

н о я б р ь - д е к а б р ь № 6 2 0 0 4

# БАЛЕТ (A) BALLET

Лауреаты приза  
«Душа танца 2004»

Им сто лет

Дождь цветов  
артистам  
Большого театра



Игорь Зеленский  
герой Мариинской сцены

# Лауреаты приза журнала «Балет» «Душа танца» 2004 года

## "МАГ ТАНЦА"

**Александр Лавренюк**

главный дирижер Краснодарского театра балета

## "КОРОЛЕВА ТАНЦА"

**Галина Степаненко**

солистка балета Большого театра России

## "МЭТР ТАНЦА"

**Габриэла Комлева**

балетмейстер-репетитор Мариинского театра

**Николай Фадеечев**

балетмейстер-репетитор Большого театра России

## "ЗВЕЗДА"

**Елена Кулагина**

солистка Пермского театра оперы и балета имени  
П.И.Чайковского

**Игорь Зеленский**

солист Мариинского театра

## "ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА"

**Екатерина Шипулина**

солистка Большого театра России

**Георги Смилевски**

солист Московского музыкального театра имени  
К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко

## "РЫЦАРЬ ТАНЦА"

**Виктор Васютин**

директор Приморского краевого  
хореографического училища  
(Владивосток)

## "УЧИТЕЛЬ"

**Татьяна Капустина**

педагог Новосибирского хореографического училища

**Борис Брегвадзе**

педагог Академии русского балета имени А.Я.Вагановой  
(Санкт-Петербург).

Новая номинация:

## "ЗВЕЗДА НАРОДНОГО ТАНЦА"

**Людмила Коркина,**

солистка Государственного академического театра  
танца "Гжель"

**Рудий Ходжоян,**

солист Государственного академического ансамбля  
народного танца под руководством Игоря Моисеева.



# БАЛЕТ (A) BALLET

Выходит шесть раз в год

## 2. Nota Bene

### ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»

- 4. Лариса Абызова, Игорь Зеленский  
последний герой Мариинки?
- 8. Ия Пермякова. Дорога на вершину

### ВЕК БАЛАНЧИНА

- 10. Варвара Вязовкина. Другие берега
- 14. Татьяна Чернова. Непоздняя серенада

### БАЛЕТНЫЙ КЛУБ

- 16. «Золотая набойка – 2004» и проблемы степа.  
Встреча в редакции

### МИР БАЛЕТА

- 18. Марк Хагеман. Три дороги под дождём из цветов
- 22. Элизабетта Тарабуст: «Больше всего я люблю театр»
- 24. Виктор Игнатов. Великолепная семёрка
- 26. Татьяна Рагобыльская. Пина Бауш «дерзкого»  
десятилетия
- 29. Олег Сулькин. Фавн и сильфиды

### БАЛЕТНАЯ ТЕМА

- 30. Ярослав Николаев. Свой путь

### БАЛЕТНЫЙ КЛАСС

- 32. Ирина Губа. Репетиция

## 34. Ольга Волина, Станислава Шукова.

Варна: «звёзды на небе, звёзды на море»  
и «звёзды» на пьедестале

### БАЛЕТ-ПАРАД

- 37. Юдия Сутормина, Станислава Шукова,  
Галина Иноземцева. Счастлив ли Отелло?
- 40. Юлия Большакова. Другой театр
- 42. Валерия Уральская. Канада – 2004: 24!

### НОВЫЙ БАЛЕТ

- 44. Юлия Стрижекурова. Вечер трех «не»

### МИР БАЛЕТА

- 46. Гольнара Сабрекова. Перед зеркалом

### ВРЕМЯ БАЛЕТА

- 50. Владимир Бурмейстер: «Балет будущего – балет  
содержательный»
- 52. К 100-летию П.А.Гусева: «слово» об актёре,  
балетмейстере, педагоге
- 55. Василий Тихомиров: «...Мне очень вреден  
петербургский климат»

### 58. ИНФОРМ-БАЛЕТ

### 62. SUMMARY

BALLET

#### Адрес редакции:

129110, Москва,  
Проспект Мира, дом 52/1  
Тел.: (095) 684-33-51  
(095) 686-28-42  
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,  
И.С. НЕСТЕРОВСКИЙ,  
В.И. ПЛАСЧ,  
И.В. БАЛАШОВ

#### фотокорреспондент

Д.М. КУЛИКОВ,  
корректор  
В.М. КОЛОВОВНИКОВ,  
компьютерный набор  
Э.И. ВАСИЛЬЕВА

Разработка дизайна,  
верстка, предпечатная  
подготовка: «PantInDesign»  
А.Панин, А.Давидюк,  
(e-mail: arapan@mail.ru)

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

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

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. ГОРДЕЕВ  
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)  
ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ  
(Украина)  
РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ  
(Киргизия)  
КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

#### Советники

по экономическим вопросам:

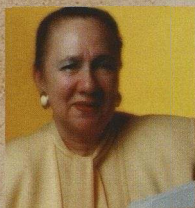
Н.И. БУТОВ  
Н.Ю. ГРИШКО  
В.Н. КИВАЛЬ  
В.М. ЛОГИНОВ  
В.Г. УРИН  
М.М. ЧИГИРЬ  
И.А. ЧИСТОПАШИНА

BALLET

Мнение редакции не обязательно совпадает с мнением авторов. Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере. Рукописи не возвращаются и не рецензируются. 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: Ульяна Лопаткина и Игорь Зеленский («Лебединое озеро»). Фото Д. Куликова

# mballet



хореографических школ, репетиторы театров.

«Магом танца» становятся авторы хореографических произведений – хореографы, композиторы, дирижеры, сценографы, сценаристы.

Звания «Королева танца» удостоивается всемирно известная балерина.

Приз в номинации «Звезда» получают прима-балерина или премьер российских театров.

Номинация «Восходящая звезда» – в дополнительных объяснениях не нуждается.

В этом году по предложению членов редакционной коллегии появилась новая номинация, призванная отметить деятельность представителей традиционного для России народного танцевального искусства – «Звезда народного танца». Первыми лауреатами стали Людмила Коркина, солистка Московского государственного академического театра танца «Бжель», и Рудий Ходжоян, солист государственного академического Ансамбля народ-

ного танца под руководством Игоря Моисеева.

За этот год мы выпустили в свет 5 номеров журнала общим объёмом 356 полос. То есть их количество при норме 48 полос в номере и 6 номерах в год превысило планируемое (и оплаченное подписчиками) на 1 номер, что естественно сказалось на стоимости журнала в розничной продаже.

Редакция не увеличивает стоимость подписки на журнал в 2005 году, но мы не можем гарантировать фиксированной стоимости номеров при одноразовой покупке. Иными словами, подписываться выгоднее. Такими же остаются условия подписки и продажи изданий «Студия Антре» и «Линия. Балет». Об условиях читайте ниже.

*В. Уральская*

**Стоимость годовой подписки на 2005 год:**

журнал «Балет» – 420 рублей,  
журнал «Студия Антре» – 312 рублей,  
газета «Линия. Балет» – 100 рублей.

Для улучшения работы редакции мы проводим опрос читателей. Пожалуйста, ответьте на вопросы анкеты: «Кто Вы, наш читатель 2004 года?»

1. Ваш возраст? \_\_\_\_\_ 7. Что Вам нравится в журнале? \_\_\_\_\_

2. Ваш пол? \_\_\_\_\_

3. Ваша профессия? \_\_\_\_\_ 8. Что Вам не нравится в журнале? \_\_\_\_\_

4. Когда Вы впервые познакомились с нашим журналом? \_\_\_\_\_ 9. Какие предложения к редакции у Вас есть? \_\_\_\_\_

5. Вы покупаете журнал? \_\_\_\_\_

6. Вы подписчик журнала? \_\_\_\_\_ 10. Где Вы живёте? \_\_\_\_\_

Если подписчик, то с какого года и как Вы получаете 11. Если хотите, назовите своё имя и фамилию. \_\_\_\_\_

журналы: в редакции, агентстве «Книга-сервис» или \_\_\_\_\_

других агентствах, довольны ли Вы службой доставки? \_\_\_\_\_

Вы можете прислать ответы в редакцию или на наш электронный адрес. Будем благодарны Вам за участие и помощь.



10 МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
КОНКУРС  
international  
competition

АРТИСТОВ БАЛЕТА  
И ХОРЕОГРАФОВ  
В МОСКВЕ

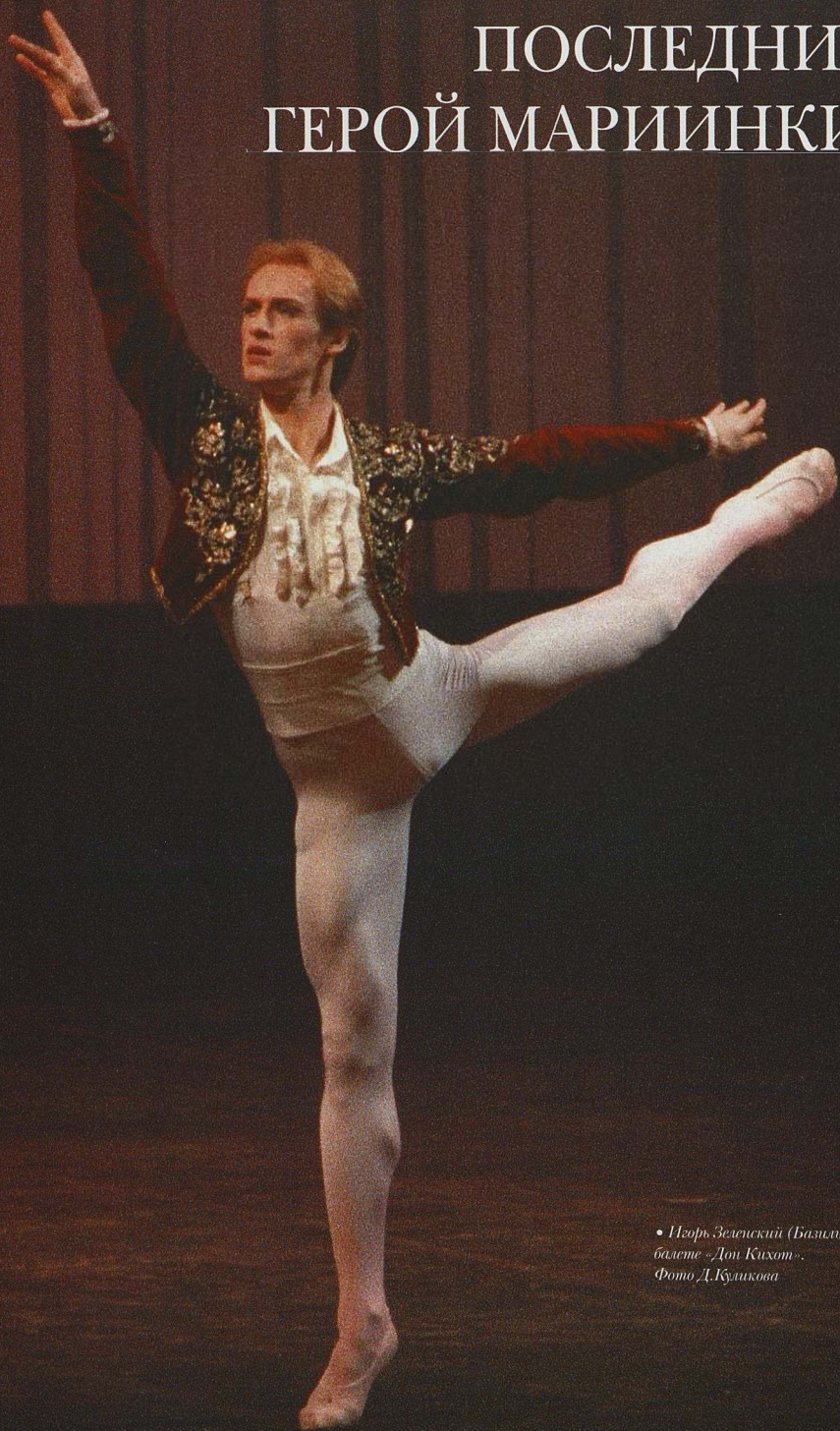
BALLET AND CONTEST FOR  
CHOREOGRAPHERS SHALL  
BE HELD IN MOSCOW

20-30 июня  
june

2005 года  
years



# ИГОРЬ ЗЕЛЕНСКИЙ – ПОСЛЕДНИЙ ГЕРОЙ МАРИИНКИ?



• Игорь Зеленский (Балет) в  
балете «Дон Кихот».  
Фото Д. Куликова



«Я хочу доказать, что могу танцевать всё», – заявил Игорь Зеленский в одном из первых интервью на заре своей звездной карьеры. И не просто сдержал слово, а сделал это с помощью собственной системы доказательств. Успех был определен тем, что танцовщик ясно видел задачи и решал их с редкой даже для балетного артиста целеустремленностью.

Игорь Зеленский учился в Тбилиском хореографическом училище у знаменитого Вахтанга Чабукиани, стажировался в Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, а с 1988 года был принят в труппу Мариинского театра. Говорят, что на предложение главного балетмейстера Мариинки Олега Виноградова встать для начала в кордебалет, Зеленский ответил отказом. Виноградов удивился: неужели гордый юноша способен исполнять главные партии? И Зеленский сходу, станцевав Базиля в «Дон Кихоте», подтвердил право на место солиста, которое официально занял в 1991 году. А на следующий год Зеленский стал премьером труппы «Нью-Йорк сити балле», затем танцевал как приглашенный солист в Королевском балете Великобритании, в театре Ла Скала, Баварском балете.

Разные сцены, разные стили хореографии позволяли расширять кругозор, но особенно важной оказалась длительная работа в «Нью-Йорк сити балле», поскольку она пришлось на время творческого становления артиста.

Не секрет, что петербургская сцена теряет чистоту своей школы. Причина этого зачастую не в приходе танцовщиков других школ, а в эстетических трансформациях, происходящих в самой Мариинке. Пример Зеленского напомнил о забытой истине, что верность традиции есть верность духу великой сцены.

Главное достоинство таланта Зеленского – его героический, по-настоящему мужской танец. Такой танец сегодня большая редкость. Возможно, поэтому многие ревнители строгих канонов русской классики прощают Зеленскому его «американизмы». А их танцовщик демонстрирует достаточно: принципиально не ставит пятку на пол, толкаясь при прыжках, туры берет из четвертой позиции (что в русском балете считается женским вариантом).

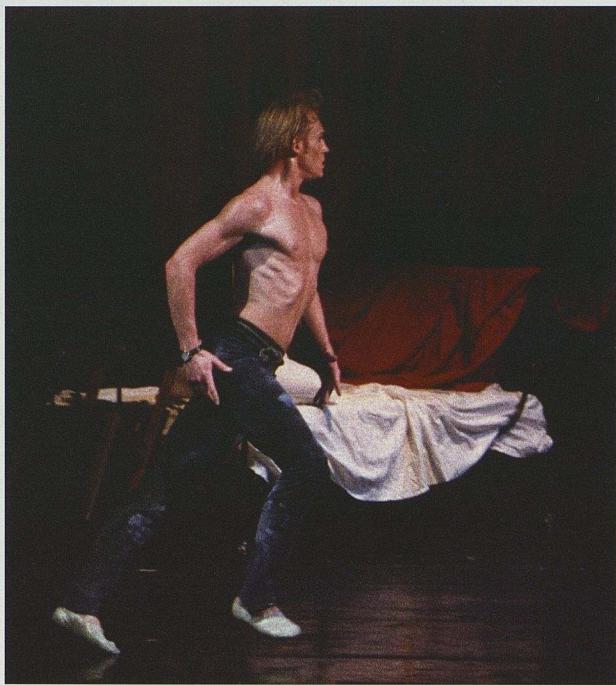
Танец Зеленского оптимистичен и светел, в его мощи нет ни агрессии, ни brutality, столь распространенных, «модных» нынче. Конечно, здесь находит отражение человеческая личность артиста, а уникальная

В начале карьеры эта сдержанность, отсутствие наигрыша послужили поводом для упреков в «недостаточном артистизме». Да, Зеленский со сцены не расточает улыбок, не кокетничает с публикой. Даже в «Дон Кихоте» он улыбается скупой, но лучшее свидетельство счастливой, торжествующей любви – его ликующий танец.

Танец – и только танец! – для Зеленского и есть высший артистизм. С его помощью Игорю удастся всё. Приоритет танца не мешает Зеленскому дать свою убедительную трактовку партиям в больших сюжетных балетах. Не случайно к числу его побед принадлежит партия Солора в «Баядерке» в редакции Вахтанга Чабукиани. В палитре Зеленского нет сентиментальных красок,

что лишает образ мелодраматизма, поднимая его до трагедии. Это особенно чувствуется, когда его партнершей в роли Никии выступает Ульяна Лопаткина. В их совместных спектаклях подчеркивается значительная общность судеб. Она – отрешенная от мира служительница богов, он – воин, которому, несмотря на знатность рода, чужд воздух дворцовых покоев и интриг. Зеленский не обеляет своего героя: он искренне увлекается Гамзатти. Впрочем, в этом нельзя усмотреть осознанной цели артиста: здесь «виновато» Grand pas. Восторг окунувшегося в танцевальную стихию Зеленского неизменно проецируется на его отношение к партнерше – дочери раджи Гамзатти. Когда в картине «Теней» артист опоясывает сцену огромными кругами с динамичными вращениями и прыжками, эти круги кажутся кругами ада, где в муках ищет раскаяния грешная душа Солора.

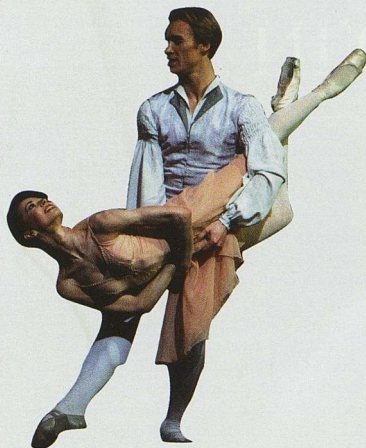
В репертуаре Зеленского партия Ромео в балете на музыку Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» исполнена в двух постановках – Леонида Лавровского (в Мариинском театре)



• Игорь Зеленский в балете «Юноша и смерть». Фото Д.Куликова

BALLET

физическая одаренность и техника позволяют Зеленскому скрывать силовой импульс при исполнении самых сложных комбинаций. Кажется, что пируэты или прыжки, в которых Зеленский не знает равных, даются ему без особого труда. Впрочем, и демонстрации цирковой легкости у него не увидишь. Именно сдержанность манеры вкупе с широкими техническими возможностями придают героичности самобытному танцу Зеленского.



• Диана Вишнева и Игорь Зеленский в па-де-де на музыку П.И. Чайковского (хореография Дж. Балланчина). Фото Д. Куликова

BALLET

и Кеннета Макмиллана (в Королевском балете Великобритании). Спектакль Лавровского – редчайший случай, когда артист пытается соответствовать законам драмбалета. В хореографии Макмиллана Зеленский находит больше возможностей для виртуозного танца и на пике этой виртуозности рождается эмоциональный всплеск.

Высший экзамен на «гроссмейстерство» в классике – партии принцев в «Спящей красавице» и «Лебедином озере» и графа Альберта в «Жизели». В этих ролях мало быть виртуозом. Здесь требуется абсолютная чистота академической школы, особое благородство манеры, что должно быть у танцовщика в крови с юных лет. Зеленский такого воспитания не имеет, однако способен восполнить его нехватку. То, что другие вобрали в тело с детства и «проговаривают» автоматически, Зеленский находит интуитивно. Внутреннее чутье не подводит артиста. В партиях Дезире, Зигфрида и Альберта он делает акцент не на благородстве родословной, а на благородстве души. И тем выигрывает.

Можно только сожалеть, что из репертуара театра выпала «Золушка» в постановке Константина Сергеева. Принц в этом спектакле – нарушитель дворцового этикета, озорник (но не хулиган) явно пришелся бы по силам Зеленскому. Интересно было бы увидеть артиста и в главной партии «Ленинградской симфонии» Игоря Беленького на музыку Дмитрия Шостаковича, но в этом балете, хотя

изредка и появляющемся на афише, ныне занята исключительно молодежь. И безусловную печаль вызывает тот факт, что на танцовщика с нестандартными данными специально не ставят балетов.

Как долголетний солист «Нью-Йорк сити балл» Зеленский танцевал много хореографии Баланчина и мог бы считаться эталоном для Марининской труппы, ныне активно осваивающей наследие мистера Би. Но практика показывает, что ориентироваться на Зеленского не так-то просто, а если честно, – невозможно. Маленький пример: «Pas de deux» Баланчина на музыку Чайковского. Если сравнить в этом номере Зеленского и Леонида

Зеленский обладает удивительной чуткостью в дуэте, интуиция и здесь не подводит артиста. Он не подстраивается под танцовщицу, но и не подавляет ее. И, оставаясь самим собой, с каждой партнершей он разный. Впервые танцует в «Аполлоне» с опытной Юлией Махалиной, Игорь был застенчивым юношей, «начинающим» богом. Сейчас он вырос до могучего властелина, настоящего повелителя муз.

Несмотря на свою современную повядку Зеленский хорошо смотрится рядом с пленительной, нежной Жанной Аюповой, похожей на Марию Тальони, сошедшую со старинной гравюры. Дисгармонии не происходит, поскольку артист демонстрирует



• Ульяна Лопаткина (Никсия) и Игорь Зеленский (Солор) в балете «Баядерка». Фото Д. Куликова

BALLET

Сарафанова, трудно поверить, что хореография принадлежит одному автору. Улыбчивый Сарафанов, безусловно, виртуоз, но это – легкость и виртуозность «попрыгунчика», к тому же похожего на девочку. Баланчин же, как известно, заявлял: «Достаточно появиться на сцене мужчине и женщине, и вот вам сюжет». У Зеленского этот «сюжет» присутствует всегда, поскольку на сцене он – всегда мужчина. Его героический, мужской танец – причина рождения особой харизмы. Слухи о многочисленных победах артиста над девичьими сердцами стали частью легенды.

истинное, а не показное преклонение перед женщиной. Жаль, что распался очень органичный дуэт Зеленского со Светланой Захаровой. Совместная работа этих высококлассных мастеров могла бы привести ко многим интересным результатам.

В феврале 1998 года петербургским зрителям посчастливилось увидеть Зеленского в двух «Баядерках» с Дарси Бассел, ведущей балериной Королевского балета Великобритании. С ней Игорь часто танцевал на Западе. Однако, несмотря на большой опыт совместных выступлений, «Баядерка»



серьезным испытанием для гостей, ведь Мариинский театр сохраняет старинный спектакль с хореографией Мариуса Петипа. Не всё удавалось английской балерине, Зеленский же, напротив, был в ударе, но его триумф каким-то чудом не «забивал» танца партнерши, а дарил ей часть своего успеха.

Хотя на творчество Зеленского оказали воздействие разные школы и сцены, они не смогли стусовать влияния учителя – Вахтанга Чабукиани, про которого говорили, что он родился с большим пируэтом в крови – столь фантастическими были его вращения. Танец Чабукиани сравнивали с полетом орла, а его самого называли «парем воздуха». Педагог научил Зеленского на огромной скорости сильно, но мягко отталкиваться от пола, в воздухе на короткое время фиксировать

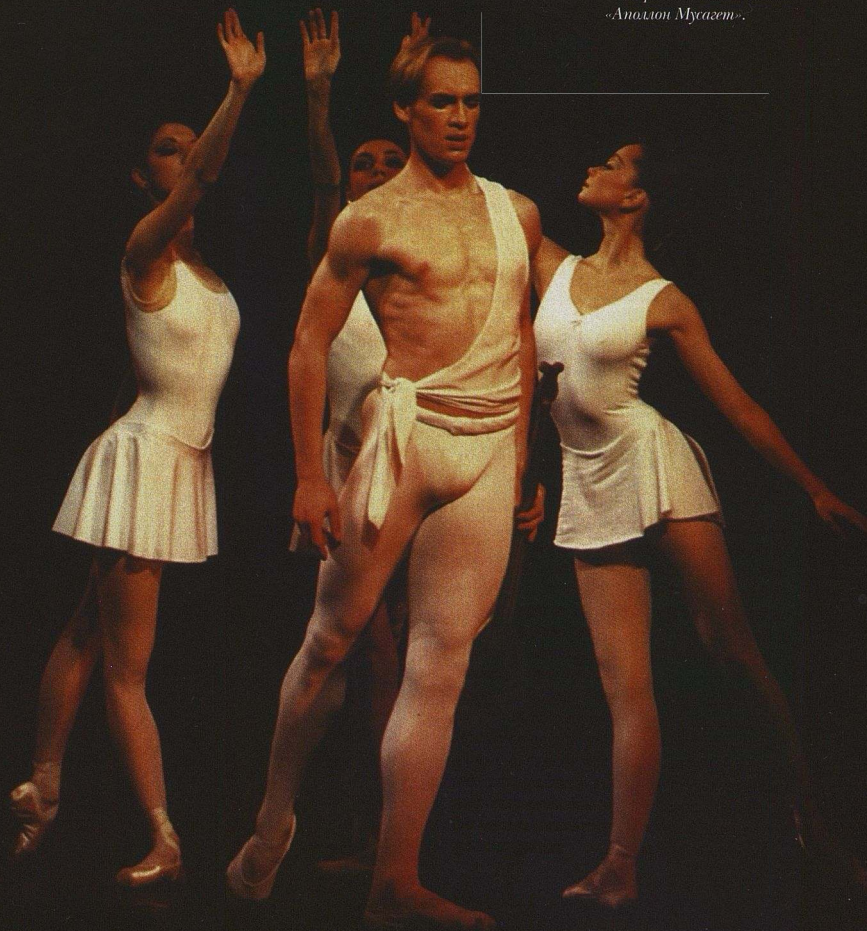
позу, бесшумно приземляться. И стремление делать сильной стороной образов не психологизм, а блестящую технику, умение импровизировать – это тоже черта, полученная Игорем по наследству. Зеленский не перенял откровенной театральности манеры Чабукиани, но нельзя сказать, что совсем избежал ее примера. Умение Зеленского поставить ударную точку в конце трудной комбинации, гордо вскинуть голову с волевым подбородком и, наконец, быть на сцене красавцем-мужчиной – всё это (возможно и неосознанно) он взял от учителя.

Похоже, что Игорь Зеленский не гонится за почестями. Список его наград невелик, зато среди них самые весомые, самые престижные: Гран при Международного конкурса в Париже (1990) и звание заслуженного артиста России (2000).

Почему же имеющий всемирную славу танцовщик, которого петербургская публика ценит как достойного продолжателя традиций героического танца, не стал примером для подражания в Мариинской труппе? Думается, потому, что в театре, где культивировался мужской танец, ныне другие стандарты. В премьеры назначаются Игорь Колб и уже упомянутый Леонид Сарафанов – с их женственной пластикой, манерными ужимками, не сходящими с лиц улыбками, стрельбой глазками. Если выращивание мальчиков-травести будет продолжаться, Игорь Зеленский войдет в историю как последний герой Мариинской сцены...

ЛАРИСА АБЫЗОВА

• Игорь Зеленский в балете  
«Аполлон Мусоргский».





# ДОРОГА НА ВЕРШИНУ

...За окном моросит осенний дождик, а в вестибюле – пестрота обсыхающих зонтов, на вешалке – разноцветье детских плащей, но в хореографическом зале – как всегда, мигнула в минуту, без опозданий начинается урок.

– И – и начали! – командует маэстро Виктор Фёдорович Васютин, и не оторвать глаз от того, что происходит, от той красоты и гармонии движений, которые демонстрируют дети. Но вот, наконец, наступает перерыв. И Виктор Фёдорович подводит ко мне глазо-го мальчонку: «Посмотрите, чего стоит эта красота движений, – майку хоть выжимай. Одно слово – каторга!»

В гимне школы (а он тоже есть у васютинцев) поётся:

*«Дорога на вершину тяжела.  
Бесстрастно отражают зеркала  
Наш пот и слёзы, взлёты и паденья.  
Пусть этот труд безмерный, черной  
Останется для зрителя неведом:  
Мы знаем, что победа над собой  
Была и будет главною победой».*

Пройдёт пять лет, и Антон Кузнецов будет принят в Московское хореографическое училище. На первом же курсе получит премию стипендию Мари-

BALLET

• «Матросский танец», Концерт «Первые итоги» (1996).



• Виктор Фёдорович Васютин ведёт урок.

BALLET

са Лиены и ещё до окончания последнего курса прочно завоюет место в Большом театре.

А ведь когда-то в Васютинской хореографической школе и брать его не захотели, понадобилось вмешательство самого директора, разглядевшего в этом ещё полускованном ребенке задатки артиста.

Но, прежде всего, в счастливой судьбе подростка огромную роль сыграл талант самого В.Ф.Васютина, которому природа дала не только дар Педагога с большой буквы, но и умение угадать будущее ученика. Впрочем, в этом, наверное, и состоит истинное предназначение учителя.

Виктор Васютин, выпускник Вагановского училища, для Владивостока и Приморского края – фигура знаковая: в 60-е приглашен организовать классическую балетную студию при Владивостокском городском доме пионеров, становится ее директором, удостоен звания заслуженного работника культуры РСФСР. Развёрнутая против Васютина клеветническая кампания, казалось, надолго, если не навсегда, отлучила маэстро от любимого дела и от воплощения в жизнь мечты, получившей в своё время благословение самого министра культуры СССР Екатерины Алексеевны Фурцевой, – создать в столице Приморья хореографическое училище, а за тем – театр оперы и балета. Но восхождение продолжается – краевая хореографическая школа, открытая-таки Васютиным, несмотря на зубовный чиновничий скрежет, в 1994-м году, через девять лет своего существования получила, наконец, под эгидой Дальневосточного государственного университета, статус хореографического училища!



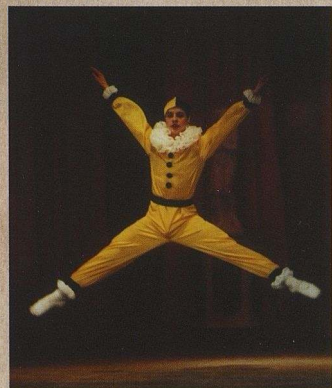
Уже более тридцати лет танцуют по всей необъятной стране, в ближнем и дальнем зарубежье птенцы гнезда васютинского. В архивных альбомах васютинцев, наряду с отзывами крупнейших балетмейстеров России, посланников Юго-Восточной Азии, в том числе – посла Индии Шелванкара и командора Дж.Курана, – сиюминутные благодарственно-восхищенные записи представителей всего Тихоокеанского региона.

А начинал Васютин строить эту свою третью школу, свой дом, который нынче иначе как Храмом не называют, с нуля, под напутствие партийных боссов: «Талантлив, говорите? Вот пусть начинает снова с чистой доски!» И ведь приглашали его и во Фрунзе, и в Ташкент, и в Улан-Удэ поднимать местную культуру танца, но он мечтал принести славу Приморью, именно над ним возжечь звезду Терпихоры!

Звучит в коридорах тихая музыка: одни разучивают гаммы и этюды на фортепиано, другие отрабатывают танцевальные упражнения. Ну, а третьи склоняются в это время над географическими и историческими картами, над сочинениями и рисунками. Казалось бы, обычная жизнь стандартной школы. И необычной уже потому, что здесь противопоказан шум, и невозможно хамство, и абсолютно исключаются драки.

Не потому ли гости из других стран просят принять их детей в Васютинскую школу (как, например, приняли сюда броскую, как цветущий пион, кореянку Джину), и охотно обмениваются своими танцклассами с учениками Виктора Фёдоровича

**BALLET**  
• Олег Фёдоров в хореографической миниатюре «Куклы» (1999).



• Саиа Лешневская, Юлия Шебалева и Антон Кузнецов в балете «Шопениана» (выпускной спектакль, 1999).

BALLET

Васютин – из тех, чья душа не стареет, а сердце – открыто. Тот самый класс, который окончил Антон Кузнецов, практически в полном составе вне конкурса был принят в Новосибирское и Улан-Удэнское хореографические училища. «Эти дети, – убеждён Виктор Фёдорович, – получили крепкую прививку против бездуховности. Они постигли в нашей краевой хореографической школе идеал красоты и никогда не станут ни наркоманами, ни грабителями с большой дороги».

Не потому ли гости из других стран просят принять их детей в Васютинскую школу (как, например, приняли сюда броскую, как цветущий пион, кореянку Джину), и охотно обмениваются своими танцклассами с учениками Виктора Фёдоровича. «Невыездной» в советское время, Васютин, что называется, нарасхват: Токио, Тояма, остров Хоккайдо... И везде его учеников принимают с восторгом.

Всегда готова в его школе очередная программа: один «Шелкунчик», поставленный ещё в 1976 году, или традиционный «Приморский сувенир» – лотос, раскрывающий свои чашечки навстречу встающему солнцу, – чего стоят! Не говоря уже о великолепной «Шопениане» 1999 года, открывшей отчетный концерт в честь первого выпуска васютинцев. Не чураются здесь и сатирических картинок, придуманных и поставленных самим маэстро.

Хотите послушать поэтические этюды, которые Виктор Фёдорович начал писать, находясь под следствием двадцать лет назад, когда его отлучили от балета? Возьмите в руки прекрасно изданный сборник стихов «Под созвездием красоты». Любопытствуйте, каков этот неутомимый деятель в быту? Побывайте на разведке Дроздов, что под Спасском, где прошло его детство и где вокруг материнского дома развёл он роскошный сад с редкими сортами роз и георгинов, с целой рощей любимых деревьев, где взращивает экологически чистые фрукты и овощи, из коих собственноручно готовит салаты, варенье, соки – ещё и свою школу снабжает!

И все же прежде всего Васютин выращивает детские души. Не так важно, все ли его воспитанники в дальнейшем станут танцовщиками, важно то добро, которым их одаривают здесь раз и навсегда. А неуспокоенное сердце учителя лелеет мечту о времени, когда во Владивостоке появится театр оперы и балета, при хореографическом училище – свой интернат, что даст возможность учиться балетному искусству не только юным жителям Владивостока, но и всем талантливым детям далекого края.

ИЯ ПЕРМЯКОВА



# Другие берега

Как Мариинский театр отметил 100-летие своего земляка

## ПЕТЕРБУРГ МИСТЕРА БИ

Баланчин кратко объяснил в беседах с Соломоном Волковым, что для него значит петербургский стиль – «элегантный, изысканный. Без претензий, но величественный». И сам следовал этой формуле, служил этой четырехгранной форме.

ей душе Петербург, а от Петрограда бежал со всех ног. Недаром, много лет спустя, он сожалел в тех же беседах, что ему не довелось быть знакомым ни с Чайковским, ни с Петипа, с его дорогими «русскими европейцами». Уезжая двадцатилетним юношей в Европу, он не порвал с прежней жизнью, он увез ее с собой к другим берегам. И продолжал идти тем

сентиментальности, ни ноты ностальгии, зато присутствуют воспоминания, впечатления и даже некоторая реконструкция прошлого. Эта тема замечательно прослежена в уникальной выставке, открывшейся в дни празднования юбилея в Эрми-

BALLET

• *Сцена из спектакля «Величие мироздания».*  
Фото Д.Куликова



Говоря о московской премьере (в приложении к журналу – газете «Линия»), одна коллега точно подметила, что Москва – небаланчинский город. Если перефразировать, то Петербург – баланчинский город. И не потому, что великий хореограф там родился, вырос и получил образование (как известно, быть петербуржцем, можно не родившись в этом городе). Потому как он сохранил в сво-

же путем, по которому развивалось искусство в России в 20-х годах, но только в границах одного десятилетия: спектакли Мейерхольда и Радлова, балеты Лопухова и Голейзовского, живопись Дмитриева, поэзия Ахматовой и Мандельштама. В 30-х одних круто повернули, иные надолго замолчали, а он продолжал торить свою дорогу. Вот почему в его позднейших балетах нет ни налета

тажном театре (выставка задумана Санкт-Петербургским музеем музыкального и театрального искусства при участии Елены Федосовой).

Пристальному глазу на выставке открылся и другой аспект: почему молодого Баланчина не тянула «старая, добрая Европа». «Захотелось в Америку, показалось – там интересней будет, что-то такое произойдет другое.



Появятся новые, невероятные какие-то знакомые. Русским всегда хочется увидеть Америку», – одни неопределенные наречия во фразах и никаких конкретных планов, заметим мы, только желание нового. Прочитируем еще раз Баланчина: «Особенно силен интерес к новому был в Петербурге... В Петербурге люди были поджарые, легкие на подъем, им нравилось путешествовать». Он и путешествовал, пока не осел в Нью-Йорке, где какое-то время уже хозяйничали «наши». Но ни Фокину, ни тем более Мордкину карты он не спугал, – вот уж кто к 30-м годам в чистом виде были «ретроспективистами». Складывается впечатление, что в Америку Баланчин приехал не на пароходе, а

## ВОЗВРАЩЕНИЕ В СВОЙ ДОМ

При всем том, полного возвращения Баланчина не произошло на гастролях в СССР ни в 1962-м, ни в 1972-м. Был шок, были неизгладимые впечатления, но Баланчин привозил «Нью-Йорк сити балле» (NYCB) в страну, где не находил ответа. Визиты были односторонними, да и лицо, запечатленное на фотографиях в эти дни, выдает в нем человека непроницаемого, не из этих мест. Его балеты шли в Америке, Франции, в других странах, но не на родине. Он уже не узнал о первой постановке в Грузии: спустя год после смерти, в 1984-м, в Тбилиси была перенесена элегичес-

признал Мариинский театр Домом Баланчина, пожалуй, только тогда произошло событийное возвращение. Ответили питерцы в 2004 году, в год 100-летия Баланчина, затеяв грандиозную акцию под названием «Век Баланчина»: со 2 по 7 июня Мариинский театр провел фестиваль, международную конференцию и выставку.

