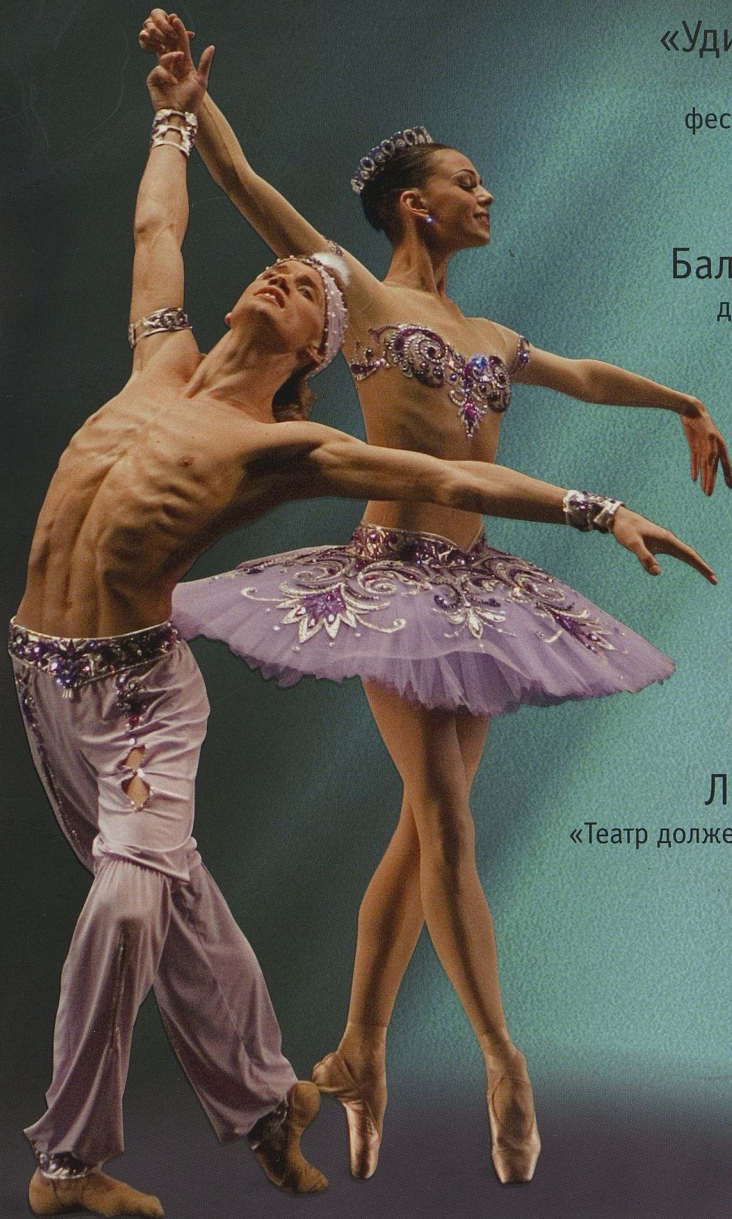


БАЛЕТ BALLET

и ю л ь - а в г у с т № 4 (1 3 5) 2 0 0 5



«Удиви меня!»
Дягилевский
фестиваль в Перми

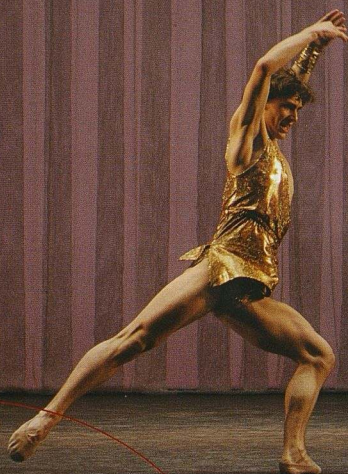
Балет Бежара
дорога в XXI век

Михаил
Лавровский
«Театр должен иметь лицо!»

Итоги сезона: «И все сбылось, и не сбылось»...



Кристина Шевченко (США).
Фото Д.Куликова



Иван Васильев (Беларусь).
Фото Д.Куликова



Чинара Ализаде и Карим Абдулин (Россия).
Фото Д.Куликова

МОСКВА
2005



Ярослав Саленко
(Украина).
Фото Д.Куликова

Евгения Образцова (Россия).
Фото Д.Куликова



Виктор Ищук (Украина).
Фото Д.Куликова



Победители X Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве

НОМИНАЦИЯ:

ГРАН-ПРИ

Матвиенко Денис, старшая группа,
дуэты (Украина)

МЛАДШАЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА (СОЛИСТЫ)

Первая премия женская –
Шевченко Кристина (США)

Первая премия мужская –
Васильев Иван (Беларусь)

Вторая премия женская –
Виноградова Мария (Россия)

Вторая премия мужская –
Ндуди Жерлин (Украина)

Третья премия женская делится между двумя исполнительницами: Тихомирова Анна и Бурцева Марина (обе – Россия)

Третья премия мужская делится между двумя исполнителями: Эрнандес Исаак (Мексика), Дингман Матиас (США)

Дипломы: Самарская Алёна (Россия), Кардаш Оксана (Россия), Ханокова Екатерина (Украина), Муханова Валерия (Россия), Хан Со Хэ (Корея), Ким Ён Джон (Корея), Рустемова Анелия (Казахстан), Шлак Александр (Украина), Черевичко Денис (Украина), Мотузов Егор (Россия), Акимото Ясуоми (Япония), Накамура Кения (Япония).

МЛАДШАЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА (ДУЭТЫ)

Первая премия женская – Ализаде Чинара (Россия)

Вторая премия женская – Воронцова Наталья (Россия)

Третья премия женская – Казакова Елена (Россия)

Премия за партнёрство – Абдулин Карим (Россия).

СТАРШАЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА (СОЛИСТЫ)

Первая премия женская – Образцова Евгения (Россия)

Первая премия мужская – Саленко Ярослав (Украина)

Вторая премия женская – Дронина Юргита (Литва)

Вторая премия мужская – Табылды Досжан (Казахстан)

Третья премия женская – Мацак Наталья (Украина)

Третья премия мужская не присуждается.

НОМИНАЦИЯ:

СТАРШАЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА (ДУЭТЫ)

Первая премия женская –
Матвиенко Анастасия (Украина)

Первая премия мужская –
Ишук Виктор (Украина).

Вторая премия женская делится между двумя исполнительницами: Крысанова Екатерина и Домрачева Наталья (обе – Россия).

Вторая премия мужская делится между двумя исполнителями: Козлов Иван (Украина), Ванг Живей (Китай).

Третья премия женская –
Осипова Наталья (Россия).

Третья премия мужская не присуждается.

Дипломы: Су Ин Син (Китай), Колесникова Ирина (Россия), Ершова Наталья (Россия), Борченко Екатерина (Россия), Алаева Екатерина (Украина), Борченко Пётр (Россия).

Премия за партнёрство – Сурнева Ирина (Россия)

РЕЗУЛЬТАТЫ

КОНКУРСА ХОРЕОГРАФОВ

Первая, вторая и третья премии не присуждаются.

Дипломы: Кеслер Марина (Эстония), Выскубенко Юрий (Россия), Вальдбауэр Антон (Россия).

Приз Международного союза деятелей хореографии: Меланьин Андрей (Россия).

Премия журнала «Балет» педагогу: Коляденко Александр (Беларусь).

Приз зрительских симпатий: Табылды Досжан (Казахстан).

Приз фирмы «Гришко»: Борченко Екатерина (Россия).

Премия имени Н.М.Дудинской и К.М.Сергеева: Образцова Евгения (Россия).



ВНИМАНИЕ!

Редакция журнала «Балет»
объявляет подписку на 2006 год.
В год своего 25-летия
редакция сохраняет прежние цены
на свои издания.

Цена 1 номера – 70 рублей + доставка почтой,
цена на полугодие (3 номера) – 210 рублей + доставка почтой,
цена на год (6 номеров) – 420 рублей + доставка почтой.

ЖУРНАЛ «СТУДИЯ АНТРЕ»:

цена 1 номера – 52 рубля + доставка почтой,
цена на полугодие (3 номера) – 156 рублей + доставка почтой,
цена на год (6 номеров) – 312 рублей + доставка почтой,

ГАЗЕТА «ЛИНИЯ. БАЛЕТ» (10 НОМЕРОВ В ГОД),

цена 1 номера – 10 рублей + доставка почтой,
цена на I полугодие (6 номеров) – 60 рублей + доставка почтой,
цена на II полугодие (4 номера) – 40 рублей + доставка почтой,
цена на год (10 номеров) – 100 рублей + доставка почтой.

**В МЕТОДИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ СЕРИИ «СТУДИЯ ПЯТИ ПА»
В СВЕТ ВЫШЛИ СЛЕДУЮЩИЕ НОМЕРА:**

Шульгина А. «Бальный танец. Бытовая хореография России, конец XIX –
начало XX века», Захаров В. «Народный танец» (Калужская область)
Кирсанов В. «Че-чет-ка».
Стоимость каждого номера – 105 рублей + доставка почтой.

НАХОДЯТСЯ В ПЕЧАТИ:

Шаройко О. «Методика преподавания классического танца. Первый год
обучения» (2 части – 1-й семестр и 2-й семестр),
Слыханова В. «Формирование движенческих навыков».

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

Борзов А. «Уроки народного танца» (тренаж у станка, в 3 частях),
Лестов П. «Классический танец. Аллегро в классическом танце. Раздел заносок»,
Захаров В. «Народный танец» (Вятская область).

В СЕРИИ «БАЛЕТНЫЙ КРУГ» ВЫШЛИ В СВЕТ КНИГИ:

«Раиса Стручкова» – 80 рублей + доставка почтой,
«Владимир Бурмейстер» – 50 рублей + доставка почтой.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ВЫПУСКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

«Материалы к истории балета XX века» –
3 номера по 30 рублей + доставка почтой.

НА ИЗДАНИЯ МОЖНО ПОДПИСАТЬСЯ:

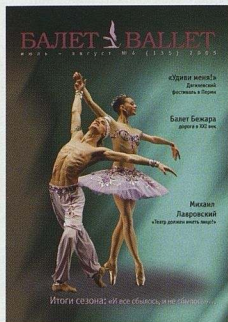
В торговом доме «Один из лучших» – www.Nashsait.com (125047, Москва, а/я 20);
в редакции журнала по адресу: 129110, г. Москва, проспект Мира, д. 52, строение 1 (станция метро «Проспект Мира»).
Телефоны: (095) 684-33-51, 688-28-42, тел./факс: 688-24-01.

ПОДПИСКУ ТАКЖЕ ПРИНИМАЮТ:

Интернет-магазин – Setbook.ru,
e-mail: info@setbook.ru, тел.: 168-35-75, факс: 168-87-55;
ООО «Вся пресса» тел.: 787-34-47 (отдел заказов);
МК-Периодика тел.: 681-57-15 (подписка);
ООО «Книга-сервис» тел.: 124-71-10, e-mail: public@akc.ru

БАЛЕТ BALLET

Литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. №4 (135) июль-август 2005 г. Выходит шесть раз в год.



НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ
ОБЛОЖКИ:
А. Матвиенко (золотая медаль)
и Д. Матвиенко (Гран при).
Фото Д. Куликова

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
http://www.russianballet.ru

Редакция:

Е. И. КОЗЛЕНКОВА,
Ю. И. СТРИЖЕКУРОВА,
О. Ю. ШКАРПЕТКИНА,
С. С. ЦУКОВА,
В. И. ПАЧЕС,
И. В. БАЛАШОВ,
Л. Л. ИРИНАРХОВ,

фотокорреспондент
Д. М. КУЛИКОВ,

корректор
В. М. КОЛОБОВНИКОВ,

компьютерный набор
Э. И. ВАСИЛЬЕВА.

Художественное оформление
и предпечатная подготовка:
Владимир Гарбузов

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

Главный редактор
В. И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

А. А. БАРХАТОВ
В. В. ВАНСЛОВ
В. Я. ВУЛЬФ
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
В. Г. КИКТА
М. Б. КОБАХИДЗЕ
С. Н. КОРОБКОВ (заместитель
главного редактора)
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
А. Д. МИХАЛЁВА
В. С. МОДЕСТОВ
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е. Я. СУРИЦ
С. И. ХУДЯКОВ
Г. В. ЧЕЛОМБОВИЧКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Н. Н. БОЯРЧИКОВ
М. Х. ВАЗИЕВ
В. Ю. ВАСИЛЬЕВ
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
А. Н. ФАДЕЕЧЕВ
Б. Я. ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

АЙВОР ГЕСТ (Англия)
СЕЛМА ДЖИН КОЭН (США)
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)
ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ (Украина)
РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ (Киргизия)
КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

Советники

по экономическим
вопросам:
Н. И. БУТОВ
Н. Ю. ГРИШКО
В. Н. КОВАЛЬ
В. М. ЛОГИНОВ
В. Г. УРИН
М. М. ЧИГИРЬ
И. А. ЧИСТОПАШИНА

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

- 4 **М. Лавровский:** «Терять в себе божественное начало человек не должен»
6 **Ю. Стрижекурова:** «В творчестве, во вдохновенном порыве»

НОВЫЙ БАЛЕТ

- 8 **Л. Абызова.** Любовь под знаком паровоза
10 **В. Игнатов.** Роман о корсарах
12 **Н. Новикова.** Время сказок
14 **С. Наборщикова.** Неодолимое и неостановимое

СЦЕНОГРАММА БАЛЕТА

- 16 **П. Яценков, Г. Иноземцева.** Смотрите, кто пришел!
19 **Р. Володченков.** Из Кремля в Манеж
20 **А. Максов.** Большие дебюты Большого

БАЛЕТ-ПАРАД

- 22 V Международный фестиваль балета «Маринский» – фоторепортаж **Д. Куликова**
24 **С. Наборщикова.** «Из пределов простого «антрепренёра»
28 **Л. Латыпова.** Египетские вечера в Уфе.

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

- 30 **Е. Преснякова.** Бальный танец и белые пятна XX века
31 **Н. Шереметьевская.** Сквозь годы и страны

ИМЯ В БАЛЕТЕ

- 34 **А. Максов.** Владимир Непорожний: дорога к храму

БАЛЕТНЫЙ КЛАСС

- 38 **Н. Вайнонен.** ...До первых зорей любви
40 **В. Ромм.** Человеческая стойка
46 **Р. Володченков.** Пункты назначения
48 **Г. Иноземцева.** Гран па из Уфы

МИР БАЛЕТА

- 50 **В. Игнатов.** Show must go on
52 **Е. Козленкова.** Фанни Эльслер с гравюрой и в фантазиях

ВРЕМЯ БАЛЕТА

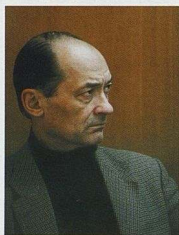
- 55 **Н. Легат.** Мой класс совершенствования

ИНФОРМ-БАЛЕТ

- 64 **P.S.**



Михаил Лавровский:



«Терять в себе божественное начало человек не должен»

Михаил Леонидович Лавровский в представлении не нуждается. Блистательный танцовщик, создавший незабываемые образы Альберта, Спартака, Ромео, Ферхадда, Фрондосо, Базилла, Зигфрида... Его феноменальное мастерство и вдохновенность исполнения вызывали не просто поклонение и восхищение зрителей, а неподдельную искреннюю любовь. В последние годы Михаил Лавровский раскрылся как великолепный педагог-репетитор и талантливый хореограф, поставивший такие балеты, как «Фантазия на тему Казановы», «Нижинский», «Эдит Пиаф». Весной этого года он возглавил балетную труппу Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. И потому наша беседа с Михаилом Леонидовичем началась с разговора о том, каким он видит современный балетный театр.

– Михаил Леонидович, на Ваш взгляд, соблюдается ли на сегодняшней сцене баланс между традициями, без которых невозможно существование балетного искусства, и новаторством, необходимым для развития любого современного театра?

– Я вошел в мир балетного искусства, когда традиции были развиты очень сильно. Без традиций, как известно, не существует ни настоящего, ни будущего. Сейчас в средствах массовой информации многие люди, занимающие высокие посты, задаются странными вопросами: нужна ли нам духовность, нужна ли нам наша история, нужно ли нам знать прошлое своего государства, то есть – традиции. Сама постановка вопроса в корне неправильна и только портит молодежь.

Когда мы были воспитанниками хореографического училища, в балете царили гении – Вахтанг Чабукиани, Алексей Ермолаев, Асаф Мессерер, Константин Сергеев, но мы, молодые, тогда не понимали, что они, гении, и делали историю балета. Потом появились замечательные артисты драмбалета – Юрий Гофман, Юрий Жданов, Юрий Кондратов, Владимир Преображенский. На смену им пришли удивительно техничные танцовщики – Борис Хохлов, Геннадий Ледах, прекрасные характерные, гротесковые исполнители – Шамиль Ягудин, Георгий Фарманянц, Валерий Антонов, Владимир Кошелев, Евгений Зернов. Их опыт и мастерство наследовало младшее поколение. Поэтому возник на сцене великий Марис Лиепа, великолепные классические танцовщики Николай Фадеечев и Владимир Тихонов, блистательный Владимир Васильев. В работе Юрия Григоровича замечательным было то, что он – хореограф от Бога – чувствовал индивидуальность артиста, способствовал ее росту, умел зажечь своим темпераментом, приблизить артиста к пониманию того, что он хотел выразить. Мы были единомышленниками: одно поколение, одни взгляды на жизнь, одно философское видение проблем. Мы говорили на одном языке, поэтому нам не надо было ничего объяснять. Два слова – и мы выполняли всё, что хотел и чувствовал хореограф. Учил он нас лишь тому, как надо видеть искусство балета. Что не должно быть никакой глупости, что самое страшное в балете – это движение ради движения, какие-то наивные вещи, которые остались от прошед-

ших времен по принципу – если красиво, значит, сойдет. Что все должно быть оправдано, особенно в наше время, когда по силе выразительности балетный спектакль поднялся до уровня большого драматического полотна. Потому в то время родились такие титаны, как Владимир Васильев, Марис Лиепа, Николай Фадеечев, Юрий Владимиров, Владимир Тихонов, за границей – Михаил Барышников, Рудольф Нуреев. А Юрий Григорович создал такие замечательные произведения, как «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак», «Иван Грозный».

– Ваше поколение обрело человеческую и профессиональную зрелость, сотрудничая с выдающимися мастерами, участвуя у корифеев, набираясь опыта, участвуя в масштабных, значительных по содержанию спектаклях. Но время накладывает свою печать и на людей, и на искусство. Как Вам видится сегодня дальнейший путь развития балетного искусства?

– Большой театр – первый среди оперных и балетных театров мира. Поэтому вокал должен звучать в операх на самом высоком уровне. Ведь без драматического и лирического теноров, без настоящего баритона, баса невозможно передать страсти, например, «Хованщины» или «Бориса Годунова». То же самое – в балетных спектаклях. В наше время поднимались такие темы, которые требовали на сцене личностей, большого мастерства в выражении чувств – не только прыжка, но и полёта. Когда пластика человеческого тела раскрывает подлинные страсти, масштабные эмоции. Это стало влиять на другие спектакли. Пример тому – «Дон Кихот», когда в нём выступал Владимир Васильев. Или то, как отец (Л.М.Лавровский – прим. ред.) готовил со мной и с Наталией Бессмертной «Жизель». Романтика соединялась с темпераментом, эмоциональностью и классическим стилем, который требовался для этого спектакля. Для меня он стал откровением, чем-то новаторским. После этих современных прочтений другие исполнители стали по-другому танцевать в старых спектаклях – и в «Дон Кихоте», и в «Жизели», и в «Лебедином озере».

Сила любого искусства – в движении вперёд. Развитие идет по спирали. Но движение вперед может когда-нибудь оказаться и спуском, мы не знаем, где это произойдет. А у нас многие забывают, что Большой театр – это театр академический (!), он всегда был силен высочайшим мастерством и большими чувствами артистов на сцене. Сейчас надо обязательно ставить что-то новое, но терять свою основу, разрушать прочтенный нельзя. Если убрать «пальцы» в балете, убрать вокал в опере, то это будет другой театр – театр теней, эротика, какой угодно, но не академический. Если вам не нравится академический театр – не ставьте там, не ходите туда.

Ярчайшим реформатором балетной сцены был Михаил Фокин, но он ставил свои балеты на основе классического танца. Потом – Ростислав Захаров, Леонид Лавровский, Василий Вайнонен создали так называемый драмбалет – тоже новое. Хотя в драмбалетах классические вариации были поставлены на таком высоком уровне, что и сейчас могли бы стать этало-



ном. Потом родилось новаторское искусство Юрия Григоровича, которое продвинуло балет на много десятилетий вперед. Во-первых, Григорович создал большие, мощные спектакли, поднял мужской танец на уровень женского. Во-вторых, гениально сочетал наследие с симфонизацией танца, которая у него, в отличие от Балanchина, оказалась не только музыкальной, но объединяла солистов, хордебалет – всех находящихся на сцене.

При Юрии Николаевиче Григоровиче балет поднялся до социальных, философских обобщений. Кто мог подумать, что балет может передать на сцене то, что открыл хореограф в «Спартаке», «Иване Грозном». Их даже нельзя назвать балетами, таким слишком «женским» словом, – это высочайшее театральное хореографическое искусство!

Неправильно говорить артистам: вы не будете танцевать то, чему учились, что существует уже 200 лет. Чтобы создавать что-то новое, надо иметь вкус, а это сродни таланту. Мы не должны навязывать свои вкусы, но должны воспитывать молодежь на лучшем, что у нас есть. Наша сила – в большой страстности. Наша страна – страна больших масштабов, огромных страстей, большой правды чувств. Однажды в Ленинграде на премьере «Ромео и Джульетты» Татьяна Вечеслова подарила моему отцу томик Пушкина с надписью: «Дорогой Леня, поздравляю! Спасибо за большое и проникновенное дыхание в искусстве». Это не громкая фраза, это было действительно волнующее искусство. Не мелкие страстишки, а большие чувства. Ведь ромео и джульетта на свете было много. Значит, Шекспир взял именно этих героев потому, что они больше любил – не просто от молодости, солнца Италии, страсти, а от большого чувства. Иначе бы они не остались в истории, так как влюбленных молодых людей – масса. История же выбирает героев.

– Сейчас в балетоведении бытует мнение, что наш балет отстал от современных новинок, что дальнейший путь развития русского балетного искусства – это следование по пути развития западных трупп...

– Говорят, мы должны брать пример с Запада. Брать надо, учиться надо, но раболопствовать, мне кажется, не стоит. Раньше мы не знали, как танцевать современные балеты. Я не ругаю прежнюю власть, но тогда, действительно, существовали свои перегибы: танцевать можно было только классику. Но мне не нравится, что сейчас все ориентируется на Запад. Когда артист балета не владеет достойным исполнением кабриолет, двойных со де басков, двойных перекидных – тем, что «написано» в балетном учебнике, – это его не украшает. Для нас владение подобными элементами мужского танца было основой. А если человек не владеет настоящей, «нашей», классической основой, то это – «плохой Запад». Там совсем другая специфика: у них балетмейстерами были очень талантливые люди, но им приходилось искать возможности передать свой замысел, так как танцовщики не могли выполнить то, что хотел балетмейстер: не владели техникой так, как мы в своё время. Приходилось придумывать что-то, доступное им. А у нас – могли всё. Васильев летал, как птица, так же и Владимирова, и Соловьев. Наш балет был не случайно лучшим в мире. Когда его показали в 1956 году в Лондоне – это был гипноз, Уланова волновала каждого. Поэтому брать с Запада лучшему балету в мире можно лишь те детали, которых ему не хватает – мелкие заноски, «чистоту» стоп. Но это техника исполнения, а не философия образа, она не может волновать каждого в зрительном зале. Волнуют чувства.

Когда зарубежные театры приезжают к нам на гастроли, я не хочу видеть то, что у меня есть: чтобы французы или англичане показывали мне только произведения Горького, Чехова или Толстого. Это может быть талантливо, но это не настоящий Горький, потому что такого «дна», как у нас, нигде больше не было. Как писал Сомерсет Моэм, такие нищие могут быть только в России. Конечно, это гении, писатели на все времена, умеете их играть – хвала вам и честь, но малейшей ошибки здесь, на их родине, не простят, лучше покажите своё – это я хочу увидеть. Когда же мы выступаем за границы и если – ни дай Бог – мы в чем-то ошибемся, критики нас просто сотрут с лица земли.

Мы сейчас без конца приглашаем педагогов из-за рубежа, раболопствуем, а ведь лучше нашей балетной школы в мире нет. Не потому, что мы батман тандю делаем лучше, а потому, что наша школа так объединяет технику, человеческую личность и огромную духовность, как никакая другая. Балетные па у всех – одни и те же. Но умение передать в движении дыхание души – только русской традиция. Поэтому лучше нашего, русского арабеска нет, как нет ни в одном западном балете такого диалога между героями, как, например, в дуэте Одиллии и Зигфрида из третьего акта «Лебединого озера».

Наше искусство не должно терять свои корни, каждый должен оставаться самим собой. В этом сила и прелесть каждого национального искусства. Недаром во МХАТ мы ходим смотреть Чехова, в Малый – Островского. Конечно, может в театре идти спектакль и не своего репертуара, но если все смешается, это будет неправильно. Каждый театр должен иметь свое лицо, тем более целая нация.

– Прошел очередной Московский международный балетный конкурс. Каждый такой форум – это своеобразная панорама, демонстрирующая состояние современного мирового хореографического искусства, были и актёрские открытия. И всё же, каким Вам представляется современный артист балета?

– Для меня искусство балета – это большие полнокровные спектакли, страстные образы, выражение чувств через большую духовную и физическую силу. Ведь когда я объясняюсь в любви женщине или кого-то призываю, если есть взлет чувств – это убеждает сильнее, чем слова. А если у тебя хороший подъём, но ты еле-еле двигаешься по сцене, никто не бросится тебе в объятия и за тобой не пойдут.

Балет – это театр, и, выражая большие чувства, мы должны волновать зрительный зал, особенно молодежь, иначе мы – мёртвые. Если нет молодёжи в семье – семьи нет, нет в театре – театр – ноль, нет в государстве – государство погибло. Мы должны передать детям то, что хотим в них увидеть. Я хочу передать своему сыну, как надо владеть словом, чувствами, настроением. Он, надеюсь, всё это воплотит, что-то переосмыслит, ведь сейчас другое время.

