

**Сильная сторона «Души танца:
мужской взгляд**

**Московский конкурс:
VISA в «Большой Балет»**

**«Грехи» Поклитару
и «трепи» Багановой**

Танцы в землянке



март - апрель №2 (133) 2005

БАЛЕТ & BALLET

Николай ФАДЕЕЧЕВ

ИСТИННЫЙ ХУДОЖНИК



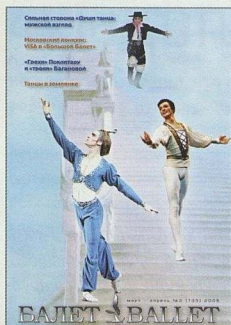
Портрет работы В. Косорукова

«Если танцовщику удаётся соединить блестящее мастерство танца с вдохновенной экспрессией, мыслью и чувством, ему по праву будет принадлежать звание истинного художника», — сказал однажды Леонид Лавровский. На недосягаемую высоту, очаровывая и изумляя современников, поднял искусство лирического мужского классического танца народный артист СССР Николай Борисович Фадеечев — «истинный художник» своей профессии. Выпускник МАХУ (педагог А. М. Руденко), Фадеечев пришел в театр, как тогда говорили, «с пятой позицией в крови» и своим видением героев классического балета. Он — первый исполнитель партий Данилы («Каменный цветок», 1959), Ильяса («Асель», 1967), Хозе («Кармен-сюита», 1967), незабываемый Зигфрид («Лебединое озеро»), Альберт («Жизель»), Ромео, Фрондосо... Мастерство и талант Н. Фадеечева «вдохнули» жизнь, мужественность в традиционных героях классического балета: «голубые принцы» стали превращаться в людей из плоти и крови. Искусство Н. Фадеечева снискало признание на гастролях в Англии, а затем в Финляндии и было названо «танцем нового типа — воздушным с мужественной грацией», а сам артист первым из советских танцовщиков был удостоен в 1958 году премии имени В. Нижинского, присуждаемой Парижской академией танца. С восторгом отзывались о Николае Фадеечеве — тонком, внимательном партнере — Г. Уланова, М. Плисецкая, Н. Тимофеева. «У меня было много партнеров, — вспоминала Галина Уланова, — но, пожалуй, самые чуткие руки были у Фадеечева». С 1977 года Николай Борисович — педагог-репетитор Большого театра. Среди его учеников — Сергей Филин, Андрей Уваров, Николай Цискаридзе, Дмитрий Белоголовцев, им Мэтр танца передает свой богатый и ценный творческий опыт.

Продолжение на стр. 7

БАЛЕТ & BALLET

Литературно-критический, историко-теоретический иллюстрированный журнал. Март – апрель 2005 г. № 2 (133) Выходит 6 раз в год.



На первой странице обложки:
лауреаты приза «Душа танца»:
Игорь Зеленский,
Георги Смилевски,
Рудий Ходжоян.

Учредители:

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

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

Редакция:

Е. И. КОЗЛЕНКОВА
Ю. И. СТРИЖЕКУРОВА
О. Ю. ШКАРПЕТКИНА
С. С. ЩУКОВА
В. И. ПАЧЕС
И. В. БАЛШОВ

фотокорреспондент

Д. М. КУЛИКОВ

корректор

В. М. КОЛОБОВНИКОВ

компьютерный набор

Э. И. ВАСИЛЬЕВА

Художественное оформление

и предпочтательная подготовка:

ARKOR@disign

Отпечатано в типографии

ООО «Менонсополиграф»,

105037, г. Москва,

ул. Никитинская, 5-а

тел.: (095) 165-72-28, факс: (095)

165-58-65

Журнал зарегистрирован

в Министерстве печати

и информации

Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001

© «Балет», 2005

Главный редактор

В. И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

А. А. БАРХАТОВ

В. В. ВАНСЛОВ

В. Я. ВУЛЬФ

Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА

В. Г. КИСТА

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. ДОЛГУШИН

В. Н. ЕЛИЗАРЬЕВ

В. М. ЗАХАРОВ

Н. Д. КАСАТКИНА

О. В. ЛЕПЕШИНСКАЯ

А. М. ЛИЕПА

И. А. МОИСЕЕВ

А. А. МУНТАГИРОВ

А. Б. ПЕТРОВ

Л. П. САХАРОВА

Р. С. СТРУЧКОВА

А. Н. ФАДЕЕЧЕВ

Б. Я. ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

АЙВОР ГЕСТ (Англия)

СЕЛМА ДЖИН КОЗН (США)

ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)

ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ

(Украина)

РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ

(Киргизия)

КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

Советники по экономическим

вопросам:

Н. И. БУТОВ

Н. Ю. ГРИШКО

В. Н. КОВАЛЬ

В. М. ЛОГИНОВ

В. Г. УРИН

М. М. ЧИГИРЬ

И. А. ЧИСТОПАШИНА

2 БАЛЕТНАЯ ТЕМА

Ю. Григорович. «Балет – искусство молодых»

А. Петров. «Конкурс – это visa в Большой Балет»

В. Уральская. Вокруг балетных пьедесталов

7 ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»

А. Уваров, Н. Цискаридзе, С. Филин.

Николай Фадеечев: Истинный художник

И. Ступников. Борис Брегадзе: Дар надежды

И. Белова. «Варяжский гость» в Краснодаре

П. Яценков. Георги Смилевски:

Романтик с тайными страстями

Л. Шамина. Рудий Ходжоян: Игра темпераментов

92 СЦЕНОГРАММА БАЛЕТА

В. Уральская. Шекспир, Ноймайер

и московские артисты

О. Шкарпеткина. Странствующий рыцарь

прибыл в Ростов

Е. Козленкова. Неуходящая натура

Е. Матерова, Ю. Сутормина. «Цеховые» премьеры:

noise & silence

Л. Латыпова. Экшн как игра воображения

К. Антонова. Два господина и один слуга

38 К 60-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ

С. Звягина: «Только пули свистят по степи...»

Л. Шмырова. В кольце блокады

49 МИР БАЛЕТА

С. Щукова. Романтическая глава Пины Бауш

В. Уральская. Взлом

И. Пушкина. Желание огня и воды

48 ИНФОРМ-БАЛЕТ

56 БАЛЕТ-ПАРАД

Константин Иванов:

«Не люблю тиражей в искусстве!»

59 ВРЕМЯ БАЛЕТА

Л. Таланкина. Волшебник с острова танца

61 Post Scriptum

62 Summary

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации. Рег. ПИ № 7711097 от 09.11.2001. Мнение редакции не обязательно совпадает с мнениями авторов. Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере. Рукописи не рецензируются и не возвращаются. Любое воспроизведение оригиналов 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».

Юрий ГРИГОРОВИЧ

«Балет – искусство молодых»

Этой истины Юрий Григорович придерживался всегда: и когда работал в Кировском театре в Ленинграде, и когда возглавлял балетную труппу Большого, и когда ставил свои спектакли на лучших балетных сценах мира, и когда сотрудничает с Кремлевским балетом и Краснодарской «Премьерой».

Имя Григоровича уважаемо и авторитетно в хореографическом мире, к нему не надо добавлять многочисленные звания, награды и титулы, которых он по праву удостоен, ибо давно стало своеобразным брэндом балетного искусства. Поэтому в преддверии X Международного конкурса артистов балета в Москве наш первый вопрос к Юрию Николаевичу, председателю жюри этого конкурса с 1973 года, естественно, об артистах:



– Искусство балета прекрасно, но жестоко к своим жрецам – исполнителям, их артистический век слишком короток. Отчего, на Ваш взгляд, зависит творческая судьба артиста балета?

– От многого, хотя все очень индивидуально. Одни заявляют о себе уже на выпускных показах, другие раскрываются позже, их надо «увидеть». Но есть качества, необходимые любому артисту балета на протяжении всей его творческой жизни. Это – талант, «школа», трудолюбие, целеустремленность, характер, «голова на плечах», здоровые амбиции, кураж и, конечно, его величество Случай. Балетные спектакли требуют от исполнителей виртуозной техники, душевной и эмоциональной самоотдачи, физической выносливости.

– Если в творческом плане у исполнителей все складывается достаточно благополучно, то остаются проблемы социально-экономические. Ни для кого не секрет, что зарплата наших артистов балета в десятки раз меньше, чем у зарубежных, и это не позволяет им скопить капитал на безбедную жизнь после выхода на мизерную творческую пенсию. Как решать эти проблемы?

– Я не экономист и не политик, чтобы решать подобные проблемы. Но наше государство достаточно преуспело в копировании негативных явлений жизни на Западе, может, теперь стоит обратиться к положительному опыту в решении социальных и материальных вопросов художественной интеллигенции. В развитых странах государство активно поддерживает культуру и искусство и их служителей.

– Юрий Николаевич, сегодня мы говорим о балетной молодежи и касаемся проблем

не только творческих. Недавно Министр обороны России С. Иванов в одном из телеинтервью заявил, что готовится закон, по которому «красные там балалаечники и прочие артисты» будут призываться на службу в армию на общих основаниях. Не знаю, как это заявление министра корреспондируется с его же частыми заявлениями о том, что взят курс на формирование армии по контрактной системе, но вполне возможно, что и молодых артистов балета призовут на воинскую службу.

— Я не слышал этого выступления министра, но если такое решение будет принято, то балетному искусству будет нанесен невосполнимый урон. Потерять балетную форму легко — восстановить трудно, а иногда и невозможно. Об опасности травматизма боюсь даже думать. Неужели дела нашей армии так плохи, что спасти ее могут студенты художественных учебных заведений?! Почему такая нелюбовь к балалайкам и культуре вообще?

— Чему тут удивляться, если на одном из заседаний правительства тот же министр Иванов пытался свалить на Министерство культуры ответственность за то, что его солдаты читают не те книги? Можно подумать, что войсковые библиотеки формируют не отцы-командиры, а кто-то со стороны. Но вернемся к делам балетным. В последнее время в нашей и зарубежной прессе можно встретить статьи о том, как безнадежно устарел наш балет и Вагановская школа. Вы согласны с этим?

— Сообщения о кризисе нашего балета и его «школы», думаю, сильно преувеличены. Исторически сложившаяся русская школа классического танца, куда входит и методика А. Я. Вагановой, — основа подготовки артистов балета, она дает возможность будущим танцовщикам без труда осваивать не только классику, но и современный танец; он, кстати сказать, включен в учебные планы училищ. А вот артисты, освоившие только современный танец, вряд ли смогут танцевать классику. Если бы у нас все было так плохо, то зачем бы зарубежными школами перенимали наш опыт подготовки балетных кадров и как бы тогда наши танцовщики работали в лучших зарубежных балетных коллективах? Что касается балетного репертуара, то каждый театр выстраивает его по своему разумению. Сегодня в афишах можно встретить работы хореографов разных стилей и эстетических направлений, российских и зарубежных, так что есть возможность сравнивать и выбирать. Среди работ молодых постановщиков больше пока работ подражательных. Но это дело времени, хореограф — профессия штучная.

— Поскольку Вы возглавляете жюри ряда престижных международных балетных конкурсов, хотелось бы знать Ваше мнение о конкурсном движении.

— Балетный конкурс — это не только соревнование, но и смотр талантов как молодых исполнителей, так и хореографов. Этот тот самый его величество Случай, когда можно продемонстрировать зрителям, авторитетному международному жюри, критику, балетным менеджерам свои возможности, даже если ты не занимаешь пока ведущего положения в своем коллективе. Мы знаем немало примеров, когда именно конкурс определял дальнейший творческий путь того или иного его лауреата или дипломанта. Конкурсы выявляют тенденции развития мирового исполнительского искусства, указывают на успехи и недостатки «школы», оценивают работу педагогов. Кроме того, конкурс — это прекрасное место установле-

ния творческих и дружеских связей балетной молодежи разных стран. Одновременно конкурс — это тяжелое испытание на выносливость, характер, умение собраться, что так важно в работе любого артиста. Успех окрыляет личность, а неудачи закаляют.

— В прошлом году Вы, Юрий Николаевич, в восьмой раз возглавляли жюри Международного балетного конкурса в Варне, где хорошо знают Ваши спектакли, уважают и ценят Вас как непревзойденного мастера хореографии. Каковы Ваши впечатления от этого конкурса?

— Впечатлений много, остановлюсь лишь на некоторых, на мой взгляд, наиболее важных. Варна вновь подтвердила отмеченную еще на Московских конкурсах тенденцию успешного развития исполнительского балетного искусства в азиатских странах (Китае, Японии и Южной Корее) на основе русской школы, чьи представители завоевали престижные места, продемонстрировав хорошую выучку, душевный настрой, артистичность. А все когда-то начиналось с обучения талантливых ребят из этих стран в наших хореографических училищах, работы наших педагогов и репетиторов в этих странах. Достоинно была представлена Франция — М. Фрусти (первая премия) и Дж. Офал (вторая премия). Россия на 40-м юбилейном конкурсе выглядела плохо. Прославленные школы Москвы, Санкт-Петербурга, Перми, традиционно участвовавшие в варненском конкурсе, на этот раз отсутствовали. Думаю, причина здесь, прежде всего, экономическая, у училищ и театров нет денег на подготовку и командировку талантливых ребят на зарубежные конкурсы, а у государства нет денег на культуру. В результате ни один из российских участников не добрался до второго тура. А жаль! Когда-то именно в Варне засияли «звезды» Екатерины Максимовой, Наталии Макаровой, Наталии Бессмертной, Нины Сорокиной, Владимира Васильева, Никиты Долгушина, Михаила Лавровского и других. Своеобразным открытием варненского конкурса стал Даниил Симкин, наш соотечественник из Германии, который занял первое место по младшей группе.

— Юрий Николаевич, Ваши спектакли, по мнению критики, отличаются цельностью и логикой сценарной разработки, глубиной философских обобщений, оригинальностью и изяществом художественных решений; покоряют новаторством и поэтичностью хореографического языка. А какое впечатление у Вас от современной хореографии?

— В последнее десятилетие, в том числе и благодаря конкурсам, я много смотрю работ хореографов различных эстетических воззрений и стилей. Среди них есть очень талантливые. Международные жюри приза «Benois de la Danse», Московского, Варненского и других балетных конкурсов особыми призами отмечают такие достижения.

— Сейчас активно идет подготовка к десятому, юбилейному Международному конкурсу артистов балета в Москве. Что ждете Вы от этого конкурса?

— Новых открытий. Московский конкурс дал путевку в творческую жизнь многим «звездам» мирового балета. Надеюсь, что эта добрая традиция продолжится. А жюри — обещаю — будет доброжелательным и справедливым. Так что до встречи в Большом театре России.

Беседовал Валерий Модестов

Андрей ПЕТРОВ

Конкурс — это visa в «Большой Балет»

— Балетные конкурсы — колоссальное средство коммуникации, и важно, что молодые люди, которые делают первые шаги в искусстве, получают возможность познакомиться с широкой палитрой творчества танцовщиков из многих стран мира, с показом современных номеров и классики, понять, на каком уровне находится современное исполнительское искусство. Кроме того, очень важно, что каждый конкурс, даже небольшой, а сейчас в мире их существует много, призван выявить новые таланты. Конкурс — это путевка в жизнь как для танцовщиков, так и для хореографов.

Каждый крупный форум, а таким является Московский балетный, который проходит один раз в четыре года (это — большой срок), даёт возможность профессионалам оценить состояние различных школ, театров, мирового балетного искусства в целом. Это тот механизм, благодаря которому мы можем «держать руку на пульсе» и знать, что происходит в мире.

Так началась наша беседа с Председателем Оргкомитета X Московского конкурса артистов балета и балетмейстеров **Андреем ПЕТРОВЫМ**.



— Можно ли сказать, что конкурс — это своеобразная биржа труда?

— Да, конечно. Вот, например, Наташа Балахничева. Я её увидел впервые на конкурсе «Майя» в Санкт-Петербурге. Она там не взяла призового места, но была отмечена, как талантливая ученица Людмилы Павловны Сахаровой. Я пригласил её в Кремлёвский балет, сейчас она заслуженная артистка России, лауреат Премии Москвы и, действительно, очень интересная и талантливая балерина. Поэтому в соревновании не обязательно быть первым. Главное, чтобы тебя заметили.

— Но Вы говорите, что конкурс — это всего лишь эпизод в жизни танцовщика...

— Да, хотя мне кажется, что к этому, несомненно, очень важному эпизоду в своей жизни некоторые танцовщики относятся не вполне серьёзно.

— Вероятно, таких немного. Ведь участие в конкурсе важно для дальнейшей карьеры. Это своеобразный экзамен.

— К сожалению, подчас такое встречается. Готовиться ведь можно по-разному. Можно репетировать изо дня в день, а можно незадолго до конкурса вдруг решиться на участие в нём. Всё зависит от степени ответственности. Как смотр наших российских сил в Краснодаре под руководством Юрия Николаевича Григоровича проводился Российский балетный конкурс. Мы хотели выяснить, с чем же всё-таки Россия выйдет на конкурс в Москве. Должен сказать, что молодых и талантливых исполнителей у нас хватает. Важно организовать их работу, важно, чтобы каждый театр, где существует балетная труппа, причем — не обязательно столичный театр, серьёзно относился к подготовке своих артистов. А здесь, в Москве, им помогут, создадут комфортные условия, чтобы показаться на конкурсе с самой лучшей стороны и не думать о бытовых проблемах. Это главная задача Организационного комитета...

— Как председатель Оргкомитета, что Вы можете сказать о процессе подготовки к проведению 10-го Юбилейного Московского конкурса. Были ли трудности и проблемы в Вашей работе?

— Да, и трудности, и проблемы, конечно, были. Они, впрочем, отражают общие трудности нашей российской культуры в данный момент. Так, например, стоял вопрос о том, где проводить конкурс. Традиционно он проходил в Большом театре, где сейчас уже начались реставрационные работы. Мы благодарны руководителям театра за понимание, за то, что они

дали возможность традиции не прервать. На этот раз конкурс пройдет на Новой сцене Большого. Оргкомитет также выражает благодарность ректору Московской академии хореографии, профессору Марине Константиновне Леоновой, которая готова предоставить балетные классы для проведения репетиций.

– Каковы отличия юбилейного конкурса от предыдущих?

– Хочется, чтобы это был торжественный конкурс. Чтобы было много открытий, чтобы засияли яркие звезды. Но как будет в реальности, никто не знает. Важно, чтобы организационно конкурс прошел гладко, без проблем, ведь он особенный – юбилейный. Хочется, чтобы в течение десяти дней участники и гости конкурса чувствовали себя спокойно и комфортно. Никакой спешки быть не должно. Для работы жюри также будут созданы все условия, ведь от его решения зависят человеческие судьбы. В этом году, как и прежде, жюри будет возглавлять Юрий Николаевич Григорович, обладающий огромным авторитетом в мире балета и внушительным стажем руководства жюри московского и многих других конкурсов. В нынешнем году предварительный отбор конкурсантов будет проводиться через просмотр видеозаписей. Это делается для того, чтобы повысить уровень конкурса, чтобы случайные люди в силу своих ограниченных данных не занимали время жюри. В то же время, по видеозаписям уже можно будет сделать приблизительные выводы о том, каким будет уровень конкурса..

– Конкурс хореографов: как планируется его провести и какова его цель?

– Цель этого конкурса – выявить тенденции в развитии современной хореографии, привлечь и заинтересовать молодых хореографов. Сейчас произошел возрастной разрыв между действующими хореографами, которые работают и возглавляют театры, и молодежью, которая только начинает. Среднее поколение отсутствует, его нет. Наши ведущие театры предпочитают брать постановки тридцатилетней давности, правда, те, что сочинены хорошими хореографами, но уже апробированные в прошлом веке. Возможно, на конкурсе будут представлены интересные работы молодых, и театры пригласят начинающих на постановки, у нас появятся современные спектакли. Как мне стало известно, многие наши молодые хореографы готовятся показать свои работы на конкурсе, и это очень хорошо. Если их будет много, и они будут разными по стилю, идеям, подходам к решению творческих задач, то, несомненно, будет интересно и очень полезно. Хотя конкурсный номер – это малая форма, но с ней, безусловно, начинается большое искусство. Современные номера будут показаны на двух турах, и мы ждем этого с большим нетерпением. Для хореографов созданы все условия, чтобы артисты, которые не смогли подняться на следующую ступеньку состязания, их не подвели: даже если танцовщик не прошёл на следующий тур, он всё равно обязательно покажет свой номер. И чем ярче будет палитра представленных стилей, тем будет интереснее.

– Ваши пожелания участникам конкурса.

– Желаю каждому конкурсанту боевого настроя, сил и воли дойти до финала. Конечно, не всем это удастся, но нужно стремиться и верить. Все должны быть настроены на победу, и это – главное. Хочу, чтобы победа была убедительной и чистой. Искренне уверен в том, что даже у тех, кто не дойдет до финала, впереди – интересное будущее.

Вокруг балетных пьедесталов

Многие считают, что XX век подарил любителям искусства новую форму творческих соревнований – конкурсы музыки, вокала, танца. Это верно, но лишь отчасти. Действительно, конкурсы, к примеру, скрипачей или пианистов, или артистов балета – явление XX века, точнее его второй половины. Но ещё за пятьсот лет до нашей эры существовали Дельфийские, Пифийские игры, где исполнители разных видов искусства оспаривали за право считаться первыми.

Отметив этот факт, как исторический интерес человечества к соревновательной борьбе в творчестве, обратимся к конкурсам молодых артистов балета, начало которым в 1964 году положил болгарский город Варна.

Первый Московский международный состоялся через пять лет – в 1969 году. А затем – в течение последующих четырёх десятилетий – балетные форумы стали проходить в Финляндии и США, Швейцарии и Японии, Китае и Франции, в разных странах Латинской Америки...

Не будь балетные конкурсы востребованными как зрителями, так и самими артистами при столь устойчивом интересе с каждой стороны, они бы не получили такого распространения.

Чем же привлекательны конкурсы?

Прежде всего, они предоставляют молодым талантам возможность проявить и утвердить себя. Готовясь к выступлениям на состязаниях, юный артист вместе с педагогом проделывает огромный объем работы по подбору репертуара, который способен раскрыть его индивидуальность, и освоению стиля хореографа. Это едва ли не важнейший этап в профессиональном росте артиста.

Да и само участие в конкурсной борьбе дает проявиться воле, формирует характер, учит выносливости. Не менее важны и расширение профессионального кругозора, что дают встречи во время состязаний, установление личных контактов.

Соревновательный характер форумов принципиально повлиял и на развитие техники классического танца. Особенно это сказалось на таких группах движений, как вращение в мужском и женском исполнительстве, прыжок – в мужском. Более силовой и динамический характер повлиял на общестилевые качества танца.

Однако, нельзя не отметить и негативные качества, проявляющиеся от конкурса к конкурсу: в манере исполнительства и непонимании стиливых черт того

Беседовала Мария Левкоева

или иного произведения классического репертуара, прежде всего. Нивелируется не только стилистика наследия, но и созданных позднее хореографических сочинений. Блуждающие из номера в номер элементы техники, вставляемые в текст и изменяемые в зависимости от умений артиста, паузы для отдыха между выходами исполнителей на сцену в *pas de deux*, продолжительное балансирование балерин на пальцах и т. д., и т. п. приводит к исчезновению оригинальных штрихов и нюансов. Хуже, что эти «традиции» переносятся затем в спектакли, превращая дуэты в дивертисментные (вставные) номера с поклонами. Останавливается развитие действия, разрушается драматургия.

Возникает вопрос: можно ли препятствовать этим процессам? Думается, что для сохранения стилистической чистоты конкурсного репертуара и одновременно «защиты» художественной целостности спектакля необходимы, в первую очередь, закрепление и фиксация конкурсного репертуара специалистами – высокими профессионалами (имеются в виду тексты вариаций и *pas de deux* классического наследия); распространение этих текстов устроителями конкурсов (вместе с условиями) как системы требований; учет этих требований при оценке жюри конкурсов.

В порядке короткого отступления скажем несколько слов о самой системе оценок на конкурсах, о том, как она складывалась и в каком состоянии находится сегодня. Балетные, как и музыкальные конкурсы судит жюри профессионалов, и нет поводов сомневаться в некомпетентности того или иного состава жюри на международных соревнованиях. Но каждый человек, даже самый высокий профессионал, субъективен и в своих вкусах, и в исповедовании школы танца. Потому необходимость четкого инструментария в оценках особенно важна.

Думается, настало время, когда высокий средний уровень исполнительства на конкурсах (самые лучшие и самые слабые видны сразу) ставит задачу разработки для жюри более точного инструментария, который возможно отработать с помощью компьютерных программ.

При оценке, с нашей точки зрения, следует учитывать соответствие авторскому тексту и стилю, о которых говорилось выше. Немаловажную роль в подготовке к состязаниям играют педагоги, от чьих знаний, умений выявить индивидуальность, подготовить психо-физический аппарат подопечного к стрессам и перегрузкам во многом зависит успех любого конкурсанта. Так что следует, очевидно, найти форму поощрений педагогов и вывести их из тени.

Нельзя не отметить позитивную роль конкурсов как катализатора развития современной хореографии. С самых первых лет конкурсного движения в программы были включены показы современных композиций, причем в разных вариантах: один номер, два номера (на 2-х турах), специально созданные для показа на конкурсе номера. И с первых же лет были введены ограничения на показ современных номеров по времени их создания. На ряде конкурсов существует специальная оценка работы постановщиков, а также специальный подконкурс хореографов. Нельзя сказать, что история конкурсного движения в этой области дала какие-то открытия. Но показы, безусловно, стимулировали деятельность балетмейстеров, общее движение благодаря им развивалось, а эксперименты получили еще одну дополнительную прописку – в конкурсных программах.

Ещё одна важная характеристика конкурсного феноме-

на – общественно-социальная. Пожалуй, трудно найти столь открытую форму информационно-коммуникативных возможностей, чем та, что создается на конкурсах.

Наблюдая за конкурсами молодых артистов балета вот уже более тридцати лет, могу отметить, что они прошли разные этапы.

На конкурсы приезжали специально отобранные, специально подготовленные артисты, представляющие своеобразную команду своей страны. Звания лауреата давало право на получение фактического звания лучшего танцовщика или лучшей балерины мира. Такими лауреатами были Владимир Васильев, Михаил Барышников, Михаил Лавровский, Лойпа Араухо, Наталия Бессмертнова, Екатерина Максимова, Ева Евдокимова...

Постепенно конкурсы перестали выполнять эту роль. Вместо подготовленных «сборных» в них стали участвовать «одиночки», танцовщики разного уровня и способностей. Медалями и званиями стали определять лучших в масштабах данного международного состязания.

Несколько сместились акценты: конкурсы стали своеобразной биржей (аукционом), и артисты, получавшие профессиональное признание, обрели возможность заявить о себе и устроить свою судьбу.

При этом остальные конкурсные функции не только не упали, но и углубились.

Кроме сказанного, надобно отметить, что конкурсы почти во всех странах превращаются в огромную образовательную академию, где устраиваются семинары по разным видам танца: классического (уроки, репертуар, пальцевая техника), модерн техники, джаз танца, народных танцев и т. д. Хотелось бы вспомнить ту значительную роль, которую в былые времена сыграли семинары по хореографическим стилям: школу Петипа передавали русские педагоги, Бурнонвиля – датские, Балanchina – американские. Это дало возможность введения в конкурсный репертуар ранее мало известных вариаций и дуэтов.

История конкурсов – часть истории культуры, истории мирового балетного творчества. Она нуждается в своей серьезной летописи. Изучение опыта говорит о многих достижениях и об одной непростительной ошибке. Несколько лет назад мы поверили, что возможно создание Ассоциации конкурсного движения, столь необходимой для координации и выработки профессиональных критериев в конкурсной деятельности. Но, увы! Не была создана ни профессиональная ассоциация, ни совет директоров, ни какое-либо другое объединение. Время же доказало необходимость такого шага. Количество конкурсов больших, известных и новых растет. Информация о них ограничена. Взаимной связи практически нет.

В результате – то один конкурс наступает по срокам на другой, то конкурсы следуют подряд друг за другом, то в общеконкурсном движении наступают длительные паузы. (Пример: Киевский конкурс имени Сержа Лифаря и Конкурс в Вене в прошлом году проводились одновременно в начале апреля.)

Безусловно, конкурсы заслуживают самого пристального и заинтересованного внимания и мировой общественности, и таких организаций, как ЮНЕСКО, не только формально патронирующих их работу, но и профессионально курирующих развитие общеконкурсного движения.



Николай ФАДЕЕЧЕВ

ИСТИННЫЙ ХУДОЖНИК

Продолжение. Начало на 2-ой странице обложки.

О Николае Борисовиче Фадеечеве рассказывают его ученики – премьеры Большого театра.

Андрей УВАРОВ:

«Наше знакомство с Николаем Борисовичем Фадеечевым произошло лет шесть назад, но ощущение таково, что мы занимаемся с ним очень давно, кажется, всю мою творческую жизнь.

Николай Борисович работает по-разному, у него нет определенной схемы, жесткой методики. Я не присутствовал на его репетициях с другими учениками, но, думаю, что с каждым из нас он занимается по-своему. Николай Борисович очень хорошо чувствует состояние, настроение, физические, эмоциональные, актёрские возможности человека. Когда приходишь в зал – тело не всегда в идеальной форме: иногда – вялость, иногда – усталость, иногда – просто нежелание работать... Но он умело помогает включиться в репетиционный процесс без давления – никогда не кричит, никогда не заставляет, наоборот, говорит: «Не хочешь – не надо, хочешь уйти – одевайся и иди». Видимо, он открывает для себя секреты подхода к каждому, с кем проводит время в репетиционном классе. Иногда перед самым финалом репетиции я понимаю, что все-таки ее провел, хотя в начале откровенно признавался: «Николай Борисович, извините, сегодня ничего не могу». Это его заслуга, его индивидуальный метод, его педагогические возможности. Он во всем находит смысл, будоражит воображение, заставляет придумывать какие-то новые вещи. Например, проходит спектакль, он говорит: «Давай сделаем вот так». Я спрашиваю: «Зачем? Ведь уже все сделано, все хорошо, удобно». Николай Борисович возражает: «Но так же скучно!». И я соглашаюсь: «Действительно, скучно».



*Майя Плисецкая и Николай Фадеечев
в номере «Прелюдия и fuga И. С. Баха»
© Д. Куликов.*

Все, кто видел Николая Борисовича в спектаклях, рассказывают, что он всегда был сценически убедителен, а в его спокойствии эмоций находили больше, чем в активности других. В «Жизели» для исполнителя чрезвычайно актерски трудна сцена сумасшествия, но в ней действует Жизель, а Альберт просто созерцает. Мне рассказывали, что Николай Борисович производил совершенно потрясающее впечатление. В его статике проявлялись все переживания, чувства, характер, а внешне – человек был совершенно спокоен. Многие ждут от Альберта эмоций, а Фадеечев говорит, что эмоциональным всплеском поведение графа подчиняться не должно, именно потому, что он – граф.

Николай Борисович – противник показного использования данных, демонстрации технических, физических способностей. Прежде всего – спектакль, прежде всего – характер. Если роль позволяет, Фадеечев откроет в исполнителе все, что нужно – из его данных и возможностей. Если что-либо в природе артиста противоречит тому образу, который он создает, он, как скульптор, уберет все лишнее. Когда я анализирую результат и просматриваю спектакль в видеозаписи, то понимаю его правоту: подчас не доведенная до предела нога в арабеске «говорит» гораздо больше, нежели демонстрация своих возможностей.

