – таким он стал после смерти той, которую любил».

– *Как Вы работали над ролью?*

НИКОЛЯ ЛЕ РИШ: «Каждый день Григорович занимался с нами в студии. Это были чрезвычайно ценные и важные моменты прямого контакта с хореографом. Григорович – уже не молод, но в студии он вдруг начинал танцевать и становился настоящим царем Иваном. Эти моменты были чарующими».

ЖОЗЕ МАРТИНЕЗ: «Я много смотрел видеозаписи балета. Когда выучил хореографию, старался внести в пластический рисунок партии позы, мимику, манеру движений из фильма Эйзенштейна, которые мне казались органичными для образа Ивана. Давалось это мне нелегко, потому что в балете нужно не только играть, но и все время танцевать».

СТЕФАН БЮЛЬЙОН: «В моей карьере партия Ивана – первая главная роль, поэтому я немного ее боялся. К тому же, исполнялась она столькими великими танцовщиками. Я опасался быть неточным в интерпретации характера Ивана. Но во время репетиций Григорович так выразительно все показывал, что мы сразу понимали его замысел. Кроме того, он нам объяснил суть термина «грозный», которому нет аналога во французском языке. Это стало важным толчком к пониманию образа и его точной интерпретации. Я видел, как на сцене танцуют Ивана наши премьеры – Николя и Жозе. Конечно, я перенял от них некоторые детали, необходимые для моей трактовки образа. В работе над гримом я использовал фотографии Юрия Владимировича и Ирека Мухамедова: от первого взял человечность, от второго – демонизм. В создании облика Ивана мне очень помог фильм Эйзенштейна»

– *С какими чувствами Вы танцевали Ивана?*

НИКОЛЯ ЛЕ РИШ: «С огромным удовольствием. Этот балет интересно танцевать, потому что он позволяет артисту полностью раскрыться и ощу-

тить, что ты осуществил что-то. Для меня это истинное наслаждение. Я бесконечно люблю роль Ивана, и сегодня счастлив, что станцевал эту партию, потому что мечтал танцевать именно в этом балете».

ЖОЗЕ МАРТИНЕЗ: «В первом приближении, можно подумать, что Иван – злой человек, но я так не считаю. Иван предан своей родине и чувствует историческую миссию, которую призван выполнить. Этот человек глубоко страдает, потеряв любимую жену. В его душе бушует внутренний бунт, который я и старался передать. Для меня Иван – человек, которого терзают сомнения и который подвержен мучительным переживаниям, но он вынужден их прятать, чтобы выполнить свой долг. Глубокий духовный конфликт Ивана требует от исполнителя множество тонких эмоциональных красок».

СТЕФАН БЮЛЬЙОН: «Когда на сцене полади тебя – 80 артистов труппы, и среди них много друзей, а в зале перед тобой – 2700 зрителей, и ты знаешь, что многие пришли специально, чтобы на тебя посмотреть, в том числе твои родители и знаменитые артисты – Сириль Атанасов, Эрик Ву-Ан, Манюэль Легри, Ноэлла Понтуа, Гиллен Тесмар, то не имеешь права разочаровывать не только их, но и самого себя. Когда вместе с тобой восемьдесят танцовщиков, которые тебя поддерживают и охвачены, как и ты, энтузиазмом, чтобы достойно исполнить этот балет, ты не можешь расслабиться ни на секунду. Это тебе помогает обрести второе дыхание и нужные силы в наиболее физически трудные моменты. Конечно, не дает расслабиться и потрясающая музыка. Хочется достигнуть максимума и полностью отдать все силы этому балету».

Образ Ивана чрезвычайно важный этап в моей карьере, и я его никогда не забуду, как и не забуду столь плодотворное и прекрасное сотрудничество с Юрием Григоровичем и Наталией Бессмертной. Я им бесконечно благодарен».

– *Как Вы оцениваете хореографическую лексику Григоровича?*

НИКОЛЯ ЛЕ РИШ: «В ней есть специфика, отражающая личность хореографа. Когда видишь его балеты, то по лексике сразу узнаешь их автора, что типично для подлинного творца. Партия Ивана требует высокой техники, так как предполагает исполнение сложных прыжков и поддержек. Его танец мужественный

и напряженный. Конечно, мы устаем, находясь на сцене два с половиной часа. Но Григорович замечательно построил балет: в нем нет негативной энергии, поэтому после спектакля ощущаешь эмоциональный подъем».

ЖОЗЕ МАРТИНЕЗ: «Хореографическая лексика служит для выражения характера персонажей. Лексика Григоровича – средство глубокого и многогранного раскрытия каждого образа. Танцевальный язык хореографа очень выразительный и эмоциональный».

СТЕФАН БЮЛЬЙОН: «Я видел только два балета Юрия Григоровича – «Спартак» и «Иван Грозный». Их лексика очень театральная. Что касается языка мужских партий, то он необычайно атлетичен. Мне очень нравится этот непрерывный физический вызов».

– *Что Вы думаете о стиле Григоровича?*

НИКОЛЯ ЛЕ РИШ: «Работа над балетом «Иван Грозный» была кропотливой, потому что его стиль сложный, но не трудный. Когда балет драматургически выстроен, то его легко танцевать, но его следует тщательно освоить, постичь его тонкости и нюансы».

ЖОЗЕ МАРТИНЕЗ: «Я считаю, что балет – это не только красивые танцы; в них должны быть сюжет и чувство. Постановки Григоровича всегда очень театральны, в них есть сильная драматургия. В ней полнокровно живут не только солисты, но и артисты кордебалета. Когда я ставил свой балет «Моя фаворитка», каждый танцовщик получил роль с маленьким сюжетом. Это был не просто танец ради танца. Мне нравится хорошо поставленная абстрактная хореография, скажем, Баланчина. Но с большим удовольствием я танцую драматические балеты».

СТЕФАН БЮЛЬЙОН: «Стиль Григоровича – это мощь и грандиозность массовых сцен в большом танцевально-драматическом спектакле. Нельзя сказать, что это танец классический, так как в нем есть оттенки русского народного танца, а также проявление современной манеры движений. Стиль Григоровича нельзя относить к классике или contemporary. Он вне этих направлений».

– *Какой момент в балете оказался для Вас наиболее трудным?*

НИКОЛЯ ЛЕ РИШ: «Для меня каждый спектакль – всегда новое приключение: в каждый вечер все складывается



по-разному, и я по-разному интерпретирую свою роль. Иван обладает невероятно притягательной силой, которую должен выразить исполнитель. Эта роль огромная, комплексная и многогранная, но ты не остаешься с ней один на один. Она тебя питает, и ты постоянно открываешь в ней что-то новое. Это очень интересно, поэтому нетрудно».

**ЖОЗЕ МАРТИНЕЗ:** «Я считаю, что момент не самый трудный, но самый сильный – это монолог Ивана в церкви после смерти Анастасии. Здесь мало танца, поэтому для исполнения соло Ивана нужны особенно острые, глубокие чувства и предельная выразительность пластики. Вначале это была наиболее сложная для меня сцена, но теперь она стала самой любимой. Каждый раз я интерпретирую её по-разному, потому что выражаю чувства, которые испытываю в данный момент. Я жду этот волнующий для меня эпизод с большим интересом и нетерпением».

**СТЕФАН БЮЛЬЙОН:** «Для меня самая трудная – первая вариация, когда Иван встает с трона. В этот момент никто не движется, музыка очень тихая, ты встаешь и доминируешь на всей сцене. Перед тобой – огромный зал, и все на тебя пристально смотрят. Это самый напряженный и физически трудный момент. А второй акт – настоящий марафон без передышки. В партии Ивана – много прыжков, они придают блеск вариациям, и для меня это не было столь трудным. Вообще техническая сложность танцев не создает проблем. Более сложные аспекты – психологические. Наиболее трудно выстроить роль драматически и обрести психологическое состояние, которое пульсирует в балете Григоровича. Его действие развивается так музыкально, естественно и гармонично, что все танцевальные средства приходят сами, без особых усилий. Хореография нас ведет за руку через весь балет к его финальной кульминации».

В заключение приведем краткое интервью Брижитт Лефевр, которое она дала для журнала «Балет» на сцене Оперы Бастилии сразу же после премьеры балета «Иван Грозный»:

– *Какие чувства Вы сейчас испытываете?*

**БРИЖИТТ ЛЕФЕВР:** «После премьеры у меня всегда странные чувства, так как что-то заканчивается и что-то начинается. Это было давно, когда я вместе с Югом Галем увидела этот спектакль и твердо решила его восстановить. Затем нужно было решить, как

и когда его можно программировать. Следовало также объяснить артистам труппы, что это балет невероятно актуальный. Он насыщен энергией, страстью, экспрессией, и в нем другая манера танца, исходящая из внутреннего состояния образа. Это не только экспрессионизм, но и выражение внутренней сути, что не совсем привычно для труппы Парижской оперы. Мир Григоровича одновременно очень театральный и кинематографический, его танец – особый и необычайно трудный в плане техники. Нужно было все разъяснить, чтобы наши артисты увлеклись этим балетом и его приняли.

Вместе с Григоровичем мы выбирали солистов на главные партии. Роль Ивана сразу же предложили

Николя Ле Ришу, затем нашли исполнителей для других персонажей. Это были волнующие и приятные моменты, когда способности артистов соответствовали замыслу хореографа. У нас есть два состава исполнителей и даже третий, который мы с Григоровичем выбрали из очень молодых артистов. Прodelана большая работа, и сейчас я вижу ее успех. Я восхищаюсь русским народом, красотой его души и силой духа, богатством и глубиной его эмоций. Русские люди это воплощают в танце. Душа танца – универсальна, когда она передана великими хореографами и артистами».

*Беседу вел ВИКТОР ИГНАТОВ,  
Париж*



• Сцена из спектакля «Иван Грозный». Фото ICARE

• После спектакля (слева-направо): Жозе Мартинез, Юрий Григорович, Дельфин Мусен, Эрве Моро, Наталия Бессмертнова. Фото В.ИГНАТОВА





# ШКОЛА ДЖУНВИЛЛЯ С АКЦЕНТОМ БОЛЬШОГО



Школа Большого театра в Бразилии основана в 2000 году. Она возникла благодаря соглашению между Большим театром России и Мэрией бразильского города Джунвиля (Штат Санта Катарина). Теперь традиции русской школы классического танца, уникального исполнительского стиля Московского балета постигают юные бразильские танцовщицы.

Бразильский «родственник» Большого предлагает высокий уровень обучения для своих воспитанников. Основной контингент школы – дети из финансово скромных семей, поэтому одна из ее задач – предоставить детям из бедных слоев населения доступ в мир культуры, воспитывать их с помощью искусства. Восемьдесят процентов учебных мест отдается стипендиатам, детям 8-10 лет, отобранным из муниципальных школ города, которые получают бесплатное обучение, форму, транспортные услуги, медицинскую помощь и питание. Остальные ученики – это дети из разных районов Бразилии, а также из соседних стран, они проходят конкурс, ежегодно устраиваемый в школе. Своим ученикам школа также предлагает курсы двух типов: курс подготовки артистов балета продолжительностью восемь лет с возможной двухгодичной специали-

зацией и курс развития и усовершенствования, длящийся два года.

Педагогический состав школы – российский и бразильские педагоги. С самого открытия школы ее бразильские организаторы стали искать связь с людьми из России, с русским балетом, вот почему в школе шесть русских педагогов – Галина Кравченко, Николай Загребин, Илья Осинковский, Анна Русских, Людмила Будцова и Ирина Пяткина.

Во время прошедшего не так давно в Большом театре вечера памяти Галины Сергеевны Улановой ученице бразильской школы Бруне Фернанде Канданеде Гальянон была торжественно вручена стипендия имени великой балерины. Способную девочку заметили Владимир Васильев и Екатерина Максимова, которые посетили школу в Бразилии и присутствовали на экзаменах. Несмотря на небольшой возраст – Бруна учится всего лишь во втором классе, Владимир Васильев её отметил. Бруна родилась в Сан-Луисе, на севере Бразилии, в четырехстах километрах от центра страны, с детства мечтала заниматься балетом. Ее педагоги – Галина Кравченко и Лариса Араужо, закончившая Киевское хореографическое училище и долгое время танцевавшая на Украине, а потом

уехавшая в Бразилию, где теперь преподает вместе с мужем.

Школа справилась свое четырехлетие, она продолжает свою активную творческую деятельность. Летом коллектив собирается в Италию, где в городе Равелло под Неаполем будет проходить традиционный фестиваль. Участие в итальянском празднике – серьезное испытание для воспитанников школы, ведь они встретятся с известными мастерами и прославленными труппами мира, а выступать после них очень непросто. Остается пожелать коллективу бразильской школы – педагогам и ученикам – успехов и новых творческих завоеваний.

*Материал подготовила  
ОЛЬГА ШКАРПЕТКИНА*

• *Выступают ученики школы Большого театра в Бразилии.*



## Балетная студия

заслуженной артистки России

## Нини Сперанской

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

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

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

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

Более подробную информацию можно посмотреть на нашем сайте  
<http://www.salon-debut.ru>.

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,  
e-mail: info@salon-debut.ru  
Режим работы: ежедневно с 9.00 – 21.00  
воскресенье с 10.00 – 19.00  
Проезд: станция метро «Лубянка»,  
выход к «Детскому миру».

II Международный хореографический  
Форум «Танцевальный Олимп»

12-16 января  
2005 года



PraBesTime Production



Центр поддержки творчества,  
образования и культуры  
ООО «Арт - Центр»

# Internationales Kindertanzfestival TANZOLYMP

10827 Berlin, Germany  
+ 49 30 20 45 51 30 Fax  
[www.tanzolymp.com](http://www.tanzolymp.com)  
E-mail: info@tanzolymp.com



109044, г. Москва  
Факс: + 7 (095) 276-69 43, Тел. 781 23 90  
[www.Center-CaD.ru](http://www.Center-CaD.ru)  
E-mail: info@center-cad.ru



# ...КАК ГОЛОС СКРИПКИ ПАГАНИНИ, КАК РИСУНОК РАФАЭЛЯ

200 лет со дня рождения, 162 года – со времени отъезда из России, наконец, 120 лет – с тех пор, как Марии Тальони нет на свете... Цифры впечатляющие – ведь эти годы вместили такое количество исторических событий, катастроф, социальных потрясений... Но ничто не может стереть из памяти людей силуэт неземной Сильфиды, в облаке воздушных летящих тканей парящей над землёй. «Выходя из театра, ты забываешь Тальони, ты помнишь одну Сильфиду, чудную, воздушную, неуловимую мечту, которая будет преследовать тебя долго, будет тесниться в душе твоей... Тебе так хорошо, так легко в эти блаженные минуты», – рассказывал очевидец. Как танцевала Тальони, наглядно описал другой её зритель – описал в стихах. Речь идёт о её выступлении в балете «Гитана, испанская цыганка».

*"...Гидались Вы, когда она,  
Перед изумлённого толпою  
Стоит Гитанкой кочевой –  
Восторгом пламенным полна? ...  
...С какою тавросности руки  
Она поднимлет над собой.  
И кастанеток слышит звуки  
Согласно с тихого зривой!  
Сперва, как лебедь, вышлываек,  
Зукалки талии дерзвася,  
Потом, как серна, забвася  
И возвращаетсь, кружвася.  
Она сильна в своей выдревьжии,  
Бойка как трели соловья,  
Полна глубокий вискатлений  
Как в зривднии коноши – дарья..."*



• Мария Тальони. Литография Майера по рисунку Canza.

• Мария Тальони в балете «Сильфиды». Литография по рисунку Deveria.

BALLET



Мария и Филиппо Тальони приехали в Россию в 1837 году. Балет «Сильфида», прославивший балерину в Париже, в Петербурге уже шел два года, но без особого успеха. Появление её в сентябре 1837 года в этом спектакле словно вдохнуло в него душу, оживило его краски, заставило трепетать его танцы. «Встреча артистки в балете «Сильфида» была самая торжественная, аплодисменты гремели во всё время спектакля и артистку вызывали большое количество раз... С этих пор успех Тальони был обеспечен... Билеты на её спектакли брались с бою и не быть на них считалось признаком дурного тона», — пишет биограф артистки Н. Соловьёв в книге «Мария Тальони». Причем, увидеть «г-жу Тальонову» стремились не только представители высших слоёв общества. Достаточно посмотреть рисунок художников той поры: в изображаемой ими «свалке» в момент продажи билетов на её спектакль — и провинциальный барин, и «сиделец» из лавки, и извозчик, и мелкий чиновник...

Пресса переполнена восторженными статьями. «Европейская слава, которая предупредила у нас приезд Тальони, рассказывала нам через газеты и журналы про эту неподражаемую танцовщицу... И у нас, как в Париже и Лондоне, восторг зрителей доходит до иступления... Чем же возбуждается этот иступлённый восторг, эти неумолкающие крики, эти громкие и невольные рукоплескания? В Тальони надобно всмотреться, как надобно вслушаться в музыку, вчитаться в поэму... Хотя с первого взгляда вы уже понимаете, что видите что-то ..., чего прежде не видели ни в одной танцовщице...»

«С Тальони всякий балет есть верх совершенства! Посмотрите! Вот она, прекрасная и неуловимая, как мечта! Она летит, она танцует! Она поёт, как скрипка Паганини, она рисует, как Рафаэль, — и этим всё сказано!»

«Тальони — единственная танцовщица в мире, которая осуществила своими танцами всё, что до сих пор нам казалось несбыточным высшем поэтов, т.е. полувоздушные, грациозные женские фигуры на древних вазах и медальях. Ни до неё, ни после неё не будет равных ей... Это — гений танцев...»

«Идеал грации, идеал танца, идеал пантомимы, вот Тальони. В ней сплетены, как розовые цветы её веночка, достоинства высокой драматической игры с совершенством первоклассной танцовщицы... Здесь в каждом жесте, в каждом колебании стана кроется роскошная поэма. Мысли пламенные, нежные, унытожающие и возвышающие душу, перед Вами без слов искрятся из её выражения лица, из её жгучих глаз».

В чем же секрет столь вселенского восторженного поклонения? Читая строки, которые посвящали Тальони рецензенты, вы можете заметить одну их общую особенность — все они пишут о воплощенной в её совершенном



танце мечте, образ которой увлекает воображение зрителя, западает в его душу. И это не случайно — вспомните, в какое время она приехала в Россию; несколько лет назад жестоко подавлено восстание декабристов и многие петербургские семьи живут беспокойством за судьбы родных, близких и друзей, которые находятся в ссылке, в Сибири, у всех жива память о трагической гибели А.С.Пушкина, всем известно, что другой поэт Михаил Лермонтов за обличительное стихотворение «На смерть поэта» отправлен на Кавказ, под чеченские пули, изгнан из

Императорского театра Шарль Дидло и его балеты изымаются из репертура балетной труппы... И вот в такой атмосфере вдруг засверкал луч света — героини великой артистки позвали своих зрителей искать возвышающую душу красоту, убеждали их, что есть в жизни прекрасные идеалы, призывали верить и надеяться. А это так соответствовало настроениям всех тех, кто приходил в театр смотреть великую Марию! Много лет спустя писатель Н. Дмитриев, те годы студент — навсегда театральный деятель, вспоминал: «Кроме драмы и комедии на сцене есть ещё мир поэтический и светлый, полный прихотливого вымысла — это балет... В этом мире всё радужно, роскошно, чудно!.. Сердце ищет покоя в мире грёз и упоений счастья и добра, о которых оно постоянно тоскует. В этом отдохновенный душа приобретает новые силы для спора с жизнью... Что совершается в душе человека — это имеет законное место в искусстве. И сердечный мир мечты, недостижимых и милых стремлений нашёл себе выражение в балете».

Пять лет, всего пять лет (вернее, даже не лет, но сезонов) провела Мария Тальони в России. И эти годы стали для молодых русских танцовщиц, вступающих в одних балетах с артисткой, подлинной академией мастерства, академией постижения стиля романтического балета, академией проникновения в тайны музыки его движений и поз. Сила воздействия искусства балерины была столь велика, что в танцах молодых солисток Елены Андреевной, Татьяны Смирновой, Ольги Шлефохт вскоре «звучали» пластические тальониевские мотивы. Известный балетовед Л.Блок в своём исследовании «Классический танец. История и современность» цитирует высказывание авторитетного театрального критика той эпохи Р.Зотова, посвящённое, в частности, Елене Андреевской — первой русской Жизели. Он считает, что «увидя Тальони, она почувствовала все красоты искусства, до которого могла достигнуть. С этой минуты начал талант г-жи Андреевской развиваться быстро и сильно». Кстати, через несколько лет во время гастролей Андреевской в Париже критика увидела в ней достойную ученицу Тальони, но признала, что



BALLET

школу великой Марии она соединила с качествами, принадлежащими «собственно ей самой: чрезвычайную силу, благородство, глубину движений...»

Любовь Дмитриевна Блок, анализируя влияние Тальони на становление стиля, который она назвала «русский тальонизм», отмечает также, что типичной тальонисткой была и «душа московского балета» Екатерина Санковская. Она, как пишет уже упоминавшийся нами Н. Дмитриев, «воспитанная под влиянием Тальони, осталась верна этому поэтическому первообразу... В свои лёгкие воздушные создания она вносила живую игру страстей».

Незабываемый образ самой Тальони, успех её последовательниц, как считает Л. Блок, «расплескали» тальонизм по всей петербургской труппе, не миновал, как мы видели, он и москвичей, хотя балерина в Москве не выступала.

• Мария Тальони (Лауретта) в балете «Гитана, испанская цыганка». Литография Ж. Буве, 1839.

Однако не только отец и дочь Тальони влияли на русский балет. Сама действительность России тех лет, настроения в обществе, её литература, музыка, хореография также воздействовали на их творчество. В течение «русского пятилетия» Филиппо не только «перенёс» уже шедшие на других сценах свои балеты, но и поставил в Петербурге несколько оригинальных спектаклей, в том числе «Тень», «Озеро волшебниц», «Гертю, повелительницу эльфрид», а также «Морского разбойника», который создавался по мотивам пушкинского «Бахчисарайского фонтана» и для сочинения музыки которого в Петербург был приглашен Адольф Адан – будущий автор «Жизели». Кстати, анализ музыки «Морского разбойника» показал, что некоторые его находки нашли затем развитие в партитуре гениального дитяца композитора – его «Жизели».

200, 162, 120 – как много за это время изменилось в жизни людей, в их вкусах, в их представлениях об искусстве... Но истинная красота вечна, как и образ летящей над землей мечты – Сильфиды.

ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА

• У театральные кассы в день спектакля Марии Тальони. Рисунок Р. Жуковского







# ...ЛЮБОВЬ, ХАРИТА ИЛЬ ПЕРИ



исполняя роль Луизы, «Руслан и Людмила», «Возвращение из Индии», «Федра и Ипполит»... А великий русский писатель А.Грибоедов сочинил за сестрою стихотворение «Телешовой в балете «Руслан и Людмила», где она является обольщать витязя», в котором есть такие слова:

*О, кто она? — Любовь, харита  
Чью перли для страны моей  
Дня покинула родной,  
Тончайшим облаком обвита?  
И в душе — как ветер ст полет!  
Звезды расцветают мгновенно  
Блеском, искрестит, воздух вост  
Стопана, свыше оформленной...*

Итак, действительно, кто же она, Екатерина Александровна Телешова?

Петербургское театральное училище она закончила в 1823 году, но её оставили ещё на год — для совершенствования. Ещё будучи ученицей, получила за усердие награду — жемчужный склаваж и серьги. На сцене петербургского театра дебютировала в 1819 году в балете Ш.Дидло «Зефир и Флора» в роли Гименея. «По выпуску в 1824 году, — пишет М.Борисоглебский, — была определена в труппу «в виду усердия и в пример прочим» солисткой».

Увлечательная, изящная и красивая Екатерина Телешова сразу обрела, по свидетельству всё того же А.Плещеева, «массу поклонников». И среди них были не только завсегдатаи балетных спектаклей — балетоманы, но и выдающиеся мастера русской культуры. О Грибоедове мы уже говорили. Назовём ещё Карла Брюллова, который запечатлел её в своей картине «Итальянка у фонтана», и Ореста Кипренского, написавшего портрет артистки.