Что касается танца, то есть мужчина и есть женщина, и на этом базируются всё. Строго говоря, это нежность и сила, их взаимодействие. Когда это смешается, тогда вообще теряется всё. Мужчина и женщина... От этого рождается любовь, поэзия, философия. Дети рождаются... То есть продолжается жизнь. Это естественное положение вещей. И так же рождается искусство танца. В этом – сила, это даёт человеку надежду, и тогда искусство очищает людей. Всё ерунда на свете – всё кончается прахом, только душа уходит к Богу. То духовное, что мы даём, во что верим, на что надеемся, вот эта наивность – всё это и есть наша жизнь. Если мы потеряем на сцене нормальные образы мужчины и женщины, то, увы, потеряется смысл действия, и перед нами может оказаться человек среднего пола. Тогда, на мой взгляд, и наступит конец нормальному порядку театрального мироздания.

К сожалению, сейчас в балете очень сильный уход в сторону женственности: часто непонятно: мужчина на сцене или женщина. Нельзя эту «сторону» жизни возводить во главу угла. Можно взять такого человека и показать проблему его взаимоотношений с обществом, борьбу с собой, трагедию одинокой личности, не принятой обществом, – это интересно. Но нельзя, повторяю, это гипертрофировать, из-за этого уходит настоящий мужской танец. Получается, что балет снова падает до уровня прикладного искусства: кому-то нравится, когда мужчины с женскими данными танцуют женские вариации, но ведь это не совсем нормально. А вся мировая литература, весь Шекспир построены на великих чувствах между мужчиной и женщиной.

И ещё. Искусство должно давать человеку надежду на одухотворённость, на жизнь, на хорошее, светлое – тогда он живёт. Если этого нет, то – конец. Терять в себе божественное начало человек не должен.

| Беседовала Юлия Стрижекурова



В творчестве, во вдохновенном

порыве...



Светлана Лункина (Джульетта) и Сергей Филин (Ромео)
во фрагменте из балета «Ромео и Джульетта».
Фото Д. Юсупова

К 100-летию Леонида Михайловича Лавровского

Вечер «Лавровский-гала», подготовленный к столетию со дня рождения Леонида Лавровского его сыном Михаилом Лавровским и показанный на основной сцене Большого театра почти перед самым закрытием её на трёхлетнюю реконструкцию, стал по-настоящему ярким и запоминающимся финалом сезона. Могло ли быть иначе, если концерт состоял из отрывков лучших – каждый в своем жанре – творений великого хореографа, создавшего эпоху в балетном театре XX века?

«Трудись, учись и учись владеть собой...» – эти слова, написанные сыну Михаилу в момент его триумфа, могли бы быть высечены на родовом гербе Лавровских. Разве не стоит талант художника Леонида Лавровского таланта Лавровского-человека, не позволявшего отдыха и остановок на главном пути – пути к себе?

Вернуть нас в ту эпоху, чтобы ещё раз вспомнить о судьбе своего отца, о его творческих исканиях, видимо, и хотел Михаил Лавровский, создавая программу юбилейного «Гала».

Торжеством гармонии, юношеским предчувствием жизни как праздника стала открывшая вечер «Классическая симфония» в исполнении учащихся Московской академии хореографии. В диалоге Музы (Елена Андриенко) и Паганини (Юрий Клевцов) из балета «Паганини» – автобиография творческих метаний и страстей не только гениального музыканта, но и творческое кредо самого Лавровского, уже зрелого мастера: «Мне хотелось показать Паганини в его самом главном – в творчестве, во вдохновенном порыве; Паганини, бесстрашно сражающимся за своё искусство; Паганини, верно, на всю жизнь влюбленного не только в музыку, но и в жизнь, рождающую эту музыку».

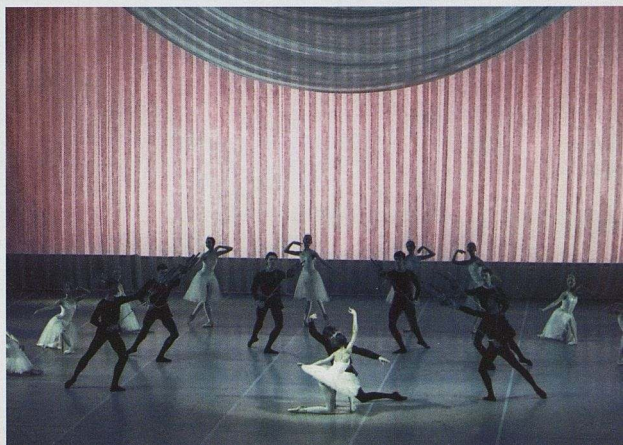


Кульминацией программы стал большой фрагмент из I акта балета «Ромео и Джульетта» – вершины творчества Леонида Михайловича. «Железная» рыцарская поступь танца с подушками, искромётное соло Меркуцио на балу (Ян Годовский), волшебство и поэзия первой встречи и исполненный высокого лиризма дуэт Джульетты (Светлана Лунькина) и Ромео (Сергей Филин) в сцене в саду – визитные карточки стиля Лавровского во всём мире: стремление возвысить и очистить человеческую душу в огне подлинных чувств.

Открывший второе отделение уже хорошо известный зрителям балет Михаила Лавровского «Нижинский», посвященный полуденной стороне жизни великого танцовщика, теме «черного человека», встречающегося на пути каждого гения, до сих пор поражает актёрскими метаморфозами и открытиями. Нельзя не удивляться, до какой степени жизнелюбивый Михаил Лавровский преображается в исполненный искусительного демонизма, зловеющий призрак Дягилова, а жизнерадостный Денис Медведев – в душевно надломленного, существующего в мире своих грез Нижинского.

Хореографическая сцена «Вальпургиева ночь» из оперы Ш.Гуно «Фауст» в финале концерта поразила, как всегда, сложнейшей композицией, продуманностью каждой детали, изобретательной, требующей почти акробатического мастерства, хореографией, выливающейся в торжество чистого, свободного танца. Огневой темперамент Мориширо Ивата, Марии Александровой, других ярких участников этого балета настолько вдохновил зрителей, что они ещё долго не отпускали со сцены артистов во главе с Михаилом Лавровским, в искреннем порыве преклонившим колено перед портретом своего великого отца. Вечер стал настоящим подарком для балетоманов, лишний раз доказав, что искреннее почитание таланта Леонида Лавровского передается от поколения к поколению.

| Юлия Стрижекурова



Сцены из балета «Классическая симфония» в исполнении учащихся Московской академии хореографии. Фото А. Бражникова



ЛЮБОВЬ ПОД ЗНАКОМ ПАРОВОЗА

М. Абашова (Анна) и А. Балманин (Каренин) в балете «Анна Каренина».

Борис Эйфман дал свою хореографическую версию романа Л.Н.Толстого «Анна Каренина». Балеты, навеянные этим произведением, появлялись на сцене и раньше. Недавно Алексей Ратманский получил приз Benois de la Danse-2005 за хореографию балета под таким названием на музыку Родиона Щедрина, увидевшего свет в Королевском балете Дании. В Мариинском театре шел трехактный спектакль на музыку Чайковского балетмейстера Андрея Проковского, в Большом – на музыку Щедрина в постановке Майи Плисецкой, Н.Рыженко, В.Смирнова-Голованова, Майя Плисецкая исполняла главную партию.

Проковский пересказывал роман довольно (забавно звучит по отношению к невербальному искусству), и все-то было «подлинным». Зрители рассматривали знакомые детали фасада Московского вокзала и настоящий паровоз,двигающийся в клубах пара прямо к оркестровой яме. На этом фоне судьба Карениной совершенно терялась.

Анна у Плисецкой мало ассоциировалась с образом Толстого и походила на незаурядную личность самой балерины.

Борис Эйфман поступил по-своему. Из всего романа его интересует только одно – любовь троих. Но и на эту историю у Эйфмана собственный взгляд. Намек на роман Льва Толстого требуется для того, чтобы зрители в своем сознании сразу могли определить героев как некие архетипы: жена, муж, любовник.

В двухактном балете Бориса Эйфмана «Анна Каренина» (на музыку П.И. Чайков-

ского), показанном на сцене Театра Санкт-Петербургской консерватории, – своя убедительная правда.

Для Эйфмана Анна – натура дуалистическая: жену и мать (доброе начало) одолевают дьявольские страсти. Хореограф обходится без сентиментальности, и появление на сцене очаровательного ребенка оставляет Анну (Мария Абашова) равнодушной, материнская любовь для нее – обязанность, но не веление души.

Почти ничего не сохранив от Толстого и сам к тому, скорее всего, не стремясь, Эйфман формирует зримый «логотип» романа. Кто же не помнит о паровозе? О нем знают даже двоечники, не прочитавшие творения знаменитого писателя. И хореограф находит удачный ход, связывающий действие в единое целое. В балете история Анны проходит под знаком... паровоза. Первое, что видит зрители по открытию занавеса, – паровозик, с которым играет

Сережа. В середине спектакля героиня попадет в центр этой игрушечной железной дороги, замкнутый круг, из которого нельзя вырваться. В финале паровоз – уже метафорический – оборвет жизнь героини. С паровозом ассоциируется и Каренин (Альберт Галичанин). Он идет по жизни, как по рельсам, не замечая смятенных чувств жены. В момент любовного соития кажется, что он, пыхтящий, сейчас даст гудок и покатит дальше. Исполнив супружеский долг, Анна ползает вокруг кровати словно по железнодорожному полотну: Каренин раздавил ее раньше, чем настоящий паровоз. И не случайно в кошмарных снах Анны множатся видения железнодорожных рабочих.

Постылый муж – повод для измены, но не для ее оправдания. Исследуя сферу чувств, Эйфман находит причину трагедии Анны в ней самой, в ее одержимости похотью. Хореограф полностью снимает вину



за смерть Карениной с ее любовника. Вронский – статный, светловолосый красавец (Юрий Смекалов), хорош собой не только внешне. Эйфман делает его настоящим романтическим героем, способным любить искренне и верно. Не его охлаждение толкает Каренину на рельсы. Хореограф показывает, как в подсознании или во сне бесы терзают плоть Анны, в эротических мечтах доводят ее до иступления. Вряд ли роковое решение приходит к Карениной от осознания собственной греховности или раскаяния. Скорее всего, свой выбор Анна делает, понимая, что Вронский – не последний претендент на ее постель...

У Каренина – свои бесы, но они не властны заставить его сделать, в отличие от жены, роковой шаг. Альберт Галичанин мастерски лепит сложный характер персонажа. Движения подаются мощно, но – вдруг – силовой импульс резко гаснет, прячется от зрительских глаз. Однако пластика не обретает гармонии: правильные позы перекашивают ломаные, корявые линии. Артист пытается их выровнять, но вновь появляется силовой акцент. Таким образом, внутреннее кипение животных страстей то скрывается под маской ханжества, то выплескивается наружу – святоша и эротоман постоянно меняются местами. Способность Галичанина «дозировать» визуальный показ технологии исполнения движений работает на образ.

Альберт Галичанин – не просто один из ведущих артистов труппы, он – старожил. Но чуткость Эйфмана на актерские индивидуальности позволила молодым стать на равных рядом с опытными коллегами. Удачей обернулся выбор Марии Абашовой на роль Анны. Свободная манера балерины, бесшабашная смелость исполнения сложных верхних поддержек во многом определили облик героини. Свобода Юрия Смекалова – иная. Танцовщику чужд «форсаж» Галичанина или лихость Абашовой. Смекалов хорошо подготовлен профессионально. Он, выпускник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, учился у Константина Васильевича Шатилова, известного классического танцовщика Кировского театра, славящегося строгой отточенной техникой, особой статью и мастерством дуэтного танца. Все эти качества Смекалов перенял у учителя, и они пригодились ему в роли Вронского.

Двухактный спектакль проходит на одном дыхании. Эмоциональный накал, внутренний нерв связывают его в монолит, где нет пустот. Ни одного лишнего, ненуж-

ного движения. Хорошо поняли хореографа художника: Зиновий Марголин, создавший стильные, по-балетному емкие декорации, Глеб Фильштинский, выстроивший световую драматургию спектакля, Вячеслав Окунев, одевший танцовщиков в великолепные костюмы, не мешающие совершать самые головокружительные подержки.

Кордебалет Эйфмановцев постоянно заслуживает похвалы слаженной работой, высоким уровнем техники и общим воодушевлением, не позволяющим срепетированности превращаться в муштру.

В «Карениной» Эйфман вновь продемонстрировал сильнейшую сторону своего таланта – умение пластически мыслить в пространстве с помощью больших масс танцовщиков. С их участием хореограф выстраивает многоплановый фон, на котором развиваются чувства и отношения протагонистов. И главные задачи ударного финала решаются кордебале-

том, создающим образ мощной разрушительной силы, уничтожающей героиню. При всей метафоричности гибели Карениной в этой силе явно проступают «черты паровоза» – машины, способной раздавить, переломать человека. Поэтому так органичен переход от метафоры к бытовой мизансцене, когда в последние мгновения спектакля по перрону везут на багажной тележке бездыханное тело Анны. Но и здесь Эйфману чужда сентиментальность: этой щемящей сердце, но сдержанной краской хореограф, по ходу спектакля достаточно жестко, даже жестоко относящийся к порожденной собственным воображением героине, дает понять, что прощает грешницу. Такая позиция сближает Эйфмана и Толстого, позволяя считать протагонистов балета не просто однофамильцами персонажей романа.

| Лариса Абызова
Фото Ю. Белинского



М.Абашова (Анна) и Ю.Смекалов (Вронский)
в балете «Анна Каренина».



Роман о корсарах

Свой знаменитый балет «Корсар» (на музыку А.Адана) его автор Ж.Мазилье показал зрителям Парижа в 1856 году. В 1858 году он увидел свет ramпы в Петербурге (в версии Ж.Перро) и в Москве (в редакции Фредерикса). За свою долгую жизнь балет обрел множество хореографических вариантов. В 1994 году свою сценическую редакцию балета создал для Большого театра Юрий Григорович. Минувшей весной хореограф возродил легендарный спектакль в Краснодаре, с труппой Театра балета Юрия Григоровича (творческое объединение «Премьера»).

Е. Князькова – Медора.



Трехактное полотно с прологом, эпилогом и двумя антрактами идёт три часа, однако впечатления затаенности происходящего на сцене у зрителя не вызывает.

Сценическое действие разворачивается масштабно и стремительно, что придаёт спектаклю современный темп и живую пульсацию. Страстные, пламенные ансамбли сменяются светлыми лирическими эпизодами, и все эти эффектные сцены предстают как сверкающий фейерверк, ослепляющий красотой и фантазией. Ю.Григорович сохраняет в своей редакции не только хореографические озарения М.Петипа, но и находки Ж.Пер-



Инь Даюн в партии Конрада.



В. Лучкина и В. Ярошенко в па де де Торговца и Невольницы.

ро, К.Сергеева, А.Чекригина и, сплетая их тончайшими нитями танцевального действия, создаёт на сцене романтическую атмосферу байроновской поэмы.

«Корсар» Григоровича – драматургически целостное произведение, где постановщик, как всегда, блистательно пользуется выразительной пантомимой, где оригинально трактованные традиционные формы и средства балетной классики выглядят удивительно свежо и современно, в том числе и блестящий апофеоз музыки и танца в картине «Оживлённый сад». Здесь грациозные балерины и их элегантные кавалеры сплетают причудливые узоры неувядающих символов патетической идиллии Петипа.

Важное достоинство спектакля – его оформление. Художник Николай Шаронов создал живописные декорации, из которых особенно впечатляет ажурный дворец Сеид-паши в третьем акте. Костюмы шиты из красочных тканей и вносят пряные ароматы не только в хореографическую экзотику, но и в общую декоративную атмосферу спектакля.

Артисты кубанской труппы, стремясь с предельной точностью донести до зрителя предложенный мэтром пластический текст, танцуют с редким энтузиазмом. С азартом исполняются темпераментные танцы корсаров, а самой драгоценной жемчужиной выглядит партия Медоры. На премьере ее танцевала Елена Князкова. Балерина восхитила чистотой и совершенством вдохновенного и виртуозного танца. Большое впечатление произвел и её партнёр Инь Даюн (Конрад), продемонстрировавший эффектные каскады головокружительных прыжков и вращений. Ярko и темпераментно показался в роли Бирбанто великолепный танцовщик Сергей Ба-

ранников. Хореограф любовно и тщательно выпестовал образы как первого, так и второго планов. Несмотря на трудности, все солисты труппы представили свои роли увлеченно и убедительно.

Большой вклад в создание этого зрелищного спектакля внёс дирижер Александр Лавренюк, музыкант большой культуры и стиля. Под его управлением оркестр Краснодарского театра балета Юрия Григоровича звучал темпераментно и выразительно, в немалой степени способствуя рождению на сцене яркой эмоциональной атмосферы.

Премьера «Корсара» сложилась в величественный гимн балетной классики.

| Виктор Игнатов
Фото Т. Зубковой



Сцена боя из балета «Корсар» (слева С.Баранников в роли Бирбанто).



Время сказок

М. Стрельченко (Золушка) и С. Полукин (Принц) в балете «Золушка».



В Иркутском музыкальном театре имени Н. Загурского состоялась премьера «Золушки» Сергея Прокофьева. Так случилось, что один из самых репертуарных балетов отечественной классики прошлого века никогда прежде не шел в городе, и уже одно это обстоятельство вызвало повышенный интерес к спектаклю. «Золушка» стала первым «большим» балетом, поставленным в Иркутском музыкальном театре лауреатом Международного конкурса хореографов в Новосибирске (2003) и Всероссийского конкурса «Молодой балет России» в Краснодаре (2004) Людмилой Цветковой.

На этой сцене хореограф уже показала несколько вечеров балета, составленных из ряда оригинальных хореографических миниатюр.

Людмила Цветкова предложила собственную интерпретацию музыки, автор которой признавался: «Хотя сказка о Золушке существует у всех народов, мне хотелось взять ее как настоящую русскую сказку». Позволим себе уточнить: как русскую балетную сказку, в которой со времен Чайковского бесхитростные сюжеты, благодаря гениальной музыке, обретают лирическую наполненность и философскую глубину.

Исходя из возможностей труппы – очень немногочисленной, но мобильной (почти каждый артист в этом спектакле выступает исполнителем нескольких ролей), хореограф предлагает камерное по сравнению с известными постановками решение балета. Отказавшись от большинства дивертисментных эпизодов («времен года» в первом акте, нескольких танцев на балу – во втором,

«путешествий» принца – в третьем), Л. Цветкова добивается непрерывного развития действия. Так, в сцене сборов Золушки на бал неторопливый парад времен года заменен динамичной композицией с участием сказочных помощников феи – симпатичных гномов, которых с увлечением танцуют учащиеся детской балетной студии театра (педагоги М. Демьяненко и М. Стрельченко). Есть что-то особенно трогательное в том, что именно дети заботливо собирают и провожают свою любимую сказочную героиню на долгожданный праздник.

Режиссерское решение спектакля тщательно продуманно, по-настоящему волнуют финалы каждого акта. В завершение первого действия четверка грациозных лошадок уносит Золушку в звездные дали. В конце второго – непривычно, но убедительно поставлена сцена с боем часов. Вместо задуманного композитором шествия карликов, олицетворяющих неумолимое время, перед нами своего рода «крупный план» – корот-



кий диалог, быть может, навсегда расстающихся героев. И, наконец, венчает балет лирическая композиция с «белым» кордебалетом и изящно стилизованная мизансцена «виньетка» в финале – вознесенные на пьедестал герои возвращаются в свою сказку.

Л.Цветкова – хореограф, внимательно слушающий музыку: в танце воплощаются не только пленительные мелодии Прокофьева, но и прихотливая ритмика аккомпанемента, нюансы оркестровки. Именно музыкой рождена и поэтические высказывания главной героини, и гротескная пластика ее злой мачехи и взбалмошных сестер, и волшебный мир феи со сказочной свитой, и иронично стилизованные в духе «галантного» века танцы придворных.

Романтическими апофеозами–кульминациями каждого действия являются, конечно же, знаменитые прокофьевские вальсы и лирические адажио. Но запоминаются и отдельные танцевальные эпизоды: стремительное скерцо «лошадок» (потребовавшее от танцовщиц уверенного владения пальцевой техникой), пародийно-изысканный менует гостей на балу, «испанская цыганочка» невест, вожделеющих заполучить заветную туфельку. Все эти танцы исполнены женским ансамблем, демонстрирующим артистизм и точное чувство стиля.

Совторами Цветковой в работе над спектаклем стали артисты – исполнители как главных партий, так и ролей второго плана. Золушка Марии Стрельченко – не просто идеальная сказочная героиня, в чем-то она похожа на современных «девушек с характером». Конечно же, милая и мечтательная (какой и виде-

спектакле Гладких виртуозно играет и роль Танцмейстера) делают артиста настоящим любимцем публики.

Неизменным успехом у зрителей пользуется и каждое появление комедийного трио Мачехи и сестер (Марина Демьяненко и Наталья Гладких), каждая из которых наделена ярко очерченным характером, переданным средствами танца – неуклюже-размашистые жесты одной из сестриц забавно дополняются семенящей пластикой другой. Вся эта троица даже по-своему трогательна: вечно ссорящиеся сестры на самом деле – неразлучные подружки, а их матушка, хоть и монстр в юбке, но нежно привязана к своим «крошкам». Юрию Щерботкину в роли Мачехи нигде не изменяют чувство меры и вкус (что далеко не всегда отличает актеров, исполняющих женские роли в балете, коих сейчас развелось великое множество).

Заслуженные аплодисменты не раз вызывало и оформление балета, в особенности стильные костюмы Н.Убрятовой, а также работа художника по свету Г.Мельника, превратившего спектакль в настоящую сказочную феерию.

Герои «Золушки», явившись на сцену в качестве оживших персонажей музыкальной шкатулки, рассказали старую, как мир, но и вечно новую историю о любви. О поисках девушки-мечты и ожидании прекрасного принца, о суетности вздорных страстей и тихой, но неодолимой силе терпения и доброты.

Представляется далеко не случайным, что именно этот балет Прокофьева стал особенно востребованным в последние десятилетия: страстная мечта о красоте вопреки абсолютно дисгармоничной действительности, вызвавшая его к жизни в годы войны, сегодня вновь звучит пронзительно актуально.

| Наталья НОВИКОВА
Фото М.Свинина



Сцена из балета «Золушка». В партии Шуга – В.Гладких.

лась композитору), но порой и озорная и даже решительная, она умеет постоять за себя и за отца. В первых сценах непосредственность героини, ее по-детски угловатая грация переданы мягкими, естественными интонациями современной пластики. На этом фоне классические пассажи Феи в строгом исполнении Татьяны Садовой звучат действительно «музыкой сфер». И превращение Золушки в принцессу – это, прежде всего, ее преображение в балерину, изящно снимающуюся на языке виртуозного классического танца. Элегантным партнером героини в дуэтах, построенных на череде красивых сложных поддержек, выступает Сергей Полухин (Принц).

Одна из безусловных удач спектакля – «бенефисная» роль Шуга Вячеслава Гладких. Уверенное владение техникой прыжков и вращений, свобода сценических импровизаций и юмор (в этом же



М.Стрельченко в роли Золушки.



Неодолимое и неостановимое

В Государственном театре оперы и балета Республики Коми состоялась премьера балета «Земля моя» в постановке известного московского хореографа Бориса Мягкова. Балетмейстер приурочил спектакль к открытию X международного музыкального фестиваля «Сыктывкарса тульс» («Сыктывкарская весна») и не прогадал. Балет, без преувеличения, стал украшением юбилейного форума. Не все удалось в вечер премьеры, но труппа танцевала с радостным подъемом, и благодарная публика, до отказа заполнившая зал театра, отвечала артистам долго несмолкающими аплодисментами.

Одноактный спектакль, состоящий из двух картин, – из тех, что принято называть бессюжетными. Но на самом деле сюжет в нем прочитывается ясно: неодолимое и неостановимое, как течение времени, движение человечества от хаоса к гармонии, что в наш самоуничтожающийся век выглядит столь же прекрасным, сколь и наивным.

В первой части на музыку Валерия Кикты, где прозрачную оркестровую ткань насыщают попевки Севера, хореограф вторит композитору изысканно-чувственной, с уклоном в фольклорные мотивы композицией. Получается нечто вроде «Весны священной», но «Весны» мирной, лишенной пронизывающих музыку Стравинского экзотического пафоса и жажды саморазрушения.

Импульс мягковской парафраза задает взаимодействие солиста (Антон Вальдбауэр) и женского ансамбля. Девушки в телесного цвета леотардах, прелестные в своей первобытной угловатости, трогательно семенят на полупальцах. Причудливую геометрию нежных девичьих хороводов нарушают бурные эскапады юноши. В противопоставлении мужского и женского начал не чувствуется намеренной агрессивности. Это языческое утро человечества с его незбылемым единением человека и мира.

С воодушевляющей патетикой музыки Яна Сибелиуса во второй картине вступает в права христианский полдень. Чувственную наготу сменяют гражданские костюмы. Разнохарактерные танцы следуют в упорядоченной симметрии. На смену хаосу приходит гармония, языческому раздолью чувств – христианская регламентированность. Зрелище могло бы показаться чересчур пафосным, если бы не явно уловимая балетмейстерская ирония.

Стройные ряды танцующих вдруг нарушаются, мерную поступь взрывает свободный бег, от ансамбля отделяется упоенная любовью пара. Первобытная сущность человека – плоть от плоти природы – остается неизменной, и свежесть чувств неопита, впервые открывающего для себя мир, показана Мягковым предельно внятно.

Хореограф посвятил свой балет Касьяну Голейзовскому, которого считает своим духовным учителем. Впрочем, духовное водительство Голейзовского ощутимо и без упоминания его имени. Ученик унаследовал от учителя пантеистическое ощущение мира,

профессиональную культуру, безупречный вкус, исключительную музыкальность. Мало кто из современных российских мастеров сравнится с ним в пластической нюансировке музыкальной фразы, умелом «овеществлении» оркестровых тембров и фактурных пластов. И еще одно качество, «заимствованное» у Голейзовского, стоит упомянуть. Мягков тщательно работает с исполнителями. Каждый для него – особый мир, для каждого он ставит с максимальным учетом индивидуальных возможностей.