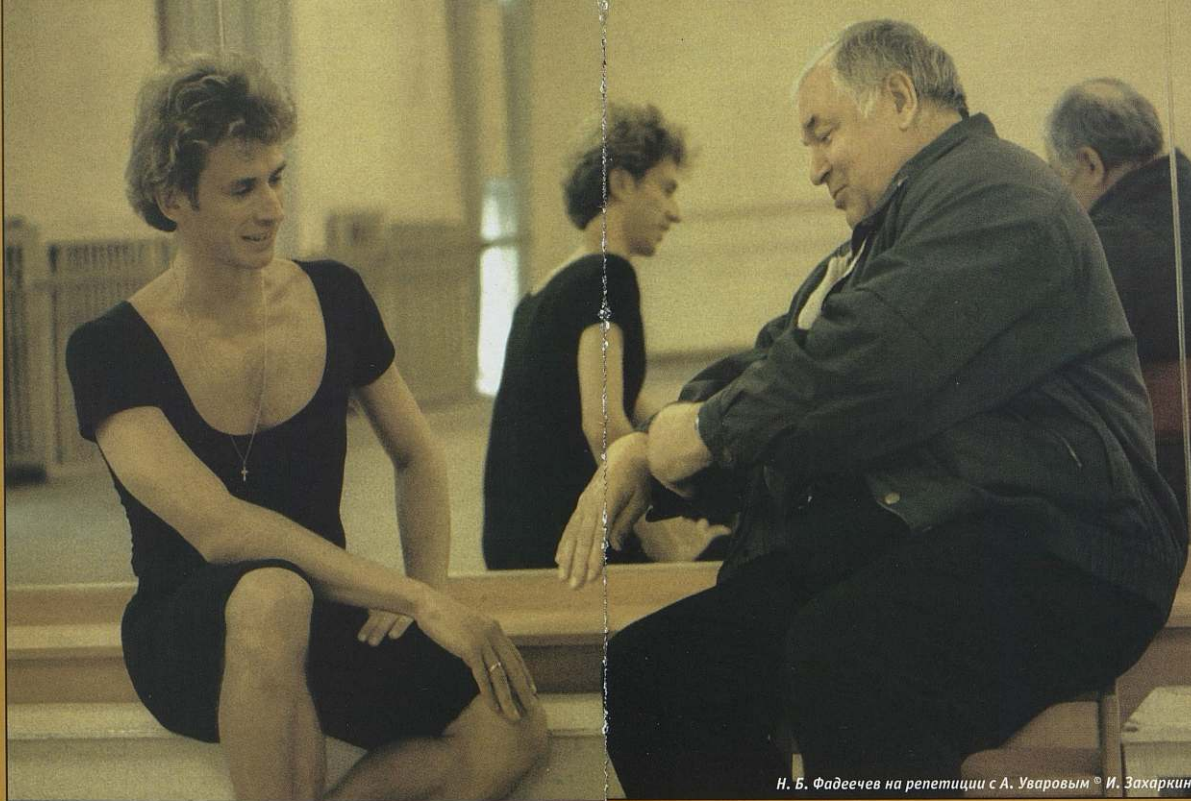
Я попал в класс к Фадеечеву сложившимся артистом, и этим многое объясняется. Он не стал меня ломать, досконально учить каким-то вещам, а стал развивать то, с чем я к нему пришел. Но у Николая Борисовича всегда проскальзывают замечания: если хочешь чего-то достигнуть, если мы будем рассматривать образ, то неплохо было бы прийти в зал и поискать руки, пальцы, какой должна быть кисть, то есть нюансы, детали.

Он работает абсолютно надо всем – над стопами, кистями, над положением корпуса, пластикой рук, ног, поворотом головы – все отбатывается комплексно, ничего не ускользает от опытного взгляда педагога в процессе репетиции. Например, вчера было «Лебединое озеро», накануне мы пытались освежить партию – что-то освоить, найти. Это самый первый мой спектакль, я танцую его очень давно. Казалось бы, что там менять? Но в классе у нас намечены пять-шесть поисковых вариантов с множеством нюансов, которые мы постоянно дорабатываем и оттачиваем.

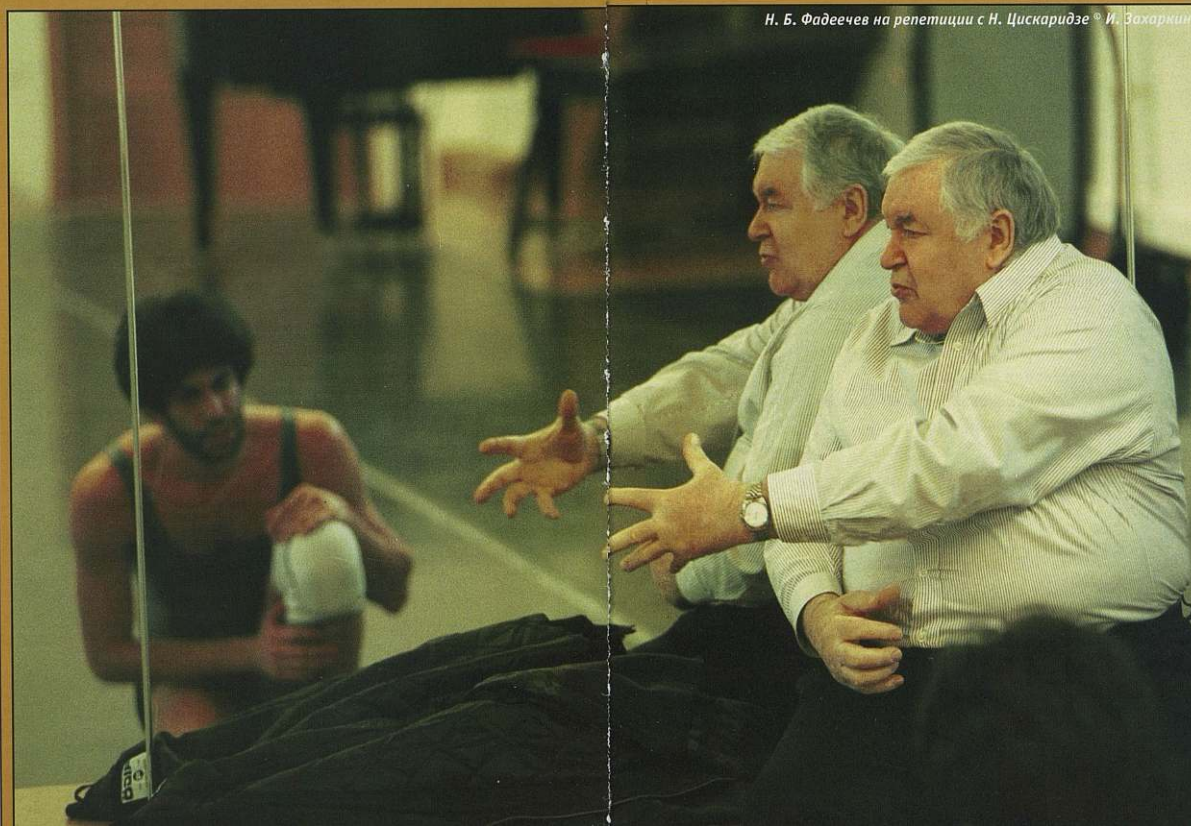
Как бы ты себя ни чувствовал перед спектаклем, Николай Борисович всегда приходит к началу и одним своим видом вселяет уверенность и даёт необходимый настрой.

Он встречается со мной до начала спектакля и после, то есть, весь спектакль я провожу без него, мы с ним не общаемся, как правило. Вроде бы он мне и не нужен. Но когда по тем или иным причинам Николай Борисович на спектакль не попадает, я чувствую себя некомфортно, мне его не хватает. Даже интуитивное ощущение присутствия Фадеечева в зале помогает мне раскрыться перед публикой. Если же Николай Борисович иногда выходит на сцену, когда перед спектаклем я что-то пробую, репетирую, он мне бросает краткие, конкретные, связанные с «физикой» замечания, больше – ничего.

У него часто спрашивают, почему он не показывает то или иное движение, какую-нибудь комбинацию. А он отвечает, что не хочет, чтобы его копировали, потому что любая копия хуже оригинала. Говорит, что каждый должен найти свое, индивидуальное, каково бы оно ни было. Ничего не навязываю



Н. Б. Фадеечев на репетиции с А. Уваровым и И. Захаркиным.



Н. Б. Фадеечев на репетиции с Н. Цискаридзе и И. Захаркиным.

вая и не запрещая, Фадеечев в любых творческих желаниях идет навстречу, предоставляя практическую возможность убедиться в том, надобно ли заниматься тем, к чему лежит твоя душа, или, наоборот, следует отказаться от притязаний на ту или иную роль.

Например, когда в соседнем зале звучит музыка из «Спартака» и я начинаю что-то делать, он говорит: «Все, пора возвращаться к этой роли, почему нет?». Хотя и он, и я понимаем, что с исполнением партии Спартака для меня связано множество проблем, потому что «физика» у меня не для этой постановки. Но поставлена определенная задача, и мы должны нашими совместными усилиями ее решить. Получилось! В основном, благодаря профессиональным педагогическим качествам Николая Борисовича.

Не могу сказать, что работал со многими педагогами, но вне стен Большого театра волей-неволей приходится встречаться с другими репетиторами, которые всегда помогают. Могу сказать, что такого уровня и класса мастеров, как Николай Борисович, я не встречал нигде. Кроме того, он очень хороший человек, наверное, от этого всё и идет.

Всё, что можно говорить о Николае Борисовиче, можно говорить только в превосходной степени. Современный человек, он не остаётся в своём актерском времени, а живёт нынешним днем. Он живёт нами».

Николай ЦИСКАРИДЗЕ:

«Когда я пришёл в театр – это был 1992 год, меня сразу поставили во все четверки, пятерки, и один из серьезных выходов был в Гран па в «Раймонде». Тогда его исполняли только солисты, никто из кордебалетных артистов этого не танцевал, попасть в «четверку» было очень почетно. Женские партии репетировала Римма Клавдиевна Карельская, мужские – Николай Борисович Фадеечев. Разумеется, я слышал об этом легендарном артисте, но не был с ним знаком. И вот на репетиции открывается дверь: входит полный мужчина, само спокойствие, умиротворенность, доброжелательность. Достойный, спокойный – вошел и сел в углу читать газету. Мы проходили адажио, Римма Клавдиевна ругалась, я пока только учил порядок – и вдруг у кого-то не выходит два тура. Николай Борисович опускает газету, смотрит вверх очков и говорит: «Прыгни, два тура в воздухе проверни и спокойно опустишь». И снова углубляется в чтение... «Служенье муз не терпит суеты» – это сказано как будто про него..

Фадеечев – первый Дон Хозе в «Кармен-сюите», и ближе к этому образу не подошел никто. В нем горел огонь, и было видно, как в одном человеке борются две ипостаси. Принц в этом мире был один, Фадеечев – эталон Принца в «Лебедином озере». То, как он выходит из правой кулисы – неподражаемо, уж не говорю про танец!

И Марина Тимофеевна Семенова, и Галина Сергеевна Уланова говорили мне: «Надо работать с Фадеечевым». И когда я к нему пришел, первое, что он сказал, было: «Коля, единственное, чего я не люблю, чтобы мне перечили».

Ввод в балет «Раймонда» на партию Жана де Бриена я готовил с Николаем Борисовичем. На первой репетиции он объявил: «Будем учиться ходить». Так мы «ходили» неделю, прежде чем начать танцевать.

Будучи единственным репетитором «Симфонии до мажор» Николай Борисович прекрасно почувствовал стиль баланчинского балета и сумел сделать так, что мы танцевали очень сла-

женно, не было разнобоя, особенно в четвертой части, когда все хотят себя показать. На репетицию, в ходе которой только учат порядок, я пришёл уже готовым, так как привык приходить с выученным материалом. Что меня поразило, так это то, что Николай Борисович тоже пришел готовым и уже знал весь текст. Такое бывает редко.

Все мы, ученики Фадеечева, очень разные, и он очень аккуратно относится к индивидуальности, предлагает помногу вариантов, из которых мы можем выбирать тот, что ближе.

В моей жизни были четыре человека – Пётр Антонович Пестов, Марина Тимофеевна Семёнова, Галина Сергеевна Уланова и Николай Борисович Фадеечев, чьи наказы я чту. И если Николай Борисович что-нибудь хвалит, – я всецело доверяю его вкусу. При всей своей строгости, он видит и знает, что я его не просто люблю, а обожаю, называю «Папой Колей», как и Сергей Филин, и другие его ученики. Он – наш папа».

Сергей ФИЛИН:

«К Николаю Борисовичу Фадеечеву я пришёл примерно четыре года спустя после моего поступления в труппу Большого театра, за что я бесконечно благодарен судьбе, хотя до этого в своей работе «пересекался» с Николаем Борисовичем, когда репетировал одного из кавалеров в Grand pas «Раймонды» и небольшие партии в других балетах.

Всегда, когда у нас начинается работа над новой ролью, Фадеечев спрашивает меня – о чём спектакль, понимаю ли я, какая это эпоха, как должен себя держать и вести. Мы реша-

ем массу мелочей, нюансов, которые, может быть, совершенно незаметны зрителям, но из них рождается образ.

Персонажи классических спектаклей, несмотря на их кажущуюся схожесть, весьма различны. Николай Борисович всегда добивается того, чтобы я на сцене был не просто Сергеем Филиным в той или иной роли, а становился этим персонажем и проживал на сцене жизнь, раскрывал его внутренний мир.

Приходя на репетиции, я всегда знаю, что никакие мелочи и актёрские, и технические не будут упущены. Помню, как в балете «Жизель» мы репетировали первый выход Альберта: как я беру за плечо своего оруженосца, моё отношение к нему – каждый нюанс моего поведения на сцене тщательно отработывался. От «соколиного» глаза Николая Борисовича не уходит ничего, поэтому я никогда не могу позволить себе «подхалтурить»: я, мол, это всё давно знаю до мелочей.

Знаю, что несмотря на то, что танцюю уже достаточно много лет, своей хорошей исполнительской формой я обязан Фадеечеву. Благодаря ему, я потерял «страх» перед многими сложнейшими элементами классического танца, которые до встречи с ним попросту был не в состоянии исполнять.

Видеть Николая Борисовича на сцене мне не довелось, но когда он в классе начинает показывать, то я всегда поражаюсь его пластичности, лёгкости движений, удивительной органике. А когда он работает со мной над дуэтами, когда «берёт в руки» балерину – ощущение просто фантастическое: и по технике, и по внутренней наполненности.

Работая с Николаем Борисовичем, я обретаю уверенность в себе, всегда могу предложить своё видение того или иного эпизода, своей концепции роли. Но это не касается техники исполнения, где всё должно быть абсолютно точно, и никакой «отсебятины» Фадеечев не допускает. Здесь он жёсток, даже жесток, но всегда абсолютно прав.

Наиболее интересной совместной работой для меня в ряду других была работа над партией Джеймса в балете «Сильфида». Помимо освоения непривычной для меня «мелкой» техники, необходимо было «взять» много тонких нюансов и найти немало актёрских акцентов. Интересной была и наша с ним работа над партией Солора в «Баядерке», так как помимо того, что с некоторыми техническими элементами я справлялся тогда недостаточно хорошо, велась ещё и очень кропотливая, скрупулёзная работа над стилистикой, внутренним настроением и органикой образа. Чтобы зритель не чувствовал фальши.

С полным основанием могу называть Фадеечева своим театральным отцом.



Н. Б. Фадеечев и Л. И. Семенякина на репетиции с С. Филиным и И. Захаркиным.

Литературная запись

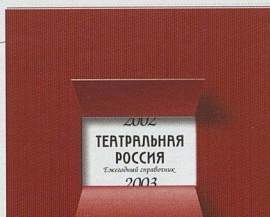
Ю. Стрижекуровой, О. Шкарпеткиной,
Е. Козленковой

ТЕАТРАЛЬНАЯ РОССИЯ

I Выпуск

Всего 714 организаций

02/2003

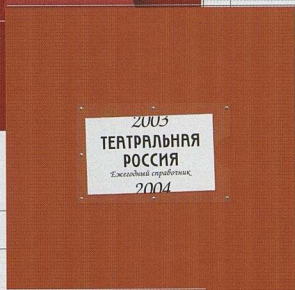


Впервые с 1966 года все о российских театрах:
контактная информация, ФИО руководства,
истории, планы сцен и зрительных залов
Органы управления культуры

II Выпуск

Всего 1244 организации

03/2004



Новые театры
Новые планы сцен и зрительных залов
Впервые подборка сценических площадок
Отделения СТД и фонды
Театральные ВУЗы

КАЖДЫЙ ГОД - САМОЕ НОВОЕ

III Выпуск

Всего 1833 организации

005



Обновленная информация об организациях
Репертуары и премьеры текущего театрального сезона
Театральная инфраструктура

НОВОЕ

Театры и сценические площадки стран ближнего зарубежья
Впервые с 1972 года - продольные разрезы сцены
Частные театры

Художественный р...

Директор

Главный художник

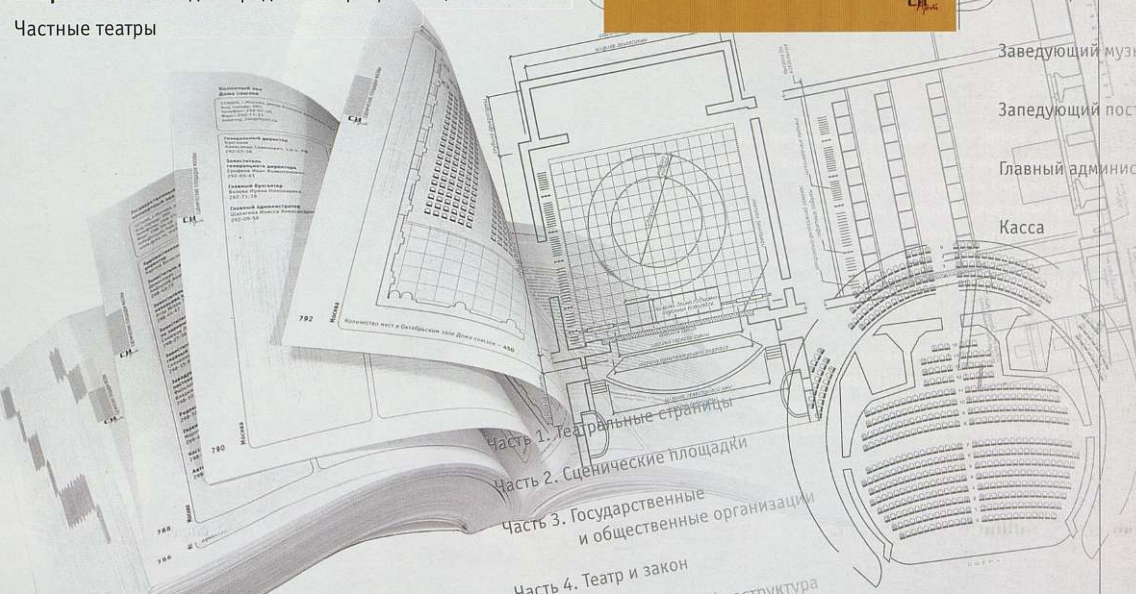
Главный режиссер

Заведующий музы...

Заведующий поста...

Главный админист...

Касса



- Часть 1. Театральные страницы
- Часть 2. Сценические площадки
- Часть 3. Государственные и общественные организации
- Часть 4. Театр и закон
- Часть 5. Театральная инфраструктура



Издатель - компания "С.И.-АРТ"

123001, Москва, ул. Спиридоновка, дом 22/2, под.1

Тел.: (095) 202-59-10, 202-48-36 Факс: (095) 202-48-96 e-mail: tr@si-art.ru

www.si-art.ru



Борис БРЕГВАДЗЕ

ДАР НАДЕЖДЫ



Имя Бориса Брегвадзе украшало афиши Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова в течение двадцати лет, а спектакли с его участием собирали множество поклонников, очарованных ярким темпераментом, блестящей техникой и актерским шармом танцовщика. На Кировской сцене он появился, уже имея за плечами опыт работы в Саратовском театре, где дебютировал по окончании местной студии. В Ленинграде творческая жизнь разделилась на две ипостаси - ученик в классе усовершенствования замечательного мастера Бориса Васильевича Шаврова и артист балета Кировского театра.



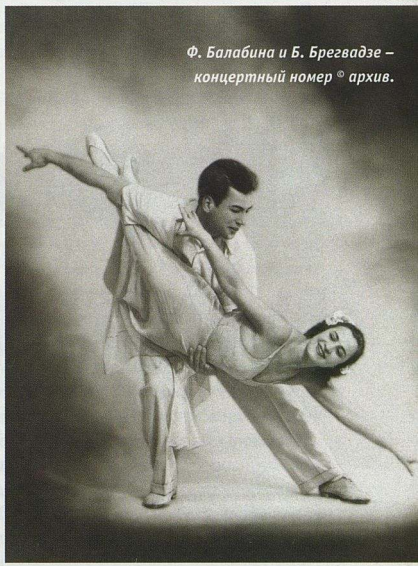
Бреговдзе всегда обладал удивительным даром надежды, противоположным и победительности, и пораженьству. Казалось, что он относился к танцу как к рыцарскому приключению, исход которого совершенно неизвестен и которое должно быть именно поэтому принято с великодушной веселостью. Многие партии его обширного репертуара отличались жизнерадостностью, оптимизмом, необоримой верой в светлые силы добра. Таковы были Базиль и Эспада в «Дон Кихоте», Меркуцио в «Ромео и Джульетте», Фрондосо в «Лауренсии». Здесь его танец искрился, вспыхивал многоцветьем красок, манил сполохами радости и оптимизма.

Однако палитра красок танцовщика была обширна. Трагические ноты зву-

чали в созданных им образах Спартака, Отелло, Ромео, в хореографических миниатюрах Леонида Якобсона «Птица и охотник», «Слепая». В каждой партии Бреговдзе демонстрировал не только блистательный мужской танец, но и истинный мужской характер - был безупречно галантным кавалером и надежным партнером. Он шел вперед стремительно, неуклонно расширяя репертуар, но делал это спокойно, без надрыва, с каждой новой ролью проявляя свой недюжинный талант и завоевывая безоговорочное признание.

Творческий путь балетного артиста стал почти притчей во языцех - столь кратковременна его сценическая жизнь. Артист балета словно спринтер, бегун на короткие дистанции: та же интенсивная отдача сил, та же стремительность темпа. После окончания сценической карьеры многие вступают на стезю преподавания, забывая порой, что танцевать и учить танцу - вещи абсолютно разные. Блистательный танцовщик, осыпанный в своё время почестями и наградами, может оказаться весьма средним педагогом, и, напротив, в прошлом незаметный артист кордебалета становится талантливым учителем, выпускающим даровитых артистов балета.

Бреговдзе начал преподавать за несколько лет до завершения сценического пути. В 60-е годы он - педагог классического танца в Ленинградском академическом хореографическом училище имени А. Я. Вагановой, а чуть позже - заведующий кафедрой хореографии в тогдашнем Институте культуры имени Н. К. Крупской (ныне - Университет культуры и искусств). Он преподавал в Пражском национальном театре, Вен-



Ф. Балабина и Б. Бреговдзе - концертный номер © архив.

герской и Финской операх. Буквально на глазах в считанные годы его ученики превращались не только в мастеров, но и в творческие личности. Наставник передавал ученикам то, чем обладает сам - мастерство, культуру, вкус. Среди учеников Бреговдзе - Юрий Васильков, Андрей Босов, Виктор Камков, Игорь Соловьев. Они стали мастерами, возглавляют различные труппы или преподают в театральных академиях дома и за рубежом. Молодая поросль - недавние выпускники Академии русского балета имени А. Я. Вагановой - Владимир Шилев, обаятельный и темпераментный Базиль, мужественный Ферхад; Иван Попов, блестящий Эспада и мечтательный Зигфрид; Михаил Лобухин, порывистый и дерзкий Блудный сын, лучезарный Аполлон, лиричный Ромео; Григорий Попов - танцовщик-виртуоз, в репертуаре которого и Золотой божок и Шут-остроумец.

Все они помнят, что у них есть Учитель, к которому всегда можно обратиться за советом, с которым можно поделиться и печалью, и радостями...



Игорь Ступников



Александр ЛАВРЕНЮК

«Варяжский гость»

в Краснодаре



Александр Лавренюк не любит, когда говорят, что он пришел в музыку из балета; в таких случаях он подчеркивает, что «пришел в балет из музыки, а в балете на двадцать лет заблудился».

Девятилетним мальчиком Саша, учащийся Московского хореографического училища, вышел впервые на сцену Большого театра. Тогда, поддерживая бороду зловещего Черномора в опере «Руслан и Людмила», он и представить себе не мог, что в качестве характерного танцовщика в течение двадцати лет на сцене и около десяти – за дирижерским пультом пройдет со знаменитой труппой её звездный путь.

М. Плисецкая (Джульетта) и А. Лавренюк (Парис) в балете «Ромео и Джульетта» © архив.





Его артистическая карьера складывалась удачно и в своей удачливости удивительно ровно. Он был одним из лучших характерных солистов Большого в 60-70-е годы, выступая в партиях Дроссельмейера в «Щелкунчике», Эспады в «Дон Кихоте», Баска в «Пламени Парижа», сеньора Помидора в «Чиполлино»... Но ещё более важно то, что он был первым исполнителем в новых творениях выдающихся хореографов, создав образы Новфаля в «Лейли и Меджнун» Касьяна Голейзовского, Сбира в «Ванине Ванини» Натальи Касаткиной и Владимира Василёва, Визиря в «Легенде о любви» Юрия Григоровича, Коррехидора в «Кармен-сюите» Альберто Алонсо. Эти спектакли прочно вошли в мировую историю балета, но и Лавренюку в ней отведено заслуженное место, своя строка в истории российского искусства.

Манера Лавренюка отличалась особой, подчеркнутой графичностью движений, предельной выразительностью линий и особым по мощи, сдержанным темпераментом. Он обладал удивительным сценическим обаянием и вдобавок ко всему благодатной внешностью. Большой театр всегда был чрезвычайно силен традициями и преемственностью, а в те годы – еще озаренностью, открытностью только что принятого в труппу хореографа Юрия Григоровича. Вот с тех самых пор судьба, как бы ни бросала и ни испытывала обоих, связала безоговорочно признанного во всём мире великим – балетмейстера Юрия Григоровича и уникального по творческой биографии Александра Лавренюка.

Лавренюку же удивительно повезло в том, что именно в эти два десятилетия его служения Театру сложился тандем великого хореографа Григоровича и великого художника театра Симона Вирсаладзе, что он танцевал в спектаклях вместе со многими ныне ставшими легендарными мастерами.

Постановки тех лет нельзя назвать просто успешными – каждая из них была событием поистине общегосударственного, общенародного масштаба, нашей неотъемлемой гордостью перед всем миром, когда даже самый отдаленный в эстетическом и географическом смыслах зритель легко и восторженно попадал в полон Большого Балета.

Как его солист Александр Лавренюк объехал весь мир. Даже о рождении единственного сына Тимофея, ныне тоже солиста балета Большого театра, он узнал на гастролях в Риме, после чего друзья ещё долго называли его «римским папой».

Незабываемо и его прощание со сценой. Как знак, как символ завершения творческого пути в качестве танцовщика, последнее выступление в спектаклях Большого театра прошло на сцене Лос-Анджелеса. Когда закрылся занавес, и труппа по традиции приветствовала нового «пенсионера», ему, тогда уже дирижёру Одесского театра оперы и балета, преподнесли дирижерскую палочку. Вряд ли, его недавние товарищи по балетному цеху ведали, что очень скоро, повинувшись ей, будут выводить свои «пап»!

За два года до этого Лавренюк стал очередным дирижером Одесского театра оперы и балета. Но Григорович отпустил его в Одессу при условии, что новоявленный дирижёр будет в Большом выполнять гарантированную норму солиста балета. Он был не просто занят в репертуаре, он был востребован.

Вот так он, ровно двадцать лет оттанцевав на главной сцене страны, всё же считает, что «заблудился» в балете. Но начиналось всё с музыки.

Его отец был форс-трубачем армии Григория Котовского, потом всю жизнь работал в различных оркестрах Москвы. Первой колыбелью будущего маэстро Лавренюка был... футляр от инструмента отца. Музыкалькой занималась и сестра. Маленького Сашу тоже отдали в музыкальную школу. Но чтобы оградить сына от влияния улицы в лихие послевоенные годы отец старался дать ему максимальную нагрузку. Помимо двух школ – музыкальной и обычной – определил сына ещё и в хореографическое училище.

Александр Лавренюк учился много и долго. В тридцать два года закончил балетмейстерский факультет ГИТИСа и даже преподавал несколько лет в Московском хореографическом училище, затем – в том же ГИТИСе. Казалось бы, дальнейшая профессиональная деятельность вполне чётко «присовывалась» на горизонте и после завершения артистической карьеры. Но вдруг, именно – вдруг (!), он опять начинает серьёзно заниматься музыкой, точно распознав жест Судьбы.

Русско-французский балетмейстер Вера Боккадоро осуществляла тогда в Большом внеплановую постановку – балет «Моцарт и Сальери». Энтузиазма у всех оказалось достаточно, а вопрос о музыкальном сопровождении решён не был. И тогда Лавренюк предложил ребятам из оркестра попробовать сделать это самим; что-то стало получаться, в результате дошли почти до премьеры. Давняя мечта о дирижёрской профессии обрела чёткие формы и ясные цели. Он поступил на дирижерско-хоровой факультет Московского института культуры. После его окончания Александр Александрович встал за пульт одного из сильнейших в стране театров – Одесского. А потом и Большого.

Лавренюк не изменил профессии, а раздвинул горизонты, имея на то особые права и, возможно, выполняя особую миссию. В балете зачастую существуют невидимые зрителю разногласия между артистами и тем, кто стоит за пультом. Александр Лавренюк саму природу танца, его суть, жёсткие законы его техники знает изнутри, поэтому «под его рукой» артистам легче танцевать. Музыка более органично вплетается в театральный процесс, именуемый балетным спектаклем, где по большому счёту всё подчинено воле балетмейстера, которую в силу особой осведомлённости этот дирижёр может постичь глубже других.

Около десяти лет выпало ему простоять за пультом Большого театра с дирижёрской палочкой в руке – прощальный подарок оказался символическим! Он дирижировал здесь всеми классическими балетами, работал с разными балетмейстерами, но, безусловно, главным для него был и, благодарение Богу, остался Юрий Николаевич Григорович. Хотя Александр Александрович с удовольствием вспоминает и о совместной работе с Владимиром Васильевым над «Анютой» В. Гаврилина (он был музыкальным руководителем постановки), Андреем Петровым – над «Эскизами» А. Шнитке. На юбилейном вечере, посвященном 100-летию Касьяна Голейзовского, Лавренюк в последний раз стоял за дирижёрским пультом в родном театре, отдавая дань не только своему первому балетмейстеру, но и святым стенам Большого театра. В тот вечер на сцене одну из его давних балетных партий танцевал сын Тимофея.

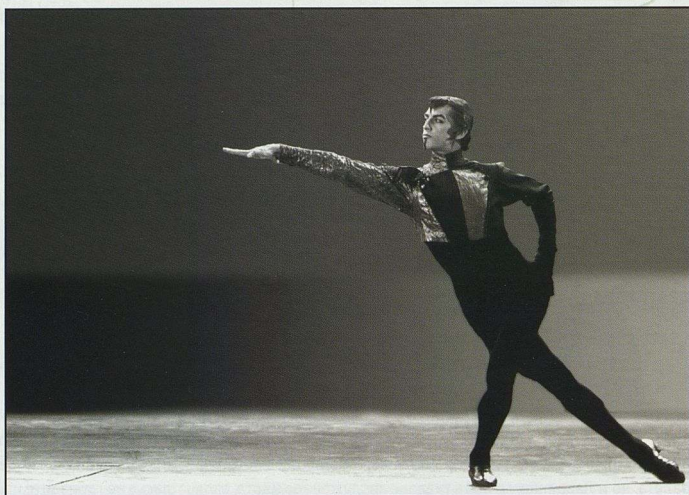
За последнее десятилетие Краснодар, пожалуй, уже привык к знаменитостям и название уникального творческого объединения «Премьера» – на слуху у всей страны, как и имя его создателя Леонарда Гатова. За несколько лет Гатов сумел

собрать в Краснодаре целое созвездие именитых творческих личностей. Конечно, огромный и неподдельный интерес не только в России, но уже и во всём мире вызывает Краснодарский балет Юрия Григоровича. Помимо него в Краснодаре уже несколько лет работают дирижёры Владимир Понькин и Владимир Зива, режиссёры Роман Виктюк, Алексей Степанюк, Владимир Мирзоев, Адольф Шапиро. Георгий Гаранян создал биг-бэнд. Приглашаются прославленные исполнители.