Последние десятилетия в театре планомерно изучают наследие и технику «своего» хореографа. На протяжении этих лет Баланчина в Мариинку возвращали его ученицы-педагоги,

BALLET

• Сцена из балета «Вальсы».

Фото Д.Куликова



примчался верхом на коне, как в романах Купера и Майн Рида, – впоследствии эти детские увлечения отзовутся в «Симфонии Дальнего Запада». Ковбойский дух и азарт взяли свое. Сродни героям американских вестернов, «русский американец» стал национальным героем, а классический балет XX века ведет отсчет от «американского петербуржца».

кая «Серенада». Как не застал ни одного своего балета в российских театрах, в которых вскоре с разной степенью интенсивности стал появляться баланчинский репертуар.

И только в прошлом году, когда в Петербурге состоялись третьи гастроли NYCB, на которых преемник Баланчина Питер Мартинс официально

переносившие его спектакли, к примеру, знаменитая Франсия Рассел, присутствовавшая здесь на конференции. Кроме нее, приехали Меррил Эшли, которая остроумно преподала маринской труппе урок NYCB, где она сейчас преподаёт, и Лурдес Лопес. Надо понимать, что каждая из них работала с маэстро в разные периоды его творчества и у



каждой – воспоминания о своем Баланчине. Рассел знала его в 50–60-е годы, Эшли – под конец жизни, в 70–80-е. И тут встает вопрос о версиях балетов, которые хореограф сочинял при них и для них же, – какая из них верна? Драматичный спор трех балерин, трех учениц и трех педагогов таил в себе увлекательный аспект (подробно об интереснейшей конференции следовало бы рассказать отдельно, нас же интересует одно наблюдение).

Действительно, Баланчин постоянно корректировал ранее поставленное, менял облик одних и тех же балетов, а

летном жанре эффекта прямо противоположного – не сжатого промежутка времени, а длительности жизни, какая только сродни музыке. А это именно так, потому что вначале для Баланчина был звук, музыкальный ритм или мелодичный призыв (вспомним начало «Аполлона» Стравинского), который Баланчин уподоблял гармонии и свету. Все стало на место, как только завершился первый вечер фестиваля. Картина «Тени» из балета «Баядерка» – «Шопениана» – «Величие мироздания». «Баядерка» была задумана за 27 лет до рождения Баланчина, но уроки Петипа он хорошо усвоил; в год постановки «Шопенианы» – Жоржу 5 лет,

ланчин, III – Баланчин в России, IV – «Драгоценности», V – наследник, VI – приношение Баланчину.

Главными из них – все же это так – стали первые дни. Последние две программы – затянувшийся эпилог или послевкусие. Четыре вечера в общей схеме обрисовали контуры века Баланчина (как и цитируемое в начале статьи определение Баланчиным петербургского стиля проявлялось, так или иначе, в ходе его мыслей). Да, и каждый из четырех вечеров разве не характеризуют данные им самим эпитеты: элегантный, изысканный, без претензий, величественный. Речь



• Диана Вишнева в балете «Рубины».

Фото Д. Куликова  
BALLET

позднее намеренно избавлялся от сценической театральности, которую переводил в чистые мизансцены, а игровых линий комбинировал с другими построениями. Проще говоря, он затеял игру со временем, не желая видеть глазами зрелого художника огрехи и слабости своей юности, и подобно тому, как естественным образом менялся он сам, трансформировались и его спектакли в соответствии с эстетикой молодой труппы и его внутренним состоянием. И, кстати, добился в ба-

но именно ансамбли Фокина подтолкнули его идти наперекор; в 19 лет он участвовал в представлении «Танцсимфонии», и благодаря уже Лопухову укренился в своих исканиях. Каждый акт по отдельности приводил нас к раннему Баланчину, к «Аполлону», «Серенаде» и «Блудному сыну», показанным на следующей день.

## МАРИНКА И ПЕРМЬ

Шесть дней фестиваля имели свои названия: I – предтечи, II – ранний Ба-

идет о предтечах («Тени», «Шопениана», «Величие мироздания», исполненное труппой театра Консерватории), о ранних балетах («Аполлон», «Блудный сын»), вечере Пермского театра («Серенада», «Концерто барокко», «Вариации Доницетти», «Сомнамбула») и коньке Маринки – трехактных «Драгоценностях» («Изумрудь», «Рубины», «Бриллианты»). Остальные две программы – последние премьеры сезона, и о них достаточно много писалось. Напомним, что «Форсайт в Маринском» (или Нас-



ледник) включает головокружные и голокружительные опусы, за которые маринские артисты чуть не дерутся, «Steptext», «The Vertiginous Thrill of Exactitude», «In The Middle, Somewhat Elevated». А Приношение – апрельская премьера – самая смелая и самая репрезентативная программа Маринки, включает Баланчина «все-го» разом: «черного» – «Четыре темперамента», «романтического» – «Вальс» Равеля, «неоклассического, или неопетербургского» – «Фортепианный концерт N2» (Ballet Imperial) и «дивертисментного» (эта часть отда-на на дни фестиваля гостям).

родине хореографа Мясина, между прочим – современника и единственного соперника Баланчина.

В том самом дивертисменте «баланчинистку» Диану Вишневу в своем коронном Tchaikovsky Pas de Deux заменить, конечно, не кому, а вот новую пару ей составил Леонид Сарафанов (вместе они вышли в «Тенях», оба искрились и в «Рубинах»). У старших – Ульяны Лопаткиной, Дарьи Павленко, Софьи Гумеровой – внутри «баланчинского» репертуара есть свои любимые вещи, в которых они на удивление открывают всякий раз новое. Но интересно и молодое по-

камями, словно отзвуками диалога двух скрипок. Елена Кулагина-Сомнамбула и Наталья Моисеева в «Доницетти-вариациях» не просто танцевали в американских быстрых темпах, но и смаковали будто родную хореографию. (Как собственно и произошло на «Золотой маске», когда Пермь беспрецедентно получила награду за «лучший спектакль», грандиозно и интимно исполнив «Ballet Imperial»). И стало очевидно, что у Перми свой счет с Баланчиным-лириком, свой выбор, и что было бы интересно увидеть у них в дальнейшем «Чакону» Глюка или «Танцы Давидова братства» Шумана. И стало очевидно, что



• Андриан Фадеев в балете «Аполлон Мусaget». Фото Д.Куликова

• Ульяна Лопаткина в балете «Бриллианты». Фото Д.Куликова

«Московского» Баланчина в виде «Тарантеллы» с шалостью разыграли Нина Капцова и Андрей Болотин, яркая сама по себе пара, но, конечно, это не все московские силы. Вряд ли «Агон» с Шипулиной и Скворцовым не вписался бы в недельную программу, от чего сжималось сердце и не проходила в антрактах боль, ведь «Агон» выигрышнее всего выходит у Большого. Не у дел Москва оказалась неслучайно. В следующем сезоне она откроет до сих пор малоизвестного у себя на

коление – Екатерина Кандаурова, Алина Сомова, Олеся Новикова без страха заявляют о себе, особенно как ни странно, в балетах Форсайта или в «черном», самом сложном, Баланчине.

Прорыв, однако, был у ансамбля Пермского театра. «Серенада» в его исполнении зазвучала далеким тембром, отдавая одновременно драматичным эхом. Конструкция «Концертно барокко» «похрустывала» горними

Пермь есть баланчинский город. Поняли это и сами пермяки, услышав свой успех в Доме Баланчина, и зрители Маринского театра, и американцы из Фонда и New York City Ballet, аплодировавшие стоя и проливавшие слезы.

ВАРВАРА ВЯЗОВКИНА



# НЕПОЗДНЯЯ СЕРЕНАДА

Пермь неофициально считается третьей балетной столицей России. В июне этого года на фестивале в Санкт-Петербурге, посвященном столетию Баланчина, авторитет пермской труппы еще более укрепился. Присутствующие в Санкт-Петербурге бывшие примы «Нью-Йорк сити балле» Мэрил Эшли и Лурдес Лопес, а также известные музыкальные критики и журналисты, – все «в один голос» отметили высочайший уровень исполнительского мастерства пермских танцовщиков, особый сдержанно-элегантный стиль.

Собственно еще до этих хвалебных рецензий Барт Кук, осуществлявший поста-

жил традиции, обратившись к произведениям молодых композиторов, разрабатывающих народно-исторический пласт. Так в репертуаре появились балеты «Холодное сердце», «Каменный идол». В последние годы труппа не раз радовала зрителей современными спектаклями – «Шахматы», «Танго», «Анюта», требующими особой пластики. Интересной для коллектива оказалась работа с Беном Стивенсоном над балетом «Пер Гюнт». Немалый опыт приобрели артисты при постановке балета «Мастер и Маргарита» (балетмейстер Д.Авдыш).

Не будем забывать и тот факт, что

реографии, труппа созрела для серьезного «прорыва». И он состоялся!

Биография пермского балета сложилась таким образом, что он не мог не прийти к Баланчину. И это случилось. Первой «ласточкой» стал одноактный балет «Серенада для струнного оркестра» на музыку Чайковского, которую еще в 1988 году поставил, а точнее восстановил по «рисунку» мастера Мария Алексидзе. Однако этот «пробный шар» пришлось изъять из репертуара театра, так как не были правильно оформлены отношения с Фондом Дж.Баланчина, владеющим правом на постановки балетмейстера.



• Сцена из спектакля «Серенада». Фото Д.Куликова



• Сцена из спектакля «Конcerto барокко». Фото Д.Куликова

новки некоторых из шедевров Баланчина в нашем театре, с восторгом заявил на пресс-конференции в день премьеры, что «пермская труппа словно специально создана для балетов Баланчина». Такая высокая оценка бывшего премьеры Баланчинской труппы говорит сама за себя.

К высокому искусству Баланчина пермский театр прошел не сразу. Сначала были сезоны Николая Боярчикова, в результате которых на провинциальной сцене были поставлены такие экспериментальные спектакли как «Царь Борис», «Чудесный мандарин», «Орфей и Эвридика», «Слуга двух господ». Владимир Салимбаев продол-

пермская труппа на 98 % состоит из выпускников Пермского хореографического училища, и это единство школы – фактор положительный. Сегодня в труппе нередко рядом работают «отцы и дети» – это содружество поколений создает однокорневую, семейную модель труппы.

И все же при всей любви к экспериментальным спектаклям, главными в репертуаре театра оставались шедевры мировой классики – «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Сильфида», «Дон Кихот», шлифовка которых не прекращалась. Имея прочную классическую основу и в то же время опыт в спектаклях современной хо-

За эту работу взялся бывший солист пермского балета, теперь доцент Пермского классического университета Олег Левенков. Его проект предполагает длительное и тесное содружество с Фондом Баланчина. Благодаря инициативе театра и поддержке администрации области многое уже удалось осуществить.

Сегодня на пермской сцене идут уже пять шедевров великого балетмейстера XX века. К восстановлению балетов Баланчина были привлечены Адам Людерс, Мария Калегари и Барт Кук – в прошлом все они ведущие солисты труппы Баланчина «Нью-Йорк сити балле».





Грузин по национальности, русский по образованию, Дж.Баланчин, оказавшись в Америке, создал совершенно новое направление классического танца. Его неповторимый стиль – это своеобразная смесь некой условной черно-белой графики, спортивного, экспрессивного ритма и необычайной музыкальной пластичности. Балеты Баланчина соединили романтизм классического танца с динамикой нового времени.

Сегодня в рамках российско-американского культурного проекта в репертуаре пермской труппы есть пять одноактных балетов Дж.Баланчина: «Кончерто барокко» на музыку Баха (постановка Адама Людерса, 1996), «Доницетти-вариации», 2001 год (постановка осуществлена Бартом Куком и Марией Калегари), «Сомнамбула» В.Риетти, «Ballet Imperial» на музыку Чайковского (постановка 2002 года – работа Барта Кука и Марии Калегари), «Серенада» – классический балет в четырех частях на музыку Чайковского для струнного оркестра (постановка 2004 года – работа Барта Кука).

У пермского Баланчина есть еще одна очень важная особенность. В «Ballet Imperial» вместе с оркестром звучит «живой» роаяль. Известный молодой талантливый пианист Денис Мацуев, исполняющий фортепианный концерт Чайковского с оркестром театра, стал полноправным участником необыкновенного спектакля. Единство музыки и танца, где звук и жест сливались в одном порыве, рождало особый эффект и завораживало зрительный зал. Высокий технический «класс» пермского кордебалета, тончайшие нюансы чувств, передаваемые солистами, – все вызывало восхищение. Недаром Барт Кук после премьеры спектакля с почтением склонился в поклоне перед «учителем танцев» Валентиной Байковой и галантно поцеловал ей руку. За «науку», которую она преподает артистам в репетиционном классе.

Весь сезон 2003–2004 годов в Перми прошел под «знаком» великого мистера Би. И отраднo, что в «пятерке» Баланчина отлично заявили не только ведущие солисты труппы – Елена Кулагина и Виталий Полещук, Наталья Моисеева, Юлия Машкина, Наталья Макина и Сергей Мершин, но и молодое поколение в лице Яры Араптановой, Яны Федотовой, Николая Вьюжанина, Артура Шестерикова.

Случилось еще одно прелюбопытное: театр, всегда ранее дистанцирующий

оперу от балета и, наоборот, – вдруг заявил себя на гастролях в Москве (март 2004 года) как единый творческий организм. Это, несомненно, заслуга художественного руководителя театра Георгия Исаакяна и руководителя балетной труппы Натальи Ахмаровой.

«Десант» Пермского театра оперы и балета в столице в финальные дни национального театрального фестиваля «Золотая маска» стал заметным явлением. Две оперы – «Клеопатра» Массне и «Лолита» Щедрина и один балет Баланчина всего и делов-то, а сколько все это наделало шума! Художественный руководитель «Дома Чайковского» Георгий Исаакян совершенно точно обозначил суть проекта – это не просто визит вежливости «столичного театра из нестоличного города», а демонстрация нова-

Первыми перьями показали свою последнюю работу из «пятерки» Баланчина – «Серенаду». Пронзительно лирическая исповедь балетмейстера: он разочарован в любви, которая слепа. И серенада звучит для тех, кто уходит в небеса...Кто-то увидел в «Серенаде» тоску Баланчина по России, кто-то поразился вдохновенному творческому порыву провинциальной труппы, кто-то «прочел» в тончайшей нити танцевальных па трагическую историю любовного треугольника. Истинное искусство никогда не бывает однозначным.

Тридцатиминутный балет Баланчина в исполнении пермской труппы произвел сильное впечатление не только техникой, но главное – духом Баланчина, высоким исполнением высокого замысла. Еще один пермский вечер с тремя одноактными балетами хор-



• Сцена из спектакля «Вариации Доницетти». Фото Д.Куликова

БАЛЕТ

ций и творческих амбиций провинции. Результат коротких московских гастролей пермяков хорошо известен: полные зрительные залы, хвалебные статьи в прессе и «Золотая маска» за спектакль «Ballet Imperial».

Критики особо отметили технику кордебалета, а также особую одухотворенность и совершенство танца примы Елены Кулагинoй.

До фестиваля Баланчина в Санкт-Петербурге оставалось три месяца. За это время труппа успела побывать на гастролях в Ирландии и буквально «с корабля на бал» явиться в город на Неве.

ографа – «Доницетти-вариации», «Кончерто-барокко» и «Сомнамбула» окончательно «затвердили» успех самой столичной труппы всех провинциальных театров России. Можно сказать, что явление пермского Баланчина стало настоящей сенсацией Санкт-Петербургских «Белых ночей».

Возвратившись домой, труппа еще несколько раз показала балеты своему родному зрителю. Пермяки свой балет любили, и залы были, как обычно, заполнены до отказа. Далекий Баланчин стал для пермяков окончательно своим.

ТАТЬЯНА ЧЕРНОВА



# ЗОЛОТАЯ НАБОЙКА

## И ПРОБЛЕМЫ СТЕПА

# 2004

(Заседание за «круглым столом» в редакции)



В прошлом году Московская Tar Dance Федерация решила объединить все мероприятия в большой фестиваль-праздник степа «Золотая набойка – 2004», который прошел в Москве в рамках Всемирной танцевальной конвенции. «Фестиваль – это презентация нашего степа в России, его развитие, – подчеркнул президент Московской Tar Dance Федерации и организатор фестиваля Константин Невретдинов, – и необычен он тем, что объединяет много событий в одно целое: это и семинары, мастер-классы, «джем-сейшн» (свободная импровизация артистов и всех желающих из зрительного зала на предложенную музыку), это – и чемпионат России по степу». Победитель чемпионата будет награжден Золотой набойкой, которую в буквальном смысле прикрутят финалисту на сцене, и зрители смогут

услышать, как звучит «чистое золото» степа.

Жюри и гости фестиваля выглядели весьма внушительно: доцент Московского университета культуры и искусства Евгений Зернов, известный танцовщик Аркадий Насыров, знакомый широкому кругу зрителей по фильму «Зимний вечер в Гаграх», кандидат искусствоведения, автор книги и фильма «Прогулка в ритмах степа» Наталья Шереметьевская, доцент Российской академии театрального искусства Виктор Галустов, главный балетмейстер театра «Ромэн» Анатолий Вербицкий, заведующий кафедрой народного танца Московского университета культуры и искусства Юрий Деревягин, Константин Невретдинов, вице-президент International Dance Organisation (IDO) Билл Фаулер, председатель жюри – руководитель степ-ансамбля «Аллегрo» Ирина Сазонова, а также многие другие профессиональные степ-педагоги и мастера степа. На празднике степа демонстрировали своё мастерство участники из Санкт-Петербурга, Красноярска, Перми, Норильска, а

также по традиции – преподаватели с Украины.

После окончания фестиваля проблемы развития жанра обсуждались на заседании за «круглым столом», состоявшемся в редакции журнала «Балет». Разговор начала главный редактор журнала «Балет» **Валерия Уральская**: «Журнал «Балет», как и детская версия журнала «Студия Антре», как известно, пишут о всех видах танца. Тогда, когда чечетка была не в моде, мы начали серию публикаций о степ-парадах. Нас интересует само развитие всех жанров сценической хореографии. Их проблемы многогранны – и организационные, и чисто профессиональные, и педагогические».

**Наталья Шереметьевская**: «Хочу поблагодарить Валерию Иосифовну и журнал «Балет» за внимание к нашему жанру. Последние годы здесь постоянно публикуются материалы, в которых освещаются проблемы степа. Безусловно, наша главная задача сегодня – объединение ради решения общих задач. Несмотря на то, что степ стал весьма популярен и широко распространяется по стране, художественный уровень показываемого исполнителями материала вызывает немало претензий – композиции однообразны по лексике, невысоко и качество постановочных решений. Сейчас необходимо привлечь к деятельности в этом жанре талантливых балетмейстеров. Это – первое. А второе – совершенствование методики преподавания степа».

**Василий Седых**, актер, руководитель «Элитной Школы Тэпа»: «Ведущим в тэпе всегда является импровизация творческой личности. Если её нет – нет и рывка вперед. Невозможно придумывать что-то новое, не импровизируя. У нас же, как правило, делаются постановочные номера для определённого мероприятия – чаще всего для концертного исполнения. В то



• Выступают участники фестиваля «Золотая набойка».

BALLET



время, как в мире степ – громадное танцевальное направление, он у нас – один из оригинальных жанров на сцене. Не будет роста, если мы не сумеем выйти за рамки этих постановочных номеров, ограничивающих импровизацию артистов. Нельзя постоянно в этом «вариться». Второе – это непрофессионализм наших преподавателей. В США, например, все преподаватели имеют профессиональное образование, музыкальное в том числе...»

**Ирина Сазонова**, руководитель степ ансамбля «Аллегро»: «Простите, но я закончила консерваторию...»

**Василий Седых:** «Да, уточню – джазовое образование. Начинать-то с чего-то надо. У нас достаточно разнообразный выбор музыки, одни и те же мелодии. Современные исполнители считают, что мастер-классы не нужны, они на них не ходят, уроки у профессионалов не берут – зачем, считают они, ведь номер-то они мне не поставят? А надо хватать каждое движение у западных мастеров, когда приезжают к нам, учиться у них. Почему в Штатах начался подъем степа в 90-х годах, с момента появления Севиона Гловера, который привлек немеренные силы? Он начал одеваться, как одевалась вокруг него молодежь, он начал импровизировать, создавать свой стиль. Пока у нас не будет подобного индивидуального прорыва – не будет развития жанра».

**Виктор Галустов:** «Я согласен по поводу музыкальной культуры – действительно, мы не движемся вперед. Здесь должно быть воспитание – не обучение, а именно воспитание артиста. Руководителю коллектива надо не только узко заниматься танцем – следует приучать учеников слушать музыку, слушать и вникать в то, что они исполняют ногами – джазовую музыку. Я сторонник импровизационной основы, считаю, что тему нужно брать из музыки, исходить в своих действиях из неё».

**Ирина Сазонова:** «Давайте решим, прежде всего, в каком направлении будет развиваться жанр? Если по американской системе, то тогда нам всем надо ехать в США и учиться там самим, либо отправлять туда молодых ребят. Это всё – дорогое удовольствие, для него надо искать спонсоров, без них не обойтись. Другой путь – «покопаться» у нас. Ведь то, что происходит в Америке, – это их менталитет, их национальная культура. Они так мыслят, этим живут. Если мы стре-

мимся делать, как они, – то берем их школу и пропагандируем ее здесь. Но этот путь нас приведет к тому, что мы будем, как попугай, подражать Америке...»

**Василий Седых:** «Я не говорю – пропагандировать американский степ, я говорю – учиться у них».

**Ирина Сазонова:** «Речь идет о том, чтобы выбрать направление – либо американскую схему, либо свои варианты».

**Владимир Кирсанов**, эксперт Международных конкурсов степа, профессор Российской академии театрального искусства: «Вопрос действительно актуален: по какому пути развиваться – как импровизационному тэп-дэнсу или постановочному? Импровизационный тэп – это высшая тематика жанра. Но для того, чтобы вычислять, надо уметь складывать, делить... Импровизация – это один из самых сложных моментов в танце».



• Выступают участницы фестиваля «Золотая набойка».

Нам не надо говорить, что мы должны учиться импровизационному тэпу – у нас должны быть и постановочные, и импровизационные номера. Чтобы импровизация выглядела достойно, ее исполнители должны пройти элементарную школу, в которую бы входили и классический танец, и джазовый. Это нормальный учебный процесс, и если мы у своих учеников не развиваем танцевальность, то лишаем их одной из граней жанра. Сегодня главное – качество. Мы должны выйти на новый качественный уровень во всем».

**Наталья Шереметьевская:** «Я писала о своей беседе с Сарой Петронио, которая высказала много интересных мыслей – она была поражена высоким уровнем нашего исполнения».

«Импровизировать, – сказала она, – дано не каждому. Пробовать нужно все, но результат интересен только тогда, когда человек – личность, когда ему есть, что сказать». Ее суждение должно определить нашу практику».

**Валерия Уральская:** «Я должна сказать, что здесь сидят профессионалы, а получается, вся ваша деятельность непрофессиональна. Вы все учите в любительской сфере. Общее движение сегодня должно переходить из любительского уровня обучения в профессиональный. Это важный этап, и тогда вопросы «подражательства – неподражательства» лягут на школу. Сегодня необходимо обобщение того опыта, который у вас имеется, то есть школа. Например, договориться о том, что будет лаборатория, что необходимо приглашать педагогов... Импровизации ведь тоже надо учить, поскольку импровизация – это еще и эрудиция. Мне кажется, что необходимо консолидировать уже накопленное, а для этого необходимы организационные формы. Изначально сделать набор на базе кафедры какого-либо ВУЗа, в этой школе и родится русская школа степа».

**Константин Невретдинов:** «То, о чем говорит Валерия Иосифовна, – мечта многих педагогов. У нас, по сути, если та или иная дисциплина получает государственный статус, то вырастает и профессионализм людей, изучающих её. Сознание людей, которые придут учиться, как и их отношение к будущей профессии будет другим. Если это удастся – это будет прекрасно. А пока, фактически, у нас нет отделения, где готовят танцовщиков-степистов».

**Василий Седых:** «На пресс-конференции фестиваля «Золотая набойка» был задан такой вопрос – почему нет государственной поддержки степа? Да ее нет во всем мире. Это отдельная структура, в которой сосуществуют хип-хоп, современный танец...»

**Валерия Уральская:** «Было бы хорошо, если бы возникла отдельная Школа степа. Например, на базе захаровского Института танца».

**Наталья Шереметьевская:** «Это единственное предложение, которое было сегодня конкретно высказано. Думаю, что обсуждать его мы будем уже вне рамок «круглого стола»...»

Материал подготовила  
ОЛГА ШКАРПЕТКИНА

# ТРИ ДОРОГИ ПОД ДОЖДЕМ ИЗ ЦВЕТОВ

К ИТОГАМ ГАСТРОЛЕЙ  
В КОРОЛЕВСКОЙ ОПЕРЕ  
«КОВЕНТ-ГАРДЕН»



• Дмитрий Белоголовцев (Спартак) в балете «Спартак».  
Фото Н. Захаркина («Известия»)



**Т**рехнедельные гастроли Большого театра в лондонской Королевской опере «Ковент-Гарден» завершились балетом «Дочь фараона». Занавес закрылся, и на сцену пролился дождь цветов, а переполненный зал все продолжал аплодировать, не желая отпускать артистов.

Очевидный успех «Дочери фараона» тем более примечателен, что лондонским балетоманам потребовалось какое-то время, чтобы осознать достоинство феерии раннего Мариуса Петипа, воскрешенной Пьером Лакоттом. Видимо, некоторые эпизоды балета широкой публикой оказались непонятыми и поначалу вызвали в зале смех.

Но, в конце концов, зрители «Ковент-Гардена» приняли спектакль восторженно. Но покорила их всех не столько хореография Петипа-Лакотта и впечатляющие по красоте костюмы и декорации, но прежде всего – высочайший уровень мастерства труппы Большого театра. Прыжки и отточенная работа стоп Сергея Филина, захватывающие дух стремительные вращения Марии Александровой, виртуозно исполненные Анастасией Яценко, Екатериной Шипулиной и Еленой Андриенко (в другом составе Ольгой Стеблецовой) вариации рек всякий раз встречались восторженными аплодисментами и громкими криками «браво», что скорее напоминало атмосферу, царящую в зале Большого театра, нежели традиционно сдержанную реакцию посетителей «Ковент-Гардена». Однако более всех в успехе «Дочери фараона» «повинна» Светлана Захарова, выступившая в роли Аспиччии.

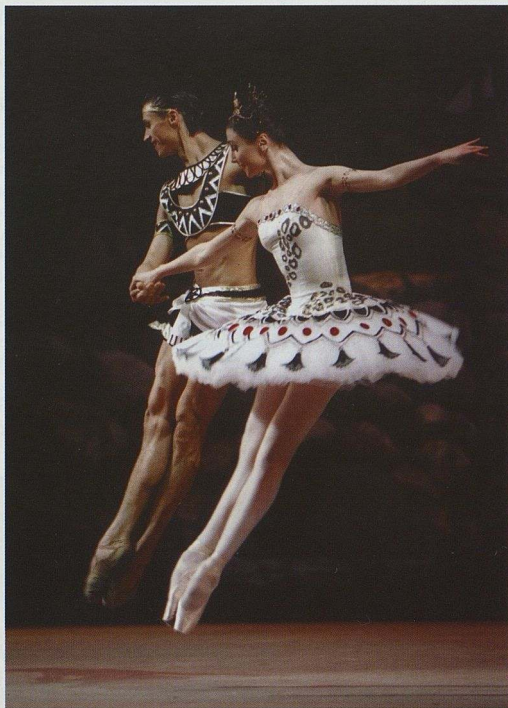
Захарову не раз видели в Лондоне во время гастролей Мариинского театра, в труппе которого она состояла, и, надо сказать, мнения английских знатоков балета были неоднозначны. Даже сейчас её первое появление здесь как солистки Большого балета в «Дон Кихоте» и «Лебедином озере» убедили далеко не каждого. Захарову снова критиковали за склонность к «экстремальным» позам и отсутствия в её танце эмоциональной выразительности. Тем не менее, под конец гастролей, станцевав роль Аспиччии три вечера подряд, она покорила зрителей «Ковент-Гардена», так что грандиозный успех «Дочери фараона» в равной степени стал и личным успехом балерины.

Гастроли можно расценить как заме-

чательное достижение Большого балета. Путешествие «новообращенных» – труппы и ее нового художественного руководителя Алексея Ратманского – стало для последнего серьезным экзаменом. Несмотря на немалую высокую цену билетов, доходившую до \$190 (что сильно ограничило аппетиты и сузило возможности выбора многих любителей балета в Лондоне), почти все места на вечерние представления были распроданы. Более того, все четырнадцать спектаклей, которые я посетил, все без исключения, горячо встречались зрителями. Если бы не резко отрицательный приём «Ромео и Джульетты» Поклитару-Доннеллана, летний сезон Большого театра в Лондоне без всяких натяжек можно было бы назвать триумфальным.

Подобные полномасштабные гастроли русских балетных трупп в Лондоне давно стали на Западе критерием в оценке их текущего состояния. В последний раз Большой балет в таком представительном составе видели в Лондоне пять лет назад (о куце и неразумном ангажементе «Звезд Большого» в театре Друри Лейн в апреле-мае 2001-го лучше не вспоминать). Предвкусая спектакли Большого, балетоманы питали радужные надежды. Предложили им здесь «Дон Кихота», «Лебединое озеро», «Дочь фараона», «Спартак», «Ромео и Джульетту». Большой театр надлежащим образом представил состояние своего нынешнего текущего репертуара.

Открытие гастролей блестящим «Дон Кихотом» в постановке Алексея Фадеечева, на наш взгляд, – хорошо продуманное решение, ибо спектакль показал труппу, как говорится, на всех уровнях. Среди западных любителей балета существует мнение, что только



• Светлана Захарова (Аспиччия) и Сергей Филин (Таор)  
в балете «Дочь фараона». Фото И.Захаркина («Известия»)

русские могут хорошо танцевать «Дон Кихот», и после прошедших спектаклей не остается ничего другого, как согласиться с таким утверждением. Большой театр представил нескольких впечатляющих Китри – Марию Александрову, Светлану Захарову и Галину Степаненко, каждая из которых обладает своей индивидуальностью. Но московский «Дон Кихот» – это, в первую очередь, высокий уровень всего ансамбля. Взять хотя бы один пример. Эпизоды с Дон Кихотом и Санчо Пансой часто превращаются на сцене либо в чрезмерный гротеск, либо в скучную драматическую интермедию. Артисты Большого театра Алексей Лопаревич и Александр Петухов нашли верный тон, так что эти персонажи оставались в фокусе сюжета, не переставая в то же время быть неотразимо смешными. И, конечно, полностью покорила публику «Ковент-Гардена» характерные танцовщицы: Илзе Липа в Испанском танце, Ирина Зиброва в роли Мерседес и особенно – Юлиана Малхасянц, ошеломившая всех Цыганским танцем в постановке Касьяна Голейзовского. На каждом спектакле эти идеальные исполнительницы поразали зал, напоминая об уникальных и несравненных традициях труппы.



«Лебединое озеро» в постановке Юрия Григоровича. Похоже, ни критики, ни балетоманы не придали особого значения измененному трагическому финалу показанной в Лондоне редакции 2001 года. Однако «Лебединое» само по себе настолько притягательно, что на все восемь представлений этого балета билеты были полностью распроданы. К сожалению, слишком маленькая сцена «Ковент-Гардена» не позволила полноценно представить эту постановку. Запомнились Светлана Захарова и Андрей Уваров в центральных партиях. Но особенно большое впечатление произвели великолепные лебеди – кордебалет Большого театра.

Эффект «Спартак» Юрия Григоровича, как и прежде, снова сработал в Лондоне. Ведущие мужские партии могут показаться сейчас лишенными былой мощи, если сравнивать с прежними исполнителями тех же ролей. Однако аудиторию «Ковент-Гардена» опять захватила театральная сила постановки Григоровича, энергия и убежденность, с которыми танцовщики и оркестр Большого театра «атакуют» этот балет. «Спартак» – балет, где акцент сделан на мужественность исполнения, в то же время было любопытно наблюдать, какого триумфа в нем добились именно дамы – Мария Аллаш и Галина Степаненко, показавшие неотразимых Эгипт, и Анна Антоничева, станцевавшая трогательную Фригию. Да, времена изменились... Правда, рецензент «Evening Standard» высоко оценил и выступление в заглавной роли Дмитрия Белоголовцева, отметив в его исполнении бесконечную энергию и проникновенную актёрскую игру.

Теперь, задним числом, можно сказать, что идея привезти в Лондон новую версию «Ромео и Джульетты» была не из самых удачных. Претенциозная постановка для экспериментального театра, показанная между настоящими балетными спектаклями, созданными Петипа, Горским, Григоровичем, Лакоттом, выглядела нелепой и лишней. Тем более в глазах публики, у которой благодаря давним балетным традициям сложилось устойчивое представление, какими должны быть Ромео и Джульетта. И у меня возникло ощущение, что «Ромео» привествовала, в основном, другая, не балетная, часть публики. Как ни странно, мне так и не удалось встретиться в Лондоне ни одного балетомана, которому не была бы отвратительна каждая секунда этого представления. Однако все они сошлись в том,

что артисты, особенно Мария Александрова, продемонстрировавшая свою многосторонность, а также Юрий Клевцов и Денис Медведев, заслуживают медалей – они сделали все возможное, чтобы заставить биться мертвое сердце этого спектакля. Оркестр же Большого театра под управлением Павла Клиничева удостоился единодушных похвал. Музыканты блестяще справились с партитурой Прокофьева, правда, немилосердно искромсанный постановщиками.

Сколь бы спорным и неудачным ни оказался «Ромео» балетоманам и критикам, было бы сильной натяжкой даже предположить, что лондонские гастрели Большого из-за него провалились. Хотя местные критики



• Юлиана Малхасяну (Цыганский танец) в балете «Дон Кихот».

БАЛЕТ

разнесли «Ромео и Джульетту» в пух и прах, несравненное мастерство, слепническая чуткость и увлеченность артистов, показанные на всех спектаклях (и даже на представлениях «Ромео»), безусловно, не остались незамеченными лондонской публикой.

За короткий срок – всего три недели – Большой балет дал 24 спектакля, да еще провел 5 костюмированных репетиций. Перед театром стоит грандиозная задача: выжить в радикально изменившихся социально-экономических условиях пост-коммунистического общества и в то же время сформировать лицо труппы, которое было бы привлекательным сейчас, в начале XXI века – как в России, так и на меж-

дународных сценах, поскольку зарубежные гастрели – существенный этап на пути к успеху. Хотя трудно себе представить, чтобы тяжелейший гастрольный режим, свидетелями которого мы стали в Лондоне, мог быть полезен для какой-либо труппы. И все же коллективу еще предстоит пройти длинный путь к устойчивому мировому признанию, хотя после того, что я увидел на гастролях в Париже в январе и в Лондоне этим летом, у меня лично нет сомнений, что Большой балет – труппа мирового класса, которая полностью заслуживает признания зрителей и высоких оценок критиков.

Как представляется, Большой театр во время лондонских гастрелей продемонстрировал неопределенность направления своего движения в балетном мире начала XXI века. Соединение в репертуаре спектаклей, традиционно ассоциирующихся с Большим театром («Лебединое озеро» и «Спартак»), полотно, которые могут рассматриваться как обращение к классическому наследию («Дон Кихот» и «Дочь фараона») и постановка новых балетов, в том числе экспериментальные поиски в авангардистском духе («Ромео и Джульетта»), вызывают естественные вопросы: какое направление считается сейчас в театре приоритетным, куда направлен вектор художественной политики? Видимо, Большой театр пытаясь одновременно и равномерно развивать все три компонента этого вектора, три указанных направления. В своих лондонских интервью Алексей Ратманский говорил об интересе к балетам советского периода (упоминалось, например, «Пламя Парижа»), в планах на следующий сезон значится программа балетов Л.Мясина и постановка нового балета «Болт» на музыку Д.Шостаковича. Что ж, задачи амбициозные, можно только пожелать Большому театру успеха и надеяться, что у него достанет сил для их решения.

Большой балет может похвастаться прекрасным кордебалетом, обилием талантов среди солистов и ведущих артистов, хорошим оркестром, опытными репетиторами и уникально богатыми традициями. Его репертуар – один из наиболее впечатляющих в мире, который следует обогащать новыми постановками и творческими прорывами. По крайней мере, для меня, иностранного наблюдателя, на горизонте Большого театра вырисовываются перспективные, внушающие небольшие надежды.