«Земля моя» – не первый опыт сотрудничества Бориса Мягкова с балетной труппой столицы Республики Коми. Балетоманы и специалисты хорошо помнят золотой период сыктывкарского балета, пришедший на конец восьмидесятых. Тогда хореографу, служившему главным балетмейстером театра, удалось создать один из лучших в российской глубинке коллективов. Труппа, для которой он ставил красивейшие композиции на музыку Брамса и Россини, выглядела хорошо обученной, умной и на редкость перспективной.

Ныне сыктывкарский балет, как и многие его провинциальные собратья, страдает от многочисленных проблем. Нет оригинального репертуара, не укомплектован кордебалет, налицо дефицит крепких солистов. На Мягкова руководство Коми-оперы в лице директора Валентины Судачковой возлагает большие надежды. Мастер, в свою очередь, согласился занять пост художественного руководителя балетной труппы и уже обнародовал творческие планы.

Вслед за одноактной «Землей...» он собирается поставить полновечерний спектакль – «Ромео и Джульетту». Совсем недавно мягковский «Ромео» с успехом прошел в столице Перу Лиме, но хореограф не будет заниматься повторением пройденного. Для Сыктывкара он намерен сделать новую версию и задействовать в ней как сыктывкарских, так и столичных солистов. В частности, для известного, но мало востребованного в Москве Алексея Борзова он уготовил сразу две роли – Ромео и Меркуцио.

Станет ли второе пришествие Мягкова началом возрождения сыктывкарского балета, покажет время: слишком много преград, прежде всего финансового толка, может омрачить этот путь. Но тот факт, что начало положено, вселяет надежду.

| Светлана Наборщикова

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) 6921203, 7810949,

e-mail: 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».



МАГАЗИН ДЛЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСЛЫХ

- В магазине «Книжная смена» рады всем танцорам – и любителям, и профессионалам, и звездам. В магазине более 300 наименований книг о танцах, есть журналы, учебники по всем танцевальным жанрам, пособия, история хореографии. В магазин приходят танцоры, педагоги, хореографы, тренеры, руковоители кружков и студий, приходят по одному и целым коллективам.
- Магазин «Книжная смена» работает с 10 до 18 каждый день, кроме субботы и воскресенья.
- В магазине «Книжная смена» можно получить бесплатный каталог литературы и неограниченное число газет «Танцевальный Клондайк».
- Любые книги из магазина можно заказать пожеланным способом или курьером.
- Работает Интернет-магазин на сайте www.mshsait.com

Все подробности по работе магазина можно получить по телефонам:
8-905-598-5071; 8-926-224-0978
или по электронной почте
print2000@yandex.ru

WWW.NASHSAIT.COM
лучшее, что есть у танцора в интернете



Ежемесячная газета про все танцы
«Танцевальный Клондайк»

ПОДПИШИСЬ И ТАНЦУЙ В СВОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ

Подписка в любом почтовом отделении России
Подписной индекс в каталоге «Газеты и журналы» («Роспечать») **35827**
«Пресса России» **10557**

т.ф.: 8 (926) 224-0978
е-mail: print2000@yandex.ru

по вопросам редакционной подписки: 8 (905) 598-5071





СМОТРИТЕ, КТО ПРИШЕЛ!

Два мнения о «Мастерской новой хореографии»

Нужны новые формы!

«Мастерская новой хореографии» – наверное, самая успешная акция балетного руководства Большого театра в минувшем сезоне. Переноса на основные сцены старые балеты зарубежных компаний и создавая новые, добиться такого бурления идей и смелых подходов, какие мы увидели в новой лабораторной мастерской Большого театра, оказалось не так просто. В принципе, сама мысль о подобной лаборатории танца не нова и апробирована большинством западных балетных театров. Однако там подобные акции проводились чаще, да и сами хореографы были действительно молодыми и начинающими, нуждающимися в поддержке дарованиями. Плоды, которая принесла такая политика, пришлось собирать, конечно, гораздо позднее, десятилетие спустя. Назвать имена представленных в новой мастерской Большого хореографов молодыми, да к тому же никому не известными, можно лишь с большой долей условности. Двое из четырех, показавших свои творения, – художественные руководители балетных трупп. И почти все «прогремели» со своими экспериментами задолго до того, как руководитель балета Большого театра Алексей Ратманский собрал их под одной крышей.

Гораздо интереснее было бы увидеть в новой мастерской действительно начинающих хореографов. Понять, чем они живут, какими идеями вдохновляются. Ведь репетиционный зал – не престижная сцена, а скорее площадка для проб и исканий, а, как известно, взлётов не бывает без неудач и издержек. Аналогичные мероприятия, безусловно, проводить надо чаще, давая возможность экспериментировать хореографам действительно начинающим. Дабы поддержать таким образом их становление, а главное, запастись терпением. Ведь, как говорится, скоро сказка сказывается – да не скоро дело делается. Ну а лучшие работы можно показывать и более широкой аудитории.

Что же касается композиций, показанных в этот раз, то все можно отнести к произведениям зрелых мастеров, хореографический

почерк которых в основном уже сложился. Правда, не у всех. Творческий рост Кирилла Симонова продолжается. Хореографический язык его «He «Pas de Quatre» на музыку Пуни по сравнению с «Щелкунчиком», в постановке которого на Марининской сцене он участвовал, о том свидетельствует. Однако творчество хореографа пока не назовешь самостоятельным, правда, подражание необалансизмам и революционным новациям Форсайта слишком ощутимо почти у всех представителей поколения, взыскующего новых форм. Как показывает пример Симонова, всегда опасно сразу бросаться в водоворот сложных образований целого многоактного спектакля, как это случилось у него с «Щелкунчиком». Поэтому на вечеру его хореография была представлена, в основном, жанром миниатюр.

Хотя «плескаться на мелководье» тоже дело рискованное, поскольку вырабатывает у хореографов синдром малых форм: при создании большого спектакля форма неизбежно дробится на мелкие фрагменты-номера, с трудом увязываемые в единое целое. В этом мы убеждаемся на примере творчества Алексея Ратманского. Когда-то он создал такие великолепные хореографические произведения, как «Поцелуй феи» и «Средний дуэт». Большие формы у этого балетмейстера явно выходят хуже, что отчасти видно по последним постановкам балетов Шостаковича. Спектакли «распадаются» на отдельные фрагменты и не выстраиваются в единое драматургическое полотно, нося откровенно дивертисментный характер. Частично, по видимому, данное обстоятельство можно объяснить отсутствием многолетнего режиссерского опыта. В вечеру молодых хореографов нынешний худрук Большого нашел место и для своего опуса. Его «Болеро» на музыку Равеля, в программке обозначенное как возобновление, неизбежно напрашивается на сравнение (пусть и не совсем правомочное) с созданным примерно в то же время «Болеро» такого радикального хореографа, как Евгений Панфилов. И в этом сравнении не проигрывает. А поиски новых форм хореографического языка, когда оттанцовывается каждая нота равелевского шедевра,

Фрагмент спектакля «Болеро» (хореограф А.Ратманский).



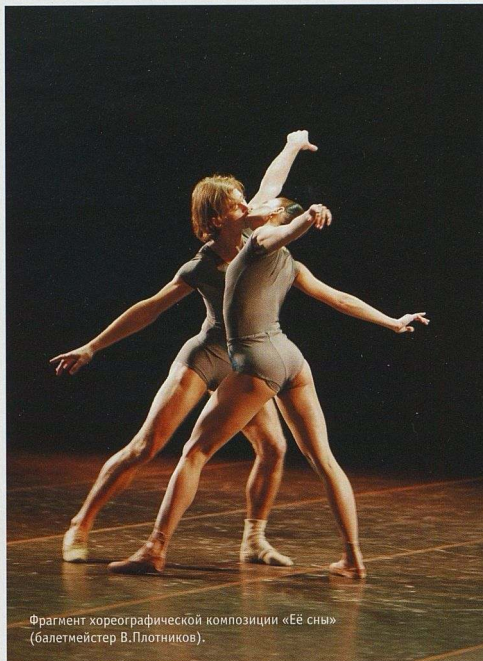


тут гораздо более очевидны. Рисунок танца в хореографии Ратманского нарочито контрастирует с музыкой Равеля, создавая ощущение нереальности – музыки иных гармоний, иных миров.

«Венгерские танцы» Брамса хореографа из Санкт-Петербурга Алексея Мирошниченко, напротив, в целом выдержаны в стиле музыкального первоисточника. В этом сложном, искусно поставленном на четырёх солистов и четырёх солисток номере задействовано наибольшее количество танцовщиков. Хореограф работает масштабно, по возможности стараясь преломить в балете и специфические национальные венгерские мотивы, и классические движения, явственно читаемые в стилизованной модернистской оправе его произведения. Особенно интересна тут партия, поставленная на Дмитрия Гуданова – танцовщика, не часто соглашающегося на подобные эксперименты. В его искрящемся блеском мастерства танце Мирошниченко нащупывает явно не использованные потенциальные возможности.

Вообще, работа всех артистов, занятых в новых балетах, будь то известные исполнители или только-только окончившие училище первогодки, заслуживает самой высокой оценки и, несомненно, окажется весьма полезной для их дальнейшего творческого роста. Новые грани в показанных хореографических миниатюрах обнаруживаются и уже у состоявшихся танцовщиков, как это произошло с Андреем Евдокимовым, и у неожиданно открывшихся новых талантов, к каковым со всем основанием можно отнести Евгения Головина. Молодой артист обладает хорошей фактурой и чувством стиля, что позволяет безошибочно отыскивать его в любой балетной массовке. Двое этих танцовщиков прекрасно показали себя в самой оригинальной из представленных новинок – работе балетмейстера Виктора Плотникова «Её сны».

Недавнее произведение питомца Донецкого театра, ныне работающего в Бостоне, поставлено на музыку Баха как номер для трех танцовщиков и, несомненно, достойно показа на большой сцене и включения в репертуар театра. Впрочем, так же как работы Мирошниченко и Ратманского. Судя по поставленному номеру, Плотников – сложившийся и уверенный в себе мастер, чей хореографический стиль не заимствован, а выработан путем непрерывных экспериментов. Плотников творит чудеса с телами артистов, открывая новые измерения хореографического пространства. Немаловажной частью новой хореографии оказались и костюмы, созданные художником Еленой Зайцевой, придуманные таким образом, что, облекая тела танцовщиков и лепя из них совершенные фактуры, действительно становятся частью хореографического текста. Это особенно видно в балетах Плотникова и Мирошниченко. Все представленные на вечере хореографы так или иначе относятся к одному поколению, из которого, однако, выделяются две фигуры,



Фрагмент хореографической композиции «Её сны» (балетмейстер В.Плотников).

составляющие некую фракцию выпускников 1986 года, учеников Петра Пестова.

Вообще выпуск далекого 1986 года оказался одним из самых блистательных за все время существования Московского хореографического училища. Напомним, что кроме Ратманского в том году выпускались Геннадий Янин – блистательный солист и нынешний управляющий балетной труппой Большого театра, известный на весь мир Владимир Малахов, Виталий Михайлов – отличный артист и технически совершенный танцовщик, в котором видны задатки очень талантливого педагога, носителя традиций пестовской школы. Этот талант, надеемся, будет полностью использован Большим театром. К тому же выпуску относится и еще один одаренный танцовщик и тонкий знаток балетной старины – Юрий Бурлака, чьи аутентичные реконструкции, показанные тем же вечером, причудливо оттеняли хореографические новации созданной Ратманским лабораторной мастерской.

| Павел Яценков

Узок круг этих авторов...

В высшем профессиональном образовании балетмейстеров в будущем году «отметит» своё шестидесятилетие. Начав свою историю со скромной кафедры хореографии на режиссёрском факультете Государственного института театрального искусства (ГИТИСа), оно ныне развилось в большую разветвлённую систему подготовки хореографов и педагогов с высшим образованием. Сегодня кафедры хореографии и балетмейстерские факультеты существуют только в одной Москве в Российской академии театрального искусства, Московской академии хореографии, Московском университете культуры и искусства, Новом гумани-

тарном университете Наталии Нестеровой... Конечно, названы здесь далеко не все. Жаль, что Алексей Ратманский, задумавший организацию «Мастерской новой хореографии», не воспользовался огромным творческим потенциалом педагогов и студентов этих учебных заведений: их совместная с артистами Большого театра работа в «Мастерской», как представляется, оказалась бы весьма полезной и для постановщиков, и для их коллег – исполнителей. Пока же от реализации очень полезной для развития отечественного балетного театра идеи остаётся весьма двойственное впечатление.



СЦЕНОГРАММА БАЛЕТА

Программа словно распадается на две части. В одной – произведения самого Алексея Ратманского, Кирилла Симонова, Виктора Плотникова, во второй – Алексея Мирошниченко и Юрия Бурлаки. И обе части далеко не равнозначны по своим художественным достоинствам.

Начнём с того, что показанное самим Ратманским «Болеро» (на музыку Мориса Равеля) отнюдь не премьера, что и сказано в афише – «возобновление». Наверное, это, в общем-то, не так уж страшно, поскольку большинство зрителей, пришедших в большой репетиционный зал театра, не видели работы Ратманского. Равелевское «Болеро» привлекало и привлекает интерес многих хореографов. Создано множество версий – от очень личных монологов до героических батальных полотен... Есть своя концепция и у Алексея Ратманского, с которой он и познакомил московскую аудиторию. А вот появление в программе композиции Виктора Плотникова «Её сны» на музыку Баха вызывает вопросы. Откровенно слабая, подражательная, лишённая серьёзного содержания и оригинального самостоятельного решения, она с трудом может быть причислена к образцам «новой хореографии». И стоило ли везти такую работу за тысячи километров из Бостона – ведь с первых тактов становится ясно, что право «стоять» на афише Большого театра она не заслуживает?

Не стал открытием и «Не «Па де катр» (на музыку Цезаря Пуни) Кирилла Симонова (Санкт-Петербург), идея которого хореографически никак не выявлена, хотя трудно сказать, существовала ли у автора такая идея вообще.

М. Богданович в фрагменте из балета «Пробуждение Флоры» (реконструкция Ю. Бурлаки).



Иное впечатление производят произведения двух других балетмейстеров – Алексея Мирошниченко (Санкт-Петербург) и Юрия Бурлаки (Москва). Первый представил на суд зрителей одноактный балет на музыку Йоханнеса Брамса «Венгерские танцы». В мелодиях этого хорошо всем известного сочинения хореограф услышал, вернее, увидел близкие себе мотивы. В одном из интервью Мирошниченко сказал, что его балет – о венгерских танцах. Но ведь танец – это всегда определённые человеческие характеры, переживания, настроения. Картинки из жизни – так можно сказать о сочинении хореографа, который предлагает зрителю оригинальные хореографические зарисовки «с натуры». Сюжетно весьма разнообразные, они, тем не менее, драматургически органично связаны в единое и целостное повествование: один эпизод естественно «перетекает» в другой, как в киноленте. Классический танец, органично сплавленный с мотивами венгерской пластики и элементами современной хореографии, стал естественной речью для всех участников спектакля – Елены Андриенко, Нины Капцовой, Анастасии Горячевой, Джу Юн Бэ, Дмитрия Гуданова, Мориширо Ивата, Алексея Матрахова, Антона Кузнецова. Каждый из персонажей спектакля – это индивидуальный образ, трепетные человеческие эмоции, естественные живые отношения...

Юрий Бурлака ещё в училище заинтересовался проблемами возрождения забытых шедевров. Ведущий солист театра «Русский балет», он постоянно участвует не только как исполнитель, но и как репетитор, педагог, сопостановщик в восстановлении труппой образцов классического наследия. В частности, достаточно велика его роль в подготовке представлений в честь М. Петипа, М. Фокина, А. Горского.

В программе «Мастерская новой хореографии» Юрий Бурлака дебютирует как автор реконструкций фрагментов из балетов Петипа «Волшебное зеркало» (вариация наперсницы Принцессы), «Пробуждение Флоры» (па де катр «Розарий») и Горского – «Конёк-Горбун» (сцена из второго действия «Ханский шатёр» – «Ковры»). Произведения отреставрированы с большой, можно сказать, поистине научной тщательностью: просмотрено и изучено множество материалов, вплоть до тех, что хранятся в Гарвардской коллекции. И из забвения на сцену вернулись уникальные шедевры. Юрий Бурлака старался воскресить не просто подлинный текст этих творений, но их эмоциональную ауру, их старомодное обаяние, когда в балерине ценилась не её спортивная виртуозность, но женственность, грация, красота поз и движений. Особенно привлекательно выглядела миниатюра «Ковры», поскольку исполнялась в костюмах участников постановки 1901 года, созданных по эскизам К. Коровина. Молодые артистки Анна Чеснокова, Анастасия Сташкевич, Мария Богданович, Анна Никулина, Елена Кулаева, которые показались в этих композициях, демонстрировали и профессиональную культуру, и стремление органично ощутить особенности авторского языка и стиля и передать их в своём танце. Жаль, что недостаток репетиционного времени не позволил им довести своё исполнение до блеска. Однако не хотелось бы, чтобы сценическая биография работ Юрия Бурлаки ограничилась лишь показом в большом репетиционном зале Большого театра. Она стоит того, чтобы войти и в школьный концертный репертуар, и в программы театральных дивертисментов.

Показ работ «Мастерской новой хореографии» стал одним из событий минувшего концертного сезона. Станет ли этот проект традиционным – покажет время. Однако хотелось бы, чтобы в орбиту «Мастерской» вовлекались действительно начинающие хореографы. И не только из Москвы и Санкт-Петербурга.

| Галина Иноземцева

Фото: Д. Юсупов
(предоставлены Пресс-службой Большого театра)



Из Кремля – в Манеж

Минувший сезон в театре «Кремлевский балет» выдался в творческом плане довольно сложным: профессиональный коллектив классического балета, один из ведущих в России, на это время оказался в непривычном для себя режиме работы.

На каждый месяц в году приходилось всего по четыре или три спектакля, исключение составляли лишь дни школьных каникул.

И в результате – такие, например, завоевавшие признание зрителей спектакли «Кремлевского балета», как «Иван Грозный» Юрия Григоровича, «Наполеон Бонапарт», «Том Соьер», «Коппелия» Андрея Петрова, за весь сезон так и не были показаны на сцене Кремлёвского дворца. В эти, казалось бы, весьма неблагоприятных условиях, которые пытается как-то изменить к лучшему художественное руководство театра, труппа продолжает плодотворно работать, о чем свидетельствуют дебюты новых исполнителей в балетах «Щелкунчик», «Жизель», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Руслан и Людмила». И немалая заслуга в этом – опытных педагогов коллектива.

Екатерина Максимова, работающая в качестве репетитора не только в Большом театре, но и в «Кремлёвском балете», помогала Алие Хасеновой освоить партию Китри в «Дон Кихоте». Весьма успешно сотрудничает с известной балериной Ниной Семизоровой молодая танцовщица Кристина Кретова. К уже имеющимся в репертуаре артистки ролям Одетты-Одиллии, Жизели в этом сезоне добавились Мари («Щелкунчик») и Уличная танцовщица («Дон Кихот»).

Одержимая балетом в самом лучшем смысле этого слова, Людмила Чарская за короткий срок буквально «с листа» отрепетировала с Александрой Тимофеевой роль Джульетты в балете Юрия Гри-

горовича «Ромео и Джульетта». Под руководством Владимира Кошелева подготовил партию Принца-Щелкунчика Сергей Смирнов, а со своим наставником Андреем Кондратовым Сергей Васюченко – Альберта и Принца-Щелкунчика. Кондратов также работал с Андреем Пятницким над партиями Руслана («Руслан и Людмила») и Альберта («Жизель»).

Сolist балета Вадим Кременский много занимается с перспективным выпускником Пермского хореографического училища Михаилом Мартынюком, который уже станцевал вставное па де де в «Жизели», шута в «Лебедином озере», Тома в балете «Том Соьер», Гамаша в «Дон Кихоте», Меркуцио в спектакле «Ромео и Джульетта» и другие.

Своего шута в «Лебедином озере» показал и Александр Чербунин. Для него это был быстрый и не-



К.Кретова (Мари) в балете «Щелкунчик».
© А.Бондаренко

А.Тимофеева (Джульетта) и С.Смирнов (Ромео) в балете «Ромео и Джульетта».





СЦЕНОГРАММА БАЛЕТА

ожиданный ввод в спектакль. В двух разноплановых ролях – Париса в «Ромео и Джульетте» и Короля мышей в «Щелкунчике» – зрители увидели Александра Чернова. В балете «Дон Кихот» появилась новая Мерседес – Ксения Пыльнова, она же выступила в цыганском танце.

В большом объеме осуществляется работа над постоянными и срочными вводами на партии корифеек и в кордебалет. Этот сложный и трудоемкий процесс проходит под руководством репетиторов Людмилы Чарской и Валерия Рыжова.

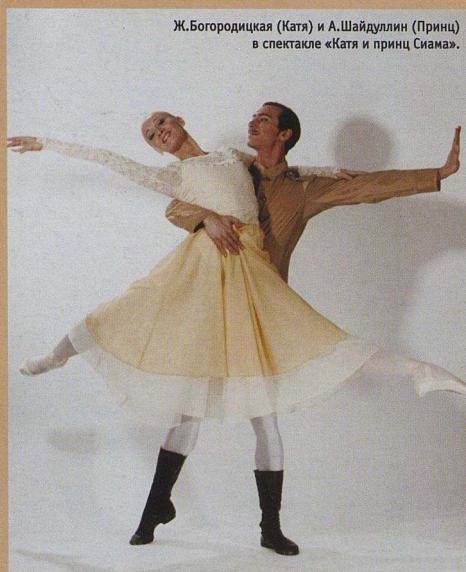
Театр активно развивал в минувшем сезоне концертную деятельность. Так, в Зале имени Чайковского в предновогодний вечер прошел балет «Щелкунчик» в сопровождении Российского национального оркестра. Отчетные концерты театра «Кремлёвский балет» состоялись в Доме Правительства и Дворце культуры АЗЛК.

Артисты театра участвовали в открытии после ремонта Манежа. В помещении практически вновь отстроенного гениального творения архитектора Осипа Бове был показан фрагмент из балета Андрея Петрова «Катя и принц Сиам» (сцена вальса на балу в Петербурге), в котором участвовала ведущая балерина театра Жанна Богородицкая. Публика, посетившая в тот день Манеж, также смогла увидеть и торжественный полонез из оперы П.Чайковского «Евгений Онегин» в исполнении практически всего коллектива «Кремлёвского балета».

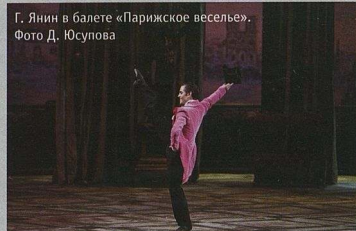
9 мая в грандиозном концерте на Красной площади в честь 60-летия Великой Победы вместе с другими известными хореографическими коллективами Москвы и России участвовали и артисты театра «Кремлёвский балет».

И ещё одно событие в завершение сезона – гастроль в столице Венгрии Будапеште, где кремлёвские артисты показали один из лучших спектаклей своего репертуара – балет «Лебединое озеро». Партию Одетты-Одиллии станцевала Кристина Кротова, Зигфрида – Сергей Смирнов.

| Роман Володченко



Ж.Богородицкая (Катя) и А.Шайдуллин (Принц) в спектакле «Катя и принц Сиам».



Г. Янин в балете «Парижское веселье». Фото Д. Юсупова

Наблюдая за деятельностью Большого театра в течение сезона, можно прийти к парадоксальному выводу о том, что его балетный коллектив – это производство, функционирующее с предельной интенсивностью. Увы, темп жизни диктует свои правила. Сегодня артисты и педагоги зачастую вынуждены стремительно выпускать «художественный продукт», с ностальгией вспоминая о временах, когда роли готовились без спешки, вызревая в тщательном многодневном репетиционном процессе.

Нынешнее количество вводов исполнителей в спектакли столь велико, что обо всех не расскажешь. И все-таки...

Возвращая творческую форму после рождения ребенка, питомица Екатерины Максимовой Светлана Лункина выступила в роли Фригии в «Спартаке». Её партнером стал мужественный Александр Воробьев.

«Артист балета» – профессия повышенной опасности. То мышца оказывается перетруженной, причиняя боль, то связка разорвется, а то и кость не выдержит. Получив травму, Александр Воробьев был вынужден прервать на время подготовку с Юрием Владимировым главной партии балета «Фантазии на тему Казановы». Состоявшийся всё же дебют показал, что для полной победы талантливому артисту не хватило нескольких репетиций. Тем не менее, танцовщик, сконцентрированный на порядке и исполнении движений, мизансценах и распределении сил, предъявил публике эскиз с четко очерченными контурами будущего «портрета». Успешным стало выступление Александра в партии Рыбака («Дочь Фараона»).



БОЛЬШИЕ ДЕБЮТЫ БОЛЬШОГО

Мария Аллаш готовилась к «Баядерке» со своим педагогом Татьяной Голиковой планомерно, детально продумывала каждую позу, оттачивала дуэты. Но болезнь партнёра заставила балерину покорять партию Никии едва ли не импровизационно, лишь со сверточной репетиции с новым Солором. Благо Дмитрий Белооголовцев – танцовщик опытный: он сделал всё, чтобы облегчить дебют артистке. Никия Аллаш – не столько священная жрица, сколько земная женщина, стремящаяся к человеческому счастью в любви. И в последней картине балерина выглядит скорее не бесплотной тенью, а реальным выражением идеи нетленности глубокого чувства.

Ещё одна премьера этого спектакля – Антон Савичев, который исполнил свою первую афишную роль – факира Магедавея (педагог-репетитор Василий Ворохобко). В интерпретации танцовщица Магедавея – маленький дух джунглей. Гибкий, тонкий, он то расплавляется на земле, то экстазично взмывает в воздух.

«Анюта» – прекрасная возможность для удовлетворения творческих амбиций артистов, наделённых драматическим даром. Её не упустил Сергей Доренский, который под руководством опытного исполнителя роли Модеста Алексеевича Геннадия Янина создал рельефный образ мужа Анюты.