Но то, что сделано «в области балета», – не только счастье для всех, живущих в Краснодаре, но огромное событие для всей страны. Осенью 1996 года даже самые большие оптимисты вряд ли верили, что приезд Юрия Григоровича в Краснодар – не разовая акция, а начало эпохи балета на Кубани.

Безусловно, успех обеспечил «заброшенный» в Краснодар Юрием Николаевичем «десант», состоящий из педагогов-репетиторов Олега Рачковского и Ольги Васюченко и дирижера Александра Лавренюка. Все они – из Большого. И если упомянутые ранее варяги – заезжие, то эти, приглашённые в Краснодар специалисты, – оседлые, девятый год постоянно работающие в Краснодаре.

Григорович работает здесь уже девятый сезон, поставил 14 из 18 своих спектаклей, создав на сцене театрального объединения «Премьера» настоящую панораму легендарных спектаклей Большого: «Щелкунчик», «Раймонда», «Спартак», «Золотой



А. Лавренюк (Коррейдор) в балете «Ирмен-сютан» © архив.

век», «Каменный цветок»... Краснодарский театр Юрия Григоровича уже объездил полмира, и вновь, уже по третьему кругу, объезжает мир дирижёр Александр Лавренюк – бессменный музыкальный постановщик всех спектаклей.

Устремляясь за временем, Юрий Григорович предпринимает новые редакции постановок, подвергая существенным изменениям и музыкальный материал. Так что каждая премьера для Лавренюка – почти «целинная» работа, столь серьёзным корректурам подлежат партитуры ранних редакций.

Лавренюк требователен до жестокости, самокритичен до самодедства, честен и в жизни, и в искусстве. Восемьдесят пять музыкантов оркестра – самого сложного инструмента, ворча и обижаясь на претензии маэстро, все же признают, что такой тщательностью, такой ответственностью за конечный результат не обладает ни один из наезжающих дирижеров. Именитые, модные, востребованные всюду... Но для них Краснодар – один из многих городов, а для Лавренюка он стал родным, как и для его замечательной жены Нины Зюзиной, в прошлом солистки Большого театра. Они сердцем прикипели к Краснодарскому театру Юрия Григоровича.

И всё же портрет Маэстро был бы не полным, если бы я не вспомнила о симфонических программах, которыми ему довелось дирижировать в Краснодаре. Мне думается, что слушатели в Муниципальном концертном зале, сбравшиеся несколько лет назад на программу из музыки к балетам Арама и Карена Хачатурянов, вряд ли скоро забыли то истинное потрясение, которое испытали в тот вечер. Публика ощутила магию, мощь и почти inferнальное обаяние маэстро. Экспрессия музыки удесятерилась экспрессией дирижёра, его пластика была сама по себе спектаклем.

Ещё одно неизгладимое впечатление – в день своего 60-летия Александр Александрович дирижировал сводным хором из двухсот человек и сводным оркестром на красивой площади города при огромном стечении народа!

...Ловлю себя на панегирическом тоне и тут же думаю, что мои размышления об Александре Александровиче Лавренюке похожи на песню. Песню о «варяжском госте».



Д. Трёмбовельская и А. Лавренюк в балете «Испанское карричио» © архив.

Ирина Белова



Георги СМИЛЕВСКИ



РОМАНТИК С ТАЙНЫМИ СТРАСТЯМИ

В Георги Смилевски поражает редкое сочетание изысканности французских балетных принцев с артистизмом и темпераментом артистов московской школы. Такая «взрывоопасная» смесь безотказно действует на зрителей, так что самому обыкновенному спектаклю с участием «московского» болгарина бывает суждено превратиться в яркий праздник или волшебную сказку. Георги Смилевски родился в Софии в тот день, когда весь мир отмечает очередную годовщину рождения самого балетного русского композитора П. И. Чайковского. Можно посчитать, что такое совпадение во многом предопределило дальнейшую судьбу Георги. Именно балеты Чайковского «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» станут коронными в его репертуаре.

Однако родители будущей звезды к балету не имели никакого отношения. Хотя бабушка жила в одном доме с танцовщиками Софийской оперы и была страстной балетоманкой. Сначала она отдала учиться балету свою дочь, маму Георги. Но после того как из этой затеи ничего не вышло, мечтала увидеть артистом балета внука, который рос спортивным мальчиком. Занимался легкой атлетикой и в 10 лет с необыкновенной скоростью бегал на короткие дистанции, хорошо прыгал в высоту.

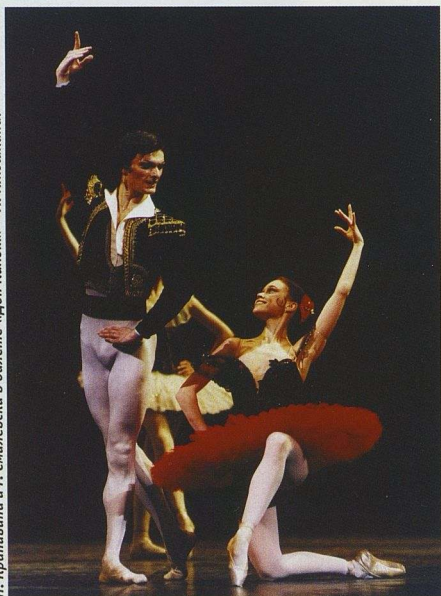
Парнишка без труда прошел отбор в хореографическое училище. На экзаменах он набрал самое большое количество баллов и по культурному обмену был сразу направлен на учебу в Москву. Неожиданному развитию событий по началу сопротивлялась мама, не хотевшая, чтобы ребенок один жил в чужой стране, но бабушка и тут настояла на своем. Так в одночасье изменилась жизнь маленького спортсмена. «Русского языка я тогда совсем не знал и всё время ходил за одноклассником и повторял всё, что тот делал. Смотрю, он надевает белую майку и черные трусы, я тоже передаю, бегу за ним и попадаю на занятия хореографии. Он надевает школьную форму и идет на урок математики, я делаю тоже самое. И только потом выяснилось, что первое время мне не надо было посещать занятия, поскольку я должен был отдельно обучаться русскому языку. Но через три месяца я уже спокойно общался со сверстниками и учителями», — вспоминает Смилевски.

Все премудрости будущей профессии Георги постигал постепенно, в чем ему помогала Аза Владимировна Кулаева, его первый и любимый педагог. С пятого класса Георги обучался танцу Игоря Валентиновича Уксусникова, который в тот момент был художественным руководи-

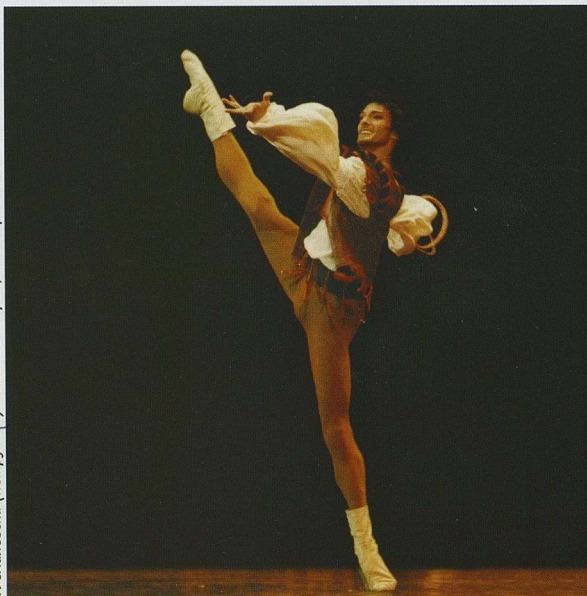
различить трудно. «Я боялся Игоря Валентиновича и старался делать все, как можно лучше, но не мог ни вздохнуть, не выдохнуть. У меня начинала кружиться голова, все темнело перед глазами, выступал холодный пот, и хотелось скорее лечь на пол. Игорь Валентинович говорил, что не может из-за меня останавливать программу, советовал вернуться в Болгарию и продолжить обучение там. И тогда я решил перевестись на характерное отделение», — продолжает Георги. Но трудности на этом не закончились: попав на отделение к Николаю Леонидовичу Докукину, юный танцовщик, не прouchившись и полгода, сломал руку и вынужден был уехать на лечение домой. А когда вернулся из Болгарии, то неожиданно обнаружилось, что за время отсутствия вырос на целых четыре сантиметра. За год, к окончанию училища, подрос еще на пятнадцать! И стал высоким черноволосям красавцем с необыкновенно длинными ногами, изящной стопой и идеальным подъемом.

Удивленный Уксусников даже пригласил преобразившегося юношу сдавать на госэкзамен по дуэтному танцу в свой класс. А заявки для того, чтобы занять красавца-болгарина в своих спектаклях в качестве солиста прислали сразу два коллектива: Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и студия Юрия Григоровича. Не долго думая, счастливый выпускник выбрал балет Григоровича и успел проработать в нем полтора года. В версии Григоровича на сцене Большого театра и на гастролях за рубежом Смилевски станцевал главные партии в балетах «Лебединое озеро» и «Щелкунчик». Но счастье работать с мэтром оказалось недолгим. В 1995 году произошли всем памятные события, вследствие которых

Н. Крапивина и Г. Смилевски в балете «Дон Кихот» © А. Ключкина.



Г. Смилевски (Петруччо) в балете «Укрощение строптивой» © В. Лапин.



лем Московского хореографического училища. К началу второго курса Георги и два его одноклассника Ян Годовский и Дима Гуданов оказались самыми маленькими по росту в классе. Гоша к тому же быстро утомлялся на занятиях, даже падал в обмороки — так проявлялись трудности роста неокрепшего организма.

Сегодня все трое — ведущие мастера московской балетной сцены, но тогда в неоперившихся и неумелых подростках будущее было

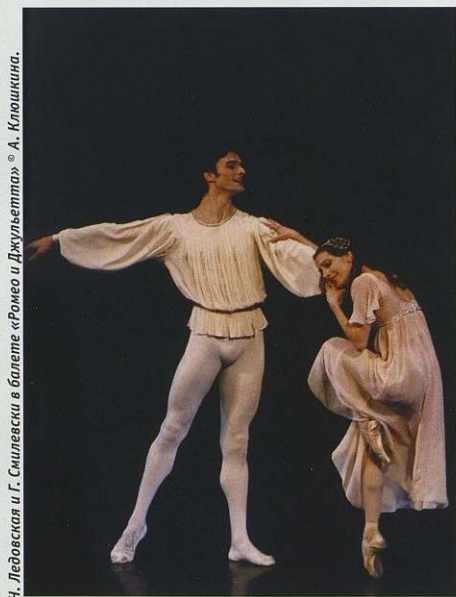
великий хореограф покинул Большой театр, вскоре прекратила свое существование и студия.

Смилевски остался не у дел. Идти в Музыкальный театр, от сотрудничества с которым артист отказался, было неловко. Тогда он попросил свою однокурсницу, солистку этого театра Наталью Крапивину, по которой еще в училище тайно вздыхал, выписать на месяц пропуск для занятий и попал в класс одного из лучших педагогов

театра Аркадия Александровича Николаева. Это событие стало поворотным в его судьбе.

Николаев сразу оценил потенциал начинающего артиста, и через некоторое время удивленный Георги получил без дополнительного просмотра повторное приглашение стать солистом театра. Аркадий Николаев, в прошлом классический премьер, взялся наставлять Смилевски и щедро делился с новым учеником уникальным опытом и знаниями. Особенно трудно далась Георги партия принца Зигфрида в «Лебедином озере», которую артисту пришлось танцевать всего через три месяца после того, как он попал в труппу. Другие годами дожидаются заветной роли, для многих из них это — неосуществимая мечта. Но Смилевски, обладающий природным лиризмом, как будто рожден для ролей рафинированных принцев. Мечтательный романтик с тайными страстями — таков его Зигфрид в «Лебедином озере». Томным красавцем, который кажется почти нереальным в движении сне Маши, предстает его принц в «Щелкунчике». Существо, даже более невесомое, чем феи воздуха, — его Джеймс в «Сильфиде». Поэтически влюбленный в свою даму юноша околдовывает нас в «Призрачном балете». Но в самом начале было «Лебединое озеро». «Мы с ним совершенно одинаковые, — вспоминает Аркадий Николаев. — Конечно, танцевать «Лебединое озеро» в девятнадцать лет очень трудно. Он, как и я, едва ни плакал от волнения на первом спектакле. Однако вышел победителем». Хотя поначалу не всё шло гладко: у Смилевски присутствовала некоторая манерность в танце и суховатость в движениях, не было большого плие, пришлось работать над элевацией и мягкими приземлениями. Эти проблемы он

га. Культура исполнения дуэтного танца у Смилевски и Крапивинной очень высока. В дуэте он — благородный кавалер, рыцарь балерины, как того и требует амплуа романтического принца. Иное дело — вариации. Здесь Смилевски раскрывается во всем блеске, привлекая красотой танца, выявляя достоинства каждого сольного эпизода, расставляя в нём нужные акценты. И в балете «Ромео и Джульетта», вошедшем в репертуар танцовщика в 1997 году, и в «Жизели» (1998), где Смилевски показывает эталон освоения партии Альберта, и в «Дон Кихоте» (1998) — он отличается скульптурностью поз, неповторимостью облика. «Ромео и Джульетта» в версии Владимира Васильева стал одним из любимых спектаклей Георги. В 2000 году он, как приглашенный солист, много танцует эту редакцию балета в Литовском театре оперы и балета в Вильнюсе, часто выезжая с труппой на гастроли за рубеж, и тесно сотрудничает с Владимиром Васильевым и Мстиславом Ростроповичем — дирижером балетной постановки. В 1998 году Смилевски впервые выступает в балете «Дон Кихот». В партии Базиля он предстает перед зрителем как опытный, творчески зрелый мастер, владеющий всеми секретами ремесла. Исполнение па де де из «Дон Кихота» принесло Смилевски бронзовую медаль и 3 премию на конкурсе в Варне в 1998 году, а их дуэт с Натальей Крапивинной был назван лучшим. Болгария — его родина, и для Георги было принципиальным именно здесь добиться признания. Возможность проявить себя не только в классическом репертуаре, но в других танцевальных направлениях отчасти представилась Георги благодаря участию в балетах Дмитрия Брянцева «Саломея», «Браво, Фигаро!», «Девять танго и Бах», «Дама с камелиями», «Укрощение строптивой».



Н. Левова и Г. Смилевски в балете «Ромео и Джульетта» © А. Клошчина.



Н. Левова и Г. Смилевски в балете «Шопениана» © В. Назаров.

успешно решает вместе с учителем, становясь все более мужественным и одновременно лёгким на сцене.

С первых же шагов в театре складывается дуэт Георги Смилевски с Натальей Крапивинной, которая в 1997 году становится его женой. В 2000 году рождается сын Дима. Сегодня такое явление, как постоянное партнёрство, становится редким на балетной сцене. А ведь только в «станционном» дуэте артисты идеально чувствуют друг дру-

Особенно неожидан он в балете «Укрощение строптивой», где, выходя на сцену с плеткой, демонстрирует свой неуемный темперамент и быющую через край брутальность.

Балетная звезда Георги Смилевски возшла давно. Но настоящая известность в качестве высококлассного профессионала и даровитого исполнителя приходит только теперь.

Павел Яценков



Рудий ХОДЖОЯН

ИГРА ТЕМПЕРАМЕНТОВ

Игорь Александрович Моисеев не любит, когда кого-то из артистов его коллектива выделяют особо, называя солистом, поскольку считает, что в ансамбле все исполнители — солисты.

Однако для Рудия Ходжояна можно сделать исключение: он — один из самых ярких, звёздных артистов труппы.

Рудий Ходжоян — не только живое воплощение принципов моисеевской школы танца. Тот уникальный опыт, который обрёл артист за время своего многолетнего служения коллективу, позволяет говорить о нём, как о мастере, постигшем самую суть творческого метода великого хореографа.



Карьера Рудия Ходжояна началась пять десятилетий назад. Шестнадцатилетний юноша приехал из Баку на смотр художественной самодеятельности. На талантливого плясуна обратил внимание руководитель знаменитого ансамбля Игорь Моисеев и пригласил его в Школу своего коллектива. Будучи ещё учеником Школы-студии при ансамбле, Рудий Ходжоян обнаружил незаурядное дарование и редкий сценический характер, что и заметил Игорь Александрович. Вскоре ученик стал участвовать в концертах, яркая сценическая внешность, редкие природные данные, артистизм, стремление найти решение каждой, даже не слишком значительной партии, и, главное, уникальный взрывной темперамент помогли ему быстро стать солистом ансамбля и освоить сложные номера.

Какой бы танец ни исполнял Рудий Ходжоян, его всегда отличает редкая органичность. Любой национальный характер — будь то аргентинский пастух («Гаучо»), или остроумный молдавский весельчак (молдавская сюита «Хитрый Мокану»), или мужественный партизан — иститель (хореографическая картина «Партизаны»), или темпераментный таборный цыган (хореографическая картина «Цыгане»), или заботливый отец семейства (еврейская сюита «Семейные радости») —

этот замечательный актёр-танцовщик выделяет ярко индивидуальными чертами. Умение мгновенно перевоплощаться в самые разнообразные сценические образы создали ему репутацию синтетического, драматически одаренного танцовщика.

Сегодня репертуар Ходжояна огромен — десятки разнообразных по технике и драматургическим задачам партий. В любой из них природный талант Рудия Ходжояна сверкает яркими красками, и в каждой зритель узнаёт подлинные черты народного характера. Актёрское дарование Рудия Ходжояна безгранично. Пресса всего мира отмечает его исключительную исполнительскую манеру, равной которой трудно найти как среди профессионалов, так и среди танцовщиков — любителей.

Уникальность дарования Ходжояна — танцовщика и в том, что он в совершенстве владеет национальными инструментами. Талантливо аранжируя народные мелодии для номеров, поставленных Игорем Моисеевым, он привносит нюансы, обогащающие исполнительское мастерство артистов ансамбля. Вот лишь один пример. Блестяще поставленный Игорем Моисеевым воинственный танец «Хоруми» (1937) для первой программы ансамбля «Танцы народов СССР» до сих пор является украшением репертуара во многом благодаря искрометному исполнению Рудием Ходжояном драматичес-

кой роли вожака: он не только великолепно выполняет сложнейшие движения, но и одновременно сопровождает исполнителей на народном инструменте.

Творчество Рудия Ходжояна высоко оценено: он — народный артист России, награжден также «Орденом Почета» и медалью, имеет орден «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

Рудий не только выдающийся танцовщик. Обладая колоссальным сценическим опытом, досконально зная репертуар ансамбля, а также требования Игоря Моисеева, его творческие принципы воспитания артистов, он стал подлинным помощником хореографа, помогая ему растить новые поколения «моисеевцев». Открытый, легкий характер, искреннее желание помочь, а главное — умение увидеть индивидуальность танцовщика, заметить ошибку и подсказать верный путь к ее преодолению — вот главные черты Рудия Ходжояна — педагога. Вот уже несколько поколений танцовщиков с благодарностью вспоминают уроки Рудия. Вместе с ним на сцене танцуют его ученики, и это — лучшее свидетельство творческого долголетия «живой легенды» ансамбля, как называют Ходжояна во всем мире.

Лидия Шамина

Р. Ходжоян в еврейской сюите «Семейные радости» © архив.



Р. Ходжоян в сюите «Хитрый Мокану» © архив.



Р. Ходжоян в аджарском танце «Хоруми» © архив.



Вместо рецензии на спектакль «Сон в летнюю ночь»

ШЕКСПИР, НОЙМАЙЕР И МОСКОВСКИЕ АРТИСТЫ



Светлана Захарова и Николай Цискаридзе © А. Владимиров.

Вопрос. Сколько лет прошло?..

Ответ: От Шекспира до Ноймайера меньше, чем от Ноймайера до москвичей. Дело, конечно же, не в количестве лет (или даже столетий), дело в понимании жанра и умении его передать языком своего тела и составить авторский комментарий ко всему, что предложено авторами — в обстоятельствах, авторами предложенными. Сделать это полностью сумел во время прошедших на сцене Большого театра премьерных показов балета «Сон в летнюю ночь» только один артист, к сожалению, не из труппы Большого — Иван Урбан, приглашенный участвовать в спектакле Джоном Ноймайером. Лёгкий танец, свободное игровое владение им, умение существовать в роли как бы шутя, и то, что ныне называют харизмой — обаяние, достигающее публи-

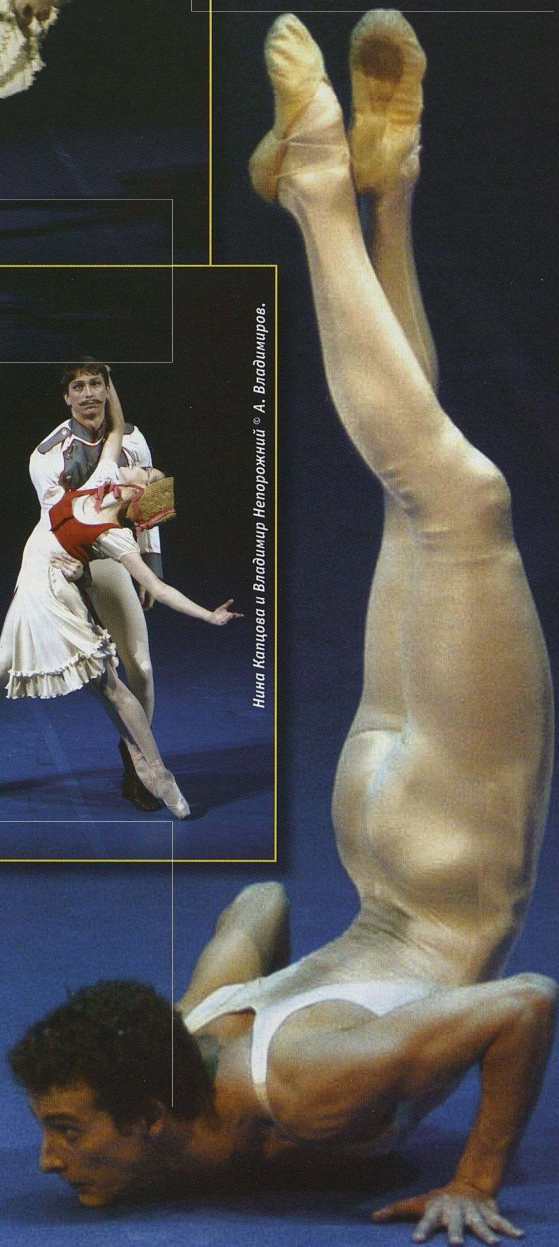
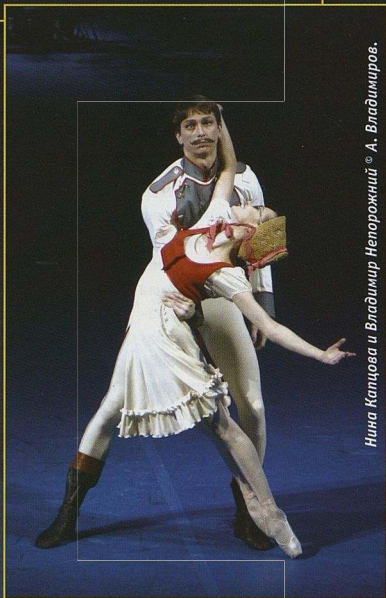
ки, — все вместе в исполнении Урбана и составило пример «авторского» осмысления хореографического текста. Из московских артистов ближе к первоисточнику оказались Ян Годовский (образ Пэка помог ему), в чьих движениях хотелось бы, однако, большей лёгкости, и танцевавшая в паре с И. Урбаном Нина Капцова, которой также еще предстоит снять некоторое напряжение в трактовке партии. Независимый по характеру Владимир Непорожний в силу своей независимости может быть поставлен в этот же ряд. «Хорошо танцуете, уважаемые!», — хочется сказать всем. У вас блестящие данные, хорошая школа и ваши темпераменты весьма и весьма ложатся на роли. Но всё, что в балете происходит, вы, увы, принимаете всерьёз. У вас драма, у авторов — фарс. Вы напряжены, а замысле основан на «relaxation», расслаблении. Ведь секрет

«Сна» в том, что это — действительно сон. Все силы ночных грёз освобождают героев от «зжатости» и стеснений, от рассуждений и усилий. Жизнь во сне протекает как будто так же, но, вместе с тем, она совсем другая, и вы остаетесь в условиях предложенной игры такими, какие есть сами по себе. А если так, то сцена «создаёт» свою жизнь и предлагает свои правила. В спектакле Большого театра её, этой «жизни по правилам», нет, как нет и Ноймайера с его «Сном в летнюю ночь». Всё воспринимается затынутым, монотонным, скучным. Потому что Ноймайер ставил задуманный Шекспиром сон в летнюю зачарованную ночь, когда небо — черно-синее, а звёзды — рукой достать, и столько таинственной энергии вокруг, и деревья танцуют гибкий танец, и всё влечет и завораживает, и нет никаких сдерживающих уз. Прекрасные актёры, вам и карты в руки! Забудьте о том, что знаете, что умеете, поверьте своему телу, его верному чувству движения и живите в фантазии и метаморфозах сна. Хоть в одном спектакле, пусть и созданном около сорока лет назад, но созданным живым классиком прошлого века, одной из его легенд — Джоном Ноймайером. Доверьтесь ему, а с ним — гению Шекспира! Зрителям и профессионалам, любителям и знатокам так нужно, чтобы спектакли крупнейших хореографов XX века были вами освоены и переданы в XXI-й. Вы повзрослели и остались таким же сценически привлекательным, Николай Цискаридзе. Вы награждены всеми данными для танца, им владеете, Светлана Захарова. Вы виртуозны и графичны, Ян Годовский. Вы обладаете прекрасной внешностью и покорили не одну вершину балета, Владимир Непорожний. Хороший вкус, школа и тайна неоткрытости отличает Вас, Нина Капцова. И вам сегодня, только вам подвластна хореография современного классического балета. Я позволила себе вместо рецензии это обращение, так как мы привыкли любить вас и гордиться вами, московские артисты балета. И мы так хотим еще верить в наш Большой.

Нина Капцова и Иван Урбан © А. Владимиров.



Нина Капцова и Владимир Непорожний © А. Владимиров.



Странствующий рыцарь прибыл в Ростов

Балет донского края, несмотря на молодость, обретает известность. Его жизнь началась в марте 2001 года спектаклем «Жизель». А сегодня на афише пять одноактных спектаклей и четыре полнометражных, среди которых «Лебедино озеро» (балетмейстеры Елена Иванова и Олег Корзенков), «Болеро» (в оригинальной хореографии Олега Корзенкова), а также — «Щелкунчик», «Шопениана», «Привал кавалерии» и другие. Недавно в Ростовском музыкальном театре состоялась премьера балета Л. Минкуса «Дон Кихот» в хореографической редакции Алексея Фадеечева.

Художественный руководитель театра Вячеслав Куцёв считает, что труппе постоянно необходимы встречи с новыми артистами и балетмейстерами, — тогда в её творчестве не будет застоя. Подобный «новый взгляд» нашел своё отражение не только в приглашении московского хореографа, но и в участии в премьерных спектаклях солистов Национального балета Кубы Лауры Ормигон и Оскара Торрадо, а позже — солистов Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Натальи Сомовой и Виктора Дика. «Свои» солисты Юлия Котёлкина и Константин Ушаков уже на генеральной репетиции показали себя достойными соперниками именитых гостей, но из-за травмы партнерши их премьерный выход на сцену был отложен.

Первые аплодисменты, когда занавес открылся, предназначались сценографу Вячеславу Окуневу. В созданные им декорации — залитую солнцем площадь Барселоны — органично «вписалось» танцевальное действие. Столь же впечатляюще выглядело и оформление других картин. При изготовлении декораций художник использовал анилиновые краски — дорогостоящую и сложную технику, дающую глубокий густой цвет. Мини-шедеврами можно

назвать и «промежуточные» занавеси, которые закрывали сцену в момент смены декораций. Окунев также автор эскизов костюмов и световой партитуры, а это немаловажно для сценографического решения спектакля в целом.

Алексей Фадеечев расширил пролог, ввёл дополнительные эпизоды в массовые сцены и большой дивертисмент в финальной картине. Всего лишь несколько новых смысловых акцентов — и спектакль приобрел единую фабулу — собственно историю странствий Дон Кихота, рыцаря Печального образа.

Для Лауры Ормигон и Оскара Торрадо, испанцев, работающих ныне в Национальном балете Кубы, ростовский «Дон Кихот» оказался знакомым не только потому, что дух национальной стихии им близок, но и в связи с тем, что в этом году Испания отмечает четырехсотлетие романа Мигеля де Сервантеса Сааведры. У себя в театре артисты танцуют, разумеется, иную версию «Дон Кихота», что, естественно, создаёт трудности при адаптации к русской хореографии. «В нашем репертуаре три версии этого балета: одна — Алисии Алонсо, вторая — Вахтанга Чабукиани (её мы танцевали в Тбилиси) и сейчас третья — Алексея Фадеечева, — говорит Лаура. — Хореографические прочтения Чабукиани и Фадеечева весьма отличны от кубинской версии».

«Трудностей при подготовке было не так уж и много, — продолжает Оскар, — поскольку мы знакомы с русской версией Вахтанга Чабукиани. Принципиальные сложности возникли в пантомиме, поскольку на одну и ту же музыку «положены» разные жесты и пришлось переключаться с одного варианта на другой. Но нам очень нравится постановка Алексея Фадеечева: в ней всё понятно, ясно и для танцовщиков, и для публики».



Лаура Ормигон и Оскар Торрадо в балете «Дон Кихот» © В. Погонцев.

Если на первом спектакле артисты словно «пробовали» сцену, привыкали к залу, публике, то во второй вечер они полностью раскрылись и продемонстрировали высокий исполнительский уровень. Показать русским зрителям истинно испанский темперамент, характер своих соотечественников, своего народа стало для гостей принципиальной творческой задачей. Привнося в своё исполнение собственное ощущение роли, солисты, тем не менее, отчасти ориентировались на выдающихся русских танцовщиков, выступавших в главных партиях балета. «Помню, я увидел, как Базиль — Михаил Лавровский — при исполнении вариации из первого акта в пируэте держит руку за спиной, — вспоминает Оскар Торрадо. — Мне это настолько понравилось, что я решил все пируэты исполнять в такой очень испанской манере». Проблема в пантомимических

сценах, упомянутая Торрадо, дала о себе знать в сцене мнимого самоубийства Базилья, которая выглядела несколько сомкнанной, хотя и вызвала привычный зрительский смех. Знаменитую феерическую вариацию Китри из первого действия Лаура Ормигон танцевала, «вживую» аккомпанируя себе на кастаньетах, и дробная россыпь звуков вторила экспрессивному танцу балерины.

Труппа ростовского театра не отставала от солистов, замечательно справляясь с задачами, поставленными хореографом. Дружно и слаженно действовал и кордебалет, и группы корифеек. Аккуратно и легко в своеобразном «па де труз» с Базилем танцевали подруги Китри — Главдия Гламаздина и Елизавета Мислер, причем последняя показалась также и в роли воздушного Амура в картине сна Дон Кихота, чисто и непринужденно исполнив эту партию. Жизнерадостную энергетику музыки Минкуса мастерски передал оркестр под управлением Александра Анисимова.