Если же перелистать страницы газет того времени, то нередко можно прочесть о выступлениях Екатерины Телешовой такие отзывы как: «восхитительно танцевала», «преlestное дарование», «танцовщица-актриса», в исполнении которой «столько чувств и игры»... Имя балерины постоянно упоминается отечественными рецензентами в качестве примера рядом с именами Авдотьи Истоминой и Евгении Колосовой в связи с их размышлениями о необходимости смысла и содержания в балетном спектакле, о важности «изображения страстей и душевных движений». И потому, отбросив всё мелкое и сиюминутное в портрете Е.Телешовой, скажем: её искусство, как и искусство её великих современниц А.Истоминой и Е.Колосовой, способствовало становлению неповторимого облика русской школы классического танца.

ВЛАДИМИР КОЛОБОВНИКОВ

• Екатерина Телешова (Зелля) в балете «Приключения Генриха IV на охоте» (литография О.Кипренского, 1828).

BALLET

Мнения о Екатерине Александровне Телешовой (1804-1857) современников и историков балета весьма противоречивы. Например, в первом томе «Материалов по истории русского балета» М.Борисоглебского читаем: «В артистической среде Телешова была известна как интриганка и карьеристка, она всегда пользовалась расположением начальства и, будучи любовницей Милорадовича, преуспевала на сцене более, чем заслуживала». Есть даже версия о том, что благорасположение к ней петербургского генерал-губернатора Михаила Милорадовича привело к трагической гибели другой балерины — Анастасии Новицкой. Вместе с тем, даже А.Плещеев в своём труде «Наш балет» отмечая, что она «пользовалась расположением закулисного начальства», пишет о ней как о выдающейся первой пантомимной танцовщице, которая обладала легкостью в танцах... и особенно отличалась в балетах «Дезертир».



# ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ БАЛ МИХАИЛА ГЛИНКИ

Михаил Иванович Глинка, как известно, не создал ни одного балета, однако его имя в истории этого жанра в России значит очень много. Фортепианные пьесы, так или иначе связанные с танцем, симфонические произведения, основанные на танцевальных мелодиях и, наконец, хореографические сцены в операх стали в русском балете точкой отсчета для его дальнейшего развития. К сожалению, сам композитор оставил очень мало свидетельств о том, какие именно балеты и каких именно исполнителей он видел. Но несомненен интерес Глинки к танцу и, в частности, к его сценическому варианту. В своих «Записках» он пишет, что ещё в детстве «оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг».<sup>1</sup>

С танцем Глинка композитор был знаком не понаслышке. Как всякий образованный человек своей эпохи, он «вскоре убедился в необходимости уметь танцевать, начал учиться у Гольца, занимался с ним около двух лет и дошел до *entrechats double*

и *ailles de pigeons* и до других па, которыми в то время франтили ловкие танцоры».<sup>2</sup> (Заметим в скобках, что Николай Гольц был известным петербургским танцовщиком, педагогом, балетмейстером.) Известно также, что Глинка даже участвовал в некоем балетном дивертисменте, поставленном другим танцовщиком и хореографом Огюстом Пуаро в 1827 году, где исполнял женскую роль. «Дивертисмент был открыт польским, в котором все пары прошли перед зрителями несколькими кругами взад и вперед, а затем некоторые из пар протанцевали отдельно русскую пляску так, как она танцевалась на театре и как научил ей Огюст... В каждой паре один был в мужской, а другой в женской крестьянских одеждах, конечно, театральных и щегольских, особенно женских – сарафаны с кисейными рукавами и кокошники... Talbot был в мужской крестьянской одежде и шел в паре с М.И.Глинкой, который, в противоположность ему, был гораздо меньше его ростом и одет в женскую крестьянскую одежду».<sup>3</sup>

Если рассматривать фортепианное творчество Глинки, мы можем столкнуться с довольно большим количеством пьес, так или иначе связанных с танцевальной практикой. Как чело-

век, удивительно одаренный музыкально, Глинка, будучи приглашенным в то или иное общество, начинал импровизировать танцы, из которых далеко не все сохранились.

Таким образом, в фортепианном творчестве мы видим влияние не столько танца в его сценическом виде (а значит, в виде балета), сколько танца в его бытовой, наиболее приближенной к отдельному человеку, форме.

Помимо фортепианных сочинений, связанных по большей части с бытовой традицией, мы можем найти и произведения для оркестра, где автор использовал либо подлинные танцевальные темы, либо имеющие в своей основе определенный танцевальный жанр. Мы имеем в виду, конечно же, две испанские увертюры Глинки («Арагонская хота», 1845 и «Ночь в Мадриде», 1848), связанные с музыкальными и танцевальными впечатлениями композитора от пребывания в Испании. Мы не зря упомянули, что впечатления эти были не только «музыкальные», но и «танцевальные», так как сам композитор писал, что «пробовал сам учиться танцевать у танцовщика Pello, ноги повиновались, но с кастаньетками не мог справиться».<sup>4</sup>

Но несомненно, что самым романтическим и самым танцевальным из симфонических произведений Глинки стал Вальс-фантазия (1856). Его можно назвать, пожалуй, одним из самых романтических произведений Глинки. Удивительный тематизм произведения, конечно же, «определил ... сферу лирических образов, которая в дальнейшем захватывает самые разнообразные, самые сложные жанры русской классической музыки».<sup>5</sup> Но Вальс-фантазия отличается и тем взглядом на танец, который пришел в сферу симфонической музыки из романтических литературы и балета. Для западноевропейских писателей и музыкантов – романтиков вальс стал знаком нового романтического направления. Кроме того, в романтическую эпоху танец вообще стал своего рода символом, обязательно присутствующим в художественном мышлении того времени, прежде всего



• Памятник М.И.Глинке.  
Фото Д.КУЛИКОВА



в мышлении романтиков. Танец сохранил некий таинственный подтекст даже в своих бытовых формах. Именно это мистическое содержание пронизывает Вальс-фантазию.

Однако всё это – подступы к самым значительным балетным свершениям Глинки – к хореографическим сценам в операх «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») и «Руслан и Людмила».

В русской традиции (мы имеем в виду именно русскую традицию, а не оперы западных авторов, в больших количествах ставившиеся на наших сценах в начале XIX века) до опер Глинки подобных примеров почти не было (можно упомянуть «Славянский танец» из «Аскольдовой могилы» А.Верстовского, но это упоминание довольно условно, так как написана она в 1835 году, практически одновременно с «Жизнью за царя»).

В связи с этим есть все основания говорить о том, что Глинка, вводя большую танцевальную сцену в свою первую оперу, шел новыми путями, «Балетные сцены в опере не являлись для Глинки ... чем-то второстепенным и маловажным, преследующим лишь дивертисментную задачу, – писал Ю.Бахрушин. – Танцы в «Иване Сусанине», как позднее и в «Руслане и Людмиле», нельзя было изъять без ущерба для всего произведения, настолько органически они были слиты с оперой в целом. Часть танцев шла при участии не только оркестра, но и хора».<sup>6</sup>

Безусловно, польская музыкальная традиция была известна русским композиторам гораздо лучше, нежели, например, музыка Испании или Шотландии, но, тем не менее, в «Жизни за царя» не столь важно точное цитирование подлинных мелодий или использование специфических ладов. Гораздо более важным для Глинки было «узнавание» зрителями этих национальных особенностей. А это совсем не одно и то же. Композитор воспользовался «символами» польской музыки, с которыми прекрасно было знакомо большинство слушателей, так как танцы, введенные Глинкой (в частности, польский и мазурка), были частью любого бала. Польский акт, созданный Глинкой, начинается, как и бал, полонезом (правда, он соединил его с хоровой сценой, создав фрагмент, синтезирующий оба начала – хореографическое и вокальное). Мазурка, столь же обязательная на светском балу, завершает череду танцев этого акта.

Менее знакомым для слушателя того времени мог быть краковяк. «Польским» его даже можно назвать скорее по названию и по общему движению, но не по замыслу самого композитора. По крайней мере, одна из тем краковяка задумывалась Глинкой совсем не «национальной». В уже упоминавшихся его «Записках» Глинка пишет, что, попав в 1833 году в Вену, он «наслушавшись Ланнера и Штрауса, не раз пытался сочинять и ... тогда изобрел тему, послужившую мне для краковяка в «Жизни за царя».<sup>7</sup>

По аналогии можно предположить, что и Pas de quatre (так композитор именовал ещё один номер сюиты, который сейчас называется «вальс») имел в своих истоках то же самое влияние. В частности, это влияние моды на распространившийся в то время в Европе вальс (вспомним пребывание Глинки в Вене и его увлечение Штраусом).

Хореограф А.Титюс, который с 1832 года был балетмейстером (с 1837 года – главным балетмейстером) Петербургского театра, ставил и танцы в операх. Именно с ним связано и булыжная часть нареканий по поводу польского акта «Жизни за царя». Титюс и не имел целью передать национальный дух танцев. Во время балетной сцены за пульс вставал дирижер балета, а среди исполнителей появлялись танцовщицы в привычных газовых юбочках. «С музыкой Глинки хореографию Титюса сближало лишь внешнее единство темпоритмического рисунка»,<sup>8</sup> – пишет В.Красовская. Тем не менее, на сохранившемся рисунке, изображающем, по-видимому, мазурку, можно видеть отличительные особенности этого танца, дошедшие до наших дней если не в своем бытовом, то в сценическом виде. Вероятно, этот рисунок запечатлел хореографию не Титюса, а Гольца, к которому в 1843 году обратился сам Глинка, видимо, вспомнив свои занятия танцем. Гольц поставил в опере именно мазурку.

Если в «Жизни за царя» хореографическая сюита второго акта была составлена композитором из танцев скорее бытовых, нежели сугубо театральных, то последовательность двух танцев в «Руслане и Людмиле» представляют собой два варианта, получивших в дальнейшем наибольшее развитие на сцене, в частности, в балетах. «Восток и фантастика, Восток и чуда волшебной сказки – таковы две широчайшие образные сферы русской музыки, открытые Глинкой

в «Руслане»,<sup>9</sup> – пишет О.Левашева, указывая, что такие «невиданные по своей красочности, своеобразию и богатству сказочные картины», стали новостью на оперной сцене. Однако не менее важным было появление тех же самых сцен на сцене балетной, так как мы имеем дело все-таки с хореографическими сюитами. А если мы посмотрим на уже устоявшиеся к 40-м годам XIX века тенденции развития романтического балета, то увидим, что подобное обращение к такому рода танцевальным образам было уже почти обязательным. В качестве примера можно привести «Сильфиду» (1832), «Восстание в серале» (1833), «Питану, или Испанскую цыганку» (1839). Таким образом, Глинка создал как бы два «зерна» для дальнейшего развития русского балета.

Две сюиты танцев «Руслана» развивают не только разные образные сферы, но и разные приемы составления дивертисментов, применявшихся не столько в практике оперных, сколько в балетных спектаклях.

Первая хореографическая сюита, фантастическая (III акт), более всего тяготеет к романтической образности. Да и мелодика ее неуволимо переключается с музыкальными партитурами балетов, создаваемых западноевропейскими композиторами того времени. Специфическое строение номера, который назван просто – «Танцы» – и завершается типичной балетной кодой, дает нам возможность проводить аналогию не с операми, а с балетами. Такая безостановочная смена танцев (а, вернее, ритмов, темпов, мелодики без упоминания конкретных танцевальных жанров, как это сделано в сюите IV акта) была характерна именно для них. Подобное же строение имеет, например, номер, называющийся «Дивертисмент», в первом действии балета А.Адана «Дева Дуная» (1836) или grand pas vilis из второго акта «Жизели» (1841). По-видимому, в данном случае в танцах третьего акта «Руслана» имела влияние именно балетная традиция. Недаром В.Красовская замечала, что «Глинка музыкаль сформулировал едва ли не весь «коран» балетной классики, ее образно-ритмические каноны. Их потом обогатили и развили своими ритмами и мелодиями Чайковский и Глазунов».<sup>10</sup>

Но особенно для нас интересно то, что в своем предварительном плане оперы композитор рассматривает танцы третьего акта как строго хореографическую форму.<sup>11</sup>



Надо сказать, что это построение ансамбля, как считается, полностью оформилось только во второй половине XIX века, тогда как Глинка уже в начале 40-х годов ввел ее в оперу. Косвенно это может доказывать, в частности, то, что композитор несомненно посещал балетные спектакли романтической традиции, в которых и развивалась форма хореографического ансамбля. Сам Глинка упоминает, что «танцы ... третьего действия вполне предоставил Титюсу»,<sup>12</sup> и это еще раз говорит о том, что танцы третьего акта мыслились композитором как традиционные для балетной сцены, а значит, наиболее удобные для хореографа.

И это в отличие от сюиты четвертого акта, которая занимала Глинку гораздо больше – ведь здесь композитор устремился показать образ деспотии, образ неволи. И в сценическом решении Восточных танцев, где он использовал подлинные цитаты народных песен, Глинка принял самое деятельное участие. Как автор, искренне заинтересованный в наилучшем хореографическом воплощении «татарского па», как значится в плане оперы,<sup>13</sup> он решил «поладить с балетмейстером Титюсом»,<sup>14</sup> специально пригласив его («человека весьма ограниченных способностей», как Глинка пишет ниже) на обед. Причем, в числе приглашенных на этот обед был и П.П.Каменский, который «отлично танцевал лезгинку. Так как музыка для танцев четвертого действия была составлена мною из восточных мелодий, – продолжает Глинка, – то я же

дал, чтобы Титюс по возможности сделал и самые танцы в восточном роде, и назначил для соло в этом танце, названном мною лезгинкой, танцовщицу Андреянову 2-ю [первую русскую исполнительницу роли Жизели. – А.Г.] ... После обеда Каменский пропалась лезгинку, которая не очень понравилась французу Титюсу, но он согласился поставить этот танец по моему желанию».<sup>15</sup>

Однако танцы и третьего, и четвертого акта успеха не имели.

Тем не менее, хореографические сцены в операх Глинки можно назвать провозвестниками развития будущего русского сценического танца вообще. От «польского» акта «Жизни за царя» тянутся линии, например, к «Евгению Онегину» и другим примерам сценических танцев, рисующих какие-либо бытовые картины. От двух примеров сюит «Руслана и Людмилы» – к балету как к жанру. И, прежде всего – к сочинениям П.И.Чайковского и А.К.Глазунова.

Если произведения Глинки, так или иначе связанные с танцем, в XIX веке не получили адекватного сценического воплощения, то хореографы XX века обращались к его сочинениям неоднократно. Причем, в первую очередь они заинтересовались симфонической небалетной музыкой композитора. В 1915 году М.Фокин на музыку Вальса-фантазии, поставил «Сон» на тему стихотворения М.Ю.Лермонтова. Тот же балетмейстер в 1916 году

вернулся к многострадальным танцам из «Руслана и Людмилы» и к «Арагонской хоте». К хореографическим постановкам на музыку опер надо добавлять и балет «Руслан и Людмила», идущий в наше время в театре «Кремлевский балет» (в постановке А.Петрова). Испанские увертюры, видимо, были наиболее привлекательны для русских хореографов начала XX века, потому что уже в 1918 году А.Горский на музыку «Арагонской хоты» и «Ночи в Мадриде» поставил сюжетный балет «Испанские эскизы». Среди большого количества постановок как на музыку симфонических произведений, так и на музыку камерную (как, например, «Русские миниатюры» В.Варковицкого на музыку Глинки, А.Алябьева, А.Лядова, А.Даргомыжского, П.Чайковского) нужно упомянуть и балет Дж.Баланчина 1967 года «Глинкиниана». Если же говорить о постановках балетных сцен непосредственно в операх Глинки, то следует вспомнить о выдающихся полотнах, созданных Р.Захаровым в «Руслане и Людмиле» (1937, 1948) и «Иване Сусанине» (1936, 1945). Конечно, данный перечень далеко не полный.

В целом можно сказать, что Глинка, не создав ни одной целостной балетной партитуры, предопределил дальнейшую жизнь этого жанра, что проявилось чуть позже, с появлением произведений композиторов следующего поколения – Чайковского и Глазунова.

АННА ГРУЦЫНОВА

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

1. Глинка М. Записки. Л., 1953. С.34.
2. Глинка М. Записки. Л., 1953. С.48.
3. Кн. Н.С.Груцыны. Записки. «Русская старина», 1881, т. XXX, стр. 522. Цит. по: Красовская В. Русский балетный театр первой половины XIX в. Л.-М., 1958. С.206.
4. Глинка М. Записки. Л., 1953 г. С.194.
5. Левашева О. М.И.Глинка. Кн.2. М., 1988. С.235.
6. Бахрушин Ю. История русского балета. М., 1977. С.101-102.
7. Глинка М. Записки. Л., 1953. С.95.
8. Красовская В. Русский балетный театр первой половины XIX века. Л.-М., 1958. С.208.
9. Левашева О. М.И.Глинка. Кн.2. М., 1988. С.130.
10. Красовская В. Русский балетный театр первой

половины XIX века. Л.-М., 1958. С.209.

11. См.: Глинка М. Литературные произведения и переписка. В 2х тт. Т.1. С.102.
12. Глинка М. Записки. Л., 1953. С.159.
13. См.: Глинка М. Литературные произведения и переписка. В 2х тт. Т.1. С.107.
14. Глинка М. Записки. Л., 1953. С.159.
15. Глинка М. Записки. Л., 1953. С.159.

• «Польский бал» из оперы «Иван Сусанин».

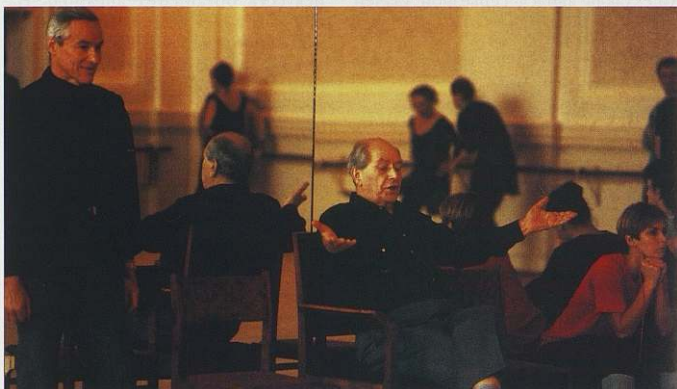




# ИГОРЬ МОИСЕЕВ: главный и единственный

Восемь десятилетий в искусстве — цифра сама по себе уникальная, но если быть точным, то следует сказать, что в жизнь Моисеева танец вошёл намного раньше. Тогда, когда судьба «занесла» семью в Полтаву, и мальчик, как Игорь Александрович написал через много лет, получил первые впечатления от народного искусства. «Меня заворожили народные танцы», — вспоминает он в своих мемуарах. Затем Москва, балетная студия известной артистки Большого театра Веры Мосоловой. Вера Ильинична опытным глазом профессионала оценила способности неумелого подростка и сама привела его в школу Большого театра, где в 1920 году он и начал учиться. В 1924 году Игорь Моисеев закончил училище и был принят в знаменитую труппу. С этого времени и начинается творческая хронология маэстро, которая и дала сегодня цифру — 80. О событиях этих десятилетий рассказывают сам юбиляр, его коллеги, рецензенты-журналисты, зрители.

BALLET



## 1924 год

«До поступления в школу Большого я не имел ни малейшего представления о балете. Но за четыре года он стал частью меня самого. Я понял, что попал в свою стихию».

ИГОРЬ МОИСЕЕВ

## 1925 – 1930 годы

«Касьян Голейзовский поручает ему сразу две партии в двух своих постановках. Первая — балет «Теолинда» — весьма вольная стилизация в духе мифологических представлений прошлого века... Вторая — «Иосиф Прекрасный»... Балетмейстер строил спектакль на пластике поз и жестов, на живых скульптурных группах... Моисеев оказался в труппе единственным, кто мог вести оба балета».

ЕЛЕНА ЛУЦКАЯ

«...На любой своей репетиции встречал необычно пылливый, исполненный живого юношеского внимания и неюношеской пронизательности взгляд молодого солиста. Позже я понял, что те годы были для Моисеева практической школой...»

КАСЬЯН ГОЛЕЙЗОВСКИЙ

«...Он начинает выступать в прославленной Екатериной Гельцер... В репертуаре — мазурка из «Конька-Горбунка» Ц.Пуни, «Вакханалия» из оперы «Самсон и Далила» К.Сен-Санса, фрагменты «Корсара» А.Адана. Моисеев участвует в московских концертах Викторины Кригер, танцую с ней дуэт из «Дон Кихота», исполняют «Яблочко» и «Танец негра» из «Красного мака» Р.Глиера».

ЕЛЕНА ЛУЦКАЯ

«...И вот неожиданное предложение: принять участие в переработке «Футболиста» Оранского.

За месячный срок он заново поставил второй акт балета, а в двух других, над которыми работал Л.Лацилин, сделал сцену игры в футбол... и отдельные танцы.

...Моисеев необыкновенно удачно перевёл «реальные» движения в сферу танца и создал ряд интереснейших танцевальных сцен... Но главным успехом и главной победой молодого балетмейстера была сцена игры в футбол».

ЮРИЙ ФАЙЕР

## 1932 год

«Саламбо» по сюжету Гюстава Флобера было мечтой Александра Горского... Большая часть творческой биографии Горского ушла на подготовку этого балета. И, как говорили, он был блестяще поставлен.

В моём распоряжении было только полтора месяца... Только в моём возрасте и с моим энтузиазмом можно было на это согласиться. Я репетировал с утра до ночи..., а ночью готовился к следующей репетиции. Сам я танцевал главную партию Мато. К назначенному сроку балет был готов... Балет был признан удачным. Кстати, и сценарно я его сам переделал».

ИГОРЬ МОИСЕЕВ

«Воскресил спектакль, поставленный в 1910 году А.Горским, молодой балетмейстер выразил верность традициям передового русского хореографа, готовность последовательно отстаивать законы реалистической выразительности и психологической правды



балетного спектакля. По сравнению с постановкой 1910 года роль, смысловая значительность народных сцен в «Саламбо» увеличивалась... Групповые танцы, чрезвычайно многообразные, выдавали истинную приверженность балетмейстера...

Карфаген, Египет, Греция – «география» балета предполагала поиски выразительного хореографического материала. Бедуинский танец, многочисленные пиррические пляски свидетельствуют об изучении Моисеевым фольклора, о стремлении исходить из подлинно народных источников. Он не ограничился книгами, документами изобразительного искусства, не задумываясь, насытил спектакль тем фольклорным материалом, который был ему известен... В «Саламбо» фольклор фигурирует не как рабленно копируемая натура, а как могучее средство обогащения хореографического образа».

ЕЛЕНА ЛУЦКАЯ

«В балетах Игоря Моисеева я исполняла эпизодические роли. В «Саламбо» мой фанатик танцевал шесть минут до иступления, до изнеможения, пока не падал замертво. Потом я вставлял этот танец в концерты как самостоятельный номер».

АСАФ МЕССЕРЕР

## 1935 год

Игорь Моисеев сочинял балет «Три толстяка» В.Оранского по собственному сценарию, написанному по мотивам одноименного романа-сказки Ю.Олеша, который в то время был весьма популярен.

«Балет «Три толстяка» был встречен единодушным одобрением и публики и прессы. Юрий Олеша, сам сделавший инсценировку своей сказки для драматического театра, сказал после премьеры: «Балет меня поразили и ошеломил. Лучше всех мой замысел отразил Большой театр».

Спектакль постоянно шёл при переполненном зале. Ольга Лепешинская, Суламифь Мессерер, Асаф Мессерер, Нина Подгорская, да и все остальные исполнители вместе с маленькими учениками училища, выступавшими в каждом спектакле, создали чудесное представление, пронизанное светлым радостным настроением».

ЮРИЙ ФАЙЕР

«В балете «Три толстяка» я исполнял партию Продавца шаров. Вариация строилась на том, что шары тянут продавца в небо, он никак не может устоять, взлетает, опускается и, наконец, попадает в торг к Толстякам... Действие балета развивалось танцевально, и, на мой взгляд, Игорь Моисеев многое нашёл как хореограф. Спектакль всегда давался при переполненном зале».