Партия Студента в этом балете сложна не столько психологическими нюансами, сколько акробатическими поддержками. Практически «с листа» ее освоил Андрей Евдокимов, заменивший заболевшего накануне коллегу. Юношеская внешность артиста пришлась, как нельзя, кстати, сработала на образ влюблённого гимназиста. А звуковую составляющую спектакля убедительно и в тепловом отношении удобно насытил новый дирижер «Анюты» Михаил Грановский.

Важный шаг в освоении серьезного репертуара совершили Анастасия Сташкевич и Вячеслав Лопатин, исполнившие главные партии в «Щелкунчике» и «Чиполлино». Педагоги артистов – Светлана Адырхаева и Валерий Анисимов.

Ещё одна дебютантка «Чиполлино» – Анна Никулина сумела выявить в партии Магнолии тонкие нюансы мысли и настроений. Алексей Матрахов показался в партии Пасифонта в балете «Дочь Фараона» (педагог Александр Петухов). Обаятельный, улыбочивый юноша, он с кажущейся легкостью справился с техническими и актёрскими задачами роли.

В испанском танце «Щелкунчика» дебютировали Наталья Осипова, Вячеслав Лопатин и Александр Воробьев, а Екатерина Крысанова, Андрей Болотин, Андрей Евдокимов – в сложной соло «Дочери Фараона». Анна Никулина освоила вариации Монны и Зюльмы в «Жизели», Нелли Кобахидзе – третью вариацию в картине «Тени» из «Баядерки».

Выше мы сравнили работу балетной труппы Большого театра с производством. И, как в промышленности, здесь случаются свои «аварии». Именно в «аваральном режиме» готовился выйти на сцену в образе Злого гения («Лебединое озеро») Юрий Баранов. Когда-то он приступал к освоению партии, но исполнить её не пришлось. И

вот спектакль оказался под угрозой срыва, и Юрий согласился выручить театр. Рискнул! И выиграл! С учетом всех обстоятельств экстренного ввода (под руководством Владимира Никонова) танцовщик достойно справился с техническими и образными задачами.

Два представления «Лебединого озера» оказались «уражайными» на дебюты. В смелых прыжках Испанской невесты вылетела на сцену Наталья Осипова, изящной и горделивой Венгерской невестой предстала Нелли Кобахидзе – обе ученицы Марины Кондратьевой. Ольга Стеблцова (педагог Светлана Адырхаева) показала в образе ещё одной соискательницы руки принца – Неаполитанской.

В «Дочери фараона» мы вновь увидели подопечных Владимира Никонова. Владимир Непорожный подготовил партию Таора, а Юрий Баранов – Рыбака. Кстати, В.Непорожному пришлось «входить» в огромный трехактный спектакль всего за три репетиции.

В репертуаре Светланы Захаровой появилась «Раймонда». Холодок средневековой аристократки несколько смягчила грация балерины.

Новый Амур – в «Дон Кихоте», им стала Анастасия Куркова. Для Анастасии Винокур двудейный образ Медсестры и Кухарки в балете «Палата № 6» – первая афишная партия. Но на удивление исполнена она с избытком зрелого мастерства (педагог-репетитор Александр Петухов).

Денис Медведев дебютировал в партии Колена («Тщетная предосторожность»). Артист уверенно чувствует себя в танце, покаяния высоким прыжком, мощными «перекидными» жете.

Он старается быть предельно музыкальным, «отыгрывая» буквально каждую ноту движением головы, сверкнувшим лукавством взглядом.

Александр Волчков – природный балетный принц: высокий, стройный, благородный. Но к образу романтического и самоуглубленного Зигфрида, каким он получился у артиста, Александр подступился со второй попытки. В первый раз запланированный дебют отменила травма.

Первое выступление Марии Александровой в партии Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» вызвало повышенный интерес балетных завсегдатаев и коллег. Сенсация действительно подстергала: именно в лирическом образе Белого лебедя Мария оказалась наиболее убедительной, что трудно было ожидать от балерины с ярко выраженным волевым началом, повелительными интонациями танца.

В канкане «Парижского веселья» Ж.Оффенбаха-Л.Мясина дебютировал Геннадий Янин. Интеллектуальный, плещущий темпераментом и артистическим бrio, танцовщик вновь с присущим ему мастерством убедил, что даже лишенный драматургического конфликта эпизод можно превратить в осмысленный, совершенный по форме сюжет.

Большой театр закрывается на ремонт. Но жизнь балетной труппы продолжается, и многочисленные интересные дебюты – тому подтверждение.

| Александр Максов



У Международный фестиваль балета «Мариинский»

Международный фестиваль балета «Мариинский», который в пятый раз состоялся в Санкт-Петербурге, по праву можно назвать грандиозной панорамой жизни современного искусства танца во всём мире. На этот раз его программа включала балеты «Жизель», «Манон», «Дон Кихот», «Лебединое озеро», а также спектакли Дж.Баланчина, У.Форсайта, Д.Доусона... Праздник украсили бенефисы трёх звёзд Мариинского театра – Д.Вишневой, Д.Павленко, У.Лопаткиной, а также

кордебалета прославленной труппы, показавшегося в картине «Царство теней» из «Баядерки» и в балетах «Весна священная» и «Этюды». Фестиваль завершился гала-концертом звёзд мирового балета, в репертуар которого вошли произведения Д.Роббинса, М.Бежара, У.Форсайта, А.Горского, Дж.Баланчина.

Ниже публикуется фото-рассказ **Д.Куликова** о празднике в Санкт-Петербурге.

Аньес Лестею и Леонид Сарафанов в балете «Этюды Черни».



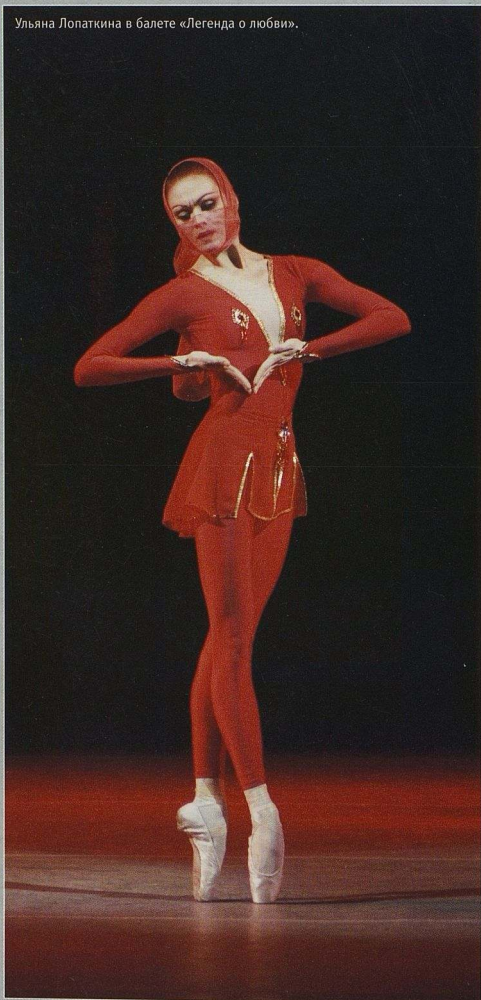
Сцена из балета «Весна священная».



Диана Вишнева и Данила Корсунцев в балете «Баядерка».

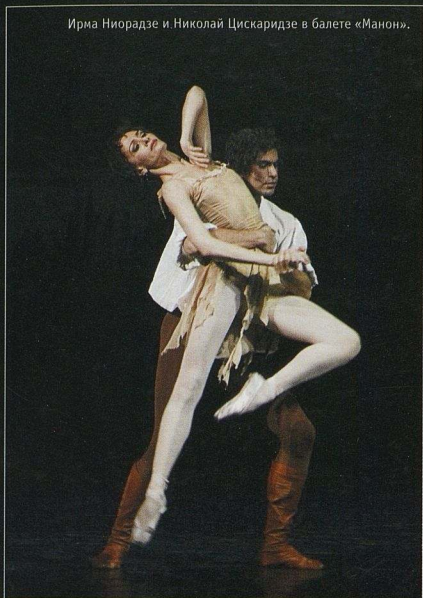


Ульяна Лопаткина в балете «Легенда о любви».

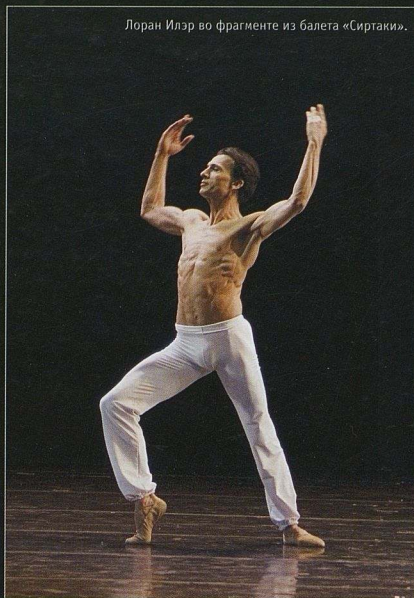




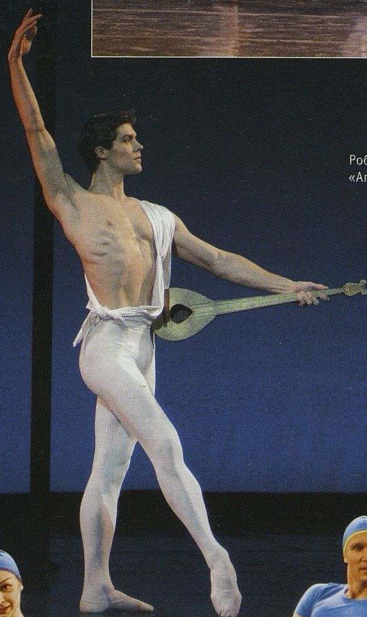
Ирма Ниорадзе и Николай Цискаридзе в балете «Манон».



Лоран Илэр во фрагменте из балета «Сиртаки».

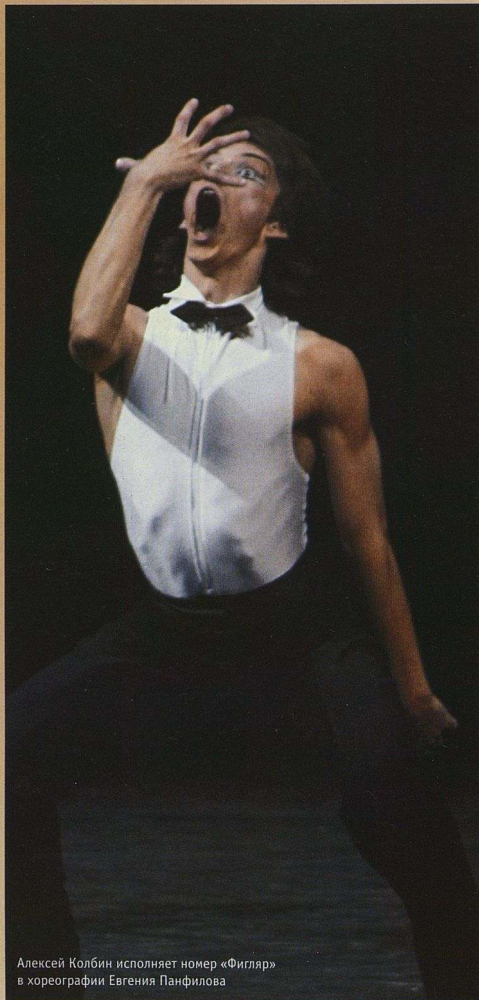


Роберто Болле в балете «Аполлон».



Дарья Павленко (в центре)
в балете «Дафнис и Хлоя».





Алексей Колбин исполняет номер «Филляр»
в хореографии Евгения Панфилова

Центр Западного Урала включился в триумвират мировых столиц с полным на то основанием. В славном губернском городе, вольно раскинувшемся на берегу Камы, Сергей Дягилев провел детские и юношеские годы, здесь впервые публично отметили его художественные наклонности. («Пермские губернские ведомости» упомянули об исполнении 17-летним учеником Дягилевым фортепианного концерта Шумана), отсюда, из Перми, амбициозный выпускник классической гимназии отправился покорять Петербург, затем Париж и, наконец, весь мир. Масштабы его многогранных деяний ныне хорошо известны, и лучше всех о них сказал постоянный оппонент культуртрегера князь Сергей Волконский: «Из пределов простого «антрепренера» образ Дягилева вырастает в нечто огромное, воспитательно-кипучее, художественно-вдохновляющее, культурно-раздвигающее».

Устроители «Дягилевских сезонов» во главе с художественным руководителем театра и фестиваля Георгием Исаакием решили наследовать знаменитому земляку во всех ипостасях. Фестиваль получился «воспитательным» – кажется, все пермяки – от мала до велика – были извещены о событии «кипучем»: количество акций, приходящихся на единицу времени, заставляло участников быть вездесущими Фигаро. В течение полутора недель организаторы, задействовав лучшие пермские сцены и выставочные залы, представили практически весь спектр дягилевской деятельности – от издательского дела до оперных и балетных

Второй международный фестиваль
«Дягилевские сезоны: Пермь – Петербург – Париж»
завершился в Перми

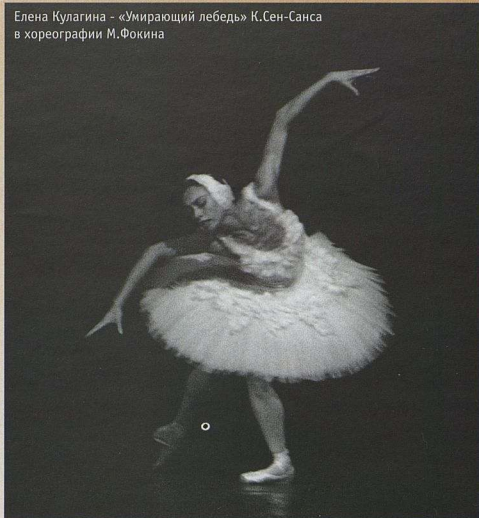
«Из пределов простого «антрепренера»



Учащиеся Пердского хореографического училища танцуют в честь Л.П.Сахаровой



Елена Кулагина - «Умирающий лебедь» К.Сен-Санса в хореографии М.Фокина



спектаклей. И даже провели «Неделю нидерландского кино», отвесив реверанс в сторону искусства, которым Дягилев заняться не успел.

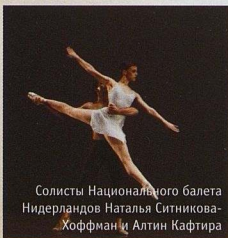
Заветами Дягилева, похоже, руководствовались все участники. Столичный Театр наций не забыл, что Сергей Павлович считал эпатаж непременным условием художественной концепции и привез балет «Прикосновение». В постановке, сделанной Икью Курода для японской труппы «Батик», фигурировали мастурбирующие девушки с фонариками в трусах. Публика шушукалась, но возмущенного возбуждения, подобного тому, что спровоцировал в 1912 году Нижинский-Фавн, совокуплявшийся с шарфом, не выказала.

«Удиви меня!» – просил Дягилев своего любимца Жана Кокто. Не исключено, что с тем же призывом обратились организаторы к участникам конкурса продюсерских проектов. Номинанты «удивлялись» рыцарскими турнирами, театральными справочниками, разработкой PR-стратегий и концепциями фестивалей. Среди победителей справедливо присутствовал екатеринбуржец Лев Шульман, которому во многом обязан нынешним процветанием уральский современный танец.

«Художественно-вдохновляющая» струя дягилевского дела без устали фонтанировала в Театре оперы и балета. Самый грандиозный фонтан забил в день «Оперной пушкинианы». Проект в постановке художественного руководителя театра Георгия Исаакяна, на-



Людмила Павловна Сахарова



Соллисты Национального балета Нидерландов Наталья Ситникова-Хоффманн и Алтин Кафтира



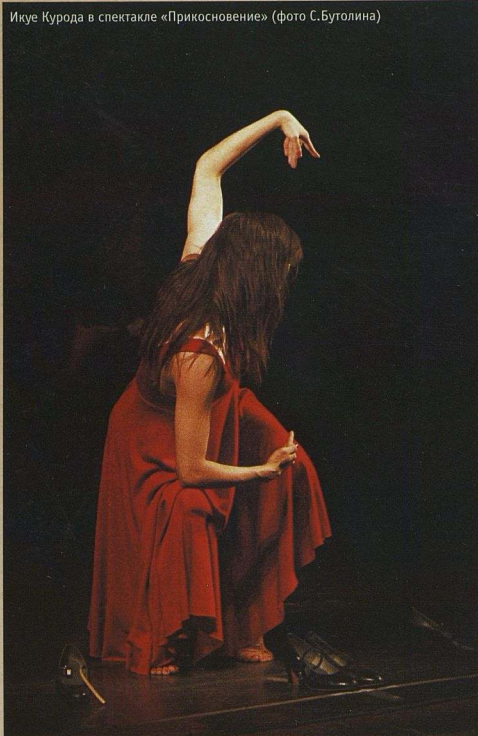
Сесилия Керш и Инаки Урлезга в балете «Лебединое озеро»

Почетный знак «Душа танца» - балетмейстеру-репетитору Пердского театра оперы и балета Римме Михайловне Шлямовой



званный «Триумф русской оперы» («Борис Годунов», «Пир во время чумы», «Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери»), занял без малого восемь часов.

Хореографы Раду Поклитару и Татьяна Баганова предпочли работать в любимом дягилевском формате – одноактном балете. Первый представил «Семь смертных грехов» Брехта-Вайля, вторая – «Соловья» Стравинского, единственного на этом фестивале спектакля «Русских сезонов». Еще одно дягилевское достижение – балет «Блудный сын» – должен был привезти Маринский театр, но в итоге решил ограничиться отдельно взятыми па де де. Дежурность традиционного набора – «Корсар», «Фестиваль цветов в



Икуе Курода в спектакле «Прикосновение» (фото С.Буголина)



Екатерина Шипулина и Дмитрий Беляковцев в сцене из спектакля «Магритомания»

Дженцано» и неперменный ныне в мариинских гала-концертах форсайт-товский In the Middle, Somewhat Elevated – скрасила элегантная «Спящая красавица» в исполнении Наталии Сологуб и Даниила Корсунцева.

Зато уральцы свой безусловный мировой бренд – Пермский балет – продемонстрировали во всей красе. Вначале в уточненной балланчиновской «Серенаде», где замечательно хороша была молодая Яна Араптанова, а затем в последней премьере театра – «Лебедином озере», поставленном Натальей Макаровой. О гармоничности текста, который знаменитая балерина собрала из фрагментов известных редакций, можно спорить, но благодаря сценографии и костюмному дизайну, выдержанным в готическом стиле, спектакль получился действительно роскошным (художники Питер Фармер и Галина Соловьева). Не вызвал никаких сомнений и высокий уровень труппы. Более того: девушки из «лебединого» кордебалета и Сергей Мершин – оруженосец Бенно порой смотрелись намного вырази-



Ведущий гала-концерта «Душа танца» в Перми Сергей Коробков

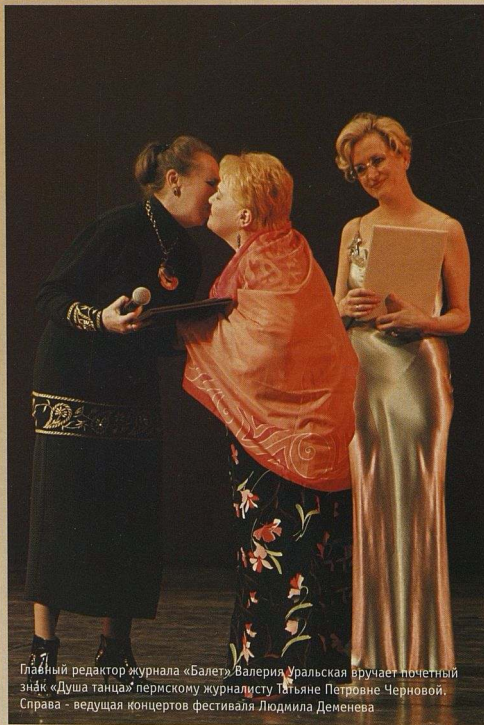


Наталья Макарова на торжественном открытии фестиваля

тельнее приглашенных солистов – бразильянки Сесилии Керш и солиста Королевского балета Великобритании Инаки Урлезага.

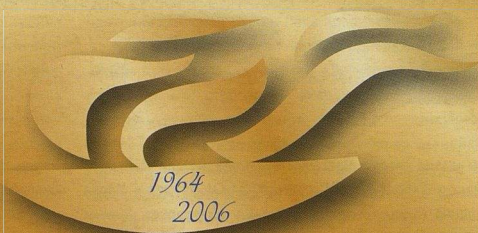
В апофеоз уральского балета и его школы вылился и гала-концерт закрытия фестиваля «Душа танца» в Перми». Овациями зал приветствовал легендарную ваятельницу балерин Людмилу Сахарову и бывших учениц пермской школы, а ныне известных танцовщиц – прима-балерину Пермского балета Елену Кулагину, солистку Национального балета Нидерландов Наталью Ситникову-Хоффман, солистку Большого театра Екатерину Шипулину. Дамы танцевали под портретом Дягилева работы Михаила Ларионова. Великий импресарио, воткнув в глазницу монокль, смотрел вверх, в необозримые художественные дали. Свершившийся проект, даже самый успешный, его уже не интересовал.

| Светлана Наборщикова
Фото Ю Чернова



Главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская вручает почетный знак «Душа танца» пермскому журналисту Татьяне Петровне Черновой. Справа – ведущая концертов фестиваля Людмила Деменева

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС АРТИСТОВ БАЛЕТА



15-30
ИЮЛЯ

22



22ND INTERNATIONAL
BALLET COMPETITION

ВАРНА 2006

Условия конкурса, программу и анкету участника
можно найти на сайте конкурса

www.bulgarianspace.com/music/varna_ibc



Египетские вечера

Международный фестиваль имени Рудольфа Нуреева, ежегодный форум на родине «бога танца», одиннадцатый раз прошел в Уфе. Согласно общей модели балетных фестивалей в действующую афишу театра было введено созвездие артистических имён, представляющих искусство лучших театров мира.

Уфимцы имели счастье наслаждаться танцем Майи Думченко (Мариинский театр, Санкт-Петербург) в «Сильфиде» и Марка Перетокина (Большой театр, Москва) в «Баядерке», Жанны Богородицкой («Кремлёвский балет», Москва) в «Спящей красавице» и Алессо Карбонэ (Гранд-Опера, Париж) в «Дон Кихоте».

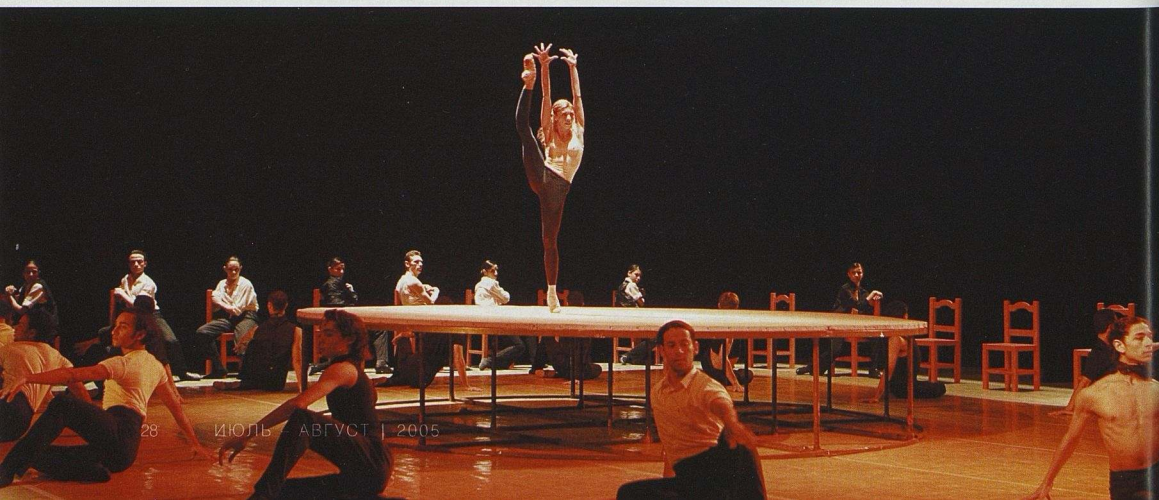
Однако наряду с традиционно-классическим репертуаром нуреевский фестиваль уже не первый раз предлагает своему зрителю серию гастрольных спектаклей от «Саïто opera house», составляющих разительный стилиевой контраст с привычной нам балетной эстетикой. Двухлетняя история отношений между театрами Уфы и Каира отличается интенсивностью творческого взаимодействия, обоюдным интересом и плодотворностью. Мы же остановимся на пяти названиях «каирской серии», обозначивших особый, локальный фестиваль внутри большого балетного праздника.

Всякий раз, оказываясь на уфимской сцене, каирский балет стремится поразить воображение башкирских зрителей творческим единством живого звучания оркестра, хора и солирующих голосов с хореографическим действием. В прошлом году таким центром каирской программы был «Зорба» с музыкой М.Теодоракиса и зажигательно-бисовым финалом, мастерски раскручивающим зал на популярной мелодии греческого танца «Сиртаки». Ныне место «Зорбы» заняла кантата Карла Орфа «Кармина Бурана», незадолго до фестиваля впервые поставленная в Уфе дирижером В.Рыловым и хормейстером Э.Гайфуллиной. Фестивальная «Кармина», «усеченная» в угоду сценической версии, тем не менее, произвела яркий музыкальный эффект. Давно и безоговорочно признанный, оперный хор театра, кажется, со времени «Реквиема» Дж.Верди не

имел возможности развернуться во всю мощь своего выразительного диапазона. Каирский дирижер Надер Аббаси, полюбивший уфимцам уже после первого выступления в 2003 году, вновь подтвердил репутацию темпераментного, остро чувствующего и глубоко понимающего музыканта. Знаменитая тема Фортуны в Прологе и Эпилоче скрепяла монументальное и стройное полотно как два основания отлично спроектированного архитектурного сооружения.