Темпы подготовки репертуара театра позволяют вскоре ждать новых постановок, как оригинальных, так и восстановленных из отечественного репертуара прошлых лет. Интересное и, на наш взгляд, даже революционное предложение высказали гости: очень давно они лелеют мысль о возрождении балета А. Крейна В. Чабукиани «Лауренсия» по пьесе почитаемого в Испании не менее, чем Сервантес, Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна». Ими уже проведена работа по восстановлению музыкальной партитуры балета, есть предложения о постановщике. Быть может, ростовский театр снова возьмется за испанскую тематику? Тем более что успешная премьера «Дон Кихота», по-видимому, оказалась в какой-то мере исторической для молодой труппы: буквально в последние дни прошлого года коллективу сообщили о назначении Алексея Фадеечева на пост главного балетмейстера Ростовского театра. В одном из своих недавних интервью Фадеечев отдал должное мастерству труппы, которая, несмотря на молодость, технична и артистична. Алексей Николаевич отметил, что работать с ней «приятно и удобно», она, к тому же, «имеет большой потенциал и может за короткое время стать по-настоящему высокопрофессиональным хореографическим театром».

Ольга Шкарпеткина

Сцена из спектакля. В роли Дон Кихота Степан Ольховский © В. Погонцев.



Неуходящая натура

В конце прошлого года гала—концерты под названием «Сокровища русского балета: от Петипа до наших дней» были представлены зрителям Московским государственным театром «Русский балет». Программа включала фрагменты лучших образцов отечественной хореографии: от великого «российского француз» Мариуса Петипа и Александра Горского до работ мастеров советского периода — Василия Вайнонена, Ростислава Захарова, Леонида Лавровского, Леонида Якобсона, Константина Боярского, вписавших яркие страницы в историю отечественного балета.

В концертах участвовали приглашенные молодые артистки Большого театра Нелли Кобахидзе, Ольга Тубалова и Татьяна Лазарева, ведущие солисты и молодёжь «Русского балета», танцевавшие новые для них номера технически весьма уверенно, азартно и с огромным удовольствием.

Мариус Петипа был представлен картиной «Оживлённый сад» из балета «Корсар», где в партии Медоры выступила стильная и элегантная Нелли Кобахидзе, показавшая лёгкость и воздушность «полётных» прыжков, чистоту исполнения «мелких» пальцевых движений, протяженные линии арабесков.

В «Панадеросе» из балета Александра Горского «Раймонда» танец Татьяны Лазаревой искрился весельем и радостью жизни, а её партнёр — солист «Русского балета» Константин Аверин выглядел неукротимым и страстным.

Сцену прощания из балета Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта» танцевали эмоциональная, полная женственности и обаяния Екатерина Лосева и сдержанный, словно скрывающий предчувствие беды Максим Фомин.

В сюите из балета Вайнонена «Пламя Парижа» дуэт Дианы Мирейль и Антуана Мистралья исполняли молодые солисты труппы Елена Осокина и Антон Гейкер, точно передавшие жеманно—прихотливый стиль гавота с его лёгкой манерностью, небрежной грацией и четкой фиксацией финальных поз.

Нелли Кобахидзе в картине «Оживлённый сад» из балета «Корсар» М. Логвинов.





Александр Смольянинов (Нурали) в сюите из балета «Бахчисарайский фонтан» © М. Логвинов.

Феерический успех имел танец басков, где темпераментно танцевали Константин Аверин, Александр Смольянинов и Владимир Минеев — танцовщик экспрессивной манеры танца, обладающий высоким, мощным прыжком и выразительной пластикой. Терезабаска Ирины Аблицовой, буквально ворвавшаяся в их танец, ещё больше подчеркнула героическую тональность сюжета.

Творчество Ростислава Захарова представили сюиты из балетов «Бахчисарайский фонтан» (вальс Марии и Вацлава в исполнении Дарьи Дариной и Юрия Островского и татарская пляска) и «Медный всадник» (картина на Сенатской площади, хоровод

подруг Параша, сцена гадания, дуэт Параша и Евгения).

Анастасия Баранова даже в небольшом фрагменте смогла создать образ простой девушки, полный чистоты и обаяния. Её Параша весела и беззаботна, взволнована ожиданием встречи с Евгением. Подруги гадают ей на картах, которые сулят печаль и несчастье, и только приход Евгения (Виталий Манин), любящего, нежного, преданного, отвлекает Парашу от тяжелых дум.

Совершенно неожиданным предстал перед зрителями Александр Смольянинов, солировавший в роли Нурали в татарской пляске. До сих пор он танцевал в спектаклях «Русского балета» лишь



Танец басков из балета «Пламя Парижа» © М. Логвинов.

чисто классический репертуар — Альберт в «Жизели», Принц — Щелкунчик в «Щелкунчике», па де труа в «Лебедином озере», вставное па де де в «Жизели». В татарской пляске, когда на сцену, как поток лавы из жерла вулкана, «выплёскиваются» две линии танцовщиков, а танец достигает своего «накала», — над толпой «наездников» взлетает Нурали. Поджав ноги, он несется в воздухе, на мгновение приземляется и вновь парит в высоком прыжке. Весь его танец — мощь, сила, отчаянная ярость. Так и кажется, что слышишь свист нагаек, топот лошадиных копыт, гиканье наездников.

Сцену из балета Константина Боярского «Барышня и Хулиган» представили Ольга Тубалова, юная, нежная, трогательно беззащитная, и Владимир Минеев — интересный танцовщик гротескового плана, свободно чувствующий себя в сложном пластическом рисунке партии. Его герой словно старается убедить и себя самого, и Барышню в своей «шпанинской» репутации. Расхлябанная «блатная» походочка, стремительные,



Ольга Тубалова и Владимир Минеев во фрагменте из балета «Барышня и Хулиган» © М. Логвинов.

словно распластанные по земле прыжки, не скрывают, однако, внутреннего надрыва и одиночества. Встреча с Барышней преобразует его.

Вечер «От Петипа до наших дней» стал большим праздником и для зрителей, и для исполнителей, многие из которых показались

в совершенно новом для себя репертуаре, выживив ранее скрытые грани своих дарований. К тому же, программа концертов, подготовленная совместно труппой «Русский балет» и солистами Большого театра, напомнила о тех богатствах, что накоплены отечественным балетом, особенно в XX веке, представ еще одним свидетельством беспочвенности разговоров о том, что хореография корифеев 30-х — 60-х годов минувшего столетия безвозвратно ушла в прошлое. Успешные выступления артистов XXI века в отрывках из балетов Лавровского, Вайнонена, Захарова, Якобсона, Голейзовского, Боярского показали, что их произведения интересны сегодняшним исполнителям, дают обширный и разнообразный материал для творчества, вызывают живой отклик у зрителей. А значит, полотно мастеров эпохи, ныне именуемой эпохой «драмбалета», имеют право на жизнь и должны возвращаться на современную сцену.

Работу по восстановлению и постановке программы вечера провели балетмейстеры — репетиторы Большого театра России Ирина Лазарева, Валерий Лагунов, балетмейстеры — репетиторы «Русского балета» Ольга Коханчук, Дмитрий Проценко, Рано Каримова, Виталий Ахундов. Солист «Русского балета» Юрий Бурлака оказал неоценимую помощь в подборе музыкального и видео материалов.

Екатерина Лосева и Максим Фомин во фрагменте из балета «Ромео и Джульетта» © М. Логвинов.



«Цеховые» премьеры: noise & silence



Спектакли Фестиваля российских театров танца «Цех» привлекают неожиданными названиями, парадоксальной тематикой, шокирующими сценическими решениями. Яркие примеры — «Noise & Silence» (в переводе — «Шум и Молчание») питерских «Игуан» (хореограф М. Иванов) и «Не Жизель» «Киплинга» из Екатеринбурга (хореограф Н. Левченко).

Ключевой образ сорокаминутки «Игуан» – яйцо, с которым на протяжении спектакля производят различного рода манипуляции довольно странные персонажи, появляющиеся в луче света: мужчина и женщина в черном, двигающиеся подобно механическим куклам, две энергичные девушки в маечках и шортах, импозантный молодой человек в синих плавках. Ведущим мотивом «Noise & Silence» становится мотив движения «туда и обратно», который прослеживается и в пластике, и в проектируемом на занавес видеоряде, и в звуковом оформлении. Несмотря на оригинальные сценические находки, в целом показалось, что спектакль был гораздо более интересен самим исполнителям, нежели публике.

Гости из Екатеринбурга, чьи постановки «Девочки – направо, мальчики – налево», «Высокорослые томаты, или Правда о грушах» в 2001-2002 годах номинировались на национальную театральную премию «Золотая маска», привезли на фестиваль спектакль со знаковым названием «Не Жизель». По словам руководителя «Киплинга» хореографа Натальи Левченко, «Не Жизель» – это взгляд на мир моды с другой стороны, не с позиции тех, кто диктует новые модные тенденции, а с точки зрения того, на кого модная fashion-рекламная осада ориентирована».

Отрицание в названии сразу же нацеливает на действие, далекое от традиционного классического балета. Спектакль строится на контрасте между музыкальной темой «Кармен-сюиты» с её необузданными страстями и манерными образами «не-Жизелей», вся активность которых направлена на борьбу

с лишними сантиметрами, гонку за новыми тряпками и омолаживающими кремами. Четыре томные девицы в коротеньких халатиках и панталончиках, с косынками на головах (которые, как становится ясно позднее, вовсе и не косынки, а цветные колготки) подбирают себе наряды и болтают на темы, почерпнутые из глянцевого журналов. Трагическая история Жизели, которую пересказывает клиентка салона красоты, вызывает ироническую усмешку: героиня говорит о неистовой пляске виллис, а вокруг неё не менее неистово кружатся маникюрши и массажистки. Ряд подобных несоответствий в сочетании с пародийным обгрыванием рекламных роликов порождает комический эффект. Однако при всём комизме, спектакль не только забавляет, но и обнажает одну из актуальных проблем современности: у «не-Жизелей» есть «глянцевые идеалы», они научились превращаться в гламурных красавиц и растягивать губы в «голливудской» улыбке, но это, увы, не может сделать их счастливыми. Наверное, поэтому одинокий затаивший голос в темноте – «64 см – это всё-таки лучше, чем 74» – вызывает грустную улыбку.

Театр «По. В. С. Танцы» («Полностью Внутренне свободные танцы») выступил с тремя соло. Эммануэль Горда представила работу «Открытки из России»: спектакль пестрит символами прежней и нынешней России – здесь и огурчик солёный с водочкой, девичьи косынки, капуста да шапка меховая. Героиня постановки через предметный мир рассказывает о разных сторонах русского характера. Картинка кажется очень реалистичной, в зале смеются, но... над кем?! Каждая сцена спек-



такля – своеобразная открытка из Матушки-России.

Альберт Альберт станцевал соло «Оу-оу, какой радостный день». Альберт всегда удивляет: сдержанный, сосредоточенный, он серьезно относится к каждому движению, и ни один мускул на его лице не дрогнет беспричинно. Александра Конникова блеснула в постановке «Ключ», в которой безумие, зротика, полный отрыв от реальности повествуют об одиночестве души, потребности быть любимой, нужной.

Труппа «Море Лаптевых» из Челябинска показала работу «Если бы...» На сцене двое в черном. Свет то гаснет, то появляется вновь. Также мгновенно меняются мысли и чувства героев, что выражается в мельчайших деталях, даже в касаниях пальцев...

Коллектив «Колония нестроного танца» выступил со своей постановкой «Так и не пришел...» На сцене девочки-нимфетки – в замысле много от Набокова плюс явная апелляция к советскому времени, когда «в СССР не было секса». Спектакль необычайно откровенен. Через сумбур страстей он ведет к финальной черте: красные косынки – всё, что осталось от служения коммунизму.

Школа искусств из Москвы представила работу «И всё тщательно перемешать...» В полной тишине четыре девочки-подростка шепчут страшную сказку про черную комнату. Ровный стук капель дождя о стекло. Девичьи крики. Теннисные шарики, раскиданные по полу. Острота ощущений – в деталях. Смысл читается сквозь слова, сквозь движения.

Откровенно смелое, окрашенное юмором исполнение Тарасом Бурнашевым миниатюры «Моя подруга телевизор» поведало о том, как порой тонка грань между миром техницизма и душой человека, что порой человеку свойственно одушевлять то, что создано им искусственно.

Абсолютно вне конкуренции оказался проект Лики Шевченко «Не сон» в исполнении Романа Андрейкина и Ульяны Бачерниковой. Борьба двух миров, двух полов, двух страстей, борьба мужчины и женщины, борьба за любовь, символом которой становится шинель, которую герои терзают на сцене так же, как терзают сердца друг друга: «Иногда мы не понимаем друг друга, но не можем иначе. Мы зависим друг от друга. Пора, наконец, признать, что мы связаны и что необходимы друг другу не только в танце!»

Е. Матерова, Ю. Сутормина



• Сцена из спектакля
«Знает ли жизнь английская королева?»
© архив.

• Сцена из спектакля
«Сеанс одновременной игры»
© P. Yalakas.

• Выступает театр танца «Игуан»
© А. Игнатов.

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

- ежедневно обновляются
новости танцевальной жизни
- каждую неделю
выпускаются новые статьи и
интервью в танцевальной жизни

- столько информации, что
вам больше не захочется
ничего искать
- отзывы всех изданий ИД
«Один из лучших»

В нашем Интернет-магазине
«Книжная сцена»

200 наименований книг о балете, модерне, спортивных танцах,
гимнастике, 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
«Один 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
Покупая у нас книги, Вы экономите
до 30 % своих денег

Мы выкладываем книги наложным платежом
по всему миру!

200 наименований книг о балете, модерне,
спортивных танцах, дэнсе, эстраде, цирке.
Книги об управлении на расстоянии, 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 нестандартные соревнования и фестивали;
- акции коллективов и любого мероприятия

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

Адрес: Москва, Духовской пер., д. 14/1 (ст. метро «Туйльская»), ИД «Один из лучших»
Телефоны для справок: (095) 954-1803, 8-926-224-0978
e-mail: print2000@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) 2921203, 7810949,

email: info@salon-debut.ru

Режим работы: ежедневно с 9.00 до 21.00
воскресенье с 10.00 до 19.00

Проезд: станция метро «Лубянка», выход к «Детскому миру».

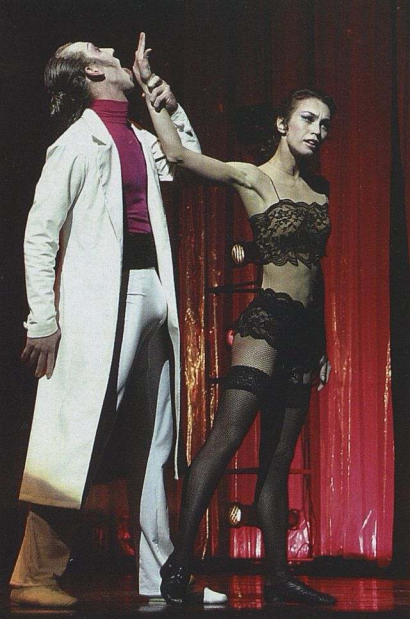
Экшн как игра воображения



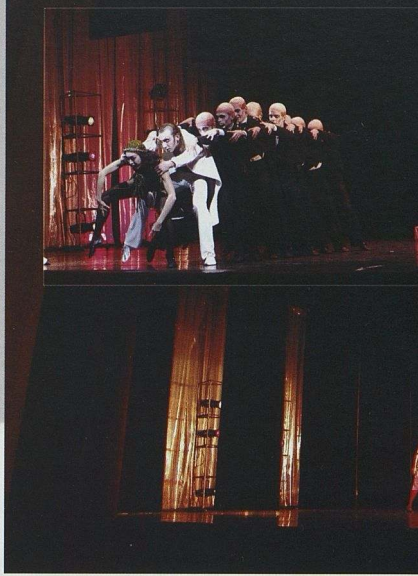
Пермский оперный продолжает удивлять российский театральный мир. Георгий Исаакян, художественный лидер театра, чьи спектакли «Клеопатра» и «Лолита» совсем недавно прошли в Москве по инициативе Театра Наций как альтернатива официальной программе «Золотой маски» – 2004, сделал блестящий «ход конем», совместив на одной сцене два спектакля с двойным жанровым определением: опера-балет. При этом сам режиссер уступил свое возможное участие в этом заманчивом проекте двум мастерам хореографии, имена которых нынче у всех на устах: Раду Поклитару и Татьяне Багановой. Автор последней нашумевшей версии «Ромео и Джульетты» в Большом театре был приглашен в Пермь для постановки «Семи грехов» Б. Брехта – К. Вайля, а создателю прославленного театра «Провинциальные танцы» после успеха «Свадебки» («Маска» за лучшую работу хореографа) вновь представилась возможность встретиться с Игорем Стравинским, теперь – на территории одноактного «Соловья».

Пермский эксперимент на этот раз состоял не только в отборе спектаклей по принципу «танец + пение», но и в распределении постановочных функций – «хореограф + режиссер». Точно уловив, откуда «дует ветер» современного музыкального театра (от танца, движения, пластики!), пермяки уверенно отдали в руки «дансмейкеров» весь синтетический жанровый «наворот» этих одноактных откровений XX века.

Сценография «Семи грехов» условна и лаконична, в характере камерного пермского стиля. Основной предмет, которым художник Эрнст Гейдебрехт снабдил сцену – это комбинация подвижных зеркальных плоскостей, передающих эффект большого города с его радужными витринами, неоновыми вывесками и фальшивым блеском злачных заведений. Сюда брехтовская героиня Анна отправляется на заработки, чтобы построить для своих родителей и братьев маленький домик в Луизиане. Семья копит деньги, вырученные от продажи Анниного тела и без устали твердит ей о добродетели. Мысль о цели и средствах, о лестницах судьбы, карабкаясь по которым, рискуешь оказаться на дне, – проходит сквозь семь картин, следующих друг за другом без швов и пауз. «Хождение по грехам», полное мук и унижений, заканчивается для Анны буквальным провалом в зияющую дыру, куда вслед за нею отправляются все ее «гонорары», аппетитно упакованные в блестящие коробочки. Напрягая последние силы, изможденная Анна выкарабкивается на свет божий, умудряясь спасти свой самый ценный сверток. Дальше она движется ползком, толкая головой... маленький домик для своей семьи в Луизиане.



С самого начала спектакль четко разделяется на две самостоятельные линии сценического текста – вокальный и танцевальный. Двойственная природа действия определена дихотомией бытия героини: «Моя сестра – красавица, я – практична. Она наивна, я – в здравом уме. Но, по правде говоря, нас совсем не две, а только одна. Мы обе зовемся Анна». Анна поющая – первое лицо «Семи грехов» – повествует, переживает, наставляет. Наравне с оркестром ее голос несет мощную драматургическую нагрузку. Музыка Курта Вайля, неприятно-бытовая, плоть от плоти шумных немецких улочек, площадей и кабарешек начала XX века, в исполнении дирижера Валерия Платонова и персикой прима Татьяна Полузковой



достигает драматического накала и как обертонами играет подтекстом. Одеята в сентиментальное белое платьице с «фонариками», Анна №1 попадает в тон «семьи», а значит, и ее двойной морали. Анна №2, Анна танцующая и разыгрывающая свою жизнь в красках, из которых преобладающей становится черная, – напротив, воплощает греховный сумрак природы. Цветовая конфронтация – белой, как подушка филлистера, лживой добродетели и черно-красной панорамы агрессивного мегаполиса – движет драму не менее динамично, чем все другие пары-антиподы спектакля.

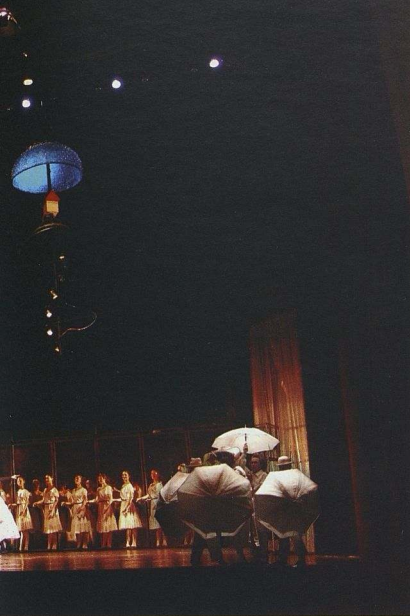
В хореографической параллели «Семи грехов» Радуге Поклитару делает жестко однозначный выбор. Гротеск, отчетливо заявленный в текстах и Брехта, и Вайля, становится для фантазии постановщика сильнейшим стимулом, затмевающим и лирику, и жалобу, и пафос. Однако надо ли напоминать о том, как часто мировая скорбь рядится в маску уродливой клоунады? В тональности гротеска Поклитару великолепен, а история Анны обнажает весь свой трагизм.

...Анна – стриптизерша в кабаре. Черное белье, шест, чулки в сеточку. С другой стороны – группа бритоголовых мужчин в смокингах. Их судорожная марионеточная пластика выражает крайнюю степень цинизма. Это те, кто платит. Минуту спустя – очередной проникновенный зонг Анны №1, а за ее спиной – бритоголовые, собравшись в круг, терзают тело Анны №2 сложенными, синхронными, откровенно сексуальными движениями. В это же время из кулис выкатывается семейка, инфантильно «вальсируя» и «припевая»: «Господь, просвети наших детей, чтобы они узнали путь, ведущий к благосостоянию»...

...Любовный дуэт Анны и молодого танцовщика Фернандо. Она бросается на него с разбегу, набычившись, как спортсменка перед прыжком в длину, потом хватая носок его ноги, как будто для поцелуя. Кладет ногу на его согнутую спину и в таком положении, прыгая на трех ногах, они скрываются за кулисами.

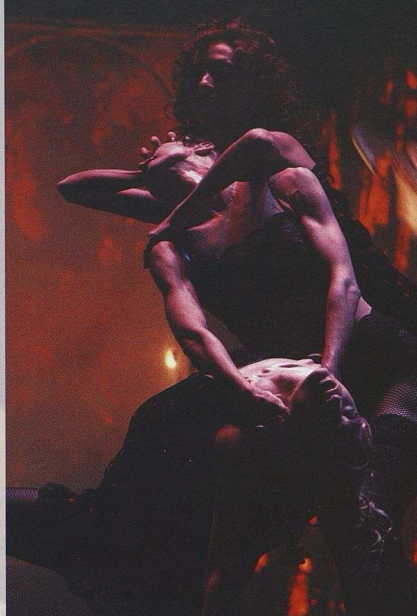
Две звезды пермского балета, сугубо классические танцовщицы Елена Кулагина и Наталья Моисеева, как и танцовщицы, занятые в ансамблях, поворачивают свои профессиональные навыки на 180 градусов, добываясь угловатой походки, сутулой спины, широко расставленных





ног с плоскими стопами и согнутыми коленями. Весь пластический язык спектакля жестоко ломает привычную эстетику, создавая убедительный «антибалет», балет наизнанку, исковерканный и изуродованный, как сама жизнь Анны. Это и есть тот основной метод пластического гротеска, который управляет пермской версией «Семи грехов».

Есть в спектакле и другая, небалетная эксцентрика в образе четырех толстяков с солнечными зонтиками. Замечательно звучащий вокальный квартет одновременно пританцовывает с комическим артистизмом. Поклитару обличает и это благодушное фарисейство. В финальной сцене, перед эпилогом, под маршевую тему оптимистичных замыслов семейка бодро перешагивает через валяющиеся на по-



лу тела. Вот уж кто «пойдет по трупам», не пощадив и собственной дочери... напрямик к маленькому дому в Луизиане.

После ясной интриги и легко читаемой контрастности «Семи смертных грехов» «Соловей» Татьяны Багановой предстает необычайно загадочной «вещью в себе». Слегка отдающее эстетским декадансом сочинение молодого Стравинского, помноженное на философичность позднего Андерсена, дает действительно большие возможности для экспериментов и неожиданных прочтений. Баганова совместно с дирижером Валерием Платоновым, художником-постановщиком Светланой Башариной и художником видеопроекции Анной Колосовой создает отстраненно-замедленный, притягательный – стильный, хотя и неброский сценический процесс. Противопоставление механического и живого соловья, изначально лежащее в основе этой «восточной» сказки, Баганова обобщает до поединка метафор, захватывающего в свою орбиту все детали спектакля. Что же касается танцевальной стороны дела, то ее роль здесь отнюдь не перевешивает музыку, изображение и драму. Скорее, чем о танце, «Соловей» дает повод говорить о движении в широком смысле, когда сама статика становится элементом медленного, но энергетически емкого, как в японской технике буто, телесного усилия.

...С левой стороны, боком к зрителю установлен плоский квадратный пандус, на котором скупо обозначены некие знаки-фигуры. С него сверху вниз старательно сползают человеческие тела. Это время – медленно, как песочные часы, отсчитывает срок жизни. Чьей? Императора или жизни вообще? Наступит критический час, смерть будет дышать в затылок, и те же тела в суетливой спешке попытаются сделать прыжок снизу вверх, отчаянно цепляясь за верхний край пандуса. Но все напрасно: невозможно обратить время вспять.

Серенькая птичка с дивным голосом усладила сердце Императора, и он жалует ей свою высочайшую награду – туфлю на нагрудной табличке. Придворный люд мечтает быть «приколотым» туфлей, это знак особого приближения к царской особе. Но птичке совсем ни к чему подкаблучный дворцовый «гербарий», ее империя – прибрежные холмы и чистое небо. Костюм Соловья – серое оперенье. Птица одета то в простое рубище, то в приземистое пальто скучного цвета. Облик неважен,



когда есть такой божественный голос. Рулады Соловья (с равным успехом исполненные солистками обоих составов, Т. Куинджи и А. Хасановой), так напоминающие пение фантастических колоратурных героинь Римского-Корсакова, – моменты оцепенения и созерцания, когда все вокруг обращается в слух.

Сольные партии других героев – Императора, Кухарочки, Рыбака, как и хора, – не так существенны и вполне допускают танцевальные параллели. Придворные, одетые в глухие куртки, фарфорово-жесткие колокольчатые юбочки и круглые войлочные шапки, танцуют в духе народных китайских представлений – с грубовато-жеманной экспрессией, без всяких восточных изысков. Не танцуют, они очень своеобразно перемещаются в пространстве – при помощи низких креслиц на колесах, управляемых энергично работающими локтями. Это еще одна багановская метафора – придворные поражены вирусом механистичности, искусственности, бездушия. Ножки креслиц похожи на огромные птичьи лапы, уж не привет ли это от заводного Соловья, очаровавшего Императора после ухода настоящей птички? А вот еще один «привет» – от маленьких лебедей Чайковского: девушки в фарфоровых «колокольчиках» с пародийной нарочитостью сцепили руки, разбившись на тройцы, и коротко сучат ногами... Мотив искусственного Соловья находит свое окончательное оформление в мерцающей графической видеопроекции. Звериный оскал зубастой пташки, открытая пасть, поглощающая покорную человеческую фигуру.

...Полный дворец механических соловьев! Бездушные, бесчеловечные, они, вчерашние льстецы и угодники, только и ждут смерти больного Императора. Перебирая верхний

край «чита времени» умирающий пытается удержать время жизни. Но лишь прекрасные трели Соловья способны совершить чудо, очаровав саму Смерть. Вернувшаяся жизнь (или благословение небес?) проливается на Императора золотым дождем. Это самый живописный «кадр» спектакля. Скульптурная фигура Императора с обнаженным черепом и плечами, в длинных черных шелках, струящихся по полу, омывается светящимся песчаным ручьем! Олег Иванов исполняет эту роль без дублеров по настоянию Багановой. Фактура певца в сочетании с приглушенным баритоном оказалась незаменимой для создания сумрачно-мерцающей картины «Соловья».

Две премьеры одного вечера различались, как обжигающая реальность и призрачная фантазмагория. Явь и сон, навеянный дурманящими переливами соловьиных песен. Эксцентричный «эжшн» и таинственная игра воображения. Но при всех различиях оба коротких музыкальных спектакля представляют собой, по сути, философскую притчу о вечных ценностях. Отталкиваясь от притчи, оба балетмейстера-режиссера создают свой концептуальный театр, пользуясь языком и стилистикой, продиктованной музыкально-литературным текстом. И мягко вливаются в постмодернистское театральное пространство, разделяющее и размывающее жанровые границы. Зато смысл становится целью и первопричиной художественного действия. А это – уже серьезное достижение.

Лилия Латыпова

Сцены из спектаклей «Семь смертных грехов»
и «Соловей» © Ю. Чернов, © А. Ужегова.



Два господина и один слуга

Очевидно, что не случайно в год 135-летия со дня рождения Константина Андреевича Сомова (1869-1939) в городе Челябинске появились афиши с оборотистой «героиней» его знаменитой картины «Язычок Коломбины». Притягивая взгляды прохожих яркостью цвета, нарядностью карнавального костюма, театральностью позы, милым лицом в черной полумаске, капризным изломом руки с изящно вскинутыми пальчиками, она приглашает на премьеру балета в трёх действиях по комедии Карло Гольдони «Слуга двух господ» М. Чулаки (либретто Б. Фенстера в редакции Марии Большаковой).

Действие нового спектакля начинается с пролога. Первые звуки музыки (дирижер Сергей Федулов) совпадают с появлением в зрительном зале одетых в роскошные туалеты трёх дам с масками в руках (Ирина Милехина, Ольга Бандалет, Елена Капырина). Кокетливо прикрывая лица, они медленно продвигаются вдоль кресел... Поднявшись на сцену, дамы представляют публике основных героев «комедии-шутки»: на авансцене в скульптурных позах три главные пары героев-любвиков: богатые горожане – Беатриче и Флориндо, Клариче и Сильвио, слуга и служанка – Труффальдино и Смеральдина и другие не менее важные для итальянской комедии масок действующие лица – Панталоне, доктор Ломбарди, брат Беатриче Федерико Распони, музыканты, артисты балета.

Выведенные на сцену действующие лица представления по своему равны. Из динамично сменяющих друг друга эпизодов складывается коллективный образ итальянской комедии масок, портрет безвозвратно ушедшей эпохи с её разнообразными приметами: живописными жилищами, нарядными одеждами, яркими празднествами.

Потому так важна в создании этого портрета работа сценографа спектакля Леонида Рошко. Художник представляет то живописное панно – задник с боковыми кулисами-деревьями, «сомовскими» парками, аллеями (первая картина); то условно трактованный городской пейзаж (вторая картина) с горбатым мостиком через канал, домами и площадью Венеции; то залу в доме Панталоне и спальню Клариче. Словом, отдаёт своеобразную художественную дань своду тех декорационных правил, которые устанавливал ещё сам Гольдони.

Постановщик балета Мария Большакова демонстрирует бесспорную творческую смелость и немалые профессиональные умения, она заново сочинила хореографию «Слуги», отличную от прежних редакций (в 40-е годы прошлого века первую постановку балета М. Чулаки осуществил Б. Фенстер, в 70-е – Николай Боярчиков). Разнообразие пластических красок – классический танец, demi-характерный, гротескный в сочетании с пантомимой, изобретательно решенные дуэты, ансамбли и вариации составили хореографическую палитру спектакля, помогли Большаковой «вылепить» живые портреты действующих лиц.

Наиболее интересно решены партии Труффальдино и Смеральдины, что позволило их исполнителям (а в челябинской версии два состава) создать разноплановые характеры. Труффальдино Андрея Булдакова – простоватый, бесхитростный, наивный малый, и действует он не по собственной инициативе, а скорее – его «ведут» жизненные обстоятельства. Герой Александра Цвариани, наоборот, – энергичен, предприимчив, находчив. Подстать ему и его подруга Смеральдина. Елена Воробьева словно создана для этой

роли – подвижная, ловкая, озорная, с радостной улыбкой на лице, она покорила искренностью и естественностью восприятия жизни. Дуэт Цвариани и Воробьевой становится своеобразным импульсом всему действию. По-своему интересна Смеральдина Татьяна Сулеймановой. Смуглая, черноволосая, она выглядит настоящей итальянкой, причем взрослой и рассудительной, вполне рациональной девушкой, о чем говорит кстати, и её чистый аккуратный танец.

В партиях Клариче и Сильвио выступают Татьяна Сахарова и Наталья Большина, Сергей Тараторин и Эдуард Сулейманов которые также по-разному трактуют и характеры своих персонажей, и их отношения. Чувствам Клариче и Сильвио Сахаровой и Тараторина свойственны эмоциональная открытость, непосредственность юношеских переживаний. Дебютантка Наталья Большина и опытный танцовщик Эдуард Сулейманов свой пластический диалог ведут более сдержанно, что объяснимо: разница и в возрасте, и в опыте артистов невольно «усложняет» и нюансирует отношения персонажей.