МАРК ХАГЕМАН

Сайт Издательского дома  
«Одни из лучших»,  
на котором:

- ежедневно обновляются новости танцевальной жизни
- каждая неделя публикуется новые статьи и интервью в танцевальной жизни
- столько информации, что вам больше не захочется ничего искать
- отзывы всех изданий ИД «Одни из лучших»

В нашем Интернет-магазине  
«Книжная сцена»

200 наименований книг о балете, модерне, спортивных танцах, джазе, эстраде и театре.

Книги для детей и взрослых, для тренеров, преподавателей, руководителей и директоров.  
Книги на все вкусы.

Телефоны для справок:

(095) 954-1803, 8-905-598-5071

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ  
«ОДНИ ИЗ ЛУЧШИХ»



интересно  
доступно  
полезно

WWW.NASHSAIT.COM

Танцоры, хореографы, психологи,  
организаторы турниров и фестивалей,  
любители и специалисты танца

У вас больше не будет проблем с получением  
танцевальной информации

Первый и единственный в России специализированный  
магазин танцевальной литературы

## КНИЖНАЯ СЦЕНА

Самые низкие цены и самый большой

ассортимент

Получат у нас книги. Вы сэкономите  
до 30 % своих денег

Мы выслаем книги наложенным платежом  
по всему миру!

200 наименований книг о балете, модерне,  
спортивных танцах, джазе, эстраде, цирке.

Книги об упражнениях на растяжку, для детей  
и взрослых, для тренеров, преподавателей,  
руководителей и директоров.

Книги на все вкусы.

Посетители магазина могут заказать для себя:

- билеты для участников и организаторов фестивалей, семинаров, конкурсов;
- менные дипломы под конкретные соревнования и фестивали;
- афиши коллективов и любого мероприятия

Только у нас установлена оптовая цена на розничную продажу  
журнала-справочника танцевальной жизни России  
«Танцевальный Календарь. Коллективы третьего тысячелетия».

Адрес: Москва, Духовской пер., д. 14/1 (ст. метро «Тупольная»), ИД «Одни из лучших»

Телефоны для справок: (095) 954-1803, 8-926-224-0978

e-mail: prin2000@yandex.ru

www.nashsait.com

## МАГАЗИН-САЛОН «Дебют» 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).

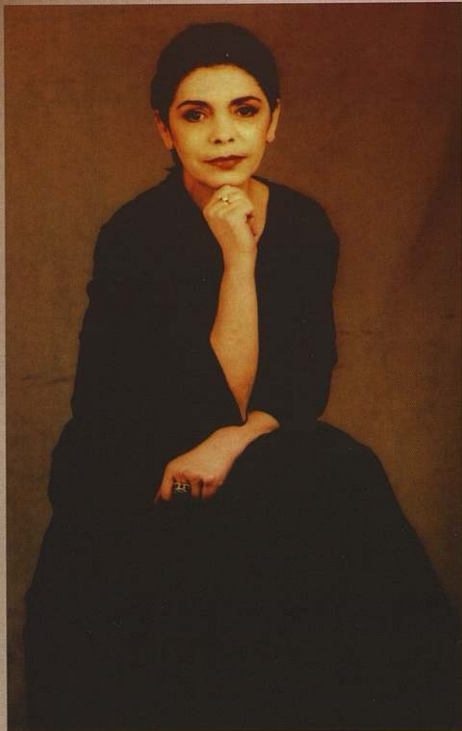
Телефоны: (095) 292-12-03, 781-09-49,

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».



• Элизабетта Терабуств.

BALLET

В конце прошлого сезона новый артистический директор балетной труппы неаполитанского театра Сан Карло – Элизабетта Терабуств предложила итальянской публике вечер балета, в программу которого вошли картина «Тени» из «Баядерки», «Арлезианка» Ролана Пети и новая постановка «Одиночество Ветра» в хореографии Никиты Дмитриевского. Талант молодого российского хореографа заметил, работая в Большом театре над «Пиковой Дамой», Ролан Пети и при первой возможности рекомендовал его на постановку. Элизабетта Терабуств, выпускница Римской школы балета, приглашенная в балетную труппу Римской оперы и ставшая там прима-балериной в 1972 году, была одной из самых ярких артисток своего поколения, выступала в Англии, Франции, Канаде, танцевала с такими партнерами, как Рудольф Нуреев, Эрик Брун, Патрис Барр. Закончив карьеру балерины, госпожа Терабуств в течение четырех лет возглавляла балетную труппу театра Ла Скала, затем Римскую школу балета, два года руководила балетом Флоренции, а с конца 2002 года заняла пост артистического директора театра Сан Карло в Неаполе.

преданностью».

– Сколько человек в труппе?

«Она состоит из 38 танцовщиков, но возраст некоторых из них уже слишком велик. Чтобы ставить такие программы, как сегодня, или такие балеты, как «Щелкунчик», необходимо иметь больше исполнителей. Был конкурс, и есть танцовщики, которых я приглашала на такие крупные постановки. В нынешнем году у меня их достаточно много, они, кстати, заняты и в утренних спектаклях. Это – хорошие, молодые артисты. Сегодня на утреннем спектакле партии Солора танцевал двадцатитрехлетний мальчик с молодой итальянской балериной из нашей труппы. До меня труппу возглавлял молодой энергичный директор, и она выпускала много новых современных спектаклей. Я же лично считаю, что базой для труппы, особенно в таком большом замечательном театре, как театр Сан Карло, театре, где есть своя классическая школа танца, базой должен стать классический репертуар. Ведь в Италии только три театра – Ла Скала, Римская опера и

## ЭЛИЗАБЕТТА ТЕРАБУСТВ: «Больше всего я люблю театр»

– Как Вы приняли это предложение? Было ли Вам сложно согласиться, в какой труппе Вы работали ранее и каково Ваше видение развития труппы?

«Я всегда любила этот театр. Знала его давно, ведь я сама с юга Италии. Театр великолепный, и меня с ним связывает много приятных воспоминаний. Когда мне предложили руководить здесь балетной труппой, я подумала, что это для меня своего рода вызов. Я возглавляла балетные труппы в Риме, в миланской Ла Скала и во Флоренции. А теперь на юге! И я рада. Я нашла труппу очень профессиональной, состоящей из людей, которые относятся к делу с крайним уважением и

наш Сан Карло – имеют свои школы. Конечно, кроме спектаклей классического наследия, на афише должны быть и произведения таких хореографов, как Ролан Пети, которого я считаю гением. Я много работала с ним, танцевала почти во всех его балетах, выступала в них и первой исполнительницей. Его хореографию я нахожу фантастической, а его театр – полным эмоций и поэзии. Должны быть в репертуаре произведения Джорджа Баланчина, Иржи Килиана. Следует ставить и молодых балетмейстерам. Все это великолепно. Когда есть база в виде классических балетов, работы гениальных хореографов и новые постановки, то с моей точки зрения, это – идеальный вариант. Но мы не имеем достаточного количества спектаклей».

– А сколько в месяц Вы даете спектаклей?

«Бывает по-разному. Если у нас есть еще одна площадка, то две-три программы там и две здесь. Скоро поедем с гастрольями в Парму. Мы стараемся. Но на данный момент у нас нет денег. Пришлось сократить количество спектаклей «Щелкунчика».

– Получается, что государство не дает денег?

«Раньше все оплачивало государство, а теперь все принадлежит фондам, и мы зависим от спонсоров. В Милане, в Ла Скала, постоянные спонсоры, которые помогают там гораздо больше, чем наши нам. У нас на юге и возможностей меньше, и много других проблем. Поэтому, конечно, как и повсюду, в Италии, когда остро встаёт проблема денег, то, прежде всего, страдает балет. А кроме того, надо учитывать, что в Неаполе великие оперные, а не балетные традиции... Вот и мы пытаемся думать, как существовать в этой непростой ситуации, какие можно найти здесь средства».

– Так Вы не отказываетесь от «Щелкунчика»?

«Нет. Мы выпустили спектакль. Сыграли его на сцене другого театра 12 раз. Зал был забит. Все прошло очень хорошо. Но для такой постановки не-





обходимо иметь большое количество приглашенных артистов. Сейчас мы выпускаем балет Марио Бригантти – спектакль пойдет летом на открытом воздухе. Потом будет «Жизель», а после этого мы должны были показывать «Щелкунчика», и вот от этих спектаклей пришлось отказаться. Поскольку у нас нет возможности оплачивать другой театр, другую площадку и их технические службы. Это очень дорого».

**– Как родилась программа этого вечера, состоящего из трех самостоятельных частей?**

«Такая программа родилась потому, что я хотела сделать что-то и для зрителей, и для танцовщиков. И подумала, что уже много лет неаполитанский зритель не видел большого классического белого балета, такого, как «Баядерка». Здесь вообще никогда не шла «Баядерка». А потом решила, хорошо сделать новую работу, а в заключение вечера пригласила Ролана Пети поставить для труппы «Арлезианку». Таким образом, удалось вместить все. И получилась программа на все вкусы. Кроме того, это замечательно для артистов. Для них тоже очень важно в один вечер переходить от «Баядерки» к балету Никиты Дмитриевского и к «Арлезианке» Пети.

Такая программа не может не привлечь зрителя. Такие вещи надо делать. Особенно в Неаполе, где так долго не шли классические балеты. Работа молодого русского хореографа Никиты Дмитриевского очень понравилась зрителям».

**– А как проходила работа? Ваши исполнители – были ли они довольны работой с Никитой Дмитриевским?**

«Очень. Все прошло великолепно. Никиту просто приняли в семью. Не сразу. Поначалу сложилось впечатление (что, кстати, не так), что Никита – застенчивый и замкнутый человек, поскольку он не говорил по-итальянски, только по-английски. Мне было приятно вчера увидеть, как он общался со всеми на итальянском, но главное, радовало, что балет прошел хорошо. А у Никиты есть настоящий талант. Мне его порекомендовал Ролан Пети. Я сразу решила его пригласить, раз Пети рекомендует! Не так уж много его трогает по-настоящему в этой области. И для вечера хорошо будет, если в программу войдут фрагмент «Баядерки», балет Пети и новое произведение, постановку которого я до-

верила такому совсем молодому хореографу. С какой-то стороны это – определеннный риск. Но без подобных смелых экспериментов нет искусства».

**– Что Вам понравилось в работе Никиты?**

«Мне прежде всего понравилось, что у него есть подлинный талант. Он очень музыкален, умен и у него, как у хореографа, есть свой язык. Уверена, что его ждет большая карьера».

**– Когда Вы сами впервые увидели «Баядерку»?**

«Не помню. В Италии этот балет особенно никогда не шел. В школе я видела такие балеты, как «Жизель», «Дон Кихот», «Щелкунчик», но не «Баядерку».

**– Думаете ли Вы поставите полностью «Баядерку» с труппой и какие классические балеты Вы бы хотели видеть в репертуаре театра?**

«Я бы хотела... Предпочитаю спектакль на весь вечер и желала видеть в репертуаре «Жизель». Потом у нас в планах балет Пети «Моя Павлова», потом «Лебединое озеро» и «Сильфида». Плюс в этом году мы уже выпустили балет на весь вечер – «Щелкунчик».

**– В ситуации дефицита средств насколько Вы можете строить планы вперед?**

«Пока мне говорят, что никаких-никаких денег нет. Но думаю, надо подождать пару месяцев, во всяком случае, хочу попробовать».

**– Как Вы выбираете приглашенных артистов? Ведь в один из дней в «Баядерке» танцует Светлана Захарова?**

«Вместе с Роберто Болле, которого я обожаю, и который, кстати, учился в школе, когда я работала в Ла Скала. И я его и Мурро выдвигала в первые танцовщики. Но нравится он мне потому, что он, на мой взгляд, один из лучших классических танцовщиков. Наверное, даже лучший. Он великолепен! А кто может быть лучше Захаровой в «Баядерке»? Поэтому я хотела, чтобы они были вместе. Для публики важно увидеть таких потрясающих артистов в «Баядерке». Это же можно сказать и о Лерри. А Пиконе, кроме того, сам неаполитанец! И еще в

программе занят Пеш. Это очень хорошо. Люди действительно приходят уже на имена. Многие придут посмотреть Пиконе в «Арлезианке», и все билеты проданы на те дни, когда танцуют Захарова и Болле».

**– Сколько спектаклей труппа дает в год?**

«Где-то пятьдесят. Может, чуть больше».

**– Вы не думаете увеличить труппу?**

«Не столько увеличить, сколько обновить. Но у нас в Италии новый закон, по которому женщины уходят на пенсию в 47 лет, а мужчины в 52. Понимаете? Что мне к этому добавить! Я в тисках».

**– Вы сами даете классы?**

«Иногда. Не каждый день. А вот репетирую постоянно. И с солистами, и с кордебалетом».

**– Вы много работали в Лондоне. Сейчас интернациональные тенденции, которые есть и в балете, они, на Ваш взгляд, хороши, или лучше, когда каждая страна сохраняет традиции своей школы?**

«Мне кажется, что, несмотря ни на что, национальные особенности школ сохраняются. Все равно видишь стиль: или Кировского, или Парижской опера, или Большого театра. В этих труппах существует определенная преданность собственным традициям, и она остается».

**– Вы сами были замечательной балериной. Что для Вас важнее всего в этом виде искусства, что Вас привлекает в танце? И в хореографии?**

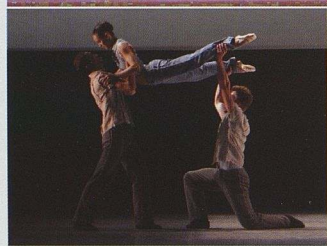
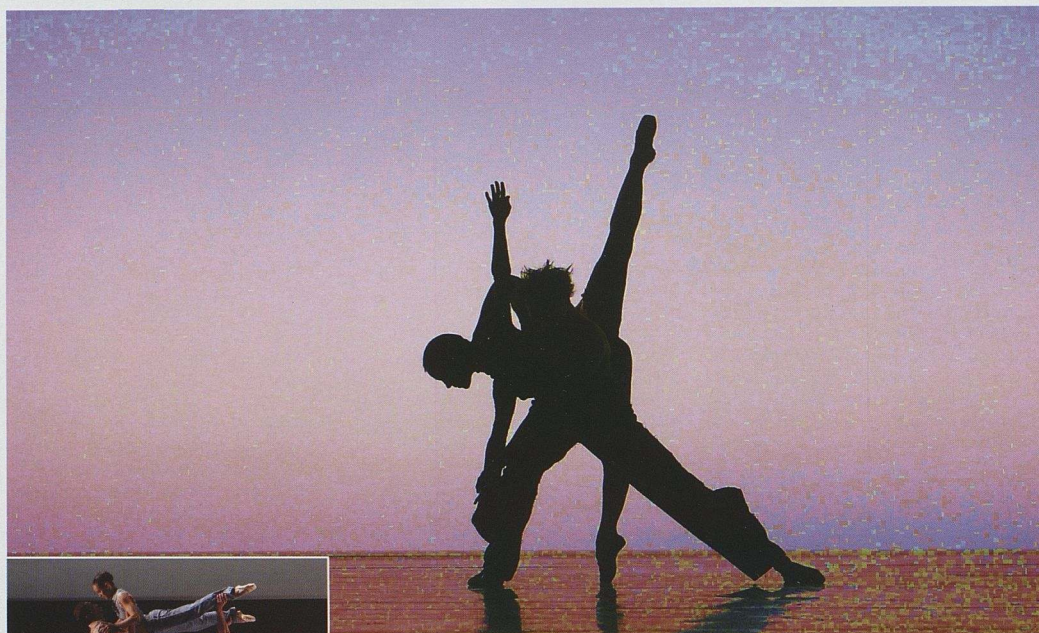
«Больше всего я люблю театр. То есть то, что происходит. Эмоции. Иногда люди технически танцуют великолепно, но редко, когда в балете появляется артист, способный обращаться прямо к сердцу зрителя, когда то, что он делает на сцене, трогает моментально, задевает. Если ты достигашь этого – ты побеждаешь. Это самое драгоценное в балете, хотя конечно, балет невозможен без техники. Но если все ограничивается только ею, то это того не стоит. Тогда нет ни магии, ни поэзии».

Беседу вела  
КАТЕРИНА НОВИКОВА



# ВЕЛИКОЛЕПНАЯ СЕМЕРКА

(Мировая премьера «Миниатюр» Балета Монте-Карло)



• Сцены из спектакля «Миниатюры» в хореографии Жана-Кристофа Майо (Балет Монте-Карло).  
Фото Laurent Philippe

BALLET

Под патронажем Каролины, Принцессы Ганноверской, в Монте-Карло проходил 20-й фестиваль «Весна искусств». Для его программы новый руководитель праздника – французский композитор Марк Монне – выбрал девиз «Необычные открытия». И это не случайно: в ней сделан акцент на разнообразные неожиданные решения и новации. Согласно музыкальной традиции в неё вошли творческие портреты Дебюсси, Моцарта, Рамо и Вареца, которые представили филармонический оркестр Монте-Карло (дирижер Фабрис Болон), Лондонская симфонietta (дирижер Пьер-Андре Валаде), ансамбли и многочисленные солисты. Наряду с классической музыкой звучала также музыка джазовая и народная (индийская и цыганская).

Чтобы отметить юбилей фестиваля, Марк Монне организовал семь музыкальных премьер. По его заказу семь композиторов разных национальностей написали камерные произведения, продолжительностью не более двенадцати минут, и они исполнялись поочередно. Но в один из вечеров зрителей ожидал главный сюрприз: все семь новых сочинений оказались вместе в одной программе и мало того, каждая пьеса обрела зримый – танцевальный – облик. Мировая премьера этой балетной программы под названием «Миниатюры» состоялась в Зале принцев Форума Гримальди. Ее подготовил Жан-Кристоф Майо, хореограф и директор труппы Балет Монте-Карло.

Вместе с Ж.-К.Майо над программой работали пять сценографов – Доминик Дрийо, Филипп Фавье, Филипп Гийотель, Анже Лессия, Эрнест Пиньон-Эрнест. Благодаря их бога-

той фантазии и разнообразию идей каждая миниатюра воспринималась как самостоятельный балет: в каждой из них возникал фантастический мир символических образов, пленяющих музыкальной и пластической гармонией.

Семь танцевальных миниатюр следовали друг за другом без какой-либо связи, но в единой стилистике и современной эстетике пластического абстракционизма. Представление началось и закончилось очень эффектно: сценическим занавесом служил огромный экран, на нем бушевали морские волны. Гигантские водяные валы медленно вздымались и опускались, создавая в зале атмосферу гипнотического умиротворения.

Видеомонтаж «Море» (автор А.Лессиа) появился также в пятой миниатюре. Под фортепьянную композицию Жерара Пессона в искусно освещен-



шенном подводном царстве плавно парило танцевальное трио. В финале тела артистов сложились в морскую звезду, мягко пульсирующую под воздействием громадных волн.

А представление начала миниатюра, в основу которой лёг дуэт скрипки и виолончели Рамона Лазкано: три пары в сером плели свои пластические вариации, танца между подвижных щитов, светящихся неонам. Диалог исполнителей второй миниатюры, сопровождаемый «голосом» клавиесина (композитор Иван Феделе), искрился тонким юмором: на белом фоне в контражуре (китайская тень) высокий танцовщик и балерина маленького роста демонстрировали игровые па.

Третья миниатюра, построенная на соло электровиолончели (композитор Мртэн Маталон), восхищала новациями. В призрачном сумраке с нарастанием света оживают три лодочника с длинными шестью, один конец каждого закреплен на сцене. В атмосфере таинственных звуков танцовщица загадочно движется с шестью, создавая замысловатые композиции, которые охватывают все сценическое пространство и чаруют объемной графикой.

В следующей миниатюре два танцевальных дуэта контрастно и экспрессивно действуют под звучание струнного квартета Бруно Мантовани, а

вдоль задника медленно движется «младенец» (высокий, грузный артист), которого тянут в одной упряжке семь кукол.

Шестая миниатюра – наиболее впечатляющая. Под джазовую композицию Андреа Сера три бравые парня и две своеобразные девушки пленают танцевальной эксцентрикой, яркой театральностью и сценической фантазией. Большой экран позволяет видеть комические трюки артистов даже сверху (над сценой установлена телекамера). Компьютерная обработка этой телесъемки в сочетании с игровыми комбинациями артистов создаёт потрясающие своей новизной эффекты и вызывает живую реакцию у публики.

В последней миниатюре под звуки гитары (композитор Марк Дюкре) пластичная и скульптурная Бернис Коппестерс (звезда Труппы Монте-Карло) предстала в облике полубога мученицы. Прикованная к щиту, она являла собой живое воплощение изумительной картины Э.Пиньон-Эрнеста, которая проецировалась на экране. Экспрессивное соло, несмотря на превосходную его интерпретацию, все-таки не звучало как завершающий аккорд программы. Думается, более органичной здесь стала бы шестая миниатюра, она могла бы стать более значимым завершением представления. Но постановка и компоновка

программы шла в минимальные сроки. Один из ее исполнителей, Евгений Слепов, сказал, что свой танцевальный костюм он впервые одел только перед спектаклем. Сам хореограф поведал мне, что одну из миниатюр он начал ставить всего за две недели до премьеры. Причина в том, что не была готова музыкальная партитура.

Но в итоге программа получилась великолепная. По ее завершении на поклон к публике вышли 25 исполнителей и 13 авторов. В тот вечер 7 композиторов не только услышали, но и впервые увидели свои произведения на сцене. Такого творческого эксперимента еще никогда и никто не ставил. Конечно, Ж.К.Майо очень рисковал, приняв условия этой азартной игры. Будучи мощным генератором творческих идей и новаций, он отважился поставить хореографический спектакль, не зная ни жанра, ни темы музыкальных сочинений. Мало того, композиторы писали свои произведения для концертного исполнения, а не для хореографического воплощения. Но энергичный постановщик одержимо включился в этот захватывающий эксперимент и достиг абсолютного успеха. Без риска не бывает побед. «Миниатюры» в Монте-Карло увенчались триумфом!

**ВИКТОР ИГНАТОВ**  
**Монте-Карло-Париз**



# ПИНА БАУШ

## «ДЕРЗКОГО»

### ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Визитной карточкой Танцевального театра Пины Бауш называют хореографию «Весны священной» И.Стравинского. Поставленная более 25 лет назад, в 1975 году, она держится в репертуаре, активно репетируется, пополняется новыми артистами. «Весна священная» уже много лет идет в один вечер с композицией абсолютного противоположностью по эстетике, темпераменту, драматургии — «Кафе Мюллер», созданной в 1978 году. Это — единственный спектакль, где танцует сама Пина Бауш роль отнюдь не эпизодическую. Таким образом, дуэт двух хореографических композиций действительно представляет диапазон Пины Бауш первого, самого дерзкого десятилетия, утвердившего репутацию её Танцевального театра.

#### «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И.СТРАВИНСКОГО

Каждый раз после «Весны священной» Пина Бауш остаётся привкус перехваченного дыхания, как будто взлетел на какую-то высоту. Эта небольшая 35-минутная вещь сотворена на одном дыхании и танцуется одним взлётом крещендо. В ней нет этнографических русских примет или черт шаманства, то есть стили, заданного знаменитой и не признанной в своё время постановкой «Весны священной» Вацлава Нижинского. От обрядового действия Пина Бауш берёт сырую землю, первородную силу чувства и мизансцену хора вода.

...Открывается занавес, и при нежных звуках пробуждающегося утра зрители видят лежащую на земле девушку. Тело тянется к солнцу. Она потягивается после сна, встаёт и с иступом подхватывает алую материю, на которой лежала: предчувствие драматических событий, символ пробуждающейся земной любви и смерти. В алое платье затем оденут выбранную жертву. Любовь и смерть здесь понятия единые. Обряд выбора любовной жертвы стремительно и без колебаний перейдёт в обряд жертвоприношения.

Главное действующее лицо в постановке — зрелая, выспевающая как тесто масса. Она разделена на двераждебные или вернее взаимопритягивающиеся и отталкивающиеся, как плюс и минус, силы — группа девушек и группа юношей. У каждой — есть свой угол, куда можно сбиться в кучу, спрятаться, затеряться. Из угла глубины сцены начинается каждый раз наступление. Агрессивное или зажитное. Демонстрация силы и энергии или грации и гармонии. Динамические мизансцены выстраиваются диагональными перекрёстками. Девушки танцуют одновременно женственно и чуть угловато. Округлые движения рук будто притягивают космическую энергию в себя, наполняют тело весомой значительностью. Мужской танец наступательный, энергично агрессивный, со множеством прыжков. Их диагональ врежется треугольником на сцену и заполняет затем всё сценическое пространство. Пробуждающееся утро природы и жизни прерывается этим натиском брутальной энергии.

Сбившись в кучу, спиной к зрителям, беспомощные как овцы, переминаются с ноги на ноги, боясь оглянуться, девушки. То одна, то другая отделяется от теплой массы, примеряет красное платье и испуганно возвращается назад. Выбор делает самый сильный мужчина, он же — некая потусторонняя сила, голос земли, то ли выходец с того света, то ли языческий бог, требующий жертвы. Он ложится на землю, вытягивает руки и долго ждёт. Когда-то эту роль исполнял Ян Минарик, место которого в спектаклях Пины Бауш всегда было особым. Он не столько танцевал, сколько выступал некой функционально значимой, символической фигурой. Или выполнял роль экзотического жирного мазка в общей коллажной композиции. Теперь эту роль исполняет русский танцовщик Андрей Березин, перенявший почти все роли Минарика.

Обняв и переодев дрожащую от страха жертву, он почти насильно протаскивает её на авансцену. Она стоит, молчаливая, подавленная, испуганная, тяжело дышащая. Ещё несколько по-





пыток присоединиться к массе, выпросить пощаду, но тщетно. Наконец, приходит осознание неизбежности предстоящего. Ибо толпа юношей и девушек уже настроена к дрожащей жертве враждебно. Тень смерти их разъединила. Между ними пролегла непроходимая черта двух разных миров. Толпа сомкнула хоровод, в центре которого оказалась жертва.

И тогда она танцует предсмертный танец. В нем всё: зов жизни, крик о помощи, протест и концентрированное самовыражение. «Выкричав» себя в танце, жертва падает на землю за мертво. Обычно это соло исполняет самая молодая и перспективная танцовщица труппы Пины Бауш. Он требует огромной силы, внутренней концентрации, способности выразить сильные эмоции в движении.

Хореография «Весны священной» сделана Пиной Бауш тогда, когда ещё не были придуманы её кардинально-новые театральные-хореографические полотна. Можно назвать «Весну свявленную» наиболее «танцевальной» из ранних постановок Пины Бауш, переходной от чистой хореографии к танцевальному театру. В ней сохранена музыкальная драматургия, определяющая сквозное драматическое-хореографическое действие, просматриваются черты сюжета. Ещё нет типичной коллажной номерной структуры зрелых и поздних спектаклей.

Раньше соло смерти танцевала Джозефина Анн Эндикотт, солистка и драматическая героиня постановок Пины Бауш конца семидесятых – восьмидесятых годов. Сегодня танцуют молодые. И каждый раз – это кропотливая долгая работа танцовщицы и Пины Бауш, отшлифовывающей каждое движение, несущее зернышко сильного чувства, той страсти, которая затем потрясает на сцене.

## РЕПЕТИЦИИ

Мне посчастливилось наблюдать репетиции «Весны священной», проводимые Пиной Бауш в зале Лихтернбуш (бывший кинозал) в Вуппертале,

где создаются все её хореографические постановки. ...Шёл ноябрь 2000 года, в «Весну свявленную», показ которой готовился в конце месяца, вводились новые исполнители. Пина Бауш, одетая во всё черное: полупальто «летучая мышь», черные широкие брюки, свободно облегающий тело черный свитер, шарф. На рабочем месте – прямоугольном столе: пепельница, сигареты, которые она курит без перерыва, зажигая одну от другой, рядом – термос и купленный в булочной бутерброд в бумажном пакете.

Она притерживается мягкой манеры общения, говорит тихо. Со своими многонациональными подопечными разговаривает то по-немецки, то по-английски. Пина Бауш посмотрела довольно большой хореографичес-

видимое творческое удовольствие. Не случайно, репетиций в театре Пины Бауш куда больше, чем спектаклей. Репетируют целый год, играют от силы 20 представлений, да и те по всем континентам мира. Ей помогает женщина-ассистент Marion Cito (она же – художница по костюмам). С мужской группой работает отдельно Ханс Поп.

При кажущейся мягкости в Пине Бауш чувствуется огромная сила воли и бесконечная трудоспособность. Когда она выходит на поклон вместе со своей труппой, её лицо – спокойное, чуть усталое, с легкой улыбкой. Как ни банально это звучит, её успех – многолетний труд, шлифующий фантазию и человеческий опыт влившихся в труппу людей.



• Сцена из спектакля «Весна Священная»

кий кусок, не прерывая танца. Хореография полифоническая, при общей идее, каждый танцует нечто своё. После остановки уточняются мизансцены, движения. Пина Бауш ходит среди танцовщиков, в поле её внимания попадает кто один, то другой, с которым она скрупулезно работает над отдельной позой, жестом. Сама показывает легко, округло, плавно. Её движения – это движения всего тела, не отдельной руки, ноги, или головы. Она учит движению, открывающемуся в космос. И действительно, пластический рисунок тел и рук часто представляет из себя круг, танцовщики будто солнце рисуют корпусом и руками.

Пина Бауш неутомима. Процесс работы захватывает её всё более и более, она не ощущает времени, ей не ведомо усталость. Репетиция приносит ей

Пина Бауш не боится набирать в труппу «нестандартные», не танцевальные фигуры. Одно из немногих исключений составляет Реджина Адвенто, красивая чернокожая бразильянка с тонким, но сильным телом культуристки, необычайно техничная в танце и женственно современна. Именно её, как первую жертву любви, будут выбирать в «Весне священной». Также не ищет Пина Бауш красивые лица для своей труппы. Почти все её танцовщицы, на первый взгляд, некрасивы. Но бьется жизнь в этих нестандартных фигурах и черных, белых, раскосых, горбоносых или длинноносых лицах. Труппа Пины Бауш интернациональная, здесь есть представители почти всех континентов. Но и здесь не ищет она красивых или типичных «представителей расы».

Генеральная репетиция. Пина Бауш обычно устраивает так называемые полукрытые генеральные репетиции. На них приглашаются фотографы, друзья-завсегдатаи театра и родственники актёров. В зале – почти домашняя атмосфера. Очень много молодежи. Можно услышать речь на всех языках: французский, английский, японский, русский, итальянский. Места не фиксированы. Каждый располагается, где хочет. Пина Бауш с ассистентами сидят в середине зала возле пультов. Оркестра в труппе нет. Используется музыкальная фонограмма.



...Сцену уже посыпали тёмно-коричневой, похожей на торф, землёй. Актёры еще не привыкли к земле. Танцуют тяжело, ноги увязают в земле. Все в костюмах. Никаких прерываний или замечаний со стороны Пины Бауш. Как нормальный прогон. Соло смерти танцует Азуза Сейама. В ней особенно выразительна пластика самоистязания: локоть вбок всаживает как кинжал, руками крест-накрест себя бьёт. Как бы крест на себя накладывает. А затем круговые движения корпусом и руками так интенсивны, что ясно: для неё всё кругом полетело, вселенная сдвинулась, и она попала в инерцию этого природного биоритма. В хореографии проскальзывает изредка «жизненная» пластика, но тут же обрывается.

Последнее падение жертвы, свет гаснет. Публика реагирует бурно: хлопки, выкрики, свист поощрения...

Пина Бауш выпускает каждый год по одной премьере. Но её танцевальный труппа – репертуарный театр. Ибо постановки бережно сохраняются, заново репетируются, меняются исполнители. Далеко не все старые хореографические полотна «прокатываются» за год. Максимально – 5–6 постановок. Остальные ждут следующих сезонов или фестивалей. Несмотря на многочисленные просьбы, Пина Бауш не даёт согласия на повторение её хореографий в других театрах. Исключение составляет, пожалуй, только «Весна священная» Стравинского, повторенная Пиной Бауш в Париже и других городах. Может быть, потому, что она наиболее близка к понятию хореография, тогда как другие спектакли Пины Бауш ближе к авторской режиссуре.

## «КАФЕ МЮЛЛЕР»

Когда создавалась хореография «Кафе Мюллер», за плечами молодого хореографа уже были знаменитые «Семь смертных грехов» по Б.Брехту-К.Вайло, «Синяя борода» (интерпретация оперы Б.Бартока), «Иди, танцуй со мной» и другие постановки, создавшие ей громкое имя. Собственно, направление танцевального театра к тому времени сложилось. Пина Бауш уже включала в свои хореографии зонги драматические сцены, монологи, скетчи. А к танцу относилось не только привычное: скачки, поддержки и т.д., но и просто ходьба или даже неподвижно лежащее тело на сцене. Тем не менее, «Ка-

фе Мюллер» – бессловесный спектакль и относится к числу самых значительных. Его можно интерпретировать как угодно.

Как сказано, он давно соединён в один театральный вечер с «Весной священной» И.Стравинского. Соединение это не случайно. Они вместе не только на основании метода отталкивания, исходя из контраста и абсолютной стилевой разности: «Весна священная» – огонь жизни и страсти, хореографическая драматургия массовых сцен, «Кафе Мюллер» – ледяной холод, умершие чувства, статичная картина угасающего существования, где хореография построена на тончайшем полифонизме одиноких тем-персонажей. Но обе постановки показываются вместе для целостности картины мира, как дополняют друг друга весна и осень, рождение и смерть, как начало и конец, содержащие круговорот жизни.

С первой минуты представления вас охватывает чувство глубокого одиночества. В полумрак замкнутого помещения, заваленного черными стульями, отдаленно напоминающего опустевшее кафе, осторожно пробираются люди. Со стука двери начинается спектакль. Выход из помещения – расположенная в глубине сцены дверь-вертелка – представляет из себя еще один лабиринт, не ведущий никуда. Пина Бауш в длинной белой рубашке медленно двигается вдоль стены. Как слепая, натывается на стулья. Время от времени прилипает к стене или бьется об неё. Как в замедленном кадре падает, покачиваясь с приподнятой ногой. Окостеневая. Кого она играет: душу или греческий хор? Ей вторит одинокий печальный женский голос музыкального соло Генри Перселла. Следующая пара: бесчувственная женщина (Аида Вайниери) и мужчина (Доминик Мерси) заученно повторяют одни и те же движения: объятие, женщина валится из рук мужчины и безвольно падает на пол. Снова объятия, скачок на руки – падение на пол. И так множество раз, до изнеможения. Каждый следующий персонаж начинает свою лейттему движений или пантомимы, не прерывая партии другого, не повторяя её, и не общаясь с присутствующими на сцене. Персонажи спектакля напоминают полуживых сомнамбул, движущихся во сне слепых лунатиков. Понурые птицы, запертые в клетке с ненужными вещами. Между ними семенит на высоких розовых каблучках комически оде-

тая в рыжий парик и пальто поверженного голубого платья Назарет Панадеро, которая выглядывает как канарейка в этой клетке смерти. Она единственная ряженая здесь. Все остальные – в смертных рубашках. Чувства умерли в этой постановке. Люди бесчувственны друг к другу и к себе.

Пина Бауш выразила в этой постановке, сравнимой с «Прошлым летом в Мариенбаде», состояние безысходности, штиль, отсутствия чувств. Хореография сделана в эстетике сна. Замирающие движения, замирающая музыка. Стук семенящих каблучков, падающие стулья, стук тела, брошенного на стену – аккомпанемент музыке Перселла. Каждый ведёт свою тему и представляет из себя некий устойчивый тип движения. Пина Бауш представляет статику внутренней концентрации, духовной сосредоточенности, она почти не двигается, иногда в медленной пластике распространяется на стене: человек, не пытающийся вырваться из замкнутого пространства. Только пару раз дойдет она до авансцены, чтобы «сказать» нечто падающей пластикой рук. А затем отойдет в глубину и окончательно запутается в лабиринте двери-вертелки.

Лейтдвижение Назарет Панадеро – безостановочная диффузная беготня. Она семенит на тонких каблучках, ловко оббегая стулья и людей, но траектория её движения хоть и быстрая, но бессмысленная. Бесцельная динамика в пустоте. Поэтому она тоже близка к статике. В финале Панадеро наденет на Пину Бауш парик, пальто, и та пойдет, спотыкаясь и натываясь на стулья и столы. Сумасшедшие, одинокие, слепые. Каждый – полуспящая индивидуальность, не слышащая другого.

Сценографию к обоим спектаклям придумал Рольф Борцик, талантливый, но рано умерший художник, создававший вместе с Пиной Бауш все ее скандальные вещи 1970-х годов. Именно он превращал сценический пол каждой новой хореографии то в зеленый луг, то в водный бассейн, то в распахнутое поле, то в шуршащую опавшей листвой осеннюю поляну. В «Кафе Мюллер» пол гладкий, основная краска – черная. Этот спектакль относится к серии черно-белых хореографий Пины Бауш 1970–1980 годов.