АСАФ МЕССЕРЕР

«Этот спектакль – подлинный праздник танца, самого разнообразного по характеру, рисунку и содержанию. Здесь строго классические балетные фигуры чередуются с чисто народными танцевальными эпизодами, с народными танцами. Есть в этом балете и сцены пантомимы, но они неизменно сочетаются с танцем. Спектакль явился серьёзной удачей постановщика И.Моисеева».

СЕМЁН КОРЕВ

## 1936 год

Это было время, когда повсюду возникали коллективы художественной самодеятельности, многочисленные народные ансамбли. В стране создавались традиции республиканских и всесоюзных смотров самодеятельных коллективов. Наше искусство выходит на международную сцену. Советские участники Всемирного фестиваля народного танца в Лондоне получили высокие оценки...

В 1936 году открылся театр народного творчества. В этом же году в Москве проводился Фестиваль народного танца СССР. Правительственная комиссия предложила И.Моисееву возглавить руководство фестивалем...

Феерия народного танца во всём многообразии национальных хореографических особенностей, мастерство танцовщиков укрепили решение Моисеева заняться народным танцевальным искусством».

МИХАИЛ ЧУДНОВСКИЙ

## 1937 год

С детства Игорь Моисеев пристрастился к путешествиям. Где он только не побывал – Поволжье, побережье Белого моря, Кавказ, Крым, Средняя Азия. «Всё, что дано ему узнать в этих добровольных скитаниях, скажется позднее в творчестве...»

ЕЛЕНА ЛУЦКАЯ

После конфликта с художественным руководством Большого театра его сцена для Моисеева стала недоступной. Председатель Комитета по делам искусств Платон Михайлович Керженцев взялся помочь молодому хореографу. «...Узнав о моём пристрастии к народному творчеству, посоветовал написать на имя Молотова – Председателя Совнаркома, предложение о создании Ансамбля народного танца, обещав со своей стороны поддержку. Молотов поставил на моём письме резолюцию: «Предложение хорошее. Поручить автору его реализовать».

ИГОРЬ МОИСЕЕВ

17 января 1937 года газета «Советское искусство» напечатала объявление: «Всесоюзный комитет по делам искусств организует ансамбль Народного танца под художественным руководством И.А.Моисеева. Задача Ансамбля – создание художественных образцов народного танца. Артисты балета профессионалы, танцоры художественной самодеятельности и танцоры национальных республик, желающие поступить в Ансамбль, должны обратиться по адресу...» Так начиналась история ныне всемирно известного коллектива, который на всей планете называют «Моисеев-балет».

«10 февраля 1937 года в Москве, в доме №4 по Леонтьевскому переулку состоялся первый сбор артистов. Их было 45 человек. И.Моисееву шёл тридцатый первый год, а самые молодые едва достигали совершеннолетия...»

Первое выступление коллектива в августе 1937 года... принесло ансамблю полное признание. Уже в первом году были подготовлены русская кадрильная пляска «Полянка», украинская «Метелица», белорусская – «Лявониха», молдавская – «Молдовеняска», азербайджанские, грузинские и курдские танцы, «Танец казанских татар», строгий старинный «Северный хордов» и другие...»

МИХАИЛ ЧУДНОВСКИЙ

17 октября 1937 года состоялся официальный дебют Ансамбля в Колонном зале Дома Союзов. Очевидец этого концерта спустя тридцать лет вспоминал: «Я помню его первый концерт в Колонном зале Дома Союзов. Тогда это казалось необыкновенным: ансамблей народного танца не существовало. Но идея выглядела абсолют-



но естественной и органичной... Народные танцы произвели на нас впечатление столь сильное, что оно не поблекло за все минувшие годы...»

*ВАНО МУРАДЕЛИ*

«...Первые выступления Ансамбля народного танца... заявили ярко и эффектно о рождении нового вида искусства. Можно сказать, это было настоящее открытие. Собрав богатый фольклорный материал и обработав его сценически по строгим меркам и вкусам высокого профессионала, Моисеев создал первую программу – красочную, остроумную, пронизанную дыханием времени.»

*АЛЕКСЕЙ ЧИЧИНАДЗЕ*

За первой программой «Танцы народов СССР» последовали другие – «Танцы прибалтийских народов», «Танцы славянских народов», «Танцы народов мира», «Дорога к танцу» и другие, а также одноактные балеты «Веснянки», «ЦАМ», «Половецкие пляски» (на музыку А.Бородина), «Ночь на Лысой горе» (на музыку М.Мусоргского), «Вечер в таверне», «Семейные радости». Еврейская сиита и другие.

«Я никогда не хотел механически копировать фольклор. Я мечтал быть не фотографом, а творческим интерпретатором. Развивать, обогащать, динамизировать фольклор, вооружая его всем арсеналом профессиональных средств...»

*ИГОРЬ МОИСЕЕВ*

## 1945 год

«Наша первая зарубежная гастроль состоялась ещё во время войны, в феврале сорок пятого.

Нас послали в Финляндию. Отношения с этой страной были напряженные, все попытки наладить их заканчивались неудачей. Жданов не скрывал, что гастроль нашего ансамбля – дело, прежде всего, политическое, и наша задача – «растопить лёд между нашими странами». В Финляндии мы имели успех, который, я уверен, определил дальнейшую деятельность ансамбля.»

*ИГОРЬ МОИСЕЕВ*

С 1942 по 2004 годы Государственный академический ансамбль народного танца под руководством Игоря Моисеева посетил с гастролями 55 стран. При этом во Франции ансамбль по-

бывал 14 раз, в США – 13, в Италии и Венгрии – по 10 раз. И везде – триумф, «театральное чудо», «лучший ансамбль мира», «всегда новое открытие», «волшебное искусство», «уникальная труппа». И в такой тональности – отклики во всех странах, куда приезжают артисты.

«Никогда не смолкают овации».

*НИКОЛАЙ ЭЛЬЯШ*

«Но не только восторги сопровождали выступления «Балета Моисеева» – его великое искусство породило массу последователей. И у нас в стране, и за рубежом появилось огромное количество коллективов, которые пошли в своём творчестве по пути, протопренному ансамблем. Так в середине XX века родилось мощное и яркое художественное направление – театра народного танца, родоначальником которого по праву признан Игорь Моисеев и руководимая им труппа.

## 1958 год

В Большом театре Игорь Моисеев работает над постановкой балета А.Хачатуряна «Спартак».

«Когда Игорь Моисеев ставил «Спартак» в Большом театре, он был абсолютно беспощаден. Даже жесток. А сейчас я понимаю, что только так и можно добиться точности исполнения. Он всегда знал, что он хочет. И всегда требовал того, что он хочет.»

«...Март пятьдесят восьмого года. Премьера «Спартака» удалась. Все участники сорвали громы оваций. Я в их числе.»

*МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ*

## 1968 год

Дебют организованного И.Моисеевым коллектива «Молодой балет». «Первое опущение от «Молодого балета»: ярко выражено стремление Игоря Моисеева и всего этого нового коллектива «омолодить» концертный репертуар, посвятить себя целиком созданию нового самостоятельного репертуара».

*ВИКТОРИНА КРИГЕР*

*Ныне – это Государственный академический театр классического балета, руководимый Н.Касаткиной и В.Васильевым.*

## 1996 год

Игорь Моисеев выпускает книгу мемуаров «Гастроль длиной в жизнь. Я вспоминаю...», где он пишет:

«Что такое народный танец? Это пластический портрет народа. Немая поэзия, зримая песня, таящая в себе часть народной души. В его неистощимой сокровищнице много бесценных жемчужин. В них отражены творческая сила народной фантазии, поэтичность и образность мысли, выразительность и пластичность формы, глубина и свежесть чувств. Это эмоциональная поэтическая летопись народа, самобытно, образно, ярко рисующая историю событий и чувств, пережитых им... Не вижу более праздничного, жизнелюбивого вида искусства, чем народный танец...»

*ИГОРЬ МОИСЕЕВ*

## 2004 год

Торжественный вечер в Большом театре в честь 80-летия творческой деятельности Игоря Моисеева.

*Составитель ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА*



Théâtre de Beaulieu  
January 23 - January 30, 2005



# Prix de Lausanne

CONCOURS INTERNATIONAL POUR JEUNES DANSEURS

Театр де Болье

23 января - 30 января 2005 года

## ПРИЗ ЛОЗАННЫ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС МОЛОДЫХ АРТИСТОВ БАЛЕТА



Фамилия: \_\_\_\_\_

Имя: \_\_\_\_\_

Девушка  Юноша

Адрес: \_\_\_\_\_

Город/ Почтовый индекс: \_\_\_\_\_

Страна: \_\_\_\_\_

**Условия:** к участию приглашаются родившиеся в период с 1 января 1987 до 31 декабря 1989 года. Взнос для участников 200 швейцарских франков. Кандидаты показывают три вариации (классическую, современную, свободную).  
**Последний срок для обращения за документацией: 15 октября 2004 года.**  
Последний срок для записи: 15 ноября 2004 года.

Документацию и анкету участника можно получить, заполнив и направив этот купон по адресу: **Prix de Lausanne**, Av. Bergières 6, CH-1004 Lausanne, Suisse tel.+ 41 21 643 24 05 - fax + 41 21 643 24 09 e-mail: info@prixdelausanne.org  
Контактный адрес в Москве: тел.: 7 (095) 924-02-78; факс: 7 (095) 925-49-13 e-mail: irinaver@rbcmail.ru  
<http://www.prixdelausanne.org>





## ГЛОБАЛЬНЫЙ РЫНОК БЕЗ РОССИИ?

BALLET

В Лозанне (Швейцария) прошел очередной 32-й конкурс молодых артистов балета «Prix de Lausanne». Этот конкурс является международным соревнованием и стремится создать стимулирующее окружение для продвижения искусства танца. За последние годы произошло и еще предстоит много изменений в политике Приза. Поэтому в этом году, впервые за время существования конкурса, его организаторы приняли решение собрать директоров всех балетных школ-партнеров. Эта встреча состоялась при поддержке Международного фонда Рудольфа Нуреева и его Президента сэра Тули. Приглашены были и руководители российских ведущих балетных школ, у которых есть опыт успешного участия в конкурсе: Академия русского балета имени А.Я. Вагановой, хореографических училищ Новосибирска, Перми, Красноярска, Уфы и Казани.

Кроме перспективы партнерства, российские школы приглашались ещё и в связи с тем, что в последние годы их воспитанники не участвуют в конкурсе. Ни одна русская школа не направляет в Лозанну своих учеников. Это связано со специфическими условиями, которые остаются неизменными: участниками состязания «Prix de Lausanne» могут быть ученики балетных школ в возрасте 15-17 лет, а приз – стажировка в одной из школ-партнеров конкурса. Естественно, победители выбирают престижные европейские школы при крупных мировых театрах такие, как лондонские Royal Ballet School и English National Ballet School, немецкие Ballettzentrum Hamburg, John Cranko-Schule, Stuttgart и Akademie des Tanzes, Mannheim, канадская Goh Ballet Academy, Vancouver и некоторые другие. Среди 23 школ-партнеров только одна русская – Академия русского балета имени Вагановой, но, по словам ее ректора Леонида Надирова, никогда ни один победитель этого конкурса не направлялся на стажировку в Санкт-Петербург. В результате – наши школы фактически теряют самых перспективных своих учеников, потому что на конкурс едут только лучшие. Например, наше Новосибирское хореографическое училище с 1993 по 1996 годы посылало в Лозанну своих воспитанников, которые там успешно выступали. В 1993 году Оксана Селезнева (педагог Галина Веденина) стала лауреатом первой премии, специальной премии Швейцарского телевидения и Приза зрительских симпатий, а в 1995-ом Анна Цыганкова (педагог Татьяна Капустина) – лауреатом второй премии, такой же награды удостоилась в 1996 году Ирина Шаболда (педагоги Галина Юдаева и Людмила Кондрашова). Анна Жарова (педагог Татьяна Капустина) и Анатолий Ставров (педагог Владимир

Рябов) награждены дипломами. Почти все в Новосибирск не вернулись – работают или за рубежом, или в других коллективах страны.

Русские школы, направляя своих учеников в Лозанну, столкнулись с этой проблемой, поскольку уровень любой балетной школы определяется по вершинам, то есть по её лучшим представителям. Но талант – большая редкость! Однако балет – это искусство показа: результаты работы педагогов любой, даже самой прославленной, школы проявляются в её воспитанниках, в их успешных выступлениях на конкурсах, в их участии в спектаклях, гастролях. Таким образом, возникает известное противоречие: невозможно демонстрировать достижения школы, не посылая на состязания своих самых лучших учеников, но, именно здесь мы теряем их еще до выпуска и лишаемся, таким образом, своих достижений и наработок, утрачиваем возможность подтверждать и развивать уровень своего профессионального мастерства, короче – утрачивает в своей деятельности перспективу.

Вместе с тем, как справедливо заметила президент артистической комиссии «Prix de Lausanne» Мэвин Стэйс во время обсуждения итогов конкурса за «круглым столом», «балет стал всемирным рынком. И этот рынок становится все более глобальным». Но даже при такой глобальной трансформации мира балета русская хореографическая школа исторически является очень большим и важным сегментом в палитре ведущих балетных школ мира. Поэтому неучастие представителей России в конкурсе создает очевидный диссонанс и лишает его в значительной мере полноценного представительства, объективного отражения современного состояния мира хореографии. Организаторы «Приза Лозанны» отметили, что в последние годы большую часть конкурсантов составляют выходцы с азиатского континента, что в целом деформирует структуру представительства мирового балета.

По ходу обсуждения на «круглом столе» высказывались мнения и по другим важным вопросам существования конкурса «Prix de Lausanne».

«Приз Лозанны достиг своего расцвета. Это уникальное явление в балетном мире, – таково мнение ректора Петербургской академии имени Вагановой Леонида Надирова. – Но нельзя рассматривать его как способ формирования высокопрофессиональных танцовщиков. Это не цель школы, это задача театра. Акцент должен быть сделан на выявлении творческого потенциала юных исполнителей».

Кэтрин Линч Стронг, директор стоковой Шведской Школы Балета, отметила,

что в последние годы изменилась атмосфера конкурса, стало больше открытости. «Современные вариации – это достижение конкурса, – признала она, – но надо больше внимания уделять классическому танцу».

Клэр Крэви, руководитель Houston Bailey Ben Stevenson Academy из США, предложила усилить классическую составляющую конкурсной программы, обязав участников исполнять две классические вариации и один современный номер, тогда как сейчас обязательный репертуар составляют два современных номера и одна вариация.

«Мы загоняем в угол классический балет, – поддержал мнение коллег представитель Мюнхенской балетной школы Хайнц Босл-Штифтунг. – Классика отодвигается в сторону, превалирует современная хореография. Мы должны защищать классический танец, иначе он угаснет!»

«Для меня нет конфликта между современным и классическим балетом. Танец – это всеобъемлющее понятие, оно включает все!» – возразила оппонентом госпожа Кайлен, представлявшая Мангеймскую академию танца.

Имре Дожа, директор венгерской Academie Nationale de Danse, считает, что конкурсанты не должны выступать в одной группе и предложил создать две возрастные группы, в одной из которых выступали бы пятнадцатилетние, а в другой – более старшие участники (вплоть до 18 лет).

Нужно ли юным артистам такие состязания? Ответ на этот вопрос также не был однозначным.

«Я против идеи соревнования в балете, – сказала бывшая звезда Парижского балета Моник Люмьер. – Надо уважать различия стилей и школ. Достоинство конкурса – это разнообразие стилей и богатство возможностей».

«Сама я ненавидела конкурсы, – признала Мэвин Стэйс. – Искусство и соперничество несовместимы. Но Приз Лозанны замечателен богатством представленных направлений и школ».

Достаточно серьезно обсуждалась проблема хореографического образования. Высказывались мнения о том, что в основном должны преподаваться специальные дисциплины при небольшом количестве общеобразовательных, так как основная задача балетной школы – подготовка ученика к сценической карьере. Однако большинство специалистов поддержало другую точку зрения – необходимо сохранить структурное академическое образование. Иначе, когда артистам балета неизбежно придется переходить



к другому образу жизни, им будет очень трудно переориентироваться.

На итоговом обсуждении отмечалось, что призовые места получают, в основном, представители государственных балетных школ разных стран. Для России это очень типично и связано с еще одной проблемой. Хореографическое образование за рубежом – платное. Иностранные студенты поступают в различные театры, предварительно самостоятельно оплатив свое обучение. А российские ведущие балетные школы финансирует государство. Одаренный ученик, почти подготовленный за счет государственных средств, берется на выпуск в европейскую балетную школу и переходит на работу в любой театр мира. Возникает вопрос: кто компенсирует затраты государства на его обучение?

Участникам «круглого стола» оказалась понятна эта проблема. Было высказано мнение, что кто-то должен выплачивать компенсацию либо школе, либо государству. Однако в целом и творческая, и законодательная ситуация такова, что официальное распределение ушло в прошлое, и для воспитанника хореографического училища или академики вполне возможно заключать контракты, работать за рубежом в любых коллективах, где востребован его талант.

Президент Фонда Р.Нуреева сэр Тули отметил в своем выступлении: «Рудольф завещал, создавая свой Фонд, чтобы русские танцовщики могли получить подготовку в европейских школах и по окончании этих школ возвращались в Россию. Нам не удалось выполнить вторую часть завещания Рудольфа».

Обо всех этих противоречиях говорили на встрече представители различных школ. Все признавали, что несоответствия существуют, но как преодолеть их ни у кого готовых рецептов не нашлось. Будут ли российские школы направлять своих учеников в Лозанну? Этот вопрос пока остался без ответа. Все разъехались в состоянии размышления и ожидания возможных перемен в дальнейшей деятельности конкурса «Prix de Lausanne».

*АЛЕКСАНДР ВАСИЛЕВСКИЙ,  
директор Новосибирского  
хореографического училища*

## Победители «Prix de Lausanne» 2004 года:

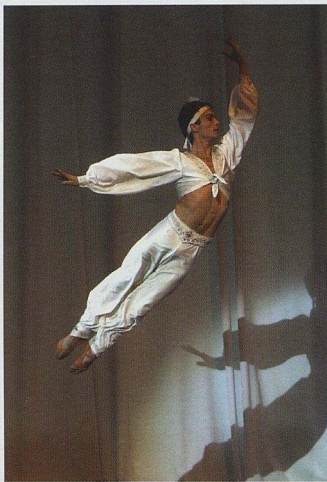
**I премия** – Алекс Вонг, Канада  
(Goh Ballet Academy, Vancouver)

**II премии** – Моэ Ниеда, Япония  
(Acri Horimoto Ballet Academy, Saitama)

**III премия** – Андрей Писарев, Украина  
(John Cranko-Schule, Stuttgart)

# ВРЕМЯ СОБИРАТЬ КАМНИ

## КОНКУРС СЕРЖА ЛИФАРЯ



• Ярослав Саленко (Украина) – Гран-при.  
Фото А.ПУТРОВА

БАЛЕТ

Вновь о конкурсах. Они стали частью нашей профессиональной действительности. И хотя этот год был не так богат, как прежние (ушли «в никуда» Парижский и Будапештский имени Нуреева), и, возможно, не так ярок. Тем не менее, только на территории СНГ конкурсы классического танца прошли в Перми, Краснодаре, Киеве, современном – в Витебске, Калининграде, Екатеринбурге, Санкт-Петербурге.

Что же такое конкурс? Профессиональный спорт или только шоу для зрителей?

Размышляя об этом, обратимся к юбилейному V конкурсу артистов балета в Киеве, носящему имя Сержа Лифаря.

Торжественное открытие конкурса было, как и весь конкурс, посвящено столетию этого артиста и хореографа, выходяца из Киева, ставшего на многие годы художественным руководителем балета Парижской оперы и одной из знаковых фигур мирового балета

XX века (скажем в скобках: сегодня у Украины можно поучиться пониманию процесса: «время собирать камни»).

В начале конкурсной декады состоялся показ перенесенного на сцену Киевской национальной оперы одного из самых презентативных для С.Лифаря произведения – «Сюиты в белом». К тому же времени была подготовлена и выставка из даров вдовы маэстро графини Лиллан Алефельдт, а также приурочено открытие мемориальной доски на здании Академии танца, носящей его имя, выпущены почтовая марка и серебряная монета с изображением хореографа. Таким образом, сам конкурс воспринимался как одна из культурных акций праздника в честь знаменитого соотечественника.

Уже во время концерта, открывшего состязание, мы порадовались состоянию и составу балетной труппы театра: молодость, профессионализм, хорошая школа, репетиционная дисциплина позволили в достаточно короткий срок воспринять и увлеченно воспроизвести технически сложную и стилистически тонкую хореографию мастера. Нынешний художественный руководитель труппы Виктор Ярёменко уделяет большое внимание её исполнительской стороне. И балет Сержа Лифаря, и фрагменты из других спектаклей театра, включенные в программу вечера, позволили оценить масштаб этой работы: в коллективе много молодёжи, есть многообещающие солисты, в хорошей форме зрелые мастера. Поэтому нельзя не оценить просматривающуюся за этим школой: ведь большинство артистов – выпускники Киевского хореографического училища.

Итак, конкурс. Как всегда, первый тур разочаровывает зрительски настроенную публику. Поскольку только профессионалы за большим количеством среднего уровня школьно обученных юншей и девушек в течение полутора-двух минут исполнения ими вари-



ции способны выделить тех, кто уже на следующем туре изменит картину профессионального уровня состязания и вступит в собственно соревновательный конкурсный процесс.

Основное количество его участников представляли театры Украины, их дополнили молодые танцовщицы и танцовщики Казахстана, Японии, Кореи. От России выступали посланцы Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.



• Леся Макаренко (Украина) – 1 премия.  
Фото А.ПУТРОВА

BALLET

Немировича-Данченко и Якутского хореографического училища.

Среди украинских исполнителей сразу же обратили на себя внимание выпускники молодого Донецкого училища.

Редкой особенностью конкурса явилось количество сильных исполнителей в мужской группе, как младшей, так и старшей. Им явно не хватило призовых мест, несмотря на то, что и Гран при было отдано танцовщику. Его вручили Ярославу Саленко – солисту балета Национальной оперы Украины в Донецке, выпускнику Школы хореографического искусства Вадима Писарева. Жерлин Ндуи и Евгений Лагунов, получившие первую и вторую премии, – также выпускники Донецкой школы. Не могу не сказать, что Ж.Ндуи всего 15 лет (ученик 7 класса), и его желание выступать в соревнованиях не со своими ровесниками, а по программе старшей группы не помешало ему стать первым.

Состав участниц, на мой взгляд, не представил ярких индивидуальностей, хотя выявил достаточно высокую их профессиональную подготовку.

Как всегда, проблему составила программа современной хореографии. Можно позавидовать нашему общему стоическому упрямству включать в конкурсные требования показ теперь уже двух современных номеров. И столь же постоянной неудовлетворённости тем, что демонстрируют конкурсанты.

А видим мы разное: от сегодня поставленных дуэтов в традициях классических *pas de deux* и номеров, которые условно можно назвать неоклассикой (хотя нового в них мало), до непонятных и невразумительных пластических подражаний вне стили и собственного выражения лица. Наши участники, как правило, именно здесь теряют баллы и только их «запас», обрётённый в показе классического репертуара, «выводит» танцовщиков на следующий тур.

Картина настолько постоянна, что писать просто неудобно. Думается, пришло время поразмышлять о том, а что именно хотели бы мы увидеть в этой программе, и, тем самым, очертить задачу, стоящую перед исполнителями и теми, кто их готовит. Например, для меня совершенно ясно, что хотят увидеть организаторы конкурса «Prix de Lausanne». Они рассылают будущим конкурсантам 4-5 примеров (на выбор и для женщин и мужчин) и на основе интерпретации, предложенной в присланных кассетах, судят исполнителей.

А что хотят видеть организаторы конкурсов артистов классического балета от их участников в современной программе, не ясно.