В итальянском театре XVII века помимо ампула слуг, лирических любовников, важное место занимали ампула героя-любownika и его возлюбленной. Эти ампула распределились так: в одном составе партии и танцуют Андрей Субботин и Татьяна Предеина, в другом – Екатерина Тихонова и Константин Юганов.

Для молодых Екатерины Тихоновой и Константина Юганова партии Беатриче и Флориндо стали хорошей школой постижения актёрского мастерства, и они сумели наполнить свой лёгкий, чистый, аккуратный танец смыслом, а образы – характерной пластической содержанием.

Опытные Андрей и Татьяна Предеина с её природной женственностью, обаянием, отличной исполнительской школой и музыкальностью составили идеальный дуэт в этих партиях.

Несмотря на то, что практически все артисты удачно ведут свои роли, многим явно не достаёт актерской свободы и импровизации. Лишь Александр Цвариани делает попытки оживить пантомимные сцены, но пока не так смело, как хотелось бы. Пантомиму играть различили не только в Челябинске, зато стиль труппа освоила образцово, что весьма важно для создания атмосферы *commedia dell'arte*. В ее честь в Челябинске и поставили пьесу Гольдони, изложенную языком классического балета.

Клара Антонова



«Только пули свистят по степи...»

Тогда ей было двадцать два года. Начиналась карьера блистательной характерной танцовщицы в труппе Большого театра СССР. Красавица Сусанна Звягина отличалась не только изяществом танца и темпераментом, но и незаурядными человеческими качествами: силой воли, смелостью, гражданской убежденностью. Возможно, сегодня такие достоинства отнюдь не покажутся обязательными для артистов балета, но тогда, в далеком 1941 году, эти черты характера были в цене и представляли истинную человеческую ценность. Сусанне Звягиной доверили руководство фронтовыми бригадами артистов, которые в течение двух с половиной лет колесили по многим дорогам войны. На счету артистки более полутора тысяч концертов на передовой! Поэтому первой из числа артистов Большого театра в 1943 году она удостоена Ордена Красной Звезды.

Позади десятилетия яркой исполнительской деятельности в труппе Большого театра, работа в Новосибирском театре оперы и балета, годы работы в качестве главного редактора театральной многотиражки «Советский артист». Сегодня, как и прежде, Сусанна Звягина «на боевом посту»: много лет возглавляет Совет мастеров сцены, ветеранов Большого театра России.

Вспоминая события военного времени, Сусанна Николаевна ЗВЯГИНА рассказывает:

«Вечером 20 апреля 1941 года на сцене Большого театра шло «Лебединое озеро», и я, как обычно, танцевала испанский танец в третьем акте. Спектакль был особенный: на нём присутствовали В. Молотов и И. Риббентроп. В антракте они вышли из царской ложи и гуляли по фойе среди зрителей. Атмосфера царила праздничная и дружественная. Ничто не предвещало близости войны.

Наутро следующего дня мы улетели в Монголию, чтобы выступать перед нашими солдатами, которые входили в состав войск, там расквартированных. Весь май и июнь мы колесили по бескрайним степям и только 21 июня вернулись в Москву.

Не буду подробно рассказывать, как встретил коллектив Большого театра это начало войны: написано много воспоминаний и исторических исследований, посвященных тем волнующим дням. В театре сразу стали создаваться группы противовоздушной обороны, знаменитая сцена превратилась в учебный плац: на ней проходили военные занятия. Но творческая работа тоже не прерывалась: на сцене филиала шли постановочные репетиции «Коппелии» под руководством Касьяна Голейзовского.

Незабываемо прощание с первыми ополченцами – колонна из двухсот человек, сформированная в театре, отправлялась на фронт. Ушел в ополчение и наш ведущий солист – премьер



Михаил Габович. Молодежь театра отправлялась рыть окопы, строить оборонительные рубежи. Фронтовые бригады в составе знаменитых мастеров периодически выступали перед бойцами. Невозможно перечислить всех, кто участвовал в тех событиях, кто погиб, защищая Родину. Их имена высечены золотыми буквами на мемориальной доске в Большом театре.

Моя фронтовая жизнь началась в июле 1941 года и продолжалась до конца 1944-го. Объективно небольшой срок в экстремальных военных условиях многократно умножается. На войне каждый миг может стать последним. По крайней мере четыре раза я оказывалась на волосок от смерти. Пусть не бравируют «храбростью» те, кто говорит, что не испытывают страха. Это естественное человеческое чувство борьбы за жизнь.

В калмыцких степях мы оказались в армии генерала Трифанова на самых опасных передовых позициях. Чудом остались живы после страшного миномётного обстрела. По команде «ложись враспынью!» все бросились на землю. Ужасный свист раздавался над головами. Мы обреченно прижались к земле, сначала не зная, что свист означает «перелёт» снаряда, и можно его не опасаться. А спустя несколько часов, уже давали концерт в штабе фронта в огромной землянке. Военные трогательно заботились о нас, делились с нами драгоценной водой, которой так не хватало в тех местах.

Трудно сказать, где было легче, где труднее. Война для меня началась с Валдайской возвышенности, с выступлений в госпиталях, а закончилась на Северном флоте, на берегах Баренцева моря, во владениях адмиралов А. Головки. Позади были Кавказ, Северный, Северо-Западный фронты. Но, пожалуй, самые рельефные воспоминания сохранились от сталинградских событий. Мало, кто такое испытал.

Вот они потемневшие от времени листки военных документов с трудно читаемыми строчками, выбитыми когда-то на старой пишущей машинке. Я бережно храню эти бесценные бумаги. За официальными формальными фразами воинских благодарнос-



тей, подписанных знакомыми фамилиями, кроются волнующие события, которых не забыть никогда. Где они, генерал-майор Калинин, подполковник Иголкин, подполковник Паничкин, командиры крупных соединений Сталинградского фронта!?

В период героической обороны Сталинграда бригада артистов, руководимая мной, была направлена в Саратов, а оттуда в распоряжение штаба Сталинградского фронта. 500 километров на открытых грузовиках, в дождь и холод. Обмундирования нет. Кругом пожара, канонада, непрерывные бомбежки. Даём концерты по 6-7 раз в сутки для резервных частей, направляющихся в Сталинград.

Следует задание – обслужить части 4-й армии. Когда подъехали к месту назначения, бои уже шли на улицах Сталинграда. Последовал приказ вернуться назад, переменить направление. Нам предстояло переправиться через Волгу. Сейчас трудно даже поверить, что это был не сон и что мы благополучно прибыли на командный пункт: ведь Волга «кипела» и обливала нас ледяной водой от ежеминутных взрывов.

Командир дивизии высокий статный генерал Калинин, увидев нашу бригаду, хотя и улыбался, не скрывал своих возражений против нашего прибытия. Ведь мы находились в непосредственной близости от противника, а зрители – в окопах и ходах сообщения. Рано утром, надев поверх костюмов черные стеганые

ватники, мы на замаскированном автобусике приблизились к лесочку, где располагалась полевая кухня. Отсюда начинались длинные ходы окопов. Двигались по ним будто под конвоем. Солдаты перемещали нас по несколько человек. На подступах к блиндажу-укрытию нас пропустили вперёд одних. Блиндаж заполнился зрителями, плотно прижавшимися друг к другу. В итоге наш «зрительный зал» стал похожим на селедочную бочку. Над землей виднелись только головы.

Сценой служила песчаная площадка. Снимать черные ватники нам не разрешили, так как пространство просматривалось на большом расстоянии. Но мне предстояло танцевать цыганский танец в яркой юбке, и тут было не до запретов.

Бойцы восторженно реагировали на наши выступления. Но из-за тесноты аплодировать было неудобно, поэтому они подпрыгивали вверх, чтобы таким образом выразить свое одобрение. Концерт мы закончить не успели: начался страшный минометный обстрел... Впоследствии генерал Калинин докладывал в штаб фронта, что благодаря концерту (!) удалось установить расположение огневых средств врага во время обстрела. А через «языка» стало известно, что фашисты сообщили командованию о появлении на этом участке фронта советской морской пехоты и просили незамедлительного подкрепления: наши черные ватники они приняли за форму морских пехотинцев...

Далее мы направились в Ростов-на-Дону. Нескончаемый поток грузовиков с воинами (в одном из них находилась наша бригада) катился через понтонный мост в город. Ехали строго по указателям – город был минирован. Повсюду лежали тела убитых. Ниткой представилась картина догорающих барачников за колючей проволокой – лагерь для военнопленных, которых фашисты, отступая, уничтожили. Выступать было трудно морально и физически. И всё же это пришлось сделать. Один из барачников был полностью разминирован, вычищен, только окна не забивали, чтобы было светлее. «Народ будет, надыхат, не замерзнете», – сказали нам. И действительно, зрителей, как всегда, оказалось много. В первых рядах сидели раненые, у некоторых сквозь прорези бинтов виднелись только глаза. Говорили, что раненые летчики отказались оставаться в медсанбате, посчитав искусство лучшим лекарством.

За этим концертом последовали десятки других в оживающем Ростове и далее по пути наступления наших войск. В Новочеркасске командование, оценив по достоинству нашу работу, предоставило самолет для перелета в Москву, понимая, что отдых нам крайне необходим. Лететь пришлось в маленьком самолете с двумя продуваемыми оконцами, куда были вставлены пулеметы на случай столкновения с самолетами врага. Поначалу шли на бреющем полете – так безопаснее и не очень холодно. Когда же самолет набрал высоту, – начали замерзать. Результатом такого перелёта было моё «прямое попадание» на Пироговку, в госпиталь, где мне, балерине, с трудом разрешили голенища сапог на опухших обмороженных ногах...

На Сталинградский фронт мы больше не вернулись. Теперь путь лежал на Северный флот, который в боевой обстановке отмечал своё десятилетие. Никогда не забуду концерт на пирсе осенью 1943 года. Мы передвигались на торпедных катерах, а сверху нас обстреливали вражеские торпедоносцы. Собрался зрители не только с наших кораблей, но и с судов английских союзников. Народу набралось так много, что зрители буквально висели на мачтах, демонстрируя незаурядную эквилибристику. Успех был огромный, и настроение тоже приподнятое – ведь ма-

ятник Победы уже качнулся в нашу сторону. Матросы и солдаты с удивительной теплотой относились к артистам. Однажды за праздничным обедом хозяева решили удивить гостей и преподнесли нам большую жаровню вкуснейших жареных грибов, которые специально для нас аккуратно собрали на заминированных сопках саперы...

Обычно в моей бригаде был лишь один танцевальный номер – мы с моим постоянным военным партнёром Владимиром Хрусталёвым исполняли цыганский, молдавский танцы, краковяк, мазурку. В основном же программа концертов содержала более «удобные» для полевых условий номера разговорного жанра, вокальные, музыкальные. С огромной любовью и признательностью за фронтное сотрудничество вспоминаю моих театральных коллег и боевых друзей-соратников, многих из которых уже нет с нами. Большая дружба связывала нас и после войны. Горжусь, что сотрудничала и выступала на фронте с замечательными мастерами, которые тогда были членами моей фронтовой бригады. Это – Варвара Обухова, Анастасия Зуева, Николай Дорохин, Самсон Аквис, Владимир Яхонтов – мастера драматического театра; Беккин Михаил Бажанов, вокалисты Татьяна Талахадзе и Павел Чекин, знаменитый квартет имени Бетховена (Дмитрий Цыганов, Вадим Борисовский, Василий и Сергей Ширинские).

Многие номера сочинялись и создавались непосредственно в боевых условиях. Так, поэт Владимир Крафт написал и читал стихотворение «Погоны», когда вышел правительственный указ о возвращении воинских погон. В нашей бригаде была эстрадная актриса Инна Рович. В короткий период своего возвращения в Москву она встретилась с Никитой Богословским, который только что сочинил знаменитую ныне песню. Буквально на улице вопльях он написал на листке бумаги слова и ноты этой песни, и вскоре Инна исполняла её в наших фронтовых концертах. Солдаты разучивали песню с голоса, и так «Темная ночь» прошла всеми дорогами войны.

По прошествии стольких лет часто задаешь себе вопрос: как могли мы тогда выдержать непомерные испытания?! Потому что знали и ощущали, что наше искусство нужно бойцам. Сколько трогательных проявлений любовного отношения мы видели в самых, казалось бы, невероятных условиях. Вот почему мне так дороги строки на истлевших от времени страницах благодарственных писем в адрес руководства Большого театра и Комитета по делам искусств: «... В грохоте великой битвы мы мало отдыхали, напрягая все свои силы на борьбу с фашистскими захватчиками. Мы глубоко чувствуем Ваше искреннее желание принести нам отдых и Вашу заботу о наших моральных силах. Общее стремление к Победе захватывает нас с Вами, мы чувствуем это в Ваших песнях и словах...»

Командир н-ского авиасоединения майор Белый: «... За два часа, проведенных вместе с Вами на концерте, каждый из нас успел побывать и в родной Москве, и в Ленинграде, и дома со своей семьей. Мы почувствовали материнское внимание нашей Родины, и мы говорим от всего солдатского сердца – СПАСИБО за то, что Вы подняли наш боевой дух, воодушевили нас на новые боевые дела».

Командир соединения генерал-майор Калинин: «Я хорошо помню тот день 18 марта 1943 года под Нахичеванью, Когда под страшную канонаду нам вручали награды: мне – Орден Красной Звезды, участникам бригады – медали, в соседней землянке награждали Константина Симонова и фоторепортёра Евгения Халдея. А тем временем налёт продолжался, и мы думали: сумеем ли поносить эти ордена и медали?! Сумели! Я горжусь своей судьбой, благодарна ей, что смогла выполнить одну из высших человеческих миссий – служение своей Родине».

Литературная запись Галины Челомбитко

Идёт июнь 1941 года. Кончается сезон в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Ещё немного и будет летний отпуск. И вдруг... 22 июня, война! Мы ещё не понимаем, что это такое, что она принесёт нам... Наш отпуск отменяется, и нас посылают на разные работы. Я попадаю в бригаду, где щиплют рогожу. Не знаю зачем, но раз нужно, значит, добросовестно, глотая пыль, делаю своё дело. У меня поднимается температура (обостряется заболевание лёгких, но форма закрытая). Мне дают бюллетень, но я продолжаю работать.

Вскоре выясняется, что театр (и балет, конечно) будут эвакуировать в город Пермь (тогда – Молотов). Я беру отпуск без сохранения содержания на три месяца и остаюсь дома со своими родными. Наша балетная жизнь как-то продолжается, репетиционный зал на улице Росси не пустует, мы занимаемся классикой и репетируем номера. Среди нас и Агриппина Яковлевна Ваганова, и не уехавшие из города солисты балета. Мы начинаем давать концерты в бывшем Народном доме.

Постепенно приходит осознание ужаса надвинувшейся на нас военной беды со всеми кошмарами блокады. А. Я. Ваганова уезжает с последним эшеленом, некоторые другие наши коллеги – тоже. А я остаюсь, и не одна я: многие мои товарищи по Кировской труппе и другим балетным коллективам, которым не удалось уехать, стараются работать – создают бригады для выступлений на фронте. В Театре имени Кирова организуется штаб, в его состав входят также работники хореографического училища. Я помню их имена – Т. Холмовская, Л. Тагер, Е. Межеричкая, В. Томсон и другие. И мы начинаем выезжать с концертами в воинские части и госпитали.

Немало трагических эпизодов сохранилось в памяти. Расскажу об одном из них. Яркий солнечный день, мы едем на открытой машине и вдруг вой сирены: воздушная тревога! Наша машина продолжает мчаться вперёд, но мы видим, как идущие впереди нас грузовики разваливаются, переворачиваются вместе с людьми. Наконец, нас останавливают у какого-то дома, мы вбегаем в парадное, дом сотрясается: непрерывный свист бомб, разрывы, у нас стучат зубы. Когда налёт прекращается, мы опять садимся в машину и едем на концерт. Во время наших выступлений несколько раз гаснет и зажигается свет.

Кольцо блокады сжимается всё туже. Прекращаются концерты. Газеты не выходят. Обрывки афиш сиротливо висят

В кольце блокады

Этих людей – современников, очевидцев, участников грандиозных героических событий – становится всё меньше. Вот и Татьяна Ивановны Шмыровой (1913-1992) нет с нами уже почти пятнадцать лет. Но артистку хорошо помнят те, кому довелось видеть её на ленинградской сцене в «Золушке», «Шурале», «Тропю грома», «Ромео и Джульетте», «Каменном цветке», «Дон Кихоте», и особенно те, кто постигал в Вагановской школе под её руководством сложную науку мастерства актёра. Татьяна Ивановна все девятьсот дней блокады провела в Ленинграде, выезжала в составе фронтовых бригад в действующую армию, выступала в госпиталях, участвовала в спектаклях «блокадного» театра. Незадолго до своей кончины она написала воспоминания о том историческом времени. Причем в обращении к редакции предупреждала: «Не хотела писать протокольную статью, просто рассказываю о состоянии своей души в те дни». Воспоминания **Т. И. ШМЫРОВОЙ** редакция предлагает вниманию читателей.

на тумбах. Молчит радио, нет воды, нет хлеба, дают так называемую «дуранду» (неизвестно из чего приготовленное черное месиво). Сижу дома – света нет, коптилка, и я, укутанная во всё, что есть в доме, постоянно смотрю на часы, поскольку знаю, что только в определённое время могу съесть маленький кусочек этой «дуранды». В эти дни запоем читаю произведения Ф. М. Достоевского, который силой своего гения заставляет хоть немного отвлечься от событий действительности. Но опять тревога – очередной налёт! Мы с мамой выбегаем из дома: на улице кажется безопаснее. Отбой, и мы узнаём, что рядом разрушены дома, погибли и покалечены люди. И не можем понять, как же мы остались живы, каким чудом? Несмотря на весь этот кошмар, удивительна была сила воли, мужества, стойкости ленинградцев. Наверное, что такое патриотизм, мы поняли именно тогда – все любили свой город, свой народ и работали, не покладая рук.

Постепенно возобновилась наша концертная деятельность. Она стала ещё активнее. Каждый вечер мы выезжали на фронт и постоянно убеждались, как нужно было искусство людям. Оно и нам давало силы выжить, и помогало бойцам. Мы часто бывали в Кронштадте, причем возили нас туда всегда под дымовой завесой. Я танцевала характерные танцы – главным образом, испанские, цыганские, венгерские и, конечно, русские. Постепенно у нас сложился сплоченный коллектив – основа блокадного театра. В его состав входили не только балетные артисты, но и оперные, и драматические, и чтецы, и музыканты. Руководила замечательная балерина Ольга Генриховна Иордан, работали в коллективе – Р. Гербек, Н. Сахновская, Г. Алексеева, Е. Гемпель, В. Манкевич,



Т. Шмырова (Мачеха) в балете «Золушка» © архив.

И. Стрельникова, А. Чернова, Н. Красношеева, Н. Шехматов, Ю. Литвиненко, В. Томсон, М. Кирхгейм, М. Добролюбова и другие. Шли спектакли – балеты «Эсмеральда» (О. Иордан и Н. Красношеева в главной партии), «Конёк-Горбунок», где я в чудесном костюме художника Гурова исполняла роль любимой жены Хана. Шла «Шопениана», третий акт балета «Бахчисарайский фонтан», в котором я танцевала Зарему. В операх «Травиата» и «Кармен» выступала в характерных испанских танцах.

В концертах моим неизменным партнёром был прекрасный артист Кировского театра Николай Михайлович Шехматов (к сожалению, недавно ушедший из жизни), мой близкий друг, надёжный товарищ, подлинный единомышленник в искусстве, человек талантливый, художественно тонкий и принципиальный.

Мы переписывались с артистами, эвакуированными в Пермь, и с нетерпением ждали их обратно. Когда театр вернулся в Ленинград, какое это было счастье! Начались спектакли. Мы вернулись в голубой зал театра Кирова, где вокруг волшебной люстры ведут хоровод легкрылые нимфы. Началась новая жизнь. Очень много горя прошло через нашу жизнь, много потерь, но мы выжили и с новыми силами принялись работать.

Идут годы, но не стирается в памяти то время. Думается, что люди, жившие тогда в Ленинграде, были вернее, добрее, честнее. Во всех было чувство локтя, желание помочь другому. Не было черствости и равнодушия. Вместе с другими блокадниками низко кланяюсь защитникам нашей страны и нашего города Ленинграда – города-героя.

Романтическая глава Пины Бауш

О творчестве одной из самых ярких фигур современной хореографии Пины Бауш сказано очень много, в том числе и на страницах журнала «Балет». Труппа Пины Бауш уже в третий раз в Москве. Вниманию публики на этот раз был представлен спектакль «Мойщик окон». Ниже публикуется беседа Пины Бауш с журналистами, которая состоялась в ходе пресс-конференции перед представлением спектакля.



Пина Бауш: Прежде всего, я хочу поблагодарить за то, что я и моя труппа получили возможность приехать в Москву. У меня еще живо впечатление, которое произвела на меня московская публика в прошлый приезд, я помню все встречи, которые тогда состоялись. Прежде, чем приехать в Москву, мы долго обсуждали, что именно показать московской публике, и пришли к общему мнению, что надо привезти спектакль «Мойщик окон». В первый наш визит мы показывали «Гвоздики», потом – «Контактхофф», потом «Весну священную» и «Кафе Мюллер». За последние годы мы поставили большое количество спектаклей – шестнадцать, поэтому выбор оказался достаточно большим. Проблема решалась очень сложно, тем более, что «Мойщик окон» совершенно не похож на другие работы. Вообще, все наши спектакли разные.

Я поставила этот спектакль в 1997 году, работала над ним в Гонконге. Это своего рода «юбилейный» спектакль: в то время Гонконг вновь вошел в состав Китая, и тогда различные художники, хореографы получили большой заказ и делали свои работы, ставили спектакли на темы, связанные с Гонконгом. Когда мы ставим в каком-либо месте спектакль, это значит, что часть репетиций обязательно переносится туда, где идет работа. Затем возвращаемся в Вупперталь, дома выпускаем спектакль и едем обратно – показать, что получилось. Что касается названия, то оно приходит ко мне достаточно поздно. Мне хотелось придумать какое-нибудь китайское название, но при переводе возникло так много вариантов и значений... В любом случае, позднее это превратилось в «Мойщика окон». Не очень люблю толковать смысл тех или иных названий, но думаю, что со словами «мойщик окон» связано несколько вещей. Например, ситуация, при которой снаружи смотрят вовнутрь или изнутри наружу. Но если назвать все ассоциации, то определение еще больше расплывется. Мне же больше нравится, чтобы название будило фантазию.

Я всегда тщательно готовлюсь к каждому спектаклю, поскольку боюсь, что кто-то спросит, о чем именно эта работа. Ког-

да я была молодая, то всегда имела план, но по ходу создания спектакля возникали разные нюансы, и у меня появлялся выбор: следовать заранее составленному плану или – новыми идеям. Гораздо легче ставить, когда ты идешь за музыкой, как, например, в опере Глюка «Ифигения в Тавриде» или в балете «Весна священная».

Потом началась новая «глава», когда мне позвонили из Рима и попросили поставить что-нибудь про этот город. Появилась идея – послать танцовщиков на две недели в Рим для того, чтобы они прожили эти дни в атмосфере города, составили о нем свое впечатление. Так зародилась традиция – не просто рассказывать о каком-то городе, но и о времени, о наших страхах и переживаниях. Каждый раз созданию спектакля предшествует длительная подготовка: пребывание в городе, контакты, встречи, словом – кусок жизни, который каждый проживает в конкретном городе. Это очень долгая внутренняя человеческая работа. Ещё ни разу не случилось такого, чтобы я приехала и сказала: «Буду ставить здесь спектакль».

– На чем основываются традиции вашего коллектива?

– В основе традиций театра – влияние Курта Йоосса, который основал школу «Фолкванг» – школу синтетических искусств. Йоосса свое время учил Рудольф фон Лабан, но сам Йоосс многое в школе изменил, привнес в теорию Лабана свои взгляды. Единственное, что выкристаллизовалось за десятилетия, – система записи танца, которая перешла от Лабана к Йооссу.

– В какой степени обновляется Ваш коллектив?

– В театре – актёры разных поколений: некоторые танцовщицы, такие, как Доменик Мерси, работают со мной с самого начала, то есть уже тридцать лет. Обновление происходит, но кого-то из приехавших сегодня вы могли запомнить еще с прошлого визита.

– Говорят, что Вы специально ищите танцовщиков с фигурами, далекими от классических балетных канонов.

– Про тела танцовщиков я не думаю. Ищу тех, кто хорошо танцует, и не суть – какой технике он обучался. Для меня, в первую очередь, важны человеческие качества. Мне нравятся те артисты, которые несут в себе то, что не осознают сами. Они могут по-разному танцевать, главное, чтобы в их танце могла проявиться себя общечеловеческая гармония, исходящая от каждого. У нас нет солистов и кордебалета, просто в ходе репетиции вдруг кто-то становится самым важным – солистом.

– На одном из своих выступлений Вы назвали свои спектакли «главами». Хотелось бы узнать название «книги», которую эти главы составляют, и какое место в ней занимает «Мойщик окон»?

– Сейчас трудно назвать этот спектакль какой-то конкретной главой, но настроение «Мойщика» связано с определенным периодом в моей жизни. После ранних работ он стал первым, если можно так сказать, романтическим, спектаклем.

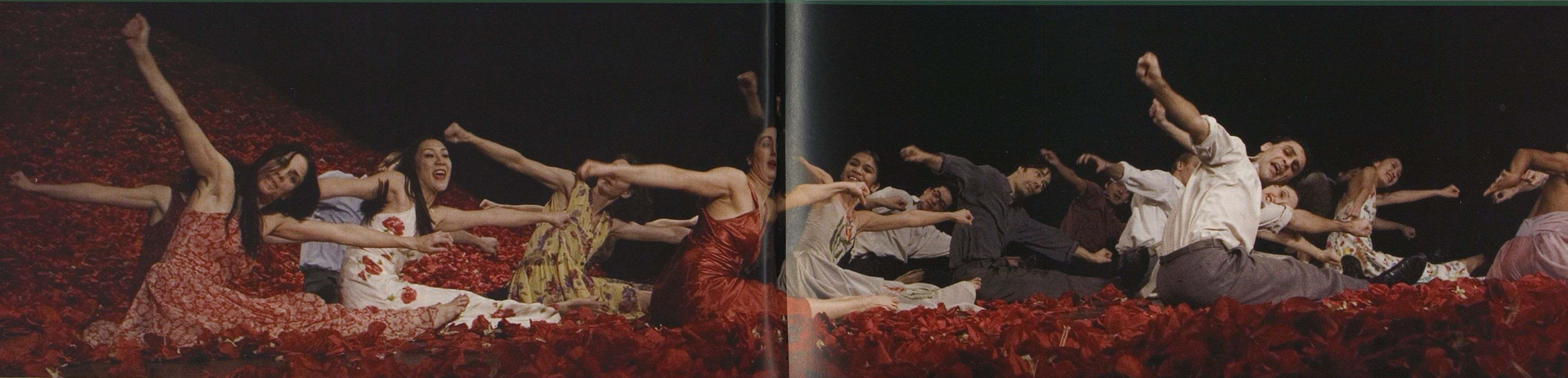
– Когда-то на вопрос о том, что бы Вы хотели себе пожелать, Вы ответили: «Сил». А как Вы ответите на него сегодня?

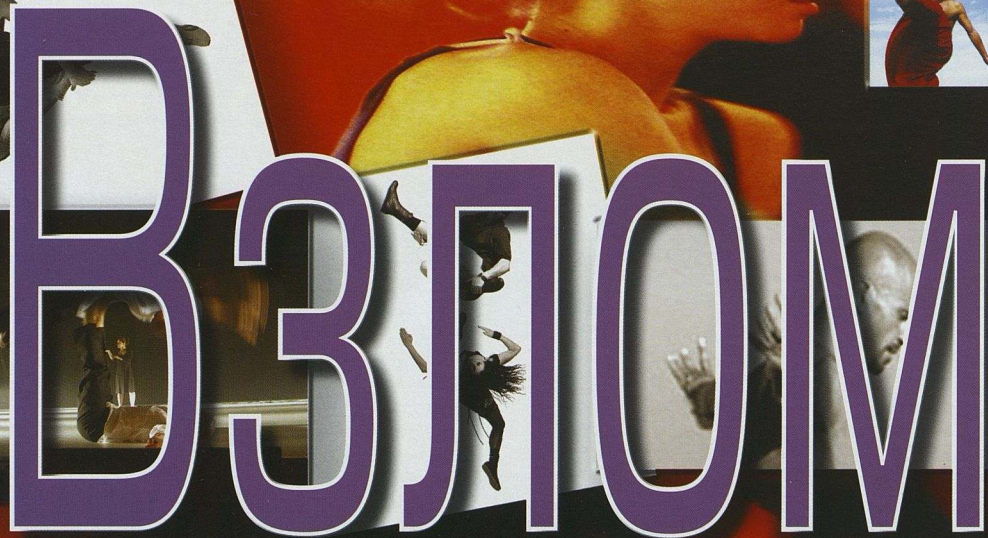
– Сил! Только сейчас я ответила гораздо быстрее, чем десять лет назад.

– Во время своего прошлого визита Вы сами выходили на сцену в спектакле «Кафе Мюллер». Вы продолжаете танцевать в своих спектаклях?

– Я не хотела быть хореографом, мечтала только танцевать. И когда ставила первые спектакли, испытывала искушение придумывать главные роли только для себя. Но в результате мне довелось танцевать только в двух спектаклях, хотя по-прежнему хочу выходить на сцену и, если для меня найдется роль, с удовольствием её исполню.

Литературная запись С. Щуковой





ВЗЛЮМ

Танец на карте мира в наградах и поражениях

Для многих занятых людей командировки – время раздумий, которое дает возможность оглянуться, разобраться в событиях близких и дальних. В разных, казалось бы, странах, куда привела судьба прошлым декабрем, неожиданно то, что волновало в Москве, получило новые доказательства неслучайности рождавшихся в последнее время мыслей.

В редакционном резюме, что готовилось мною перед отъездом в Бразилию и напечатано в первом номере журнала за 2005 год, в лаконичной форме я попыталась выказать озабоченность видимой формализацией классического танца и потерей в исполнении содержательной и духовной культуры, которая, как известно, – одно из основополагающих условий танца как вида искусства. Но тогда, за письменным столом, еще не была готова проанализировать ни причины, ни истоки этой, хочется верить, временной ситуации.

Новые впечатления многое прояснили, поэтому позволю себе изложить их достаточно пространно. О балетной школе Большого театра в городе Джуанвилле на юге Бразилии «Балет» рассказывал в № 4 за 2004 год. Выполняя благородную миссию, школа осуществляет социальную программу: её ученики – дети из малообеспеченных семей, получившие возможность эстетического образования. Обучаются профессии они в хороших бытовых условиях. Отметим данный факт и высказав свои восторги о сегодняшних возможностях школы и ее же фантастических планах на завтра (пожелаем им свершиться), обратимся к вопросам сугубо художественным.

Будучи дочерней школой, носящей имя Большого театра, школа «исповедует» русскую методику и систему образования. Педагоги из Москвы ведут не только основные классы и репетиции, но и методические занятия-семинары с бразильскими преподавателями, курируя их навыки и умения. На проходящие в конце учебного года экзамены приезжает комиссия, в которую входят блестящие носители московской школы классического танца Екатерина Максимова и Владимир Васильев. Урок есть урок, это не спектакль, даже если экзамен готовится заранее. Но и на уроках мастера обращают внимание на необходимость не только учить приёмам техники, но – главное – подчинить технику танцу.

Первые ласточки – ещё не выпускники, но весьма взрослые по возрасту учащиеся, уже покидают школу. Куда их поведёт жизнь? В Бразилии существует только одна балетная труппа – театр в Рио-де-Жанейро. Все остальные компании называют себя «contemporary».