Имеющая богатую историю многообразных сценических воплощений, ярко образная музыка Карла Орфа, вызванная к жизни средневековой поэзией вагантов с ее почти колдовской магической силой, грубовато-хлестким реализмом в духе Франсуа Вийона а ргіорі создает представление о народном аллегорическом театре. Но каирская труппа предложила собственное хореографическое прочтение кантаты. Эрминия Гамбарелли, главный балетмейстер «Саïто opera house», пошла по пути движения к обобщенно-нейтральному характеру сцены. Бледная пастель девичьих платьев, лирические ансамбли, зеленые ленты в волосах, отсутствие индивидуальных лиц-персонажей и какой бы то ни было сюжетно-пластической интриги, соотносимой с содержанием «крамольных» текстов, давали балету лишь право абстрактного украшения, но никак не визуальной трактовки могучей и мятежной стихии «Кармины Бураны».

Два испанских спектакля – «Лоркиана» на собранных в единую партитуру национальных мелодиях и ритмах под редакцией Э.Маркса и Б.Маркина и легендарное «Болеро» М.Бежара на музыку М.Равеля – отличались друг от друга как миф от репортажа, графическое изображение от пестрого натюрморта.





в Уфе

Чем-то напомнив прошлогоднего «Зорбу» (тот же тип фабулы, те же «страсти в ключья»), та же ориентальная экзотика), «Лоркиана» показала попыткой музыкально-хореографического выражения поэзии великого испанца Федерико Гарсиа Лорки. Ключом к созданию спектакля для постановщика М.Мнацаканяна, очевидно, стала «Поэма канте хондо» Лорки, где воспета поэтика народной андалузской песни с ее извечным противостоянием любви и смерти. «Канте хондо» звучит как одинокий женский голос за сценой. Смерть выведена в качестве персонажа – умершего возлюбленного героини, оспаривающего право на ее любовь у юного Тореадора. Мучительный разлад в сознании героини между прошлым и настоящим, воспоминанием и мечтой – тот самый мир Лорки, пронизанный гибельным чувством тоски и обреченности, который пожелали воссоздать авторы спектакля, пользуясь вполне тривиальными знаками «кровоавой Испании». Это и плащ Тореадора, и багровые платья женского кордебалета, и голова быка на заднике, и притоптывания – хлопки – щелканье кастаньет, и полный ассортимент характерно испанских движений, столь любезных сердцу каждого россиянина, хоть раз на заре жизни посетившего студию народного танца при ближайшем дворце культуры.

Напротив, «Болеро» – сознательный отказ от всего хрестоматийно испанского. Собственно танец здесь превращен в безостановочное ритуальное движение. Изначальная жанровая природа болеро – трехдольного парного танца – начисто забыта, как забыто и бытовое значение его, предполагающее наличие нарядных костюмов и стучащих каблуков. Женская босоногая фигурка в майке и трико, круг стола-подиума, высеченного лучом прожектора, и мужская массовка вокруг стола – вот и вся мизансцена. Но до какого неистовства раскручивается пружина этой драматургии, как много можно выразить единственным повторяющимся телесным движением! Целый культурологический пласт французской культуры вплоть до «Свободы на баррикадах» Делакруа вырастает из едва намеченной символики балета, а испанский танец поднимается до высоты вневременной

и внациональной идеи танца. Это знаменитое соло танцевали Майя Плисецкая и Хорхе Донн, а в Уфе с ним достойно справилась балерина каирской труппы Вера Крапиво.

Наиболее спорным из каирских одноактных балетов оказался «Клуб знакомств» на музыку «Венгерских танцев» Й.Брамса. Сторонники строгого академизма дружно осудили «легкомысленное» обращение с шедевром немецкого романтика. В самом деле, четыре «сладких парочки» на скамейке, жанровые картинки про ухаживания и вздохи, карикатурно заостренные характеры, пародирование классических поз и движений, – весь этот фривольный текст очень рискованно взаимодействует с гениальной музыкой Брамса. Французский хореограф Тьерри Маланден, поставивший «Клуб...» в 1987 году для оперы Нанта, предлагает совсем новый взгляд на устоявшееся. Народная, бытовая, развлекательная сущность «Венгерских танцев», их простота и юмор вдруг улыбнулись зрителю, слегка укорив суровых блюстителей «чистоты жанра»... А вот «Женитьба Корсара», фрагмент из балета на музыку А.Адана, оказалась гораздо большим «фактором риска», поскольку египтяне дерзнули привезти свой единственный опыт классической постановки туда, где именно академический балет имеет давние и прочные традиции.

Подводя итоги второго «пришествия» каирского балета в башкирскую столицу, скажем коротко: это было интересно, свежо, но... вторично. Прошлый, десятый фестиваль имени Р.Нуреева в своём «египетском акте» выглядел несравнимо более впечатляющим. Лучший спектакль нынешнего цикла – «Болеро» – уже дважды побывал в Уфе. Не значит ли это, что искусство под началом Эрминии Гамбарелли для Уфы себя исчерпало и теперь устроителям фестиваля надо подумать о новых формах сотрудничества с иными театрами? Вот вам интрига, способная возбудить массовое любопытство к нуреевским дням-2006!

| Лилия Латыпова

Выступают артисты балетной труппы «Cairo opera house».





Бальный танец и белые пятна XX века

В старых квартирах живет особый дух, в них замедляется время, и человеком, переступившим порог таких обитателей, овладевает щемящее чувство прикосновения к самой истории. За окном безликая современность, а в доме уютная тишина неспешной беседы с хозяйкой островка «приюта гармонии», женщиной, чья жизнь посвящена редкой и столь нужной профессии педагога историко-бытовой хореографии. Когда-то став по приглашению выдающегося педагога Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской её ближайшим помощником, Алла



Николаевна Шульгина сегодня владеет уникальными знаниями в области исторического, бытового и бального танцев. На издательской базе журнала «Балет» вышла её книга «Бальный танец. Бытовая хореография России, конец XIX – начало XX века».

– Алла Николаевна, как родилась идея создания такой книги?

– Самая главная книга в области историко-бытового танца написана моим учителем Маргаритой Васильевной Ва-

сильевой-Рождественской. Она систематизировала и суммировала весь бытующий материал – от XVI до XIX веков, использовала всё, что имелось в русской и зарубежной литературе по этому вопросу. Книга заканчивается XIX веком, и у меня естественно, возникло желание пойти дальше, продолжить разговор о состоянии бытового танцевания в XX веке. Почему? После Октябрьской революции из учебных программ были исключены уроки танцев. А ведь они воспитывали культуру поведения, этикет, уважительное отношение к женщине. Эта дисциплина в силу необходимости осталась только в хореографических училищах. Правда, во времена НЭПа работали небольшие классы на коммерческой основе, где все желающие могли научиться исполнять модные в то время танцы. Но позже и их закрыли. Государство поддерживало классический и народный танец. Стали создаваться ансамбли народного танца, балеты на народную тематику, а бытовая танцевальная культура считалась буржуазной. В результате мы катастрофически отстали в развитии бального танца от зарубежных школ, становлению которых весьма способствовали русские послереволюционные педагоги-эмигранты. К 80-м годам так называемая английская школа стала лидером на мировой арене. Конкурсный танец брал своё, направление развивалось. У нас же вышедшие за рубежом пособия и книги были практически запрещены. Официальная идеология боролась против западных «выкрутасов», а молодежь всё равно хотела танцевать твист и рок-н-ролл. Но как правильно танцевать никто не знал, отсюда – обвинения «в обезьянничестве». Надо было не обвинять, а учить. В итоге за рубежом отшлифовались пять европейских и пять latinoамериканских танцев обязательной конкурсной

программы. А если бы шлифовались наши русские бальные танцы конца XIX века, то неизвестно, что бы мы танцевали сегодня. Возможно, они тоже вошли бы в обязательную программу.

Так вот, продолжая работу Маргариты Васильевны, я старалась заполнить и восстановить белые пятна XX века. Сегодняшнюю хореографию я оставляю на попечение нашим нынешним лауреатам и мастерам. Программа же, изложенная в книге, вряд ли будет меняться, ведь историю, если она – история, не перепишешь. Программа уже согласована с хореографическими и театральными училищами и будет изучаться.

– Вы говорили, что при создании книги помимо радости творчества испытывали и боль. Почему?

– Мало кто у нас понимает необходимость изучения бытовых танцев и их практическое значение, и это – тревожит. Бальная хореография долгое время находилась в забвении, жизнь заставляла стать внимательнее и к конкурсному ее исполнению, и к бытовому. Я пыталась со своими студентами, обучавшимися на кафедре хореографии Российской академии театрального искусства (ГИТИСа), создать бальные танцы на национальной основе: белорусский, чеченский, грузинский, латышский и другие. Даже выпустили музыкальный альбом, к сожалению, без описаний элементов самих танцев: где-то они затерялись. Это тоже больно.

– Вы из выпускников первого – 1980 года – набора на отделение бального танца организовали единственный тогда в СССР профессиональный театр бального танца. В его репертуар входили танцы XX века представленные в Вашей книге?

– Театр – это особая сторона. Так как всё делалось впервые, мы были нарасхват: гастроли, концерты, более десяти лет напряженного графика. Родилась замечательная творческая лаборатория, где опять-таки зритель впервые увидел правильное и красивое исполнение кек-уока, матчша, ту-степа и русского бального, причём в сюжетной интерпретации и со всеми элементами театра.

– К Вам как специалисту часто обращаются за помощью в постановке тех или иных исторических танцев?

– Порой я просто разрываюсь. Драматические и музыкальные театры, кино и телевидение, институты и школы, звонят бывшие студенты: Алла Николаевна, надо поставить Мольера, какие тогда были танцы; как дать стиль в танцах «Риголетто»; срочно нужны танцы для «Пиковой дамы»... Я всё подробно объясняю. Мне не жал-



ко. Стараюсь больше отдать, только бы брали, но, к сожалению, не все это понимают. Хотя это целое богатство.

– Менялась ли стилистика преподавания на протяжении двадцати пяти лет?

– Конечно. Первые выпуски состояли из признанных мастеров балного танца, и с ними сложился определённый стиль обучения. Они осознанно пришли в ГИТИС и начали постигать специальные и теоретические дисциплины, предусмотренные учебной программой балетмейстерского факультета. Последний набор, студенты которого сейчас закончили третий курс, – вчерашние школьники. Их учить безумно сложно, хотя я устаю от всего, кроме преподавания. Понимаете, у них другой подход к общению. Например, на курсах Михаила Лавровского и Георгия Алексидзе мне легко, я всё успеваю, там – профессиональные балетмейстеры, которым, кстати, я помимо методики даю и композицию. Они сочиняют на основе исторического материала свои этюды с глубоким содержанием, впитывают каждое слово, всё берут, и вопросов нет. Здесь же – не мало трудностей, сначала надо просто научить их слушать. Ведь балльный танец – это пара, причем пара молодых людей XXI века. Например, стоило большого труда отучить их негативно воспринимать замечания педагога. Сейчас они это уже поняли. Пытаюсь привить им определённую культуру повседневного поведения. Во всяком случае, вижу, как они меняются.

– Алла Николаевна, процесс педагогической деятельности отразился на книге?

– Безусловно. Надо было изучать XX век. Не только название танцев – румба, самба, летка-енка, хали-гали, но и методику их исполнения. Встал вопрос и об изучении английской школы. Начала копать, откуда и как это пошло. Преподаватель только тогда хорош, когда пропускает всё через себя. Где-то с середины восьмидесятых годов начала этим заниматься. Меня интересовал вопрос не только ушедшего репертуара. Надо было срочно освоить и изучить то, что принесла с собой джазовая культура, отразившаяся на латиноамериканской программе. Я пробовала со студентами и в театре отдельные элементы, ракурсы и комбинации, отработывала каждое движение, придавая ему законченность и выразительность. То, что почти в течение десяти лет я преподавала новый материал, существенно помогло в написании книги. Правда, я еще раньше составила методические пособия по этим танцам.

– Скажите, влияние русской культуры ощущается на английской и других школах?

– Мне пришлось побывать на конкурсе в Австрии. И там, в музыкальном антракте, танцевали вальс-альман (один кавалер и две дамы) в нашей интерпретации, кстати, более интересной.

– Как Вы относитесь к сегодняшней конкурсной программе в сфере балльных танцев?

– Я не поклонница схоластики. Если эти танцы существуют, то наши балетмейстеры должны их изучать, пусть не в такой степени, но они обязаны отличать самбу от ча-ча-ча, медленный фокстрот от быстрого и т. д. Мы им эти умения давали и продолжаем давать. Спорт – уже другая стезя. Это – не искусство, а мастерство, техника. И конкурсный танец, который упорно гонится за техникой, теряет стиль, индивидуальное лицо. Когда начинают джайв, самба, ча-ча-ча, танцовщики крутятся, будто черти на сковороде, и все – одно и то же. В погоне за технологией пропадает характер и нельзя один танец отличить от другого. Внешне же всё красиво: костюмы, музыка, кавалеры с дамами. Здесь есть, над чем подумать.

– Ваша мечта как педагога и теоретика?

– Мечтаю о том, чтобы обучение бытовым танцам стало общественной необходимостью. Если обучение будет на высоте, будет расти и культура общества. Альтернатива – подворотня. В книге я вспоминаю, как несколько лет назад стала свидетелем такого факта – в Чехословакии во всех школах одновременно дети сдавали экзамен по танцу. Это был настоящий общественный праздник. Было бы чудесно, если бы такой праздник пришел и к нам.

| Беседовала Е. Преснякова

Сквозь годы и страны

После довольно большого перерыва, примерно в полтора года, наши степисты вновь активизировались: весной в Центральном доме работников искусств был проведен вечер «Степ сквозь года», а затем в Петербурге впервые состоялся Международный фестиваль степа посвященный, как и всё, что происходило этой весной, 60-летию Победы. Перерыв пошел жанру на пользу: появились новые, талантливые исполнители, были созданы интересные номера. Но и уже знакомые лица порадовали успехами.

Вечер в ЦДРИ организовал, вёл и выступал на нём заслуженный активист степа – назовём его так – Владимир Кирсанов. Он построил программу на сочетании киносвидетельств выступлений наших мастеров степа, кратких интервью с теми из них, кто присутствовал на вечере, со знатоками творчества и их учениками. После показа знаменитой плёнки, запечатлевшей Владимира Зернова в момент исполнения матросского «Яблочка» на... клавишах рояля, последовало интервью с его сыном – Евгением Зерновым, в прошлом солистом Большого театра, а сегодня блестящим степистом и педагогом. Затем своё мастерство демонстрировали последователи и ученики патриарха – «Степ-компания» во главе с Кирсановым.

Экран подарил встречу с хорошо известным степовым дуэтом братьев Сазоновых, после чего Кирсанов попросил высказаться Владимира Сазонова. Последний с удовлетворением отметил, что техника артистов выросла, да и сам жанр, наконец-то свободно развивающийся, несомненно, прогрессирует. Его племянница – Ирина Сазонова, которая успешно руководит школой степа, представила присутствующим своих учениц И.Самойлову и Е.Максиму, исполнивших синхронный степовый дуэт, украшенный



женственной пластикой рук и поз, что вообще характерно для постановок Сазоновой.

Экран также показал Нину и Владимира Винниченко в степовом номере, «прикрытом» русскими фольклорными мотивами. А затем участники Театра степ-шоу, руководимого сегодня Ниной Винниченко, А.Аксаков и Н.Николаев представили зрителям работы, где обнаружили стремление к образности постановочных решений.

Ещё один ветеран стеча – Олег Федоткин – интервью не давал, но за него всё сказала своим выразительным танцем ученица Е.Терехова. Ритм, мелодию и настроение музыки Бетховена в джазовой обработке (а это была Пятая симфония) она задумала передать через пластику. Понравились и другие ученики Федоткина – две группы вполне взрослых людей, которые занимаются степом явно безо всяких честолюбивых намерений – просто ради удовольствия.

Впрочем, как мне кажется, с этой же целью выходит на сцену и трио в составе В.Седых, П.Бутко и А.Федотова в сопровождении очень хороших ударников А.Федорова и А.Вельченкова. Они, конечно же, не любители, а профессионалы, обладающие незаурядной техникой, строящие свое выступление в основном на импровизации, что не простио.

Вновь пришлось убедиться, что С.Медведева, прошедшая за короткий период путь от подающей надежды ученицы до уверенной в себе танцовщицы, продолжает делать успехи. Она создала свой стиль исполнения и композиции номеров, отличающийся обилием пауз и своеобразием поз. Этот стиль С.Медведева прививает и своим ученицам, которые также участвовали в концерте. Вообще, в программе как бы доминировало женское начало. Может быть, ещё и потому, что Кирсанов периодически передавал роль ведущего своей дочери Ирине Кирсановой – привлекательной, элегантной, свободно владеющей словом, поскольку она является актрисой Театра Сатиры. А уж умение танцевать перешло к ней от родителей, что она и продемонстрировала, включившись в сейшен, традиционно завершавший вечер.

А вот Петербургский международный фестиваль стеча познакомил, прежде всего, с новым, прекрасным театально-концертным залом, который долгие годы позиционировался как ведомственный. На его большой и удобной сцене, как всегда на степовых концертах последнего времени, лидировала Украина (даже притом, что представители Киева отсутствовали). Одесская школа Алексея Гилко помимо очередной обаятельной крохи представила уже зрелых танцоров. Например, в стройном элегантном юноше с трудом узнавался известный по прежним фестивалям Сергей Остапенко.

Еще один ученик Гилко – Игорь Ражев, с ног до головы затаянный в кожу, представил весьма эмоциональную трактовку ирландского танца.

В белом, строгом, лишь слегка разрисованном костюмчике выступал еще один представитель Украины – тринадцатилетний Павел Домниковский из Днепропетровска. Он воплотил образ «крутого парня», глядящего на мир сквозь черные очки. Да как выразительно представил, с каким владением сложной и разнообразной степовой техникой! Танцами (правда, бальными) он начал заниматься с четырёх лет, а последние пять посвятил изучению стеча.

Ещё одно яркое впечатление оставило выступление статного, красивого цыгана – Артура Богданова, чей темперамент лишь угадывался в блеске глаз, в редких взмахах рук и в бешеной

дробии легких ног, вторивших звукам блистательно игравшего гитариста Прокопа Кенкеренко. Сдержанность танцора придавала некую академичность его выступлению, столь необычную для цыган.

Таким образом, особенностью этого фестиваля стало разнообразие представленного фольклора: помимо ирландского и цыганского мы также увидели испанский, с большим ощущением национальной стилистики переданный женским ансамблем «Фламенко» из Петербурга. В черных, мужских костюмах со шляпами, выстроенные в две линии, почти не сходя с места, они воспроизводили разнообразные ритмы сапатеадо, задаваемые звуками кастаньет. Своеобразное, красивое, но чуть затянутае действие.

Пожалуй, в этот же фольклорный ряд можно поставить и номер Померен Стуну из Эстонии, в котором участвовало трое подростков, празднично одетых: в пиджачках и при шляпах.

На Петербургском фестивале получилось так, что больше лидировали мужчины. Среди них было немало новых исполнителей, которые и показали немало новых и интересных комбинаций. Впрочем, и хорошо известные танцовщицы также порадовали новым. Например, Николай Занозин поставил для себя номер, выражающий переживания человека, испытавшего моральную травму (тема была подсказана пережитыми обстоятельствами). Отсюда и печальная окраска движений, и возникающие вспышки отчаяния, когда он замирает, вскочив на пальцы... Занозин сумел выразить непривычную для него, да, пожалуй, и для жанра в целом тему. Также ново выглядело выступление председателя жюри фестиваля – Константина Невретдинова, объединившего элементы двух номеров своего репертуара. Облаченный в элегантный черный костюм и непрямую «бабочку», он очень музыкально повторял степовыми пассажами разнообразные мелодии роаяля, заканчивая каждый эпизод красивой позой. А когда он, внезапно скинув пиджак, встает с ног на руки и совершает чудеса своей небывалой акробатической техники, номер звучит неожиданным и блистательным заключительным аккордом.

Финал гала-концерта преподнес очаровательный сюрприз: выступление гостя фестиваля, знаменитой канадской степистки и педагога Кимберли Тимлок. Небольшого роста, стриженная, хорошо сложенная, что подчеркивалось ладно сидевшими на ней черными брюками и мужской рубашкой, украшенной галстуком с изображением кленового листа – символа Канады, она была похожа на мальчика. Хотя в манере её танца ощущалось не озорство, а скорее женское лукавство. Импровизируя, Кимберли продемонстрировала изящество, профессиональную культуру, обаяние. Она проводила мастер-классы, и надо было видеть, как Тимлок показывала интересные комбинации движений, слышать, как ввнула ученикам необходимость обращать внимание не только на развитие техники, но и на создание композиции номера, на артистизм исполнения. Обидно, что занимались под её руководством всего каких-нибудь два десятка человек... Жаль, что на празднике не были предусмотрены ни теоретическая конференция, ни заседание «круглого стола». А ведь на первых степовых фестивалях они проводились и в них участвовали опытные отечественные и зарубежные гости. Пора вернуть полезную традицию.

| Наталья Шереметьевская

ЛЕГЕНДА
АЛЛЫ ШЕЛЕСТ
THE LEGEND OF ALLA SHELEST



«ЛЕГЕНДА АЛЛЫ ШЕЛЕСТ»

Издательство «Профилен»,
Санкт-Петербург, 2004

Автор текста С. Гирс

Авторы-составители: С. Иванова,
С. Гирс, Р. Володченков

Фото: Е. Лесов, В. Корольков,
Е. Караваева

ISBN 5-98438-006-4

ВЫШЛИ В СВЕТ ФОТОАЛЬБОМЫ

«ИРИНА КОЛЕСНИКОВА»

Санкт-Петербургский
театр балета

Константина Тачкина,
Санкт-Петербург, 2004.

Составители: Театр балета

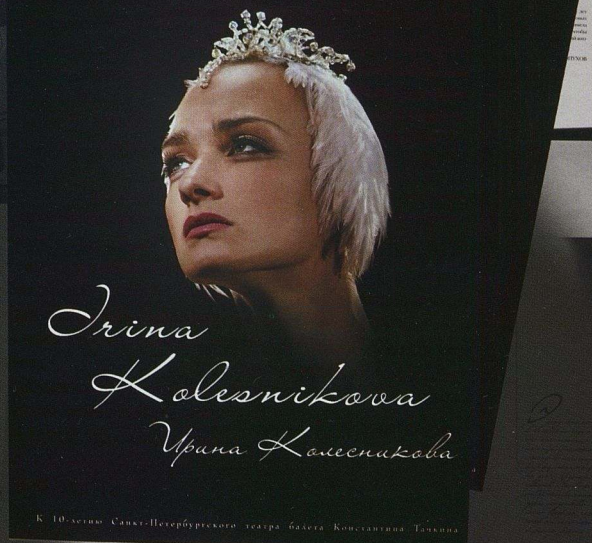
Константина Тачкина

Фото: Н. Аловерт

ISBN 5-94300-037-2



Marking the occasion of the 10th anniversary of Konstantin Tatchkin's St. Petersburg Ballet Theatre



*Irina
Kolesnikova
Ирина Колесникова*

К 10-летию Санкт-Петербургского театра балета Константина Тачкина



Дорога к Храму

Мужественная экспрессия, обузданная благородством манеры, определяет своеобразие таланта Владимира Непорожного. Стоит ли удивляться, что при таких достоинствах артист, чуждый «звездности», неустанно совершенствуется и – что само по себе показательно – хранит верность своему театральному педагогу Владимиру Никонову? Покорив творческие вершины и завоевав популярность, Непорожный стал лауреатом международного конкурса в Люксембурге, с гастрольями, в том числе и персональными, объездил полмира. Особенно ждут его в Японии, там у танцовщика много верных почитателей.

«Непорожный» – значит «не пустой». Символика имени? Во всяком случае, искусство солиста Большого театра России Владимира Непорожного поверхностным, легковесным не назовешь.

«Истинный, единственный, вечный сюжет балета – это танец», – в справедливости слов Теофиля Готье убеждаешься, когда на сцену выходит исполнитель – статный, обаятельный, красивый. Выходит не живущим рядом человеком, современником, а сказочным принцем,

колдовством превращенный в прекрасную Голубую птицу, способную парить в поднебесье. Движения артиста магически переплавляют его художника в его его героев: беспощадного диктатора древнего Рима, готового с фантастической жестокостью расправиться с восставшими рабами ради возвращения своего гордого имени и умиротворения Империи Красса в «Спартаке», распутного стратега и покорителя женских сердец, дерзнувшего перековать, подчинить дух взбалмошной Катарины и одновременно преобразовать самого себя Петруччо

Владимир Непорожный (Красс)
в балете «Спартак».
Фото И.Захарина

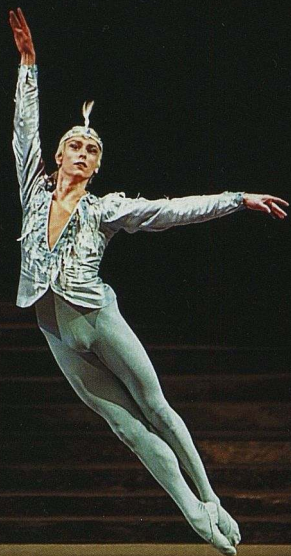


в «Укрощении строптивой», благородного морского разбойника Конрада в «Корсаре», храброго воина Солора в «Баядерке». Но и бессюжетная «Симфония до мажор» Дж.Балланчина наполняется содержанием, поэтическим смыслом, когда видишь, как легко Владимир Непорожный устремляется ввысь, непринужденно подчиняет стихию танца круговертью пируэтов, отдаваясь её воле и её же сотворяя. Здесь, как и в романтической «Шопениане», где Непорожный чувствует себя абсолютно свободно, возникает впечатление вдохновенного творчества, секрет которого – в сути танцевальной органики артиста. Танец, прежде всего танец, становится выразительным средством Непорожного, опирающегося на прекрасную школу П.А.Пестова, полученную в Московском хореографическом училище. Сюда, как затем и в труппу Большого театра, Владимир пришел по стопам старшей сестры. Однако брат поднялся на куда более высокие ступени актёрской карьеры.