Было бы логичным, чтобы соревновательный репертуар второго тура продемонстрировал современное видение классического танца с его пальцевой или характерной техникой. Пока что в этот раздел стремятся «втиснуть» всё, что даёт возможность понять картину развития танца, но трудно сопоставлять неоклассику с босоножным танцем или танцем живота... Пора определиться и выбрать направление. Не претендуя на рекомендацию, думается, что каждый конкурс должен установить свои приоритеты в данной программе и заявить об этом в условиях. Иначе мы так и не выльем из «сборной солянки» и пёстрого набора.

Другое дело конкурс хореографов. Предлагаемая свобода выбора музыки, состава (от одного до трёх исполнителей), жанров и тем, безусловно, оправданы. И тот факт, что соревнование хореографов проходило в рамках конкурса, но не было напрямую «завязано» на исполнителей – участников конкурса, принципиально важно для раскрытия дарования создателей танца.

Тем не менее, на результатах это не очень сказалось. Традиционно единодушно был снят разговор о первой премии, а о второй долго спорили. И если честно, любое вручение даже второй или третьей премий носит скорее поощрительный, чем заслуженный характер.

Чем же страдали композиции хореографов? Прежде всего, незнанием техники тех систем танца, коими пытались пользоваться, с одной стороны, и неподготовленностью тел (аппарата) исполнителей, с другой. Потому номера киевского танцовщика Сергея Бондура, выступившего в роли хореографа, выгодно отличались, так как были поставлены в хорошо знакомой автору и его артистам школе классического танца, в системе которого и шли поиски решения тем и пластической новизны. Сам факт участия в украинском конкурсе представительств Германии и Италии знаменателен. Но пока можно только надеяться, что постоянство и желание добиться прорыва в этом уникальном процессе рождения хореографа принесёт плоды.

Хотелось бы отметить и такой отрядный факт, как помолодевшее жюри конкурса. Сейчас достигнуто именно «равноденствие» между энергией просвещенного мастерства старших и центристемительными поисками новизны младших. И наблюдать их издавшие радостно и перспективно. Рядом с Ю.Григоревичем, А.Урсляком в жюри работала восходящая плеяда руководителей трупп, педагогов, хореографов – В.Писарев, В.Яременко, А.Прокофьев, Д.Харангозо, О.Шотт и солист балета, лауреат II конкурса имени С.Лифаря Иван Путров, ныне премьер Королевского оперного театра «Ковент-Гарден» в Лондоне.

Конкурс имени С.Лифаря, отметивший свой пятилетний юбилей, может быть, моложе многих международных конкурсных «асов», но уверенно вписался в это современное явление мировой хореографической действительности.

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ



# ГРАН ПРИ НЕ ПРИСУЖДАТЬ! «АРАБЕСК» — 2004



• Анастасия Сташкевич.

• Яна Саленко.

• Вячеслав Лопатин.

Конкурс молодых артистов балета проходил в Перми уже в восьмой раз. Заявок было прислано более 140 со всех концов света – от экзотической Аргентины до страны восходящего солнца Японии. Европа практически от участия отстранилась, зато от стран СНГ приехали посланцы Украины и Казахстана. Что касается территории России – то конкурсанты представили всю географию страны – от Новосибирска до Можайска, от Уфы до Ханты-Мансийска. Москва заявила о себе скромно, но среди столичных конкурсантов была юная пара из Большого театра – Анастасия Сташкевич и Вячеслав Лопатин. Обычно широко представленный на «Арабеске» Санкт-Петербург, нынче не блеснул ни количеством, ни качеством. А вот Восток пытался покорить массой, и надо признаться, что Сон Сяо из Китая и Алиа Хасанова из Казахстана понравились и членам жюри, и публике.

После первого тура число конкурсантов сократилось практически вдвое: их стало чуть за сорок. Борьба шла как то вяло, а сам конкурс оказался лишенным динамики.

Классический репертуар, предлагаемый участниками, не отличался разнообразием, что становится печальной традицией. Все чаще и настоящей технической сторона преобладает

над творческой. Молодым танцовщикам не хватает актерского мастерства (а может быть, увлечение танцем как формой выражения спортивных успехов становится некой «модой»!). Как бы ни были легки и изящны прыжки и верчения – они не смогут передать всей магии танца. К сожалению, многие конкурсанты не умеют «забыть» о технике, где уж тут взяться вдохновению?

У «Арабеска» прошлых лет всегда заметным событием был второй тур, где исполнялись произведения современной хореографии, специально поставленные для конкурса. Однако и здесь не случилось ничего интересного. Современная хореография оказалась в плену банальных сюжетов и даже великая музыка Шнитке, Баха не спасала. Некоторые из представленных номеров больше годились для ночных клубов, нежели для балетного конкурса.

Средний уровень «Арабеска 2004» очевиден. И дело не только в том, что уже не первый год Гран при остается неустраиваемым. А в том, что при этих условиях он и не может быть востребован. Почти сотня конкурсантов и все такие разные: по возрасту (а значит и по физическим возможностям), по уровню подготовки (от высокопрофессионального театра до почти самодеятельной студии), по культуре

исполнения. Желание победить или поучаствовать порой не соответствует высокому статусу конкурса. И это беда не только «Арабеска». Идет яростное наступление на жанр классического балета некой всеядной танцевобии.

Но вот три этапа пройдены, и пора называть победителей.

Приз Сергея Дягилева (Гран при) не присуждается никому. Первая женская премия у прелестной Яны Саленко (Украина). Первая мужская премия поделена между Даниилом Симкиным (Германия) и Жерлином Ндуди (Украина). Оба танцовщика виртуозны и пластичны. Но все же им не хватает некоего таинства танца, делающего балет высоким искусством. И вторые премии (и у женщин, и у мужчин) поделены. Лауреатами становятся Анастасия Ломаченкова (Санкт-Петербург) и Анастасия Сташкевич (Москва), Вячеслав Лопатин (Москва) и Сугано Хидео (Япония). Третья женская премия также у двоих – Алиа Танькпаевой и Али Хасановой (обе из Казахстана). Не скрыт ли при этом «деление» некий компромисс, этакое усредненное понятие лауреатства? Третьей мужской премией отмечен представитель Пермского театра оперы и балета Сергей Мершин.

После награждения состоялся гала-концерт, в котором танцевали лауреаты и дипломанты конкурса «Арабеск 2004». Публика от души аплодировала легкому блистательному Даниилу Симкину, изящной Ярославее Араптановой, техничной, элегантной Яне Саленко, летающему словно на крыльях темнокожему Жерлину Ндуди, утонченной Сон Сяо...

А в памяти всех участников конкурса остались слова художественного руководителя конкурса Владимира Васильева: «Пройдут годы, но вы никогда не забудете дней, проведенных на пермской земле. «Арабеск» останется в вашей жизни, как начало вашей творческой карьеры».

Праздник кончился, начинаются будни и для молодых артистов балета и для дирекции конкурса «Арабеск». Через два года город на Каме опять на несколько дней станет балетной столицей. Но чтобы поднять планку конкурсной борьбы, что-то в судьбе «Арабеска» должно измениться.

А может быть, через два года изменится и само искусство балета?

ТАТЬЯНА ЧЕРНОВА



# Большой & Mr.B

Около четырех лет на сцене Большого театра не шли балеты Джорджа Баланчина. Выпавшие из репертуара при очередной смене руководства театра, они возвращаются к зрителям только сейчас, в год столетия со дня рождения великого хореографа. Большинство крупнейших балетных компаний мира отметили эту дату еще в январе, в день рождения Баланчина. Но Большой театр тогда только вернулся с ответственных гастролей в Париже, и премьера была намечена на март. Авральная ситуация, в которой готовились балеты, в некоторой степени облегчалась тем обстоятельством, что заявленные премьеры, по сути, стали возобновлением спектаклей, вошедших в репертуар театра несколько лет назад. К «Симфонии до мажор» и «Агону» сейчас добавили небольшой одноактный балет «Кончерто барокко», до того шедший в нашей стране только на сцене Пермского театра оперы и балета имени Чайковского, да несколько широко известных дуэтов Баланчина. Из обширного и далеко не равнозначного наследия хореографа, поставившего в общей сложности более 400 произведений, сейчас во всем мире спросом пользуются лишь 15-20 названий. Впрочем, такова участь творений большинства великих художников балета. Немного уцелело из наследия Жюльетты Перро. Еще до революции 1917-го года сошли со сцены многие спектакли Мариуса Петипа, интерес к которым возобновился лишь в 30-е годы прошлого века. Только в наше время реконструированы балеты Вацлава Нижинского. Таких примеров можно привести немало.

Своим учителем Баланчин считал Федора Лопухова. Участие в его танц-симфонии «Величие мироздания» и определило становление Баланчина-хореографа. Разработка хореографии, как музыкального произведения, композиция, архитектоника, построение и форма, многие танцевальные приемы, аскетичность в оформлении и костюмах (именно Лопухов одним из первых использовал тренировочную балетную одежду) – все это в дальнейшем проявилось во многих спектаклях мистера Би, как называли мастера в Америке. Всю свою жизнь Баланчин совер-



• Г. Степаненко в балете «Симфония до мажор». Фото И. ВЛАДИМИРОВА

BALLET

шенствовал и развивал, в сущности, единственную из многих тем, заданных Лопуховым, в своем творчестве. Это со всей очевидностью подтвердилось после реконструкции танцсимфонии Лопухова в наше время. Покинув Петроград в 1924 году, обретя известность у Дягилева, после его смерти Баланчин (а именно Дягилев и переделал трудно произносимую для западного человека фамилию Георгия Баланчивадзе) недолго работает в одном из лондонских ревю, в Датском королевском балете, в «Русском балете Монте-Карло»... В Америку Баланчин приезжает в 1933 году по приглашению богатого американского филантро-

па Линкольна Кернстайна «создать за три года американский балет». Он организует школу балета и несколько недолговечных балетных трупп, заложив, таким образом, фундамент для создания в 1948 году «Нью-Йорк сити балле», одного из самых знаменитых в мире театров балета. Создавая репертуар для своих небольших трупп и располагая крохотным бюджетом, Баланчин стал делать маленькие бессюжетные спектакли без декораций и специальных костюмов, роль которых выполняло обычная тренировочная одежда балетных артистов – трико и купальники. Так складывался легендарный стиль Баланчина.



«Кончерто барокко» на музыку концерта ре-минор для двух скрипок с оркестром И.С.Баха Баланчин сочинил в самый разгар второй мировой войны в относительно благополучном Нью-Йорке для труппы «Cagavan ballet» (странствующий балет), готовящейся в поездку с «миссией доброй воли» в Латинскую Америку. Преображая баховской гармонией дисгармоничность и хаос внешнего мира, Баланчин сочинил балет, в котором роль двух солирующих скрипок перешла двум солистам. Балерины вместе с солистом и ансамблем из восьми человек должны были воплотить эту музыкальную гармонию своими телами, сохраняя, тем не менее, определенную свободу, ибо мистер Би, большой любитель парадоксов, усмотрел в баховской музыке джазовый оттенок. Однако все эти джазовые тонкости поначалу не удавались артистам Большого театра. Только к третьему спектаклю танцовщики перестали путаться в сложных хитросплетениях хороводов, наконец, прекратив ломать симметрию рисунка ансамблевых построений. Из солистов особенно красиво танцевали свои партии артисты, вошедшие во второй состав, где роли ведущих скрипок взяли на себя изящная и прелестная в постижении баховской гармонии Нелли Кобахидзе и строгий Георгий Гераскин, в своем дуете с Марией Аллаш. Еще труднее

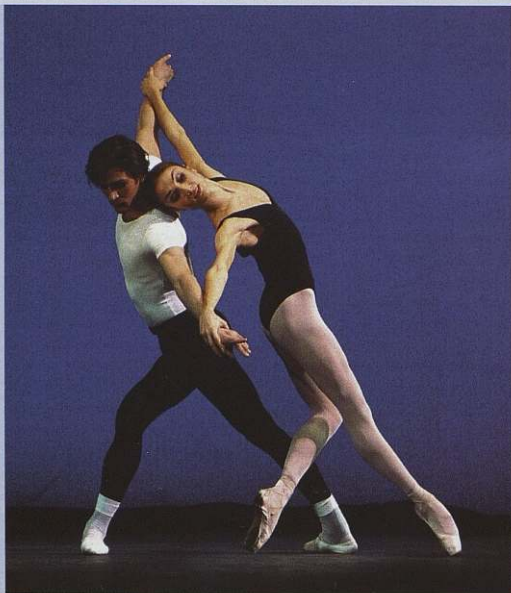
обстояло дело с «Агоном». Балет был создан Стравинским и Баланчиным в 1957 году, в самый разгар моды на додекафонию и атональность, и удивлял неопитов своей смелостью и новизной. В сущности, это – соревнование (что и означает в переводе с греческого слово «агон») между великим композитором, словно нарочно написавшим музыку, на которую, по его мнению, невозможно создать хореографию, и хореографом, все-таки решившим сложную задачу. С этой хореографической головоломкой артисты Большого справились не без труда. По признанию строгого репетитора из фонда Баланчина Джорджа Клиффорда, этот балет сейчас танцуются труппой Большого театра на несколько порядков лучше, чем в «Нью-Йорк сити балле». А Яна Годовского и Нину Капцову он назвал наиболее адекватными баланчинскому стилю. Действительно, и Ян Годовский и Нина Капцова (танцевавшая почему-то во втором составе) смотрелись в этом балете очень выигрышно, точно рисуя изломанную графику Баланчина и четко «проговаривая» все па, расставляя нужные акценты и не упуская из вида даже незначительных нюансов. Удачно вписались в «Агон» Александр Войтюк и Батыр Анадурдыев. А подошедшие к пятому спектаклю Инна Петрова и Дмитрий Белоголовцев – исполнители премьеры 1999 года

в очередной раз продемонстрировали класс и свое уникальное владение этой балетной графикой.

Хореографическим шедевром Баланчина бесспорно является балет на музыку Бизе «Симфония до мажор». Созданный в 1947 году для Парижской оперы, он сегодня – парадный портрет сильнейших трупп мира, где обычно четко по рангам, как в шахматах, расставляют кордебалет, солистов и конкурирующих друг с другом этуалей – балетных звезд, чье тайное соперничество оборачивается триумфальной победой всей труппы и завершается построением сияющего, «хрустального дворца» (так балет назывался ранее), где каждый премьер и солист занимают подобающее его рангу место. В центре всех четырех частей или ансамблей этого балетно-архитектурного шедевра своя пара звезд в окружении двух пар солистов и собственного кордебалета, которые объединяются в роскошном финале. Не все премьеры и премьерши Большого выдержали это трудное соперничество и не всегда соответствовали своему рангу. Бесспорной звездой труппы смотрелась Светлана Захарова – только в этом сезоне ставшая балериной Большого театра. В медленном адажио – второй части балета ее тело буквально пело, поэтично вторя каждой ноте Бизе,

BALLET

- С.Захарова и А.Волчков в балете «Симфония до мажор». Фото И.ВЛАДИМИРОВА
- Е.Штулина и Р.Скворцов в балете «Агон». Фото И.ВЛАДИМИРОВА





откликаясь на каждый «штрих» музыкальной партитуры. Это завораживающее зрелище омрачалось лишь слишком скорбным вместо спокойно одухотворенного выражением лица балерины, напоминающим кающуюся Магдалину. Зато в финале балета прима почему-то предстала с «застывшей голливудской улыбкой». Сергей Филин в первой части выделял воздушные заноски и пируэты, радостно летал по сцене, затмевая свою партнершу Надежду Грачеву. Значительно лучше справилась с партией виртуозная Анастасия Горячева, которая в другом составе танцевала также с Сергеем Филиным, показавшим себя здесь крепким и надёжным партнёром. Невзирая на упомянутую технику, не смотрелся рядом со своей крупной партнершей Марией Аллаш – Ян Годовский. Из солистов, «состоящих при свите» звезд, особенно выделялись Иван Семиреченский и Артем Вахтин. Истинной победительницей этого захватывающего соревнования прим и премовов вышла Галина Степаненко, в головокружительном темпе на скорости, близкой к космической, исполнившая четвертую часть симфонии Бизе. Балерина assoluta Большого театра продемонстрировала свою неумную энергию и в «Тарантелле» Баланчина – одном из трех па де де, поочередно показанных в премьерные дни. В «Тарантелле» Степаненко смотрелась игривой девчонкой, которая задорно кокетничает со своим ухажером – простым деревенским паренком, в роли которого мы увидели Андрея Болотина. Он, шутя, проделывал сложнейшие баланчинские па, сверкая виртуозными заносками и прыжками, естественно «выплёскивая» на зрителя поток молодой энергии и жизнелюбия. Еще более убедительно, практически без помарок Болотин станцевал первую часть «Симфонии до мажор» во втором составе, будучи zaangażированным в ранге звезды, отлично выполняя трудные поддержки. Сегодня Андрей Болотин, представляется нам одним из самых многообещающих солистов Большого театра, которого здесь явно «передержали» на вторых ролях. Совсем по-другому станцевал «Тарантеллу» Денис Медведев, ориентируясь на манеру исполнения, созданную в своё время Алексеем Рагманским. Обронив от «избытка» темперамента бубен и несколько при этом ступешавшись, Медведев, тем не менее, продемонстрировал неизменно высокий класс своего мастерства, оттанцевав, как всегда, неподражаемо, чисто, ярко, с искромётным задором. К сожалению многочисленных

поклонников Марии Александровой – одной из первых балерин Большого театра, звезда которой, наконец, победоносно взойшла в Париже на только что прошедших гастролях, в этой премьере мы увидели танцовщицу только в одном па де де на музыку Чайковского, которое она исполнила вместе с Сергеем Филиным. Этот виденный-перевиденный балетоманами номер предстал в совершенно неужи-

похожая на голубую жемчужину и танцевавшая с настоящей балеринским шиком Надежда Грачева.

В баланчинских премьерях труппа Большого продемонстрировала хорошую форму. Надеемся, что на этом освоение наследия Баланчина не закончится. Однако не надо забывать и о том, что данная хореография – все же хореография первой половины про-

BALLET

• М.Александрова в па де де на музыку П.И.Чайковского. Фото И.ВЛАДИМИРОВА



данном исполнении, демонстрируя блеск и мастерство, вихрь и напор двух признанных звезд Большого. А то, с какой безудержной смелостью балерина кидалась «рыбкой» на руки партнёра, заставляло вспомнить Ольгу Лепешинскую. Лишь в третьем составе Александрова вышла в третьей части «Симфонии до мажор» и была, как всегда, уверенной в себе ослепительной победительницей. В другом составе па де де Чайковского танцевали Дмитрий Гуданов и Нина Капцова. Это выступление вряд ли можно назвать удачным. Успешно справившись с вариацией, Гуданов «завалил» поддержку, чуть не уронив свою партнершу в финале. В третий премьерный день в красивейшем па де де из «Сильвии», предназначенном для самых настоящих балетных гурманов, великолепно показалась

шлого века и далеко не последнее слово хореографической мысли. В этом году «Нью-Йорк сити балле», дом Баланчина, отмечая столетие великого мастера, пригласил на постановку крупнейшего российского хореографа Бориса Эйфмана. В Большом театре вот уже пять лет не идет его замечательный балет «Русский Гамлет», который должен занять свое место в репертуаре прославленного коллектива. Создавая новый репертуар, конечно же, необходимо также осваивать стили зарубежных мастеров – Бжара, Ноймайера и хореографическое пространство западных балетных интеллектуалов Киллиана и Форсайта, но бережно сохраняя при этом не только классику XIX века, но и великое наследие советского балета.

ПАВЕЛ ЯЦЕНКОВ



# CONTEMPORARY EGO

Из соседнего Челябинска Екатеринбург кажется своеобразной Меккой современного искусства и особенно хореографического. Регулярность проведения художественных акций становится там устойчивой традицией. Многолетняя деятельность Центра современного искусства под руководством Л.Шульмана, театра «Провинциальные танцы» Т.Багановой и вот уже в течение нескольких лет Института танца под руководством неугомонного О.Петрова не перестают снабжать Екатеринбург новой художественной информацией. Сезон 2003 года начался обширной программой «Французские сезоны с Институтом танца», в которую, в частности, вошла постановка спектакля хореографа Пала Френака «Спиной к стене» с труппой института. Содержание классического балетного спектакля обычно составляло какое-либо событие, оно заключало в себе определенное действие, определенный сюжет. Искусство contemporary dance не отражает реальной действительности, оно передает лишь чувственный мир человека в его взаимоотношении с миром внешним. Иными словами, оно передает субъективный человеческий опыт, причем чаще всего тот, который еще неосознан самим человеком, а существует лишь на уровне подсознания. Очень часто это искусство так и называют блужданием в потемках человеческого подсознания, или искусством художественного замыкания. Совершенно естественно, что из такого произведения ушла субъективность. Обычно оно состоит из череды отдельных эпизодов, не связанных между собой единым содержанием. Каждый эпизод является передачей определенного внутреннего состояния человека. Мастерство автора в данном случае заключается в умении выстраивать внутреннюю драматургию в чередовании этих эпизодов. Пал Френак, к примеру, умеет поражать зрителя неожиданностью каждого следующего эпизода. Он очень точно чувствует, с какого места сцены нужно начинать следующий эпизод, в каком ритме его осуществлять, какими дополнительными средствами его сопровождать и когда его менять. Френака считают одним из самых радикальных хореографов современности. Ему не свойственны полугона и мягкость изложения. Он поражает зрителя своей открытостью и бескомпромиссностью суждений.

В центре спектакля «Спиной к стене» универсальная для этого искусства тема: что есть человек? Венец природы или ошибка природы? Произведений, ее рассматривающих, уже трудно даже сосчитать. Видно, настолько она глубока, а может именно способ создания делает ее бездонной. Ведь contemporary dance искусство глубоко личностное, оно идет от субъективного опыта

хореографа, от его личных переживаний, а отсюда, сколько хореографов – столько и вариантов. Пал Френак в данном случае бескомпромиссен, он жесток в своем приговоре человечеству. Однако он считает, что именно в этом и есть его гуманизм. Просто иначе нельзя быть услышанным. Современное человечество настолько закрыто друг от друга, настолько далеко ушло внутрь своего эгоизма, что простые человеческие выражения чувств становятся невозможными.

Пластический язык спектакля также достаточно решителен, а подчас выглядит открыто жестким. Френак очень лаконичен в своей пластической палитре, но каждый его жест предельно емкий, он точно передает различные человеческие состояния, которые угадываются буквально сразу. У него нет движений самих по себе, так сказать, разговоров ни о чем. Каждое движение точно направлено к центру человеческого сознания. Пожалуй, именно язык его пластики придает спектаклю должную глубину. По характеру он приближен к бытовой, обыденной пластике, а потому его очень трудно назвать хореографическим в привычном, классическом понимании.

Здесь уместно вспомнить, что пластический язык современного спектакля – это еще одна его особенность. Пластический язык нового спектакля не имеет той строгой регламентации, которая свойственна танцу классическому. Практически каждый хореограф ищет свой язык, и именно его наличие повышает художественный статус хореографа. В этом смысле новая хореография более индивидуализирована, чем традиционная.

Совершенно другими в новом искусстве становится и роль исполнителя, а также его взаимоотношения с постановщиком. Так как это искусство глубоко личностное, то исполнитель перестает быть просто интерпретатором идей постановщика, он неизбежно становится его соавтором. А это значит, он обязательно должен быть личностью. Дело в том, что актер в данном случае не изображает кого-то из себя. Здесь каждый танцует себя самого. Но в таком случае, хороший танцовщик должен быть уже с определенным жизненным опытом, ведь хореографическая техника в данном случае не является главным достижением. Характеризуя такого исполнителя, обычно не говорят о его высоком прыжке, красивых позах или большом шаге, а выделяют его энергетику, глубину его внутреннего состояния.

Пал Френак рассказывает, что часто свои движения и в целом пластику спектакля он подсматривает в обыденной жизни. Подчас исполнители сами подкалывают тему действия. Движения, выполненные во время разогрева, или просто так в минуты

свободного самовыражения, оказываются сходными с концепцией спектакля. Иногда он дает танцовщикам задание выразить определенную мысль, причем объясняет ее словами, а исполнители сами должны раскрыть её содержание пластически, исходя из привычной для себя лексики. Иногда эпизод, который артист сочинил, кажется балетмейстеру выразительным, и он включает его в спектакль. Таким образом, и исполнительский стиль нового искусства отличается большей индивидуализацией.