В течение следующих дней знакомлюсь с некоторыми из них, находящимися в Сан-Паулу, где труппы классического направления в последние годы закрыты. «На классику не дают деньги», – говорят мне руководители. «У нас здесь мафия contemporary», – подтверждают другие – переквалифицировавшиеся. Смотрю спектакли...

Женщина в тёмной комнате на покрытом опилками полу медленно и мучительно меняет позы и, наконец, поднявшись, собирает оказавшиеся косточками щетки, которые и сажает в собранный из опилок холмик, предварительно смазав каждую красной крас-



кой – кровью. Конечно, в увиденном можно найти ассоциативный смысл. Ну, а танец? Где он?

Или... Двигаясь по сцене мужчина, испещренной световыми линиями, «ищет мысли». Или... Женщина в игре с дверью, единственным на сцене предметом, приходит в неистовство и, постепенно раздеваясь, прижимает дверь к себе...

Танец уходит со сцены, уходит даже в такой богатой традициями стране, как Бразилия, живёт в другой – карнавално-фестивальной атмосфере. И все школы – школа балета, школы самбо, и карнавалы, и театры contemporary не соприкасаются между собой, выходящая из всех театральных форм природу танцевального искусства. Значит, закономерен вопрос: к чему готовят детей в школе?

Следующий мой визит был связан с уже почти пятилетним участием как эксперта на форум в Монако. Здесь, в Монте-Карло, с 2000 года под знаком В. Нижинского проходит вручение приза его имени лучшим танцовщику, хореографу, балетному спектаклю и знаковым личностям в искусстве хореографии (приза Нижинского были удостоены Бежар, Ноймайер, а в этом году – Сюзен Фаррелл). Фантастическое здание Гримальди Форум – место проведения церемонии вручения приза. Хайтек, много стекла в оформлении, синее море рядом – буквально вклинивается в стены здания, и много залов: Дягилева, Нижинского, Принца, Принцессы. Что-то из балетной истории и сказки одновременно. Но где знаки присутствия балета и танца?

Компьютерная инсталляция с уродливым кривлянием человека и нечеловеков – неких фигур; лекции с показом бодиарта (тело в фантазии устройств «сведено» в композиции из удлиненного языка и губ – подставки, а в висок вшиты фрагменты...); две фигуры на экране, обтянутые в лайкру, на коленях поворачивающиеся влево и вправо; беседующие головы с высунутыми в очередь языками; движущиеся тени на световом полу... Подставить описанному и спектаклю, где танец хоть в каком-нибудь стиле или жанре (классика, модерн, фолк, джаз...) изгнан, как не имеющий отношения ко всему происходящему элемент.

На одной из колонн нахожу фото с размытыми чертами лица, но движение – явно из классического танца (sissonne). И всё.

Приз Нижинского вручается деятелям балетного театра: его получают Алина Кожокару – прима-балерина Королевского балета Лондона и Николя Ле Риш – премьер Парижской оперы. Где логика? Если награждают деятелей балета, то и вокруг церемонии награждения должно быть празднику танца. А если танец бесспорно устарел, тогда за что вручать награды? Не проще ли отдать их тем, кому принадлежит авторство такого странного бала-фестиваля в Гримальди Форуме?

Что происходит на самом деле? Нельзя сказать, что современная (а слово «contemporary» переводится именно так) форма привлекает так уж много зрительского внимания. Интерес к contemporary dance – скорее «клубный» интерес, и живут этим интересом «свои», так сказать, информированные зрители. На самом деле, роль contemporary dance в развитии искусства не стоит ни преувеличивать, ни преуменьшать. В поисках формы для отражения катастрофически быстро меняющегося мира, его перехода к компьютерному мышлению, contemporary представляет собой альтернативу классике (и балетной, и – шире – танцевальной), но едва ли способен его собой подменить. Хореограф или артист contemporary все чаще и чаще напоминает мне хакера, который взламывает защиту «классической системы», но та тут же реагирует на взлом, становясь еще более совершенной и недосгаемой. В этой «борьбе» есть своя опасность. Защищаясь, классика зачастую предпочитает извлекать методы борьбы из старых «файлов» (я имею в виду столь популярный ныне «жанр» аутентификации или реконструкции классических балетов), забывая о саморазвитии. А поскольку разрушительная сила всегда активнее, то в стане «традиционалистов», испуганных приметами стагнации в искусстве классического танца, многие предпочитают выжидать и почти все робеют сказать, что «король» – contemporary – голый. Видимо, не хотят прослыть консерваторами.

Во многом этим, а ничем другим, объясняемы процессы, происходящие в балетном искусстве (в театре, репертуаре, школе и ис-

полнительстве).

Посчитаем. Был и быть продолжает театр классического балета, а в нём – произведения классического наследия и спектакли более поздних времён. Есть театр танца модерн, которым также созданы классические образцы и современные произведения. Есть так называемые театры танца. Есть театры народного танца. Всюду, как не поворачивай головы, наличествует Театр. Никто и никому не мешает войти со своим словом на общую территорию, именуемую искусством сценической хореографии, где во взаимовлиянии вольном или невольном, осознанном или нет, протекает процесс созидания, творчества. Искусство, как известно, избирательно, и каждый – как исполнитель, так и зритель – может выбрать субъективно интересное для себя. Но в том-то и беда, что мы становимся «молчаливыми» свидетелями происходящего дисбаланса в движении танцевальной культуры. Вместо взаимообогащения и развития все



активнее ощущаются разрозненность и противоборство. Причем страдают все компоненты, то есть все виды и жанры сценического искусства танца.

Исторически подобная ситуация характерна для начала века. Обычно выручало прикосновение к матери-земле, к её творческим истокам. Может быть, это выручит и ныне. Но для того нужно понять и выбрать свой собственный, присущий национальным традициям страны путь. Конечно, описанное мною не одинаково характерно для разных стран, городов, театров, школ, компаний. Речь идёт о тенденциях, достаточно заметных на фоне бурных процессов всепоглощающего наступления попискуств и агрессивности техносилы.

Валерия Уральская



Желание огня и воды

В конце 2004 года на сцене Александринского театра впервые представила свое искусство корейская студенческая балетная группа «Балет-поэма» из сеульского университета Ханьян.

«Мы совсем еще молодой коллектив, созданный в начале 2004 года, – говорит профессор Мун Енг Чоль, художественный руководитель и хореограф группы, – но студенты уже участвовали в конкурсах и фестивалях танца, которые в Корею проходят регулярно. Выступления на сцене, в ансамблях раскрепощают и дают необходимую практику. На фестивалях способных танцовщиков могут заметить и пригласить в профессиональные коллективы. Поначалу было много трудностей, репетировали только после основной учебы на балетном факультете университета, сами собирали костюмы и декорации. После нескольких успешных выступлений нам открылась возможность приехать по приглашению компании «Визит» в Россию, в Санкт-Петербург. Мы с радостью воспользовались этим предложением».

Вечер открылся постановкой «Желание». Под шум прибоя следящий луч высветил стройную мужскую фигуру шамана (Мунг Енг Чоль). Медленно и мягко танцовщик взмахнул кистями раскрытых рук. Тело танцовщика пластично откликнулось на мелодию скрипки. Но, медитируя, солист выпевал свою тему: то замирал в длинных арабесках и огромных ecarte, то распластывался на полу сцены. Скрытые большим покрывалом в арьерсцене, поднимаясь над тканью, шаману вторили девичьи руки... «Шаман высвобождает девушек-птиц из гнезда, – разъясняет метафору хореограф. – Они обретают желанную свободу, и та появляется в образе влюбленной пары, ведущей свое адажио».

Параллельно на большом экране – самостоятельное действие – один эпизод сменяет другой: грустная девушка, сухие ветви кустов на фоне заката солнца, редкие порхающие бабочки, берег океана с накатами волн, медленно расплывающиеся чернильные капли в прозрачной жидкости... Каждая трансформация на экране соответствует характеру новой хореографической части.

Первый балет запомнился акварельными тонами проекций и размытостью танцевальных форм при подчеркнуто стороннем – в восточном стиле – музыкальном сопровождении. Второй, напротив, оказался конкретным, и, в первую очередь – по своему сказочному сюжету. «Огонь на воде» – такое название дал постановке Мун Енг Чоль. Одноактный балет возник на основе стихотворения турецкого поэта Назыма Хикмета «Великан с синими глазами, женщина-лилипутка и плещ».

Персонажи этой сказки кардинально противоположны. Великан полюбил маленькую женщину, выполнил все ее желания, но гармонии в их отношениях не настало. Лилипутка уходит к другому – богатому Гному. Влюбленный великан страдает в одиночестве. Балетмейстер выстраивает хореографический рассказ на основе классического танца, ведомый впечатлениями от поэзии Хикмета.

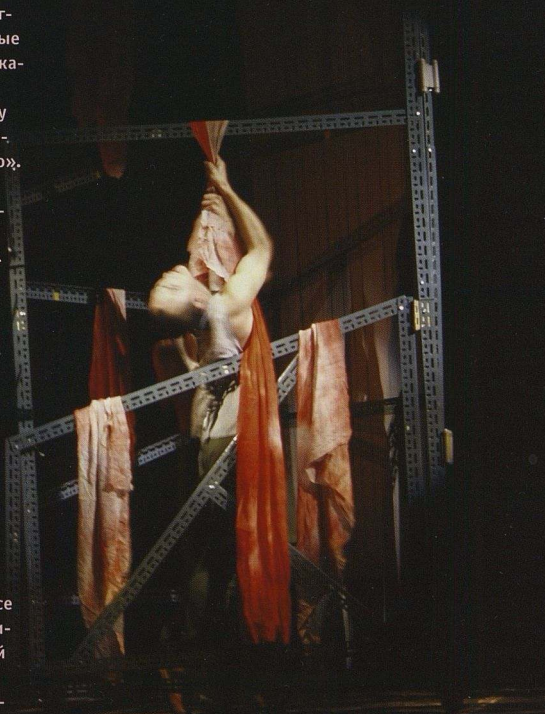
Но, обращаясь только к классическим комбинациям,

он невольно обедняет своё хореографическое мышление. Возникают узнаваемые (и при этом – узкие) формы трио, развивающиеся монотонно, наподобие танцевального канона, от чего обедняется само сценическое действие.

Работы современного корейского балетмейстера в Санкт-Петербурге были показаны впервые. Главное, что благодаря визиту корейских исполнителей открылись перспективы для профессионального общения, обмена знаниями: корейцам может пригодиться опыт классического танца, россиянам – свежий взгляд неопитов на хореографическое искусство.

От выступления группы осталось двойственное впечатление. Достаточно основательный уровень профессионализма свидетельствует о серьезности намерений, а подходы к сочинению танца настораживают. Тут и чуждое нам отношение к музыке, и некая усредненность универсального пластического языка без учета национальных танцевальных особенностей. Что это – поиски своего пути или болезни роста, – покажут дальнейшие наблюдения.

Ирина Пушкина



Сцена из спектакля «Огонь» © архив труппы.

В Москву! В Москву!

Московская академия хореографии принимала стипендиатов Федерального агентства по культуре и кинематографии по направлению «Хореографическое искусство». Стипендию «Юные дарования» Министерство культуры России учредило более десяти лет назад, и в этом году её станут получать почти 800 детей – юные музыканты, художники, танцовщики, певцы...

В Москве побывали представители Новосибирского, Пермского, Воронежского, Казанского, Бурятского хореографических училищ, а также учащиеся лицеев, колледжей 17 регионов России – республик Дагестан, Марий Эл, Северной Осетии-Алании, Тывы, Хакассии, Чувашской республики, Алтайского и Ставропольского краёв, Астраханской, Вологодской, Ивановской, Липецкой, Омской, Пензенской, Ростовской, Саратовской областей.

Четырнадцать человек представляли Москву. Занятия, в которых приняли участие более пятидесяти человек, проводились в классах Академии под руководством ведущих педагогов, программа визита включала также посещение отчетного концерта МАХУ и балета «Щелкунчик».

Академия принимает юных танцовщиков во второй раз, и во второй раз проведенные дни в столице становятся для них не только серьёзной профессиональной школой, но и приносят множество незабываемых впечатлений. В том заслуга педагогов Московской академии хореографии и её ректора – Марины Леоновой, которые делают всё, чтобы пребывание стипендиатов в Москве было интересным и полезным.



Душа России

Национальная премия «Душа России», учрежденная Федеральным агентством по культуре и кинематографии совместно с Государственным Российским Домом народного творчества, призвана стимулировать развитие народного творчества, составляющего ту область культуры, где знания и умения традиционно передаются от отца к сыну, от матери к дочери, от учителя к ученику. Сохранить и развить старые песни, танцы, ремесла – задача, которая особенно остро стоит перед государственными умами и каждым, кому не безразличны судьбы Отечества.

В этом году премия вручалась в третий раз, но, как и раньше, на гала-концерте, сопровождавшем церемонию, зрителей ожидало немало открытий.

В номинации «Народный танец» объявили сразу трех лауреатов. Татьяна Миронова представила детско-юношеский хореографический коллектив «Улыбка». Татьяна Изюмова – ансамбль «Северные зори».

Лауреатами приза могут стать и становятся не только хранители русских традиций: стремясь сблечь многообразную культуру представителей разных народов, населяющих Россию, учредители присудили награду и руководителю народного ансамбля танца «Иристон» из Северной Осетии Махарбеку Плиеву.

С. Шукова



Все цвета "Радуги"

Юбилейным концертом, посвященном дню рождения ансамбля «Радуга», который состоялся в конце 2004 года на сцене Муниципального дворца, в Перми отметили 35-летие ансамбля «Солнечная радуга».

В 1969 году в Пермском политехническом институте (сегодня – Пермский государственный технический университет) родился ансамбль «Солнечная радуга». Солоист Пермского театра оперы и балета Игорь Шаповалов начал работу с коллективом по просьбе ректора института. Самым первым танцем, показанным «Радугой», стал «Сиртаки» на музыку М. Теодоракиса.

«На конкурсах художественной самодеятельности мы всегда занимали только призовые места, – рассказывает народный артист СССР Игорь Шаповалов. – Коллектив ежегодно выезжал за рубеж, в каких только странах мы не были! Репетиции начинались в шесть часов вечера и заканчивались порой за полночь, особенно, когда предстояло выступить на ежегодном смотре «Студенческая весна!» И каждый раз ставили новые номера».

«Солнечная радуга» участвовала во многих конкурсах и фестивалях, в том числе – в XI и XII Всемирных фестивалях в Гаване и Москве, культурных программах XX Олимпиады и Юношеских олимпийских игр в Москве.

Само название – «Солнечная радуга» – возникло спонтанно. Когда ансамбль впервые поехал на гастроли по Сибири и Дальнему Востоку, нужно было как-то назвать один из номеров. Сегодня уже никто не помнит, кто предложил сравнить поставленный танец с радугой, но номер стал визитной карточкой ансамбля, а название навсегда закрепилось за коллективом.

Художественный руководитель «Солнечной радуги» Любовь Николаева работает с коллективом тринадцать лет. Сначала она руководила подготовительными группами ансамбля, а в 2000 году возглавила коллектив, в котором сегодня – около двухсот человек. Есть школа-студия, где занимаются дети от 5 до 16 лет. В ансамбле танцуют студенты Политехнического и других вузов города, которым преподаются основы классического танца, даются уроки народного танца и современного (модерн).

35 лет – это репертуар из сотни концертных номеров. Их названия говорят сами за себя: «Барыня-сударыня», «Коробейники», «Праздничная», «Скомороший перелес», сюита танцев народов России, женский хор «Красавицы», матросский танец «Яблочко», Деревенские посиделки, «Тишина», «Гармония», «Кума», «Не забывай меня»...

Конфитюренбург в Екатеринбурге

В Екатеринбургском театре оперы и балета – новая постановка «Щелкунчика», которую осуществил московский хореограф Вячеслав Гордеев, возглавляющий ныне и труппу Екатеринбургского театра. Впервые балет в редакции Гордеева увидел свет ramпы в Москве в 1993 году на сцене театра «Русский балет» и множество раз показывался российской и зарубежной публике – в Петербурге, Владивостоке, Вене, Зальцбурге, Мюнхене. Оформил спектакль художник Станислав Феско в яркой, нарядной, праздничной гамме. Декорации второго акта – знаменитый Конфитюренбург с тортом-дворцом и рожками, полными воздушного мороженого!

Действие спектакля развивается плотно и насыщенно. Постановщик тщательно продумал хореографию спектакля, насытив её смысловыми и эмоциональными подтекстами. Гордеев поставил удивительно добрый спектакль, в котором нет и намёка на жестокость. Даже побеждая зло в образе королевы Мышильды, Щелкунчик-принц никого не убивает, а лишь изгоняет врагов из страны сладостей.

«Хочется выразить огромную признательность университету за многолетнюю поддержку нашего коллектива. Политех для ансамбля и всех его участников стал вторым домом», – говорит Любовь Николаева.

Во время празднования юбилея в Перми побывал Игорь Шаповалов, ныне художественным руководителем и главным балетмейстером Московского театра «Балет на льду». «Я встречался с теми людьми, которые начинали в «Радуге» вместе со мной, – говорит Игорь Алексеевич. – Они до сих пор видят во сне, что танцуют! Мне кажется, что нынешние руководители «Солнечной радуги» на правильном пути. То, что они ищут, – очень хорошо, радует и то, что восстановлена часть репертуара старой «Радуги».

Успех «Солнечной радуги» по праву может разделить весь Пермский государственный технический университет. Ведь родилась «Радуга» при первом ректоре института, расцвела при втором, а новое «рождение» получила при нынешнем ректоре университета Василии Юрьевиче Петрове.

Ирина Смирнова



Разнообразия формы и композиции танца, балетмейстер, отличающийся абсолютной музыкальностью, ставит затейливый по рисунку многофигурный вальс снежинок, пластически тонко передающий оттенки мелодического богатства партитуры Чайковского. Одной из незабываемых кульминаций спектакля становится «Розовый вальс». Репетитору кордебалета Татьяна Луань Бинь удалось добиться от исполнителей высокой ансамблевости: двенадцать пар, синхронно появляющихся *pas de chat* и встающих в *preparations* – в светлых костюмах, эмоционально наполненных, производят неизгладимое эмоциональное впечатление. Впечатляют и миниатюры дивертисмента. Перед исполнителями открывается широкое поле для поиска актёрской и танцевальной выразительности – и для Владимира Кусакина (Дроссельмейер), и для Роберта Габдуллина (Французская кукла), и для главной дуэты – Маргариты Рудиной, создавшей трогательный образ Мари, и Алексея Насадовича (Щелкунчик-принц).

Виталий Ахундов

Elion — имя Бога

Современный вид театрального представления в балете, который называют то modern dance'ом, то contemporary, то относят к театру движения, по сути все больше и больше приближается к жанру performance — своего рода сценической инсталляции с «живыми» комментариями. Конечно, похожесть происходящего с танцем есть: наличествуют и музыка (или — звуковой набор), и пластический способ выражения.

Но отчего-то совсем не хочется причислять этот вид искусства к танцу. Будем исходить из того, что танец непременно рожден музыкой и наполнен духовным воплощением в пластике, хореографии. Отклик души на звук.

В performance музыка или звуковой набор живет своей жизнью, существует как фон. Движения исполнителей существуют вне звука, в дисгармонии с музыкальным темпоритмом. Танцевальный спектакль — всегда гармония между пластикой и музыкой, и даже в бессюжетном балете содержательную роль берет на себя философское осмысление пластики и музыки. Performance — движение ради движения.

Безусловно, несправедливо утверждать, что всё созданное сегодня в хореографии нельзя назвать танцем, — есть работы, которые заслуживают признания и служат развитию танцевального театра, его движению вперед. Но сегодня мы сталкиваемся с таким множеством разных течений и направлений, что всё называем хореографией, но по праву ли?

Недавняя премьера Екатеринбургского «Института танца», который прежде именовался «Балетом +», обозначена по жанру как ФЭШН ДАНС ПРОЕКТ (от англ. Fashion — мода, модный, светский), что означает — модный (светский) танцевальный проект.

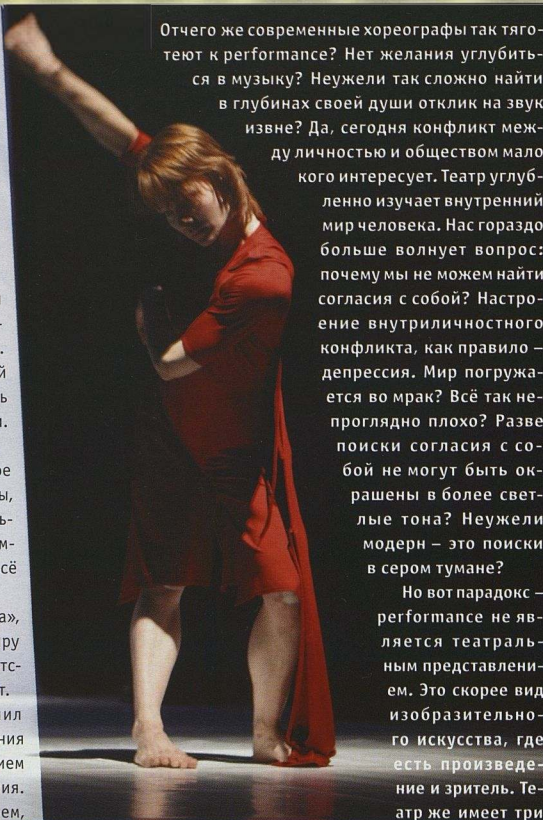
Постановщик из Венгрии Аттила Гергейи так обозначил концепцию сочинения: «Под оболочкой внешнего напряжения кроется безмятежность. И, наоборот, за внешним спокойствием кроется буря. Люди постоянно переживают эти два состояния. Невозможно познать любовь, не познав ненависть. Мы знаем, что за взлётом следует падение. ELION — это поиск, с надеждой и верой в то, что когда-нибудь мы узнаем, кто мы есть на самом деле. Почему я Человек? Каждый носит в себе этот вопрос».

Назван спектакль одним из древнееврейских имен Бога. Оно упоминается в шестой книге Моисея в момент собеседования Моисея с Богом на горе Синай. Возможно, это и дало вдохновение автору на создание произведения.

Происходящее на сцене поначалу скорее напоминает претенциозный показ мод: смена одной модели другой, показ костюма в разных ракурсах при нарочитой конвульсивности пластики «моделей».

Странный показ сменяется партнерными упражнениями небольших групп, в которых иногда проглядывает нечто похожее на «взаимодействие» полов. Затем юноши и девушки омывают друг другу ноги, намекая, очевидно, на сходство происходящего с библейскими сюжетами. Не обходится и без модной ныне обнаженной натуры: юноша довольно спокойно разделся и предложил, по всей видимости, свой способ гармонии с собой.

Повторюсь, но во всём этом представлении не пришлось увидеть танца. Хотя исполнители в какой-то мере имеют хореографическую подготовку, пластика их была неплохо отработана.



Отчего же современные хореографы так тяготеют к performance? Нет желания углубиться в музыку? Неужели так сложно найти в глубинах своей души отклик на звук и свое? Да, сегодня конфликт между личностью и обществом мало кого интересует. Театр углубленно изучает внутренний мир человека. Нас гораздо больше волнует вопрос: почему мы не можем найти согласия с собой? Настроение внутриличностного конфликта, как правило — депрессия. Мир погружается во мрак? Всё так непроглядно плохо? Разве поиски согласия с собой не могут быть окрашены в более светлые тона? Неужели модерн — это поиски в сером тумане?

Но вот парадокс — performance не является театральным представлением. Это скорее вид изобразительно-го искусства, где есть произведение и зритель. Театр же имеет три

составляющих: актёр, зритель и действие или драматургия. Если говорить о премьере в Екатеринбурге, то именно драматургии в представлении и не было. Показ состоял из пластических зарисовок на заданную тему. Зрителю пришлось расшифровывать эти зарисовки и сопоставлять с тем комментарием, который обозначен в программке. Своего рода шарады.

Если же говорить о сценографии, световом оформлении, костюмах, то в рамках performance это было зрелище.

Во всём этом не хватало светских бесед и полагающегося для подобных мероприятий коктейля.

Возможно, введение в театр этого вида искусства и есть новое слово сегодняшнего дня? Но, почему-то, увидев в афише слово «танец», очень хочется, чтобы артисты именно танцевали, а не просто двигались, очень хочется, чтобы танец был наполнен душой. Это ведь право автора показывать тёмные или светлые стороны своей души, но не надо превращать танец в исполнение движений, не соответствующих музыке.

Ирина Губа

Большому кораблю – большое плавание

В конце 1992 года журнал «Балет» опубликовал статью «Будет ли в Мордовии свой балет?», автор которой Сергей Юзенков рассказывал о первом публичном выступлении созданной в Саранске в конце восьмидесятых хореографической школы. Прошло двенадцать лет, и в преддверии нового года Республиканская детская хореографическая школа при Министерстве культуры Республики Мордовия пригласила жителей города на праздничный вечер. Отмечали юбилей директора школы

часа зрителям было представлено девятнадцать разных по стилю и жанру хореографических номеров, а также фрагменты из балета «Корсар».

Постановка всего спектакля, а также большей части танцев даёт повод гордиться уровнем хореографической культуры школы, в чем заслуга репетиторов Л. Игошевой, Л. Королевой, Н. Кудрявцевой, С. Дьяковой и Н. Лапшенковой. Авторы большинства постановок – педагоги школы Наталья Мельник

свободной пластики.

Учащиеся старших классов показали «Вальс» на музыку А. Хачатуряна в постановке В. Иевлева. Затем долгожданный сюрприз – «Мордовский танец» (постановка Н. Мельник). Мелодично звучащая пластика этого женского национального хоровода была прекрасно подчеркнута стилизованными мордовскими костюмами по эскизам талантливого художника и дизайнера Л. Колчановой.

Учащиеся всех классов стали главными

Картина «Оживленный сад» из балета «Корсар» © архив.



Ю. Агафонова (Испанский танец) © архив.



Мордовский танец



Виталия Михайловича Иевлева, выпускника Перского хореографического училища. Последние двадцать пять лет своей творческой карьеры Виталий Михайлович посвятил Мордовии. Он начал танцевать в 1979 году на сцене местного театра музыкальной комедии, где создал запоминающиеся образы в балетах и хореографических номерах балетмейстера Лидии Акининой «Герника», «Леда и Лебедь», «Демон» и других.

«Большой концерт» – так называлась юбилейная программа – оказался большим и в буквальном, и в переносном смысле. За два

(характерная и классическая хореография) и Людмила Канцарина (современные номера в стилях джаз и модерн). В программе концерта классически строгий «Праздничный марш» соседствовал с шуточной «Кадрилью», ювелирно ограниченный старинный «Менуэт» – с вязью пластических рисунков сказочного и пёстрого, как оперенье павлина, вьетнамского танца, лаконичный греческий хоровод – с игривой «Тарантеллой», экспрессивная джазовая композиция «Отчаяние» (в исполнении солиста балета Сергея Кожанова) – с миниатюрой «Рождение», решенной средствами

героями события, их энтузиазм ощущался и за кулисами, и на сцене, каждый смог раскрыться как исполнитель, продемонстрировать свои технические и актёрские возможности. Кульминацией концерта стала старая добрая классика: два фрагмента из балета «Корсар» – па де трау Одалисок и «Оживлённый сад», бережно перенесённые на сцену Н. Мельник.

Пространство сцены в финале «Большого концерта» соединило воедино всех – от выпускников, а ныне артистов балета Государственного музыкального театра имени И. М. Яушева, до учеников младших и старших классов.

При финансовой поддержке Министерства культуры Республики Мордовия и лично министра культуры П. Тултаева недавно отреставрировано здание в Саранске, где размещается школа. Возобновлены большие постановки: «Щелкунчик», «Болеро» и «Бал в хрустальном дворце» в хореографии Л. Акининой, «Коппелия» в хореографической версии Т. Лебедевой. Поставлены новые крупные работы (например, «Половецкие пляски» в постановке Н. Мельник).

Юбилейный «Большой концерт» на вопрос «Будет ли в Мордовии свой балет?» отвечает: да, будет.

Юрий Кондратенко

ВСГАКИ исследует орнамент

ВСГАКИ – это Государственное образовательное учреждение Восточно-Сибирская академия культуры и искусств, при которой более тридцати лет действовала кафедра хореографии, а ныне создан совместный образовательный комплекс – Институт танца. Таким образом, крупнейший творческий ВУЗ Восточной Сибири смог объединить свои возможности с возможностями Бурятского хореографического училища, Бурятского училища культуры и искусств, а также других учебных заведений культуры и искусств, театров танца, фольклорных коллективов.

Русская культура и, в частности, русская хореографическая школа никогда не ограничивалась узко национальными рамками. Особый интерес вызывает работа института по изучению танцев народов Восточной Сибири. Здесь учатся студенты из Алтая, Бурятии, Тывы, Якутии, Хакассии, Эвенкии, Монголии, Казахстана и многих других регионов Азии. Совместное обучение помогает взаимообогащению. Студенты Института танца ВСГАКИ, независимо от национальности изучают и исполняют русские, алтайские, тувинские, якутские, эвенкийские, нанайские, монгольские, корейские и иные танцы.

Особого внимания заслуживает научно-исследовательская работа. Успехи палеохореографии – нового научного направления в исследовании древнейшей культуры человечества – заставляют археологов, историков, медиков, культурологов и ученых других направлений по-новому взглянуть на значение и возможности дансологии и даже практической хореографии. Примечательно, что в дни аттестации вуза прошла презентация книги хореографа, выигравшего грант Президента России, кандидата исторических наук О. Буксиковой «Традиционные игры бурят в конце XIX – начале XX вв. и опыт их трансформации в национальной хореографии».

Прибайкальский регион – настоящий рай для археологов. Здесь в поселениях Мальта и Буреть найдены всемирно известные палеолитические статуэтки, знаковые системы многих из них палеохореографы трактуют как записи танцевальной композиции. Кроме редчайших палеолитических изображений, в Прибайкалье тысячи и тысячи петроглифов, изображения на которых напрямую или косвенно относятся к танцам наших предков. Показ студенческих работ, подготовленных в учебно-исследовательской лаборатории имени П. Абашеева Института танца ВСГАКИ, выявил отрядную тенденцию – стремление будущих хореографов к научной доказательности.

Из альбомов по традиционной культуре исследователи выбрали наиболее характерные алтайские орнаменты, которые имеют аналоги и у других тюрско-монгольских народов. Орнамент является наиболее устойчивым феноменом культуры. Часто народная традиция связывает орнамент с хореографией, да и находится он часто рядом с изображениями танцующих фигур. Студенты взяли несколько орнаментальных тамги (родовые знаки ряда тюрко-монгольских народов) и связали их с геометрией позировок тела в танце.

Результат превзошел все ожидания. Созданный на основе орнаментов танец оказался близок традиционной национальной хореографии. Мало того, оказались неразрывно связанными с избранным орнаментом не только отдельные позы, но каждое па и их комбинации, пространственный рисунок танца. Обнаружилось, что пространственный рисунок (композиция) танца повторил линии избранного, казалось бы, для других целей, орнамента.

Валерий Ромм,

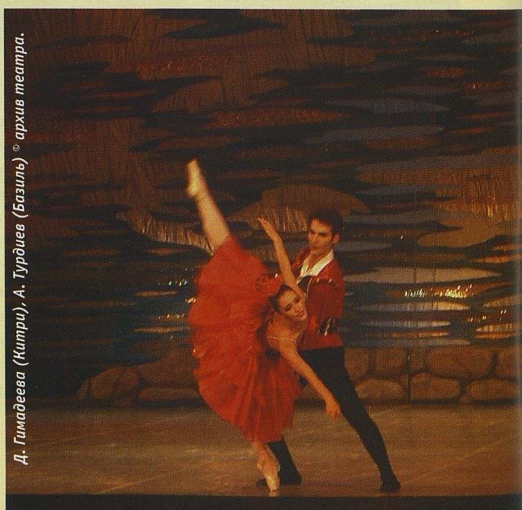
президент Новосибирской хореографической ассоциации



С. Воробьев (Дон-Кихот), Ю. Проскуряков (Санчо Панса) © архив театра

Очередной, 74-й сезон Самарского академического театра оперы и балета открылся премьерой – балетом Л. Минкуса «Дон Кихот» – одним из самых популярных шедевров мирового классического наследия.