ТАТЬЯНА РАТОВЫЛЬСКАЯ



# ФАВН И СИЛЬФИДА

ИРИНА ДВОРОВЕНКО И МАКСИМ БЕЛОЦЕРКОВСКИЙ ПОКОРИЛИ АМЕРИКУ

Прагматичная Америка, особенно концертно-театральный бизнес, не любит длинных, трудных имен артистов, как иммигрантов, так и гастролеров. Объяснение: их не выговоришь в радио- и телеанонсах, да и на афишах не помещаются. Но что поделаешь, когда талант столь ярок, что он слепит, изумляет, завораживает, и его не замолчишь, не утаишь от публики. Вслед за трудно выговариваемыми именами Ростроповича, Барышникова, Хворостовского, Ананишвили американским поклонникам высокого искусства приходится выучивать имена солистов Американского театра балета (АВТ): Ирина Дворовенко и Максим Белоцерковский. Злые рецензенты, впрочем, сдаются после первого упоминания, и в дальнейшем называют наших героев только по «первым» именам. Что ж, последуем их примеру.

Итак, милостивые дамы и государи, занавес поднимается, и на сцене Метрополитен-опера мы видим постановку «Раймонды» Глазунова в версии Анны-Мари Холмс и Кевина Маккензи, художественного директора АВТ. Хореографическая щедрость канонической трактовки Мариуса Петипа сохранена, хотя либретто в очередной раз изменено. Спектакль костюмно-пышный, поверхностно-мелодраматичный и статуйный, он несбалансирован по части сюжета и собственно танца. Как заметил один из балетных критиков, в нем «слишком много танцев», особенно во втором акте, ближе к финалу. Но, Боже мой, какие это все мелочи и условности, когда канву либретто вышивают виртуозные, отточенные движения Ирины и Максима, когда чувства вдруг, по мановению волшебства, обретают глубину и трепетность истинного драматизма.

Глядя на них, остро осознаешь, что в балете, как ни в каком ином искусстве, велика роль студии, тренировки, ремесла. «Технология» позволяет добиваться физического совершенства движения. Только фанатичным самоистязанием танцовщик может добиться приближения к идеалу.

Нагрузки у Ирины и Максима для Европы немислимые, чисто американские, то есть запредельные. За восемь недель – шесть спектаклей! Кроме «Раймонды», это «Баядерка», «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Дон Кихот», «Копеллия», а еще две сборные программы плюс гала-концерт на открытие сезона. Повторю: за восемь недель весь цикл подготовки – от репетиций до представлений. Ирина и Максим репетируют до 10 часов в день, шесть дней в неделю, дома продолжается разбор сценических полетов и отсматриваются видеозаписи спектаклей. Есть такое выразительное балетное слово «безусильность». Нам должно казаться, что красота рождается сама собой и ге-

тачивала движения танца с шарфом. Шарф почему-то летал не туда, балерина нервничала, Колпакова ее успокаивала: «Не паникуй!», вскакивала, в черных брючках, розовой маечке, миниатюрная, хрупкая и стремительная как девочка-подросток, показывала сама, как правильно двигаться, чтобы шарф летел, но не улетал, чтобы тело не выворачивать, приспосабливаясь к маневру, а чтобы, наоборот, маневр приспособить к естественной пластике тела.

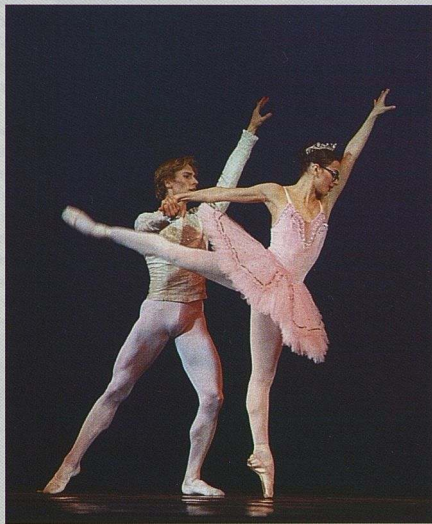
Другая Ирина – прилежная, упорная, ненасытная ученица. Максим, не мальчик, но муж, соратник и сподвижник Ирины во всем и всегда, активно соучаствовал в репетиции жены, подавал реплики, подбадривал, советовал. Их союз изумляет балетных летописцев и светских хроникеров.

Не случайно Маккензи сводил и сводит их в таких постановках, как «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Золушка», «Жизель». Разумеется, танцуют они и с другими партнерами, также «срываю» овации, но все же особенно хороши на сцене вместе.

Прочитую «Dance Magazine»: «Хотя они, похоже, единое целое, у них заметно отличаются характеры. Максим на сцене демонстрирует благородство и пыл, Ирина же порывиста, соблазнительна и немного строптива. Когда она приближается к нему, между ними пролетают искорки. Она может быть безрассудно смелой, потому что он – ее защитная сетка».

Взлет Ирины и Максима уникален – и типичен. Талант и труд в очередной раз подпитывают друг друга и создают то, что мы называем чудом искусства, чему неистово аплодируем, когда падает финальный занавес, но ах, как хочется продлить блаженство!

ОЛЕГ СУЛЬКИН



• Ирина Дворовенко и Максим Белоцерковский  
BALLET

рою порхают по сцене как бабочки, легко и весело. Цену кажущейся легкости я ощутил, придя на репетицию «Раймонды», которую вела легендарная наставница дуэта Ирина Колпакова, последняя ученица Вагановой, партнерша Нурсева и Барышникова, сама несравненная Раймонда.

Сначала Максим репетировал прыжки и вращения, но быстро сел на скамью, уступив место Ирине. Та от-



# СВОЙ ПУТЬ

Надежда Малыгина не готовила себя к деятельности балетмейстера-постановщика. Более двадцати лет она была солисткой балетной труппы Самарского театра оперы и балета и одновременно преподавала в хореографической школе. Специальность педагога-хореографа артистка постигла в Санкт-Петербургской академии культуры и искусств имени Н.К.Крупской под руководством известного мастера Бориса Брегвадзе. Правда, время от времени, окликаясь на просьбы коллег-артистов, она сочиняла для них концертные номера. На

такими мастерами оперной режиссуры, как Борис Рябкин и Юрий Александров, постановки в Самарском муниципальном театре «Камерная сцена» оказали на Надежду Малыгину, как на хореографа, большое влияние, подтолкнули к поискам. Продолжая осваивать камерные подмостки, она обратилась к синтетическому жанру. Поставленный ею «Щелкунчик» объединил балетную пару, кукловода и драматического артиста. Оригинальный по форме спектакль шел на одном дыхании, имел успех у зрителей не только Самары, но и Москвы и Будапешта.



• Надежда Малыгина.

BALLET

ке Надежды на большой академической сцене. Ею стал двухактный балет К.Хачатуряна «Чиполлино». Приступая к работе, Малыгина, прежде всего, создала новое, отвечающее ее собственному восприятию музыкальной драматургии будущего балета либретто, которое было одобрено композитором.

Так будет и впредь. Малыгина просто не может ставить на либретто, сочиненные другими авторами. Ей непременно нужно пропустить через себя каждую мизансцену спектакля, выстроить его четкую режиссерскую концепцию. Ведь хореограф, по ее глубокому убеждению, отнюдь не «собирает» танцевальных движений, нанизывающий на музыку па и пластические этюды. Его первейшая задача – добиться внутренней психологической осмысленности хореографического действия. Таково же отношение Малыгиной и к видеоряду будущих своих спектаклей: перед художниками она ставит не абстрактные, а вполне конкретные, связанные с внутренней логикой хореографического действия задачи.



• Сцена из балета «Чиполлино».

BALLET

эти опыты Надежды обратил внимание возглавлявший в ту пору балетную труппу театра Игорь Чернышев и пригласил ее поставить в опере «Пиковая дама», режиссуру которой осуществлял, танцы на балу и пастораль во втором акте спектакля. Балетмейстерский дебют Малыгиной прошел с успехом.

С легкой руки Чернышева оперные, а затем и драматические режиссеры стали привлекать Малыгину к сотрудничеству в своих спектаклях. Работа с

В год 200-летнего юбилея А.Пушкина Малыгина выпустила еще один камерный спектакль – одноактный балет-размышление «Последняя дуэль» на сборную музыку Баха, Бетховена, Шнитке, Рамо. Главными персонажами стали Пушкин, Дантес, Наталья Гончарова. Их роли исполнили ведущие солисты самарской балетной труппы.

Все эти работы явились своеобразной прамбулой к первой самостоятельной полнометражной постанов-

Яркая, динамичная музыка подсказала постановщику легкую, непринужденную, пронизанную юмором танцевальную лексику спектакля, в котором каждый эпизод обрел свою законченную драматургию и внутреннюю логику. Поставленный в 2000 году балет «живет» в репертуаре театра и по сей день. Эта работа Малыгиной была отмечена областной премией «Театральная муза».

Диплом балетмейстера-постановщика Малыгина получила, окончив с отличием отделение режиссуры хорео-





рации Санкт-Петербургской консерватории, где занималась у Никиты Долгушина. В это время она уже являлась штатным балетмейстером-постановщиком Самарского театра, правой рукой Долгушина, занявшего в 1997 году должность главного балетмейстера театра. Именно он предложил Малыгиной перейти к нему в консерваторию из Российской академии театрального искусства, где она проучилась первые два года. Изысканный мастер, тонкий знаток классического наследия, великолепный педагог Долгушин и после консерватории продолжает оставаться для Малыгиной учителем и наставником. Общение с мэтром помогло ей обрести необходимые для балетмейстера практика навыки репетиционных работы, умение раскрывать творческую индивидуальность каждого исполнителя при интерпретации партий классического и современного репертуара.

Нужно сказать, что хореографам-постановщикам, работающим в провинциальных театрах, живется весьма непросто. Их творческая фантазия изначально ограничивается необходимостью создавать спектакли, которые будут востребованы местной публикой, что ограничивает и сам по себе выбор репертурных названий, и возможности поэкспериментировать с хореографией, музыкой, сценографией.

Еще одно ограничение – имеющаяся в распоряжении постановщика труппа

па: приходится рассчитывать и на ее численный состав, и на творческие возможности конкретных исполнителей. Ну и, конечно же, – финансовый аспект. Тут тоже, как говорится, выше себя не прыгнешь.

Но и в достаточно жестких условиях бытия Самарского театра Малыгиной удастся делать немало. Следующей после «Чиполлино» ее работой на большой сцене стал балет Ю.Тер-Осипова «Малыш и Карлсон». И он, так же, как и «Чиполлино», не сходит с афиши Самарского театра.

Малыгина являлась балетмейстером-ассистентом Натальи Рыженко, приглашенной в Самару на постановку балета А.Хачатуряна «Маскарад», и это закономерно: кто лучше, чем она знает возможности труппы и ее ведущих солистов.

Подлинным «моментом истины» для Малыгиной стала работа над балетом Р.Щедрина «Дама с собачкой». Эта работа имеет свою историю. Самарский театр решил отметить 70-летний юбилей знаменитого композитора вечером его одноактных балетов. «Кармен-сюита» в постановке Н.Долгушина уже была взята «на вооружение», нужно было найти второе название. Малыгина остановилась на «Чайке». Однако, когда в театр пришла от автора партитура, то выяснилось, что развести ее на имеющийся здесь состав оркестра не представляется возможным. Тогда Щедрин предложил «Даму с

собачкой» – балет, который после единственного показа в 1985 году в Большом театре в бенефис Майи Плисецкой больше никогда никем не ставился: слишком уж сложна для переложения на язык хореографии его музыка. Кроме того, представляющая собой шесть протяженных дуэтов 55-минутная партитура «Дамы с собачкой» написана Щедриным специально для великой Майи Плисецкой и, безусловно, рассчитана на масштаб ее неординарной личности. Такой личности в самарском театре не было.

Не убоившись трудностей, Малыгина охунулась в работу и первым делом сочинила вместо изначального, написанного самим Щедриным, собственного либретто, внесла в него четко выраженную сюжетную канву.

Об этой работе Малыгиной мы уже рассказывали на страницах нашего журнала («Балет», №4–5, 2003г.). Важно отметить, что ее высоко оценил звездный тандем: Майя Плисецкая и Родион Щедрин. Балетмейстеру-постановщику удалось средствами танцевальной и пластической лексики убедительно раскрыть характеры чеховских персонажей, создать колоритный образ эпохи. С первых и до последних тактов зрители оказываются погруженными в возвышенный, поэтическую ауру спектакля, повествующего о высоких чувствах и несбывшихся мечтах главных героев. За постановку «Дамы с собачкой» Малыгина вновь была отмечена областной премией «Театральная муза» в номинации «Лучшая работа постановщика в музыкальном театре».

Малыгина-хореограф – в постоянном поиске. Об этом свидетельствует ее новый, находящийся в настоящее время в работе балет, который построен на песенном материале «Битлз». Малыгина поставила перед собой непростую задачу создать интересный аудитории любого возраста и эстетических склонностей нетрадиционный по форме и содержанию балет-символ.

Надежда Малыгина идет своим путем. Творчество – единственная цель её жизни.

ЯРОСЛАВ НИКОЛАЕВ

• Сцена из балета «Малыш и Карлсон».





# РЕПЕТИЦИЯ

Впечатления о конкурсе «Молодой балет России» весьма разнообразны и неоднозначны. Но главное то, что возрождаются традиции русского балета. Много говорилось в Краснодаре и о том, что российский конкурс – смотр перед Международным конкурсом артистов балета в Москве, который состоится в будущем году. Однако нельзя сказать, что он даёт достаточно объективную картину. Весьма малочисленна география городов, представители которых принимали участие в конкурсе (Москва, Пермь, Краснодар, Казань, Иркутск, Красноярск). Объяснить это можно тем, что сегодня многие директора театров и художественные руководители балетных трупп видят в конкурсных показах только ярмарку. И по-

тому из боязни потерять лучшие кадры они не отпускают своих артистов попробовать силы в этом соревновательном марафоне. Но нельзя забывать и о престиже театра: участие артистов в конкурсе даёт возможность оценить творческий потенциал балетной труппы. И если здесь есть, кого показать, значит, труппа конкурентоспособна, что, в свою очередь, может привлечь инвесторов и спонсоров к партнерским отношениям с театром. А также еще один повод заставить обратить внимание на театр представителей местных властей.

С другой стороны, совершенно неприятно нежелание балетных школ участвовать в конкурсах. Неужели нет опы-

та, которым хотелось бы поделиться? Нет проблем, которые можно было бы решить сообща? Ведь конкурс – прежде всего показатель качества работы педагогов. Молодые артисты исполняют свой танец так, как их научили. А упущений по этой части сегодня предостаточно. Вот – первый повод встретиться на конкурсных показах и поговорить о возникающих проблемах. Будем надеяться, в дальнейшем профессиональные школы составят достойную конкуренцию хореографическим школам нового образца, коих сейчас появилось немало. Пусть не обижается на меня педагоги всевозможных школ искусств, но учить танцу нужно крайне осторожно, имея серьезную профессиональную образовательную базу, опираясь на грамотную методику. Балет – это тяжелый физический труд. И здесь неизбежны профессиональные заболевания. Неграмотное или полуграмотное обучение усугубляет тяжесть этих заболеваний. Кроме того, деформируется сама эстетика исполнения. Куда пойдут недоученные артисты работать? Какой приличный театр примет полупрофессионального танцовщика? Кроме всего прочего, именно для хореографических училищ важна функция ярмарки конкурсных показов. Сегодня нет практики распределения выпускников по театрам. Почему бы не предложить руководителям трупп своих воспитанников? Неужели их наставникам безразлично, как и где молодые танцовщики будут искать себе работу?

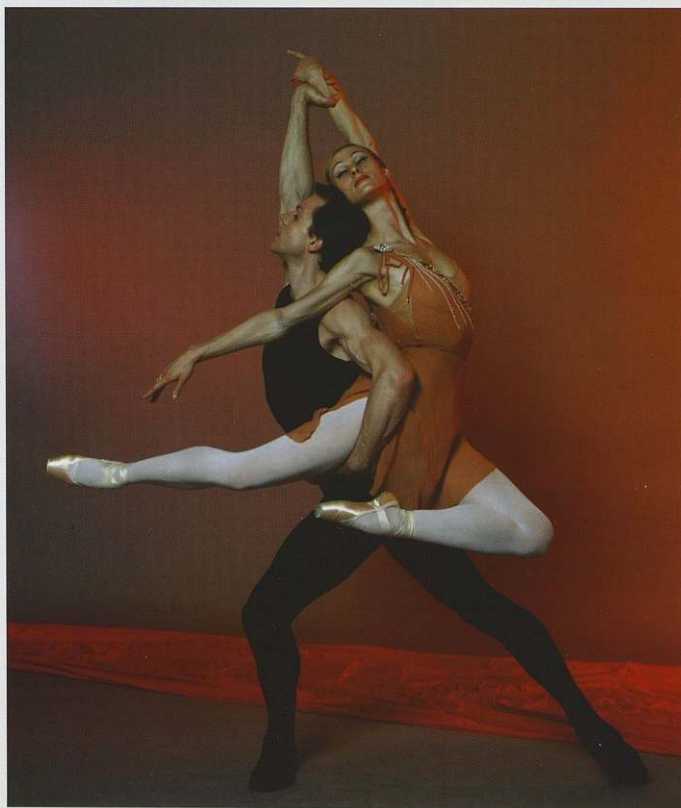
Если же говорить об участниках балетмейстерского форума, то здесь радует появление действительно интересных работ. Так открытием стала работа «Вдвоём» на музыку В.Моцарта иркутского балетмейстера Людмилы Цветковой. Здесь видно особое восприятие музыки, глубокое знание хореографической культуры, тесное сотрудничество с исполнителями. Л.Цветкова – главный балетмейстер Иркутского музыкального театра, студентка Московской академии хореографии.

Миниатюры московского хореографа Юрия Выскубенко, студента Московской академии хореографии и солиста театра «Русский балет», заслуживают не меньшего внимания. Его «Прихоти Каллиопы...» на музыку П.Чайковского наполнены поэтикой и внутренней красотой. Надо сказать, что оба балетмейстера получили первые премии в конкурсе балетмейстеров.

Жаль, но при довольно благоприятной картине в нём участвовало всего шесть хореографов. Наверное, это объясняется тем, что балетмейстер –

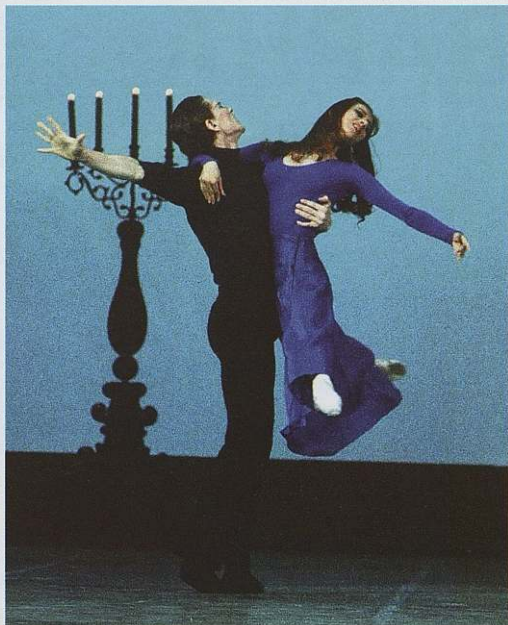
BALLET

• *Наталья Выскубенко (третья премия, старшая группа) и Юрий Выскубенко (хореограф, первая премия) в хореографической миниатюре «Прихоти Каллиопы».*  
Фото М.Логвинова





• *Кристина Кретова*  
(вторая премия, старшая группа) – «Жизель».  
Фото А. Кляшниковой



• *Маргарита Рудина* (вторая премия, старшая группа) и *Алексей Насадович* (партнёр) в хореографической миниатюре «Встреча».  
Фото Д. Куликова

«продукт» эксклюзивный, но ведь и Россия – страна огромная.

Но вернёмся к исполнителям. Общий уровень их профессиональной подготовки достаточно высок. В показах мы стали свидетелями маленьких спектаклей. Здесь можно отметить Жизель солистки театра «Кремлёвский балет» Кристины Кретовой (вторая премия, дуэт, старшая группа), а также исполнение современных номеров солисткой Екатеринбургского театра оперы и балета Маргаритой Рудиной (вторая премия, солисты, старшая группа).

Часто репертуар подбирается по принципу «эффектно» и «хочу», без учета амплуа и возможностей исполнителя. Нелено смотрится, например, совсем юная танцовщица в роли страстной Кармен, а, наверное, была бы очень милой Лизой из «Тщетной предосторожности». Но случались и очень точные попадания. В частности, здесь можно отметить репертуар Натальи Выхуленко (третья премия, дуэт, старшая группа): он предоставил этой солистке Большого театра достойную возможность продемонстрировать строгую академичность своего танца. Появление на Краснодарской сцене воспитанницы Вален-

тины Давлеевой Виктории Капитоновой (первая премия, солисты, старшая группа), студентки третьего курса Казанского хореографического училища, стало событием. Молодой танцовщице присущи великолепная школа и редкостное чувство танца. Едва переступив возрастной порог и попав в старшую группу, она достойно представляла Казанское хореографическое училище.

В младшей группе наиболее ярко выступили воспитанники Пермского хореографического училища: Александр Шпак, Егор Мотузов (оба юноши удостоены второй премии по разделу «солисты»), Илья Болотов (диплом конкурса). Все они – студенты третьего курса, воспитанники Юрия Сидорова, отмеченного ценным подарком и путевкой на курорт Кавказа.

Сейчас очень модно заглядывать в карман призеров. Так ли уж важно знать, сколько получит победитель? Пусть этот вопрос останется без ответа. Пройдя путь жестокой конкурентной борьбы, артист балета заслужил свою награду. Ни для кого не секрет, что его заработная плата несоизмеримо мала с тем трудом, что он вкладывает в свой танец. Однако скажем, что все участники третьего тура полу-

чили право выступать на Московском международном конкурсе без участия в предварительном отборе.

Для участников младшей группы стало настоящим подарком приглашение творческого объединения «Премьера» (г.Краснодар) провести часть лета в оздоровительном лагере в Анапе. Идея Леонарда Гагова, генерального директора ТО «Премьера», дать возможность молодым танцовщикам провести каникулы в творческом общении, действительно заслуживает всяческих похвал. Ребята будут иметь возможность посещать мастер-классы ведущих педагогов страны, примут участие в благотворительном концерте для детей сирот.

Краснодарский конкурс произвёл впечатление именно как конкурс артистов, а не только исполнителей трюков. Безусловно, меняется время, усложняется лексика, меняется и эстетика, но порой в спектакле не хватает артиста, действия, всё затмевает увлеченный демонстрацией технических сложностей исполнитель. Будем надеяться, что молодые артисты балета не забудут про сам танец. Тем более, что конкурс в Краснодаре даёт эту надежду.

ИРИНА ГУБА



# ВАРНА: «ЗВЕЗДЫ НА НЕБЕ, ЗВЕЗДЫ НА МОРЕ» И «ЗВЕЗДЫ» НА ПЬЕДЕСТАЛЕ

Тот, кто выбрал этот райский уголок у Черного моря местом проведения Международного балетного конкурса, будто в воду глядел. Ровно сорок лет назад, в 1964 году, Варна – курортный город Болгарии заявил о себе как о танцевальной столице, собрав вместе цвет мировой хореографии – председатель жюри Галина Уланова, в членах жюри Алисия Алонсо, Татьяна Вечеслова, Арнольд Хаскелл, Федор Лопухов, Серж Лифарь... В варненском небе тогда ярко засияли звезды Владимира Васильева (Гран при), Екатерины Максимовой и Никиты Долгушина (первая награда), Красимиры Колдамовой и Малики Сабировой (вторая награда), а последующие года возвестили о Наталиях – Бессмертной и Макаровой, Лойпе Араухо, Михаиле Лавровском, Нине Сорокиной, Сильви Гиллем, Жозе Мартинесе – перечислять можно бесконечно! Сейчас, когда балетные конкурсы стали неотъемлемой частью культурной жизни, пионер этих праздников – Варна – и по сей пору продолжает оставаться законодателем танцевальной моды. Сегодня конкурс – это не только демонстрация мастерства молодых танцовщиков, но и разнообразные культурные мероприятия, выставки, творческие обсуждения, мастер-классы...

Сороковой юбилейный конкурс представил зрителям 109 участников почти из 30 стран мира. В состав жюри под председательством Юрия Григоровича вошли всемирно известные мэтры хореографии Наталия Макарова (США), Красимира Колдамова и Калина Богоева (Болгария), Лойпа Араухо (Куба), Карен Аверти (Франция), Сун Хи Ким (Корея), Джао Рухенг (Китай), Яна Курова (Чехия), Валентин Елизарьев (Беларусь), Петер Луканов и Хикмет Мехмедов (Болгария), Тадеуш Матач (Польша), Минору Очи (Япония). Мнения прессы официально представляло Международное пресс-жюри под руководством Кендзи Усуи (Япония).

Первый тур, длившийся целых пять дней, был оценен жюри и зрителями неоднозначно и принес свои неожиданные результаты. Первым и самым неприятным сюрпризом стало фиаско участников из России – воспитанников школы Геннадия Лежяка. Никто не ожидал, что всемирно признанная балетная держава останется представленной во втором туре лишь одной участницей – артисткой театра «Кремлевский балет» Вероникой Варновской.

**Хикмет Мехмедов:** «Сейчас – время демократии: кто хочет, тот и едет на конкурс. В основном это те, у кого есть деньги, а у настоящих профессионалов, солистов крупных

театров, таких, как Мариинский, Большой, в это время много гастролей. Конкурс для них не представляет особого интереса. А раньше участников конкурса выбирала специальная комиссия, был внутренний конкурсный отбор. Мне кажется, что лучший выход из создавшейся ситуации – участие учеников крупнейших школ: вагановской Академии, Московской академии хореографии. К конкурсам нужно готовиться в училищах».

Вторым сюрпризом стал неожиданно высокий уровень танцовщиков из азиатских стран. За последнее десятилетие их стремительный прогресс отмечался и на других международных конкурсах, но после первого тура Варненского конкурса этот факт не могли не отметить практически все члены жюри.

Программа варненского конкурса считается одной из самых сложных: участники должны представить три па де де (или шесть вариаций) и два современных номера. Нужно ли говорить, что зрители с нетерпением ждали второго тура, где кроме достаточного ограниченного набора классических вариаций можно было увидеть постановки современных хореографов последнего пятилетия. А разнообразие в классическую часть программы вносили сами участники – их трактовки были подчас совершенно неожиданными.

**Красимира Колдамова:** «Об аутентичности текста классических вариаций на конкурсе было сказано очень много. По моему мнению, если это сделано в стиле и не меняет кардинально образа, то я «за», потому что классический балет живет, и каждый выдающийся артист привносит в него что-то свое. Но если изменение сделано только для того, чтобы блеснуть техникой, то это неправильно. Самое главное – вкус и стиль, соответствие образу и музыкальность. Классика должна жить и развиваться».

Эта проблема переходит «по наследству» от конкурса к конкурсу, но пока жюри и оргкомитет вплотную не займутся ее решением, под «знаком Петипа» будут появляться совершенно невероятные хореографические тексты. Кстати, весьма интересно было наблюдать за трактовкой классических вариаций представителями различных национальных школ: изысканность французской школы, легкость и точность танцовщиков из Китая, «знойный» темперамент дуэтов из Бразилии и Кубы.

Столь долгожданная современная программа в большинстве своем не оправдала надежд публики. Ее взору пред-



• Юрий Николаевич Григорович открывает конкурс. Фото В.Иванова



тал традиционный «конкурсный набор» шаблонных номеров: классика под личиной модерна, бесконечные танго, изредка разбавляемые национальной восточной философией. Естественно, что любой номер, выбывающий из этого ряда, обращал на себя внимание. Своеобразную «комедию масок» показали бразильская пара Флавиа Гарсия и Журандир Родригес в номере «Лики жизни», стилизовав его под комедию дель арте. Попытка участника из Германии Матео Клеммайера выступить еще и в качестве хореографа произвела на свет номер «Здесь... так далеко!», в котором конкурсант смог продемонстрировать не только танцевальную технику, но и драматическую сторону своего дарования. К сожалению, открытий в области современной хореографии второй тур конкурса не принес. Отсутствие свежих оригинальных идей и невнятные пластические и драматургические решения оставили довольно однообразное впечатление.

**Хикмет Мехмедов:** «Современная часть была очень скучна. В первый вечер оживление внес Ноймайер («Молли»), но это признанный мастер, потом был интересный номер китайской пары «Через непроглядный мрак»: страх, одиночество – мне он понравился. Но много непрофессионально поставленных номеров – возможно, существует проблема поиска хорошего хореографа. Я надеюсь, что на третьем туре мы все же увидим что-нибудь оригинальное...»

Пока участники напряженно репетировали программу решающего третьего тура, зрители получили возможность насладиться выступлениями признанных мастеров, лауреатов предыдущих конкурсов. В гала-концерте лауреатов предыдущих лет приняли участие победители 2002 года Дзин и Джан Яо (Китай), Антон Богов (лауреат 1998, Словения), Арсен Меграбин (2002, Армения), Расти Томас (1996, США), Дилияна Никифорова (1998, Болгария). Настоящим сюрпризом для зрителей стало выступление лауреата самого первого конкурса «Варна-1964», а ныне члена жюри Красимиры Колдамовой, исполнившей фрагмент из балета «Эдит Пиаф» в постановке члена жюри Хикмета Мехмедова (Болгария).

**Красимира Колдамова:** «Самое яркое воспоминание о моем участии в первом конкурсе? Я танцевала па де де из второго акта «Жизели», и когда выходила на большой арабеск, то летевшая низко чайка резко крикнула прямо надо мной, и я потеряла равновесие. А в последнем туре я танцевала очень красивый фрагмент балета «Дафнис и Хлоя» болгарского хореографа, и он так подходил по стилю к этому зеленому убранству театра, что я на самом деле чувствовала себя Хлоей.

Я была и участницей, и членом жюри, и педагогом, один раз даже участвовала в качестве партнера. Конечно, больше всего эмоций испытываешь как педагог. Смотришь на выступление ученицы и шепчешь: «Плечо, плечо поверни, бедро...», но ничем не можешь помочь. Когда сам танцуешь на сцене, то все в твоей власти». Вслед за болгарской балериной на сцену вышла член жюри, французженка Карен Аверти, исполнив лирический фрагмент на музыку Г. Малера. К немалому восторгу публики вечер завершил остроумный номер «Полет шмеля» (хореография Владимира Ангелова) в исполнении известного американского танцовщика Расти Томаса.

К юбилею конкурса также была приурочена международная конференция, посвященная проблемам развития конкурсного движения. На ней выступили члены пресс-жюри

Валерия Уральская (Россия), Ана Александрова (Болгария), Виктор Ванслов (Россия), Кендзи Усуи (Япония). Постепенно конференция переросла в оживленную дискуссию, на которой были поставлены наиболее острые и важные вопросы последних конкурсов: интерпретация классического хореографического текста, а также система выставления и статистической обработки оценок жюри.

В третьем туре приняли участие 22 человека – 12 участников из младшей группы и 10 старшего возраста. Почти все участники финала были отмечены лауреатскими дипломами, специальными призами и наградами пресс-жюри. Достоинно показали себя участники из Беларуси: Александр Бубер получил специальный приз председателя пресс-жюри, Иван Васильев стал «бронзовым» призером в младшей группе и занял второе место в рейтинге пресс-жюри. Третьим призером среди старших балерин стала украинка Яна Саленко. Всеобщее недоумение вызвало отсутствие среди лауреатов другой танцовщицы из Украины – Анастасии Матвиенко, которая вместе со своим партнером Денисом Матвиенко продемонстрировала один из лучших образцов подлинной школы Петипа. Тем не менее, этот удивительно гармоничный дует по праву получил звание «Лучшей пары конкурса». Чистоту исполнительского стиля и подлинную самоотдачу показал занявший третье место среди старших конкурсантов Дастан Чиньбаев из Казахстана.

**Валерия Уральская:** «На нынешнем конкурсе в Варне практически отсутствовали представители российской балетной молодежи. Это вызывало у многих недоумение и даже кривотолки. Думаю, что причину надо искать в сегодняшнем состоянии российской культуры, в существовании балета в новых условиях. Балет в Советском Союзе был баловнем государства, где вся культура вообще щедро финансировалась. Сейчас другие времена. И театры, и школы сплошь и рядом не могут найти средства для того, чтобы послать свои молодые дарования на какой-либо конкурс, где по условиям ни проезд, ни пребывание не оп-

БАЛЕТ

• Анастасия и Денис Матвиенко в па де де из балета «Спящая красавица». Фото В.Игитова





лачиваются. И приносящие коммерческую прибыль гастролы для театров, да и для самих молодых артистов, стали главным в международных контактах. К тому же, уже состоявшиеся исполнители, хоть и юные по возрасту, уже не нуждаются в конкурсных наградах. На конкурсы едут те, у кого позволяет материальное положение семьи, или те, кому удалось найти спонсоров (к сожалению, далеко не всегда достойные). И поэтому по качеству их выступлений на таких форумах нельзя судить о том, как выглядит балет в России сегодня. Мне в минувшем сезоне довелось познакомиться с положением хореографического искусства в Якутии и Бурятии, на Урале и в Ханты-Мансийске, в театрах Центральной России. Не только в Москве и Петербурге, но и там выросла плеяда яркой и многообещающей молодежи. В ходе подготовки к X юбилейному Международному конкурсу артистов балета и хореографов в Москве, который состоится летом 2005 года, в Краснодаре прошел конкурс «Молодой балет России», где можно было порадоваться серьезному творческому потенциалу молодых талантов. Думаю, что о состоянии русской школы классического танца можно смело судить и по успехам в Варне конкурсантов из Армении, Белоруссии, Казахстана, с Украины.»

Азиатские участники подтвердили свое лидерство в финале и были широко представлены среди лауреатов. Оба жюри по достоинству оценили изящество и поэтичность исполнения классического репертуара, а также очарова-

ки так и не добрались до финала, нельзя утверждать, что наша хореографическая школа не была представлена среди лауреатов. Первое место в младшей группе занял один из самых техничных участников конкурса Даниил Симкин, выступивший за Германию. Безукоризненно исполнив все классические вариации, он особо запомнился зрителям в современной постановке на музыку Ф.Синатры в дуэте со своим отцом Дмитрием Симкиным, победителем тринадцатого варненского конкурса.

Все праздники когда-нибудь кончаются, и из гостеприимной Варны разъехались гости и конкурсанты. Прощаясь с конкурсантами, мы надеемся увидеть лучших из них на десятом, тоже юбилейном, Московском конкурсе летом 2005 года.

**Наталья Макарова:** «Я не ожидала, что уровень этого конкурса будет столь высоким. Я четыре года не была в Варне, и здесь меня ожидали сюрпризы: я привыкла, что Россия всегда первая, а тут – где она? И хотя я представляю США, но душой я все равно в России. Что меня больше всего удивило – то, что русские традиции перешли к Китаю, Японии, Корею, там все это великолепно прижилось. Мне очень понравились многие конкурсанты: Дастан Чиньбаев – он хорошо выглядел, был элегантен и благороден, настоящий dancer noble, у него есть вкус и стиль. Танцовщица, которая мне прежде всего понравилась – Фу Шу из Китая, она удивительно танцевала «Жизель», и я тогда поставила ей высшую оценку. Что касается интерпретации конкурсантами классических вариаций, то об этом очень сложно говорить – трудно понять, где Петипа, а где все остальное, но, конечно, с каждым поколением танец меняется. Развивается техника – такие фуэте (два-три оборота) мне даже во сне не снились! Но фуэте в переводе – «хлестать», это образ, как, например, в партии Одиллии, а в нынешней интерпретации образа не получается».

На конкурс также приехали представители различных фирм, связанных с балетом. Приятно, что большим успехом пользовался стенд нашей редакции, размещенный в фойе «Зеленого театра». А в холле гостиницы участники встречали представители фирмы «Grishko», давно известной в балетном мире. Были и новые знакомства.



• Матильда Фрусти и Джошуа Офал в композиции «Молли» (хореография Джона Ноймайера). Фото В.Иенатова

БАЛЕТ

ние современных номеров китайянки Шуци Цао (третья премия). Китайская же пара Фу Шу и Джеуэй Уан (вторая премия) еще во втором туре покорила публику романтическим, музыкально тонким претворением па де де из второго акта «Жизели». Блестяще выступавшая на протяжении всего состязания японка Юи Юнезава получила «золотую» награду конкурса среди младших участников. Артистизм, искренность и стремление к победе кубинской пары Янелы Пиньберы Тамайо и Алехандро Вирейеса Гонсалеса принесли им вторые места среди юниоров. Вне сомнения, зрельные состоявшимися танцовщиками показали себя представители французской хореографической школы Матильда Фрусти (первая премия) и Джошуа Офал (вторая премия), которые были одинаково убедительны и в труднейшем Классическом па де де Обера, и в забавной современной композиции Д.Ноймайера «Молли».