Обычно балетмейстерский взгляд Пала Френака рассчитан на жизненную и творческую зрелость артистов. Процесс постановки спектакля «Спиной к стене» осложнялся тем, что труппа, набранная по кастингу и состоящая, в основном, из выпускников школы Екатеринбургского института танца, была очень молода и не обладала жизненным опытом. Поэтому первоначальная концепция спектакля претерпела существенные изменения, хотя основная его идея сохранилась. Молодость исполнителей тоже имеет преимущества, они более открыты и для хореографа, и для зрителя. Френак сумел использовать именно это качество участников спектакля. Однако, вместе с тем, екатеринбургские исполнители люди думающие, с хорошим интеллектуальным потенциалом. Это тоже немаловажно, ведь contemporary dance не столько хореография, сколько философия. Их исполнение демонстрировало ясную осознанность происходящего на сцене, и, несмотря на молодость, наличие уже сформировавшейся индивидуальности.

Особо необходимо сказать об участии в этом спектакле уже достаточно известной в нашей стране Марии Козевой. Работая в театре «Провинциальные танцы» с балетмейстером Татьяной Багановой, а также с зарубежными хореографами Кристин Брюнель, Анука Ван Дайк, Иоахимом Шлемером, она обрела богатый творческий опыт, сформировалась как самобытный художник с глубоким внутренним потенциалом. Соотношение молодежной открытости труппы и художественной зрелости Марии Козевой создали своеобразный исполнительский стиль спектакля. Современные спектакли не сочиняются и не конструируются на основе логического сочетания движений, сцен, эпизодов. Современный хореограф ищет все составляющие своего произведения где-то там... в себе, в своем подсознании. Словом, contemporary dance – это иррациональный способ художественного самовыражения, и Екатеринбург его уже достаточно хорошо освоил.

ТАТЬЯНА ВОЛЬФОВИЧ





# ПОГОВОРИМ О...

## ЧТО ЕСТЬ ХОРЕОГРАФИЯ В ВЕК ТЕХНОЛОГИЙ

XXI век – век новых технологий и инноваций. Как это ни странно, но в танцевальном искусстве нового поколения без этих атрибутов современности никуда уже не уйти. Все меньше становится самой хореографии и все больше – компьютерных проекций, телевизионных кадров и голосов за сценой, которые договаривают то, что не хочет договорить тело. Современная хореография показала нам, что ей не нужны какие-то определенные формы и рамки. Она развивается вне всяких законов построения сценического действия. В драматургии современной хореографии нет как такового вступления, завязки, кульминации и развязки. Здесь в каждом номере свой сюжет со своей идеей, в отличие от целостного спектакля, где одна идея развивается в течение всего действия. Современная хореография отличается наличием философского, интеллектуального начала. Разум бесконечен – может, это и есть основная мысль современной хореографии. Мы пытаемся следовать каким-то правилам разума или прислушиваться к зову сердца, а современная хореография не подчиняется этим законам. Она развивается по своим, новым правилам, которые меняются от постановки к постановке. Вот почему иногда нам так трудно понять то, что хотел сказать хореограф. Видимо, только он один на сто процентов понимает свою постановку, ну а если зритель поймет ее хоть наполовину, то, значит, его работа проделана не зря.

Постановка Саши Пепеляева «Ногти» соответствует всем вышеперечисленным тенденциям хореографии. Спектакль этот был приурочен к десятилетию Театра «Кинетик». Премьера «Ногтей» (в начальном варианте «10 прозрачных полумесяцев») состоялась в культурном центре «Дом» осенью минувшего года. Спектакль противоречивый: порой непонятный, порой интересный. Есть мнения, что он не удался, а некоторые его считают началом чего-то нового в хореографии, чему еще не придумали названия, но лет через сто это «что-то» будет носить какое-то гордое имя.

Театр всегда мечтал, чтобы его актер был разносторонним, синтетическим.



• Сцена из балета «Ногти».

BALETT

Современный драматический актер может прекрасно петь, танцевать и еще успевать играть. А современный балетный актер вроде бы должен только уметь хорошо танцевать. Потому что в хореографии (в её классическом понимании) самовыражаться нужно только лишь своим телом и ничем больше. Но теперь, чтобы искусство танца не погибло, творцы прибегают ко всем новшествам и достижениям современной науки. Очевидно, что современному искусству балета в будущем не обойтись без компьютерной графики и кинематографических элементов.

Компьютерная графика в «Ногтях» порой очень удачно играет. Вся сцена увшана полупрозрачными полотноми, на которых иногда появляются те или иные тексты или изображения. В самом начале цитируются фразы из повести Михаила Елизарова «Ногти», по мотивам которой и поставлен балет. На нас с экрана летят миллионы каких-то огромных звезд, которые на самом-то деле оказываются не звездами, а кусочками отрезанных ногтей. Первые несколько минут невозможно привыкнуть к тому, что на

тебя летят бездна ногтей, поэтому начальное впечатление от спектакля далеко не самое приятное.

Очень удачна мысль, сделать «па де де» с вымышленным персонажем, который изображен в проекции, но до которого нельзя прикоснуться. Один танцовщик танцует свою партию, а с ним синхронно исполняет ту же партию персонаж, проектируемый на полотно. Они тянут друг к другу руки, и вымышленный герой как будто растворяется в танцовщике.

В целом, впечатление противоречивое. Тенденция украсить спектакль новыми идеями сама по себе интересна. Но как сделать это так деликатно, чтобы не потерять саму идею хореографии? Как найти ту золотую середину, при которой танец и технологии должны взаимно дополнять друг друга? Вот над этим вопросом стоит призадуматься, ставя новые эксперименты. На мой взгляд, чрезмерное увлечение современными новшествами отвлекают нас, зрителей, от самой сути хореографии – от выражения идей через тело.

Как и современное искусство, хореография иногда развивается по законам,



понятным лишь ее творцу. И получается, что не всякий зритель, любитель этого прекрасного искусства способен понять все идеи постановщика. Тогда на помощь приходит простое слово, которым можно объяснить весь смысл спектакля. Челябинская «Колония нестрогого танца» в постановке «Поговорим о...» использовала этот прием: в течение всего действия приятный женский голос рассказывает нам о смысле слова. Из её объяснения выясняется, что слово – это просто набор звуков, которые сами по себе ничего не значат. Получается, что вся наша речь лишена смысла.

Кроме этого интересного философского контекста, нужно отметить еще и неплохую хореографию (хореограф – Владимир Голубев, про которого в программке написано, что он пока жив и больше ничего). Здесь много сложных женских поддержек, которые довольно неплохо исполняются танцовщицами. Никто из этих девушек особо не выделен: у них у всех есть свои небольшие эпизоды, где они могут показать свое мастерство, и по большому счету, никто из них не претендует на гордое название солистки труппы. Все они довольно одинаковы, но я говорю это не с отрицательным подтекстом: все-таки танцевать в ансамбле гораздо труднее, чем одному. И в этом еще одно яркое преимущество труппы «Колония нестрогого танца».

**И**звестный хореограф Альберт Альберт («По.В.С.Танцы») в соавторстве с Александрой Конниковой и Эммануэль Горда создали спектакль под названием «&». С большой натяжкой эту постановку можно назвать танцевальной. Танца здесь нет. Есть просто театрально-пантомимно-хореографическое действо, в котором заняты два исполнителя: Александра Конникова и Альберт Альберт. Александра поет песню на каком-то вымышленном языке, а мелодия этой песни еще долго сидит в голове и никак не хочет оттуда вылезать. Под «звуковой дизайн» оба героя переживают все горести жестокого мира. Здесь есть и ночные бури, и приспособление к ходьбе в одном ботинке: весь этот спектакль показывает нам весь путь адаптации человека к окружающему миру. У каждого персонажа есть свой небольшой дом, своя защита от мира, и в финале эти два дома превращаются в огромный месяц-качели.

На мой взгляд, если современное танцевальное искусство пойдет путем замены движения тела синкретическими инновациями, то в будущем

хореографии как таковой может уже и не существовать. Компьютеры, кинематография должны быть логичным дополнением, но никак не заменой балетному искусству. Иначе получается, что за неимением новых идей для постановок, балетмейстер будет заменять все то, чего у него нет, техническими находками. И конечно, очень бы хотелось, чтобы искусство тела и эти новшества гармонично развивались в новых постановках, ярко дополняя друг друга.

### «Перфомания» как болезнь современного танца

Саша Пепеляев диктует моду в области современного танца Москвы. Стало модным слово – «перформанс», что значит – представление, а Саша сделал производную этого слова и создал свое – перфомания. Что, скорее всего, означает манию делать представления. Пепеляев болен этой болезнью делать перформансы, и надо сказать, иногда у него удачно получается.

Создав новое слово, Пепеляев озаглавил им свою новую программу, которую он показал на сцене, где смело ставит эксперименты молодые таланты – на сцене комплекса СТД «На Страстном». Сюда вошло его собственное творение под названием «Сеанс одновременной игры» и творение молодых Дарьи Бузовкиной и Тараса Бурнашева, которое называлось просто «Снег».

«Сеанс одновременной игры» по замыслу своему и его воплощению был достаточно интригующим. И как всегда здесь было больше вопросов, чем ответов. Сам Пепеляев представил свою постановку как слияние героев разных спектаклей в одном. Смогут ли они играть свою роль, оказавшись в одном спектакле, или они могут правильно играть ее только в своем пространстве? На протяжении этого спектакля артисты предлагают нам посмотреть, как уживутся вместе Гамлет, Отелло и Ромео, например. Сможет ли раненый Гамлет понять мучения Отелло? Но на самом деле, здесь столько персонажей, что каждый видит в меру своей начитанности или проницательности. Кто-то может увидеть Марию Стюарт, а кто-то скажет, что это Жанна Д'Арк – и самое поразительное, что все будет правы, так как нет одинакового ответа на загадки этого спектакля.

Пепеляев, как всегда, обожает вставлять в свои постановки ком-

пьютерные проекции. И вот как раз здесь они не перечеркивают смысл спектакля, а гармонично его дополняют: в глубине сцены висят два полотна, на которых время от времени продолжают за артистами дотанцовывать их компьютерные тени. Нарезка из прокофьевской «Ромео и Джульетты» создает атмосферу безысходности и пессимистичности. В конечном счете, все равно эти герои – марионетки в руках драматурга или режиссера, и от их желания поменять действительность ничего не зависит – и последние расквашивания артистов, сопровождаемые заполняющими прозрачный занавес миллионами таких же качающихся компьютерных собратьев, указывают и на это тоже.

**В**торой спектакль этого вечера – «Снег» Тараса Бурнашева и Дарьи Бузовкиной – потряс многих: кому-то он подарил заряд положительных эмоций, а кого-то разозлил и заставил покинуть зал раньше времени. Что такое зима? Это тоже лето, только белое и холодное. Вот так замысловато определили смысл этого спектакля его постановщики. Снежная дева (Тарас Бурнашев) стоит себе и стоит посреди улицы, рядом с ним ездит на лыжах девочка-подросток в шерстяной шапочке (Дарья Бузовкина). И тут история переключается немного со «Снежной королевой»: девочка растапливает сердце Снежной девы, но замораживает свое. И Снежная дева, потеряв всякий стыд, и обретя страсть в душе, снимает с себя всю брэнную одежду и начинает танцевать танго с ледяным телом девочки. Вот как раз после того, как Тарас снял с себя всю одежду, половина зала покинула дерзкую, по их мнению, постановку. Но, на мой взгляд, Дарья и Тарас решили проблему вполне корректно. Тело Дарьи все время прикрывало тело Тараса, не дав, таким образом, никому из любопытствующих увидеть то, что все пытались увидеть, хотя самоотверженно делали вид, что смотрят совсем не туда.

В конечно счете, и у Матса Эка был применен такой же ход в его знаменитой «Жизели», только вот разница все-таки существует. Обнаженный Альберт в финале спектакля драматургически оправдан, а у Бузовкиной и Бурнашева этот ход был все-таки больше для представления (читай – перформанса). Но зато он точно соответствовал названию вечера – «Перфомания».

ВИТА ПЕТРОВА



# АЛИСА ВЗРОСЛЕЕТ...

Репертуар театра «Русский камерный балет «Москва» пополнился еще одним новым спектаклем «Алиса», автором которого стал уже известный зрителю по таким постановкам, как «Золотой петушок» и «Смотрины», Иван Фадеев.

Хореограф и здесь остался верен когда-то столь удачно найденному стилю – его работы полны юмора, который облегчает зрителям понимание идей автора.

Гениальное произведение Льюиса Кэрролла стало поистине легендарным – вот уже полтора столетия и взрослые, и дети во всем мире зачитываются книгой про юную леди, которая отважно отправилась навстречу чудесам. В спектакле были объединены сразу две истории про девочку Алису: «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье». А точнее было бы

«всё страньше и страньше». Мудрая Синяя Гусеница, немножечко загадочная и эксцентричная, заворожившая Алису взмахами огромного веера, дает ей уроки житейской мудрости. Героиня чуть было не становится жертвой жестокой банды, во главе которой Чеширский Кот – обаятельный и вероломный. И, конечно же, Алису поджидает первая любовь, мечта всех девушек – Белый рыцарь «на белом коне». Рука об руку с ней идет и первое разочарование: ее рыцарь пленен вовсе не своей дамой, его зовут за собой подвиги и романтика дальних странствий.

Увидев так близко «настоящую», «взрослую» жизнь, меняется и сама героиня (причем, в буквальном смысле). На смену очаровательной девочке приходит ее анти-эго, грубое, агрессивное... и даже чуточку небритое. Но, как и положено в детской

музыка близка и знакома почти всем зрителям, потому что представляет собой гигантский коллаж из самых известных фрагментов классической музыки. Моцарт, Шуберт, Бизе, Верди... и многие, многие другие. Не успеешь уловить один мотив и понять, откуда он тебе так знаком, как появляется следующий, и еще один, а на сцене в это время тоже бесконечная череда новых образов и не только...

Без цитирования хореографического стиля тоже не обходится. Это, конечно же, не грубое заимствование чужих идей, а столь же тонко, как и в музыке спектакля, ненароком брошенный намек. Чеширский Кот и его шайка чем-то напоминают бандитов из «Золотого века», под звуки музыки Бизе вдруг на мгновение проявляется пластика из балета Матса Эка «Кармен». Но каждый раз, уловив это



• Сцена из спектакля «Алиса». Алиса – Н.Королихина, Чеширский Кот – С.Маргай, Шалтай-Болтай – М.Никитина.  
• Алиса – Н.Королихина. Фото А.БРАЖНИКОВА

BALETT

сказать, не сами истории, а их персонажи: Белый Кролик, Шляпник, Мартовский Заяц, Белый рыцарь, Чеширский Кот и многие другие...

Казалось бы, это все абсолютно несерьезно, но кто сказал, что искусство обязательно должно быть серьезным? Да и Алиса в этом спектакле уже далеко не та маленькая девочка, которую сделал своей героиней Кэрролл. Она уже подросток и превратилась в подростка, которому пора входить во взрослый мир. Этот мир, загадочный и непонятный, и стал ее «страной чудес». Здесь все, как в жизни, – с каждым шагом

истории, все кончается хорошо, и героиня вновь находит себя.

Есть спектакли драматические, лирические, романтические и комические, а этот хочется охарактеризовать как балет-фейерверк. Как в калейдоскопе, мелькают перед зрителем персонажи, характеры, ситуации. И этому, вероятно, в немалой степени способствует музыкальная основа постановки. Балет про Алису был написан композитором Александром Розенблатом более 10 лет назад, но в своей полной версии на балетной сцене он появился впервые. Тем не менее, его

сходство, начинаешь задумываться: может, это только почудилось?

И почему-то совсем не возникает желания описывать хореографический стиль, подчеркивая «новые, необычные движения», «современную пластику», «находки хореографа». И вовсе не потому, что всего этого в спектакле не было, просто это не было целью балета. Хореограф не занимался «самовыражением», он отражал лишь свои (и в чем-то общечеловеческие) идеи, делая это легко, весело, с улыбкой...

ТАТЬЯНА СЛАВИЧ



# БАЛЕТ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

## на сцене Большого театра

В нынешнем году балет С.Прокофьева «Ромео и Джульетта» отмечает своеобразный юбилей — семьдесят лет назад, в 1934 году, главный режиссёр Кировского театра Сергей Радлов вместе с театроведом Адрианом Пиотровским начали, по предположению историков, работу над сценарием будущего шекспировского балета. Писать музыку предложили композитору Сергею Прокофьеву.

Выдающийся режиссёр, человек высокой культуры и энциклопедических знаний, Сергей Эрнестович был постановщиком пьес Шекспира — «Гамлета», «Отелло», «Ромео и Джульетты» на драматической сцене. И, как он писал в одной из своих статей, посвященных будущему балету: «Мы, проектирующие этот спектакль, твёрдо надеемся, что партии Джульетты и Ромео будут в числе лучших танцевальных партий нашего балетного репертуара».

Сергей Прокофьев с энтузиазмом откликнулся на предложение Радлова. И уже в 1935 году он в Бетховенском зале Большого театра показывает фрагменты будущего балета. Но прошло ещё пять лет, прежде чем хореографическое полотно, созданное композитором С.Прокофьевым и балетмейстером Л.Лавровским, увидело свет рампы на сцене Кировского театра, а через шесть лет — Большого. И вот уже на протяжении шести с лишним десятилетий балет «Ромео и Джульетта» привлекает внимание многих видных деятелей балета, став одним из самых репертуарных творений XX века.

Бывают спектакли, которые, даже не имея однозначного признания, самим своим появлением вызывают дискуссию. Таковой премьерой на Новой сцене Большого театра стала версия балета «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева (режиссёр Д.Доннеллан, хореограф Р.Поклитару, художник Н.Ормерод).

Редакция не предполагала устраивать дискуссию и сталкивать в споре специалистов, но сочла возможным выделить основные проблемы, благодаря которым возникли разные мнения, представляющие несомненный творческий интерес. Среди обозначенных проблем: сюжетные включения в канонический текст, возможность вмешательства в партитуру композитора, концепцию и либретто, авторская трактовка знаковых образов, хореографический и режиссерский язык спектакля.

Вычленив эти проблемы, мы предлагаем читателям познакомиться с материалами, авторы которых размышляют о новой версии «Ромео и Джульетты».



• Сцена из спектакля. В центре — И.Турина (леди Капулетти) и Д.Медведев (Тибальд). Фото И.ЗАХАРКИНА



**Виктор ВАНСЛОВ, доктор  
искусствоведения, профессор:**

Балет «Ромео и Джульетта» С.С.Прокофьева в постановке Р.Поклитару в Большом театре (на новой сцене, в филиале) – спектакль новаторский и, безусловно, интересный. Он представлен целиком в стилистике модерн-танца и свободной пластики, с полным отказом от системы классического танца. Действие перенесено в современную эпоху, и спектакль идет в современных костюмах. Получилось нечто вроде еще одной разновидности «Вестсайдской истории», которая, как известно, представляет собою современный парафраз на сюжет «Ромео и Джульетты».

То, что при этом полностью перекроена партитура С.С.Прокофьева (купюры, перестановки, повторы музыкального материала и т.п.), у меня лично не вызывает принципиальных возражений. Ради новой постановки такие вещи бывают возможны, и пример «Спартак» в версии Ю.Н.Григоревича это доказывает (хотя там все было сделано с согласия композитора А.И.Хачатуряна и с его участием). Но вот ради чего это делается – только этим может быть оправдано или нет такое отношение к композиторской партитуре.

Мне кажется, что хотя в хореографии Р.Поклитару много талантливо, видны и пластическая изобретательность, и богатство фантазии, и оригинальные символические композиции, и интересные танцевальные метафоры, но в целом смысловое, идейное, духовное содержание спектакля, в сравнении с Шекспиром, и с Прокофьевым, все-таки обеднено. Монетки исчезли из этого спектакля (есть только Капулетти), а с ними исчез и конфликт двух кланов, послуживший источником трагедии молодых героев. В результате получилась довольно банальная и древняя, как мир, история: Джульетту хотят насильно выдать замуж за одного, а она любит другого, и от невозможности соединения оба умирают. Где же тут Шекспир и Прокофьев? Где трагедийная глубина произведения? Где тема ожесточенной борьбы и просветлённого примирения? Не кажется ли, что спектакль без всего этого, даже при интересных пластических находках, в целом выглядит несколько пустоватым?

Спектакль имеет несколько исполнительских составов, все молодёжные, что отраднее. Я видел в главных ролях А.Меськову и Я.Годовского. Они мне

очень понравились. Танцуют с увлечением, с пониманием смысла характеров и ситуаций, внутренне наполнены, создают образы и прекрасно справляются с новой, порою трудной хореографией. Да и вообще у меня было впечатление, что всей труппе хореография нравится, и исполняется она как солистами, так и массой с увлечением и полной самоотдачей. От данного хореографического решения веет чем-то свежим, и это не могло не понравиться исполнителям. Молодёжь не любит застоя.

Но при всём том, спектакль является, конечно, чисто экспериментальным. В театре экспериментом должно быть много, и они должны быть разными. Только при этих условиях хореографическое искусство может плодотворно развиваться. Но то, что сделано в данном спектакле, это лишь одна из многих возможностей и, вероятно, даже не самая главная. Думается, что всё-таки основной путь развития должен базироваться на прочной системе классического танца, хотя и обновляемой из разных источников, пусть даже радикально.

То, что Большого театра обратились к смелому новаторскому эксперименту, содержащему талантливые хореографические находки, это, безусловно, хорошо. Но главным ориентиром дальнейшего развития такой спектакль быть всё-таки не может. В репертуаре Большого театра накоплен богатый творческий опыт, и именно он должен стать основой для новых путей и наиболее плодотворных открытий.

**Юрий АБДОКОВ, композитор,  
профессор Московской академии хореографии:**

Музыку балета «Ромео и Джульетта» нельзя ставить в один ряд со всем, что звучит сегодня в балетном театре. Балетная партитура Прокофьева – это грандиозная театральная симфония, в которой материал «подан», как самостоятельный фактор общего развития. Музыка, представленная в этой постановке Большого театра, – это ни в коем случае не симфония, это довольно странно смонтированный набор шлягерных номеров. Именно шлягерных, потому что, будучи полностью выключенной из общего развития, допустим, сцена «Монетки и Капулетти» превращается не в высшую точку отдельной линии развития, а просто в какой-то банальный вставной номер.

Прокофьев предлагает не набор номеров, а симфонию, где важна не схема, а форма. Есть некий экспозиционный материал, развитие и обобщение. И даже когда он вычленил отдельные номера, то это вписывается не только в сюжетную, но и в музыкальную драматургию.

Но самое печальное в том, как обобщились с музыкой одного из лучших номеров этого балета – эпизода «Джульетта-девушка», который оказался исключенным из партитуры нового спектакля. Я понимаю, что хореограф следовал за придуманной им же сюжетной канвой, но повторю: Прокофьев давал материал «Джульетты-девушки», как экспозиционный в музыкальной конструкции всего балета, и когда далее по ходу действия возникает архитектурно-диспропорции. Вы не понимаете, что происходит. Здесь нарушена музыкальная пластика. В связи с тем, что исключена колоссальная с точки зрения музыкально-хореографической драматургии сцена, меняется архитектоника всего действия. В качестве высшей точки балета звучит почему-то вставной эпизод с мандолиной, написанный по просьбе Лавровского, который в общей концепции формы вообще не участвует. Возник своего рода тектонический сдвиг.