Первую постановку «Дон Кихота» на куйбышевской сцене в 1941 году осуществила выпускница Ленинградского хореографического училища, ученица А. Я. Вагановой Наталья Данилова, которая после одиннадцати лет работы в труппе Кировского театра приехала в Куйбышев в качестве солистки балета. Шла война. В Куйбышеве в эвакуации находился Большой театр, и в этой сложнейшей во всех отношениях ситуации постановка «Дон Кихота» – балета, искрящегося юмором и весельем, – казалась чудом. Премьера состоялась 24 октября 1941 года. О спектакле хорошо отзывались Д. Шостакович, О. Лепешинская, П. Гусев и другие знаменитые мастера. Во второй раз «Дон Кихот» появился в репертуаре в 1953 году – тоже в непростом для труппы – к тому времени театр долго оставался без главного



Д. Глимадева (Китри), А. Турдыев (Базиль) © архив театра

Не грустный рыцарь печального образа

балетмейстера. Спектакль, постановку которого осуществил ленинградский хореограф К. Боярский, продержался несколько сезонов.

Третья постановка «Дон Кихота» – балетмейстерский дебют выдающейся артистки Аллы Шелест, которую пригласила в Куйбышевский театр Наталья Данилова. Премьера состоялась 11 февраля 1966 года. Этот спектакль – признанная удача балетной труппы, один из ярких эпизодов ее творческой биографии. Шелест предложила собственную редакцию балета на основе хореографии Александра Горского.

В середине 70-х годов в афише театра появился вечер одноактных балетов, в программу которого вошло и «воспоминание» о «Дон Кихоте» – знаменитое Гран па, в котором молодой балетмейстер Е. Ключарева сохранила хореографию А. Горского. Четвертая полноценная постановка «Дон Кихота» была осуществлена в 1982 году тогдашним главным балетмейстером театра И. Чернышевым, который воссоздал спектакль в хореографии А. Горского и М. Петипа.

В балете ярко показались ведущие солисты театра Е. Брижинская и В. Пономаренко (Китри), Н. Гимадеев (Базиль), В. Тимофеев (Тореадор). Этот спектакль, предшествующий нынешней постановке, сохранялся в репертуаре театра около двух десятилетий.

В 2004 году балет вернулся на самарскую сцену в обновленном виде. Главный балетмейстер театра Никита Долгушин, тонкий знаток классического наследия, бережно сохранил ставшую классической хореографию Мариуса Петипа и Александра Горского, адаптировав спектакль к реальным

возможностям самарской труппы.

Нынче она невелика по численному составу, ощущается и явный дефицит по-настоящему звездных солистов-премьеров. Но зато в труппе царит дух подлинного творчества и энтузиазма. Значительную часть составляет молодежь – недавние выпускники возглавляемой Валентиной Пономаренко местной Центральной хореографической школы-десятилетия.

Молодость танцовщиков, среди которых немало совсем юных, ещё продолжает учебу, наполняет массовые сцены спектакля энергией праздничного карнавала. Но за всем этим чувствуется твердая воля балетмейстера-постановщика, ни на секунду не пускающего действие на самотек.

Долгушин сохранил в спектакле значительную часть классических дивертисментов, умело соединив их с колоритными игровыми эпизодами. Здесь-то и пригодились опыт и бесспорное мастерство ветеранов труппы Михаила Козловского (Лоренца), Владимира Тимофеева и Сергея Болдина (Гамаш), а также Юрия Проскуракова (Санчо Панса) и Александра Петрова (Цыган). Многие из них в предыдущей постановке «Дон Кихота» выступали в ведущих танцевальных партиях.

И все же в нынешнем спектакле пантомима не стала самоцелью. Она лаконична и не тормозит действие, которое развивается стремительно, стартуя с краткого пролога, подготавливающего череду следующих один за другим эпизодов, свидетелем и участником которых является Дон Кихот.

Образ Дон Кихота решен Сергеем Воробьевым в подчеркнуто ироничном и даже комическом ключе, без какого бы то ни было намека на возвышенность и поэтичность, что позволило избежать ложной патетики и пафоса, не свойственных балетной версии романа.

В новом спектакле Долгушин выступает не только балетмейстером-постановщиком, но и художником по костюмам. Яркие, броские по цветовой гамме, они органично вписываются в общий визуальный ряд спектакля. Художник Наталья Хохлова отказалась в оформлении от живописной колористики. Сценография условна, перемены места действия обозначаются лишь немногочисленными деталями.

По большому счету ведущие партии «Дон Кихота» – из категории звездных. Исполнительница партии Китри Дина Гимадеева – в начале пути. Ее работа – эскизный набросок роли, в котором, тем не менее, уже сегодня намечен основной контрапункт. Молодая балерина танцует с безоглядной смелостью, но ей пока не достаёт премьерского апломба, подлинной свободы и раскованности, которые свойственны её героине. Мешает излишняя сосредоточенность на «технологии» исполнения танцевальных па.

В первом премьерном спектакле партию Базиль исполнил молодой, но уже опытный солист труппы Алексей Турдиев. Ему, артисту ярко выраженного лирико-романтического склада, в работе над ролью всёёлого, бесшабашного цирюльника пришлось нелегко. Но спектакль растёт, а с ним растёт и постепенно обретает оригинальные краски образ героя Турдиева.

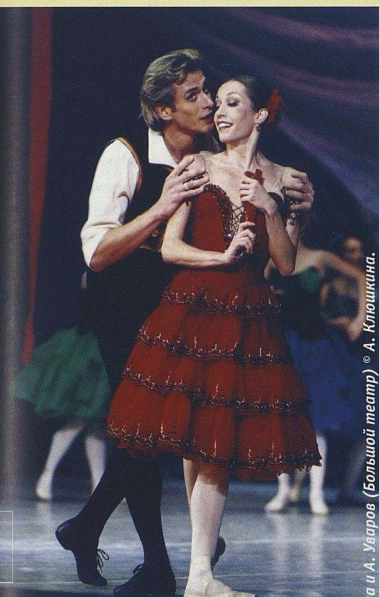
Для Алексея Зайцева, молодого танцовщика, выпускника Пермского хореографического училища, партия Базиль, которую он ведет с упоением и азартом, – возможность продемонстрировать достаточно уверенную технику.

Среди исполнителей запомнились Александр Кузнецов и возвратившийся в труппу после двухлетнего отсутствия Дмитрий Голубев в партии тореадора Эспады, Анастасия Тетченко и Нина Петрова в партии уличной танцовщицы Мерседес и совсем молодая Эльза Мусина в достаточно сложной партии Амура.

Спектакль отлично отрепетирован (ассистент балетмейстера-постановщика Надежда Малигина, балетмейстеры-репетиторы Ольга Гимадеева и Валентина Пономаренко, а также Татьяна Сергеева).

В балетном спектакле многое зависит от дирижера. Стоявшие за пультом соответственно в первый и второй вечер дирижеры Георгий Клементьев и Виктор Свитов добились впечатляющего – ровного и выразительного, а порой по-настоящему насыщенного звучания оркестра.

Валерий Иванов



А. Проскураков и А. Угаров (Большой театр) © А. Клешикина.



Наследники виртуоза

В Донецке, городе с более чем с миллионным населением, несколько крепких театральных коллективов, но бесспорный лидер среди них – Академический театр оперы и балета. Театр носит имя выдающегося певца Анатолия Соловьяненко.

Вот уже много лет художественное руководство театром осуществляет Вадим Писарев, сделавший блестящую карьеру танцовщика после победы на V Международном конкурсе артистов балета в Москве в 1985 году. На середину 80-х годов приходится и другие триумфы Писарева: одну за другой он завоевывает медали на представительных балетных конкурсах в Париже, Хельсинки, Джексоне. В исполнительской манере Писарева всегда поражала блестящая виртуозная техника, которая сочеталась с жизнерадостной браватурой и темпераментом.

С 1983 года Писарев – ведущий танцовщик Донецкого театра. Здесь проявились и недюжинные организаторские способности артиста. В 1992 году при театре им

организована «Школа хореографического мастерства Вадима Писарева», которая стала подлинной кузницей кадров для местной труппы. О профессиональном качестве работы педагогов можно судить хотя бы по тому, что только в минувшем 2004 году выпускники школы завоевали целую обойму наград на международных конкурсах. На конкурсе Сержа Лифаря в Киеве Гран при получил Ярослав Саленко, а Жерлин Ндуди и Евгений Лагунов стали обладателями соответственно первой и второй премий. Ндуди завоевал также золото на конкурсе «Арабеск» в Перми, а представитель второго поколения артистической семьи Писаревых – Андрей – стал лауреатом третьей премии конкурса «Приз Лозанны».

Об успехах школы свидетельствует и недавно состоявшийся в Донецке концерт совсем юных воспитанников. Во «Временах года» на музыку Вивальди в постановке Е. Хасяновой ученики второго, четвертого и седьмого классов

продемонстрировали хорошую выучку. А «дивергентная» часть программы была составлена из разнообразных по стилистике и национальному колориту номеров в постановке Е. Хасяновой и педагога школы Е. Каун: Польша на музыку Глинки, па де трау из «Щелкунчика» Чайковского, пиццикато Делиба, гавот Люлли, гопак Соловьева-Седого, а также греческий, испанский, индийский, ирландский и аргентинский танцы.

Все номера тщательно отрепетированы, хотя создалось впечатление, что в учебном процессе именной школы редкостного виртуоза Писарева ставка делается прежде всего на четкость, пунктуальность танцевальных движений в ущерб мягкости и внутренней одухотворенности. Но такова, к сожалению, общая тенденция, которая просматривается в исполнительской манере современных танцовщиков.

Валерий Иванов

Пальма первенства татарскому балету

Балетная труппа театра оперы и балета им. М. Джалиля завершила очередное зарубежное турне. В ходе гастролей спектакли «Корсар», «Щелкунчик», «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» были с большим успехом представлены в Голландии, Германии, Бельгии, Австрии, Швейцарии, Люксембурге, а также впервые в Норвегии. Гастроли продлились 75 дней (с ноября по январь 2005 года). В целом театр представил вниманию зарубежной публики 68 спектаклей.

В гастрольном театре принимали участие ведущие артисты театра Нурлан Канетов, Елена Щеглова, Артем Белов, Денис Усталов, Руслан Савденев, Александра Суро-

деева и приглашенные солисты – Наталья Ледовская из Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, балерина Королевского балета Бельгии Ирина Шапич, киевляне Татьяна Голякова, Анастасия и Денис Матвиенко.

Самым знаменательным результатом прошедших гастролей является присуждение татарскому балету «Щелкунчик» первого места в ежегодном рейтинге ведущего телеканала Королевства Нидерландов «Авро 2». Так, согласно исследованиям, проводившимся в 2004 году (опросы зрителей, отзывы критиков, материалы прессы, мнение самой телевизи-

онной редакции), из всей представленной в Нидерландах культурной продукции, рассчитанной на сценическое исполнение (мюзиклы, музыкальные и драматические спектакли, цирковые и оригинальные жанры и др.) лучшим признан балет «Щелкунчик» в исполнении труппы театра имени М. Джалиля. Для сравнения – второе место в рейтинге занял многомиллионный по бюджету мюзикл, спродюсированный Ваном Ден Энде, владельцем компании «Эндемол» – обладателя лицензионных прав на известные во всем мире передачи «Слабое звено», «Как стать миллионером», реалити-шоу «Дом» и др.

Соб. корр.



Чудо «Ярмэк вагы»

В Концертном зале имени Чайковского состоялся концерт Государственного ансамбля песни и пляски Республики Татарстан (художественный руководитель Ринат Валеев).

Главный балетмейстер ансамбля Раиля Гарипова ищет, изучает и обрабатывает почти забытые, мало известные формы народной хореографии, движения, комбинационные построения танцев. Самый, казалось бы, незначительный шаг или фигуру острый взгляд балетмейстера выхватывает сразу. Дальше работает творческая фантазия.

«Чыштыр» – городской фольклорный танец Урала – поставлен Раилей Гариповой на основе одного единственного движения, разработка которого дает интереснейшие комбинационные вариации. «Танец татарских девушек» исполняется в традиционных шляхах. Национальный костюм усиливает зрительское восприятие образа девушки-птицы.

Тонкое и умелое сочетание классических

элементов с фольклором достигает немалой эмоциональной силы. Одухотворенные танцовщицы грациозными движениями создают полную иллюзию полёта птиц. Все номера концерта отличает особый вкус, чувство стиля и меры, высокая культура исполнения.

Раиля Гарипова училась в Москве у Р. Стручковой, Р. Захарова, Т. Устиновой. Эти мастера повлияли на весь дальнейший творческий путь Гариповой. За тридцать лет руководства танцевальной группой ансамбля хореограф создала настоящую творческую лабораторию с участием этнографов, фольклористов, художников... В татарском народном искусстве песня и танец неразрывно связаны между собой. Вокально-хореографическая композиция «Сармановский хоровод» – строится на этнографическом материале Сармановского района Татарстана. Драматургическая целостность этого шедевра из золотого фонда ансамбля органична: музыка, песня и танец составляют законченное по форме и содержанию произведение.

В концерте были показаны также бытовые и жанровые сцены из повседневной и праздничной жизни народа. Раиля Гарипова – художник уникальный, искренний в своём творчестве. Она отыскала в Самарской области Камышлинского района в селе Старое Ярмаково раритетную ярминскую дробь и создала «Ярмэк вагы» – ни на что не похожее танцевальное чудо. Номер поражает тонким воспроизведением лексики татарского народного танца – труднейшей мелкой техникой, требующей от артистов не только мастерства, но и школы. Ежедневный и обязательный тренаж в ансамбле ведёт солист Татарского театра оперы и балета имени М. Джалиля Рифат Аберевханов. Особое внимание уделяется творчеству молодых балетмейстеров. «Танец Нижегородских татар» поставил выпускник РАТИ (ГИТИС) А. Хаметов.

Елена Преснякова



Пермская «Серенада»

Первой крупномасштабной акцией Мариинского театра театра, посвященной 60-летию Победы в Великой Отечественной войне, стали гастроли Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, организованные по инициативе Валерия Гергиева в январе 2005 года. Событие неординарное, но и закономерное: в годы войны Кировский театр был эвакуирован в Пермь, как и Ленинградское хореографическое училище, которому обязана своим рождением знаменитая Пермская балетная школа.

Пермяки показали в Санкт-Петербурге балеты Дж. Баланчина «Сомнамбула», «Серенада», «Балле Империяль», а также свою недавнюю премьеру – балет Л. Минкуса «Дон Кихот».

В феврале Пермский балет с успехом выступил и в Москве, на Новой сцене Большого театра, представив балеты «Серенада» и «Балле Империяль».

Соб. корр.

Константин ИВАНОВ: «Не люблю тиражей в искусстве!»

Константин Иванов – имя хорошо известное в балетном мире. Несколько лет назад он, солист Большого театра, возглавил Марийский государственный театр оперы и балета имени Эрика Сапаева и стал советником по культуре Президента Республики Марий Эл Леонида Маркелова. Иванов вернулся в родную республику с целью возродить музыкальное искусство края. Одна из самых молодых трупп выросла буквально на глазах.

Еще до вступления в должность руководителя Константин Иванов был одним из тех, кто стоял у истоков фестиваля «Зимние вечера» в Йошкар-Оле. Прошедший в начале этого года фестиваль был Девятым. Артисты уже не являлись оправой, пусть и достойной, искусству приглашенных столичных звезд. Оперные и балетные солисты, а также оркестр во главе с Максимом Дяченко стали полноценными участниками фестивальных спектаклей, зачастую не уступая в мастерстве именитым гостям.



– Что нового произошло за пролетевший год?

– К числу важных событий я бы отнес дружбу с балетной школой и ансамблем «Балет Костромь». Его руководители Елена и Юрий Царенко – люди творческие, болеющие за свое дело. Мы очарованы искусством костромичей и их красивым древним городом. Думаю, что наша любовь взаимна – зрители хотят видеть выступления марийских артистов. За прошлый сезон мы побывали в Костроме пять раз. На празднование юбилея Костромской области (это было грандиозное событие) пригласили наш театр с оперой «Борис Годунов». Во время гастролей я давал мастер-классы в балетной школе, открытой совсем недавно. Сейчас наш педагог Валентина Акулова отправилась в командировку – преподавать танец в школе Царенко.

– Акулова – опытный педагог йошкар-олинского балетного училища, кто же ее заменит?

– Выход всегда можно найти. В школе преподают наши ведущие танцовщики – Владимир Шабалин, Дмитрий Марасанов. Обмен опытом – гораздо важнее временных трудностей. Ведь одна из проблем провинциальных оперно-балетных театров в том, что они вынуждены «вариться в собственном соку». В то время как наше ремесло из числа тех, которые не передаются никаким иным способом, как только путем живого общения, «из рук в руки». Спектакли «Балета Костромь», несмотря на молодость коллектива, производят сильное впечатление. Это удивительная феерия национальных танцев. Мы хотели пригласить артистов на «Зимние вечера», но у ребят была сильная нагрузка в течение года, и руководство решило не прерывать их каникулы.

– А почему воспитанники вашей школы не участвовали в фестивале?

– На фестивале и так было много интересного, а наших ребят мы бережем, потому что в мае состоится событие огромной важности – пятилетие нашего училища. Началась напряженная подготовка к этому первому юбилею, первому подведению серьезных итогов.

– О вашей хореографической школе ходят легенды. Любкой, попадающий в школу, становится ее преданным почтителем.

– Мы понимаем, что будущее балета в Марий Эл зависит от творческой смены. Потому сделали все возможное, чтобы при Республиканском колледже культуры и искусства, на базе Центра образования № 18 было создано балетное училище. В этом году его заканчивают девять студентов. Все они, наши первые выпускники, уже официально работают в марийском театре, получают зарплату, заняты во всех спектаклях. Есть скептики, которые осуждают меня за их «раннее взросление», но я уверен, что та практика, которую они получают, позволит им быстро влиться в профессиональное балетное искусство.

Ученики средних и старших классов тоже танцуют в спектаклях театра. Вообще, происходит стремительная «балетизация» республики, на приемные экзамены в училище теперь приходят несколько сотен детей, которые хотят учиться классическому танцу. С улыбкой мы вспоминаем, как еще недавно способных

детей разыскивали по городским окраинам и деревням, объясняя и детям и родителям, что такое балет.

— Вы идете в ногу с Большим театром и выпускаете свой балет «Сон в летнюю ночь»...

— Это, конечно, совпадение. В прошлом году японский хореограф Акихико Озаки пригласил меня в свой театр в городе Нагое танцевать партию Оберона в спектакле «Сон в летнюю ночь». Спектакль понравился, и я предложил коллегам из Страны восходящего солнца поставить его в нашем театре. Честно говоря, не ожидал такого быстрого положительного ответа. Более того, ведущая компания по производству балетной одежды «Chacott» предоставили нашему театру 40 балетных костюмов для этого спектакля.

«Сон» вышел на завершающую стадию, а мы приступили к работе над балетом нашего современного композитора Анатолия Лупова. Он написал три балета на марийскую тему, лучшие фрагменты мы скомпоновали в одну партитуру. Придумали и принцип оформления: декорации будут подниматься-опускаться в виде купола.

— Будете ли приглашать солистов для участия в спектаклях?

— Нет. Считаю, что у нас отличные артисты, и балеты хорошо расходятся на их индивидуальности. Отлично работают Ольга Новенькова, Владимир Шабалин, Александр Зверев, Дмитрий Марасанов, вернувшийся в родной город после успешной работы в Америке.

— Ольгу Новенькову я бы назвала открытием нынешнего фестиваля. Вы привезли ее из Казани?

— Посмотрел выпускной экзамен в Казанском хореографическом училище и смог уговорить десять человек поехать в Йошкар-Олу. По-моему, никто из них об этом не жалеет. Оля — девочка с уникальной судьбой. На экзамене она не прыгала и не выполняла адажио, делала только станок. Мне сказали, что она очень слабенькая. Но мое внимание она привлекла сразу, в ней чувствовалась харизма. Когда я брал ее в театр, надо мной посмеивались. За четыре года она выросла из начинающей робкой балерины в такую приму, которая может танцевать без всяких проблем любой репертуар и с любым партнером.

— По-моему, Марк Перетокин на фестивале танцевал с ней с большим удовольствием. Тогда же вы «украли» из Сыктывкара очень выразительную Машу Выдрину. Где она сейчас?

— Маша сейчас входит в форму после рождения ребенка, и скоро, думаю, вернется на сцену. Труппа у нас — замечательная, все артисты — оперы, балета, оркестра — умеют мобилизовываться. В театральной жизни это важно.

— Не планируете ли отправить кого-либо из молодых на конкурс?

— Мое отношение к конкурсам неоднозначно. На конкурс «Арабеск» в Перми меня уговорил поехать его художественный руководитель Владимир Васильев. Что касается наших солистов, то мне будет больно, если они попадут в какую-нибудь конкурсную коллизию, которые, к сожалению, присутствуют в любом состязании. Гораздо важнее, чтобы артисты набрали репертуар и радовали своим искусством зрителей, а они их любят и ценят. Главное для артиста — роли.



– В вашем театре корректно воссозданы классические спектакли. Вы реставрируете классику самостоятельно или приглашаете специалистов из столицы?

– Справляемся своими силами. Балетную классику я знаю хорошо, могу показать любую партию. Когда приезжает Герард Васильев – давний друг нашего театра, он помогает с опереточным репертуаром, в котором всегда занят и балет. К нынешнему фестивалю обновил «Марицу» Кальмана.

– Следующий фестиваль – юбилейный. Думаете ли вы менять его драматургию?

– Этот праздник стал традиционным, зрители раскупают все билеты задолго до открытия. Фестиваль воспринимается как спутник Рождественских торжеств. А для театра «Зимние вечера» – своеобразный смотр достижений и, конечно, встречи с друзьями. В Йошкар-Олу приезжают звезды ведущих музыкальных театров России и иностранные гости. В этом году не все артисты Большого театра смогли приехать, так как ГАБТ готовил две премьеры. Надеюсь, что в следующем приедут все наши давние друзья.

Помимо множества гостей, мне хочется, чтобы публика увидела что-то совершенно новое.

Сейчас время, когда наиболее востребованным является синтез искусств. Современные пластические направления бываю представлены на заключительном гала-концерте, но, по моему, зрители уже готовы к восприятию целого модерн-спектакля. Хочу пригласить национальное костромское шоу, чтобы люди увидели, что такое народный танец, как он неповторим и прекрасен.

Думаю включить в программу десятого фестиваля драматический спектакль. Недавно я попал на спектакль Русского театра из Уфы. Шел, не ожидая никакого чуда, а получил такое наслаждение от органичного сплава пластики, драмы, света, сценографии. Такого богатства выразительных средств в драме я, пожалуй, не видел никогда и подумал – а почему бы не показать на фестивале зимнюю сказку «Снегурочка» – один из «фирменных» спектаклей Уфимской труппы? Зрителей, а они у нас неискушенные, открытые, доверчивые, хочется радовать и удивлять.

– Каковы ваши функции как советника Президента?

– Высшее руководство республики во главе с Президентом уверено в том, что музыкальный театр – национальная гордость. Власти понимают, что театр – дорогое удовольствие и нуждается в поддержке. Мы ее ощущаем постоянно. И это не просто громкие слова. В свою очередь, стараемся не только сидеть на шее, но и зарабатывать самостоятельно. За этот год помимо костромских турне, о которых я говорил, гастролировали в Кирове, объехали многие города Западной Сибири. Старались все делать сами: не только петь и танцевать, но самостоятельно проводили переговоры, составляли рекламные материалы, были сами себе продюсерами, пытались осваивать новые формы общения с окружающим миром.

Что касается моей функции как советника Президента, то это, прежде всего, подготовка республиканских и городских праздников, помощь в подборе кадров. Честно говоря, я считаю, что нашему Президенту советники не нужны, он – человек исключительной эрудиции и сам может дать отличный совет. Он любит искусство, бывает в театре и на премьерах, и на рядовых спектаклях.

– Не пугает ли вас театральная реформа, которую сейчас вроде бы отбили, но деятели культуры все равно находятся в ожидании грядущих перемен?

– Какой смысл пугаться? К тому, чего не избежать, стоит просто готовиться. Если реформа осуществится, то она нас, конечно, коснется. Меня всегда неприятно удивлял один факт:

от социализма мы вроде бы ушли, а к цивилизованному уровню рыночных отношений не пришли. Все новые законы у нас капиталистические, но с какой-то социалистической направленностью. Пока мы не поймем, что живем в капиталистической стране, где каждый должен уметь трудиться и свободно владеть своим ремеслом, мы ничего не добьемся. Театры в большинстве своем к этому не готовы, не все театральные работники просто-напросто умеют работать.

Почему все театры должны находиться в равном положении? В одних – по четыре премьеры в год и полные зрительные залы, в других – нет интересных работ и пустые кресла. Мне кажется, умно проведенная реформа поможет сформировать нормальные отношения театров с государством.

– Недавно созданный Фонд поддержки оперного и балетного искусства вы рассматриваете как шаг подготовки к реформе?

– Отчасти. Фонд дает возможность сформировать рыночные отношения. Опасаюсь, что реформа, если она осуществится, вызовет какое-то непонимание, все собьются в кучу, как слепые котят, и не будут знать, что делать. Не люблю кучи, не люблю тиражей в искусстве. Хочу, чтобы наш театр был один, неповторимый. Фонд даст нам свободу и, конечно, поможет предотвратить панику. Ведь у нас огромный коллектив – только штатных сотрудников 300 человек. Это очень много для такой небольшой республики, как наша. У нас свои производственные мастерские, декорационный, пошивочный цеха. Мы сдаем спектакль «под ключ», являясь, если можно так сказать, мощным заводом по производству спектаклей.

– Вы – руководитель всего театра. А потому вопрос об опере и оперетте закономерен. Неслучаен он и для балетного журнала – в вашем театре балетные артисты заняты в опере и оперетте.

– В сегодняшней мировой практике балет более популярен, нежели опера. Объяснять этот процесс я не возьмусь, но это достаточная причина для того, чтобы задуматься о судьбе оперы. Раньше мне казалось, что если так происходит в мире, то ничего нельзя сделать. Практика заставила поменять позицию. На фестивале прошла «Травиата» с замечательной певицей из «Геликон-Оперы» Татьяной Куинджи, которая исполнила партию Виолетты. Зал был переполнен, люди разных возрастов и социальных положений были потрясены. Я тоже пережил колоссальное волнение. После каждого спектакля я выхожу на сцену, представляю солистов, благодарю их. На этот раз я не мог связать двух слов, меня просто переполняли чувства. После «Травиаты» возникла идея создания оперного фестиваля, который вернет зрительское внимание к опере. Ведь совсем недавно балетное искусство в Йошкар-Оле переживало не лучшие времена, а партер зиял пустыми рядами. Девять лет назад я начал с того, что привозил на фестиваль балетных звезд, и люди заинтересовались балетом. И сейчас чего бы мне ни стоило, я обязательно буду приглашать выдающихся оперных певцов на спектакли в Йошкар-Олу.

Волшебник с острова танца

Анатолий Васильевич ШАТИН (1904-1972) был человеком многих и разносторонних интересов. Он родился в семье, далёкой от искусства балета, – отец работал бухгалтером, и Шатину в юности также пришлось осваивать основы этой специальности. Любовь к танцу привела его в Московский хореографический техникум, где он учился у выдающегося балетмейстера XX века Александра Алексеевича Горского и замечательного педагога Ольги Владимировны Некрасовой. На талантливою юношу обратила внимание и великая Екатерина Васильевна Гельцер.

Однако, помимо танца, Шатин активно занимался спортивной гимнастикой и в 1924 году даже стал чемпионом Москвы. Он также принимал участие в постановке и организации спортивных праздников и физкультурных парадов, весьма популярных в Москве в предвоенные годы. Благодаря предложению Шатина художественная гимнастика обогатилась комплексом упражнений с лентой. Сам Шатин стал автором первых композиций.

И всё же танец «победил» другие интересы Анатолия Васильевича. В 1937 году в Москве, в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького, он организует театр балета «Остров танца». Сцена располагалась на острове одного из прудов парка, а зрители размещались амфитеатром вокруг пруда. Дело в коллективе было поставлено весьма серьёзно, что позволило Шатину подготовить спектакли «Красавица Радда» (по рассказу М. Горького), «Жизель», «Лауренсия», «Волшебная флейта», Сюиту народных танцев... Но началась война, и этот интересный «Остров танца» прекратил существование. С 1943 по 1945 годы Анатолий Васильевич работает в Туве, в городе Кызыл, где создаёт национальный сценический танец. Сочинённая им композиция «Звенящая нежность» становится классикой тувинской хореографии и «живёт» на сцене до сих пор.

И всё же жизнь показала, что подлинное призвание Анатолия Васильевича Шатина – балетная педагогика. В 1946 году вместе с Ростиславом Владимировичем Захаровым Шатин организует кафедру хореографии на режиссёрском факультете ГИТИСа, которая ныне выросла в балетмейстерский факультет Российской академии театрального искусства. Об А. В. Шатине – педагоге – вспоминает его ученица – профессор Лилия Таланкина.

Входя в «первый» зал нашего факультета, где на стене висит портрет Анатолия Васильевича Шатина, я всегда мысленно с ним здороваюсь. А после проведенных зачетов и экзаменов как бы отчитываюсь перед ним – человеком, который меня, семнадцатилетнюю девушку, принял на свой курс, воспитал, дал профессию. Я благодарна судьбе за то, что в течение многих лет была ученицей Анатолия Васильевича: сначала как студентка руководимого им курса, потом как его аспирантка, а еще позже – как педагог в его мастерской.

В качестве балетмейстера Анатолий Васильевич много ставил у нас и за рубежом, но главным делом его жизни была педагогическая работа, где с наибольшей полнотой выявились и творческий, и человеческий его таланты.

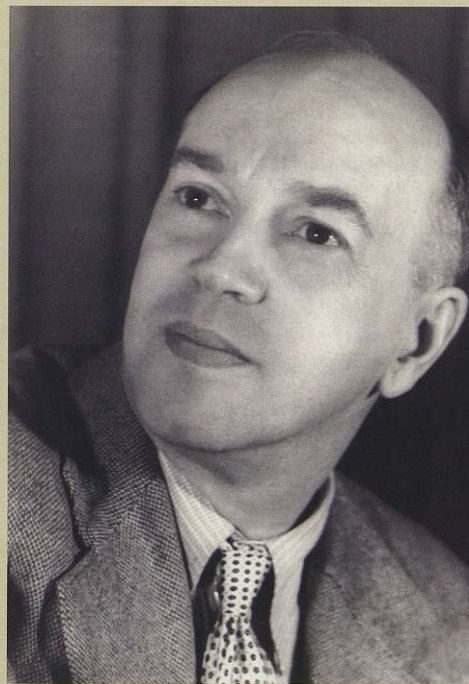
В 1946 году, в стране, пережившей страшную разорительную войну, правительство принимает решение о введении высшего балетмейстерского образования. Два энтузиаста – Ростислав Владимирович Захаров и Анатолий Васильевич Шатин – готовят открытие балетмейстерского отделения на режиссёрском факультете ГИТИСа. Кафедру хореографии возглавил Р. Захаров, а А. Шатин стал деканом.

Для работы на кафедре приглашены крупнейшие балетмей-

стеры и педагоги – Л. М. Лавровский, Н. И. Тарасов, М. В. Васильева-Рождественская, Т. С. Ткаченко, дирижер А. Д. Цейтлин. Теоретические дисциплины ведут лучшие педагоги ГИТИСа – С. С. Мокульский, А. С. Поль, Н. М. Тарабукин, Н. И. Ельяш, Е. С. Берленд-Черная, которые не только читают лекции, но и посещают практические экзамены по специальности «Искусство балетмейстера», активно участвуют в их обсуждении. Екатерина Васильевна Гельцер неоднократно председательствовала в Государственной экзаменационной комиссии.