Кажется, для Непорожного нет технических трудностей – они «обезличены» упорной



Надежда Грачева и Владимир Непорожный в балете «Симфония до мажор». Фото И.Захаркина



Владимир Непорожный (голубая птица) в балете «Спящая красавица». Фото Д.Куликова

работой в балетных залах. Его прыжок высок, приземление после поддержки в воздухе мягко и неслышно. Точно координированные движения не искажают канонической формы, но обретают эмоциональный посыл и интеллигентную, интеллектуальную окраску.

Сегодня уже размыт дымкой времени образ долгоязого тонкокостного Графа Вишенки. В «Чиполлино» К.Хачатуряна (хореография Г.Майорова) дебют Непорожного на сцене Большого театра состоялся в 1990 году, в первый сезон его работы. С тех пор возмужавший, окрепший физически и технически, уверовавший в себя и разнообразивший палитру танцевальных и мимических красок артист создал обширную галерею ярких и значительных человеческих характеров. Судорожно сжимает кулаки его разгневанный и чуждый милосердия Красс... Безутешно страдает Альберт, чья душевная драма визуально передана трагическим изломом фигуры на финальной диагонали, с рукой, молитвенно обращённой к Мирте, и трепещущими *brisé dessus-dessous*... Упоён собой пустой и похотливый Феб, чьё равнодушие и эгоизм ранят, как ледяная сталь клинка... Круг эмоциональных состояний и настроений, подвластных исполнителю и расширяющих рамки его амплуа, кажется практически без-



Владимир Непорожный (Базиль)
в балете «Дон Кихот».
Фото И.Захаркина

граничным. При этом танцовщик не копирует кого-либо из знаменитых предшественников; характеры, им воплощенные, всегда самостоятельны и цельны. В роли Дезире помогает присущая Непорожному элегантность, а образ Базилья создается, прежде всего, благодаря свойствам характера самого артиста – лёгкого, открытого, жизнерадостного. Непорожный всегда детально продумывает концепцию роли, точно расставляет акценты в танце и пантомиме. Что ещё раз подтвердила недавняя работа артиста над образом агронома Петра в балете «Светлый ручей» в постановке А.Ратманского. Персонаж Непорожного попадает в деликатную ситуацию, и артист умело передаёт и неожиданно возникшее увлечение молодого человека заезжей столичной танцовщицей, и смущение, сопровождающее искреннее возвращение к любимой жене.

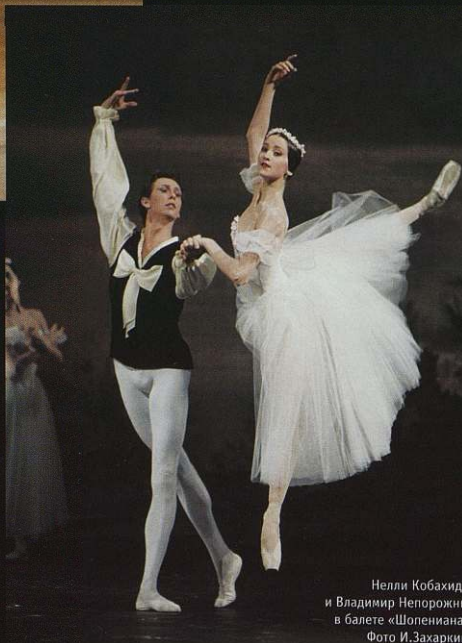
Непременная партия балетного премьеры – Зигфрид в «Лебедином озере». Непорожный давно «примерял» на себя этот образ. Точнее, даже два образа в двух совершенно разных версиях одного балета. В «Лебедином озере» Владимира Васильева его герой безоглядно отдаётся дружбе, гульбе и становится жертвой тёмных страстей

собственного отца. В версии Юрия Григоровича Принц Непорожного – воплощенный аристократ, романтик, оказывающийся во власти злых чар и невольно разрушающий своё счастье под воздействием рока.

Непорожный встречается на сцене со многими балеринами, среди них самые именитые: Нина Семизорова и Нина Ананишвили, Надежда Грачева, Анастасия Волочкава, Галина Степаненко, Алла Михальченко, с которой артист в последнее время танцевал абстрактный лирический дуэт в опере «Травиата» (постановка Владимира Васильева), артистки среднего поколения – Анна Антоничева, две Мария Аллаш и Мария Александрова, Елена Князькова и Елена Андриенко, а также совсем юные, столь ценящие, помимо превосходных партнёрских качеств, его добрый нрав и рыцарскую поддержку.

Когда один из руководителей балета Большого театра, безоглядно уверовавший в своё право «не видеть» артиста, «обеспечил» танцовщику чуть ли не двухгодичный простой, Владимир не возмущался, лишь скептически пожимал плечами и, эпизодически выступая на родной сцене, находил возможности продолжать творчески развивать себя вне театра. Благо востребован он везде благодаря профессиональным и личным качествам. Они-то и выстраивают величественный и вечно манящий Храм большого Искусства.

| Александр МАКСОВ



Нелли Кобахидзе
и Владимир Непорожный
в балете «Шопениана».
Фото И.Захаркина



МУЗЫКА ТЕАТР КИНО

оборудование технология инсталляция

24-26 ноября
2005
Москва
Крокус Сити

www.mtk-expo.ru

Разделы выставки:

Механическое оборудование сцены
Декорации, одежда сцены, сценические эффекты, пиротехника
Световое оборудование
Лазерное оборудование
Профессиональное аудиооборудование и акустические материалы
Презентационное оборудование
Видеопроекционное оборудование
Видеосветовое оборудование
Оборудование для кинотеатров
Мебель, кресла, кофры
Оборудование для производства радиопрограмм
Костюмы, обувь, реквизит, аксессуары
Профессиональная косметика, грим, парики
Акустические музыкальные инструменты
Большие акустические музыкальные инструменты
Электронные музыкальные инструменты
Аксессуары, запчасти, чехлы
Музыкальная литература, партитуры
Прокатные услуги

Контактная информация: +7 095 450 35 55, e-mail: info@mtk-expo.ru, 107078 Москва, ул. Н.Басманная, 20-1-13

Чтобы заказать пригласительный (входной) билет на выставку, пришлите письмо или сообщение на электронный адрес, указав обратный адрес, организацию, контактное лицо, необходимое количество билетов

Организатор выставки: "Русская Выставочная Компания"



...ДО ПЕРВЫХ ЗОРЕЙ ЛЮБВИ

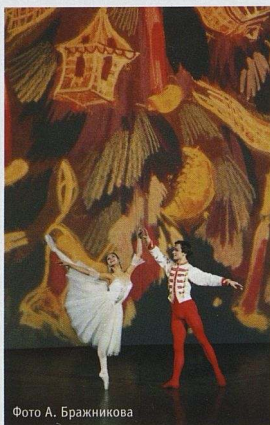


Фото А. Бражникова

Семьдесят с лишним лет живёт на театральной сцене балет П. Чайковского «Щелкунчик» в постановке В. Вайнонена. Неоднократно украшал он и афишу спектаклей Московского хореографического училища (ныне Московской академии хореографии). В минувшем сезоне школа вновь обратилась к версии Василия Вайнонена. Одноактную композицию балета подготовил Генрих Майоров. Балетмейстер-репетитор Михаил Крапивин. Дирижер Михаил Грановский. Художники Анна и Анатолий Нежные.

Роли в спектакле исполняли Чинара Ализаде и Мария Виноградова (Маша-принцесса), Вячеслав Бучковский и Владислав Лантратов (Щелкунчик-принц), Андрей Кудзин (Дроссельмейер).

В тот день в Москве, на «Новой сцене» Большого театра, шел густой, крупный снег. В таинственной темноте зрительного зала, сколько помню себя, этот сказочный световой эффект вкупе с волшебной музыкой Чайковского всегда вызывал аплодисменты. Так было и на этот раз – на спектакле учащихся Московской академии хореографии – сокращенном до одного акта балете «Щелкунчик» в постановке Василия Вайнонена. Проходят годы, десятилетия, а публика, что бы ни говорили о ее искусственности и даже испорченности техническим веком, все так же трогательно откликается на театральные чудеса наивным благодарным восторгом.

Для отечественного балетного театра, для выращивания его новых поколений возобновление этого спектакля, пусть даже в сжатом виде, представляется немаловажным событием. Юные воспитанники Академии и их педагоги совершили, на мой взгляд, настоящий творческий подвиг, бережно сохранив дух и букву авторской хореографии, исполнив сложную танцевальную партитуру на достаточно зрелом профессиональном уровне и в то же время по-молодому искренне, увлеченно, свежо. Чувствуется, сколько энергии, любви, труда и таланта вложили в постановку все, кто работал с юными артистами.

Для меня же, сына Василия Ивановича Вайнонена, премьера стала, можно сказать, ещё и большой личной радостью, что и побудило написать эту рецензию-воспоминание. Мы с отцовским «Щелкунчиком» ровесники: оба родились в 1934 году, он в феврале, а я в сентябре. Моя мама, балерина Клавдия Армашевская, на премьеры и в первых спектаклях танцевала в «Снежинках» и «Розовом вальсе», можно сказать, вместе со мной. Отцу 21 февраля исполнилось 33 года – возраст Христа. Его день рождения отпраздновали между двумя премьерными спектаклями, которые давались 18 и 24 февраля.

И еще одно, совсем уж не магическое, а вполне рукотворное чудо: нынешний спектакль Московской академии хореографии доказал, что постановка Вайнонена остается и, кажется, останется одной из наиболее долговечных из всех хореографических версий этого балета Чайковского, сохраняющих сценическую жизнь.

Участие детей, которым поручаются довольно сложные танцевальные и актёрские партии, – одна из особенностей постановки Вайноне-

на, с самого начала рождения замысла рассчитывавшего на привлечение воспитанников балетной школы. В тридцатые и сороковые годы ученики хореографических училищ обеих столиц танцевали по преимуществу в первом акте – на Рождественской елке в доме Штальбаумов. Юные артисты десяти, двенадцати лет не изображали детей, а просто были ими на сцене. Во втором акте два сражающихся войска – Щелкунчика и Мышиного короля – отличались возрастом участников. Солдатики и конница – ученики младших классов, мыши и крысы – средних и старших. «Снежинок» и весь последний акт, за исключением па де трау, которое танцуют уже в третьем классе, исполняла «взрослая» труппа. В пятидесятые годы был сделан смелый, можно сказать беспрецедентный в истории балета и танцевального образования творческий шаг: в Вагановском, и в Московском училищах весь спектакль целиком, включая самые сложные хореографические тексты и партии, стали танцевать учащиеся – дети и подростки, юноши и девушки, которым редко было больше восемнадцати лет.

Почему именно этот балет стал общепризнанным учебным пособием для будущих артистов, которые в нем же, как правило, и обретали статус профессионалов?

«Я не ставлю опытов. Я ставлю балеты» – эта фраза отца врезалась мне в память. Она отнюдь не означала некоей принципиальной приверженности к консервативным формам, отрицания новаторства. Отвергая «постановку опытов», отец, как я понимаю, имел в виду другое: считал для себя неприемлемой всяческую скороспелость, скидку на издержки творческой пробы, «опытного образца». В каком бы ключе ни делался спектакль (а Вайнонен легко открывал любые кодовые замки), балет должен быть выдержанным в едином – и единственным! – стиле, творческий результат – быть законченным и самодостаточным. «Щелкунчика» он задумал и осуществил как образец современного ему языка классики.

Меня глубоко обрadowали слова большого мастера, одного из создателей нынешней сценической композиции, показанной Московской академией хореографии, Генриха Майорова, который сказал при первой же встрече: «Балет Вайнонена – незаменимая школа классического танца и актерской игры».



Существует, однако, один вопрос, на который нельзя не ответить: если «Щелкунчик» Вайнонена – в известном смысле «учебный» спектакль, выдержанный в классических традициях, не означает ли это некоей дурной хромостатичности, упрощенности, адаптированности?

Хореографическая версия «Щелкунчика» Чайковского, созданная в 1966 году в Большом театре Юрием Григоровичем, в комплиментах не нуждается. Теперь можно там же получить представление и о версии Вайнонена. Сравнение и даже возможное соударение на одной и той же сцене может оказаться отнюдь не бесполезным, способным высечь искры нетривиальных творческих идей. Стало ясно, что оба спектакля, оба стиля – не антагонисты, а добрые соседи, которые, если и спорят, то исключительно плодотворно и содержательно.

Спектакль Московской академии хореографии, пусть внешне достаточно скромный, лишенный какой бы то ни было пышности, самим фактом своей сценической жизни служит убедительным подтверждением старой истины, которую Вайнонен упорно повторял: все новое и ценное в балете может стоять на плечах, но никоим образом не на костях старого.

Но как быть с «учебностью» балета Вайнонена? Если он посилен и в исполнении, и в восприятии детям и подросткам, не означает ли это определенной примитивизации?

Понимаю, моё восприятие может оказаться пристрастным, но не могу не сказать: на протяжении долгих лет, с десяти – до семидесятилетнего возраста мне довелось видеть отцовский «Щелкунчик», наверное, чаще, чем любому другому зрителю. Мало того, что он, как убеждаюсь, не может приестся. Совершенно его хореографических форм с каждым разом понимаешь всё полнее. Они способны доставлять не только растущее зрительное, чисто эстетическое наслаждение, но гармонизировать и возвышать строй души, воздействуя на вас ничуть не меньше, чем музыка.

Никто, кажется, не сказал лучше Асафьева, увидевшего «Щелкунчика» «симфонию о детстве», передающую «процесс созревания души у девочки, играющей в куклы, до первых зорей любви». Переживания ребенка ничуть не менее, а нередко и гораздо более сложны, интенсивны и значительны, чем у взрослого. Это знает каждый психолог. И каждый истинный художник. Чайковскому несомненно было дано понимать это лучше, чем кому-либо другому. А то, насколько внимательно Вайнонен вслушивался в музыку балета, я могу засвидетельствовать как очевидец.

В «Снежинках» он никак не мог расстаться с одной танцевальной фразой, которую долго вынашивал, но, в конце концов, по его признанию, переусложнил. Сама по себе комбинация движений очень ему нравилась, но в музыке он уловил сопротивление, требование немного «укротить» танцевальную фантазию, чтобы не вышло фальши, диссонанса. Досадно, что балетная критика, увлекаясь частенько рассуждениями о «концепции» спектакля, меньше всего при этом исходит из анализа хореографии, обращая внимание на что угодно – сценарий, оформление, мизансцены, только не на танец как таковой. «Упрощенность», «легковесность»? Да вы найдите в мировой хореографии другое произведение, которое было бы таким же сложным для исполнителей, как «Снежинки» Вайнонена!

Бывало, оттанцевав в первом акте, я забирался тайком на колосники и смотрел спектакль оттуда, с головокружительной высоты. И понял нечто важное: тот, кто вечно сидит с биноклем в креслах первого ряда партера, даже не подозревает, какой бездонной может быть образная емкость этой хореографии. Чтобы объять ее целиком, в единстве многообразия отдельных па, красноречивых поз и деталей, пространственного рисунка, надо посидеть и на галерке, и в ярусах, и в ложах осветителей. Слова, которые я теперь подбираю, мне, конечно, тогда не приходили в голову, но могу ругаться, что там, в сценическом поднебесье, само почувствовал, насколько богато оттенками мо-

жет быть переживание прекрасного. Увидел, с какой полнотой и гибкостью чувства переданы в «Снежинках» Чайковским и Вайноненом все мыслимые эмоционально-живописные состояния и эволюции природной стихии. Испытал раньше мне неведомую радость узнавания такой знакомой и такой неожиданно новой красоты снегопада – радость, способную становиться серьезным, незабываемым событием духовной жизни. Танцы в ожившем кукольном царстве, «Розовый вальс», большое адажио – вся прекрасная танцевальная симфония, в чередовании и единстве частей (симфония, а не сюита: попробуйте тут хоть что-нибудь вынуть!), увиденная под разными ракурсами, с разных точек и высот зрительного зала, предстала моему детскому восприятию как законченное целое, которое непременно надо каждый раз досмотреть до конца, а если уйдешь или выгонят (с колосников, конечно, гоняли), будет почти физическое больно.

Ныне «Щелкунчик» Вайнонена, по данным Российского авторского общества, идёт на двадцати сценах страны. Помимо четырех московских и трёх петербургских театров спектакль поставлен в Петрозаводске, Перми, Нижнем Новгороде, Йошкар-Оле, Сыктывкаре, Казани, Чебоксарах, Самаре, Воронеже, Барнауле, Омске, Красноярске, Иркутске... Сведения о постановках за рубежом не всегда точны и могут быстро меняться, но известно, что отцовская версия идет и в других странах. Только за последние три года за разрешением на ее сценическое воплощение к нам с братом обратились две японские труппы, которым мы, разумеется, с радостью дали согласие. Маринский театр без нашего ведома уступил право выпустить видеокассету с питерским вариантом спектакля некоей американской фирме, которая после этого бесследно исчезла. Но заокеанский зритель – пусть хоть таким путем – смог увидеть классическую версию Вайнонена.

Летом прошлого года Академия имени Вагановой с успехом показала вайноненского «Щелкунчика» в Японии, а Московская в декабре сняла настоящий триумф в Греции.

Позвольте закончить это эссе ныне уже позабытыми свидетельствами выдающихся отечественных танцовщиц, корифеев российской хореографии, чутких и опытных педагогов. В середине 50-х годов их, наряду с другими работниками театра, послонила выступить в печати редакция газеты ГАБТа «Советский артист». Поводом для просьбы, сколько можно судить, послужило 75-е представление «Щелкунчика», начиная с 1950 года, в постановке Василия Вайнонена на сцене Большого и филиала как спектакль Московского хореографического училища.

Марина Кондратьева: «Я была ученицей третьего класса Хореографического училища, когда впервые выступила в па де трау в «Щелкунчике». Это было моим первым сольным выступлением на сцене Большого театра... Постепенно я подошла к главной партии – к партии Маши-принцессы. Самые лучшие школьные воспоминания связаны с этим спектаклем. Балетом «Щелкунчик» я окончила Хореографическое училище и им начала работу в Большом театре. Благодаря ему я смогла в первый год работы становиться сольные партии, а на следующий – вести целые спектакли».

Елизавета Гердт: «Каждый раз, когда смотришь балет «Щелкунчик», думаешь о том, как мудро сделали, что предоставили его училищу. В нем имеется все, что требуется для постепенного сценического развития учащихся, в чем можно проверить и выявить способности каждого ученика. Убедена, что школа не могла бы выпустить хорошо подготовленных артистов, если бы лишилась этого спектакля. Он служит как бы завершающей дипломной работой для нашей талантливой молодежи. С уверенностью можно сказать, что этот с большим вкусом поставленный спектакль надолго удержится в репертуаре школы».

Слова Елизаветы Павловны оказались пророческими: «Щелкунчика» Вайнонена танцуют дети XXI века.

| Никита ВАЙНОНЕН



Занятия в классе. Пономов

ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ СТОЙКА

Весной нынешнего года в Якутске (Республика Саха) на базе Республиканского хореографического училища имени А.В.Посельской состоялась научно-практическая конференция «Гений Петипа». Почему такую конференцию решили провести не в каком-нибудь привычном и признанном хореографическом центре России, а именно здесь?

Ведь даже по сибирским меркам до Якутска очень далеко. Несмотря на богатства этого региона, железную дорогу от БАМа строят уже несколько десятилетий. Добраться до столицы Республики Саха можно только самолётом по воздуху. Если лететь от Москвы, то – четыре часа до Новосибирска, а затем, до Якутска – ещё более четырёх часов. Вечная мерзлота, ветры, мороз – более суровый климат найти трудно.

Профессиональный балетный театр в Республике Саха появился почти шестьдесят лет назад. Первые десятилетия своей жизни труппа пополнялась артистами и постановщиками из хореографических школ Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Перми, Улан-Удэ... Своей школы не существовало. Мало того, сложилось устойчивое мнение, что физические данные представителей северных народов, которые формировались в суровых условиях, далеки от требований, предъявляемых к артистам классического балета. Поэтому, когда десять лет назад в Якутске благодаря усилиям бывшей балерины местного театра Наталии Семёновны Посельской открылось Республиканское хореографическое училище, многие сомневались в положительных результатах его деятельности. С первых шагов дружный коллектив педагогов сделал ставку на тщательное следование образовательным методикам русской балетной школы, на тесное сотрудничество с орто-

«Танцы часов» из оперы «Джоконда».





педами, физиологами, диетологами, что дало поразительные результаты и позволило на практике доказать неверность деления детей на способных и не способных к классическому танцу по национальному признаку.

Поразительные результаты совместной работы и научных исследований педагогов и учёных позволили провести в Якутске научную конференцию на тему «Особенности физического развития учащихся хореографических училищ в условиях Крайнего Севера, Сибири и Дальневосточного региона». Журнал (№ 6 за 2003 год) писал об этом необычном форуме, в ходе которого ученые демонстрировали результаты восьмилетних исследований коррекционных возможностей хореографического образования, в частности, уроков классического танца.

За десять лет Якутская балетная школа по праву стала в один ряд с лучшими хореографическими училищами России. Здесь сформировался отряд талантливых и опытных преподавателей. Это – Н.Посельская, З.Попова, В.Петров, Г.Афоняевич, Л.Габышева, Д.Дмитриев, Д.Дмитриева, Г.Дулова, И.Мясоедов, А.Носова, Д.Иванова, Г.Те, П.Сидоров, А.Ултургашев. Выпускники Якутской школы сегодня с успехом работают на балетных сценах Перми, Новосибирска, Улан-Удэ, Красноярска, Краснодара, Москвы.

Учащиеся и студенты Якутского хореографического училища успешно выступают на балетных конкурсах. Так, званиями лауреатов и дипломами отмечены на прошедшем в Новосибирске летом этого года Международном конкурсе хореографических училищ студенты И.Лаптева, К.Лукина, П.Неуботов.

Балетная труппа Якутского театра оперы и балета имени Д.К.Сивцева-Суорун Омоллона более чем на 90 процентов состоит из воспитанников местной школы, что позволяет театру решать самые сложные художественные задачи. Об этом свидетельствует тот факт, что в последние годы с труппой активно сотрудничает Юрий

Григорович, который поставил в Якутске балеты «Лебединое озеро» П.Чайковского и «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева. Когда на пресс-конференции балетмейстера спросили, чем привлекает его Якутск, Юрий Николаевич ответил: «Балетная труппа якутского театра удивительно способная, ровная, хорошо воспитана в настоящих традициях русской балетной школы».

И вот, в год десятилетия, училище имени А.В.Посельской провело конференцию «Гений Петипа». Избранная тема предполагает, прежде всего, обсуждение технологических и методологических проблем хореографического образования, современной исполнительской практики. Чтобы разговор оказался предметным, организаторы подготовили пять программ, в которых выступили учащиеся Якутского и Новосибирского хореографических училищ, солисты Якутского театра оперы и балета имени Д.К.Сивцева-Суорун Омоллона, театров «Григорович-балет» (г. Краснодар) и «Кремлёвский балет» (г. Москва).

Студенты Якутского училища показали фрагменты лучших творений М.Петипа – из балета «Спящая красавица», Гран па из «Пахиты» и «Раймонды», Танец часов из оперы «Джоконда». С большим интересом встретили гости и участники конференции «Баядерку», представленную силами учащихся школы и артистов балетной труппы театра имени Д.К.Сивцева-Суорун Омоллона. В главных партиях выступили москвичи – солисты «Кремлёвского балета» Жанна Богородицкая и Айдар Шайдуллин.

В финале – большой концерт на сцене оперного театра, в программу которого наряду с шедеврами М.Петипа вошли произведения Ж.Перро, А.Горского, Дж.Баланчина, Р.Захарова, В.Варковицко, Ю.Григоровича, В.Васильева, а также постановки педагогов Якутского республиканского хореографического училища З.Половой, А.Носовой, Е.Тайшиной. Среди исполнителей зрители увидели и гостей Ж.Богородицкую, А.Шайдуллина, И.Кузнецова, и солистов

«Юные испанцы» из Якутского хореографического училища.





Якутской труппы Г.Дулову и И.Мясоедова... Тепло принимали зрители также представителей юной смены – воспитанников Якутского училища И.Лаптеву, Ю.Мярину, Л.Попову, ученицу четвёртого класса Новосибирского хореографического училища Я.Цюпка.

Конференция собрала широкий круг специалистов разных научных сфер: сообщения сделали не только представители профилирующей дисциплины – хореографии (педагоги и балетмейстеры), но и деятели изобразительного искусства, психологи, биологи, педагоги, культурологи. Что не случайно. Танец – уникальнейшее проявление человеческой культуры. У него миллионы страстных поклонников. Можно с уверенностью сказать, что стремление танцевать присуще каждому человеку на земле. Однако в силу своей сложности танец является своеобразным «закрытым миром» и при



Альмира Николаева – вариация из балета «Жизель».

всей популярности – одним из сложнейших для научного познания явлений человеческой культуры. Вершиной танцевальной эволюции человечества, самым сложным танцевальным жанром является классический танец.

Практическая часть конференции давала богатый материал для размышлений и обсуждений на заседаниях и в кулуарах. За сто лет накоплен большой опыт реставрации, редактирования постановок М.Петипа. Многие из вопросов вполне могли претендовать на категорию «вечные». Что считать оригиналом? Как восстанавливать постановки гениального мастера? В какой мере можно быть уверенным, что показанное восстановлено корректно? Как выбрать наиболее точную версию среди многочисленных редакций? Допустимо ли восстановление по видеозаписи? И так далее.

М.Петипа ушел с императорской сцены в 1903 году – более ста лет назад. Тем не менее, его хореография присутствует в сценическом репертуаре всех ведущих театров мира, она обязательна на про-



Коллектив сотрудников Якутского хореографического училища.

фессиональных конкурсах и фестивалях любого уровня, служит фундаментом для подготовки будущих артистов классического балета.

Все участники конференции констатировали, что на современном этапе его богатейшее творческое наследие по-прежнему влияет на эталонные требования к обязательной технической и художественной оснащенности артиста балета.

Сегодня в российских театрах, к сожалению, наблюдается явное ослабление внимания к классическому репертуару. В некоторых докладах обращалось внимание на тот факт, что классический танец за свою историческую жизнь с удручающей регулярностью переживал периоды взлётов и падений. И на протяжении XVIII-XX веков он нередко пребывал под угрозой искажения, исправления, а то и уничтожения, его эстетика находилась под непрекращающимся огнём критики. Его то объявляли слишком удалившимся от своих народных корней, то упрекали в бессодержательности и однообразии. Традиционно звучат уверения в том, что он давно устарел.