Хотя мы и посоветовали в самом начале, что русские участни-



**Итак, знакомьтесь, фирма «Benefis»! Эта компания производит все, что необходимо танцовщикам: сценические костюмы, репетиционную одежду, карнавальные и балетные костюмы, обувь и аксессуары.**

**Их можно найти по телефону:**

**тел/факс (37322) 24-51-54,**

**тел. 22-27-14, 20-19-13.**

**E-mail: benefisshop@mdl.net.**

**Адрес: MD 2012, Moldova, Chisinau Str. B.Bodoni 43,**

**tel. (37322) 21-20-08 commercial center «ELAT»**

**boutique № 21 tel: (37322) 20-74-77.**



Конкурс для начинающего артиста – не только возможность «себя показать да на других посмотреть», но еще и огромная образовательная база, позволяющая перенять нюансы мастерства профессии у педагогов – представителей различных национальных школ, поучиться у профессионалов мирового уровня, ибо если в победе на конкурсе есть определенная доля мимолетности, то знания, приобретенные на мастер-классах, – бесценный багаж для молодого танцовщика. Летняя балетная академия на время конкурса приветливо распахнула свои двери для юных дарований. Язык танца – международный, балетный класс будет понятен в любой стране, а потому общение педагога и учеников не составляло трудности. Здесь были представлены основные направления и уровни танца для всех возрастов. Приоритетные места, как всегда, отводились болгарским педагогам, среди них Красимира Колдамова (мастер-класс по подготовке классического репертуара для участия в конкурсе), Катя Петровска, педагог и репетитор Софийской национальной оперы и балета (классика для начинающих), Петя Стоилова, доцент и руководитель кафедры сценического движения Национальной академии театральных и кинематографических искусств (техники модерна), а также преподаватель студии «Данс Виб» в Торонто Розмари Де Мео (джаз-модерн).

Незабываемым зрелищем стали уроки классического танца знаменитой кубинской балерины и педагога Лойпы Араухо, победительницы второго варненского конкурса. Непринужденно соединяя элементы классических и характерных движений, давая координационно-сложные композиции «на воображение», она учила ученика свободно владеть пространством.

**Лойпа Араухо:** «Впечатления от конкурса, в котором я принимала участие, Болгария и Варна навсегда останутся в моем сердце. В 1965 году на первом туре я танцевала «Лебединое озеро», Одиллию в па де де из третьего действия. Было очень холодно – 11 градусов, а для кубинцев это мороз, но когда я приготовилась танцевать, мне показалось, что я кипела, такая была горячая. И мне это помогло войти в образ, даже придало какой-то стиль. Помню, после конкурса я даже потеряла в весе... Можно сказать, что самые великие танцоры последнего времени прошли через Варну, что показывает, какой это важный конкурс. В этом году я не только член жюри, но и педагог. На уроке для меня самое важное – наладить отношение с учеником, индивидуальный подход. Необходимо понять его, установить контакт, чтобы доступно передать то, что я знаю».

Нетрадиционными также можно было бы назвать уроки польского педагога Тадеуша Матача, заведующего Школой Джона Кранко в Штутгарте, систему которого он преподавал. Русская школа характерного танца царила в классе Натальи Тарасовой, профессора Академии русского балета имени А.Я.Вагановой. Тут уж – смотри в оба и держи ухо востро, а не то совсем запутаешься в причудливом узорном плетении движений и комбинаций.

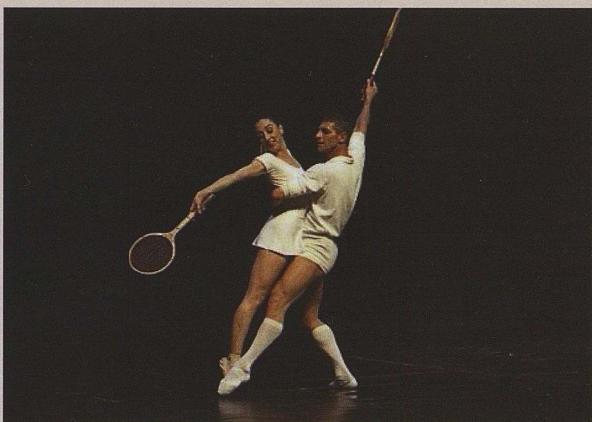
Варненские мастер-классы стали достойным, не менее, а где-то и более интересным «дневным» аналогом вечерних просмотров.

ОЛЬГА ВОЛИНА, СТАНИСЛАВА ШУКОВА

## СЧАСТЛИВ ЛИ ОТЕЛЛО?

### ПЯТЫЙ ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА «РАМПА МОСКВЫ»

Зародившись шесть лет назад международный фестиваль современного танца «Рампа Москвы» отмечает маленький юбилей – летом нынешнего года «Рампа» зажглась в столице в пятый раз. И потому можно даже подвести его некоторые итоги. Генеральный продюсер фестиваля Николай Басин так определяет его цель – «содействие развитию современной хореографии во всем многообразии стилей и направлений, свойственных танцевальному театру всего мира». И действительно даёт возможность высказаться хореографам и исполнителям, следующим в со- темпрогагу по самым разным путям, исповедующим самые

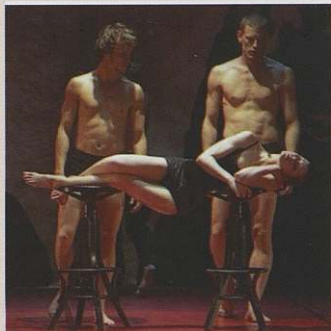


• «Игры» (хореограф Сюзанна Ээри, «Ээри Бьянко Данца Дэис Кампани»).  
Фото А.Браженникова

БАЛЕТ

разные взгляды. В этом году, помимо российских коллективов, «Рампа» предоставляет свою сцену труппам из Италии, Греции, Нидерландов, Канады, Германии, Словении, Эстонии. Открывали парад на сцене театра «Содружество актёров Таганки» представители России – группа Елены Конновой и театр «Русский камерный балет «Москва».

Группа Елены Конновой создана в 1997 году и не раз принимала участие в фестивалях современного танца. Этот коллектив представил одноактный балет «Он придет, когда пойдет снег». Минимум декораций, максимум эмоций. Все действие – поиск лишь одной гармонии. Герои говорят что-то невнятное, хотя это даже не речь, а, скорее, лепет. Важная мысль, которая читается в спектакле – гармония в отношениях между героями возможна лишь тогда, когда они танцуют. Спектакль динамичен и смотрится на одном дыхании. Здесь все: и поиск, и одиночество, и эротика, и белый пух по сцене. Следом – «Весна священная» театра «Русский камерный балет «Москва» в постановке французского хореографа Режиса Обадия. Спектакль – лауреат национальной театральной премии «Золотая маска»-2004.



• «Трагик Тарсо» (хореографы Грег Смит, Питт Роза, «Рок энд Капитали»). Фото А.Бражневского

BALLET

Неистовая схватка мужчин за женщин, ритуальные танцы, любовные игры, жертвоприношение – все ошеломляет и завораживает.

Театр-студия современной хореографии (Москва) показал две миниатюры в постановке Ларисы Александровой – «Временно недоступен» и «(Не) слишком хороша для тебя». Сам театр существует с 1994 года, его создали воспитанники Московского хореографического училища. Постановка обеих миниатюр увлекательна, все движения точно выверены, а жесты органично слиты с музыкой. Каждый звук, раздающийся в темноте, много значит для идеи и смысла происходящего. Действие выглядит похожим на детские забавы, а пижамы, косички и рюшечки только добавляют ему пикантности.

Балет «Думм» (Москва) предложил две композиции – «Времена года» и «Птица» (постановщики Сергей Маргай и Светлана Лутошкина). Особое впечатление произвела миниатюра «Птица», которую исполнители посвятили памяти жертв терроризма.

«Это просто убитая птица / Свой полет сжигает в обломках...», – неслось со сцены. Все здесь отличалось серьезностью, силой и глубиной мысли.

Ансамбль современного танца «Кислотный дождь» из Челябинска стал ярким пятном в панораме фестиваля. Оранжевые одеяния девушек в первой миниатюре «Побег из курятника, или Хорошо взбитая перина» и подушки с пухом, которые они вертели в руках, напоминали игру шаловливых котят. Во второй миниатюре – «На дне» – такая же пестрота красок, покрашенные в зеленый цвет волосы исполнителей, огромное количество

мыльных пузырей. А дальше – сплошное детское безумие: сумки, из которых вылезают человеческие существа, изображающие животных, их повадки. Весьма правдоподобно и естественно.

Театр-школа современного танца «Вортэкс» (Москва) представила новую работу «Встреча с ангелом» («В тени света») в хореографии Валентины Шульги. Поначалу все кажется окрашенным в белое – такое впечатление производят белые одежды артистов. И музыки кажется много, но на самом деле она просто создаёт фон. И люди, которые выглядят куклами, на самом деле – обычные люди!

Эстонская труппа «Файн 5 Данс Театр», которую возглавляют Тиина Оллек и Рене Номмик, привезла в Москву ещё одну версию «Весны священной». Тиина Оллек и Рене Номмик рассказали, что не стали следовать сюжету балета, а «попытались исследовать внутренний смысл этого произведения – жертвоприношение». ...Беснующаяся толпа, огни, белые ленты по всей сцене – непредсказуемая, страстная, буйная весна как отражение безумия души человеческой. Мы одиноки. Всегда. Человек одинок, и он – против всех.

«Мандарин» и «Мистические видения». С «Играми», одним из наименее известных балетов Вацлава Нижинского на музыку К.Дебюсси, московский зритель познакомился в мае 2003 года, когда театр Римской оперы привез спектакль, восстановленный Миллисент Хадсон. Сюзанна Эгри предложила свою версию, правда, сюжет – танцы двух девушек и юноши с теннисными ракетками в темном парке – и даже колорит балета остались неизменными. Но хореография утратила свой стилизованный и несколько механистичный облик. На сцене объявились не скованные в движениях теннисисты начала XX века, а вполне современные, свободные в своей пластике молодые люди. Сюжет «Чудесного мандарина» может шокировать даже современную, ко многому привыкшую публику: проститутка и бандиты, погони и убийства... Даже не верится, что Барток написал этот балет еще в 1926 году, поскольку тематика произведения и сегодня весьма актуальна. Сюзанне Эгри осталось только кое-что подправить. Например, роль проститутки бандиты насильно заставили играть молодого человека, а одной из преследуемых стала женщина. Действие разворачивалось одновременно в двух пространствах – на сцене, и на большом экране, где можно, используя



• Татьяна Фатт (Дездемона) и Сергей Сафаров (Отелло) в балете «День рождения Отелло». Фото В.Луповского

BALLET

В последнее время вошло в моду обращение хореографов к балетным спектаклям начала прошлого века. На фестивале эта тенденция была представлена итальянской труппой «Эгри Бьянко Данца Дэнс Компани». Выступление включало в себя три одноактных балета: «Игры», «Чудесный

достижения кинематографии, показывать и громадный мегаполис, и кровь, и погони. От соседства с «Чудесным мандарином» последний спектакль вечера «Мистические видения» в хореографии Рафаэля Бьянко ничуть не выиграл. По сравнению с динамикой решений Сюзанны Эгри «белый» ба-





лет, с его полутонами и неясными поворотами действия выглядел слишком однообразным.

Вечер, где один за другим выступали танцевальные труппы из Нидерландов и Словении, был, по всей видимости, составлен по принципу контраста. Крайне серьезный, многослойный по смыслу спектакль представил коллектив «Роги энд Компани» из Нидерландов. Попытка совместного творчества постановщика Пита Роги и композитора Грега Смита дала необычные результаты. Музыка балета «Трагик торсо» создавалась непосредственно во время репетиций, и в результате зрители увидели полное слияние музыкальной и хореографической частей спектакля, такое, каким его себе представляют себе авторы. Менялись герои и героини, сходились и расходились, встречались и расставались. Иногда казалось, что это обычные люди, а иногда в этом действе отчетливо виделась какая-то странная аллегория.

«На сладкое» во втором отделении зрители смогли полюбоваться постановкой Горана Богдановского «1:0». Это, конечно же, не только столь любимая повсюду футбольная тема. Футбол и балет, в шутку и всерьез, игра и действительность – все это скрывалось в названии «1:0». Наверное, тяжело объединить в одном произведении спортивную игру, с потрясающей реалистичностью (вплоть до замедленных повторов) продемонстрированную танцовщиками труппы «Фико балет», и вполне реальные эмоциональные переживания, но постановщику это удалось.

Современная хореография весьма активно впитывает пластику народов Востока, заимствует комбинации их хореографических композиций, постигает исполнительскую манеру интерпретаторов. И нередко усилия представителей танцевального модерна дают определенно положительные результаты. Однако для китайцев, японцев или индийцев хореография – форма мышления, способ познания

действительности, выражение их духовной сущности. Европейские же или американские мастера используют лишь внешнюю оболочку этого мира образов, символов, знаков. Такие мысли вызвал показ канадской труппы «Буто-А-Гу-Гу» балета «Нартекс». В программке, выпущенной к выступлению, его создатели и исполнители Томас Энфилд и Кевин Бергсма пишут: «Пластический язык и характер движения исходят из древне-китайского философского понятия ци – «элементарной частицы всей жизни, всех вещей». Но, перенеся на сцену «пластический язык и характер движения» ци, они внутренне весьма далеки от глубинного постижения этого философского понятия, от погружения в его суть, от духовного растворения в догмах учения. В результате – происхо-

дящее на сцене не захватывает, кажется скучным и растянутым.

Пожалуй, самым значительным событием фестиваля стала премьера балета Раду Поклитару «День рождения Отелло» (на музыку Седьмой симфонии С.Прокофьева) в «Русском камерном балете «Москва». «У Отелло день рождения. И наш юбиляр абсолютно счастлив! Абсолютно счастлив?» – так пишет о своём замысле постановщик. Итак, абсолютно ли счастлив Отелло? Разворачивая поистине бесовское действие, Поклитару предоставляет возможность нам самим ответить на этот вопрос. Скрытые уродливые фигуры, несущиеся в бешеном сатанинском плясе, создают на сцене ощущение приближающейся катастрофы, причем, хорео-

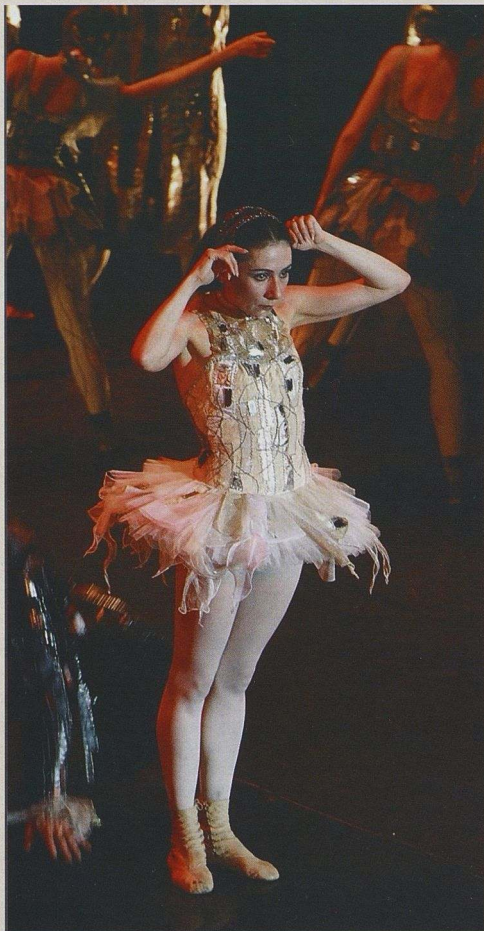
графия, сочинённая Поклитару, словно отражает те жуткие, мрачные порывы, что негасимым пламенем жгут сердца героев. И не Отелло в центре этого огненного круговорота, а Дедемона. Она, как сатана, который «там правит бал», вызывает в душах окружающих противостественные страсти, толкает к предательству, интригам, убийствам... Исполнительница партии Дедемоны Марина Александрова, артистка классической школы, тем не менее, органично вошла в стилистику пластических концепций Поклитару, обогатив и «раскрасив» портрет своей героини эмоциональными красками. Такую анти-Дедемону балетный театр ещё не знал, но Поклитару и Александрова убедительно доказывают, что возможно (хотя – спорно!) и такое. Эту работу балерины с полным правом можно назвать открытием фестиваля «Рампа Москвы». К сказанному добавим, что спектакль тщательно отрепетирован (педагоги-репетиторы Олег Соколов, Сергей Сатаров).

Что принесут нам «Огни» будущего – шестого фестиваля?

ЮЛИЯ СУТОРМИНА,  
СТАНИСЛАВА ЦУКОВА,  
ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА

BALLET

• Марина Александрова (Дедемона) в балете «День рождения Отелло». Фото В.Луговского





# ДРУГОЙ ТЕАТР

Международный фестиваль современного танца «Танц-транзит» проводят в Калининграде уже в четвертый раз негосударственное некоммерческое Агентство поддержки культурных инициатив «Транзит» (директор Юлия Бардун) и негосударственный театр танца «Инклюзы» (руководитель Наталья Агульникова). «Транзит» смог получить грант от фонда Форда, привлечь отделения компаний «Газойл», «Лукойл» и другие местные

Фестиваль – это часть общей программы театра, без которой он не может развиваться. Жизнеспособность международного фестиваля танца «Танц-транзит», определится не только энтузиазмом его учредителей, но и востребованностью со стороны зрителей. Причем не исключительных личностей, одержимых балетом, а самой широкой молодежной аудиторией, и в первую очередь, студенческой. Они любят современный танец именно потому, что это «современное искусство», сопричастность к которому нынешнее поколение калининградцев хочет страстно ощутить. Именно вовлеченность в диалог оказалась главным критерием зрительской оценки программ и номеров, предложенных четвертым международным фестивалем «Танц-

транзит». Солисты и группы переезжают с одного фестиваля на другой, из города в город, из страны в страну. Такой фестиваль не может стать коммерческим проектом в силу целого ряда обстоятельств, одним из которых, безусловно, является камерность формы, достаточная сложность лексики, ограничивающая круг зрителей. Наконец, трудность создания спектакля, в котором зрителям предлагали бы не просто танцевальные композиции, а развитие действия по всем сценическим законам театра.



photo: Jarek / Iwona Ciešilkowscy

• *Magnolia*.  
BALLET

предпринимательские структуры. Впервые в этом году одним из спонсоров стал Союз театральных деятелей России, взявший на себя, в рамках фестиваля на протяжении всех дней его работы, проведение практического семинара «Критики нового театра» для студентов и журналистов. Итогом явились не только обсуждения, показанных программ, но и рецензии, написанные молодыми калининградскими критиками.

Театр «Инклюзы» (Include) – это дух студийной увлеченности, помноженный на трудолюбивое овладение приемами современной пластической выразительности.

Нынешние поиски многих групп современного танца тяготеют к созданию нового жанра, где движение, не превращаясь в пантомиму, было бы динамичным театральным спектаклем. Танец, построенный на несколько облегченной лексике, легко воспринимаемой зрителями, становится не целью, а средством выразительности. В русле этих поисков и существует театр Инклюзы.

транзит».

Театр «Инклюзы» показал на фестивале фрагменты своего будущего спектакля «Депортация». Он рождается из осознания истории, в которой не бывает непричастных наблюдателей. Персонажи – русские мигранты, приехавшие в 1945 году из сожженных деревень и городов России на новое место жительства, и немцы, высланные из края в 1947 году. Спектакль основан на реальных историях первых переселенцев: их взаимная отчужденность, первые шаги в ее преодолении, появление взаимопонимания в совместном выживании в первые суровые послевоенные годы. Разломы истории, ломающие человеческие судьбы... «Чемоданная» сцена была узнаваемой по своей пластике и пронзительно новой по той эмоциональности, которую вкладывали исполнители, воссоздавая историю своих русских дедов на прусской земле.

Международные фестивали современного танца – это не соревнования с определением победителей и раздачей наград. Сегодня это образ жизни танцовщиков, средства и способ суще-

ствования. Солисты и группы переезжают с одного фестиваля на другой, из города в город, из страны в страну. Такой фестиваль не может стать коммерческим проектом в силу целого ряда обстоятельств, одним из которых, безусловно, является камерность формы, достаточная сложность лексики, ограничивающая круг зрителей. Наконец, трудность создания спектакля, в котором зрителям предлагали бы не просто танцевальные композиции, а развитие действия по всем сценическим законам театра.

«Танц-транзит» это не танцевальная «тусовка» одних и тех же артистов. А желание расширить культурное пространство современного танца. Система фестивальных показов является сегодня легитимной международной формой, представляющей возможность артистам выступать с некоммерческими проектами, другими словами – выживать. Театральные фестивали, в том числе современного танца, также как и балетные, – это нередко единственная возможность показывать труппам свои работы за пределами собственного города.

Программа нынешнего фестиваля включала участие танцовщиков Польши, Дании, Франции, Белоруси, Эстонии и России. Россию представлял Николай Шетнев из Архангельска композицией «В тишине», созданной им в 2001 году. По образованию он педагог-хореограф.

Это его третья сольная авторская программа. В 22 года, сразу же после окончания колледжа культуры и искусства в 1998 году, он создал лабораторию экспериментального танца «Другой танец». Спустя два года вывел театр на улицу, проведя в Архангельске акцию «Прикосновение». Еще два года спустя в 2002 году организовал ОО Центр современного танца и перформанса «Танец без границ».

Композиция Николая Шетнева грамотно вписывается в контекст северо-европейских танцевальных групп, освоивших основные лексические приемы современного танца. Он работает профессионально, но без особой виртуозности. Основным достоинством композиции оказывается ее гуманистическая направленность, явление нечастое в современном балете. По



словом исполнителя, идея соло «В тишине» родилась у него в Финляндии: «Это своего рода реакция на местные финские сольные представления, где присутствовало много света, агрессивной музыки и экспрессивных движений, причем женских...». Концепция композиции – драма взрослого человека, ощущающего, как в нем умирает ребенок. Этот небольшой перформанс, в котором вместе с движением важным оказывается как знак «идиотизма взрослой жизни» огромный яркий галстук (кстати, совершенно случайно с персонажами культового «Саяс парка»). Персонаж Щеглева прерывает свой танец, как только замечает, что галстук сбился в сторону, а так как это происходит постоянно, то игра с предметом, становится частью диалога тела танцовщика и предмета социальной цивилизации. Во всем этом есть равная доза и умозрительности, и искренности.

Живой импульс ребенка, свободно ощущающего себя в пространстве сцены, этот «рай общения», который испытывают взрослые люди, наблюдая за животными в дикой природе и за детьми, когда те не замечают их, стал предметом этюда белорусских гостей фестиваля. Маленькая Палле Махова существовала на сцене с неподдельной органичностью, не замечая зрителей. Но кроме этого в этюде, названном «Сказка для взрослых», зрители ничего не увидели. Это скорее трехминутная заявка на номер, который может родиться в будущем.

Работу французского танцовщика Педро Пауэла «Лебедь» видели уже во многих городах, включая Москву и Петербург. Французский институт поддерживает продвижение своих танцовщиков в другие страны и города, спонсируя их приезд. Спектакль «Лебедь», в том виде, в котором он был показан на калининградском фестивале, не обнаружил в себе внутреннего пространства и потенциала для развития образа. Восемь повторений по мотивам павловского лебедя выглядели достаточно механистичными, не вдохновляя ни только зрителей, но и самого исполнителя.

Главная проблема даже не в лексической схожести ряда интерпретаций, а то, что каждая из них воспринимается как повтор, а не развитие цельного номера: несколько клиповых танцевальных зарисовок не создают цельного танца, оставаясь рядом упражнений на заданную тему.

Невнятность, несмотря на все кон-

цептуальные заявления создателей, обладает постановка «Весны священной» в постановке и исполнении эстонских артистов группы «FINE 5» в хореографии Т.Оллекс и Р.Номмик. Музыка Стравинского явилась поводом для заданно продуманного самовыражения состояний исполнителя, через формы пластического перформанса. Но состояние в театре нельзя играть. Незнание законов развития театрального действия, даже при динамическом развитии самой музыки Стравинского, мстило исполнителям. Действие на мучительно долгое (по театральным меркам) время останавливалось. Чтобы заставить зрителя подключиться к сцене, артисты использовали «эффектные приемы», органичные скорее для кинотриллера, да и то в весьма умеренных количествах...

Лучшими спектаклями фестиваля стали польская работа – «Магнолия» и датский спектакль: «8IQ – по woman po stu» хореографа Палле Гранхоя. Создание и показ этого спектакля были поддержаны Датским театральным советом и Датским культурным институтом. Восемь танцовщиц, каждая из которых неповторима самобытная личность. Не случайно в названии – «8IQ», что означает – восемь коэффициентов интеллекта, с которыми мастерски справляется хореограф, замечательно понимающий женскую природу: импульс и саморефлексия как движущая сила спектакля. Гранхой остается за пространством сцены, но постоянно присутствует на ней изществом собственного интеллекта, неиссякаемостью искрящегося юмора. Интеллектуально-эмоциональный мир восьми женщин, благодаря хореографу, не оказывается ни адом, ни кошмаром ни для них самих, ни для зрителей – ярким, буйным пиршеством неиссякаемого праздника жизни. Спектакль – гимназика, таким разным: худым и толстым, таким меняющимся и неоднозначным, но за которыми так интересно наблюдать и творческую энергию которых так ярко и интересно можно раскрепостить в стиле классического рэги. Хореографический рисунок каждой танцовщицы глубоко

индивидуализирован. Нет ни одного формального момента – все, что делают на сцене танцовщицы, органично для каждой из них. Замечательно выстроены архитектоника спектакля, его световая и звуковая партитура. Понимание танцевальных возможностей, каждой из участниц спектакля, живая музыка, которая постоянно в диалоге с танцовщицами: Палле Клок и Нильс Килеле не уходят со сцены, и сами по себе уже спектакль в спектакле. Строгость построения зрелища, создаваемого в сотворчестве с исполнительницами, не исключает возможности для его самотрансформации и развития.

Саморефлексия в основе работы польских танцовщиков из Гданьска



• Parallell. Trynna Маховой (Витебск).

БАЛЕТ

«Магнолия». Постановка Лешек Бздула, хореограф Катаржины Хмилевска и Лешек Бздула.

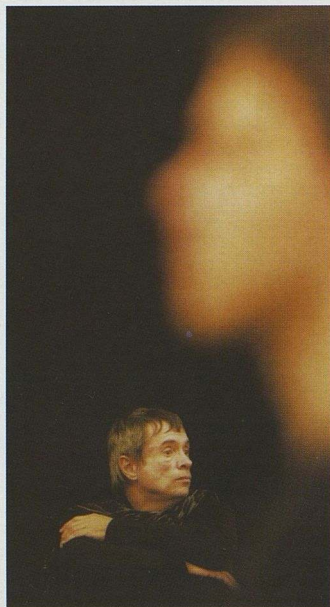
Магнолия – это спектакль о любви. О взаимоотношениях людей, утративших любовь, но вспоминающих о ней, как о чуде мимолетного цветения магнолии в неблагоприятном климате Центральной Европы.

Персонажи знают друг о друге все: что вечно раздражает, с чем надо смириться, от чего происходит немотирированные сороры... И вдруг в какое-то мгновение звучит танго – и «цветок магнолии» вновь появляется как истинность существования, которая была и воспоминание о которой не исчезнут... Артисты высокопрофессиональны, хорошо владеют танцевальной техникой и тонко ощущают сценическую природу театра.

ЮЛИЯ БОЛЬШАКОВА



# КАНАДА-2004: 24!



• Жан-Пьер Перро.

BALLET

## КАНАДА-2004: 24!

Фестивали современных видов хореографии стали частью культурной жизни на карте мира. Их много самых разных: малых – региональных и масштабных – международных. В них участвуют любители и профессионалы танца, компании в несколько десятков человек и одиночки, эпигоны и экспериментаторы.

Фестиваль в Оттаве, столице Канады, считается самым крупным в Северной Америке. Но он, что принципиально, внутриканадский, его можно назвать смотрам развития современной хореографии страны. Благодаря устойчивому интересу к современному искусству Канада может гордиться коллективами и хореографами мирового звучания – такими, как Жан-Пьер Перро, Эдуард Лок и Мари Шаунар. Они начинались со своего фестиваля и обычно бывали его участниками. Руководство фестиваля решило посвятить программу этого года поискам новых

компаний и отказало в участии известным и состоявшимся труппам и исполнителям.

Трудно сказать, правильно это или нет. С одной стороны, видимо, понизился авторитет фестиваля у зрительской аудитории, с другой – увеличились шансы начинающих исполнителей попасть в орбиту внимания и получить первое признание.

В Канаду были приглашены продюсеры из разных стран и журналисты-критики, в том числе и, пожалуй, самая большая группа из России (шесть специалистов).

В начале показалось непонятым, стоило ли посольству Канады в России уделять столько внимания и выделять столько средств на то, чтобы мы увидели этот сугубо «домашний» форум, скажем прямо, среднего художественного уровня. Но вечер за вечером, знакомясь с коллективами, программами и авторами, прояснилась цель организаторов. Канадская современная хореография должна вписываться в систему международных ценностей. Потому кроме основных концертов шли семинары, конференции, а также много-

численные выступления вне основной афиши.

Сегодняшнее поколение современной хореографии отрицает и стиль модерна, и понятие contemporary dance, зато претендует на так называемый авторский стиль, стремится стать законодателем моды. Другой вопрос, создаёт ли оно нечто новое, или довольствуется сиюминутными впечатлениями от жизни, поданными как претензии на оригинальность? Казалось, что и авторам того, что было на сцене, и исполнителям попросту нечего сказать зрителю. Некогда представители новых течений гордились концептуальностью своего творчества и свободой выражения. Ни того, ни другого сегодняшние не имеют. Скорее, повторяют схемы, следуя по стопам предшественников. Потому не будем мы называть их, ни описывать их выступлений. Да и как описать претенциозную возню в купелях или поливание друга водой, подвешивание «счастливых» над сценой и нарочито медленные – без цели – дефиле вдоль подмостков? Тут бы для начала выбраться из пространственной и душевной пустоты, а уже потом откликнуться на диалог с залом! Но порадуемся тем редким ис-

BALLET

• Мари Шаунар.



полнениями, которые оставили в памяти впечатления из ряда невымышленных. Они, впечатления, пришла в National Arts center показали программу из трех дуэтов.

Как известно, дуэт – форма весьма трудная и содержательно потерянная даже в классических pas de deux, всё чаще превращающаяся в демонстрацию трюковой техники. Дуэт, как апогей чувств, требует искусства общения и эмоционального контакта. Дуэт – рождение отношений на глазах зрителя, и именно от живого контакта с залом зависит его гибкая и податливая форма – окраска жеста, напряжение внутренней жизни, выразительность как содержание диалога.

Хореограф Джон Оттманн ("Untitled Tangle") создаёт дуэт как антидуэт, где каждый говорит на своём языке и не понимает другого. Очень современно, с болью и горечью. Вслед за этим в дуэте «Unspoken», построенном на видимой основе классического танца (есть все его приметы: пальцевая техника танцовщицы, ряд воздушных поддержек и поз), вопреки школьным канонам, механически передаёт его высокий стиль. Что имелось в виду – подражание или критика – не ясно, не проговорено. Самое сильное впечатление – третий дуэт – «Les Ombre dans la tete», автор которого Жан-Пьер Перро. Не берусь отнести его лексику ни к одному знакомому и энциклопедически проверенному стилю. Но это дуэт, где чувства оказываются равны жизненным, подарённым той редкой встречей, когда люди могут быть и существовать только вместе. Какими словами или движениями дуэт создаётся и живёт, остаётся тайной. Но тайна рождается и притягивает своей магией.

Мне ранее не приходилось встречаться с творчеством хореографа Жана-Пьера Перро. Он недавно ушел из жизни, но в Канаде с огромным теплом, чувством невозвратимой потери относятся к его памяти и чтят все связанное с его творчеством. Это мы увидели на премьере полнометражного фильма, полного телла документальной ответственности и желания сохранить для себя и других память общения с творцом. И эти же чувства испытали, когда несколькими днями позже, поехав в Монреаль (за что хотелось бы особо поблагодарить ставшего другом России продюсера Пьера де Марэ), увидели театр, буквально сочинённый Жан-Пьером Перро в старом заброшенном здании церкви. Не просто театр, а скорее – духовный центр

Танца. Его артисты, сохраняющие атмосферу, созданную Учителем как часть их общей жизни, водили нас по залам и переходам, кабинетам и мастерским, где висели рисунки и жили образы Жан-Пьера Перро...

Но вернёмся в Оттаву, где на фестивале нас ждала ещё одна встреча с ветераном современной хореографии Канады – компанией Ballets jazz de Montreal. Показанная премьера – «Украденное шоу» хореографа Кристел Пита – очень весёлое представление о том, что есть профессия хореографа. Юмор – редкий гость в хореографии, и он вдвойне ценен, когда сознательно положен в отношении к тому, что творит сам хореограф. К примеру, сценки под названием «Маленькие штучки 24». Их, действительно, 24 миниатюры, каждая – не длиннее минуты. За крошечный период времени хореограф и артисты успевают создать яркую, завершённую зарисовку жизни, по содержанию – забавную и увлекательную новеллу о разном и узнаваемом.

Завершился фестиваль неожиданно: в англо-французской языковой среде вдруг громко и шумно заявила о себе украинская речь. И по законам советских олимпиад народного творчества, ушедших в прошлое, был показан микст из украинских танцев, объединённых хореографом В.Литвиновым в незамысловатую сюжетную программу. Выступление ансамбля «Шумка» вызвало бурю аплодисментов и подняло в финале весь зал на ноги. Увлечённость, радость, которую испытывали сами исполнители, а за ними и все присутствующие, рождались от жизнеутверждающего оптимизма, открытости чувств, того, что являет собой природу танца, так редко посещающую сочинения современных хореографов.

Встреча с одним из самых стихийных и импульсивных талантов современного танца – хореографом и танцовщицей Мари Шаунар – тоже случилась ближе к финалу. Если вспомнить, как рождалось и утверждалось новое (в начале XX века) течение в хореографическом искусстве, то едва ли не главным его двигателем были женщины – танцовщицы-импровизаторы. Современный танец утверждался как танец исполнительницы-лидера и ее окружения. Как знак раннего периода нового танца, рожденного в прошлом веке, воспринималась эта удивительная, гибкая, импульсивная рыжеволосая личность. Наша беседа, короткая и бравурная, напоминала импровизационный этюд о танцах.

Сбросив туфли и «сломав» линию гибкой фигуры, Мари предстала в любовной роли – Нижинский-фавн. На экране возникали одна за другой сцены её сочинений, в которых жила игра света и тени, пантомимы и танца, фантазии и быта.

Фестиваль завершался показом школ современного танца. И это было, пожалуй, самым ценным и серьёзным впечатлением. Во-первых, потому, что перед нами предстали профессионалы и увлечённые люди – педагоги. Во-вторых, потому, что учеников в группах было много и все они с огромной верой и пониманием того, что делают, исполняли самые разные композиции. Не было ни одного «пустого глаза» или мышечно не включённого тела. Им всем, или почти всем, очень хотелось учиться, и относились они к этому с самыми серьёзными намерениями.

Стало понятно, что у современной хореографии есть будущее. Как есть и своя история, и свои лидеры, и достойные памяти имена.

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ



# ВЕЧЕР ТРЕХ «НЕ»



• Надежда Грачева и Сергей Филин в балете «Леа». Фото Д.Юсупова.

BALLET

*Премьера трех одноактных балетов, окрещенная в балетных кругах «тройчаткой», – первая программа, подготовленная Алексеем Ратманским в качестве художественного руководителя балетной труппы Большого театра. Объединив в один вечер мировую премьеру балета Раду Поклитару, перенесенную из Сан-Франциско постановку Юрия Посохова и возобновленную свою, он дал возможность артистам работать в тесном сотрудничестве с хореографами, считая такую работу приоритетной.*

Помимо того, что этот вечер должен был выглядеть своего рода программным заявлением, манифестом новой генерации постановщиков, интерес к нему балетной публики подогревался еще рядом фактов. Балет Алексея Ратманского «Леа» был создан в 2001 году в театре танца Алексея Фадеева для Нины Ананишвили, однако нынешнюю премьеру готовили другие исполнительницы. Балетоманам, знавшим Юрия Посохова как ведущего солиста Большого, покинувшего театр и страну пятнадцать лет назад, интересно было увидеть его первый опыт в качестве постановщика. Интерес к балету Раду Поклитару не мог не возникнуть после шумевшей «революционной» премьеры «Ромео и Джульетты», и «Палата №6» в этом контексте – выбор из ряда «нарочно не придумаешь».

В балете Поклитару есть важнейшая чеховская идея: человек онтологически одинок, люди не слышат друг друга. Отсюда – бесконечные дуэты-раз-

говоры, не сближающие Доктора и Пациента, как это может показаться вначале, а лишь отдаляющие их друг от друга. Отсюда же постоянные повторы «слов» и «фраз», например, движение руки, изображающее парение в воздухе падающего листа – сквозная метафора то ли прекрасного воспоминания прошлого, то ли тоски по несбыточному идеалу, или бесконечно долго повторяющиеся на одном месте уродливые прыжки Почтмейстера – отражение его духовной обделенности. Но образ главного героя хореограф переосмысливает глобально, превращая Доктора в положительного героя – трогательного интеллигента, то и дело протирающего очки от бессилия сделать чище окружающий мир. А между тем метаморфоза, происходящая с Рагиним, приводящая героя к крушению всего его мировоззрения и смерти – главная идея чеховского рассказа. И в первой части рассказа Рагин – плоть от плоти той среды, у которой он до поры и не вызывает подозрений именно потому, что он такой же обыватель, привыкший к кухарке Дарьюшке, вечернему пиву и журналам, прикрывающий равнодушие к чужим страданиям бесполозной схоластикой. Почтмейстер же, напротив, не лишенный у Чехова истинно сострадания к ближнему, по-шедрински сатирически очерняется до полного идиотизма, а Иван Дмитриевич из здравомыслящего интеллектуала с передовыми взглядами превращается в Пациента – невнятное существо, получеловека-полузверька.