А. В. Шатин способствовал возникновению научно-теоретического студенческого общества, которое вело большую творческую работу по созданию либретто балетов, налаживало контакты с молодыми композиторами и художниками. На балетмейстерском отделении в те годы занималось немало иностранных студентов. Чехи, поляки, венгры, болгары, албанцы, югославы, немцы, вьетнамцы, корейцы, – не только учились, но и проводили семинары, знакомя нас всех со своими народными танцами. Все называли Шатина отцом, и его дочь Евгения как-то не удержалась от того, чтобы высказать обиду: «Папа всем вам уделял больше внимания и заботы, чем нам, своим дочерям!».

Анатолия Васильевича всегда отличало бережное внимание



к своим ученикам. Нынешний заведующий кафедрой хореографии Евгений Петрович Валукин как-то вспоминал, что во время его творческой командировки в Чили он регулярно получал от Анатолия Васильевича письма с советами, которые помогали ему в практической работе. Возвратившегося домой молодого специалиста Валукина Шатин сразу пригласил на кафедру вести тренажный класс, который пользовался большой любовью среди студентов.

Шатин свято любил свою работу и требовал такой же отдачи и увлеченности от других. Человек высокой культуры, в педагогике он искал новые непроторенные пути. Его вклад в разработку теории и методики воспитания кадров для балетного театра огромен. Его размышления по поводу таких проблем, как интонационное возникновение хореографических движений, «тенденция движений», действие как основа поведения балетных героев, эмоциональное наполнение направлений в сценическом пространстве, контрастное и лейтмотивное развитие хореографического действия, использование приёмов симметрии и ассиметрии в построении композиционных рисунков, активное изменение динамики, темпа, ритма, амплитуды движений, понимаемые как необходимые приемы развития хореографической мысли, и сегодня представляют несомненный практический и научный интерес.

Чтобы рассказать о «методе Шатина» надо писать целую книгу. Коснусь лишь некоторых моментов педагогической деятельности Анатолия Васильевича. Каждая большая курсовая тема подготавливалась целым рядом небольших этюдов. К примеру,



На заседании кафедры в ГИТИСе
Слева направо: Р.В.Захаров, М.А.Горбунов,
Т.С.Ткаченко, А.В.Шатин, А.Д.Цейтлин © архив.

важный раздел обучения на втором курсе – работа над дуэтом. Прежде чем приступить к непосредственному сочинению, студенты должны были придумать большое количество этюдов («Встреча», «Разрыв», «Прощание», «Прощение» и т. д.) как в статике, так и в динамике; изучить пространственное воздействие скульптурной позы, рассмотреть все динамические тенденции, которые заложены в позу, поскольку поза при переходе во временную композицию рождает танцевальные движения. Анатолий Васильевич требовал, чтобы каждый этюд имел четкую драматургию, яркий и интересный конфликт и был бы записан на бумаге. На протяжении всех лет обучения этому уделялось пристальное внимание.

Для развития хореографической палитры студентам предлагалось сочинять этюды на *scroise* (скручивание), *efface* (раскручивание), *en dehors* (открытость), *en dedans* (закрытость), этюды на использование приемов канона и зеркального отражения. Каждого конкретного героя требовалось наделить определенной краской, соответствующей его характеру. Музыкальный материал подбирался, строго исходя из сути эпизода.

Основа педагогического метода Анатолия Васильевича – от простого к сложному. Так, весь первый курс студенты выполняли этюды, используя только народную хореографию. К классическому же танцу Анатолий Васильевич допускал не сразу, чтобы исключить возможность формального использования классики.

На своих занятиях он настойчиво подводил нас к постижению многомерности творческого процесса. От молодых специалистов, только что пришедших в театр, требовал бережного отношения к артисту – первому и главному носителю чуда театра! «Войди незаметно в зал, найди укромное место и смотри внимательно за всеми актерами, изучай их возможности, подсмотри что-то новое в них, ранее не раскрытое, и постарайся в своей работе это использовать», – говорил учитель.

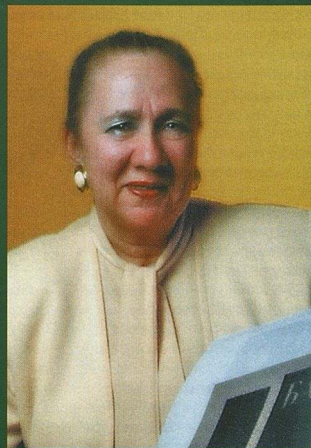
Шатин заставлял нас помногу часов корпеть над составлением репетиционных планов, требуя, чтобы был учтен каждый час актерского времени. По молодости нам казалось все это не столь уж и важным, но, столкнувшись с практической работой, мы стали все чаще и чаще заглядывать в шатинские конспекты.

Анатолий Васильевич вырастил многих ныне известных деятелей балетного театра. Это – целая армия людей, испытавших на себе влияние его яркой, талантливой, благородной личности.



Сцена из спектакля «Красавица Рада» © архив

Лилия Таланкина



«Я знаю, как делать battements tendus и plié и все остальные элементы классического танца. Я это умею, но я не умею ничего другого». «Мы уходим из нашей профессии между 34 и 44 годами. И что дальше? Жизнь продолжается, но каково наше место в ней?..» «Кто я, если не танцую?» – так говорили те, кто приехал в Монако на форум балетного искусства для участия в научно-практическом проекте, посвященном пере-ори-ентации артистов балета в профессии.

Человек, посвятивший себя искусству танца, с самых юных лет отдаёт ему большую часть сил физических и душевных, его освоению отводится основное время – с детства до последних рас на сцене. Естественно, что такая включенность не может не отразиться на всём укладе жизни артиста. Нагрузки физические приводят к ряду болезней и «износу», такова физиология – к сорока годам танцовщик должен перейти к другому роду деятельности.

После окончания сценической карьеры далеко не у всех возникает возможность продолжить работу в труппе. В ряде стран у артистов к уходу со сцены имеются некоторые финансовые накопления. Но и это – не решение вопроса о том, как жить дальше. С целью помощи артистам в получении новой профессии в некоторых странах созданы фонды. К примеру, на конференции выступали два адвоката Michael Byars из США – бывший танцовщик «Нью-Йорк сити балле», протанцевавший девятнадцать лет в компании, и нидерландский артист Paul Waarts. С оптимизмом и долей юмора они поведали о своём «перевосплощении», выказав желание оказать помощь другим.

Но исследования показали, что готовых рецептов продолжения активной профессиональной деятельности для артистов балета после «выслуги лет» нет. В интернациональном аспекте решать проблему нельзя. Слишком разнятся условия, в которых находятся танцовщики разных стран. Именно поэтому вот уже более десяти лет Филипп Брауншвайг – автор проекта – упорно привлекает внимание специалистов и мировой общественности к этой нелегкой проблеме. «Кто я в будущем – это проблема общая», – подчеркивает Ф. Брауншвайг.

Есть ли такая проблема у нас? Казалось бы, нет. Существуют вузы, где артисты балета могут получить педагогическое образование, и в Москве, и в Санкт-Петербурге, и в других городах. Заочная форма обучения дает возможность учиться, не прерывая сценической деятельности, то есть – через определенное время после окончания среднего учебного заведения. Тем не менее, проблема существует и у нас. И не стоит закрывать на это глаза.

В этом вопросе очевидны две составляющих.

Первая – осознание проблемы самим артистом балета, формирование понимания необходимости перемен по окончании исполнительского стажа.

Вторая – выбор пути и нахождение средств и возможностей для его осуществления (временных, финансовых).

Есть ли у нас какие-либо организации, способные помочь на этих этапах: консультациями, советом, психологической поддержкой?

К сожалению, нет. Как нет объединений деятелей хореографии, не по названию и регистрации, а на деле способных позаботиться о судьбах артистов балета.

Вероятно, в наших условиях фонда, подобного тем, что существуют в более зрелом капиталистическом обществе, быть пока не может. Но нужно искать пути для реальной помощи – получить право обучения в кредит, ввести какие-либо системы льгот, чтобы оградить от драм и трагедий людей одарённых, подчас выдающихся, но так и не нашедших себя в новой ситуации, в возрасте ещё достаточно дееспособном для активной профессиональной деятельности.

Жизнь прошлым рождает не только бытовые, но и глубокие психические проблемы. Это жестокая сторона профессии артистов балета, и никакими финансовыми компенсациями в период творчества её не решить (хотя, и это следовало бы учитывать).

На смену увлечению, почти безумной самоотдаче и ежедневному труду к артисту балета должно прийти осознание кратковременности полученной профессии, в нем должна созреть внутренняя готовность к выбору будущего и сформироваться воля к переходу в новую сферу деятельности, к новому образу жизни. Тогда можно предотвратить разочарование, прозябание замечательных в прошлом мастеров и трагическое завершение некогда блистательных их биографий.

В силах поставить и решить этот вопрос и творческие союзы, и сами театры, и, безусловно, государственные учреждения, так как даже обращение к фондам и так называемым неза-висимым внебюджетным источникам следует вести целенаправленно, избегая случайностей «саморегулирования».

Наверное, не грех собраться за столом обсуждения и создать единый проект, в котором изложить меры по обеспечению будущего тех, кто сегодня обогащает и красит нашу жизнь, и найти пути их реализации. Это и будет подлинная культурная политика уважающей себя страны.

Валерия Уральская

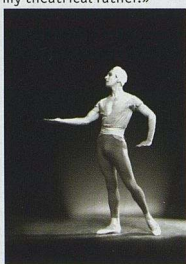
Summary

The **BALLET THEME** column is dedicated to the 10th International Competition of the Ballet Artists held in Moscow. In anticipation of the anniversary contest, an exclusive interview with Yuri Nicholaevich Grigorovich, President of the jury, which he has granted to our correspondent V. Modestov, is published in this issue. The discussion touches upon such subjects as the fortunes of young artists, the traditions of the Russian ballet school, and problems of repertoire. «A ballet competition is a review of talents, both young performers and choreographers, as well as a test of endurance.» Ending the interview, Yuri Nicholaevich wished the Moscow Competition new discoveries and assured the participants that the jury would be both benevolent and fair.

A follow up of the President of Jury's interview provides Chairman of the Organizing Committee, choreographer Andrei Petrov, in his conversation with Maria Levkova. The two talked about such a pressing problem as the communicative capabilities of competitions, which open to many «a life in the arts» and give them a chance to acquaint themselves with a wide gamut of creative arts. One doesn't necessarily have to be the first in a competition – what is the most important is to be noticed; indeed, a competition is, in addition to anything else, an employment exchange of sorts. One of its goals is «to discover the trends of the contemporary choreography's development, to attract young choreographers. The more colorful and diverse the styles represented at the competition are, the more interest it is going to excite.»

An article by the Magazine's Editor-in-chief, Valeria Uralskaya, is entitled Around the Ballet Pedestals. An exciting excursion into the history of the world competition movement quite naturally leads to the reflections upon the contemporary state of the ballet contests. «The competitions undoubtedly deserve the most concerned attention on the part of the world community as well as of such entities as UNESCO, which not only patronize them officially but also professionally foster the development of the general competition movement.» «Competitions represent perhaps the most important stage in the artist's professional growth. The competitive character of the ballet gatherings crucially influences the development of the classical dance.» The writer, however, also stresses negative features that appear in one competition after another – the show-off manner of the performance and incomprehension of the stylistic features of specific works of the classical repertoire. «What is being leveled is the stylistics not only of the classical heritage, but also of the latter-day choreographic compositions.» Such processes may and must be checked. «To 'protect' the artistic integrity, the competition repertoire must be defined and fixed as a system of requirements, and the jury, when judging the competitions, must take these requirements into consideration.»

The Magazine keeps presenting the Soul of Dance Prize winners. Nicholai Fadeechev's pupils talk about their master. Says Andrey Uvarov, «Nicholai Borisovich disapproves of the affected use of one's abilities, of the showing off of one's technical capabilities or physical features. The spectacle, the character – that's what is first and foremost for him.» Says Nicholai Tsiskaridze, «Both Marina Timofeevna Semenova and Galina Sergeevna Ulanova used to tell me, 'You should work with Fadeechev.' And when I came to him, the first thing he said was, 'Kolia, the only thing I hate is being thwarted.'» Says Sergei Filin, «I owe my performing shape to Fadeechev. Thanks to him, I've rid myself of the 'fear' of the most complex elements of the classical dance, which prior to meeting him I simply was unable to perform. I have all reasons to consider him my theatrical father.»



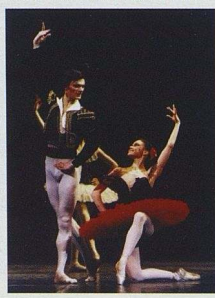
I. Stupnikov's article about Boris Bregvadze is entitled A Gift of Hope. «The name of Boris Bregvadze had graced the playbills of the Kirov Opera and Ballet Theater of Leningrad for twenty years, and the performances he danced in had attracted multitudes of enthusiasts enchanted by his bright temperament, his brilliant techniques and his acting charm... Bregvadze possessed an amazing gift of hope which was alien to both triumphalism and defeatism. He seemed to treat the dance as a knightly adventure whose result is absolutely unpredictable and which, precisely for that reason, must be taken with a chivalrous geniality.» Today he is an educator, and «the young generation, the recent alumni of the A. Vaganova Academy of Russian Ballet, do remember that they indeed had a Master to whom they always may turn for advice and with whom they may always share both joys and sorrows.»

Alexander Lavrenyuk, «A Varangian Guest in Krasnodar» (such has I. Belova, the writer of the next article, has dubbed the hero of her story), doesn't like it when people say that he had come into music from ballet and when they do he objects



that «I came into ballet from music and then had wandered in ballet for twenty years.» His track record at the Bolshoy Theater includes two decades as a dancer and almost another one behind the conductor's stand. «He had been among the best character dancers of the Bolshoy during the 60's and 70's, and his style was marked with an emphatic graphicality of movement, expressiveness of line and unusually powerful but restrained temperament.»

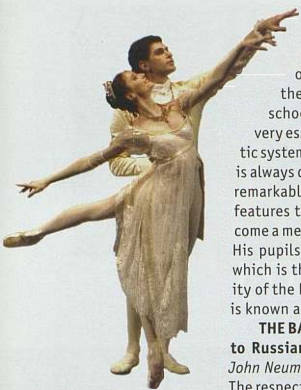
«Lavrenyuk the conductor knows the very nature of dance and its rigid laws from within and because of that it's easier for the artists to dance 'under his hand'... He has conducted all the classical ballets, worked with different choreographers, but the principal one for him has always been and still remains Yuri Nicholaevich Grigorovich.» Today both of them together work at the Krasnodar Theater.



P. Yashchenkov draws a portrait of a romantic of the dance, a principal dancer with the K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko Musical Theater of Moscow, Gheorghii Smilievsky. The writer relates of the fortunes of the Bulgarian boy who was sent to study in Moscow and has since worked with such masters of the ballet stage as Yuri Grigorovich, Vladimir Vasiliev and Dmitry Bryantsev. «The ballet star of Smilievsky rose a long time ago. But the real fame as a superb professional and talented performer is only just coming to him... His dance strikes one with a rare combination of the delicacy proper to the French ballet princes and the artistry and temperament inherent in the Russian school. Such an inflammable mixture works infallibly on the audiences, turning every performance into a spectacular gala.»

L. Shamina tells a story of Ruddy Khodjoyan, one of the most famous principal dancers with Igor Moisseev's Ensemble. «The Master, as is well known, dislikes it when people single out any of his artists by calling them principals, because he consid-





ers all the performers in his Ensemble principles. However, Rudy is an exception: he is one of the brightest stars of the troupe... Khodjoyan epitomizes the very principles of the Moisseev dance school, a master who has comprehended the very essence of the great choreographer's artistic system.» No matter what dance he performs, he is always distinguished by a rare naturalness. This remarkable actor dancer imparts bright individual features to any ethnic character... Rudy has become a mentor to new generations of 'Moissevians'. His pupils dance side by side with him on stage, which is the best evidence of the artistic longevity of the Ensemble's 'living legend', as Khodjoyan is known all over the world.

THE BALLET SCENOGRAM Column is dedicated to Russian premieres. The first among those is *John Neumeier's ballet A Midsummer Night's Dream*. The respective article is shaped as an address of the writer (V. Uralskaya) to the artists. «One is tempted

to say to all of you, 'You dance well, there are good fellows. You are brilliantly endowed, well schooled, your temperaments pretty well fall upon your roles. But, alas, you take everything that goes on in the ballet too seriously. You have drama where the authors have farce. You are strung-up whereas their purpose is based on relaxation. Indeed, the whole secret of the Dream is in that it is really a dream. All the forces of the nightly dreamland free the characters of constrain and restrains, of all reasoning and exertion... The only artist who managed to fully achieve that during the opening nights was Ivan Urban who, unfortunately, doesn't belong to the Bolshoy troupe. Among the Moscow artists, the closest to the original turned out Ian Godovsky, whose movement, however, wants more airiness, and Nina Kuptsova, who also still is to relax the constrain in her interpretation of the part. Vladimir Neporozhny of an independent character, by the virtue of that independence, might be considered belonging to that rank too.»

«The Knight Errant is Come to Rostov, and the visit is significant for the theater», believes O. Shkarpetkina. The success of the *Don Quixote's opening nights at the Rostov Musical Theater*, in the choreographic version of Alexei Fadeechev, seems to have turned out oracular: in the last days of 2004, the troupe was informed of A. Fadeechev being appointed the Theater's chief choreographer.



The E. Materova and Yu. Sutormina's article *The Tsekh's Premieres: Noise & Silence* is a detailed review of the productions presented at the Tsekh Festival of the Russian Dance Theaters. Among all the unexpected titles, paradoxical subjects and shocking staging solutions, the writers find the most exciting such works as *Noise & Silence* by the Iguanas of St. Petersburg (choreographer M. Ivanov), and *Not Giselle* by the Kipling of Ekaterinburg (choreographer N. Levchenko). «Lika Shevchenko's project *Not a Dream* performed by Roman Andreikin and Uliana Bachernikova proved absolutely without a rival. It's a fight between two worlds, the two genders, two passions, a fight between man and woman, a fight for love, and that love is symbolized by a military overcoat, which the characters tear on stage just as they torture each other's hearts: «Sometimes we just can't understand each other. It's a high time for us to at last acknowledge that we need each other not only in the dance.»

The L. Latypova's article *Action as Fantasy* relates in detail of an experiment conducted in Perm' by the artistic leader of the local Opera House Georgy Isaakian. He engaged Radu Poklitaru to stage *The Seven Sins by Brecht and Weill*, and he gave Tatiana Baganova of the Provincial Dances a chance to meet Stravinsky, this time in the domain of the one-act *Night-ingle*. «Two premiere performances of the same night differed like differ a burning reality and an ephemeral phantasmagoria, a sleep and a waking, an eccentric action and a mysterious fantasy.»

Undying Nature was the general title of a series of *gala concerts by the Russian Ballet State Theater of Moscow*. Included in the program were samples



of the best works of Russian choreography – from Petipa and Gorsky to the masters of the Soviet period like V. Vainonen, R. Zakharov, L. Lavrovsky, L. Yakobson, and K. Boyarsky. E. Kozlenkova wrote about the concert participants, including young artists invited from the Bolshoy Theater.

«It's certainly no coincidence that, in the year of the 135-th anniversary of the painter Constantin Andreevich Somov, posters with the charming «heroine» of his famous picture, *Columbine's Little Tongue*, appeared in the city of Cheliabinsk. Attracting the passerby's eyes by the gaiety of her carnival costume, by the theatricality of her posture, by the lovely face under a black half-mask, by the capricious curve of her hand with prettily thrown up fingers, she invites everyone to the opening night of the three-act ballet by M. Chulaki *A Two Master Man* after the Carlo Goldoni comedy. The ballet was extremely popular back in 1970's, thanks to a staging by Nikolai Boyarchikov.» Today's new ballet was composed by his pupil, Maria Bolshakova. According to K. Antonova who wrote the article, the premiere is an important achievement of the theater.

The two articles that follow might more properly be called fragments of memoirs. They continue the previous issues' publications in anticipation of the 60th anniversary of the Great Victory.

The first one is a story by Susanna Zviagina, once a principal dancer at the Bolshoy and now Chairperson of the Veterans of the Stage Council. Back in 1941 she was 22 and at a start of a brilliant career as a character dancer. A beautiful woman to look at, she distinguished herself not only by the elegance of her dance and by her temperament but also by her willpower, audacity and civic-mindedness. She was deemed trustworthy enough to be put in charge of the front-line artist crews that had for two and a half years roamed many a war road. Zviagina's track record includes over 1,500 concerts for the front-line troops. Those wartime experiences are exactly what the writer of the memoirs is writing about. She also attaches excerpts from the thank-you letters addressed to the management of the Bolshoy Theater and the Arts Committee.

Inside the Blockade is the general title of the excerpts from a memoir book which Tatiana Shmyrova, principal dancer at the Kirov Opera and Ballet Theater of Leningrad, wrote shortly prior to her death. She relates of her colleagues who just like herself spent the entire 900 days of the blockade in the city and regularly went to the battlefield with the front-line artist crews, performed at the hospitals and took part in the performances of the «blockade» theater. These people – the contemporaries, eyewitnesses and participants of those grand historic events – are getting fewer and fewer. And Tatiana Ivanovna herself has no longer been with us for almost 15 years now.



THE BALLET WORLD Column presents news from abroad. The Ballet Magazine has more than once written about one of the brightest figures of the contemporary choreographer *Pina Bausch*. This season, her Theater from Wuppertal visited Moscow for the third time. S. Shchukova recorded a conversation of Moscow journalists with Bausch, the choreographer who has managed to combine the dancing avant-garde with the classical perfection. Pina Bausch expressed her gratitude to the Russian audiences and recalled how her production *A Window Washer* was being created; talked about her new productions that were inspired by her visits to different cities of the world; explained how she selects dancers for her troupe and why she herself performs in her own productions only so rarely.





V. Uralskaya in her topical article *A Break-in* reflects upon the fate of «the dance on the world map». A motive for it was provided by her visits to the *Bolshoy Theater's Ballet School in Southern Brazil* and to a forum in Monaco.

«The dance is leaving the stage, even in a country so rich in tradition as Brazil is, and lives in another atmosphere, that of carnival and festival. And none of its

dimensions – neither the schools of ballet and of samba nor the carnivals nor the theaters of contemporary dance – contact each other, which leads to dilution of the dancing art in all theatrical forms. One may therefore rightfully ask, what are they preparing the kids at schools for?»

«In the quest for a form able to reflect the world that changes so catastrophically fast and its transition towards a computer way of thought, the contemporary presents itself as an alternative to the classical (both ballet and, more generally, dance), but is hardly able to substitute for it. A choreographer or an artist of the contemporary more often than not reminds me of a hacker who breaks through the security of the «classical system» which, as a reaction to the break-in, becomes even more perfect and unattainable... The art, as is well known, is discriminatory, and each person may select what interests them subjectively. But that is precisely the trouble: we become silent eyewitnesses of the misbalance that befalls the dance culture. Where one might expect mutual enrichment and growth one more and more acutely feels division and confrontation. As a result all the components, that is to say, all the forms and genres of the onstage dancing art suffer.»

I. Pushkina in her sketch *A Desire of Fire and Water* acquaints the reader with the art of the Ballet-Poem, a Korean ballet troupe made up of Seoul University students. In their first ever performance on stage of the Alexandrinsky Theater they demonstrated an art form that is totally unknown to the Russian audiences.

«The most important thing is that, thanks to the Korean performers' visit, a prospective has been open for a professional intercommunication and sharing of expertise: the Koreans might benefit from the classical dance experience whereas the Russians, from neophytes' fresh views of the choreographic art.» As for the performances themselves, the writer's impressions of them are ambivalent. «A rather sound level of professionalism attests to the seriousness of intent, but their approach to composing a dance makes one suspicious. It's their treatment of the music, totally foreign to us; and it's some kind of averaged posture language with little regard to ethnical specifics.

Whether it's a quest for their own way or just growing pains is yet to be seen.»

The INFORM-BALLET column presents a whole kaleidoscope of facts and events:

– Information about theoretical and practical discoveries made at the East Siberian Academy of Culture and Art's Institute of Dance, the biggest artistic higher school in Eastern Siberia;

– The Soul of Russia National Award winners have been announced;

– A new staging of *The Nutcracker* at the Ekaterinburg Opera and Ballet Theater was carried out by the Moscow choreographer Viacheslav Gordeev, who now leads the local ballet;

– The Moscow Choreography Academy has admitted new students – the recipients of the Choreographic Arts Scholarships by the Federal Culture and Cinematography Agency. The Young Talents Scholarship Fund was estab-

lished by the Russian Culture Ministry over ten years ago, and almost 800 children – student musicians, painters, dancers, and singers – will start receiving it this year;

– One of the sketches will inform you of the life of the new ballet school which Vadim Pisarev has established in Donetsk;

– A concert of the Republic of Tatarstan State Ensemble of Song and Dance under Rinat Valeev has held at the Chaikovsky Concert Hall in Moscow;

– The essay *A Non-Pensive Knight of the Rueful Countenance* informs of the history of the ballet *Don Quixote* at the Samara Opera and Ballet Theater;

– *A Great Ship Asks Deep Waters* is an article about an anniversary of Vitaly Mikhailovich Ievlev, Principal of the Republic of Mordovia Choreography School;

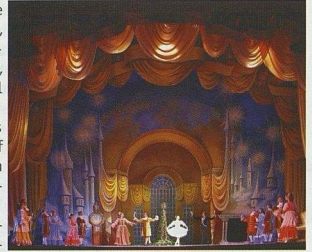
– The 35th anniversary of the Sunny Rainbow Ensemble was celebrated with a gala concert at the Municipal Palace of Perm' at the end of 2004;

– The sketch *Eliot: The Name of God* deals with a recent production of the Dance Institute of Ekaterinburg, formerly Ballet +, whose genre has been defined as «Fashion Dance Project».

The BALLET-PARADE column presents an interview by Constantin Ivanov. A few years ago he, being a principal dancer of the Bolshoy Theater, took charge of the Mari State Opera and Ballet Theater and became cultural adviser to the President of the Republic of Mari El, Leonid Markelov. Ivanov came back to his home Republic in order to revive the country's musical art. One of the youngest troupes has grown right before everybody's eyes and has claimed its rightful position within the Russian theatrical scene. The young dancer was among those who initiated the Winter Nights Festival in Yoshkar-Ola. At the beginning of this year, it was held for the 9th time. The local artists no longer served as a setting, no matter how worthy, to the big-city guest stars. The opera and ballet principals as well as the orchestra have become full-scale participants of the festival performances, often equaling in quality the renowned guests.

In the BALLET TIME Column, Professor Lilita Talankina in her Essay of a Teacher remembers *Anatoli Vassilievich Shatin*, for whom the ballet teaching was a veritable calling. In 1946, he, together with Rostislav Vladimirovich Zakharov, established the Chair of Choreography at the Stage Directing Department of the then State Institute of Theatrical Arts (GITIS). Now the chair has grown into the Choreography Department of the Russian Theater Academy with different divisions and professional branches.

«Shatin sacredly loved his work and demanded the same devotion and dedication from us. A person of sublime culture, he sought unbeaten tracks in ballet training. Anatoli Vassilievich has trained many notables of the ballet theater, not only for our own fatherland, but also for very many other countries. As for me, the cherished memory of my beloved master still helps me.»



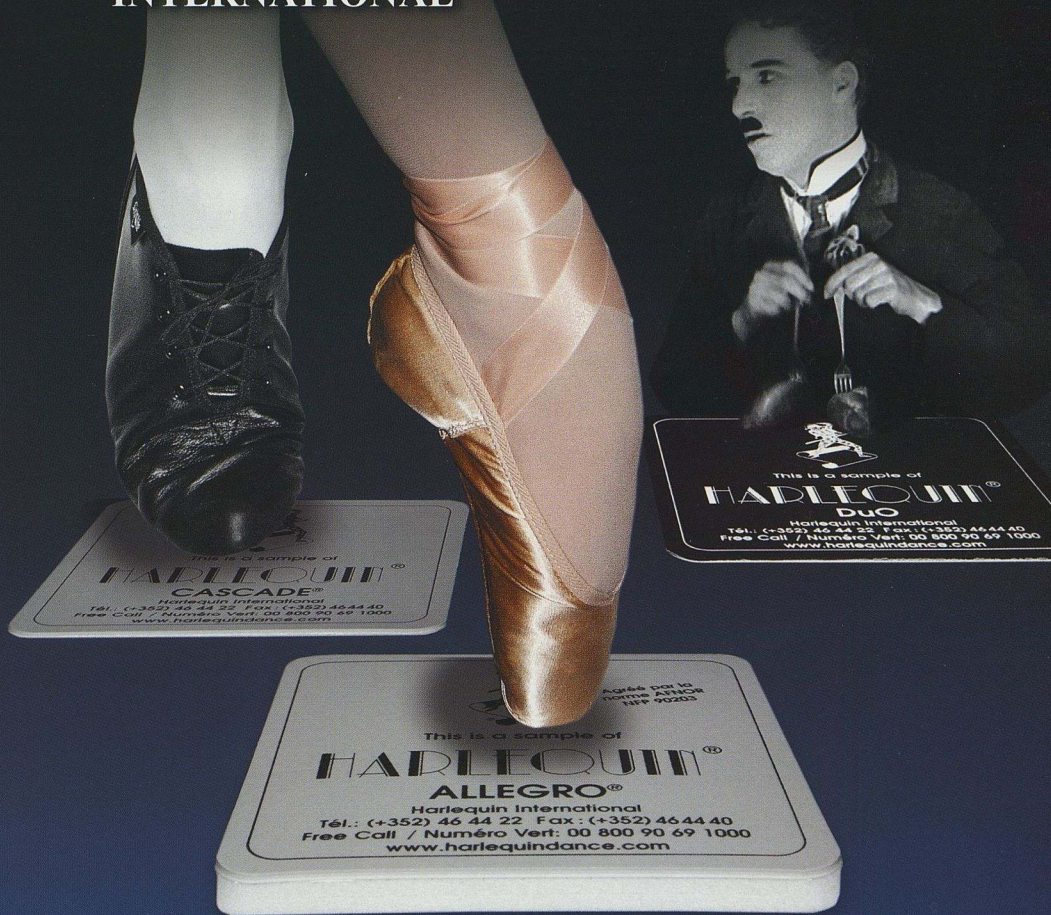
Adaptation and translation by Dogen and A. J. Dorman

LUXEMBOURG LONDON PHILADELPHIA FORT WORTH LOS ANGELES SYDNEY

ДЛЯ ЛЮБОГО ТАНЦА

HARLEQUIN

INTERNATIONAL



**Балетный линолеум Harlequin
для классической и современной хореографии,
спектаклей и шоу-представлений**

- №1 в мире
- Комфорт и безопасность
- Защита от травм
- Различная толщина
- Богатая цветовая гамма
- Отсутствие деформаций

Harlequin International 29,
rue Notre-Dame L-2240 Luxembourg
Тел.: +352 46 44 22
Факс: +352 46 44 40
info@harlequinfloors.com
www.harlequinfloors.com

Grishko[®]

**Обувь,
КОСТЮМЫ,
аксессуары
для всех
ВИДОВ ТАНЦА**



Салоны GRISHKO:

Москва, Козицкий переулок, дом 1-А
Торговый зал: (095) 209-22-49
Отдел оптовых продаж: (095) 200-46-22
Факс: (095) 200-46-21
e-mail: org@grishko.ru

С.-Петербург, улица Гороховая, дом 30
Торговый зал: (812) 310-48-05
Отдел оптовых продаж: (812) 113-50-32
e-mail: spb@grishko.ru

Новосибирск, Красный проспект,
д. 218/2, офис. 5 (1 этаж)
Торговый зал: (3832) 277-085
e-mail: grishko@ngs.ru

Киев, улица Саксаганского, дом 22 Б
Торговый зал: (044) 248-71-57
Отдел оптовых продаж: (044) 248-71-58