Ярлык неестественности классического танца для человека стал почти аксиомой, к которой привыкли и которую не принято проверять. Так ли правомочно заявление о неестественности классического танца? Классический танец точно соотносится с конструкцией человека. Если мы будем рассматривать человека как некую двигательную машину, то можем обнаружить, что в конструкции этой машины заложена свобода движения ноги в любой из трех плоскостей. Ни у одного из земных животных такой свободы нет. У животных свобода движения чаще всего ограничена одной плоскостью. Раз основой классического танца является использование всех заложенных в «человеческую машину» двигательных способностей, в том числе и тех, которые не используются в повседневной жизни, то все разговоры о неестественности классического танца неправомочны.

Напомним слова выдающегося исследователя истории классического танца Л.Д.Блок: «Человеческая стойка на двух ногах уже и в нормальном своем положении богаче возможностями разнообразных движений, чем у любого другого зоологического вида. Классический танец исчерпывает все эти возможности до конца, применяя выворотное положение ноги».

Актуальность темы конференции проявлялась в выявлении повторяемости тенденций. Начиная с XIX века, Россия была главным хранителем классического танца. Такое стало возможным благодаря титанической работе на русской сцене М.Петипа. Однако завершение карьеры великого мастера совпало с периодом наступления на классику. Обида, звучащая в мемуарах М.Петипа, по мнению некоторых выступавших, в большей мере вызвана именно наступлением такого «очередного» периода. Гений клас-



сического танца после почти шести десятилетий беззаветного служения в 1903 году был отлучен от Императорского театра. Можно понять обиды престарелого мастера, всю жизнь совершенствовавшего классический танец, когда бывшие ученики начинали свою творческую жизнь с нападков на него. В том числе и великий реформатор М.Фокин, который впоследствии стал хранителем традиций классического наследия, на начальном этапе своего творчества объявлял себя врагом «того танца с вывороченными ногами, который по недоразумению некоторых критиков принимается за классический».

Сегодня надеяться, что из бунтарей вроде М.Фокина вырастут такие же прославленные мастера, трудно. В России нет условий для воспитания молодых балетмейстеров. Заказы, стимулирующие поиски молодежи в сложнейшем жанре классического танца, отсутствуют. Вместо того чтобы искать на основе классики свежие выразительные краски, идеи, на многих прославленных сценах страны копируются старые, имеющие вид эскизных набросков западные постановки, их пытаются выдать за непревзойденные шедевры, не оцененные в своё время, подменить высокий академизм модерном или смешать его с современными изысками. Как в сказке о новом платье короля, новаторы не хотят замечать явного падения художественности, содержательности, стилистической и пластической ценности новых спектаклей.

Естественно, что большое внимание на конференции уделялось вопросам обучения и воспитания будущих артистов балета. Отмечались значительные новации и достижения в этом деле якутских педагогов. Участники призвали распространить лучшее из якутского опыта на все балетные школы России, в частности, вести мониторинг состояния здоровья, особенностей физического и психологического развития, исследовать их влияние на динамику роста творческих показателей учащихся хореографических училищ.

Следует всячески поддерживать продолжение научных исследований в области коррекции природных данных средствами классического танца. Развивать научные исследования в области проблем физического и психологического здоровья исполнителей.

Время предъявляет повышенные требования к высокой технике танца, к «охвату» им сценического пространства, к музыкальному оформлению, учитывающему способности и индивидуальность исполнителя, заставляет его преодолевать огромные физические нагрузки, на что в свое время обращал особое внимание М.Петипа.

В докладе «Психологические условия оптимизации развития специальных танцевальных способностей к классическому танцу» балетмейстер из Новосибирска кандидат психологических наук Н.Соковикова отмечала, что М.Петипа в своём творчестве, особенно при постановке вариаций, учитывал типологические свойства личности танцовщика, что в балете выражается в амплуа и позволяет сделать вывод о том, что физические, физиологические и психологические аспекты обучения классическому танцу требуют «сотрудничества» хореографии с психологией. Пришло время адаптировать общепсихологические развивающие методики для преподавания классического танца и других танцевальных дисциплин.

На конференции много говорилось о необходимости повышения социального статуса артистов балета. М.Петипа повысил авторитет профессии артиста балета, особенно представителей русской балетной школы. Императорская театральная школа в Санкт-Петербурге в XVIII-XIX веках выпускала специалистов четырех театральных профессий – театральных художников, артистов драматических и оперных театров, артистов балета. Среди них специальность артиста балета считалась самой сложной и самой престижной, требовала полного курса обучения и наибольших способностей.

Наталья Семёнова Посельская ведёт урок.





На современном этапе сложность профессии артиста балета значительно увеличилась. Сегодня художники, вокалисты, артисты драмы имеют возможность получить диплом о высшем образовании. Однако исполнители классического танца, выпускники хореографических училищ, освоив уникальную профессию артиста балета, требующую не только многолетнего физического труда, но и специальных теоретических знаний, пройдя цикл гуманитарных дисциплин, которые в полном объеме входят в содержание программ высшего образования, получают всего лишь диплом, свидетельствующий о среднем специальном образовании.

В связи с этим давно назрел вопрос о реорганизации российских балетных школ из средних учебных заведений в высшие. На двух якутских научно-практических конференциях 2003 и 2005 гг. были предложены проекты моделей подобных высших учебных заведений. Участники конференции отмечали, что стремление к повышению социального статуса профессии артиста балета не расходится с проводимыми на современном этапе тенденциями реформирования системы образования в России. Пора на уровне соответствующих министерств и ведомств ставить вопрос о необходимости и возможности получения высшего образования по специальности «исполнитель, артист балета» на базе хореографического училища, а также об определении статуса подобного учебного заведения.

Необходимо разработать положение, квалификационную характеристику и обоснование специальности «исполнитель, артист балета» для возможности получения диплома о высшем образовании 18-летнему специалисту.

Знание прошлого позволяет лучше понять настоящее, планировать будущее. Л.Д.Блок не боялась сказать, что классический танец «одно из самых спорных явлений в искусстве, и сейчас и в прошлом». Исследовательница «пробила брешь в стене» неприступного до этого бастиона истории балета, обратила внимание на недостаточную изученность темы, на противоречия, неточности в формулировках т.д. Блок уточнила само понятие термина «классический танец», существенно расширила наши познания о нём, позволила усомниться в догмах, казавшихся прежде неизбывными. В своих исследовательских работах Л.Блок, хоть и не говорит конкретно о возможном времени появления классического или профессионального танца, тем не менее, прослеживает по иконографии примеры существования его элементов вплоть до Древней Греции.

Поиск истоков танца вообще и классического танца в частности напрямую связан с тайной появления человека на земле. Уче-

ные сегодня не способны построить научную картину первых шагов человека и человеческой цивилизации, поскольку не располагают пока критической массой доказательств. В начале третьего тысячелетия в условиях информационного взрыва появляются все новые гипотезы. Можно много цитировать и вспоминать различные точки зрения на генезис культуры. Тем не менее, наблюдается и явный недостаток достоверной информации о зарождении человечества, культуры.

Данологи не задумываются над тем, что идеальное исполнение большинства движений техники классического танца, даже не очень сложных, оказывается невозможным. Чем больше мы приближаемся к идеалу, тем яснее понимаем его недостижимость. Если представить, что исполнение этих движений будет осуществляться в условиях со значительно меньшей, чем на Земле, силой тяжести, то возможности приближения к идеалу окажутся намного выше. На конференции были представлены результаты последних исследований новосибирских палеохореографов, которые нашли убедительные свидетельства наличия сложных элементов техники классического танца у человека палеолита двадцать тысяч лет назад. Откуда в столь древнее время взялся классический танец? Загадки эстетики классического танца становятся более понятными, если применить к ним «вневременную» концепцию.

Если эстетика классического танца – это сохранившиеся в подсознании воспоминания об искусстве танца в условиях далёкой прародины человека, тогда следует признать, что именно классический танец сохраняет подлинные корни человеческой культуры. Тогда он имеет непреходящую самоценность и нуждается в особой защите. В этом случае следует особо заботиться об экологической чистоте этого феномена, о недопустимости замутнения его. Если гипотеза о внешней прародине человечества получит подтверждение, то положение о приоритете народного танца надо будет пересматривать. Первым танцем, появившимся на Земле в таком случае, окажется классический. И именно упрощение классического танца могло привести к появлению различных народных танцев, национального танцевального фольклора.

Механизм такой эволюции понятен. Первые же попытки исполнения классического танца в условиях огромной земной гравитации, видимо, показали невозможность должного исполнения большинства элементов техники классического танца. Движения должны были постепенно упрощаться, изменяться. И тогда уже о народном танце нужно будет говорить: «народный танец – это форма упрощения классического танца соответственно экономическим, климатическим, географическим особенностям и условиям жизни данного народа».

Гипотезы палеохореографов звучали при всем обилии доказательств фантастически нереально. Столь кардинальные идеи должны еще пройти длительный путь осмысления, критического анализа философов, историков, антропологов, физиологов. Однако даже при отрицании основных положений, обсуждение фантастических предположений позволило точнее представить возможный механизм эволюции танца, выявить некоторые реалии сегодняшнего дня, продвинуться в деле научного познания, открывая новые области, обобщенные вниманием науки.

Научно-практическая конференция «Гений Петипа» имела большой общественный резонанс. В её работе принимали участие вице-президент Республики Саха А.Акимов, заместитель председателя Государственного собрания Республики Саха Е.Никитина, другие официальные лица.

| Валерий Ромм
Фото Д. Куликова





БАЛЕТ BALLET

6 номеров в год

Вся
информация
о всех важных
событиях
в хореографии

ЛИНИЯ. БАЛЕТ

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год

Студия
антре

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

**Подписка
по прежним
ценам!!!**

Адрес и телефоны :

129110, Москва,
проспект Мира, д.52, строение 1
(станция метро «Проспект Мира»).

Телефоны редакции:
(095) 684-33-51, 688-28-42, 688-40-47

Тел./факс редакции:
(095) 688-24-01

E-mail: mail@russianballet.ru



Пункты назначения



Елена Евгеньевна Барышникова

Балет, как, впрочем, и весь музыкальный театр, как и театр драматический, проходит сейчас сложный, но вместе с тем исторически необходимый период развития.

Этот период активного поиска, взаимовлияния и взаимодействия показал, что Россия имеет богатый потенциал хореографов.

Перспективных, интересных, молодых и в зрелом возрасте, специалистов, которые обладают и опытом постановки танцев, и нестандартным образным мышлением, а самое главное – творческим подходом к профессии. В их ряду – Елена Барышникова.

Елена Барышникова родилась в Якутии, в городе Алдане. Семья прямого отношения к искусству балета никогда не имела. Мать и отец были геологами, им часто приходилось переезжать из одного города в другой. Нальчик, Курск, Орёл – вот далеко не полный список пунктов назначения будущего хореографа. Занятия танцами для Елены, как это бывает, начались с самостоятельных студий. Правда, у пресловутого балетного станка долго она устоять не могла. Ей больше нравилась художественная гимнастика, в которой она добилась известных успехов и даже стала кандидатом в мастера спорта. Но балет как-то не торопился оставлять без своего внимания способную к танцам девочку. В Воронеже Барышникова проучилась два года в младших классах хореографического училища, а по приезду в Москву родители отдали её в танцевальную студию, куратором которой оказались педагоги Ансамбля под руководством Игоря Моисеева. Народный танец, являвшийся одной из основных дисциплин в этом коллективе, начинает активно входить в жизнь юной танцовщицы. Елена, о том и не думая, начинает приобретать необходимый ей в будущем опыт и кругозор хореографа. Она близко «познакомилась» с классическим танцем – основой основ балета, художественная гимнастика раскрепостила её тело, укрепила желание свободно двигаться, а народно-характерный танец подарил интерес к постижению национального фольклора жителей разных стран. Хотя, надо отметить, что особой целеустремленности к постижению профессии тогда она в себе не ощущала. Однако хореографическое образование Барышникова всё-таки продолжила, поступив в Московский институт культуры, где, пожалуй, впервые смогла проявить себя как постановщик танцев. Тут и родилось желание создавать хореографию, мыслить языком танца. Дальше был ГИТИС, балетмейстерский факультет, куда Барышникову поначалу не приняли. Однако только через несколько лет, со второго раза, Елена всё-таки поступила и по-

пала к педагогу, который стал для неё истинным наставником, мастером – в мастерскую Лилии Михайловны Таланкиной, продолжательницы традиций профессора Анатолия Васильевича Шатина. Таланкиной понравилась в Барышниковой способность неординарно пластически мыслить. На последнем курсе в работе над дипломным спектаклем Барышникова ярко продемонстрировала индивидуальность и самобытность творческого почерка. В её танцевально-пластических решениях явственно ощущались оригинальность художественного мышления, умение находить в предлагаемом музыкальном материале эмоциональные и интеллектуальные подтексты, способность к их убедительному образному выявлению. На музыку «Перезвонов» Валерия Гаврилина она поставила серию хореографических картин, наполненных духом коренной Руси, босячяного, православно-го люда. «Перезвоны» в сценической редакции получили новое название – балет, объединённый единой идеей, но составленный из отдельных номеров-картин – «Весело на душе». Хореограф создала спектакль, который озарён своим временем, но наследующий основы богатой культуры русского народа.

Во время учебы в ГИТИСе и после его окончания Елена Барышникова интересно и много работает как хореограф-постановщик. В течение одиннадцати лет принимает участие как приглашенный балетмейстер-репетитор в телевизионном проекте «Утренняя звезда». Через ее класс проходят все коллективы-участники этой передачи-конкурса. Как педагог народно-характерного танца Барышникова преподаёт в Московском университете культуры и искусств, а также в Академии танца Натальи Нестеровой, где создает немало авторских композиций, из которых можно составить целые концертные программы. Её хореография имеет свой стиль, свои оттенки и характер. Её творчество – никогда не прекращающийся поиск и развитие. В движении, оригинальной пластике Барышникова находит своих героев. Глубоко-образное и ясное мышление, внутренний свет характеризуют такие миниатюры балетмейстера, как «Чайки» на музыку Вангелиса, «Дорога» (из Сары Брайтман), «Река времени» (русская фольклорная музыка, коллектив «Волга»). В номере «Стая» (испанская музыкальная тема) и в «Сцене на фабри-



ке» (из оперы Бизе «Кармен») – казалось бы, в таких разносюжетных постановках, хореограф откровенно демонстрирует зрителю свойственные человеку земные страсти, разрушая идиллическую романтику настроений в угоду жесткой, но правдивой беспринципности современных взаимоотношений.

Учащиеся подготовительного отделения Академии танца Наталии Нестеровой с большим удовольствием выходят на сцену в номерах Елены Барышниковой «Ёжик» (музыка С.Никитина) и «Чунга-чанга» (музыка В.Шаинского), где она грамотно разрабатывает и открывает восприятию разновозрастной публики ансамблевые танцы, коих – специально сочинённых для детских хореографических коллективов сегодня очень мало.

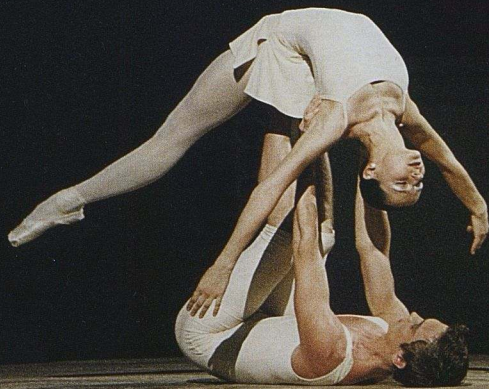
Через всё творчество Барышниковой тема народной культуры и её истоков проходит особо, на этом материале оттачиваются узнаваемые стиль и индивидуальность постановщика. Так, номер «Игрушка» (русская народная музыка), который представляет собой своеобразный дуэт молодой красавицы и кавалера, навеян работами знаменитых мастеров дымковского промысла. В него вплетены щедрые росписи легко узнаваемого русского фольклора. Собирательный образ чудного, необычного и весёлого человека – не то Петрушки, не то скомороха Барышниковой выводит в сольном номере «Колюка» (группа «Странные люди»). В массовом переплясе «Квашня» (ансамбль «Волга») постановщик смело преломляет традиции русского народного танца, но не уходит от них, а погружается в это коренное наследие задорно и легко.

Хореографический язык Барышниковой эклектичен, в нём совмещено многое: и фольклор, и эстрада, и классика – жанры в прошлом менее совместимые, чем это допустимо в эпоху постмодерна. Но Елена не боится использовать всё, что интересно: оригинальные находки могут появиться неожиданно, спонтанно, и хореограф находит им талантливое и логическое преломление.

Барышниковой как хореограф вместе со своими учениками участвовала во Всероссийском конкурсе артистов эстрады имени Бориса Брунова (2003 год), где её «Чайки» и «Кодо» заняли первое место. На проходившем в 2004 году балетном конкурсе «Молодой балет России» в Краснодаре она как хореограф заняла второе место.

Идея создать свой коллектив последние годы занимала мысли постановщика, и только к 2003 году её удалось осуществить. На базе Дворца культуры «Салют» родилась «Экспериментальная мастерская Елены Барышниковой», где балетмейстер с большим энтузиазмом принялась за репетиции авторских спектаклей с молодыми талантливыми артистами. Балеты «Кармен» и «Весело на душе» стали первыми постановками нового театра-студии. Произошло то, что должно было произойти: Барышниковой обрела возможность практически беспрепятственно действовать в рамках главного «дела жизни», призвания от природы – руководить театром, где можно ставить те спектакли, над которыми интересно работать, которые хочется создавать. Удача вроде бы улыбнулась Барышниковой, но оказалась мимолётной, обернувшись банальной гримасой судьбы. Так случилось, что большинство творческих коллективов, закрепленных в Московской областной филармонии как государственные учреждения, а в этом списке числилась и студия Елены Евгеньевны, были расформированы как нерентабельные. Талантливый молодой коллектив, не успевший толком о себе заявить, фактически перестал существовать. Положение, вроде бы, критическое, если не сказать – безысходное, а по настроению Барышниковой этого никак не скажешь. Она даже и не думает отчаиваться. Наоборот, продолжает работать, творчески жить, любить свою профессию. Верю, что имя хореографа Елены Барышниковой ещё станет широко известным, что её талант еще получит возможность свободно развернуть свои большие крылья.

| Роман Володченко



О.Кардаш и Д.Акимов в балете «Решение».



Гран Па из Уфы

Сцена из балета «Белоснежка и семь гномов». Фото Д. Куликова



Не так часто в последнее время в Москву приезжают с творческими отчетами балетные школы России. Выступление в столице Башкирского хореографического училища стало подлинным событием не только в силу уникальности самого факта гастролей, – визит предоставил возможность широкой московской аудитории познакомиться с интересным художественным организмом.

И. Бикбулатова и О. Шайбаков
в балете «Пахита»



Башкирское хореографическое училище имени Рудольфа Нуреева – одно из самых молодых в России: оно основано в 1985 году. Двадцать лет – срок для творческого становления школы достаточно короткий, тем не менее, ее воспитанники уже завоевали авторитет и признание в мире: они успешно демонстрируют своё искусство на самых престижных международных конкурсах, востребованы во многих российских и зарубежных балетных коллективах.

В чем причина столь значительных успехов? «Мы все вышли из гнезда великого русского педагога Агриппины Яковлевны Вагановой, – так отвечает на этот вопрос директор и художественный руководитель училища Алик Бикчурин. – Поэтому исторические основы нашей собственной деятельности в области хореографического образования уходят корнями во всемирно значимый опыт её школы. Но нам дороги и рекомендации мастеров педагогики других направлений. Как коллективный педагог наше училище держится средней линии. Но ведь есть ещё и мировые линии. Не следует забывать и о национальном факторе: Башкортостан – танцующий край. Он издревле и широко пестует народную хореографию, и ключевые пластические формы последней связаны с тематически выраженным, сюжетно скомпонованным танцем».

Башкирское хореографическое училище показало в столице три балета – Гран па из «Пахиты», испанские эскизы «Театрализованные

испанские танцы», двухактный спектакль «Белоснежка и семь гномов», в которых участвовали ученики самых разных возрастов. Эти спектакли стали своего рода мастер-классом уфимцев, позволяли заглянуть в их учебно-педагогическую лабораторию. Школьный репертуар включает в свою афишу ещё и «Шопениану», «Волшебную флейту», «Баядерку» (в редакции училища). Балеты регулярно показываются уфимским зрителям, которые получают возможность увидеть будущего артиста на всех этапах его творческого взросления – от первого класса до выпускного. Алик Бикчурин считает, дети приходят в балетную школу учиться потому, что любят танцевать. А их, живых, подвижных, непоседливых, ставят в классе к «палке», «мучают» экзерсисом, что нередко отвращает ребёнка от балета. Потому в Башкирском училище детей привлекают к участию в постановках с самых ранних лет. О всех участниках спектаклей – от второклассников до «мэтров»-выпускников – можно сказать одним не очень профессиональным, но точно определяющим наши впечатления словом – они «растанцованы»: их не пугает зрительный зал, они свободно живут в стихии танца, естественно чувствуют себя в его пластике и ритмах.

Программа гастролей была выстроена таким образом, зрители могли познакомиться с разносторонними возможностями учащихся. Если «Пахита» – это классика в самом чистом виде, то



«Театрализованные испанские танцы», наоборот, демонстрируют способности и умение воспитанников школы включаться в стилистику народно-характерной хореографии. Наконец, «Белоснежка и семь гномов» – действо, объединяющее в себе и классический танец, и народный, и современный, и игровые пантомимные эпизоды.

Гран па из «Пахиты» – серьёзнейший экзамен для любой труппы, тем более для училища. И его юные исполнители выдержали достойно. Они продемонстрировали и серьёзную профессиональную выучку (достаточно сказать, что солисты Н. Бикбулатова и О. Шайбаков в адажио легко выполнили пять сложных поддержек), и ощущение стиля произведения, и чувство ансамбля. Хорошее впечатление оставила «детская» мазурка – 12 пар учеников второго и третьего классов танцуют слаженно, с достоинством. Во всём видна тщательная репетиционная работа.

«Театрализованные испанские танцы», не связанные единым сюжетом, представляют собой серию мини-спектаклей, у каждого своя интрига, своё развитие сюжета, свои взаимоотношения героев (хореография Виана Гомеса де Фонсеа Херардо). Спектакль не случайно имеет подзаголовок «Испанские эскизы»: собранные вместе восемь танцев – словно восемь картинок народной жизни во всём её многоликом разнообразии.

«Белоснежка и семь гномов» К. Хачатуряна – балет, который сначала создавался хореографом Б. Мягковым для «взрослой» труппы Татарского театра оперы и балета имени М. Джалиля. Но «перенесён-

Арагонская хота из спектакля «Театрализованные испанские танцы».

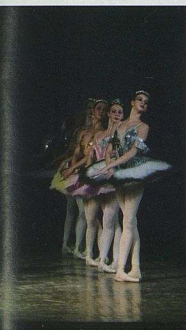


ный» на школьную сцену он и здесь «звучит» свежо и современно. «Сказочность» хореографии Б. Мягкова органично «легла» на юных артистов. Сочинённые им танцевальные эпизоды и пантомимные сцены помогают детям чувствовать себя естественно в самых неожиданных и фантастических сюжетных ситуациях балета.

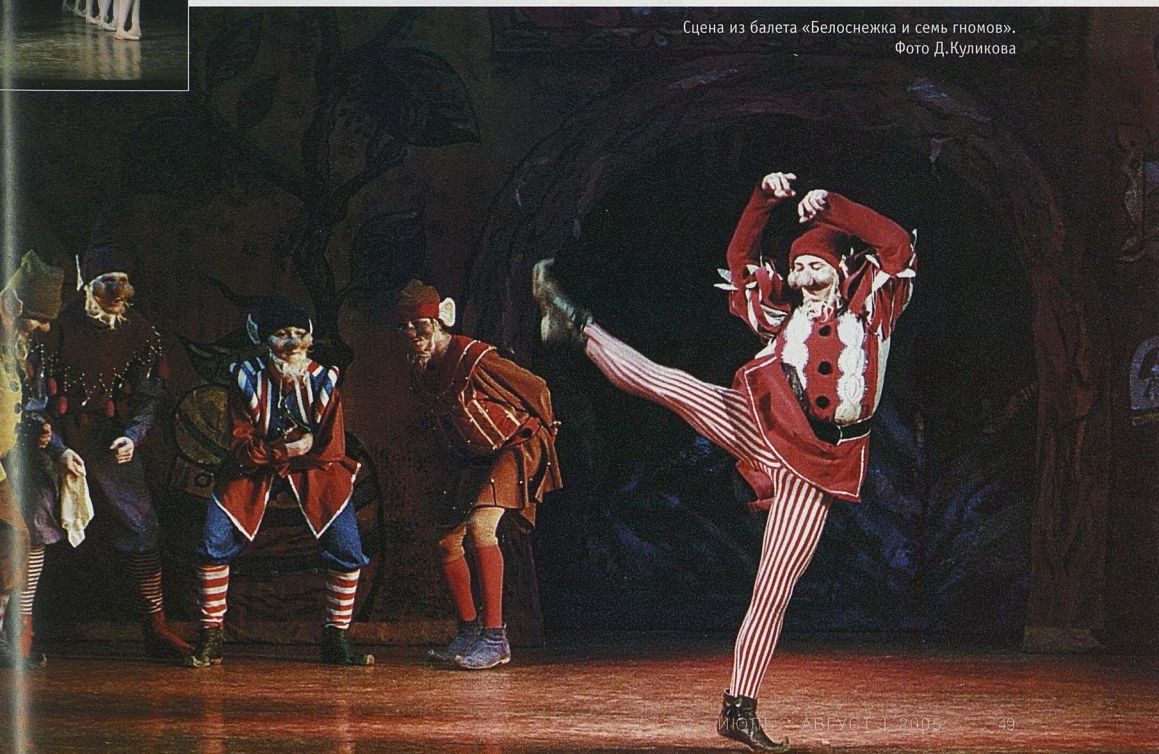
Успех выступлений Башкирского хореографического училища имени Рудольфа Нуарева – это, прежде всего, успех серьёзной профессиональной работы педагогов В. Галимовой, Э. Тимиргазиной, Ф. Бикбулатова, А. Насыровой, А. Хакимова, Т. Елисеевой, В. Платоновой, Ф. Проскурновой, С. Габитовой, С. Саттаровой, Г. Сабировой.