Исполнители же донесли до зрителя замысел хореографа весьма успешно. Доктору Александра Петухова с его изломанной пластикой, растерянным взглядом и детской улыбкой от всей души сопереживаешь, Пациенту Яна Годовского, явно существующему в некоем своем, параллельном мире сочувствуешь, над Почтмейстером Дениса Медведева и Егора Симачева смеешься. Юрию Клевцову (Доктор) и Денису Савину (Пациент) больше удалось показать эволюцию своих персонажей, передать смятение мысли и паралич воли.

Сценограф спектакля Андрей Злобин воссоздал на сцене «вечный» мир Чехова – бутылка и рюмка, поднос с кувшином, высоко подвешенная ванна, больничная кровать, которая превращается в обеденный стол в комнате Рагина. Поднимающаяся к концу балета вверх декорация открывает ключевую деталь – дверь, то забытую какой-то труппой, то вдруг распахивающуюся светом иного мира, в который канет (склизнет в оркестровую яму) Доктор. В обрамлении пронзительных скрипичных соло Арво Пярта («Fratres», «Summa», «Spiegel im Spiegel») балет в целом все же оставляет ощущение соприкосновения с миром русской классики XIX века, столь редкое в современном балетном театре, что невольно прощаешь первое «не» – «не Чехов».

Второе «не» этого вечера – самое безобидное, это квинтэссенция творчества, принцип полотна Рене Магритта, которые дали импульс Юрию Посохову к созданию балета на темы его живописи. «Это не яблоко», «Это не трубка» – так подписывал свои картины, фотографически точно изображающие эти предметы знаменитый бельгиец, пройдя через обучение в брюссельской Академии искусств, работу в рекламе, юношеское увлечение кубизмом и футуризмом, стал апологетом «реальности, освобожденной от банального смысла», как он называл сюрреализм. И вслед за Магриттом хореограф дает понять зрителю – то, что он видит – не есть жестко заданные символы и не стоит пытаться разгадать их смысл, такового просто может не быть.

Танцовщики и танцовщицы (Мужчины и Женщины) в котелках, с лицами, закрытыми то зелеными воздушными шариками-яблоками, то платками; световые окна-двери, прорезанные в черном занавесе; небо в мужском силуэте, голубь на бежевом облаке, очертания крыш... Эти узнаваемые



магриттовские образы, свободно воспроизведенные в декорациях и костюмах американской художницей Тирой Хартшорн и обрамленные бетховенскими цитатами петербургского композитора Юрия Красавина, Посохов объединил в калейдоскоп быстро сменяющихся, будто живописных зарисовок.

В своей постановке хореограф с легкостью сочетает юмор и пафос, драматически напряженные соло с ироничными танцами Трех солистов (Морихиро Ивата, Денис Медведев, Руслан Пронин) и «хулиганскими» выходками Ведущей солистки (Екатерины Шипулина), которая после пронзительного лирического дуэта срывает платок с лица своего партнера и убегает, размахивая им в воздухе, как напраказавшая школьница, или в финале спектакля демонстративно ломает воздушный шар-яблоко, подобно тому, как композитор в трагическое бетховенское крещендо вылетает странные звуки, вроде скрипа двери или издевательски «киксующей» трубы.

И в этом контексте роль Ведущего солиста – лирического героя балета в исполнении Дмитрия Белоголовцева становится тем звеном, который не позволяет спектаклю рассыпаться на несвязные эпизоды. Он почти не покидает сцену, и цепь его превращений одухотворяет бессюжетность балета, особенно тяжелую для нашего непривыкшего к западному эстетству зрителя.

Показанный в заключении балет Алексея Ратманского «Леа» по пьесе Семена Ан-ского «Диббук» придал вечеру атмосферу почти беспросветного трагизма и подлинных страстей в лучших традициях русского драматического театра, тем более интересную, что в его истории есть яркая страница – шумевшая постановка этой пьесы Евгением Вахтанговым в театре «Габима». Мощно начинающаяся экспозиция балета стремительно погружает зрителя в сложные сюжетные перипетии еврейской легенды, рассказанной в пьесе. Будто ожившая живописная фреска, предстает в хореографии Ратманского клятва двух друзей, решивших поженить своих детей. Леа и Ханан, напротив, надолго застывают в объятиях друг друга статичным изображением. Остальные действующие лица балета, будто заведенные механизмы, то рисуют каждый свою причудливую вязь танца, то поддерживают нарастающее вокальное многоголосье полифонической хореографической картиной –

выставленные локтями или вздетые руки, завернутые или внезапно открытые от земли стопы, круглые спины, склоненные набок головы...

Художник-постановщик Марианне Нильссон (Дания) намеренно не придала национального колорита декорациям и костюмам. Цветовой минимализм и графическая строгость оформления переводят историю в общечеловеческий план, что несколько диссонировует со стилизованной под древние хасидские песнопения музыкой Леонарда Бернстайна и самоубытной, несмотря на некоторые аллюзии, хореографией Алексея Ратманского, но усиливает жутковато-мистический дух балета. Однако наполнить балет подлинным драматизмом могли только танцовщики, на актерские возможности которых и делал ставку хореограф.

Образ Ханана у Сергея Филина более психологически обоснован. Он остро переживает смерть отца, по-юношески пылко тянется к Леа и от отчаяния любви обращается к учению каббалы. Следующая сцена показывает переход тончайшей грани между двумя мирами, когда насильственно заключенный в круг беснующейся Каббалы, артист вдруг, будто проникаясь этим дьявольским плясом, становится заодно с темными потусторонними силами. Когда он выходит на сцену уже в образе Диббука – это, действительно, не человек, а дух – отрешенный, полный демонизма, но любящий Лею. Ханан Дмитрия Гуданова менее выпящен. Он сразу погружен в себя, более озабочен поиском тайного знания, мистический экстаз скрытым огнем пылает в нем, студенте религиозной школы, заслоняя чувство к Леа.

Леа в отличие от первой редакции не является центральной персонажем этого балета. Он мог бы безболезненно называться, как первоначально у Ан-ского «Меж двух миров» или «Диббук». У каждой из исполнительниц есть свои сильные места в этой партии. Надежда Грачева продемонстрировала не только как всегда чуткое прочтение хореографического текста, но и богатую палитру чувств: удивление, нежелание подчиняться чужой воле, осознание страшной правды происходящего, обреченность и муку. Марии Александровой, балерине яркого темперамента, особенно удалось передать момент вселения в нее духа Ханана. Внезапные скачки, руки-плети, полные безумия глаза, которые вдруг становятся демонически-хитрыми... Леа Марии Аллаш психологически тоньше, она мимически-филигранно передает ужас от вселения в нее чужой души. Но наполнить образ жизнью, предысторией, когда смерть героини как невозможность жизни без любимого воспринимается не как слишком наивный и натянутый финал (обнявшись, герои уходят к свету загробного мира), а единственно возможный исход событий, оказалось под силу только блестящей первой исполнительнице партии – Нине Ананиашвили. И в этом отношении балет на сцене Большого – не «Леа».

Вечер молодых хореограф дал обильную пищу для размышлений. Курс заявлен, знамена подняты... По закону диалектики остается ждать третьей стадии – «отрицания отрицания», чтобы оценить плодотворность нынешних поисков.

ЮЛИЯ СТРИЖЕКУРОВА

BALLET

• Сцена из балета «Палата №6». Фото Д.Юсупова.





ГАМБУРГСКИЙ ХОРЕОГРАФ ДЖОН НОЙМАЙЕР ПРИГЛАШЕН В МОСКВУ, В БОЛЬШОЙ ТЕАТР, НА ПОСТАНОВКУ БАЛЕТА «СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ». В ПУБЛИКУЕМОЙ НИЖЕ СТАТЬЕ Г.САБРЕКОВА НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВКИ БАЛЕТА «ОТЕЛЛО» РАЗМЫШЛЯЕТ О ПОНИМАНИИ ХОРЕОГРАФОМ ТВОРЧЕСТВА ШЕКСПИРА.

# ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ

Творчество Джона Ноймайера, выдающегося хореографа XX века, весьма популярно в России. Человек, широко образованный, он имеет университетское образование в области театрального искусства и английской литературы. Как танцовщик Ноймайер получил блестящую подготовку в Лондоне, в Школе английского Королевского балета, а также в Копенгагене, где занимался у знаменитого педагога Веры Волковой.

В 1963 году он работает в Штутгартском балете под руководством Джона Крэнко, где и делает первые шаги как хореограф. Однако подлинным стартом в балетмейстерской карьере стала его деятельность во Франкфурте-на-Майне, где он создаёт собственные версии таких знаменитых балетов как «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта», «Дафнис и Хлоя». С 1973 года Джон Ноймайер – в Гамбурге. Под его руководством местный балет получает признание во всем мире.

Главный интерес Ноймайера-хореографа сосредоточен на разработке крупной формы полномасштабного спектакля. Такая приверженность большому стилю – принципиальная художественная позиция, высказанная хореографом в одном из интервью: «Хотя на Западе сейчас распространены маленькие компании с несколькими танцовщиками, я убежден, что будущее за большим балетом. Мы должны продолжать традиции гран-спектакля, однако, на современном уровне. Я же ишу новую большую форму. Для меня это вопрос перспектив балета в XXI веке, без копирования, без использования формул прошлого».<sup>1</sup>

Заслуги Ноймайера как хореографа, создателя нового, оригинального пластического стиля, как педагога, основателя танцевальной школы, как общественного деятеля и популяр-

затора балетного искусства признаны. Количество осуществлённых им постановок огромно, однако особый интерес вызывают его выдающиеся хореографические интерпретации произведений Шекспира.

Интерес к Шекспиру у Ноймайера проявился еще в годы учебы в университете города Милуоки (штат Висконсин), где будущий хореограф получает специализацию (степень бакалавра) в области английской филологии и театрального искусства. Его шекспировский цикл включает в себя шесть полномасштабных балетов – «Ромео и Джульетта» (1971), «Сон в летнюю ночь» (1977), «Гамлет» (1976), «Отелло» (1985), «Моцарт и темы из Как вам это понравится», «Вивальди, или Что угодно» (1996).

Что же объединяет Ноймайера с Шекспиром? В первую очередь, их общая принадлежность к так называемым художникам «нового времени», художникам, чья жизнь и творческий опыт совпали с периодом рубежа веков. Подобно Шекспиру, Ноймайер обращается к самым известным классическим сюжетам, актуализируя их и заново переосмысливая. Его балеты чрезвычайно многослойны, провоцируют на сопоставления, ассоциации, аллюзии. Художник интуитивно-интеллектуального склада безукоризненно выстраивает концепции и культурно-исторические параллели, помещая героев прошлого в современный контекст.

Особое место в творчестве Ноймайера принадлежит теме трагического. В силу особого философского мировоззрения хореограф обращается к этой теме постоянно. Ноймайера интересует, прежде всего, человек. Притом не человек вообще, а данная конкретная личность. У каждого из ноймайерских героев познание предстает как бесстрашное путешествие по ла-



• Джон Ноймайер.  
Фото И.Захаркина («Известия»)  
BALLET

биринтам человеческой психологии, а сама судьба – как череда ошибок в бесконечном поиске истины.

Балет «Отелло» (1985) – одна из творческих вершин хореографа, требующая особого внимания. Интересна художественная позиция самого Ноймайера в отношении интерпретации шекспировской классики: «Для меня самое плохое, что может быть в искусстве – это копирование... Я не стану «срисовывать» свой балет с сегодняшних версий старых шедевров. Я просто стану размышлять над тем, что есть изначальная суть... И вот это сущностное начало я обязан сохранить, scrupulously изучив во всех деталях композиции и драматургии».<sup>1</sup>

Для «Отелло» (как и для других постановок) Ноймайер избирает крупную форму полномасштабного балета. Хореограф трактует спектакль в монументально-эпическом стиле, стремясь передать всю масштабность и глубину трагических переживаний ге-





роев. Развернутые ансамбли, виртуозно выстроенные ансамбли в сочленении с массовыми сценами создают мощную, единую, непрерывно развивающуюся драматургию. (Спектакль длится около двух с половиной часов).

Сложная интеллектуальная хореодрама вбирает всю многослойность шекспировского пространства. Не концепция, а скорее, полифоническая структура построения балета, обилие параллельно развивающихся пластических тем затрудняет его восприятие. Сложный, на первый взгляд, ноймайеровский концептуальный спектакль рассчитан на широкую аудиторию и разные уровни интеллектуального потенциала зрителя. И это главное стилевое качество, принципиально сближающее его с Шекспиром и позволяющее, таким образом, приблизиться к универсальности великой трагедии. Балет «Отелло» предстает как сложная многоуровневая система знаков-символов, понятий и смыслов. Одновременно здесь развиваются и сюжетно-повествовательная линия в ее настоящем, сиюминутном, психологическом проживании, и философско-символические обобщения, носящие вечный универсальный характер. Ноймайер, как и Шекспир, соединяет вечное и временное.

Вместе с тем, для Ноймайера очень важным является и проведение культурно-исторических параллелей, поэтому актуализация классики рассматривается им как важнейшая эстетическая задача. «Мне нравится переосмысливать заново, – заявляет хореограф. – Если спектакль сохраняется в театре лишь как музейный экспонат, не вступая в диалог с сегодняшним днем, он теряет для меня свою художественную ценность, перестает быть живой классикой, которая способна достучаться до тебя в любое время».<sup>2</sup>

Сюжет «Отелло» развивается как бы в разных временных измерениях, соединяя разные эпохи и стили, средневековье и современность, христианский ритуал XV века и сегодняшний мир солдатских гарнизонов. В то же время изощренная система пластических метафор позволяет проследить еще один – мифопоэтический – уровень. В спектакле можно увидеть несколько пластических ипостасей одного героя. Например, наряду с реальным, естественным воплощением Дездемоны (Джиджи Хайят) параллельно возникает ее поэтический

двойник – Примавера (Стефани Арндт) в окружении граций. Дездемону Ноймайер ассоциирует с Весной Боттичелли, что ясно подчеркивается самим хореографом. Поэтическое звучание обретает и образ Отелло, где наряду с благородным Мавром (Камаль Гауда) возникает его иная пластическая ипостась – экзотический африканец.

С характером концепции и драматургии, их стремлением к достижению шекспировской универсальности связаны и принципы работы хореографа с жанровым материалом. Одна из примечательных черт ноймайеровского языка – изобилие пластических форм. Хореограф использует весь арсенал выразительных средств, доступных современной хореографии. Подобно шекспировской драме, контрасты образных сфер в балете создают ощущение многоцветной полифонии жизни – от высочайших проявлений человеческого духа до патологии современной действительности. На языке классического танца



• Сцена из балета «Отелло», в роли Маэра – Камаль Гауда. Фото Holger Badekow

БАЛЕТ

говорят благородные венецианцы. В этом же стиле Отелло дает ответ сенату. Здесь присутствует и мореска, историко-бытовой танец, которую хореограф использует в первоначальном значении – как средневековый ритуал, отражающий борьбу христиан с маврами. Пластика современного танца обретает здесь самое широкое смысловое звучание. Например, в адажио-объяснении Отелло и Дездемоны – это плоские стопа и ладонь, передающие некую первозданную чистоту их отношений, и совсем иное интонационное звучание приобретает этот стиль в дуэте Эмили и Яго, где сложные поддержки и острые ракурсы носят чрезвычайно агрессивный характер.

В конечном счете, это многообразие

танцевальных жанров и форм – не самоцель, но отмеченная особой парадоксальной целостностью картина мира, в которой перемешалось высокое и низменное, сложное и примитивное, прошлое и настоящее.

Центральной фигурой, определяющей весь ход развития драмы, становится Яго (Макс Мидинет). Этот образ концентрирует в себе все самое страшное, уродливое в своих патологических формах социальное зло – зло, которое с беспощадной открытостью повторит история XX века. Центральный конфликт «Яго – Отелло» продиктован расовой ненавистью и актуализируется с позиций XX века. Однако, показывая экстремизм в его тотальном проявлении, Ноймайер стремится и понять природу этого явления, отыскать его глубинные первоисточники. Психология господствующей расы, формирование ее идеологии видится Ноймайеру еще в глубоком Средневековье. Вслед за Шекспиром Ноймайер видит трагическое как парадокс всей европейско-христианской культуры, где идея мира и единения всех народов обернулась насильственным вовлечением, а чаще всего, физическим уничтожением людей иных рас.

Очень крупный, в отличие от Шекспира, экспозиционный раздел балета включает все события, предшествующие отъезду героев на Кипр, в том числе историю знакомства Отелло и Дездемоны и его появления в патрицианском обществе. В первом же эпизоде Отелло показан нам среди благородных венецианцев. Отелло, подобно Бранцио (Эдуардо Бертини) и Кассио (Андерс Хельстрем), изъясняется на языке классического танца, демонстрируя достоинство и честь. Их разделяет лишь цвет кожи и, соответственно, цвет костюмов. Черный Отелло (Камаль Гауда) явно не вписывается в общество белых европейцев, в чьих глазах он предстает как экзотический черный дикарь: наряду с реальным, естественным воплощением Отелло появляется его другая пластическая ипостась. Прихотливые африканские ритмы и танцевальная свобода вызывают восторженный отклик лишь у юной Дездемоны.

Необходимо заострить внимание на том, что вся первая сцена с последовательным развитием событий начинается и заканчивается белым танцем, стилизованным в духе раннехристианских ритуалов. Непринужденно, взявшись за руки, все объединяются в едином хороводе. В кажу-



щейся гармонии нет места конфликтам и разногласиям. Сцена завершается быстрой плясовой гальярдой – в центре, среди восторженных лиц, возвышается белая фигура Яго. Он – один из тех, кто принадлежит миру благородных христиан, он из тех, кому «принадлежит» ИСТИНА...

Мирному течению христианской жизни противопоставлена воинствующая агрессивность мавров. Враждебность по отношению к маврам здесь раскрывает мореска – средневековый ритуал. Во многих европейских странах в эпоху Возрождения мореска известна, как придворный танец или театрализованное зрелище. Однако Джон Ноймайер применяет этот ритуал в его первоначальном значении. Мореска в буквальном смысле означает «мавританская пляска». По традиции, танцовщику-мавру с лицом, вымазанным темной краской, с деревянным мечом и щитом к ногам привязывали колокольчики. Средневековые исполнители морески – странствующие труппы Средиземноморья символически воспроизводили борьбу христиан с маврами (IX – XV в.в.). Следуя средневековой традиции, балетмейстер воспроизводит этот ритуал, стремясь сохранить все важнейшие элементы игрового танца. Исполнители морески – с выкрашенной темной краской лицами и деревянными мечами. Их дикая необузданность подчеркнута грозными выкриками и почти звериной агрессией. Вообще мореска у Ноймайера предстает как виртуозно-силовой танец с резкими вращениями и острыми скачками.

Но хореограф развивает сюжет ренессансной новеллы и в контексте XX века.носителем расистской ненависти становится у него Яго. Мысль об уничтожении обезьяноподобного – не просто идея фикс, она сладострастна, она завораживает, как может завораживать садиста его жертва.

Мореска как танцевальное зрелище затеяна Яго в качестве театрализованного представления для благородного сената. В ней путем аллюзий и намеков Бранцио узнает историю о «нравственном падении» своей дочери и ее «порочной связи» с темнокожим мавром.

В центре танцевального действия – танцовщица в красном. Маска, скрывающая лицо, придает ей абстрактный характер. В окружении солдат-мавров танцовщица несколько раз обгает каждого, демонстрируя свой

белый платок и открыто призывая к любви. Финальный акт, имитирующий дефлорацию, завершает всю композицию. Танцовщица, срывающая маску, оказывается... передетым Яго, который и затеял это «шутливое представление», выставляя связь Отелло и Дездемоны в самом невыгодном свете.

Вслед за Шекспиром Ноймайер исследует сложные оппозиции брачных взаимосвязей. Любовь героев, трагически как вечный этический идеал, здесь контрастирует с иными, извращенно-патологическими формами других персонажей. Сферы божественного и дьявольского здесь раскрываются не столько на конкретно-образном, сколько на эмоционально-чувственном уровне.

Утонченно-поэтическим звучанием наполнен дуэт Отелло и Дездемоны. Адажио героев действительно носит редкий по своей возвышенности характер. Совсем юные ноймайерские Отелло и Дездемона напоминают скорее Адама и Еву, а первозданность и чистота отношений уводит за пределы бытия. Такое удивительное восприятие дуэта во многом обусловлено музыкой Арво Пярта. Хореограф избирает одно из самых известных сочинений композитора «Mittog in a mittog», приближающееся по стилю к технике минимализма. Поражают крайняя простота и даже элементарность звукового материала, но художественное впечатление странно не соответствует этой элементарности, где в простоте угадываются глубины, недоступные сложному. Стиль «Mittog in a mittog» – длительное медитирование. Внеиндивидуальный, замедленный темп рождает ощущение бесконечности, где время будто теряет свои очертания. Для Ноймайера же основным критерием выбора этой музыки стало качество звука и тишины как обращение к первоэлементам музыки. Именно это оказалось важным для передачи характера любви героев, поэзии их отношений.

Необычная трансцендентность дуэта контрастирует с грубым гиперреализмом Эмили (Габриель Гунтхалд) и Яго. У Шекспира этот брак воплощал несостоятельность и разлад. Однако в сравнении с трагикой Ноймайера шекспировский вариант покажется слишком простым. То, что пытается вынести на сцену хореограф являет собой яркий пример садо-мазохизма. В его балете не остается места ни для иронии, ни для смеха. Ужасающее впечатление производят сцены наси-

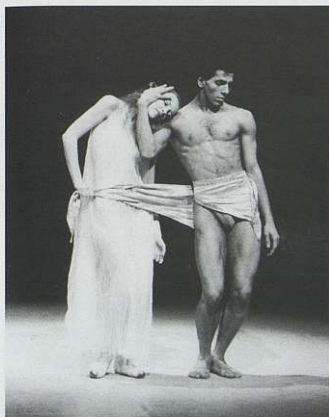
лия, где агрессивный цинизм Яго полностью подчиняет себе сознание жены.

В творчестве Ноймайера музыка не менее часто, чем литература, служит источником для хореографического истолкования. «Самая сильная связь, самое сильное партнерство, – говорит Ноймайер, – существует у меня с музыкой. Музыка – это то, что сопровождает меня в моих мыслях и чувствах... Его расшифровки и истолкования музыкальных чувств, извлеченные из музыкальных тем характеры и взаимоотношения, психологическая рентгеноскопия партитур распахивают для зрителя все возможные «окна» в музыку, затягивают внутрь нее, создавая иллюзию почти физического подключения к звучащему».<sup>3</sup>

Необходимо подчеркнуть, что в «Отелло» используется музыка разных композиторов (при этом представлены самые разнообразные жанры и стилевые направления). Однако лишь два произведения определяют художественную концепцию балета, отражая мир в единстве противоположностей. Ноймайер обращается к двум своим особенно почитаемым композиторам – современникам: Арво Пярту и Альфреду Шнитке.

Творчество Арво Пярта показательно тем, что, пройдя через увлечения многими авангардными направлениями в музыке (свободной додекафонией, сериализмом, алеаторикой, коллажной полистилистикой), композитор в итоге пришел к стилю так называемой «новой простоты». Медитативность, присущая этому стилю, возникла под влиянием восточной философии и христианства. Отсюда – преобладающее значение статичности, рождающей ощущение бесконечности. Удивительная чистота и доля архаичности, свойственные этой музыке, связаны с особой модальностью ладовых структур, возникших в противовес тональной системе европейской музыки к ее интонационной неустойчивости.

В балете Ноймайер использует два произведения Пярта «Mittog in a mittog» (1978) и «Tabula rasa» (1977). «Tabula rasa» (Концерт для двух скрипок и камерного оркестра) – одно из самых известных сочинений Пярта. Музыка здесь не только очищает чувства, но и заставляет нас взглянуть по-новому на значительные проблемы, осовременить прошлое. Через искренность, ясность чувств и гармо-



• *Джиджи Хайат (Дездемона) и Камаль Гюда (Маар).* Фото Holger Badekow

БАЛЕТ

ническую красоту хореограф вслед за композитором выдвигает идею глубокой и чистой любви, провозглашая ее как вечный этический идеал.

Второе произведение, ставшее главной частью драматургии и, по сути, определившее его трагическую концепцию, «Concerto grosso №1» Альфреда Шнитке – одно из самых известных сочинений композитора, чье творчество стало яркой вершиной русского музыкального авангарда последней трети XX века.

Трагизм концепции «Concerto grosso» послужил вовлечению музыки Шнитке в общую драматургию ноймайеровского спектакля. Однако в сравнении с сочинением Пярта, обретающим в балете высший, образно-позитивный смысл, музыка Шнитке становится почти зримым воплощением разрушения духовного смысла жизни, горьким переживанием утраты человеческой ИСТИНЫ. В противовес «божественной» трансцендентности Адажио Пярта она кажется жестким столкновением с «дьявольским» началом, заражающим душу героя.

Самым парадоксальным (и, в какой-то мере, мистическим) оказалось соединение этих двух произведений – двух философских концепций мира – в балете выдающегося хореографа. Являясь антагонистичными по сути и содержанию (одно устремлено к высшей гармонии и покою, другое – к неизбежной агонии и смерти), оба произведения были написаны в один год – 1977! Более того, оба композитора избирают концертную форму со свойственной ей диалогичностью. Одна-

ко, в одном случае, диалог не выходит за рамки контрастного сопоставления, в другом – находится в противоборстве. Оба произведения по невероятному совпадению написаны для двух скрипок и струнного оркестра и в обоих звучит тембр препарированного фортепиано, имеющего в художественной практике совершенно особый, философско-эстетический смысл. «Надтреснутый» тембр подготовленного рояля звучит словно «покрытый исторической пылью».

Подобно Пярту, Шнитке стремится обрести свой духовный смысл, обращаясь к старинной музыке. «Concerto grosso №1» – своеобразная игра с барочной культурой, отражающая новый ценностный подход к традициям прошлого.

В балете «Отелло» начало (вступление) «Concerto grosso» фактически совпадает с началом разработки балета, то есть с момента событий, предшествующих катастрофе и осознания необратимости ее последствий. Сюжетно это связано с началом военных событий на Кипре, где Яго тайно начинает вести свои агрессивные интриги.

Прелюдия, предвещающая цикл, открывается «картиной завораживающего оценивания, своего рода, затишья перед еще не наступившей, но предчувствуемой грозой». <sup>3</sup> Первая же тема, звучащая у препарированного фортепиано, отождествляется у Ноймайера-Шнитке с предопределенностью рока. Сам композитор назвал ее «темой часов», и образ времени как неизбежный ход целого становится воплощением неумолимо приближающегося конца. В синхронном единстве развивается дуэт Отелло и Кассио. Еще ничто не предвещает их конфликта, а «надтреснутый тембр» подготовленного рояля уже звучит как «расколотый мир». Гармония их ансамбля постепенно разрушается под неустанным воздействием Яго, чья цель – устранение соперника.

Одной из ярких вершин драматургии и одновременно зоной, предшествующей кульминации, становится танцевальный квинтет: Отелло – Дездемона, Эмилия – Яго, Кассио. В простой ансамблевой форме достигается потрясающий драматический эффект, при этом мотивы «клеветы» и «ревности» раскрываются средствами чистой дансантиости. Яго, виртуозно сплетая рисунок танца, соединяет Дездемону с Кассио, при этом Отелло вновь и вновь остается один. Тревожные сомнения постепенно овладева-

ют сознанием героя, что совершенно отчетливо слышно в музыке.

Кульминационная зона балетной драмы кажется бесконечной по протяженности. Этот важный драматургический эпизод по стилю напоминает пластический психоанализ эмоциональной жизни героя, который хореограф-психоаналитик пытается зафиксировать и передать со своеобразной «медицинской точностью». Двадцать минут непрерывного напряжения представляют настоящую «анатомию убийства». Ноймайер не щадит зрителя, предлагая ему урок нравственности и стоицизма. Перед нами картина физических и душевных мук героя. Хореограф ставит почти клиническую картину его духовной агонии.

Ни в одной из интерпретаций «Отелло» я не видела такой глубины и всеохватности трагического. В синтезе ноймайеровской хореографии и музыки Альфреда Шнитке раскрывается вся многовековая полифония жизни. Она предстает как постоянно нарушаемое равновесие полярных и метафизическом смысле сил добра и зла, божественного и дьявольского.

В спектакле Ноймайера любовь предстает как самая хрупкая зона человеческой жизни, но в то же время – ее единственное оправдание. Союз героев как воплощение гармонии мира оказывается неспособным противостоять современным разрушительным силам зла. В последней сцене спектакля Отелло опоясывает себя и свою мертвую возлюбленную белым платком и вслед за ней уходит из жизни навсегда. Гибель героев звучит как рекевим, где человечность и гуманизм отступают под натиском безумия современного мира.

Почти двадцать лет спустя после премьеры балет Ноймайера по-прежнему остается печальным «зеркалом» европейской истории, а его логика – закономерность ее развития...

ГЮЛЬНАРА САБРЕКОВА

### Примечания

1. Зоулина Н. Интервью с Дж. Ноймайером // газета «Мариинский театр» 1994, с. 11–12.
2. Зоулина Н. «Музыка – это то, что сопровождает меня в моих мыслях и чувствах» // Петербургский театральный журнал, 2001, № 8, с. 123.
3. Тараканова Е. Работа со старинной моделью /А. Шнитке, Concerto grosso № 1/. – В кн.: Музыка России. Вып. 9 – М., 1991, с. 231.



# ВЛАДИМИР БУРМЕЙСТЕР:

## «БАЛЕТ БУДУЩЕГО – БАЛЕТ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ»

Как быстро летит время! В этом году Владимиру Павловичу Бурмейстеру исполнилось бы сто лет. Уже тридцать три года его нет с нами. Нет физически, но духовно он присутствует. Творчество его живёт. В Театре имени К.С. Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, балетный коллектив которого он выпестовал, продолжают идти его спектакли. Балетные актёры, которые танцевали в его спектаклях и помнят творческую манеру Бура (так называли его в коллективе), стараются оберегать то, что создано мастером.

Бурмейстер развивал в своем творчестве реформаторские идеи, высказанные Михаилом Фокиным и Касьяном Голейзовским. Вот его творческое кредо: зритель, пришедший в театр,

1. должен понимать, что происходит на сцене без дополнительных объяснений в программках;
2. наслаждаться красотой танца и его гармоническим сливанием с музыкой;
3. должен быть потрясён событиями, происходящими на сцене: либо плакать, либо смеяться (как в греческой трагедии: катарсис – очищение слезами).

Действительно, кульминационные моменты спектаклей Бурмейстера потрясают. Приверженец музыки Чайковского, мастера драматических кульминаций, Бурмейстер стремился к пластической расшифровке заложенного в ней смысла. Возможно, что первый толчок к этому дал хореографу Касьян Ярославич Голейзовский.

Работа с ним – наименее известные страницы творческой биографии мастера: двадцатые годы, годы учёбы, становление таланта молодого танцовщика Володи Бурмейстера. Встреча с одним из интереснейших людей эпохи оказалась для него большой удачей. Возможно, что и в хореографии Бурмейстер остался благодаря влиянию Голейзовского. Ведь Владимира Павловича судьба наделила самыми разнообразными талантами. Он мог стать архитектором, но его не приняли в училище архитектуры по сословным причинам – дворянский сынок. Тогда он поступил в драматическую студию имени Лермонтова, но в это время знакомится с Аллой Фин, своей первой женой. Она увлекает его за собой на хореографическое отделение Театрального техникума имени Луначарского. Володя строен, красив, обаятелен. Оба учатся и танцуют в концертах Московского мюзик-холла. Тогда и происходит встреча Бурмейстера с Голейзовским, который ставил программы для мюзик-холла, а потом и для Московского драматического балета Викторины Кригер, в представлениях которого также участвовали Бурмейстер и Фин. Красивая пара привлекает внимание Касьяна Ярославича, и он создаёт для них



• Владимир Павлович Бурмейстер.

БАЛЕТ

номера. В архиве Бурмейстера найдены шуточные стихотворные поэмы, которые он вместе с А.Фин сочинял и отправлял туда, где Голейзовский ставил своего «Иосифа Прекрасного». Первая поэма датирована 1926 годом и послана в Одессу. Стихами это произведение назвать, конечно, трудно, но как документ оно представляет некоторый интерес. В поэме Володя и Алла просят поставить им новые танцы. Прежних им недостаточно:

*«...Но этого мало,  
Терпенья не стало,  
Хотелось бы новых скорей! (танцев)  
И если хотите,  
Вы нам напишите,  
Приедем мы в миг к Вам, ей-ей!»*

Далее Бурмейстер шуточно говорит, что «если не поставите нам танец, то сами поставим, даже спили толстовку, как у Вас».

Сохранилось также стихотворное послание в Харьков, да-



тированное 1928-м годом. К сожалению, ответные письма Голейзовского утрачены, но то, что они имелись, видно из следующих строк:

*«...Из писем Ваших мы узнали,  
Что Вам живётся там на ять!»*

Из афиши Московского драматического балета в Ростове-на-Дону следует, что Фин и Бурмейстер танцевали в постановке Голейзовского Рапсодию Листа и Галоп на музыку Аллы Фин. В 1927 году Голейзовский ставит им один из самых своих замечательных номеров – испанский танец с папиросами на музыку А.Казеллы. Этот танец исполнялся на эстраде по крайней мере двадцать лет. Во время Великой Отечественной войны вместо Аллы Фин начала выступать Антонина Крупенина (вторая жена Бурмейстера). А когда Бурмейстер перестал танцевать сам, его заменил Михаил Салоп. К сожалению, видеозаписи этого замечательного номера нет. По описанию танца Н.Шереметьевской, «внутренним содержанием танца являлась своеобразная борьба двух сильных натур, обуреваемых взаимным влечением, но не желающих подчиниться друг другу. Независимость поведения партнёров подчеркивалась мнимой сосредоточенностью на процессе курения, чего добиться было трудно – номер шёл в напряжённом ритме, во всё убыстряющемся темпе, избегал технических сложностей. Танцовщики овладели этим приёмом, лишь научившись регулировать дыхание. В первой части номера Фин делала резкие повороты с *genverse* – её широкая юбка взметалась вверх, создавая воздушную волну и гасила папиросу партнёра. Тогда он вынужден был, дождавшись центральной части номера – музыкальной паузы, во время которой обходил её типично испанским ходом, выбивая каблуками дробный ритм, небрежно, как бы на ходу, прикуривать от её папиросы. Самый эффектный момент номера – финал: после заключительного темпового движения танцовщик резко останавливался, глубоко затягивался и, бросив окурок на пол и погасив его ногой, выпускал длинную струю дыма, которая обвивалась вокруг гордо вскиннутой головы партнёрши».

Вот что пишет Голейзовскому в Киев в 1928 году по поводу этого танца сам Бурмейстер: «Во-первых, спасибо Вам большое ещё раз от Али и от меня за номера, которые вы нам сделали. Ваш испанский с папиросами проходит «на ура» везде, так что мы, идя танцевать, берём не две папиросы, а четыре. Всегда приходится повторять. Мы с Алькой просто влюблены в этот испанский. Недавно мы друг другу признались, что, идя танцевать его, чувство в тебе такое, как будто сердце выпрыгивает из груди. Между прочим, местные актёры балета говорили мне, что когда они смотрели нас, то сами едва сидели на стульях! Надеюсь его отработать за лето так, как вы нам его показывали. Не знаю, удастся ли...»

Ваш Володя».

И хотя Бурмейстер потрясающе танцевал «казеллу» (как впоследствии называли этот номер), последняя фраза сказана не для красного слова, потому что, как свидетельствовал Владимир Павлович, никто не умел лучше самого Голейзовского исполнять поставленные им композиции.

Молодой танцовщик Володя Бурмейстер, пока ещё неосознанно, готовился стать балетмейстером, творцом больших хореографических полотен. Как губка впитывал уроки Голейзовского, его практические приёмы в танце и режиссуре. Разумеется, у Бурмейстера сложился свой, толь-

ко ему присущий балетный почерк, отличный от почерка Голейзовского, но многое вошло в его искусство именно от Касьяна Ярославича: симфоничность хореографического рисунка, непрерывность танцевального и режиссёрского развития, отношение к кордебалету как к действующему лицу, активному, эмоциональному участнику сюжета.

В качестве примера можно взять второй – ивановский – акт «Лебединого озера» с его несколько отстранённой от сюжетных событий кордебалетной композицией, и четвёртый акт, где роль «лебединого» кордебалета динамична и действенна. Отношение к музыке, как к первоисточнику, как к коду, в котором зашифрована хореография, зерну, содержащему в себе эмоционально-художественный образ спектакля у Бурмейстера чётко выражено. Парижская газета «Фигаро» писала о «Лебедином озере» Бурмейстера: «В «Опера» уже давно забыли те времена, когда кордебалет должен был танцевать. Следует благодарить Владимира Бурмейстера, который приехал из Москвы с «Лебединым озером», чтобы осуществить это празднество техники, драматического искусства, стиля, того блестящего хореографического контрапункта, который перекрещивает линии и заставляет светиться чувством самую изощрённую геометрию. Вечное кипение, неуловимость, мягкость, и в то же время точность. Движения кажутся сотворёнными из музыки, становятся её поэтическим отзвуком».