Прокофьев никогда не брался писать симфонию, имея материал только на прелюдию. Он даже миниатюры писал, имея способности и возможности создавать грандиозные музыкальные пространства. А когда речь идет о такой партитуре, как «Ромео и Джульетта», совершенно неповторимой и во многом неразгаданной, исключение экспозиционного материала пагубно влияет на восприятие музыки в целом. Музыка такого класса должна быть целью и смыслом спектакля, а здесь она превращается в некий метроритмический фон, который в лучшем случае не мешает. Лексика Прокофьева уникальна, ярко физиогномична. И чтобы на подобном уровне музыкальный язык отвечать адекватным хореографическим, нужно быть очень серьезным и очень талантливым человеком. Заметьте, Прокофьев не собирает звуковые штампы эпохи. А то, что предлагает хореограф, на мой взгляд, индивидуальной самостоятельной лексикой не является. Это набор хорошо известных и во многом отработанных хореографических штампов.



И для того, чтобы не потеряться на фоне музыки Прокофьева, ее надо дать именно в таком ракурсе, когда она теряет свои самые важные качества – идею симфонического развития. Тот, кто будет смотреть и слушать этот балет впервые, получит достаточно прерватное впечатление о музыке балета Прокофьева.

Не могу сказать, что постановки «Ромео и Джульетты», давно ставшие классическими, отражают всю глубину музыки Прокофьева. У каждой из постановок (Лавровского, Григоровича, Макмиллана) есть свои неоспоримые достоинства, но эта партитура, по моему мнению, до сих пор не разгадана. И в этом смысле попытка нового прочтения Прокофьева сама по себе достойна одобрения.

Но у меня не было ощущения, будто наблюдал авангардное зрелище. В полной степени авангардной осталась лишь музыка даже в этом её, сильно «отредактированном», виде. В целом же мы увидели набор разрозненных кинематографически смонтированных номеров.

Сам Сергей Сергеевич очень тщательно относился к компоновке оркестро-

вых сюит из музыки этого балета. А для того, кто занимался перекомпоновкой музыки балета, тембр, фактура, движение отдельных линий, все то, из чего собственно и складывается музыкальная драматургия, оказалось неважным. Обращаясь к таким шедеврам, нужно иметь смелость оставаться на уровне их текста. Георгий Васильевич Свиридов говорил: «Иногда для того, чтобы быть авангардным очень важно вернуться к традиции». Помните у Новерра: «Балет – это когда телом, как грифелем, рисуют музыку». Добавлю, что музыка – это мысли балетного спектакля, цель, а не средство и фон.

Из того, что оставляет позитивное впечатление по части работы с музыкой необходимо отметить блистательную работу Дениса Савина (Ромео), превосходное выступление Марии Александровой (Джульетта). У меня не было ощущения, что дискотечная, а иногда откровенно идиоматическая пластика нового балета им, как и другим исполнителям, близка. Скорее создавалось впечатление, что эксплуатируется молодость и талант замечательной труппы. Некое соответствие было между талантливостью, яркостью, драматическим мас-

терством артистов и рельефностью партитуры. В этом смысле участников спектакля можно было поздравить с успехом, в котором главное – их самоотдача.

**Галина ЧЕЛОМБИТКО-БЕЛЯЕВА,**  
**кандидат искусствоведения:**

В новом спектакле «Ромео и Джульетта» самым обескураживающим для «среднестатистического» балетомана, особенно для зрителей старшего поколения, стало вольное обращение с музыкой Прокофьева, несоответствие замысла композитора хореографическому воплощению. Но как раз такие сомнения в данном случае кажутся не совсем корректными. Спектакль Р.Поклитару-Д.Доннеллана следует судить по законам избранного ими жанра. А жанр этот – балетный китч, уже давно распространившийся на мировых сценах. С некоторыми оговорками сюда можно отнести и постановки Матса Эка (особенно его «Спящую красавицу»), и «Жизель» Марсии Хайде, и «Щелкунчика» Мориса Бежара... Творческой вершиной в этом ряду представляется версия «Лебединого озера», предложенная Мэтью Бернсом с Адамом Купером в главной партии. Талантливость и пронзительность произведения хореографа-модерниста была настолько очевидна, что никому бы не пришло в голову упрекать его за вольное обращение с музыкой Чайковского.

Спектакль, о котором мы говорим сейчас, воспринимается неким вариантом забываемой «Вестсайдской истории» Джерома Роббинса, покорившей мир полвека тому назад. В ней оживали современные Ромео и Джульетта на фоне жестокого урбанистического быта, а язык джаз-танца органично сливался с музыкой Л.Бернстайна.

Движенческая лексика постановщиков повторяет штампы расхожих приемов модерн и джаз-танца, когда лейт-движения сосредотачиваются где-то ниже пояса... В такой «эротической» манере поставлен фрагмент на музыку «танца рыцарей» и другие эпизоды. Столь же ходульным приемом воспринимается двусмысленное переодевание персонажей.

Ничего уникального не представил и сценограф Н.Ормерод. Лаконизм геометрических движущихся панно использовал еще Всеволод Мейерхольд в начале 20-х годов, а вслед за ним и многие другие.

БАЛЕТ

• М.Александрова (Джульетта) в сцене из балета. Фото И.ЗАХАРКИНА





Солисты Большого театра неплохо отрабатывают заданные исполнительские задачи. Трудно назвать их партии «ролями», поскольку в них отсутствует тонкий психологизм, к которому мы привыкли в традиционных прочтениях прокофьевского балета. В новом спектакле от артистов требуется владение предложенной техникой, пластическое подчеркивание формального абриса партий. Воспитанные на классике артисты труппы с азартом демонстрируют владение другой танцевальной лексикой. Наверное, необычной краской войдет партия Джульетты в послужной творческий список Марии Александровой, а партия Меркуцио – Марка Перегокина. Думается, что партия синьоры Капулетти не внесла ничего нового в творчество Илзе Лиела, а «чистейший» в прошлом замечательный классический танцовщик Валерий Лагунов ничего не приобрел для своей профессиональной репутации, исполнив партию Капулетти в виде современного кафешантанного жиголо.

Как бы кто ни относился к системе К.С.Станиславского и ее постулатам, мысль о «сверхзадаче» театрального произведения остается аксиомой на все времена, начиная с античной эпохи. Сегодня в предложенных реальных обстоятельствах «сверхзадачу» избранных репертуарных новинок определяет попечительский совет Большого театра, состоящий из финансовых магнатов. Они откровенно определяют способ творческого бытования коллектива. В.Вексельберг говорит: «Большой театр живет по законам бизнеса» (№4 газеты «Большой театр»). А вот цитата из высказываний П.Авена: «В конечном счете благотворительные программы – это воплощение личных вкусов людей, которые управляют бизнесом. То, кого мы приглашаем, с кем сотрудничаем, отражает наши представления о жизни» (№1-2 газеты «Большой театр»). Комментарии, думается, излишни.

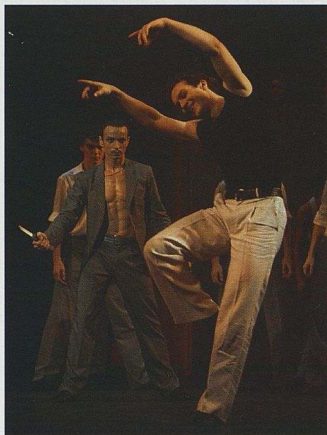
Спектакль, подобный нынешнему «Ромео и Джульетта», очевидно и отвечает таким представлениям о людях, которые управляют бизнесом, о жизни, об искусстве, о творчестве.

**Дмитрий ПРОЦЕНКО, солист Государственного театра «Русский балет», хореограф:**

Спектакль весьма интересен, хотя некоторые его эпизоды показались странными, порой даже шокирующими. Тем не менее, чувствуется,

что его создатели – современные художники мыслят и воспринимают происходящее в шекспировской трагедии нетрадиционно.

Балет идет на Новой сцене Большого театра, которая изначально предназначена для экспериментальных постановок. И думаю, решение руководства театра создать такую площадку-полигон абсолютно правильным. Ведь поиски насыщено необходимы не только этому, но и всем другим коллективам – без них ни одна труппа творчески развиваться, «двигаться» в современном направлении не сможет.



• Ю.Клевицов (Меркуцио) и Д.Медведев (Тибальд). Фото И.ЗАХАРКИНА

БАЛЕТ

«Ромео и Джульетта» Радугу Поклитару, конечно же, резко отличается от тех масштабных «знаковых» спектаклей Леонида Лавровского и Юрия Григоровича, которые мы видели раньше на сцене Большого театра. Он – более студийный, его можно назвать молодежным, хотя в нем заняты и опытные солисты. Его хореография необычна и весьма, на мой взгляд, выразительна. Женщины танцуют без пуантов, нет типичных «балетных» движений и поз, такая пластика органично «вписалась» в концепцию спектакля, где традиционные аттитюды и арабески выглядели бы бессмысленно.

Новое режиссёрское решение, новая пластика – это всегда мощный импульс, будящий фантазию исполнителей. Все мизансцены тщательно выстроены драматургически, четко и органично связаны друг с другом, в действии нет ничего лишнего (за исключением, пожалуй, появления девиц в полувоенной форме и в киверах,

этот эпизод явно не вписывается в общую концепцию спектакля). Во всем чувствуется опытная рука известного режиссёра Деклана Доннеллана.

Мне показалось, что в спектакле просматриваются цитаты из произведений Джерома Роббинса, Джона Ноймайера и других хореографов, но, думается, если в сценическом решении балета они попадают «в точку», то это оправдано. Ведь и в старых классических спектаклях есть повторяющиеся режиссёрские ходы и комбинации движений, переходящие из балета в балет и воспринимающиеся ныне как традиционная балетная лексика.

Сотрудничество опытного режиссёра и хореографа, на мой взгляд, всегда даёт плодотворные результаты. Немало примеров тому – в истории отечественного балета.

Что касается исполнения, то повторю сказанное выше – балет воспринимается как молодёжный спектакль, хотя и опытные солисты работают с подлинным энтузиазмом. Среди них особенно хочется отметить Александра Петухова в партии Тибальда, Илзе Лиела в роли леди Капулетти, исполнившую свою партию, как всегда, продуманно и актёрски убедительно, а также замечательного мастера Михаила Лавровского в роли Капулетти. Неожиданно (в сравнении с традиционным пониманием этого образа) выглядит в партии отца Лоренцо Андрей Меланьин: его герой слеп в своей вере, совершенно отрешен от реальной жизни и не видит того, что происходит вокруг него.

В спектакле хорошо показали и молодые артисты. Джульетта Марии Александровой – самый яркий персонаж спектакля, что особенно касается второго акта. Артистка точно и тонко, по-настоящему глубоко «выстраивает» драматургию роли, даже в шокирующем «адажио с простыней», где пластика давлет над режиссурой: с моей точки зрения, первое романтическое чувство не может быть выражено таким пластическим языком. Весьма странное впечатление производит и эпизод в склепе, когда Ромео буквально «волочит» Джульетту за ногу по сцене. Хотя в состоянии глубокого отчаяния и шока человек, может быть, и способен на такие непредсказуемые действия. В партии Ромео (я видел только один состав) выступил молодой солист труппы Денис Савин – выпускник Московской академии хореографии прошлого года. Постановщики, вероятно, взяли на эту роль специально



совсем юного танцовщика, чтобы показать становление личности героя от наивного и легкомысленного юнца, впервые влюбившегося, до человека, способного на глубокие переживания.

Великолепно работает кордебалет, есть ряд сложных и интересных композиционных построений, с которыми он легко справляется.

Сценография спектакля весьма скупа, но это, как мне кажется, определённая находка художника Николааса Ормерода, освободившего таким образом сцену для действий кордебалета. Все участники балета одеты в современные костюмы, что переносит нас в иную эпоху, предлагает иную версию спектакля, иное – современное – прочтение трагедии Шекспира. Смещены акценты, герои поставлены в иные ситуации, режиссёр и хореограф дают сюжеты необычные, иногда достаточно спорные, «повороты». Так, леди Капулетти состоит в любовной связи с Тибальдом, а Меркуцио поменял «сексуальную ориентацию» и относится к Ромео отнюдь не с дружескими чувствами.

И ещё об одном моменте хочется сказать: в спектакле «Ромео и Джульетта», к сожалению, мало любви. В дуэтах главных героев мы не ощущаем того накала страстей, который слышим в музыке Прокофьева.

Однако при всём при этом, я бы очень хотел участвовать в спектакле такого плана, поработать с такой хореографией, с таким балетмейстером и таким режиссёром.

### Юлия СТРИЖЕКУРОВА, балетный критик:

БАЛЕТ

• А.Месьюва (*Джульетта*) и Я.Годовский (*Ромео*). Фото И.ЗАХАРКИНА



«Ромео и Джульетта» Доннеллана-Поклитару – прежде всего балет, созданный современными авторами. И в их спектакле не могли не найти отражения темы и реалии сегодняшнего дня. Точнее было бы сказать, что само время с его теперешними ритмами, ступенчатостью жизни, когда девиз шестидесятых: живи быстро – умри молодым, не теряет актуальности, а лишь набирает обороты, сталкиваясь с консервативными идеалами прошлого, получило воплощение в новом балете.

Постановщики направленно сокращали партитуру Прокофьева, жестоко обходясь с лирикой. На хореографии спектакля это отразилось в сторону снижения, деромантизации, остранения «высоких» сцен, когда тот танцевальный текст, который должен выражать накал страсти, любовный восторг выглядит порой нелепо и даже смешно.

Здесь все доведено до предела, до крайности. Если в традиционной постановке Меркуцио забавлял гостей на балу у Капулетти, надев уморительную маску, то у Доннеллана-Поклитару он переодевается в женщину и между ним и Тибальдом, представшим в образе страстного мао с набриолиненными волосами и холёными усиками, начинается игра в «тетушку Чарли». Если у Леонида Лавровского Ромео просто закалывает Тибальда, то здесь он убивает его зверски, как маньяк. Патер Лоренцо, который в трагедии Шекспира берет на себя смелость вмешаться в предначертанный веками и обществом установленный ход событий, превращается в новой версии «Ромео и Джульетты» в совсем уже символический образ слепого судьбы.

Но главное олицетворение судьбы, рока, фатума – все же не священник, а многоликая толпа, стихийная масса, то слитая в некое экзистенциальное целое, то одушевленная и персонаифицированная, как веронская знать на балу у Капулетти, или готовая идти стенка на стенку молодёжь, как в сцене драки Меркуцио и Тибальда. И здесь нельзя не узнать почерк Деклана Доннеллана – мастера выстраивать мизансцены, у которого в нашумевшей московской постановке «Бориса Годунова», признанной даже пушкинистами, народ не «безмолвствует», а играет в действии основополагающую роль. Так и на сцене Большого кордебалет то заменяет собой традиционный, увитый плющом балкон, разделяющий влюбленных, то превращается в антично-трагедийных плакальщиц над телом Тибальда, или в немых соглядатаев роковой ошибки, вкладывающих кинжал в руку Ромео и толкающих к самоубийству Джульетту, – по сути выполняет роль древнегреческого хора – действующего лица, «собирающего» и «держашего» весь спектакль.

Балет Доннеллана-Поклитару вообще близок к драматическому театру, чему, естественно, способствует сотворчество режиссера и хореографа. Особенно это отразилось на образной ткани спектакля. Стопроцентное попадание при выборе танцовщиков на роли с неожиданной стороны открыло актерскую индивидуальность Юрия Клевцова (Меркуцио) и Дениса Медведева (Тибальд). Меньшим сюрпризом для зрителей, но безусловной удачей постановки стали образы Джульетты и ее матери в исполнении Марии Александровой и Илзе Лиепа. Приятно удивил Ромео – Денис Савин, адекватная роли молодость и искренность переживаний которого сделали его достойным участником актерского ансамбля спектакля. Но самой уникальной для зрителей оказалась возможность увидеть легендарного танцовщика, в прошлом незабываемого Ромео, ныне выдающегося хореографа и педагога Большого – Михаила Лавровского в роли Капулетти. Разве подобная игра не стоит свеч? Разве такое нарушение канонов пагубно для академической сцены?

Перефразируя гениальную мысль Пушкина, надо судить постановщиков по законам, им самим над собою признанным. Тогда не придется ограждать балетную классику от того, что ей вовсе не угрожает, сражаться с призраками и противопоставлять новый спектакль Большого великим постановкам прошлого.





# БОЛЬШОЙ ТЕАТР



• Н.Цискаридзе (Фев Карабос) в балете «Спящая красавица». ФОТО И.ВЛАДИМИРОВА  
• Н.Катцова (Фригия) и А.Воробьев (Спартак) в балете «Спартак». Фото И.ВЛАДИМИРОВА

BALLET

Доверять минутному успеху опасно, но ошибочно также пренебрегать им. Всякое художественное явление, возникающее в ходе театрального процесса ценно хотя бы тем, что представляет возможность сфокусировать внимание на вещах, до поры не приметных, оценить духовную и физическую кондицию артистов. Дебюты одних, дополняющие впечатления от уже привычного исполнения партий другими, позволяют делать некоторые выводы о динамике развития и творческих результатах танцовщиков Большого театра.

Дмитрий Гуданов, направляемый педагогом Юрием Владимировым, например, значительно усовершенствовал свой дуэтный танец. Артист физически окреп, отработал приемы партнерства и теперь чувствует себя более комфортно в паре с разными балеринами при выполнении самых сложных поддержек.

Казалось бы, для Николая Цискаридзе (педагог Николай Фадеев) из-за травмы нынешний сезон потерян. Но артист всегда остаётся артистом. И он появился перед зрителем в новом для себя амплуа – в роли Феи Карабос.

Чтобы хорошо танцевать, надо много танцевать. Эта истина подтверждена Андреем Евдокимовым (педагог Виктор Барыкин). Танца «плановые» спектакли и

экстремально заменяя коллег, а также не упуская каждую возможность выхода на сцену, артист отточил мастерство, стал значительно раскованнее и потому куда более художественно убедительным. Принц Шелкунчик, Чиполлино, один из лучших исполнителей партии Джеймса в «Сильфиде», А.Евдокимов далеко не исчерпал своих ресурсов. Вне Большого театра он имеет заслуженный успех в ролях Альберта, Зигфрида, Базиля, Дезире, прекрасно танцует «Видение розы», хореографию Бурнонвиля и современных авторов.

Но, пожалуй, наиболее впечатляющая метаморфоза произошла с ученицей Марины Кондратьевой – Ниной Капцовой, которой удалось, быть может, самое трудное – выйти из довольно жестких рамок своего амплуа *ingenieur soubrette*. Маша в «Шелкунчике», изобретательная Лиза в «Тщетной предосторожности», хрустальные Принцессы Флорина и Аврора в «Спящей красавице» вполне удались артистке. Решилась она даже на трагическую Фригию в «Спартаке», хотя дебют в этой партии – лишь первая ступень постижения сложного характера.

Заговорив о «Спартаке», не применим поаплодировать двум «неофитам». Роль Красса исполнил Александр Волчков, стремительно вырываю-

щийся в лидеры Большого балета (педагог Владимир Никонов). Красс-Волчков не забывает, что на него устремлены взоры Империи. Его декоративные позы отточенны, движения и взгляды сохраняют чувство превосходства. Горделивая осанка, упругий шаг, нервный излом тела в прыжке-полёте завершают танцевальный портрет утонченного патриция, мстительного диктатора Рима. Если А.Волчков постепенно накапливал репертуар, поднимаясь по иерархической лестнице, то его тезка Александр Воробьев резко перевернул важнейшую страницу своей творческой биографии. Если бы не он, остались бы без молодого пополнения исполнители партии Спартак, как остаются без достойной смены и маститые мимисты Алексей Лопаревич и Андрей Ситников. Другого претендента на главную роль балета, уже почти четыре десятилетия вяжущегося визитной карточкой Большого театра, не видно.

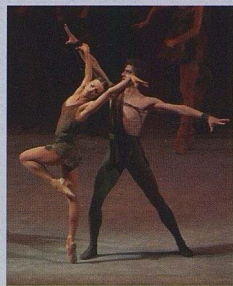
Дебют А.Воробьева, тщательно живящегося в роль Спартака под руководством Юрия Владимирова, порадовал тем, что ожидания превзошел, открыв существенные стороны индивидуальности танцовщика. Прежде всего, хорошие данные – большой шаг, способность без видимых усилий оторваться от земли и в полёте сохранить предельную экспрессию

позы. Не менее ценно умение артиста вслушаться в музыку, выстроить масштабное целое образа, основанное на искренности актерской игры и постижении характера. Все это заставило отнестись к очень человеческому, отнюдь не «забронзовевшему» Спартаку А.Воробьева с глубоким сочувствием. Совсем юное дарование Анна Никулина с помощью Екатерины Максимовой дебютировала в партии Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». Получить такую роль уже само по себе награда. Для начинающей балерины – аванс. С поставленными перед ней задачами А.Никулина справилась. В ее запасниках отыскались лирические краски для робкого Белого лебедя, о них заставил позабыть коварный Черный, кажется, ничуть не смущавшийся многолюдием придворного бала и пристальными закулисья. Мгновения подлинного искусства не часты. Одними из самых ярких впечатлений сезона стали дебют вулканического Дениса Медведея в Танце с барабаном «Балдерки» (педагог Валерий Лагунов, репетитор Василий Ворохобко) и феерическое исполнение Анастасии Яценко – питомицы Раисы Стручковой – solo первой части «Симфонии до мажор» Баланчина. Именно такие искры таланта и мастерства превращают профессионалов в художников, а обыденный спектакль в праздник – магическое и завораживающее зрелище.

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

BALLET

• А.Воробьев (Красс) в балете «Спартак». Фото И.ВЛАДИМИРОВА





# КРАСНОЯРСКИЙ ТЕАТР

Минувший сезон Красноярский театр оперы и балета ознаменовал чередой премьер. К 80-летию Виктора Петровича Астафьева состоялась премьера новой версии балета «Царь-рыба», которая создана по мотивам его романа. Она прошла в Большом концертном зале 1 мая, в день рождения Виктора Петровича. «Еще при жизни писателя, – рассказывает художественный руководитель балетной труппы театра Сергей Бобров, – мы с ним обговорили эту версию, художником Дмитрием Чербаджи заново создавались костюмы». Спектакль имел успех у зрителя. Параллельно готовилась премьера балета «Дон Кихот» в редакции С.Боброва, где перед зрителями предстала новая ведущая пара солистов – Мария Куимова и Демид Зыков. В репертуаре балетной труппы также появилась «Баядерка» в редакции С.Боброва. И здесь автор сценарии – Дмитрий Чербаджи, который давно и плодотворно сотрудничает с Красноярским театром, а этот его спектакль был удостоен Диплома Академии искусств как лучшая работа в театре. С.Бобров, готовя к выпуску спектакль, пригласил к сотрудничеству московских мастеров – Регину Никифорову, Германа Ситникова, Елину Пальшину.

Весьма разнообразной выглядела в прошедшем сезоне и карта гастрольных маршрутов коллектива. Успешно прошли гастрели в Велико-



• Сцена из балета «Царь-рыба». Аким – Д.Зыков.  
• М.Куимова (Гамзати) и А.Зинов (Солов) в балете «Баядерка».



британии, что следует из отзывов прессы и теплого приема публики. В Испании труппа представила «Царь-рыбу». Этот же балет, а также «Лебединое озеро» и «Кармен» показывались тайваньскому зрителю, причем последний – двухактная компо-

зиция на музыку Ж.Бизе – особенно понравилась публике. Труппа выступала также на Кипре и в Греции.

Прошедший сезон был отмечен перспективными дебютами: Максима Клековкина и Анны Оль – в партиях Принца

Дезире и Принцессы Авроры в «Спящей красавице», Марии Куимовой в роли Гамзати в «Баядерке». Две ведущие пары – Анастасия Чумакова – Николай Олонин и Наталья Хакимова – Аркадий Зинов исполнили в «Баядерке» партии Никии и Солора.

Состав труппы активно пополняется, в этом году сюда пришло немало молодых артистов – на работу принят весь выпуск училища, что позволяет руководству театра постепенно переходить к полнометражным постановкам, к параллельной репертуарной базе. С.Бобров предполагает также формировать так называемый молодежный приоритет и в исполнительском составе, и в зрительской аудитории. Реализовать эту идею Бобров предполагает при подготовке новой работы – балета «Ромео и Джульетта», который намечается как совместный проект двух театров: Красноярского и Челябинского, причем работа протекает параллельно с двумя разными художниками – Олегом Шенсином и Дмитрием Чербаджи, что позволяет создать две разные по стилю и по идеям сценические редакции балета. На мое замечание о несомненной востребованности сегодня этого произведения хореограф ответил, что для него пришло время. «Ромео и Джульетта» – это сегодня дух времени», – подчеркнул он.