Следуя за музыкой, Бурмейстер погружает балет в мир человеческих чувств. Если Голейзовский в своей хореографии высказывается обобщенно, почти символически (музыкально-хореографического сюита «Скрябиниана», «Молодёжности» Прокофьева), то Бурмейстер ищет в партитуре композитора зерна музыкально-сюжетной драматургии, и, даже создавая бессюжетную сюиту на музыку «Хроматических вариаций» Бизе – «балет в белом», в силу своей индивидуальности всё-таки обозначает сюжет. Вот, что говорил сам Владимир Павлович: «Вариации» на одну тему – это классический «балет в белом». Однако, работая над ним, я нарушил... традицию жанра...» Я не умею ставить бессюжетных спектаклей. Поэтому моему «балету в белом», исходя из характера музыки, я стремился придать сюжетную основу. Она – в мечтаниях поэта, художника, музыканта – всё равно. Образы, возникающие в его воображении, как бы материализуются на миг и снова исчезают, оставляя в душе тот импульс, который потом претворяется в стихи, мелодию или картину». Газета «Комба» писала об этом спектакле: «За полтора месяца работы – и какой работы! – Бурмейстер сотворил чудо. Кордебалет в полном составе предстал перед нами таким, каким мы его никогда не видели. Наконец, выразительные руки, подвижные головы, ожившие торсы, активное участие во всём, что происходит каждый момент на сцене. Единство стиля, живописность ансамбля. Самые холодные танцовщицы, согретые внутренним теплом, самые слабые танцовщики, превращенные в мужчин. И сверх всего – видеть исполнителя, и понимать то, что он танцует. Это было чудо!»

Интересно, что никто из критиков, насколько мне известно, никогда не отмечал, что у Бурмейстера есть свой лирический герой, постоянно присутствующий во всех хореографических высказываниях. Это романтический мечтатель, поэт, который стремится к недостижимому идеалу: поэт в «Карнавале» Шумана, Принц в «Лебедином озере»... Это мечтатель, музыкант, может быть, художник, стремящийся за мечтой, за идеалом. Даже в «Снегурочке» – эдакий русский герой-богатырь Мизгирь, прикоснувшись к миру грёзы-Снегурочки, не захотел жить



без неё. Даже в сюите-комедии «Штраусиана» – красавец-поэт, поклоняющийся прекрасной возлюбленной. Но музыка Штрауса, как и жизнь, диктует свои законы: здесь поэт оставляет девушку, оставляет мечту, соблазнительный мишурный блеском, фальшивой роскошью. Хотя «Штраусиана» – калейдоскоп лирических и юмористических миниатюр, танцевальных и режиссёрских находок, которые сменяют одна другую, но свою сокровенную тему хореограф воплощает здесь драматургически отчетливо.

Появление больших спектаклей Бурмейстера на сцене Театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко имело немалый резонанс в балетном мире. Известный критик Николай Эльяш так оценил деятельность Владимира Павловича: «Ценность творческих достижений Бурмейстера определяется не только количеством и качеством спектаклей, но и тем, что он вместе с талантливой труппой создал самобытный, непохожий на все остальные, балетный театр. Этот театр выработал свою методологию, оригинальный репертуар, традиции актёрского исполнительства, свой неповторимый стиль». Театр стал школой для нескольких поколений танцовщиков. Три десятилетия, что Бурмейстер руководил труппой, были годами неутомимой, требовательной работы с актёрами. Он любил их, доверял им, побуждал верить в собственные силы, добивался драматической выразительности исполнения, одухотворённости танца. «Ведь одухотворённый, осмысленный танец неизмеримо сильнее воздействует на зрителя, чем так называемый «чистый» танец», – говорил он. – «Одно дело, когда 32 фугте просто венчают танцевальный дивертисмент третьего акта и показывают технические достижения той или иной балерины, и совсем другое дело, когда этот сложный балетный трюк продельывает злобная Одиллия и этим ставит окончательную точку в своей победе над принцем». Это его высказывание совпадает с тем, что говорил Голейзовский об осмысленности каждого движения: «Сделать батман тандо не трудно, но сделать его вдохновенно очень трудно. Нужно, чтобы мышцы актёра всегда сливались с его воображением, с его настроением, с его вдохновением».

В одном из своих интервью мастер, размышляя о балете будущего, говорил: «Балет будущего – это, несомненно, балет содержательный. Основное место в балете должен занимать танец, выражающий содержание, лишь балет, основанный на танце, может иметь право на существование. Цель любого хореографического спектакля – выразить в танце душевное состояние героев и те ситуации, в которых они оказываются. Внутри танцевального решения балета правомерно использование разных приёмов: реализм и условность, быт (в его сценическом воплощении) или символика – балетмейстер выберет любой приём или изобретёт сочетание приёмов в зависимости от своих вкусов и устремлений в искусстве. Если он талантлив, любой приём окажется убедительным. Чем разнообразнее репертуар в каждом театре, тем лучше. Важно, чтобы и длинные и короткие спектакли были в равной мере художественны, волновали и впечатляли зрителя, будили в его душе самые добрые и красивые чувства. Что бы ни придумывали нынешние композиторы, постановщики, исполнители, какими бы выразительными средствами балета они ни пользовались, если они дадут людям радость приобщения к большому, одухотворённому искусству – значит, балет настоящего и будущего выполнит своё значение».

НАТАЛИЯ БУРМЕЙСТЕР

# К 100-ЛЕТИЮ П.А.ГУСЕВА

*Пётр Андреевич Гусев (1904–1987) – уникальная фигура в отечественной хореографии. Выдающийся артист – партнёр многих знаменитых балерин, замечательный учитель-наставник, воспитавший плеяду известных у нас в стране и за рубежом деятелей танца, вдумчивый теоретик-исследователь проблем балетного театра, чуткий хранитель классического наследия, интересный хореограф, автор оригинальных спектаклей... Не перечислить все грани творческой деятельности Петра Андреевича Гусева! Ниже публикуются воспоминания тех, кому посчастливилось встретить мастера на своём жизненном и творческом пути.*

## Галина Уланова:

Пётр Андреевич Гусев – человек разносторонних дарований – и замечательный артист, и выдающийся хореограф, и талантливый педагог. Как артистка я встречалась с ним на сцене несколько раз. Он был уникальный партнёр.

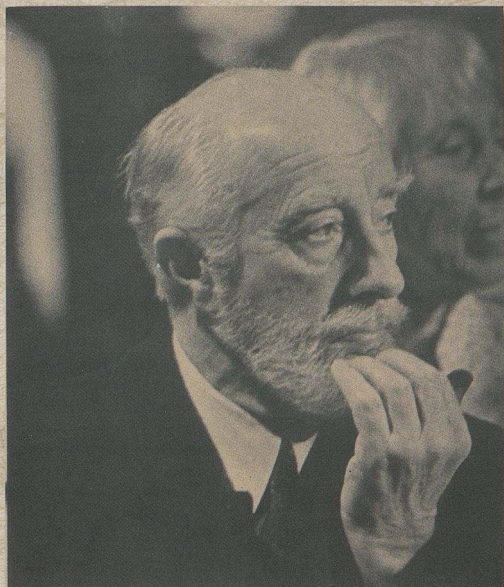
Помню, в балете «Золотой век» я, совсем ещё молодая танцовщица, исполняла роль девушки-спортсменки. «Спортивный» акт в спектакле ставил начинающий балетмейстер Леонид Якобсон. И он там сочинил акробатический эпизод, когда четыре кавалера «перекидывали» меня в воздухе с рук на руки. Мне было очень страшно, но выглядело впечатляюще, а главное – ново. И самым надёжным и удобным среди партнёров оказался Пётр Андреевич.

Когда Фёдор Васильевич Лопухов поставил меня дублировать Ольгу Мунгалову в «Ледяной деве», для меня это стало значительным продвижением. Но роль героини спектакля отличалась необыкновенными техническими трудностями, особенно в дуэтах. И вот тут-то я поняла, какое Гусев чудо. Он всегда знал, как надо помочь даме, и действовал уверенно и спокойно даже при самых трудных воздушных подержках.

В 1934 году, когда «Щелкунчик» сочинял очень талантливый балетмейстер Василий Вайнонен, в последнем акте шло большое «адажио» с пятью кавалерами, причем пятым был Принц – Гусев. И, хотя роли всех четырёх кавалеров танцевали опытные артисты – ведущие танцовщики театра, как только я попадала «в руки» Гусева, то сразу ощущала его преимущества: и сильные, и мягкие в то же время, какие-то пружинистые, они придавали тебе и большую смелость, и уверенность, и свободу как во вращении, так и в полёте.

В годы войны правительство предложило мне переехать в Москву и вступить в труппу Большого театра. В новый коллектив я входила с трудом: чувствовала себя здесь чужой. Вот тут-то на помощь мне пришли два моих ленинградских партнёра, уже работавшие в Москве, – Володя Преображенский и Петя Гусев.

С Гусевым я скоро встретилась в работе над балетом Б.Асафьева «Бахчисарайский фонтан», который возобновлял на столичной сцене Ростислав Владимирович За-



• *Пётр Андреевич Гусев.*

харов. И как интересно в искусстве бывает: при постановке в Ленинграде, точнее при создании этого произведения, Гусев наотрез отказался от предложенной ему партии Гирей: он считал, что первого её исполнителя Михаила Дудко превзойти невозможно. Однако в Москве, по настоянию руководства театра Гусеву в категорической форме предложили участвовать в спектакле. И... надо помимо таланта иметь очень сильную актёрскую волю, чтобы пересмотреть трактовку образа, созданного Дудко, абсолютно уйти от его версии. Гирей Гусева был более земным, значительно более темпераментным, внутренне подвижным, необычайно красивым, мужественно властным, и я танцевала с ним с огромным удовольствием.

Что особенно мне хотелось подчеркнуть: Гусев – партнёр – артист – мгновенно подхватывал любую импровизацию партнерши. Он на удивление умел отмечать и подмечать все нюансы, новые краски исполнительницы. Для него ничего не существовало заученного, всё воистину было творчеством.

#### **Николай Боярчиков:**

Как он работал на репетиции! Это просто феноменально. Всегда великолепный показ им движений, жеста, из которых складается образная хореографическая линия партии. Удивительно, но факт: артиста сразу буквально завораживает большое искусство мастера, созданное им, если так можно выразиться, «наглядное пособие» оказывает неоценимую помощь исполнителю в правильном понимании и ощущении партии, образа. В частности, мне довелось работать с Петром Андреевичем над спектаклем «Лебединое озеро». Я видел, как он показывал труппе и солистам подряд все партии, и мужские, и ...женские, в том числе и Одету. Это было поразжающим зрелищем!

И вот сейчас, спустя уже много лет, когда мне в качестве главного балетмейстера много приходилось и наблюдать репетиций, и самому вести их, я ещё раз с благодарностью

вспоминаю своего великого Учителя – Гусева и его видение симфонического танца, всего ансамбля сразу и каждого артиста отдельно, что способствовало быстрому исключению ошибок.

Благодаря своему высочайшему репетиторскому таланту Пётр Андреевич достигал грандиозного результата и на хорошей труппе, и, что было удивительным, на довольно слабой.

Особенно важно, как мне кажется, сейчас, в наше время, пропагандировать репетиторские концепции Гусева, так как стала появляться некоторая механичность в исполнении кордебалетных партий и многие спектакли потеряли свою индивидуальность. Ведь очень важны не только ровные построения, важно, чтобы «звучал» всегда коллективный образ того или иного произведения. В этом залог сохранения великих традиций наших предшественников, то, что мы называем сохранением классического наследия.

#### **Ольга Лепешинская:**

Своё слово о Петре Андреевиче Гусеве я хочу начать с того, что он предложил мне выучить «Вальс на музыку композитора Михаила Мошковского, и я буквально задохнулась от восторга, столь это было неожиданным, просто чудом для меня – девочки, всего лишь несколько лет как покинувшей стены Московского хореографического училища.

Прекрасный, самобытный артист, великолепный партнёр, которого все балерины называли «ассом поддержки», и вдруг – я? Ещё малоопытная и малоизвестная танцовщица «попадаю в руки» этого блестящего представителя высокого искусства дуэтного танца...

Так внезапно началось моё творческое содружество, длившееся всю мою последующую творческую жизнь. Наконец, наступил тот знаменательный день.

...Москва. Колонный зал. Премьера «Вальса» Мошковского. Бесконечные огни люстр, светящиеся справа и слева, стройные белоснежные колонны, и... зазвучала музыка вступления...

Волновалась перед выходом я ужасно, казалось, что ноги меня не удержат, единственным спасением было плечо партнёра, где я сидела при его выходе на эстраду. Но при первых же последующих шагах, первой поддержке как-то мгновенно появилось чувство удивительного спокойствия: руки, меня державшие, были такими удобными, сильными, а главное – уверенными, что думалось – трудностей нет и быть не может.

«Двойные рыбки» у Гусева в руках казались пустяком, а ведь на самом деле они требуют огромного напряжения, я уже не говорю о том, какой активной тренировки. И лететь к нему через всю сцену было просто удовольствием. Конечно, это «удовольствие» также стоит немало количества часов труда в репетиционном зале, бесчисленных повторов, удач и неудач, переживаний иногда даже до слёз.

Итак, премьера состоялась.

Я не могу сказать, что до Гусева у меня в театре (не на концертной эстраде) не было прекрасных партнёров. И прежде всего, должна назвать Алексея Николаевича Ермолаева. Мой девиз: «Я вообще счастливый человек» – легко подтверждается хотя бы тем фактом, что судьба передала меня из рук в руки от одного блистательного представите-



ля ленинградской школы Ермолаева к другому – столь же великолепному – Гусеву.

Почему же я говорю, что у меня счастливая судьба? Потому что Гусев даровал мне в танце состояние абсолютной раскрепощенности. В этом, наверное, и есть частица настоящего творчества. Из этой частицы постепенно выросло чувство уверенности, зрелость выражения, из чего в купе со временем сложилось мастерство. Это, в свою очередь, наполняло меня благодарностью, особым уважением, которые я и пронесла через всю свою жизнь.

Могу поклясться, подняв два пальца, как это делает Принц в третьем акте «Лебединого озера», в вечной преданной любви к Человеку, который носит имя – Пётр Гусев.

#### **Сусанна Звягина:**

Гусев был великим тружеником. Какую, например, надо иметь самодисциплину, организованность и верность любимому искусству – если за последние четыре года своей жизни (то есть в возрасте от 76 до 80 лет) Гусев поставил шесть спектаклей, снялся в фильме «Анна Павлова», поставил телефильм о творчестве Т.Тереховой, написал биографическое предисловие к новой книге Ф.Лопухова, провёл занятия лаборатории современного балета в пяти городах, отредактировал книгу В.Мальми «Карельские народные игры и танцы», и это ещё не весь перечень. И так всю жизнь. А были периоды и в Ленинграде, и в Москве, когда он работал в пяти-шести, а то и более местах. И никогда, нигде никакой жадности не было, халтуры. Он везде приносил максимум пользы. Оставалось лишь удивляться его секрету – как он успевал?!

А ведь это лишь часть многогранной творческой деятельности выдающегося мастера, беззаветно служившего отечественной хореографии многие десятилетия. Его искусство, равно как и его учеников, несло и несёт сейчас высокую эстетику в широкие народные массы.

#### **Валентин Елизарьев:**

Годы учебы, проведённые в стенах Санкт-Петербургской консерватории, стали подлинным университетом не только по профессии, но и в понимании, восприятии жизни. И этим я всецело обязан Петру Андреевичу Гусеву. Он всегда был очень строгим и честным критиком, помогал, казалось бы, своими незаметными советами. Несколькими очень четкими фразами Гусев точно определял суть поставленного произведения. Мы его откровенно побаивались. Получить у него хорошую оценку за сочинённую работу было очень сложно.

Он ради дела бывал иногда даже резок, если верил в возможности, в дарование ученика. Он мог двумя словами так профессионально «отбрызнуть», что потом требовались годы «набирания» смелости снова к нему обратиться, если ты понимал, что глупых, дилетантских ошибок в твоём сочинении нет.

Гусев в своих беседах с нами всегда проводил главную мысль, что у хореографа, наряду с большими сочинительскими способностями, должны существовать крепкие, глубокие знания классического наследия и прежде всего – наследия Мариуса Петипа.

Он также считал, что в стенах консерватории практическая линия нашей работы была ограниченной, поэтому настаивал, чтобы мы как можно больше ставили везде и в разных жанрах хореографии, тем самым, профессиональ-

но «набивая руку». Он был инициатором наших первых сочинений в самостоятельности Ленинграда, в Ленконцерте, в Ленинградском и Киевском хореографических училищах, в Московском мюзик-холле, а также во многих театрах страны. Один перечень разных по профилю театральных учреждений уже говорит о многообразии задач, поставленных перед нами мудрым руководителем, считавшим, что студент-балетмейстеру необходимо, как он выражался, «потолкаться в разных жанрах», что даёт возможность прежде всего самому себе, а потом и воспитателям, руководителям правильно нацелить своих воспитанников и правильно определить наиболее целесообразный путь развития – становления их профессиональной индивидуальности.

До последнего дня его жизни я чувствовал его постоянное, заинтересованное внимание к моей деятельности. После моего назначения на должность главного балетмейстера Большого театра Белорусской ССР Пётр Андреевич стал постоянным профессионалом-зрителем всего того, что мною ставилось, и каждый его визит в Минск превращался в большой творческий разговор. Он анализировал хорошее и давал советы к поискам нового. Он был самым требовательным судьёй и творческим другом, никогда не боялся обидеть, сказать, что ему не понравилось или что, с его точки зрения, следовало бы пересмотреть.

Я хорошо знаю, что Пётр Андреевич приносил неоценимую пользу всем моим коллегам – Н.Боярчикову, О.Виноградову, Г.Александрову, А.Дементьеву, Г.Майорову, Б.Эйфману и многим другим своим постоянным профессиональным общением, которое не закончилось после того, как мы покинули студенческую скамью.

У нас всегда было такое впечатление, что мы для него как родные дети, и это не красивые слова, так как судьба наша, и это доказано многими годами нашего общения, никогда не была для него безразлична.

#### **Мая Шопова (Болгария):**

Чередой прошли счастливые дни. Время, проводимое в общении, аудиториях или в консерваторской библиотеке, осеняя общением с нашим любимым профессором Петром Андреевичем Гусевым. Другие занятия проходили, словно в ожидании встречи с ним. Он «создавал» нас – честно и с душой, привлекая для этого весь свой невероятно богатый потенциал учителя и педагога. Он не подавлял нас авторитетами, и мы не страдали оттого, что, возможно, никогда не достигнем высот Петипа или Фокина.

Гусев внимательно наблюдал за нашими опытами и, как мне кажется, был даже более воодушевлен, чем мы сами, предвосхищая только зарождавшееся движение, когда мы импровизировали, подкрепляясь со всей магической силой, которая помогала дооформить «скелет» еще несостоявшегося произведения. Его жизненные энергия и силы перетекали в нас, и он, совершенно счастливый, двумя-тремя пластическими штрихами придавал форму нашим фантазиям, а мы – раскованные и свободные, творчески мужали под взмахом дирижерской палочки своего любимого профессора.

Материалы собраны  
С.ЗВЯГИНОЙ и Г.ЧЕЛОМБИТЬКО  
(из готовящегося к печати сборника,  
посвященного жизни  
и деятельности П.А.Гусева)





# ВАСИЛИЙ ТИХОМИРОВ:

## «...мне очень вреден петербургский климат»

**Н**есопубликованные до сегодняшнего дня дневники Виктора Петровича Ивинга, настоящая фамилия Иванов (1888–1952), содержат интересные свидетельства о его встречах с выдающимся артистом, педагогом, балетмейстером Василием Дмитриевичем Тихомировым (1876–1956). Напомним, что В.Д.Тихомиров, окончив в 1891 году Московскую школу, стажировался затем в Петербурге. А с 1893 по 1935 годы его жизнь связана с Большим театром. Он – участник новаторских поисков А.Горского, постоянный партнёр и педагог легендарной Е.Гельцер, один из создателей первого советского балета «Красный мак». Василий Дмитриевич – патриот и приверженец московской школы мужского танца, много сделавший для её пропаганды и развития.

Виктор Ивинг в молодости, несмотря на своё юридическое образование, начал брать уроки танцев у известного артиста и педагога Николая Петровича Домашева.<sup>1</sup> Как и многие, в 1910-е годы отлично танцевал танго. С 1917 по 1926 годы выступал на эстраде с балетными номерами. Позже регулярно публиковался в печати как театральный критик и историк танца. В 40-е годы преподавал в Московском хореографическом училище и в Государственном институте театрального искусства имени А.В.Луначарского.

Судя по тексту, В.Ивинг нередко навещал Василия Дмитриевича, и у них сложились уважительные, дружеские отношения. Одна из таких встреч состоялась 24 февраля 1946 года, во время которой знаменитый русский танцовщик рассказывал гостю и о своём пути в балетном искусстве, и о тех артистах, с кем сталкивала его жизнь. В.Ивинг подробно записал свою беседу с В.Д.Тихомировым в дневнике. Отрывки из него печатаются по материалам, которые хранятся в РГАЛИ (Ф. 2694. Оп. 2, ед. хр. 72). Орфография и пунктуация приближены к современным нормам.

1946 г. 24 февраля. Воскресение

Был, наконец, у В.Д.Тихомирова.

Уже смеркалось, когда я вышел из Совинформбюро.<sup>2</sup> Я зашел туда за деньгами. Бухгалтерия Совинформбюро в платёжные дни работает с перерывами, с утра до 2 ч. д. и с 5 ч. до 8 ч. вечера. Лидия Владимировна Абрикосова<sup>3</sup> условилась со мной, что я зайду к Василию Дмитриевичу между 7 и 8 ч. вечера. Утром у него массаж, перед обедом он спит. Я решил соединить приятное с полезным: и у Василия Дмитриевича побывать и до того деньги получить.

Мирно пробираясь кривыми переулками, соединяющими улицу Станиславского, где помещается Совинформбюро, с Брюсовским переулком, шел задумавшись. Вдруг стало как-то необычно светло. Слева в пролете между домами переулка, ведущего к Тверской, высоко в небе рьяно сверкал алым шелком советский флаг. Как он там очутился и что его поддерживало? Я видел, что это настоящий флаг, различал даже колышание его ткани, какой-то мальчик, сойдя с панели, присталь-



• Василий Дмитриевич Тихомиров.

БАЛЕТ

но смотрел на вьющееся в небе полотнище. Я тоже остановился. Мальчик деловито объяснил мне, что флаг спущен на тросе с одного из аэростатов, даже показал с какого, показал и другие аэростаты.<sup>4</sup>

Лидия Владимировна подождала, пока я разделся в прихожей. Затем ввела в большую комнату, где я часто сиживал в былые времена за бокалом мадеры и беседой с хозяином. Вещи стояли по-иному, их как будто стало больше. Прибавилось нарядности. Все сверкало лаком полированного дерева. В убранстве заметна заботливая женская рука. Исчез тот холостяцкий налет, какой всегда ощущается в комнате одинокого мужчины. Но где же хозяин? Я не сразу его заметил. Он сидел слева в полутени, возле пролета, ведущего не то в альков, не то в соседнюю комнату. Одет он был в просторный зеленоватый халат и мягкие матерчатые туфли. Но в прорези халата виднелся воротничок и галстук. Сидел он чрезвычайно прямо, как фараоны, изваянные древнеегипетскими мастерами. И ноги держал, составив плотно, как фараон, и руки симметрично положил на колени ладонями вниз (я, впрочем, не уверен, что фараоны именно так держали руки).



Наклонившись, чтобы поцеловать его, я заметил, что волосы у него совсем седые, но черты лица не слишком изменились. Я постарел куда больше. Он ответил на мой поцелуй одними губами, не приподнявшись, не изменив позы, и продолжал сидеть неподвижно, будто тот царь из сказок 1001 ночи, которого неверная жена превратила в камень до пояса. Руки у него несколько дрожат, когда он берет чашку чая или оладью.

Абрикосова уходит в школу за внучкой, оставляя нас вдвоем. Предупреждаю Василия Дмитриевича, что буду его интервьюировать. Он сообщает мне о себе краткие биографические данные.

Родился 17 марта 1878 г. в Москве,<sup>5</sup> в «совсем нетеатральной семье. Отец – специалист по краскам. Мать – домашняя хозяйка. В доме во дворе, где мы жили, жила театральная балетная семья. Одна из её членов – Мария Александровна Светинская<sup>6</sup> мною заинтересовалась. На нее произвело большое впечатление и то, как я реагировал движениями на музыку, которая играла, случилось, во дворе, и моя внешность. Я не мог спокойно слышать музыку. Обязательно должен был двигаться. Что-то танцевал свое, сам выдумывал движения. Мария Александровна, бывало, говорила моим родителям:

– Васеньку надо отдать в театр. Он весь горит, когда, слышит музыку.

Когда наступил август, она и говорит:

– Можно мне взять Васеньку? Я его свезу в театральную школу, покажу.

В это время балетмейстером был Алексей Николаевич Богданов<sup>7</sup>, талантливый человек. Много сделал для Москвы. Поставил много балетов и собственных, и из старого репертуара, например «Дочь фараона», и другие.

Мария Александровна привела меня к нему:

– Сынка привела. Подходит или не подходит? Скажите.

Посмотрел он на меня:

– А, ну, пройдишь.

Понравился я ему. Потом привели меня на общие официальные испытания. Это было в 1887 г. По общеобразовательным предметам все тоже сошло благополучно. Восемь лет я поступил в городское училище, и там меня так подготовили, что я был принят в первый класс театральной школы.

Мальчиков учил Иван Алексеевич Ермолов,<sup>8</sup> хороший педагог. [...] Школу я окончил по классу Ермолова. Тогда было три класса: младший, средний и старший. Особенно долго ученики задерживались в старшем классе – не менее трех лет. Школа тогда была очень скромная, бедная. [...] Старший класс вел сам балетмейстер.

Я окончил школу в 1893 г. Мне было 15 лет. По правилам того времени службу в театре можно было начать в 16 лет. Черемухин<sup>9</sup> вызвал мою мать и говорит:

– Чего Васеньке сидеть и ждать, когда его примут в Большой театр. Отправьте его в Петербург. Это ему будет очень полезно.

В Петербурге я пробыл два года и 17-ти лет поступил на служ-

бу в театр. Директор Всеволожский<sup>10</sup> очень хотел, чтобы я остался в Мариинке.

– Вот у нас Гердт<sup>11</sup> занимает прекрасное положение. Вы будете его продолжателем. У вас будет упроченная карьера.

А мне не хотелось остаться в Санкт-Петербурге. Несмотря на страшное давление Всеволожского, я решил перевестись в Москву. Пришлось действовать окольным путем. Я обратился к доктору. Тот за соответствующий гонорар написал заключение, что мне очень вреден петербургский климат.

В Петербурге были тогда такие исключительные актеры, как Павел Андреевич Гердт. Выступало очень много итальянских танцовщиц. Дель-Эра, Корнальба, Бессонэ, Леньяни.<sup>12</sup>

Дель-Эра – замечательная актриса. И Леньяни была и технична, и актриса. Помню ее в «Лебедином озере». Во II и IV актах она смотрелась как настоящий лебедь, а не женщина, а в III акте – чертова. Про ее движения нельзя было сказать, что они только виртуозны, но ничего не выражают. У всех итальянок техника не была чем-то отдельным от актерского мастерства.

Бессонэ, помню, шла из глубины сцены на рампу этаким «переплетиком», именно «переплетиком», другого названия не подберу. Ах, как это было красиво! В то же время ее плечи, грудь, руки, наклоненная голова выражали переживание.

Такие мастера, как Иогансон,<sup>13</sup> никогда не удовлетворялись пустой виртуозностью. Мало сделать движение чисто, надо наполнять его мыслью.

У Леньяни каждая жилка, каждый нерв живет. Тем же свойством отличалась покойная Лидия Николаевна Гейтен.<sup>14</sup> Все ее тело, вся фигура были пронизаны такой выразительностью, игрой и были так содержательны, что буквально захватывали всех.

Какой превосходный художник Мариус Петипа! Как приятно было с ним работать, как он чувствовал музыку! Помню, как он ставил глазуновскую «Раймонду». Первый вариант сарацинского танца Петипа не понравился. Он попросил Глазунова переделать. Тот согласился. Принес тот вариант, который сейчас идет. Когда он сел к роялю и проиграл этот новый вариант, Петипа не выдержал, подошел к нему сзади и поцеловал в затылок. Это я сам видел.

Окончив Петербургское училище, я летом участвовал в спектакле в Красном Селе, в августе приехал в Москву.

В московском балете дух более национальный, чем в петербургском. В Петербурге – больше от заграницы, в Москве – от России. Это определено вам скажу. Артисты тут были замечательные. Взять хоть бы Василия Фёдоровича Гельцера, отца Екатерины Васильевны. Какой это был превосходный Иванушка...<sup>15</sup>

Балетмейстером был Мендес,<sup>16</sup> дядя Джури,<sup>17</sup> испанец. Он имел материал из-за границы, который здесь «пущал в оборот». Хороший работник, но я не сравнил бы его с Петипа. Тот, как художник, выше.

Из школы меня сразу выпустили солистом. Из школы выходили на 600 рублей в год, а мне сразу дали 800 рублей.

Первый номер, по-моему, танцевал с Любочкой Рославлевой.<sup>18</sup> Самой удачной своей партией, в которой я дебютиро-



вал и о которой Лидия Николаевна Гейтен говорила, «до чего ему идет эта партия», считаю партию Франца в «Коппелии». Я Лидии Николаевне очень верил. Это была большая актриса. Танцует какой-нибудь пустяк, движения примитивные, а успех громадный. Я понял, глядя на нее, что дело не в тур де форсах (пожалуйста, сделайте их, если можете), а в выразительности. [...]

Бывал на гастролях в Петербурге, в Лондоне, но большую часть жизни провел в Москве. Перед своей болезнью<sup>10</sup> ставил «Красный мак» в Риге.

#### Примечания

1. Домашев Николай Петрович (1861–1916) – выдающийся русский танцовщик и педагог. Артист Большого театра с 1877, с 1885 по 1906 годы первый танцовщик Большого театра.

2. Совинформбюро – советское агентство, которое готовило и распространяло информационные материалы для прессы и радио.

3. Абрикосова Лидия Владимировна – супруга В.Д.Тихомирова.

4. По-видимому, В.П.Ивинг наблюдал праздничный салют в честь 28-й годовщины Советской Армии.

5. В энциклопедии «Русский балет», в сборнике «Василий Дмитриевич Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог», в книге В.Зарубина «Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене 1825–1997» указан 1876 год. Однако юбилеи В.Д.Тихомирова отмечались Большим театром на основании названного им 1878 года.

6. Светинская Мария Александровна (ок. 1862 – ок. 1934) – с 1878 года артистка балета Большого театра.

7. Богданов Алексей Николаевич (1830–1907) – танцовщик, педагог, балетмейстер. В 1883–1889 годах – балетмейстер Большого театра, педагог Московского театрального училища.

8. Ермолов Иван Алексеевич (1831–1914) – танцовщик Большого театра с 1850 по 1882 годы. С 1880 по 1898 годы – педагог Московского театрального училища.

9. Черемухин Михаил Никифорович (? – 1913) – инспектор Московского театрального училища, преподаватель истории и географии с 1887 по год смерти.

10. Всеволожский Иван Александрович (1835–1909) – театральный деятель, сценарист, художник. С 1881 по 1899 годы – директор Императорских театров.

11. Гердт Павел Андреевич (1844–1917) – выдающийся артист, балетмейстер, педагог. С 1860 по 1916 годы – солист Мариинского театра, первый исполнитель центральных мужских партий в балетах М.Петипа, Л.Иванова, Ж.Перро.

12. Дель-Эра Антоньетта (1861–?), Корнальба Елена (1860–?), Бессонэ Эмма (гг. рождения и смерти неизвестны), Леньяни Пьерина (1863–1923) – итальянские балерины, выступавшие на сцене Мариинского театра во второй половине XIX века.

13. Иогансон Христиан Петрович (1817–1903) – выдающийся артист Мариинского театра (1841–1903) и педагог.

14. Гейтен Лидия Николаевна (1857–1920) – артистка Большого театра с 1874 по 1893 годы.



• В. Д. Тихомиров и Е. В. Гельцер. Гастроли в Лондоне. 1911 год.

BALLET

15. Гельцер Василий Федорович (1841–1909) – выдающийся пантомимный артист, первый исполнитель роли Иванушки в московском спектакле «Конька-Горбунка» А.Сен-Леона (1866). Отец Екатерины Васильевны Гельцер (1876–1962) – легенды Московского балета.

16. Мендес Хосе (1843–1905) – испанский артист, педагог, балетмейстер, ученик К.Блазиса. Работал в Большом театре и вел занятия в Московском театральном училище с 1888 по 1898 годы.

17. Джури Аделина Антоновна (1872–1963) – балерина Большого театра (1894–1903). В 1926–1947 годах – педагог Московского хореографического училища.

18. Рославлева Любовь Андреевна (1874–1904) – балерина Большого театра с 1892 года, куда поступила после окончания Московского театрального училища (педагог Х.Мендес).

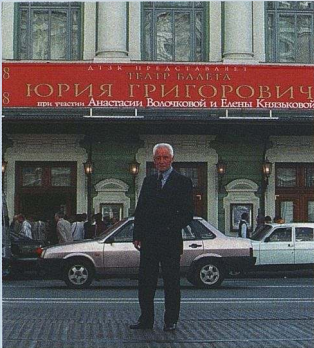
19. В 1939 году В.Д.Тихомиров заболел тяжелой формой полиартрита.

Публикация и комментарии  
О.В.ПЛЯХОВОЙ



# ИНФОРМ-БАЛЕТ

## «ЗОЛОТОЙ ВЕК» ВОЗВРАЩАЕТСЯ...

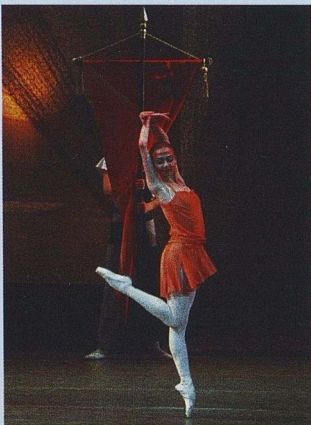


• Ю.Н. Григорович у Мариинского театра.  
Фото Д. Куликова

Гастроли Краснодарского театра балета Юрия Григоровича в Мариинском театре включали четыре серии ежедневных показов, по три спектакля в каждой: «Спартак», «Шелкунчик», «Золотой век», «Ромео и Джульетта». Битком набитые залы при запредельных для Питера ценах на билеты (от 1500 рублей), VIP-персоны из петербургских и краснодарских властей. Сам министр обороны Сергей Иванов вместе с американским коллегой Дональдом Рамсфельдом, стоя, аплодировал после «Спартак». Впрочем,

БАЛЕТ

• Е.Князькова (Рита) в балете «Золотой век».  
Фото Д.Куликова



нетипичными для Мариинского «стоячими» овациями завершался почти каждый спектакль.

Юрий Николаевич говорил, что «литерический подтекст» в этом проекте, безусловно, присутствует: «В течение семнадцати лет я танцевал в Мариинском, здесь же начал ставить, потом руководил балетной труппой этого театра, а ровно сорок лет назад переехал в Москву, возглавив балет Большого. Спектакли, выбранные для гастролей, были созданы мною в Москве и никогда не шли в Петербурге в моих версиях. Конечно, я испытываю огромное волнение и ответственность. Надеюсь, что наши артисты дадут возможность зрителям по-новому взглянуть на эти спектакли, а сами получат от искушенной петербургской публики импульс для новых творческих открытий».

Искушенная публика, действительно, радужно сопереживала страданиям римских рабов и веронских влюбленных, охотно приветствовала выверенные эффекты картинных шестий, бурных танцевальных поединков, трудных поддержек. Здесь, как нигде, оценили «гладиаторскую» выносливость труппы, сумевшей провести труднейшие спектакли практически одним составом. Кордебалет, уязвимый в эпизодах, где нужна рафинированная академическая форма, брал реванш в динамичных жанровых сценах. На его фоне выделялись солисты. Опорой краснодарской труппы уже много лет служит Елена Князькова. Каждый день она исполняла сложнейшие главные партии Фригии, Маши, Риты и Джульетты, демонстрируя крепкую технику и продуманные пластические акценты. В «Шелкунчике» и «Ромео и Джульетте» ей достойно аккомпанировал музыкальный и пластичный Инь Даюн, а в «Спартаке» и «Золотом веке» – атлетичный Денис Владимиров, уверенно осваивающий редкое в современном балете амплу героического танцовщика. Ярko исполнили свои партии Сергей Баранников, Александра Сивцова, Владимир Ярошенко. А Красса в «Спартаке» танцевал один из лучших нынешних исполнителей этой партии, солист Большого Марк Перетокин, покоривший публику мощными прыжками и вращениями, выверенными патрицианскими жестами и впечатлением дикого страха, от которого герой пытается извильнуться в оргиях.