ОЛЬГА ШКАРПЕТКИНА  
Фото С.БЮБОВА

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ИМ. К.С.СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ.И.НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

В минувшем сезоне труппа жила, как говорится, на кодаках. В связи с реконструкцией основного здания на Большой Дмитровке балет показывал в Москве свои спектакли «Лебединое озеро», «Снегурочка», «Корсар», «Тщетная предосторожность», вечера одноактных балетов, в основном, на двух площадках – на Новой сцене Большого театра и в Театре Российской армии.

Однако столичными сценами коллектив не ограничивался. Его зрителями стали жители многих городов России. Первые гастрели состоялись в Самаре. Там артисты танцевали «Снегурочку», «Дон Кихота», «Шелкунчик». Затем – поездка в Киров, где московские мастера балета выступают крайне редко и где давались «Дон Кихот» и «Жизель».

На гастрольной карте значились также Ростов-на-Дону и Воронеж. Ростовская публика увидела «Дон Кихот» и «Снегурочку», а воронежская – «Лебединое озеро» и «Снегурочку». В гастрольный приемал участие оркестр театра под управлением Г.Жемчужина и В.Басиладзе. Точку в этом своеобразном отчете перед российской аудиторией мастера балетной

труппы поставили в Ярославле спектаклями «Дон Кихот», «Жизель», «Тщетная предосторожность». А у педагогов была еще и поездка в Пермь, в хореографическое училище, где они посещали уроки, просмотры, экзамены... Не исключено, что выпускников школы в следующем сезоне мы увидим в труппе театра.



«Кочевая» жизнь и напряженная гастрольная деятельность ничуть не помешала творческому росту балетной труппы, появлению на её афише имен новых исполнителей.

Казалось, совсем недавно, всего два с небольшим года назад появилась в театре Наташа Сомова. Она приехала в Москву из Краснодара. И хотя в этом южном городе школа классического танца ещё переживает период становления, но именно там молодая артистка начала осваивать сложную науку балетного академизма и на местной сцене стала делать первые шаги на пути в искусстве. Здесь её заметил главный балетмейстер московского театра Д.Брянцев.

Приехав в столицу, она заявила о себе как о перспективной и трудолюбивой танцовщице, выступая в небольших сольных партиях в «Эсмеральде», в «Лебедином озере», в «Дон Кихоте»... Удачным оказался и её дебют в «Призрачном балете». Но однажды, как всегда «вдруг», театру понадобилась еще одна Одетта-Одиллия. И педагог Сомовой Маргарита Дроздова сказала: «Давай готовить Одетту». Дебют состоялся в канун этого года на сцене Театра Российской армии. «Зал был забит до отказа – яблоку негде упасть. Мы с Маргаритой Сергеевной Дроздовой пристроились на ступеньки. Дроздова наблюдала за своей ученицей и «протанцевала» с ней каждый такт музыки Чайковского. Я это чувствовал своим локтем!» – так прокомментировал дебют юной балерины заведующий литературной частью театра Игорь Казенин. Свое второе «Лебединое озеро» Наташа танцевала уже в Лондоне, где театр был на гастролях. Конечно, работа над партией не закончена. Впереди – долгие часы репетиций: ведь этот образ в «Лебедином озере» балерина постигает всю жизнь.

Весной состоялся целый «зал» многочисленных ярких вводов в легендарной «Эсмеральде» В.Бурмистера. Одна из лучших постановок выдающегося хореографа, которому в этом году исполнилось бы сто лет. Жанр драматического балета, к которому относится спектакль, требует от артистов выразительного, драматически

осмысленного танца и... актёрской игры. Выступать в этом балете непросто, особенно молодым, начинающим артистам. Но дебютанты

спектакля репертуара. Впервые роль Шуга станцевал Александр Дашевский. И еще три дебютанта – исполнители ролей трех «народ-

Они «играют» в ансамбле, как музыканты – в квартете, но в этой «игре» любая из них – блистательная солистка», – так понимает концепцию спектакля Анастасия Першенкова. В её репертуаре также «Ковчег-Горбунок» (Царь-Девид), «Снегурочка» (Снегурочка), «Щелкунчик» (Маша), «Дон Кихот» (Уличная танцовщица), «Жизель» (вставное па де де) и другие партии.

Ещё на одном дебюте – в «Пшечной предосторожности» – хотелось бы остановиться. Инна Гинкевич показала нам свою Лизу. Артистка – воспитанница Вагановской школы, и её стихия, как кажется, – «Лебединое озеро», «Жизель», «Шопениана», а появилась она в неожиданной для себя демихарактерной, «игровой» партии. И, надо сказать, органично «вписалась» в стилистику балета, приняв «условия игры», предложенные хореографией Олега Виноградова, его условно-ироничный взгляд на события далёкого прошлого. Кокетливая, своенравная Лиза-Гинкевич привнесла во французскую действительность XVIII века дыхание нынешнего времени, в пластической речи героини «завучали» современные интонации, а техническая сторона партии у неё, как всегда, – на высоте.

Конечно, успех дебютантов по праву разделяют их педагоги-репетиторы. К уже названным Маргарите Дроздовой и Вадиму Тедееву следует добавить имена Галины Крапивной, Аркадия Николаева, Людмилы Шипулиной.

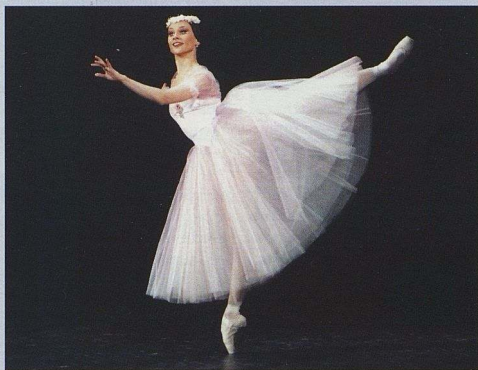
Г. ИНОЗЕМЦЕВА,  
В. КОЛОБОВНИКОВ

BALLET

• Инна Гинкевич в балете «Пшечная предосторожность». Фото Д.КУЛИКОВА



• Н.Сомова (Одиллия) в балете «Лебединое озеро». Фото В.ЛАПИНА  
• А.Першенкова в балете «Па де катр». Фото В.ЛАПИНА



показали себя интересно. И Николай Щербаков в роли Квазимодо, первой своей ответственной роли, сумел выразить глубокую, нежную любовь к Эсмеральде. Обратил на себя внимание в партии Клода Фролло Сергей Орехов, у которого каждый жест, каждое движение имеет глубокий внутренний смысл, содержит эмоциональный подтекст. Танцовщик демонстрирует здесь яркий актерский темперамент. Эта удача артиста также и удача его педагога-репетитора, в прошлом блистательного танцовщика, Вадима Тедеева.

Леся Сульма впервые станцевала «главную» Цыганку. Своего Феба показал Станислав Бухараев, который за короткий срок выдвинулся в ряд ведущих солистов труппы. Молодой артист заметно заявляет о себе и в других

ных ролей»: Сергей Мануйлов, Семен Урусов, и Константин Семенов.

Отдельно скажем о солистке балетной труппы Анастасии Першенковой, которая с блеском выступила в роли невесты Феба – Флер де Лиз. Молодая артистка завершила свой восьмой сезон в театре, куда была принята после окончания Воронежского хореографического училища. И завершила его дебютом в Па де катре, где станцевала партию Карлотты Гризи. Это – вторая работа Першенковой в этом балете, первой была Фанни Черрито. И в каждой она стремилась наполнить танец своей героини оригинальными пластическими и эмоциональными штрихами и оттенками. «Ведь все они – и Гризи, и Гран, и Черрито – яркие индивидуальности, крупные личности, хотя и знающие величие Тальони.



# информ-балет

## НОВЫЙ ГОД НА НОВОЙ СЦЕНЕ



**В**о времена Советского Союза у деятелей искусства страны существовала весьма плодотворная традиция – тесные творческие контакты, которые проявлялись в разных формах: дней культуры, декад, обменных гастролей... До последнего времени эти традиции считались утраченными, связи, казалось, порваны навсегда. Поэтому так обнадеживает их возобновление. Один из примеров тому – торжественное открытие на Новой сцене Большого театра Года культуры Республики Беларусь в Российской Федерации.

Национальный Большой театр балета Республики Беларусь представил в Москве спектакль, который теперь уже с полным основанием можно считать классикой национального хореографического искусства, – балет С.Прокофьева «Ромео и Джульетта» в постановке Валентина Елизарьева. Шестнадцать лет назад его премьера в Минске стала событием советского балетного театра. Белорусская труппа показывала «Ромео и Джульетту» во

многих странах мира, в том числе в Германии, Франции, Китае, Японии, Норвегии, Голландии, Таиланде... В Москве балет идёт впервые. И хотя шестнадцать лет для жизни сценического полотна – возраст достаточно почтенный, не тускнеют его краски, а идейно-философская концепция сегодня как нельзя актуальна. Автор спектакля Валентин Елизарьев сформулировал её так: «Театр Шекспира – театр масок. А сама Верона – город балов, поединков и карнавалов, в которых лица становятся масками, а маски незаметно превращаются в лица, и трудно понять, где истинное, а где мнимое... Любовь Ромео и Джульетты и их великая жертва не изменили мира. Злоба, враждебность, коварство и предательство становятся обыденными, они продолжают жить в отношениях людей, неся с собой новые и новые трагедии... Но любовь остаётся. Она – единственное убежище и надежда для живой души».

В балете Елизарьева ярко проявились дарования многих выдающихся артистов

белорусской сцены, в частности, в истории советского балетного искусства навсегда останутся образы, созданные И.Душкевич (Джульетта), В.Ивановым (Ромео), О.Корзенковым (Тибальд). В спектакле, показанном в Москве, участвовали представители молодого поколения – Людмила Кудрявцева (Джульетта), Игорь Артамонов (Ромео), Руслан Минин (Тибальд), Александр Бубер (Меркуцио). Новые исполнители привнесли в спектакль современные интонации и краски, рожденные сегодняшней действительностью, сегодняшним пониманием событий, отношением к столкновениям зла и добра, вражды и мира...

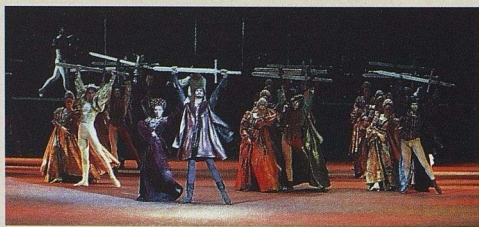
Искренность переживаний и молодой задор танцовщиков не дали действию «законсервироваться», застыть. Они органично «вписались» в драматургическое решение В.Елизарьева, благодаря чему балет и сейчас властвует над зрительскими эмоциями и будоражит мысль тех, кто сидит в зрительном зале. Впечатляет изобретательность хореографа в построении многообразных пластических символов – удивительно красивых «знаковых» поз. Неожиданно и трагично возникают из переплетения рук героев то цепь, мертвым кольцом скрывающая Джульетту, то крест – предвещая зловещего исхода событий.

Кажущаяся некоторая тяжеловесность оформления и отдельные неудачные детали костюмов художника Эрнста Гейдебрехта не только не нарушают общего впечатления от спектакля, но ещё раз подтверждают, что традиционность и верность эпохе в наше время повального и бессмысленного «осовременивания» классических сюжетов в операх и балетах – большое достоинство. В том же ключе следует расценивать и бережное отношение к партитуре Сергея Прокофьева музыкального руководителя постановки Пеннадия Проваторова.

Шестнадцать лет назад журнал, тогда называвшийся «Советский балет», написал о спектакле Валентина Елизарьева: «...Чувства героев балета кипят и переливаются через рампу, заставляя присутствующих в зале сострадать им». И сегодняшняя московская премьера «Ромео и Джульетты» по силе эмоционального воздействия и зрительской реакции даёт нам право повторить слова той давней рецензии.

ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА  
ЮЛИЯ СТРИЖЕКУРОВА

- Л.Кудрявцева (Джульетта), И.Артамонов (Ромео) и А.Нецветов (Патер Лоренцо) в балете «Ромео и Джульетта».
  - Сцена из спектакля.
- Фото Д.КУЛИКОВА





## ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ УЛАНОВОЙ



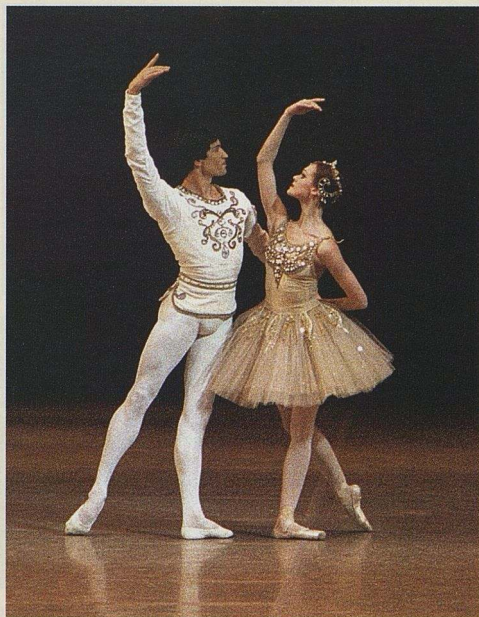
Галина Сергеевна Уланова считала своим днём рождения как балерины 16 мая 1928 года, поскольку в этот день состоялся её выпускной вечер. Поэтому Фонд Улановой и проводил 16 мая нынешнего года на сцене Большого театра гала-концерт в честь великой балерины. Её образ возник на огромном экране, как символ бессмертной красоты русского балета.

Председатель Фонда Улановой Владимир Васильев вру-

чил памятные награды «За беззаветное служение искусству танца» Игорю Моисееву, Раисе Стручковой, Ольге Лепешинской, Николаю Фадеечеву. Памятной наградой отмечена и легенда русского балета Марина Семёнова. На вечере были названы и имена стипендиатов Фонда Улановой – воспитанниц российских и зарубежных балетных школ. В большом гала-концерте участвовали ученики Московской академии хореографии и Санкт-Петербургской академии русского балета имени А.Я.Вагановой, а также артисты Большого и Мариинского театров.

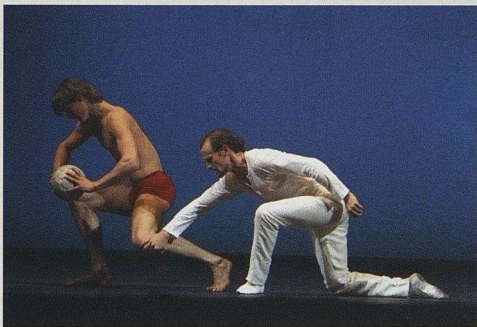
*Соб. инф.*

• У.Лопаткина и Д.Корсунцев в адажио из балета «Бриллианты». Фото Д.КУЛИКОВА



BALLET

## КУСОЧЕК СОЛНЦА Лауреаты приза «Benois de la Danse»



• Ллойд Риггинс и Эдвин Ревазов (Гамбургский балет).

Есть люди, общение с которыми заряжает энергией, оживляет, оставляет в душе след столь же яркий и тёплый, как знакомая с детства ассоциация от апельсина – кусочек солнца. О таких людях даже говорят: он проглотил атом солнца. А если этот человек еще и постановщик оперы Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»

Питер Устинов, то маленький оранжевый шарик, скользнувший лучом проектора из руки ожившего в кадрах кинохроники мэтра на сцену Большого театра, становясь символом, не теряет первозданного смысла. Так открылась на сцене Большого театра церемония вручения Международного балетного приза «Benois de la Danse-2004».

«Дорогие любители балета! Дорогие любители Benois de la Danse! – обратился Юрий Григорович к зрителям перед оглашением фамилий лауреатов приза. – Мы собираемся в этом зале в двенадцатый раз, но сегодня мы собрались без человека, которого мы очень любим, который почти всегда присутствовал на наших праздниках. Я говорю о Питере Устинове – замечательном человеке, который очень тепло относился к нашему конкурсу: поддержал идею, много помогал – и не только советом, но и делом... Человеке, который всегда приезжал, был на конкурсе, когда он проходил в Москве и в других городах. И вот в последний раз, когда мы показывали наших лауреатов в Лондоне, он не смог прийти, так как был тяжело болен. Прекрасный артист, замечательный режиссер, человек, много сделавший в педагогике, публицист, писатель, общественный деятель... Этот человек был нашим большим другом,

и сегодня, мне думается, вспомнить о нем – очень важно. Важно, чтобы мы помнили людей, которые были с нами. Память об этом человеке надолго останется в наших сердцах».

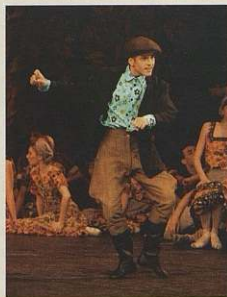
Эта пронизанная светлой грустью, непротокольная дань памяти мастеру стала самой чистой нотой этого вечера, ведь, к сожалению, повод подобных церемоний нередко толкает их ведущих и участников к банальности речей и заданности реакций. Последнее, однако, не испортило общей тёплой атмосферы вечера.

Публика действительно искренне приветствовала и звезду аргентинского балета Хулио Бокка, вручавшего приз за лучшую работу хореографа (Поль Лайтфут, Соль Леон – «Выход из игры» на музыку Филиппа Гласса, Театр танца Нидерландов). И этуаль Парижской Оперы Элизабет Платель, которая вместе с Николаем Цискаридзе огласила



имя победительницы в номинации «Лучшая танцовщица». Ею стала, к сожалению, не приехавшая в Москву прима театра «Ковент Гарден» Алина Кожокару за главную роль в аш-тоновской «Золушке» Сергея Прокофьева. Лучшей ролью танцовщика было признано исполнение Ллойдом Риггинсом роли Густава фон Ашенбаха (балет «Смерть в Венеции» на музыку Р.Вагнера – И.-С. Баха, хореография Джона Ноймайера, Театр Баден-Бадена). Дополнительный приз получил Лоран Илер из Парижской оперы за выступление в спектакле «Песни странствующего подмастерья» на музыку Густава Малера в постановке Мориса Бежара. В гала-концерте, состоявшемся на сцене Большого театра на следующий день, выступили лауреаты Приза прошлых лет и нынешние номинанты и лауреаты.

Материал готовила  
ЮЛИЯ СТРИЖЕКУРОВА



- М.Александрова (Классическая танцовщица) и С.Филин (Классический танцовщик) в балете «Светлый ручей».
- Г.Янин (Гармонист) в балете «Светлый ручей».
- Сцена из балета «Весна священная», хореограф Р.Обады.

Фото Д.КУЛИКОВА

Обладатели премии  
«ЗОЛОТАЯ МАСКА»  
2004 года

**По номинациям:**  
БАЛЕТ, СПЕКТАКЛЬ  
«Ballet Imperial», Театр оперы и балета имени П.И. Чайковского, Пермь;  
СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ, СПЕКТАКЛЬ  
«Весна священная», Камерный балет «Москва»;  
РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА / ХОРЕОГРАФА  
Алексей Ратманский, «Светлый ручей», Большой театр, Москва;  
ЖЕНСКАЯ РОЛЬ  
Мария Александрова – Классическая танцовщица, «Светлый ручей», Большой театр, Москва;  
МУЖСКАЯ РОЛЬ  
Сергей Филин – Классический танцовщик, «Светлый ручей», Большой театр, Москва;  
СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРИЗ ЖЮРИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА  
Геннадий Янин – Гармонист, «Светлый ручей», Большой театр, Москва.

BALLET

## ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК

Большой театр отметил пятидесятипятилетие со дня рождения выдающегося романтичного танцовщика – солиста балетной труппы Александра Богатырёва. В этот день его памяти был посвящен спектакль «Лебединое озеро» (версия Ю.Григорovichа), в котором артист неоднократно выступал, будучи партнёром многих известных балерин. В тот знаменательный вечер в балете танцевали А.Никулина (Одетта-Одиллия) и К.Иванов (принц Зигфрид).

Александр Юрьевич Богатырёв на протяжении двадцати лет был ведущим солистом Большого театра. Созданные им образы в произ-

ведениях классического наследия и в постановках современных авторов отличались чистотой стиля, благородством, элегантностью хореографического рисунка, артистизмом исполнительской манеры.

- Александр Богатырёв в балете «Шопениана».

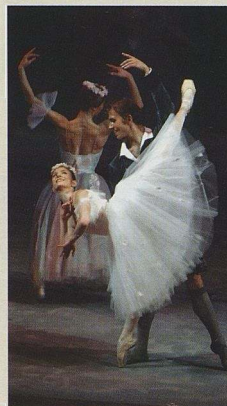
Фото Д.КУЛИКОВА



## КОРОЛЕВСКИЕ СОЛИСТЫ В БОЛЬШОМ

- Алина Кожокару и Йохан Кобборг в балете «Сильфида».

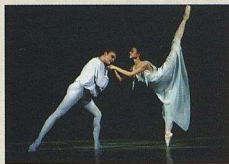
Фото И.ВЛАДИМИРОВА



На сцене Большого театра выступали Королевские солисты Великобритании Алина Кожокару и Йохан Кобборг. Известные артисты выбрали для своих московских гастролей спектакли романтического репертуара – «Сильфиду» и «Жизель». Воспитанники разных школ, артисты, тем не менее, органично, восприняв стилистику этих шедевров балетного искусства XIX века, продемонстрировали слаженность ансамбля, культуру танцевания, стремление к образному прочтению хореографического текста.



## ДЖУЛЬЕТТА В ЧЕСТЬ ДЖУЛЬЕТТЫ



В один из весенних дней нынешнего года в Мариинском театре присутствовали сразу две Джульетты: одна величаво восседала в директорской ложе, по-прежнему пленяя своей непреходящей красотой, другая танцевала на сцене. То был юбилей незабываемой Джульетты Нинели Петровой – спектакль давался в её честь. А роль Джульетты в спектакле Л.Лавровского впервые исполнила молодая солистка труппы Ирина Голуб. И она, и другие участники торжественного действия мечтали превзойти себя, чтобы героине вечера соответствовать. И некоторым это удалось.

Приветствовала юбиляра от театра Габриэла Комлева. Перед знаменитым головинским занавесом она сказала:

«Сегодня – необычный спектакль. Вы обратили, наверное, внимание – как много нынче новых исполнителей. Все посвящают этот спектакль выдающейся балерине – Нинель Александровне Петровой. Нинели Александровна – прирожденная Джульетта. В этой роли она выступала из хореографического училища. Тогда, в Перми, в дни эвакуации, спектакль ставил Леонид Яковсон. А потом произошла встреча с хореографией Лавровского. Тут Петрова вступила в невольное соперничество с создательницей роли великой Улановой. И выдержала его, по праву получив признание как одна из лучших исполнительниц этой партии».

Цветы, приветствия... А что же сам спектакль? Музыка С.Прокофьева, хореография Л.Лавровского продолжают волновать и сейчас. Спустя более чем шесть десятилетий после своего рождения! Новые исполнители сообщают этой хореографии второе дыхание, наполняют вечную тему безрассуд-

ства любви близкими зрителю интонациями.

Страстность Голуб заставила вспомнить – ведь то южанка, юная жительница Италии. Её Джульетта, порывистая и безрассудная, словно кидалась в пучину обуревавших ее чувств с высоченной скалы, не думая о том, удержит ли потом выплыть. Диковатая природа сказывалась во всем: прыгнет на колени кормилицы, прильнет к родной пышной груди – чтобы потом от нее оттолкнуться и отлететь в сторону. А Ромео – тут волны эмоций достигали высот девятого вала. Эта Джульетта всматривалась в его глаза – словно читала там свое будущее. И не могла предначертанному измениться. Завороженная, шла вслед за откровеннейшей ей истиной. Тут ее счастье, тут ее судьба. И – не надо другого.

Зал восторженно принимал новую исполнительницу партии Джульетты. Актрисе удалось захватить зрителей, убедить в масштабности рождавшихся тут чувств. После спектакля дебютантку в числе первых приветствовала с успехом юбиляр. А потом Нинель Александровна поздравила и другую виновницу

происходящего Габриэлу Комлеву, приготовившую спектакль с молодой артисткой. Вот что сказала Нинель Петрова о новой Джульетте:

– Это прямое попадание, точно в десятку. Новая Джульетта, несомненно, родилась. Естественная, пылкая, порой теряющая голову от нахлынувших на нее эмоций. И остающаяся, тем не менее, верной главному открытию: любви и есть смысл жизни. Но партия эта так глубока, порой требующая голову от актрисы всей жизни. И я уверена, что Ира Голуб еще многое открове для себя интересных поворотов в освоеной и талантливо исполненной хореографии. Так было и у меня. Я с радостью погружалась в этот спектакль всю мою творческую жизнь. С нетерпением и боязнью ожидая очередной встречи.

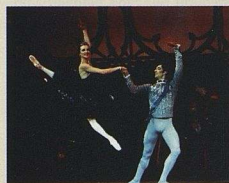
Эстафета поколений. Основа жизнеспособности балетного театра. Связь времен существенна, не должна прерываться.

АРКАДИЙ  
СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

• И. Голуб и А. Яковлева (2-й)  
в балете «Ромео и Джульетта».  
Фото В. БАРАНОВСКОГО

BALLET

## ПРИМАДОННЕ ВЫДАЛИ ЗАЧЁТУ



Кайе Кырб зрителю нашей страны представлять, наверное, не нужно – искусство замечательной эстонской балерины им хорошо известно и любимо. Её выступления в «Лебедином озере», «Жизели», «Спящей красавице», «Раймонде» хранит память многих российских балетоманов.

Протанцевав более двадцати сезонов на сцене (а точнее с 1981 года), она и сейчас в прекрасной форме, о чем свидетельствует её нынешняя артистическая деятельность, – балерина чувствует в спектаклях двух трупп – в столичном театре «Эстония» и в тартуской «Ванемуине». В первой, по традиции, исполняет классический репертуар, во второй, сотрудничая с известным хореографом Май Мурдмаа, танцует партии в её современных спектаклях – «Танго любви», «Свадебное путешествие» и других. Большая и плодотворная жизнь

в искусстве, общение с выдающимися хореографами, композиторами, педагогами, участие в одних спектаклях со многими известными мастерами – в итоге накоплен огромный творческий опыт. И вполне естественен следующий шаг Кайе Кырб, новая ступень её художественного пути – педагогика. Вот уже пять лет она преподаёт в хореографическом училище и одновременно руководит детской студией танца, где занимаются дети от трёх лет до одиннадцати-тринадцати в количестве 140 человек.

Имея огромный стаж практической работы в балетном искусстве, балерина,

тем не менее, поступает в Российскую академию театрального искусства, на отделение педагогики балетмейстерского факультета. «Занятия в РАТИ мне как педагогу дают очень много. Это и кругозор, и постижение тонкостей методики, и проникновение в тайны педагогических секретов, – говорит Кайе Кырб. – Уроки мастеров придают уверенность, осознанность в моей преподавательской практике». В будущем году в училище состоится первый выпуск учениц Кайе Кырб.

Г. ВИКТОРОВА

• Кайе Кырб и Сергей Басалаев в балете «Лебединое озеро».



# shortsummary

Valeria Uralskaya, editor-in-chief, opens this issue with an address to the readers. "History of choreography in the past century", writes she, "is a history worthy of both profound comprehension and serious conclusions, but not of attempts to cross it out as something disgraceful. This seems mere truism which one hates to reiterate, except... one must. One must, because all do not know, all do not realize how important a role this country's art and artists of choreography play in emergence, development and achievements of many schools, trends and styles of the world's arts. ... The theatrical season that has just closed presents good opportunities for discussing the question, what should Russia's onstage choreography be like?" The materials collected in this issue pertain to this problem.

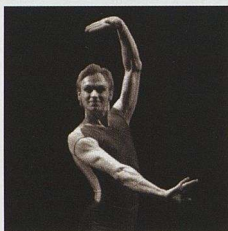
## THE BALLET-PARADE COLUMN

is dedicated to festivals. Olga Makarova's article deals with the **Fourth International Festival "Mariinsky"**. "Keeping up with the tradition according to which a festival must present surprises, the ballet troupe of the venerable theater surprised everyone by its modernity. Having barely mastered the choreography of the modernists Vaslav and Bronisława Nijinsky, the **Mariinsky** set about adopting the postmodern style of William Forsythe." The writer speaks at length about the choreographer himself and his aesthetic program, about his "historic" origins, and about the principles of interrelation between music and the movements conceived by the choreographer's imagination.

"Forsythe's rejection of the traditional ballet is not a mere declaration but a means of creating a reality peculiar to him alone. To this end, he subjects various levels of the ballet action to deconstruction. First, Forsythe studied movements (plastique) but now he focuses on investigating the nature of theatrical reality, and therefore his late works, as far as plastique is concerned, are more minimalistic." The **Mariinsky** masters have decided to attempt the deconstruction principles gradually and, as their first trials, chose Forsythe's productions of the 80's and 90's, in particular, *Stephane* and *In the middle something elevated*. Having analyzed these works, the writer concludes that "Forsythe's productions are at this point an oddity not only for the audiences but for the artists as

well. ... To comprehend a style, it is not enough to learn the matter of a specific production; this does not happen by an assault."

The ten-day festival marathon continued with classical ballets. The artists transmuted themselves into swans and Bayadères, moved from one era to another, constantly tuning up their bodies according to the character of the performance. The second part of the article



relates of the **Mariinsky Theater**'s dancers, of the renowned guests from the West who had performed in the festival spectacles, and of the gala-concert in honor of Leonid Jakobson's 100<sup>th</sup> anniversary.

"The **International Festival of the Art of Ballet commemorating Rudolf Nureyev** is not tied to the city of Ufa for nothing. Here, in the capital city of Bashkortostan, the great dancer spent his childhood and youth", so Alisa Sabirova's article begins. "More than ten years ago, Yuri Grigorovich suggested that a representative festival in the hometown of the dance genius be organized, and today this festival is an event of critical importance for the cultural life of the entire Russia."

Within the framework of the Tenth Festival, **National Cultural Centre Cairo Opera House** gave its guest performances on stage of the **Bashkir State Opera and Ballet Theater** for the first time in Ufa. The local audiences were shown new productions, the works of contemporary choreography. The playbill of the festival could be tentatively divided into two parts: the performances by the Cairo guests and five spectacles by the Bashkir ballet troupe with an addition of visiting principal dancers from the **Bolshoy Theater, Opera de Paris, and the Kremlin Ballet**. Aleksandr Maksov invites his readers to take a tour of the city of Cheboksary, where the main event of the theatrical season, the annu-

al ballet festival has just closed. "To start with, according to what has already become a tradition, a premiere was presented within its framework – this year it was the rock ballet *The Juno and the Avos*' by A. Rybnikov and A. Yemelianov; and secondly, it was the festival that afforded the audiences ballet experience in plenty." Artists from Moscow and St. Petersburg, both famous and young, took part in the performances of *Giselle, La Bayadere, and Don Quixote*, given during the week-long event, and it turned out that for some of them these parts were debuts.

## THE BALLET CLASS COLUMN

contains information and reflections on the commencement exercises of the **Moscow Choreography Academy** held at the **Bolshoy Theater** and examination works of the future ballet masters and choreography teachers of the **Theater Academy**'s class of 2004, shown on stage of the **GITIS Theater. Anti-jubilee of Scientific Readings**, as this critical analysis refers to the conference "Scientific Readings. History of Ballet: Researches in Source Studies", which was held in St. Petersburg under the aegis of the **Choreography Department of the local N. Rimsky-Korsakov State Conservatory**. One of the publications is dedicated to problems of ballet training in Buryatia, which were discussed at the theoretical and practical conference "Buryat Ballet School Today: Outlook for Development"; "Flights in a Dream and in



Waking" is the way the locals have dubbed the final concert of the **Perm' Choreography School**'s class of 2004.

The higher education institutions annually give a start in life to young professionals whose profession in their credentials is specified as "choreographer". Valery Modestov interviews Vassily

Medvedev, an alumnus of the **St. Petersburg Conservatory's** Department of Choreography Stage Direction, whose work is known by his foreign productions. The reader will learn why many alumni of the Russia's artistic higher end up far away from their homeland and which problems of ballet its experts consider the most pressing. Medvedev relates of the system of training the ballet artists and choreographers in Russia. "I always wonder when people assault our teaching techniques and even sometimes propose to replace them with a more progressive one (e.g. the one of Balanchine's school)". Towards the "curtains" of the dialogue, the choreographer presents his latest world premiere, the ballet *Olegin* staged at the **Czech National Theater**, and shares his aspirations to "revive the ballet *The Sea-Rover* whose music Adam wrote, under the influence of Pushkin's poem *The Fountain of Bakhchisarai*, specially for 'the Russian audiences' and which was staged in 1840."

## THE BALLET WORLD COLUMN

deals with the **Bolshoy Theater's School** in Brazil, which was founded in 2000. Ever since, young Brazilian dancers have aspired to master the traditions of Russian classical dance and the unique performing style of the Moscow ballet. The readers will learn about those studying at the school, about the Russian teachers who lead the students into the world of classics, about the way the exams are taken, and about many other aspects of school's life.

*Who is He, This Ivan the Terrible?* is the article by Victor Ignatov, the Magazine's own correspondent in Paris. "In anticipation of the January, 2004, **Bolshoy Theater's** tour in Paris, a premiere of Yuri Grigorovich's ballet *Ivan the Terrible* was shown here. This work of choreography is not unknown to inhabitants of the French capital. In October, 1976, after the brilliant premiere that took place at the **Bolshoy** in February of 1975, Grigorovich staged the ballet at the **Paris Opera** as well. And now, almost three decades later, the audiences experience a new encounter with the famous creation".

Principal dancers of the **Paris Opera** Nicolas Le Rich, Jose Martinez and Stephan Bullion, as well as director of the ballet troupe Brigitte Lefevre relate of the characters they play and their work on





the production. All of them are of one mind in their exaltation over the production and perceive it as an important benchmark not only in their personal careers but in history of the theater as well. The ballet director remarked, "A lot of work has been done, and now I see its success. I admire the Russian people, the beauty of their souls, their fortitude, the wealth and profundity of their emotions. The Russian people embody all that in dance. The soul of dance is universal when it is conveyed by great choreographers and artists."

**THE BALLET TIME IS A COLUMN** for those interested in history of theater. Galina Inozemseva's essay is dedicated to the great ballerina Maria Taglioni, whose 200<sup>th</sup> anniversary will be celebrated this year. One of eyewitnesses testified, "Having left the theater one forgets Taglioni but remembers the Sfyldie alone, that wonderful, aerial, elusive dream, which will pursue one for a long time and be nursed in one's soul." It is to the question, "What is the secret of such a universal and enthusiastic worship, that the article gives an answer.

"The impact of the ballerina's art was so powerful that very soon many of the Taglioni's motifs began to ring in the dances of such young soloists as Elena Andreyanova, Tatiana Smirnova, and Olga Schlefoht. The unforgettable image of Taglioni herself and the success of her followers have spread 'Taglianism' all over the St. Petersburg troupe; nor did it spare the Moscowites, even though the ballerina never appeared on stage there."

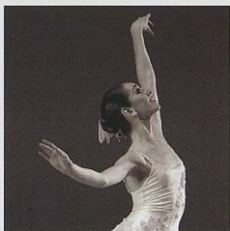
Opinions about Ekaterina Teleshova are controversial. Vladimir Kolobovnikov's historic essay deals with the famous dancer's character, her fate, her roles, and her admirers, whose rank includes poet and dramatist A. Griboyedov, painters K. Krullov and O. Kiprensky.

Anna Grutsynova analyzes the musical heritage of Mikhail Glinka. "The composer never created a ballet, yet his name bears a great deal of significance in history of that art form in Russia. His piano pieces that in one way or another relate to dance, his symphonic works based on dance themes, and, finally, choreographic scenes in his operas have all become a benchmark for the further development of Russian ballet." The article deals, in particular, with Glinka's piano impromptus based on folk tradition, orchestral works in which the author used authentic dance themes (*Jota Aragonesa* and *A Night in Madrid*), and, of course, his most significant ballet achievements — the choreographic scenes in the operas *A Life*

*For the Czar* and *Ruslan and Ludmila*. It won't be an exaggeration to say that Glinka had predestinated the development in Russia of ballet as a genre, which became evident later, with the emergence of the next generation of composers — Chaikovsky and Glazunov.

**THE COLUMN A NAME IN BALLET** is dedicated to the great Lord of the dance, Igor Moiseyev, who recently celebrated a unique anniversary — 80 years in the art. He has defied all laws of passing time and is a living reason to contemplate such notions as faithfulness to the chosen path and devotion to an idea. To this 98-year old founder and irreplaceable leader of the first and only professional choreographic ensemble whose aim and objectives are the artistic interpretation and promotion of the dance folklore, an exciting collection of excerpts from rare publications is dedicated under the general title *Igor Moiseyev: A Life in Dance — in facts and figures*.

**THE 'LEGEND OF THE CENTURY'** is presented in memoirs by critics and historians, composers



and choreographers, artists and conductors. And, of course, the Master himself talks about his life. "What is a folk dance?" he writes. "It is an emotional and poetic chronicle of a people, which pictures, in a most specific way, figuratively, imaginatively and colorfully, an history of events and feelings that it has lived through... I can't see an art form more festive or more full of zest than folk dance... It is pregnant with such a charge of joy and vigor that it is able to overturn all sorrows, troubles and fears impending these days upon men."

Alexander Vasilevsky, Principal of the **Novosibirsk School of Choreography**, shares his experiences at the **Prix de Lausanne** international competition in Switzerland. "This contest aspires to create a stimulating environment for promotion of the art of dance. During the last years there have been many changes in the prize awarding policies, and many more are pending. That's why the organizers decided to summon

the principals of participating ballet schools. ... Russian schools were invited, in particular, for the reason that their students, what with certain specifics of the Competition,



haven't for the last few years participated in it. ...The Prize itself is an apprenticeship at one of the prestigious European schools affiliated with great world theaters.

"...As a result of a victory... our schools in fact lose their most promising students, since only the very best go to a competition. Many participants of the forum offered their reflections upon this subject. And the conclusion was not a very comforting one: Ballet has become a worldwide market. And that market is becoming more and more global."

Representatives of many schools discussed many controversies, but no one was able to find a ready-made recipes for their solutions. Will the Russian schools send their students to Lausanne? This question for the time being remains unanswered.

Valeria Uralskaya's article is called *Serge Lifar Competition: Reflections Afterwards*. "Competitions have become part of our profession's reality", she writes, and then goes on to pose some pressing questions. What is a competition anyway? Is it a professional sport or a show for the spectators' pleasure? She answers these questions using, as a sample case, the **Fifth Ballet Artists' Competition** in Kiev named after Serge Lifar.

"The competition itself was perceived as just one of the cultural events honoring the famous compatriot. ...The number of able performers within the male group, both junior and senior, was a rare characteristic of the contest. The female entry list contained no very bright individualities, although the level of their professional training proved rather high.

The program in contemporary choreography, as usual, presented a problem. ...So far, people have tried to shoehorn into this category everything that helps understand the picture of the development of dance, but it is difficult to compare neo-classics with barefoot-dance or belly-dance... It's high time to settle down and chose a direction.

I would venture, not any specific recommendations but an opinion that every competition must define its priorities in any given program and declare them beforehand in its rules and conditions.

As far as the contest of choreographers is concerned, their compositions suffered, on the one hand, from lack of mastery of the dance systems which they were attempting and, on the other hand, from poor training of the performer's bodies (apparatus)".

Tatiana Chernova shares her impression of the **Arabesque 2004 Young Ballet Artists Competition in Perm'**, which was held for the eighth time. Over 140 contestants form all over the world, from Argentina to Japan, took part in it. Representing the former USSR were delegates from Ukraine and Kazakstan. As far as Russia itself is concerned, the contestants represented the entire territory of the country. Not only does the writer introduce the winners but also analyzes the contest's shortcoming. For example, the classical repertoire offered by the participants was not exactly marked by diversity; technical aspects prevailed over artistic ones; the young dancers lacked acting skills. "It is obvious that the level of the 'Arabesque 2004' is mediocre".

**THE PUBLICATIONS WITHIN THE NEW PRODUCTIONS COLUMN PRESENT** detailed reviews of premiere performances:

— How Pavel Yashchenkov evaluates the **Bolshoy Theater's** premiere is evident from his article's very title — *The Troupe Has Passed the Exam*. "The Balanchine ballets haven't been performed on stage of the **Bolshoy** for about four years. The new work is a revival of the productions that enriched the repertoire a few years ago. To the *Symphony in C Major* and *Agon* they just added a small one-act ballet *Concerto Baroque* and a few widely known Balanchine duets". The article surpasses the limits of just a review; beside the history of each ballet's creation and descriptions of the soloist dances it conveys the artistic biography of the choreographer. "In the Balanchine premieres the **Bolshoy** troupe has proved in a good shape. Let's hope that the mastering of the Balanchine's heritage will not end there".

Two articles deal with the questions, What is choreography in the age of technologies? Are the computers able to replace dance? "The 21<sup>st</sup> century is an age of new technologies and innovations. Contemporary choreography has shown us, by the example of *The Shop*, that it needs no specific forms or frames. It develops outside all laws of composition of a theatrical action. Each number



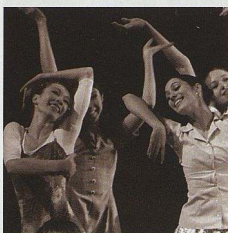
here has its own plot and its own idea, as opposed to a spectacle as a whole, where one idea is being developed during the entire action". Vita Petrova goes on to describe a new Sasha Pepelyaev's production, *Fingernails*, which coincided with the 10<sup>th</sup> anniversary of the **Cynetic Theater**. "I am of two minds about it. The trend of embellishing a spectacle with new ideas is in itself rather exciting. But how can one find that golden mean where dance and technology are to complement each other? That is the question worthy of contemplation while experimenting. Excessive enthusiasm for novelty draws the audience away from the essence of choreography, which is the expression of ideas through body."

Tatiana Volfovich talks about "a sort of Mecca of experiments - Ekaterinburg. The 2003 season started with an extensive program, *French Seasons with the Dance Institute*, which included, in particular, a staging with the institute's troupe of choreographer Pal Frenak's production *With Your Back to the Wall*."

- The **'Moscow' Russian Chamber Ballet Theater's** repertoire now includes the ballet *Alice* created by Ivan Fadeyev. "There are productions that are dramatic or lyrical or romantic or comic. One is tempted to dub this one a fireworks ballet. Characters, personalities, situations flit before the audience in a kaleidoscopic succession", writes T. Slavich.

One of the publications is *A Round Table: The ballet Romeo and Juliet on Stage of the Bolshoy*. It was con-

ceived seven decades ago this year. In 1934, stage director Sergey Radlov together with theater historian Adrian Piotrovsky began to work on a ballet script after the Shakespeare play. Music was commissioned to composer Sergey Prokofiev. Six years had passed before the choreographic canvas created by choreographer Leonid Lavrovsky saw the spotlight, first on stage of the **Kirov Theater** and then, of the **Bolshoy**. Romeo and Juliet has since become one of the most performed artistic creations of the 20<sup>th</sup> century.



"There exist stage productions that, even winning no unambiguous acceptance, by the very virtue of their emergence provoke a discussion reaching beyond their mere evaluation. The new version of **Romeo and Juliet** on the New Stage of the **Bolshoy** (music by S. Prokofiev, stage director D. Donnellan, choreographer R. Poklitaru, scene-designer N. Ormerod) turned out just a premiere of that sort." Art historians

Victor Vanslov and Galina Chelombitko-Beliaeva, composer Yuri Abdokov, choreographer Dmitri Protsenko, and ballet critic Julia Strizhekurova discussed the production in question and talked about liberties with which the producers treated the plot and composer's musical text, about changes in the concept and libretto, and about arbitrary interpretations of well established and generally recognized images.

#### THE NEWS OF THE SEASON

column summarizes the results of the past theatrical year. "Debuts turn a performance into a festivity", opines the writer of the article about new parts performed by the Bolshoy dancers, Dmitri Gudakov, Nikolai Tsiskaridze, Andrei Yevdokimov, Nina Kaptsova, Alexandr Volchikov, Anna Nikulina and Denis Medvedev.

**Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater** has marked its season with a series of premieres. Celebrating the 80<sup>th</sup> anniversary of Victor Astafiev was the premiere of the ballet *the Czar Fish*, *Don Quixote* and *La Bayadere* in S. Bobrov's version made their way into the repertoire. The article also informs of introductions [of new performers into the existing productions] and of the touring routes of the troupe.

Due to a reconstruction of their main building on the Bolshaya Dmitrovka Street, a nomadic life has during the past season been the destiny of **Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Musical Theater** of Moscow. They have

performed on the New Stage of the **Bolshoy** and at the **Russian Army's Theater**. There have been tours as well - in Samara, Rostov-on-Don, Voronezh, and Yaroslavl. There have also been discoveries in actors' personalities, such as the young ballerina Natasha Somova. The spring saw a whole volley of brilliant introductions of new performers in the legendary *Esmeralde* by V. Burmeister. And a new Lisa - Inna Grinkevich - appeared in the *Futile Precaution*.

#### THE TRADITIONAL INFORM-BALLET COLUMN PRESENTS:

The solemn opening of the Year of Republic of Belarus's Culture in Russian Federation with the performance of the Belorussian production of *Romeo and Juliet* on the **Bolshoy** New Stage;

A gala concert in honor of Galina Ulanova;

**The Benois de la Danse-2004** prize winners;

*The Swan Lake* performance with which the **Bolshoy Theater** celebrated the 55<sup>th</sup> birthday of the outstanding romantic dancer Alexandre Bogatirev;

*The Bolshoy's ballets La Sylfide and Giselle* where the principal dancers of the Royal British Ballet Alina Cojokaru and Johan Cobborg performed the main parts;

A succession of generations of the **Mariinsky** ballerinas: a jubilee of Ninel Petrova and a debut of her pupil Irina Golub as Juliet;

*The Estonian prima donna Kaye Kyrb* in a new role.

BALLET

## Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на второе полугодие 2004 года и на первое - 2005 года на

**1** журнал «Балет»  
(индекс 70947),

**2** «Линия. Балет» журнал «Балет» в газетном формате (индекс 83810),

**3** «Студия Антре» / Studio Entre  
(индекс 44728)

в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Пресса России» Агентства подписки и розницы, а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

По вопросам приобретения журнала можно обращаться также в Издательский дом «Один из лучших».

Тел: (095) 954-18-03 и 8 905 598-50-71, e-mail: print2000@yandex.ru

Вы можете заказать наш журнал наложенным платежом через интернет на сайте: [www.nashsait.com](http://www.nashsait.com)

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](mailto:mail@russianballet.ru)

Телефон агентства

«Книга-сервис»:

(095) 124-71-10

E-mail: [public@akc.ru](mailto:public@akc.ru)

Телефоны агентства

«Вся пресса»:

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

E-mail: [allpress@sovintel.ru](mailto:allpress@sovintel.ru)

Морис Бежар выбирает покрытия "Harlequin".



Magali Koenig

Maurice Béjart

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



A handwritten signature in blue ink that reads "M Béjart".

# 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](mailto:info@harlequinfloors.com)



*Обувь, одежда  
и аксессуары для  
всех видов танца*

Салоны GRISHKO:  
Москва, Козицкий переулок 1а,  
торговый зал: (095) 209 2249  
отдел оптовых продаж:  
(095)200 4622, e-mail:  
org@grishko.ru

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

Санкт-Петербург,  
ул. Гороховая 30,  
торговый зал: (812) 310 4805,  
отдел оптовых продаж:  
(812) 113 5032,  
e-mail: spb@grishko.ru

Киев, ул. Саксаганского 22б,  
(044) 248 71 57,  
(044) 248 71 58

**Grishko**<sup>®</sup>