ЯРОСЛАВ СЕДОВ

## СИБИРСКИЕ ДЕБЮТЫ

### • НОВОСИБИРСК

В Новосибирске прошел третий конкурс классического танца имени народной артистки России Любови Гершуновой. В столицу Сибири съехались солисты и коллективы из Омска, Кемерово, Новоалтайска, Ярового. Участвовали в конкурсе и земляки Гершуновой. Солисткам предлагалось исполнить по три вариации, причем для каждой возрастной группы были названы несколько обязательных фрагментов. Оргкомитет подготовил видеокассету с их текстом, а Новосибирская хореографическая ассоциация выпустила аудиодиск с фонограммами.

Победителями стали ученицы педагога Н.Синвейской из города Новоалтайска: Гран при получила А.Вахрушева, приз Л.Гершуновой – А.Исангулова, в младшей группе первое место завоевала И.Племянничева, которая разделила победу с Д.Бун из Омска (педагог Е.Калашникова).

В средней группе первый приз получила Ю.Гончарова из Кемерово (педагог Т.Ахпашева).

В старшей группе победила А.Литвинова из Новосибирска (педагог И.Смирнова). Воспитанники этого педагога стали победителями и в соревновании ансамблей классического танца.

Прошедший конкурс стал для молодежи пробой сил перед международным конкурсом фестиваля «Танцы народов мира», который проводится в Сибири раз в два. В 2003-м году он проходил в Омске, в 2005 году фестиваль вернется в Новосибирск.

### • УЛАН-УДЭ

«Молодой балет Улан-Удэ» – театр под таким именем уже два года работает в столице Бурятии. Он действительно очень молодой – и по возрасту, и по составу участников. В 2002 году по предложению известного в прошлом танцовщика, солиста местного оперного театра Виктора Ганженко мэтр Улан-Удэ Г.Айдаев подписал распоряжение о создании муниципального театра балета. В состав труппы вошли выпускники Бурятского хореографического училища и студенты Института танца Восточно-Сибирской академии культуры и искусств. Дебютировал «Молодой балет Улан-Удэ» большой и сложной программой, кото-



рую составили фокинская «Шопениана», Гран па из балета Л.Минкуса «Дон Кихот», «Па де катр» Ц.Пуни, Трио и па де де из балета А.Адана «Корсар», адажио из «Лебединого озера» П.Чайковского, «Лебедь» К.Сен-Санса. Позже молодой коллектив вместе с местным хореографическим училищем подготовил Гран па из балета «Пахита» Л.Минкуса, а также «Видение розы» на музыку К.Вебера и фрагменты из «Баядерки» Л.Минкуса. Театр гастролировал в сибирских городах и выезжал на гастроли в Арабские Эмираты.

Молодой балет активно сотрудничает с Театром танца Бурятия «Бадма сэзэк», участвует в его концертах, работает над совместными проектами. Так, в планах на 2005 год намечено, кроме постановки детского балета, создание национального балетного спектакля.

#### • ОМСК

Сегодня в России, особенно в провинции, весьма ошутима необходимость создания профильных театров для детей, но ещё больше чувствуется дефицит детского балетного репертуара. Открытие нового государственного театра, ориентированного на классический танец, для российской «глубинки» последнего десятилетия – событие экстраординарное. Пока на этом «участке» мы наблюдали огорчительные потери и в количестве, и в качестве.

Для открытия театра в городе нужны как минимум три обстоятельства: зрители, которые любят и понимают балет, разбираются в его достоинствах и недостатках, радуются появлению новых артистических имён, новых спектаклей; школа, которая готовит новые поколения профессиональных артистов; энтузиазм, увлечённость идей и толковая организация.

Трудно сказать, какое из трех условий важнее. В Омске любят балет, в чем несомненна заслуга балетной труппы Музыкального театра, некогда имевшей огромный репертуар, где присутствовали и образцы классического наследия, и полотна современных авторов. Интерес к классическому балету подхватили несколько детских школ искусств (ДШИ), которые, используя программы, утвержденные Министерством образования, превратились практически в большие балетные школы. Вдохновителем этих начинаний стал Станислав Колесник, в свое время возглавлявший балетные труппы Омского музыкального и Новосибирского театра оперы и балета.

В 2000 году Омская ДШИ №3 силами своего ансамбля «Мир танца» поставила балет новосибирского композитора Ю.Юкчева «Русь Великая» (балетмейстер С.Колесник, либретто Ф.Шамо-

ва). Премьера прошла в Новосибирске на первом международном фестивале «Танцы народов мира», после чего в Омске всерьез заговорили о возможности открытия нового балетного театра. Сегодня «Мир танца» накопил солидный репертуар. На 2005 год намечены две премьеры – второй акт балета П.Чайковского «Лебединое озеро» и детский балет «Буратино», музыку к которому пишет юные воспитанники лицея при Новосибирской государственной консерватории.

ВАЛЕРИЙ РОММ

### МОРЕ СИНЕЕ ЗАЖГЛИ!



В столичном музее-усадьбе «Влахернское-Кузьминки» при поддержке Правительства Москвы состоялся Второй московский международный фестиваль музыки русских усадеб «Дворянские сезоны». Грандиозной кульминацией этого замечательного праздника музыки стало уникальное зрелище, подготовленное Творческим содружеством «Люрит» на глади усадебного пруда. Авторы – Владимир Коваль и Сергей Мамонтов, по сути, изобрели новый жанр в области зрелищных искусств – шоу, где органично сочетаются музыка, пиротехнические приёмы и хореография.

Музыкальной основой показанного представления стал финал бессмертного балета П.И.Чайковского «Лебединое озеро», где музыка словно подчиняла себе весь ритм эффектной феерии света и огня. Казалось невероятным, но поднимавшийся из воды огненный фонтан возник в самом начале музыкальной фразы и угасал вместе с её окончанием!

Но Владимир Коваль и Сергей Мамонтов на этом не остановились. Вместе с балетмейстером Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Михаилом Крапивиним они ввели в канву представления хореографическое действие. Музыка и пиротехнические эффекты рождали полную иллюзию того, что артисты танцуют буквально на зыбкой глади кузьминского пруда!

Уникальное соединение пиротехнических эффектов, музыки и хореографии не оставили равнодушным никого из нескольких тысяч зрителей, пришедших на фестиваль в Кузьминки. Шоу завораживало, восхищало, потрясало своим размахом и новизной. А нетомимые выдумщики «Люрита» уже готовы удивлять новыми идеями и разработками.

(СОБ. ИНФ.)

### БАЛЕТУ ЕКАТЕРИНБУРГА – ДЕВЯНОСТО ЛЕТ

*В декабре 1914 года на сцене Екатеринбургского оперного театра был показан первый балетный спектакль – «Волшебная флейта» Р.Дриго в постановке Ф.Трояновского. Как это в этом году балетная труппа отметит своё 90-летие, будет проведён фестиваль, о котором рассказывает художественный руководитель Екатеринбургской балетной труппы Вячеслав Гордеев:*

Уже существует определённая договорённость с Министерством культуры России, со спонсорами театра, обещавшими всячески помочь проведению этого фестиваля.

Намечены Гала-концерты с участием балетных звёзд России и, возможно, из-за рубежа. В афишу фестиваля войдут два спектакля в моей постановке: премьера конца прошлого сезона – «Лебединое озеро» и «Шелкунчик», над эскизами декораций и костюмов (художник Станислав Фесько) которого сейчас идёт интенсивная работа.

Намечено восстановление в репертуаре балета «1001 ночь» в хореографии Олега Игнатьева – спектакль, который ещё живёт в «ногах» его участников и в



• И.Мальцевичина (Кимфа) и В.Механович (Базиль) в балете «Дон Кихот».

БАЛЕТ

«памяти» репетиторов. Хотелось бы также показать балет «Шехеразада» Михаила Фокина (в моей редакции) – его премьеру театр «Русский балет» только что показал в Москве и на гастролях в Японии, где в центральных партиях выступали звёзды Мариинского театра – Юлия Махалина и Фарух Рузиматов.

В планах балетной труппы также спектакль «Маскарад» на музыку Арама Хачатуряна, который ставит известный хореограф Наталья Рыженко.

Ведутся переговоры с солистом театра «Русский балет» и хореографом Дмитрием Проценко, предложившим к постановке свою версию балета «Дон Жуан».



В прошедшем сезоне директором балетной труппы стал Николай Остапенко – в недавнем прошлом один из самых интересных танцовщиков Екатеринбургской труппы, обладающий ярким актёрским дарованием и огромным диапазоном, создавший за годы работы в театре выразительные психологические портреты – Ротбарт («Лебединое озеро»), Визирь («Легенда о любви»), Мэдж («Сильфида»), Тибальд («Ромео и Джульетта») и многие другие.

В труппе более 60 человек. Среди них опытные солисты, ведущие репертуар, есть и те, кто сочетает выступления на сцене с репетиторской работой – Татьяна Рудина-Бинь, Наталья Гордиенко, Ирина Мальчугина, Юрий Веденев, Николай Остапенко.

В театр принято много молодых артистов и, естественно, что в течение сезона шло интенсивное введение их в репертуар, в спектаклях появились новые интересные исполнители.

Наши молодые премьеры Маргарита Рудина и Алексей Насадович с большим успехом выступили на первом фестивале балетов в Уругвае, а на конкурсе «Молодой балет России» Рудина получила вторую премию. В их репертуаре сейчас центральные роли в балетах «Лебединое озеро», «Жизель», «Дон Кихот», «Сильфида», много концертных номеров.

В «багаже» ведущего танцовщика труппы Виктора Механюшина, выпускника Пермского хореографического училища 1998 года (класс А.Сахарова), центральные партии всего классического репертуара – Ромео, Альберт, Дезире, Базиль, Принц-Шелкунчик и многие другие.

Интенсивно входит в репертуар совсем молодой и очень перспективный Роберт Габдуллин – музыкальный, артистичный с весьма крепкой профессиональной подготовкой. За три года работы в театре он исполнил сольные партии в «Лебедином озере» (па де труппа), «Спящая красавица» (Голубая птица), «Жизель» (па де ле), «Баядерка» (Золотой божок), «Кармен-сюите» (Коррехидор).

В этом сезоне в театр пришли выпускники Пермской школы, из Улан-Удэ, хореографического лица имени С.П.Дягилева, балетной студии при Екатеринбургском театре, Красноярского училища, есть даже один выпускник школы Венской Шптагсопера.

Думается, что через 2–3 года они будут достойно представлять труппу.

*Е. КОЗЛЕНКОВА*

## ГЛАВА ДИНАСТИИ – ЗАРЕ МУРАДЯН



На сцене Большого театра Заре Мурадян после окончания Московского хореографического училища танцевал совсем недолго – всего три года (с 1935 по 1938 года), но его коллеги по

труппе Марианна Боголюбая и Сусанна Звягина помнят его темпераментно-го Лужигита в балете «Кавказский пленник», его жеманного Кавалера в «Трёх толстяках», Нурали в «Бахчисарайском фонтане»... А Раиса Стручкова, в те годы ученица Московской школы, рассказывает: «Я познакомилась с Зарой Мурадьяном, когда училась в Московском хореографическом училище. Мы, дети, тогда с восторгом смотрели седший в Большом театре балет «Кавказский пленник», где участвовал и Мурадян, покорявший нас всех своим темпераментным танцем. А потом он пришёл к нам в школу и ставил для нас танцы народов Кавказа. Добрый и весёлый человек, он искренне любил детей и всегда относился к нам тепло и уважительно. И мы платили ему тем же. Его увлечённость, влюблённость в искусство танца находили отклик в наших детских душах, рождали чувства привязанности и симпатии. Позже, когда, став взрослой артисткой, я приезжала в Ереван, где Заре Мурадьянович работал в Театре имени Спендиарова, мы обязательно встречались. Об этих встречах я всегда вспоминаю с большой теплотой».

С 1938 года Заре Мурадян – солист балетной труппы Ереванского театра оперы и балета имени А.Спендиарова, где исполнял ведущие партии в балетах «Счастье» и «Гаянэ» А.Хачатуряна, «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева, «Раймонда» А.Глазунова, «Красный цветок» Р.Глиэра, «Хандут» А.Спендиарова и других. А с 1957 года он – главный балетмейстер. Его постановка картины «Вальпургиева ночь» в опере «Фауст» продержалась на сцене более двадцати лет. Он – соавтор хореографии национальных балетов – «Хандут», а также «Мармар» Э.Аванессна, «Сона» Э.Хагагортяна.

Человек высокой профессиональной культуры, огромного творческого опыта, больших педагогических знаний, он много сил и времени отдавал подготовке творческой молодёжи в Хореографическом училище и Театральном ин-

ституте. Среди его воспитанников – знаменитый танцовщик Вилен Галстян.

В богатой талантами художественной династии, родоначальником которой является Заре Мурадьянович Мурадян, – тринадцать деятелей хореографии. Они работают в различных балетных труппах у нас в стране и за рубежом.

Любители хореографии Армении недавно большим вечером в Ереванском Доме актёра торжественно отметили юбилей Заре Мурадьяна, которому исполнилось бы 90 лет.

*(СОБ. ИНФ.)*

## У КАЖДОГО МГНОВЕНЬЯ СВОЙ РЕЗОН

«Остановись, мгновенье! Ты – прекрасно», – эти слова Гёте повторяются в мире балета столь часто, что стали уже тривиальными. Но не для Сергея Андреева, который уже три десятилетия стремится запечатлеть на фотоплёнку эти самые прекрасные мгновения – во время спектаклей, концертов, конкурсов. За прошедшее время многое в балетном искусстве поменялось – кумиры, актёрские поколения, репертуар театров... И всё это, или почти все, запечатлено Андреевым в отснятых им кадрах. Приведём только один пример – на VIII Международном конкурсе артистов балета в Москве фотокорреспондента-



• Сергей Михайлович Андреев.  
BALLET

ми С.Андреевым и Д.Куликовым было снято около 4000 кадров! Причем некоторые так понравились представителям Японии, что те, вернувшись на родину, воспроизводили их на шелковых тканях.

Сергей Андреев сотрудничал с различными изданиями, работал в Большом театре, в ТАССе. Профессия сводила его со многими замечательными фотомастерами – Александром Макаровым, Александром Коньковым, Ларисой Пендучук, Юанром Соловьёвым, Валентином Барановским, Владимиром Пчел-

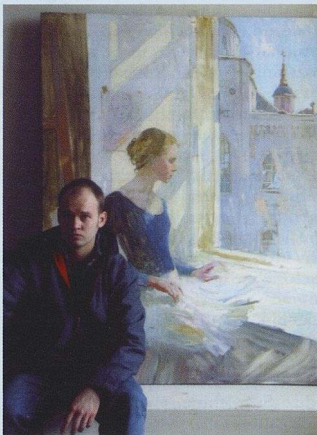


киным... Общение с ними стало для Андреева хорошей профессиональной школой.

С 1981 года, со дня рождения журнала «Советский балет» (ныне – «Балет»), Сергей – постоянный его фотокорреспондент. Редкий номер обходился без его фотографий, а в 1990 году его работа «Кайе Кырб и Виктор Федорченко» украсила первую обложку издания (№ 2).

Поздравляя Сергея Андреева с пятидесятилетием, сотрудники редакция желает ему здоровья, творческих успехов и надеются на дальнейшее сотрудничество.

### «НЕ ХОЧУ БЫТЬ КАК ДЕГА»



• М.Алдошин на фоне портрета Елены Кулаевой.  
BALLET

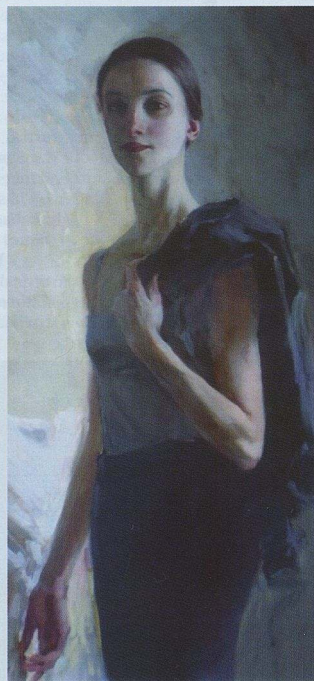
Пути в балет неисповедимы. Пути художника к балету – тоже. Но неизменно волшебным пропуском в профессию становится любовь и очарованность этим искусством. Таким «очарованным странником» стал и Михаил Алдошин. Недавний студент Академии И.Глазунова, свою дипломную работу он посвятил балетным портретам. «Первый раз на балет я попал за кулисы, – рассказывает Михаил. – Шел «Щелкунчик», в роли Машеньки – Настя Горячева. Я был поражен и решил её нарисовать». Приятном художника стала верхняя сцена Большого театра – огромный зал с черными занавесками. Там шли репетиции, и Михаил пытался поймать тот неповторимый ракурс, который наиболее точно отвечал образу балерины.

Своей настоящей удачей Михаил Алдошин считает портрет танцовщицы Большого театра Нелли Кобахидзе. Как всегда, он выбирает репетиционный мо-

мент или момент отдыха в перерыве между репетициями. Только что остывшая от танца, балерина будто приотновилась, окликнутая художником. Опавшая пачка в руке артистки ждет своего места в гардеробе, через плечо перекинута репетиционная кофта. Ноги привычно стремятся к выворотной позиции. Уставшие глаза «обведены» кругами. Такой – уставшей, непривычной – увидел художник балерину, описал её каждодневный труд. Портреты Кобахидзе вторят изображениям Виктории Осиповой и Елены Кулаевой. Последняя нарисована стоящей у окна мастерской художника, ее взгляд устремлен в сторону Меншиковой башни. Непривычная поза балерины – чуть согбенная спина, прижатые к корпусу руки – рисует задумчивую обычную девушку, ничем не отличающуюся от других.

При первом взгляде на картины Михаила Алдошина могут возникнуть ассоциации с творчеством Дега: те же слегка размытые пастельные тона (хотя пишет художник маслом), общность излюбленной темы. Но, в отличие от знаменитого импрессиониста, часто запечатлевающего движение, Михаил предпочитает статичные позы натурщи и принципиально игнорирует моменты самого спектакля, выступления, берет сюжетами своих работ закулисную жизнь. «Не хочу рисовать артистку на сцене, – говорит Михаил, – это воровство чужого труда, труда балетмейстера, хореографа. Не хочу быть как Дега. За кулисами проявляется естественность артистки, даже то, как она идет, – интересно».

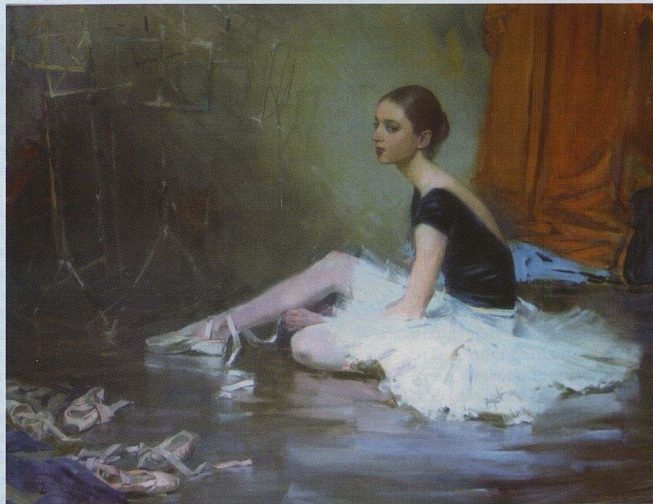
ОЛЬГА ШКАРПЕТКИНА



• Артистка балета Большого театра  
Нелли Кобахидзе.  
BALLET

Фотографии  
из личного архива художника

BALLET  
• Портрет Виктории Осиповой.





# shortsummary

The **BALLET** magazine introduces new winners of the Soul of Dance Award and presents the following materials.

- This issue announces the winners of this year's *The Soul of Dance Award* and reiterates the meaning of its nominations, which are *The*

artist, deals with such issues as what has determined the dancer's success, what parts he has performed, and how he has achieved the world fame.

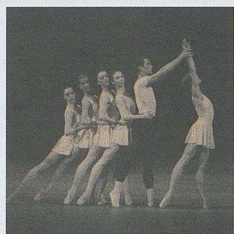
- **Principal of the Primorsky Kray School of Choreography** Victor Vasiutin has been named this

create a choreography school and, later, an opera and ballet theater in the capital city of Primorye [Vladivostok]. But the ascension still goes on; the school of choreography which Vasyutin did indeed create, after 9 years in existence, in 1994, was promoted to the status of a higher choreography school. ...His restless heart of a schoolmaster cherishes a dream of a time when Vladivostok would have its own opera and ballet theater and a boarding school of choreography."

- *Other Shores* by Varvara Viazovkina is also about the great George Balanchine. The writer describes how Russia's theaters celebrated their compatriot's 100<sup>th</sup> anniversary and reflects upon the reasons why Moscow is not a Balanchine's city but St. Petersburg is.

"The choreographer himself briefly explained, in his talks with [an American essayist of Russian descent] Solomon Volkov, what St. Petersburg's style - 'elegant and exquisite, unpretending yet magnificent' - meant for him. And then he followed that four-faceted formula." The reader can also find out how Perm' has become a Balanchine's city.

- *A Serenade That Is Not Too Late* is a publication about the city of Perm', which is considered, albeit unofficially, a third ballet capital of Russia. Last June, at a festival held in St. Petersburg in a celebration of George Balanchine's 100th anniversary, the Perm's troupe strengthened its authority even further. "Prominent music critics and journalists all have unanimously praised the supreme level of the Perm dancers' performing finesse and their characteristic style, restrainedly elegant even with the incredible Balanchinian tempi." At a



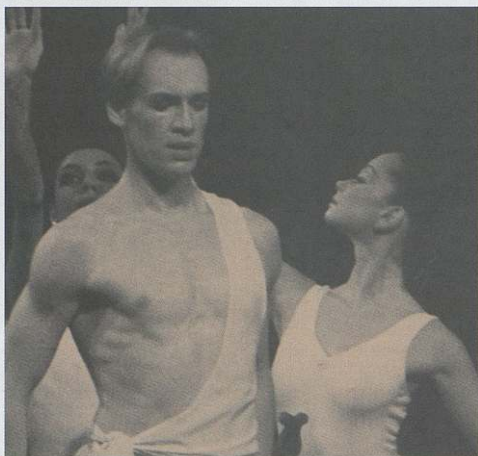
press conference, one of the American students of Balanchine's said, "The troupe seems to be ready made for Mr. B.'s ballets."

Tatiana Chernova, who wrote the article, believes that one of the reasons of the troupe's success is a unity of school. Indeed, alumni of the local choreography school account for 98 per cent of the Perm troupe. "Today, dancers of different generations often perform together, and such intergenerational fellowship creates a family-like model of a troupe. Can it not be a reason why Balanchine, even though so distant, has become for Permians one of their own?"

- *'Golden Heel-tap 2004' and the Problems of Tap Dance* was the theme of a round table held at the Ballet Magazine's editorial office.

Last year, the **Moscow Tap Dance Federation** decided to combine all its events into one great tap dance festival, *Golden Heel-tap 2004*, which took place within the framework of the **World Dance Convention**. The judges and guests of the festival visited the editorial board and made a collective attempt to find out how tap dance fares these days, what hinders further development of the genre and which training techniques of the tap dance are the most promising.

- An article by Marc Haegeman deals with the **Bolshoy Theater's** performing tour at the **Covent**



*Maitre of Dance, The Knight of Dance, The Teacher, The Magician of Dance, The Queen of Dance, The Star and The Rising Star.*

The editorial board also informs the readers about the terms of subscription and purchases of the periodicals *Studia Antre* and *Linia. Balet*, and presents the questioner, *Who Are You, Our Reader of 2004?*

- Critic Larissa Abyzova of St. Petersburg relates of the artistic life of one of the most brilliant dancers of our times, Igor Zelensky. "I want to prove that I can dance anything", he said to a reporter at the very dawn of his star career. Not only has he kept his promise, but he did so using his own system of argument. The article, whose genre could be defined as a portrait of an

year's *Knight of Dance*. The life of this alumnus of the **Vaganov School** and a figure of great significance and symbolism for Vladivostok and the Primorsky Kray [a vast region in the Russian Far East], is described in Iya Permiakova's essay. "There



was a time when the USSR's Minister of Culture, Ekaterina Alekseevna Furtseva, granted him her blessing to

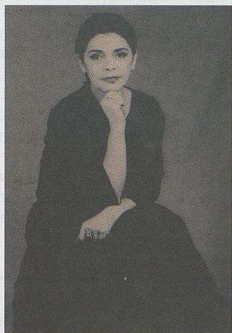




**Garden Royal Opera House.** "The tour could rightly be rated as one of the **Bolshoy's** remarkable achievements. The journey taken by the 'newlyweds' – the troupe and its new artistic director Alexei Ratmansky – proved a tough test for the latter... Such full-scale tours by Russian ballet troupes have long been considered by the Westerners a benchmark of those troupes' current conditions. So representative a group of the **Bolshoy** Ballet hasn't been seen in London for as long as five years...

The theater seems to have not as yet determined in what direction it is moving in the 21<sup>st</sup> century's world of ballet. The combination in its repertoire of productions that have traditionally been associated with the **Bolshoy** (*The Swan Lake* and *Spartacus*), of canvases that could be seen as a resort to the classical heritage (*Don Quixote* and *The Pharaoh's Daughter*), and of avant-garde experimentation (*Romeo and Juliet*), naturally raise the question, which way is the vector of the theater's artistic policies pointed? Apparently, the **Bolshoy** is going to try and explore all those three directions simultaneously."

– Closing the past season, the new artistic director of the Naples **San Carlo Theater's** ballet troupe Elisabetta Terrabust presented to the Italian audiences a ballet night featuring the "Shadow" act from



*La Bayadere*, Roland Peti's *L'Arlesienne* and a new production staged by Nikita Dmitrievsky, *Solitude of the Wind*.

Elisabetta Terabust, an alumna of the **Rome School of Ballet** who was invited to the ballet troupe of the **Rome Opera** and in 1972 became its prima-ballerina, was one of the most brilliant artists of her generation. Having completed her ballerina's career she had headed the **La Scala's** ballet troupe for four years, then the **Rome School of Ballet**, then, for two years, the **Florence Ballet**, and now, the **San Carlo Theater**.

**The Buzz Sessions column** presents an interview with the artistic director, in which she discusses the theater's problems, its repertoire, style, classics and modernity.

– *The Magnificent Seven* by Victor Ignatov, the Ballet Magazine's Paris correspondent, deals in detail with a Jean-Christophe Mayo's premiere at the Monte Carlo Ballet. The opening performance of *Miniatures* was given within the framework of the 20<sup>th</sup> festival *The Spring of Arts*, which was totally consistent with its motto: *Unusual Discoveries*.

Commissioned by the festival's leader, seven composers of different ethnic origins wrote chamber pieces no longer than twelve minutes each, which were performed one after another. But one evening the audiences were taken by surprise: all seven had obtained a visual – dancing, that is, – guise. That was what comprised the remarkable ballet program, *Miniatures*.

– The chronicler of **Pina Baucsh's Dance Theater** Tatiana Ratobylskaya, being meticulous as usual, describes and analyzes the troupe's works during their "daring" decade that began in mid-70's – the spectacles *The Rite of Spring* and *Muller Cafe*. The writer,

who was lucky enough to watch the performances in the making, contagiously describes the rehearsal process and the travails of an incarnation of the author's brainchild.

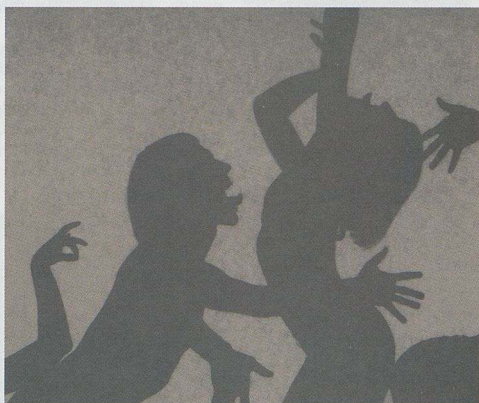
– *A Faun and a Sylfide* is a story of the dancers Irina Dvorovenko and Maxim Belotserkovsky and their conquest of the bottom-line-oriented America. Today they are a star couple of the **American Ballet Theater**, and "their alliance amazes the ballet critics, theater chroniclers, and gossip columnists alike".

– "Nadezhda had never been preparing herself for a career of staging choreographer – over twenty years she had been a principal dancer of the ballet troupe at



ballet couple, a puppeteer and a drama actor."

– **The BALLET CLASS** column informs the readers about festivals and competitions. "International contemporary dance festivals are not mere competitions with their winners and



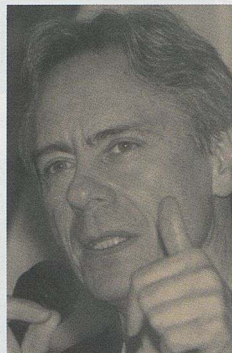
the **Samara Opera and Ballet Theater**, while at the same time teaching at a local choreography school." This is the beginning of an article about the young choreographer Nadezhda Malygina. However, today she is an assistant to Nikita Dolgushin, Chief Choreographer of the **Samara Ballet**, and has authored some original ballet productions – *Pinochio*, *A Lady with a Doggie*, and *Kid and Carlsson*. "What interests her is exploring the chamber stage and experimentation in a synthetic genre. The *Nutcracker* that she has staged brings together a

prizes. Today they are rather a dancers' lifestyle, their ways and means of existence." V. Uralskaya relates of an all-Canada festival of contemporary types of choreography, considered the biggest in North America and held in Ottawa. Julia Bolshakova talks about the **Dance-Transit International Festival** which was held for the fourth time in Kaliningrad. A team of writers deals at length with the **Fifth Contemporary Dance Festival, Moscow Spotlight**. There are also articles about the 20<sup>th</sup> Ballet Artists' Competition in Varna, and about the competition



*Young Ballet of Russia* held in Krasnodar.

– This issue features a review of the latest premiere of the **Bolshoy Theater**, three one-act ballets. “This is the first program prepared by Alexei Ratmansky in his capacity as



artistic director of the **Bolshoy** ballet troupe. Having combined in one night a world premiere of Radu Poclitaru's ballet; a Yuri Posokhov's production brought over from San Francisco; and a renewal of his own ballet *Leah*, Rotmansky gave dancers a chance to work in close artistic cooperation with choreographers, regarding this kind of work as a priority.”

– The Hamburg choreographer John Neumeier has been engaged by the **Bolshoy Theater** for staging the ballet *Midsummer's Night Dream* in Moscow. In her scholarly article Gulnara Sabrekova reflects upon the choreographer's understanding of Shakespeare, taking his production of *Othello* as a sample case. The writer comes to some interesting conclusions: “The complex intellectual choreo-drama absorbs all the ‘multilayeredness’ of the Shakespearean space, ...Neumeier, just like Shakespeare, unites the eternal and the temporal. ... Almost twenty years later, the Neumeier's ballet still remains a sad ‘mirror’ of the European history, and its

logic, a pattern of that history's development...”

– “This year, Vladimir Pavlovich Burmeister would've hit a hundred. It's been thirty-three years since he is no longer with us, yet he is present spiritually. His creative work is alive. His productions keep appearing at the **K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko Musical Theater**, whose ballet team is the work of his hands. The great choreographer's artistic creed boils down to three rules stating that the spectator who has come to a theater must

a. understand what is going on onstage without any explanations presented by the handbills;

b. enjoy the beauty of the dance and its harmonic convergence with the music; and

c. be heart-struck by the events onstage and either weep or laugh (like a catharsis in the Greek tragedy, a purging by tears).

– Peter Andreevich Gusev, whose 100<sup>th</sup> anniversary

had brought up a whole pleiad of dance notables; a thoughtful theoretician, student of the ballet theater; a sensitive keeper of the classical heritage; an interesting choreographer; and a creator of ballet spectacles of originality. Those who were lucky enough to cross their paths of life and work with his, including Galina Ulanova, Nikolai Boyarchikov, Olga Lepeshinskaya, Valentin Elizariyev and Susanna Zviagina, offer their memoirs of the maître's many-faceted activities.

– “Vasily Tikhomirov: ‘... the Petersburg's climate is very bad for me!’”. Such is the title of a publication by O. Shliakhova of unpublished journals of Victor Petrovich Iving, who recalls his encounters with the outstanding artist, educator, and choreographer Vasily Dmitrievich Tikhomirov, a participant of A. Gorsky's innovative quests, a constant partner to the legendary E. Geltzer, and one of the creators of the first Soviet ballet, *Red Poppy*.

Siberia with soloists and collectives from Omsk, Kemerovo, Novosibirsk, and Yarovoy participating;

– a story of creative work of children's schools of arts in Omsk, which have virtually been transformed into ballet schools. In 2000, the Omsk **CSA-3** with its ensemble **The World of Dance** staged several ballets. There are plans for two premieres in 2005 – the second act of *The Swan Lake* and *Pinocchio*, a ballet for children;

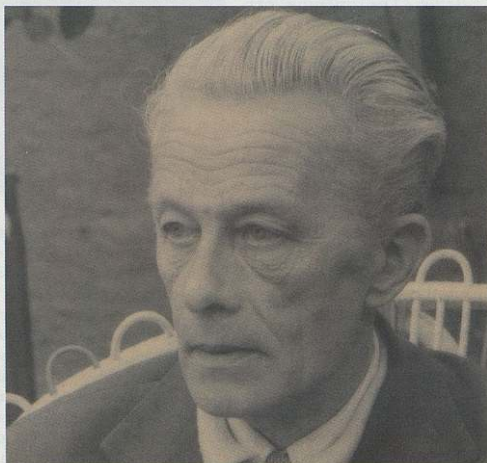
– “I don't want to be like Degas”, says Mikhail Aldoshin, the main character of a sketch about a painter's path to ballet. “Recently an **I. Glazunov's Fine Arts Academy** student, he dedicated his final examination work to portraits of ballerinas. ‘I don't want to portrait a ballerina on stage’, Mikhail says. ‘It's behind the curtains that her naturalness gets revealed. Even the way he walk is exciting’;

– Viacheslav Gordeev, Artistic Director of Ekaterinburg's ballet troupe, relates of a festival celebrating the 90<sup>th</sup> anniversary of local ballet;

– Yaroslav Sedov analyzes the success of Yuri Grigorovich's **Krasnodar Ballet Theater's** performing tour at the **Mariinsky Theater** in St. Petersburg, which included three series of daily shows, four performances in each series: *Spartacus*, *Nutcracker*, *The Golden Age*, and *Romeo and Juliet*.

– The **Second International Festival of Music in Russian Family Seats, Nobility Seasons**, was held at the Moscow mansion-house museum **Vlakhernskoe-Kuzminki**;

– Closing the column, the editorial board extend their 50<sup>th</sup> birthday greetings to the photographer Sergei Andreeshev, who has for three decades now aspired to catch on film the beautiful moments of dance.



sary is being celebrated by the world of ballet, is a unique figure in this country's choreography. He was an outstanding dancer and partner to many a renowned ballerina; a remarkable teacher and mentor who

– **The INFORM-BALLET** column unfolds a patchwork of dancing events. There is an array of stories:

– Information about the third **Lyubov Grishunova Classical Dance Competition** held in the capital of

BALLET

The world dances on Harlequin floors

# HARLEQUIN



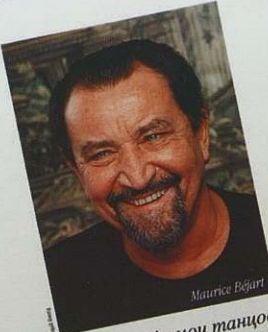
Лабан достоин лучшего.  
Поэтому выбор пал на пол для танцев HARLEQUIN.

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

STEPHEN MUNN  
Head of Theatre Programming  
at Laban



Морис Бежар выбирает покрытие "Harlequin".



Maurice Bejar

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



## HARLEQUIN



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

Большой Театр выбирает покрытие «Harlequin».

Покрытие Harlequin приятно лежит, танцоры чувствуют себя свободно, так же как и на одной стороне, не скользит, и отлично справляется с быстрым вращением. Оно блестит, отражает свет, и имеет прекрасный эстетический дизайн.

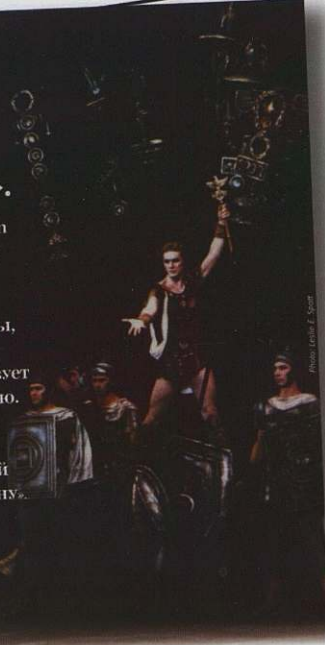


Photo: Lucien F. Spier

HARLEQUIN INTERNATIONAL  
29, rue Notre-Dame, L-2240 Luxembourg  
Tel: +352 46 44 22 Fax: 00 352 46 44 40  
www.harlequinfloors.com



**HARLEQUIN**  
The world dances on Harlequin floors

HARLEQUIN INTERNATIONAL  
29, rue Notre-Dame, L-2240 Luxembourg  
Tel 00352 46 44 22 Fax 00352 46 44 40  
info@harlequinfloors.com www.harlequinfloors



Grishko®

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 226,  
(044) 248 71 57,  
(044) 248 71 58

*Обувь, одежда и аксессуары для всех видов танца*