Башкирский балетный «десант» в Москву составили почти девяносто юных артистов. Они представляли школу, где одновременно занимаются от 330 до 350 учащихся – представители более ста национальностей.

| Г. Иноземцева



Сцена из балета «Белоснежка и семь гномов». Фото Д. Куликова





Show must go on

Сцена из балета «Весна священная». Фото В. Игнатова



Трудно поверить, но хореографической карьере Мориса Бежара исполнилось уже полвека! Чтобы отметить такую важную дату в своей творческой жизни, балетмейстер подготовил юбилейную программу и назвал её «Любовь и танец». Премьерный показ состоялся в Парижском дворце спорта, где в 60-е годы триумфально проходили выступления знаменитой труппы Бежара «Балет XX века». В конце июня новая постановка «переехала» в Лозанну, где с 1987 года базируется труппа «Бежар. Балет Лозанны».

Юбилейная программа идёт с антрактом два с половиной часа и включает наиболее красивые фрагменты из балетных шедевров хореографа, а также новые номера, специально созданные для встречи с Парижем.

Представление начинается с грандиозной картины из балета Стравинского «Весна священная» (1959), ставшего символом вечной молодости искусства Мориса Бежара. Вечная жизнь любви и танца – главная тема дивертисмента, в котором

её олицетворяет романтическая пара – Ромео и Джульетта. Роли Ромео и Джульетты вдохновенно исполняют Жульен Фавро и Катя Шалкина (выпускница Киевского хореографического училища, уже пятый год работающая в труппе). От их любви ярко вспыхивает в африканских ритмах чувственная миниатюра «Héliogabale», её сменяет блистательный дуэт на музыку Веберна в исполнении Руты Миро и Виктора Жименеза, затем идут зажигательные «Греческие танцы» на музыку Теодоракиса и сатирический номер «Агеро» под аккомпанемент пианистки Бабетт Купер, активной участницы ряда постановок Бежара. Первое отделение завершают экспрессивные соло и дуэты на популярные песни Барбары и Брея, которые с глубоким драматизмом воплощают в танце Элизабет Роз и Жиль Роман – талантливый артист, ветеран труппы (танцовщик с 1979 года, заместитель директора «Бежар. Балет Лозанны» с 1993 года).

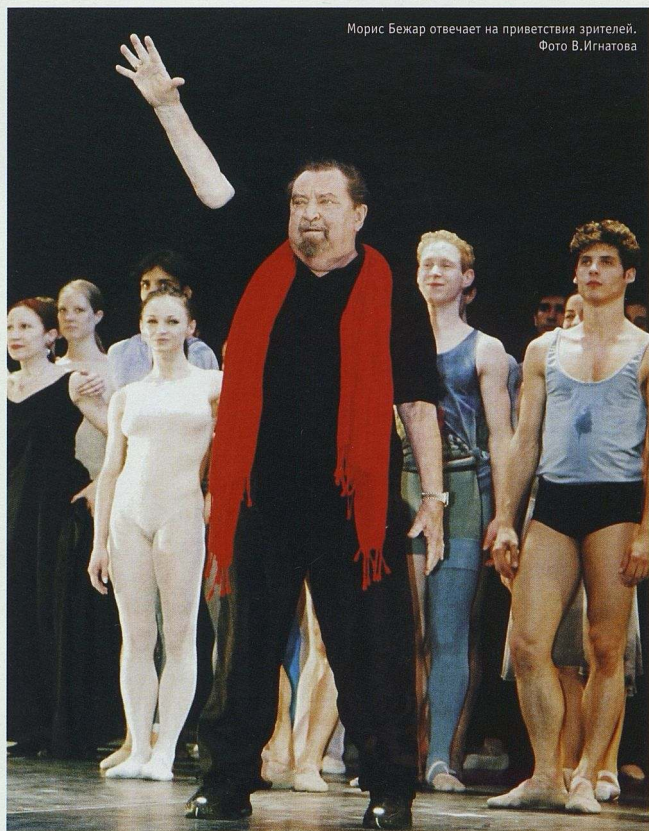
Второе отделение отрывает завораживающая картина «Руми», посвященная

мистическому поэту древнего Востока. В свободных белых костюмах двадцать юношей исполняют ритуальный танец под арабские мелодии. Их сменяет ария «Каста Дива» из оперы Беллини «Норма», ставшая музыкальной основой номера в грациозной интерпретации женского ансамбля, парящего в белых туниках. С пламенным энтузиазмом труппа представляет жизнерадостную и динамичную картину «Море». Ослепительно ярко танцует под музыку Штрауса Уильям Педро, восхищая воздушными прыжками и виртуозной техникой.

Осуждая кровопролитие в Палестине, Бежар создал новую картину «Между двух войн». Она завершается известным лозунгом «Да – любви, нет – войне» и органично переходит в большой фрагмент из сенсационного балета «Пресбитер», посвященного борьбе со СПИДом – чумой XX века. Под трагические звуки фортепьянного концерта №21 Моцарта врачи привозят для последней встречи двух умирающих влюбленных: их, разведенных болезнью, соединяет смерть.



Морис Бежар отвечает на приветствия зрителей.
Фото В.Игнатова



Исполнители программы – 36 артистов труппы «Бежар. Балет Лозанны» – демонстрируют молодость, артистизм и танцевальное мастерство, которое на протяжении двадцати лет (!) тщательно оттачивает выдающийся артист, педагог и балетмейстер Азари Плисецкий. За истекшие годы многие воспитанники Плисецкого стали яркими «звездами»; теперь, как и раньше, они также украшают труппу Бежара.

В завершении юбилейной программы перед зрителями вновь предстаёт гениальный финал из балета «Весна священная». Затем на пустой сцене появляется Бежар, и зал взрывается лавиной оваций. В свете прожекторов великий маг танца протягивает руки, и к нему устремляются артисты труппы. Под песню Фредди Меркури «Представление должно продолжаться» вместе со своим кумиром они отвечают на приветствия ликующей публики.

Триумфальный финал юбилейной программы Бежара, однако, не означает финала его карьеры. Сегодня 78-летний мэтр, создавший 250 постановок и избранный академиком Франции (1994), полон творческих сил и с оптимизмом смотрит в будущее.

| Виктор ИГНАТОВ,
Париж

Арабский танец «Руми».
Фото В.Игнатова





Фанни Эльслер

с гравюр и в фантазиях

В Москве, на сцене Малого театра, прошел гала-концерт, названный его организаторами «Фанни Эльслер приглашает». Идея и огромная роль в организации этого, как сейчас принято называть, «проекта» принадлежит его артистическому и музыкальному руководителю, концертмейстеру Венской Штаатсопер Игорю Заправдину. Продюсером проекта выступил Олег Шевчук.

Лариса Лежнина – Чардаш.



нившая в последний момент получившую травму Надежду Сайдакову, а также Рональд Савкович и Артём Шпилевский – выпускник Академии имени Вагановой, только что пришедший в коллектив, Национальный балет Нидерландов – Лариса Лежнина, Тамаш Надь, а балет Штутгарта – также наша бывшая соотечественница, выпускница Алма-Атинского училища Мария Эйхвальд.

Большинство номеров программы шло под «живую» музыку – из Вены приехал известный музыкальный коллектив «Гайдн-квартет» в составе: Игорь Заправдин – фортепиано, Мартин Кочич – скрипка, Николай Нью – виолончель и Бернд Ланнер – кастаньеты.

Интересно выглядело «историческое» оформление вечера: на задник проецировались слайды, сделанные со старинных гравюр и запечатлевших Эльслер в её самых знаменитых ролях. Затем начинала звучать музыка, и образы каждой из гравюр словно «оживали»...

Мысль о создании программы, дающей зрителям возможность познакомиться с творческим наследием звезды романтического балета Фанни Эльслер, возникла у него давно, и в конце прошлого сезона эта программа была впервые показана в Айзенштадте – одном из красивейших городов Австрии, недалеко от которого родилась Эльслер и где часто и много танцевала.

В программу, представленную в Москве, а затем и в Екатеринбурге, вошли танцевальные композиции и фрагменты из балетов, созданных специально для Фанни Эльслер хореографами XIX века.

Программа «Фанни Эльслер приглашает» на этот раз собрала разнообразный и достаточно сильный состав исполнителей. Венскую Штаатсопер представляли Маргарет Ильман, Эва Петтерс, Шоко Накамура, Алессандра Паскуали, Грегор Хатала и Томислав Петранович, Парижскую Оперу – звёзды балета Франции – Орели Дюпон, Доротея Жильбер, Жан-Гийом Бар и Алессио Карбоне, труппу Немецкой государственной оперы – Мариане Жоли, заме-



Шоко Накамура – Эсмеральда.



Реконструкция па де трау «Три грации» (на музыку А.Адана, Ф.Бургмюллера и Ц.Пуни), осуществлённая Наталией Кайдановской, возрождает историю «соперничества» трёх знаменитых балерин – Марии Тальони, Фанни Черрито и Фанни Эльслер. Их танцевальные «портреты» воссоздали Маргарет Илльман, Шоко Накамура и Алессандро Паскуали.

ждого жеста, поворота головы, абсолютной музыкальностью. Орели Дюпон повергла зрительный зал в состояние экстаза ещё и своим уникальным апломбом. А её партнёр Жан-Гийом Бар был утончен, изыскан и элегантен.

Ларису Лежнину и Тамаша Надя зал увидел в дуэте из «Сильфиды» в хореографии А.Бурнонвиля. Лежнина выявила здесь



Мария Эйхвальд и Артём Шпилевский в па де де из балета «Жизель».

Ещё одну картину из галереи Фанни Эльслер – па де де на музыку Ж.Шнейцгоффера в хореографии Пьера Лакотта – виртуозно, с тонким пониманием стиля исполнили звёзды Парижской Оперы Доротея Жильбер и Алесслио Карбоне. Они блистательно смотрелись и в очаровательном дуэте из балета «Тщетная предосторожность» в хореографии их коллеги Жана-Гийома Бара.

Мариане Жоли показалась в миниатюре «Кошка, превращенная в женщину» по мотивам одноименного балета Ж.Коралли, известной ранее в стилизации Фредерика Аштона (на музыку Ж.Оффенбаха). На вечере мы увидели другую версию – Бэллы Рачинской на музыку Ф.Бургмюллера.

Особо хочется отметить три па де де из наиболее знаменитых балетов Фанни Эльслер. В па де де из «Жизели» танцевали Мария Эйхвальд и Артём Шпилевский. Мария – тоненькая, гибкая, удлинённых пропорций, с пластичными выразительными руками, с лёгким воздушным прыжком – словно создана для романтического репертуара. Артём Шпилевский, высокий, стройный, с «премьерской» внешностью, выглядел идеальным кавалером.

Триумфальный успех выпал на долю французов – Орели Дюпон и Жана-Гийома Бара, исполнивших знаменитое па де де из «Эсмеральды» в хореографии Николая Березова. Их трактовка привлекла изысканностью поз и манер, точностью и продуманностью ка-

Доротея Жильбер и Алесслио Карбоне – «Тщетная предосторожность».



Орели Дюлон и Жан-Гийом Бар в па де де из балета «Эсмеральда» (хореография Н.Березова).



постановке хореографов XX века: знаменитое па де де на музыку П.Чайковского в хореографии Джорджа Баланчина исполнили Эва Петтерс и Томилав Петранович, трагический дуэт из «Дамы с камелиями» Джона Ноймайера представили Мария Эйхвальд и Артём Шпилевский, фрагмент из балета «Тристан и Изольда» на музыку Рихарда Вагнера в хореографии Вейна Иглинга станцевали Лариса Лежнина и Тамаш Надь.

Игорь Заправдин проделал большую работу по разработке концепции и оформлению вечера, подбору номеров, поиску и оркестровке музыкального материала. Оригинальная музыка «бралась» со старых клавиров, со скрипичных репетиторов из личных архивов самого Игоря Заправдина и Юрия Бурлаки – солиста театра «Русский балет», знатока и собирателя старинной музыки и хореографии, а также из собрания музыкального отдела Музея Фанни Эльслер в Айзенштадте. Некоторые музыкальные материалы предоставил из своей коллекции и Владимир Малахов.

Большинство костюмов, в которых танцевали участники вечера, были максимально приближены к оригиналам. Они копировались со старинных гравюр из Театрального музея в Вене, Музея Фанни Эльслер в Айзенштадте и с её подлинных сценических одежд из музейных экспозиций.

| Е.Козленкова
Фото Д. Куликова

свою врожденную способность танцевать легко, без видимых усилий, что как нельзя лучше подошло для образа «девы воздуха».

С дуэтом из мало известного балета Филиппа Тальони «Озеро фей» (на музыку Д.Обера) в реконструкции Пьера Лакотта познакомили зрителей Мариане Жоли и Рональд Савкович.

Завершали «раритетную» часть программы Эва Петтерс в «Краковянке», Лариса Лежнина в «Чардаше», Шоко Накамура в трагическом монологе Эсмеральды, Маргарет Ильман в знаменитой «Качуче».

Третье отделение гала-концерта связя с творчеством Фанни Эльслер не имело. Были показаны фрагменты из балетов и отдельные композиции в

Мариане Жоли во фрагменте из балета «Женщина, превращенная в кошку».





МОЙ КЛАСС УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ

НИКОЛАЙ ЛЕГАТ

(Окончание. Начало в №3 (134) за 2005 год)

Нижинского впервые в Театральную школу привела его мать. Первое впечатление, которое он произвёл на приёмную комиссию, было неблагоприятным, так как он казался неуклюжим и слабым. Но на врачебном осмотре меня поразило строение мышц его бедра. За мной, как за преподавателем старшего класса, оставалось последнее слово при отборе кандидатов. Я попросил Нижинского отойти на несколько шагов и прыгнуть. Его полёт был феноменален. «Из этого юнца может получиться прекрасный танцовщик», – сказал я и принял его без дальнейших околочностей. Сначала я определил его в младший мужской класс под руководство моего брата Сержа¹², но Нижинский столь быстро прогрессировал, что вскоре я перевёл его в старший класс, а затем в класс усовершенствования, когда я унаследовал его от Иогансона. Я стал развивать в нём те данные, которые впоследствии выделили его из всех танцовщиков его эпохи – его феноменальный прыжок, его блестящее чувство ритма, его мощное *développé*. Его первый выход в Мариинском театре стал сенсацией. А когда, в результате нарушения дисциплины, он был (по-моему, весьма несправедливо) уволен из Императорского балета, это вызвало потрясение. К счастью, его принял Дягилев, и он продолжил своё обучение у Чеккетти, а Европа увидела много больше в этом танцовщике, чем когда-либо видела Россия.

И были ещё многие другие, всех и не упоминишь, кто за десятилетний курс прошёл через мои руки в классе усовершенствования. Некоторые из них кроме занятий в классе занимались со мной индивидуально. Анна Павлова предпочитала заниматься отдельно, и обычно её уроки проходили на сцене Мариинского театра, предшествуя репетициям. Таким образом, она была достаточно разогрета и в полной готовности репетировать. Иногда я надевал свою балетную форму, и весь класс проходил с ней. Тогда мы оба были превосходно подготовлены к репетиции. Многие, многие балеты станцевали мы вместе. Её любимый, «Жизель», был и одним из моих любимых. Другой мой любимый балет – «Эсмеральда», в котором со мной обыкновенно танцевала Кшесинская.

Некоторые из этих учеников, такие как Козлов, получили своё начальное образование в Москве, а потом были отосланы в Петербургское училище для усовершенствования. Но Москва и без нашей помощи выпустила немало блестящих танцовщиков, так как московская школа также придерживалась принципов, заложенных Иогансоном. Лидия Гейтен¹³, Прасковья Лебедева¹⁴, Полина Карпакова¹⁵, Любовь Рославлева¹⁶, Екатерина Гельцер¹⁷ (которая по сей день танцует в Москве), Василий Тихомиров¹⁸, Михаил

Мордкин¹⁹, Александр Волинин²⁰ и Лаврентий Новиков²¹ – всё это были питомцы московской школы.

Однако было много талантов, оставшихся в России и никогда не узанных за её границами. К примеру, был в Москве танцовщик, Николай Домашев²², который демонстрировал в танце самые невероятные достижения из всех, когда-либо мною виданных. Этот человек был среднего роста, красив, с очень мускулистыми ногами. Много услышав про него, я пришёл однажды посмотреть, как он занимается. До сих пор помню, как я раскрыл рот, когда увидел в первый раз его прыжок. Казалось, он буквально завис в воздухе, а потом спокойно опустился. По пути





Вацлав Нижинский в балете «Шехеразада».

вверх он сделал *entrechat-huit*, а приземлился с неподвижными ногами. Затем он сделал наоборот, прыгнув с вытянутыми ногами, а *entrechat-huit* целиком исполнил во время приземления. Видя моё изумление, он сказал: «Погодите, я Вам кое-что покажу». Сейчас сцена московского Большого театра почти вдвое больше, чем в парижской *Opéra* или в *Covent Garden*. Усадив меня на край директорской ложи в углу сцены, Домашев ушёл в самый дальний угол, оставляя много свободного места на сцене между нами. Я видел, как он становится в позицию, видел, как он сделал мощный толчок, и, к моему несказанному удивлению, летя, как птица, он оказался возле меня в три прыжка! Если бы только кто-нибудь сказал мне, что такое возможно, никогда бы не поверил. Домашев был великим танцовщиком, но никогда не покидал Москвы. Он был неизвестен не только за границей, но и в Петербурге, разве что понаслышке.

Кроме Нижинского, прекрасная злевица была у Фокина, а из старшего поколения парили как птицы и Литавкин, и Чеккетти. Но даже работы Нижинского были детской забавой в сравнении с Домашевым.

Я вёл класс усовершенствования до 1914 года, когда отметил двадцатипятилетие службы на Императорской сцене и взял продолжительный отпуск для гастролей по Европе с одной из самых молодых моих учениц, Надеждой Николаевой, которая уже предвещала то широкое развитие и смелую предприимчивость, которую отличалась она впоследствии не только в классическом танце, но и в акробатическом, и в модернистском. Но наши

гастроли в том году были печально прерваны раскатами войны. Перед этим я получал множество предложений покинуть Россию, но от всех отказывался, сделав исключение только ради поездки в Париж с Кшесинской и Трефиловой и европейских гастролей с Анной Павловой в 1910 году. Последние гастроли были прекрасны. Дни напролёт мы релетировали, вечерами танцевали, а ночами играли в покер! Когда в *Opéra Comique* в Париже мне и Vere Трефиловой предложили пятьдесят тысяч долларов в месяц, если мы уедем в Америку, из этого предложения ничего не получилось: Вера собиралась выйти замуж, а я должен был по контракту вернуться в Россию. Это был год моих гастролей с Павловой, когда Дягилев впервые предложил мне присоединиться к своей новой труппе. Но тогда я одновременно занимал три поста: танцовщика, балетмейстера в Мариинском театре и руководителя класса усовершенствования; моё жалование было самым большим в истории балета; я чувствовал, что судьба моя неразрывно связана с Россией, и решил остаться на родине. [...]

[...] Предчувствия надвигающейся трагедии поселились во мне в январе 1914 года, в день моего юбилейного спектакля в Мариинском театре. Император Николай II и вся его семья находились в императорской ложе. Судьба распорядилась так, что это был не только мой последний выход на мою любимую сцену Мариинского, но также и последнее появление царя в Мариинском театре. Несколькими месяцами позже вспыхнула первая мировая война, за которой последовали ещё большие ужасы революции. Это был страшный день для меня, когда я узнал о жестоком убийстве императора и всей его семьи большевиками.

Я помню странную тяжесть в сердце даже во время оваций блестящей публики по случаю моего юбилея, и я приписывал это своему, пусть временному, расставанию с любимой сценой. Но теперь я думаю, не было ли мое предчувствие более глубоким?

Однако это никоим образом не повлияло на атмосферу вечера. С неподражаемой Матильдой Кшесинской я безупречно протанцевал свой любимый балет «Эсмеральда», и в заключение, после всех выходов, я получил в подарок от царя большой золотой портсигар с императорским двуглавым орлом на нём и свидетельство, подтверждающее звание «Солита Его Величества», сопровождаемое пожизненным пенсионом, которого я, естественно, никогда не получал.

Первые годы этого столетия ознаменовали вершину развития императорского балета и верх совершенства русской школы танца. Их становлению способствовали два человека – Мариус Петипа и Христиан Иоансон. У всех заимствуя и участь, в особенности у французов, скандинавов и итальянцев, они соединили собранные знания и навыки, обогатили их духом русского национального характера в эпоху его расцвета и таким образом создали систему, известную, как русская школа классического танца.

Случится ли ещё когда-нибудь в одном и том же театре возможность распределить партии среди такого списка артистов: Матильда Кшесинская, Варвара Никитина, Анна Иоансон, Клавдия Куличевская²³, Мария Андерсон²⁴, Анна Павлова, Ольга Преображенская, Юлия Седова, Тамара Карсавина,



Эльза Вилль, Агриппина Ваганова, Лидия Кякшт, Любовь Егорова²⁵, Павел Гердт, Альфред Бекефи²⁶, Анатолий Обухов²⁷, Фёдор Козлов, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский, Василий Тихомиров, Михаил Мордкин, Александр Волинин, Лаврентий Новиков, Иван Смольцов²⁸ – названы немногие, ведь список ещё далеко не полон! Это был совершенный расцвет русского Императорского балета, верх совершенства, никогда более не достигнутый нигде, кроме сцен двух главных Императорских театров: Мариинского – в Санкт-Петербурге и Большого – в Москве.

Со времени моего последнего выхода в одном из этих театров прошли семнадцать долгих лет, многие из них – в странствиях и изгнании. Я оглядываюсь назад и удивляюсь... Где же счастливые дни цветения Русского искусства, взлетающего благосклонным, любящим красоте монархом? Исчезли, как солнце, уничтоженное бушующим ураганом. Поникли, как цветы, увядшие в холодных ветрах! Ушли вместе с красотой нашей русской жизни! [...]

[...] В четырёх частях света я вижу великих танцовщиков моего поколения, многие из которых – мои ученики, высоко держащие знамя великого искусства, и если я горжусь, глядя на них, это не просто личная, но национальная гордость, ибо мы, в материальном и политическом отношении презираемые и отвергаемые людьми, сохраним вечную жизнь, передавая искру русской души, невыразимую иначе. С этим идеалом я живу и умру, не запятнав его.

| Перевод и комментарии Елены Смирновой

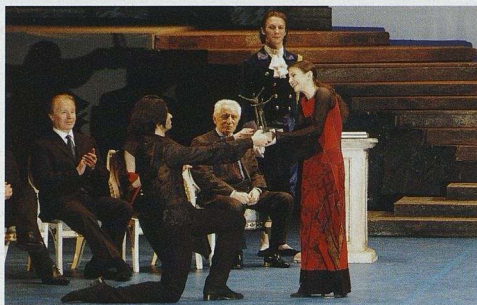
Лидия Кякшт в балете «Спящая красавица».



ПРИМЕЧАНИЯ

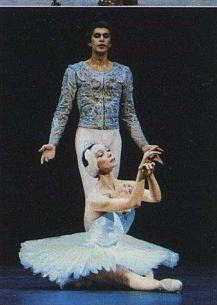
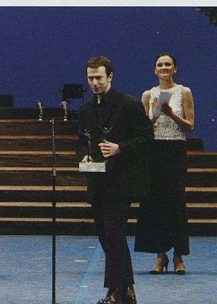
- ¹² Легат Сергей Густавович (1875-1905) – артист, педагог. С 1896 года – преподаватель в Петербургском театральном училище, с 1898 года – репетитор балетной труппы Мариинского театра.
- ¹³ Гейтен Лидия Николаевна (1857-1920) – солистка балета Большого театра с 1874 по 1893 годы.
- ¹⁴ Лебедева Прасковья Прохоровна (1838-1917) – выдающаяся русская балерина. Ещё до окончания школы в 1854 году дебютировала в заглавной роли балета Ф.Тальони «Гитана». Исполняла ведущие партии в спектаклях Ф.Тальони, Ж.Перро, А.Сен-Леона на сценах Большого и Мариинского театров. Оставила сцену в 1867 году.
- ¹⁵ Карпакова Полина Михайловна (1845-1920). С 1865 года по 1883 год – в Большом театре. Первая исполнительница партии Одетты в первой постановке «Лебединого озера» в Большом театре в 1877 году.
- ¹⁶ Рославлева Любовь Андреевна (1874-1904) – балерина Большого театра, где танцевала с 1892 года ведущие партии в спектаклях классического репертуара и новаторских балетах А.Горского.
- ¹⁷ Гельцер Екатерина Васильевна (1876-1962) с 1894 по 1935 год – солистка Большого театра, с 1896 по 1898 год стажировалась в Мариинском театре. Балерина строгой классической школы, она выступала в ведущих партиях в новаторских спектаклях Горского – «Дон Кихот», «Саламбо», «Любовь быстра!», «Евника и Петроний», «Шубертiana» и др. Первая исполнительница главной роли Тао Хоа в первом советском балете «Красный мак».
- ¹⁸ Тихомиров Василий Дмитриевич (1876-1956) – артист, балетмейстер, педагог. С 1893 года по 1935 год – в Большом театре, а с 1913 по 1935 год – также его балетмейстер. С 1896 года по 1931 год преподавал в Московском хореографическом училище.
- ¹⁹ Мордкин Михаил Михайлович (1880-1944) – в 1900-1910 годах, 1912-1918 и 1922 годах – солист Большого театра. С 1924 года жил за границей.
- ²⁰ Волинин Александр Емельянович (1882-1955) – в 1901-1910 годах артист Большого театра. В 1914-1925 годах – партнёр А.Павловой и работал в её труппе. В 1925 году оставил сцену.
- ²¹ Новиков Лаврентий Лаврентьевич (1888-1956) – в 1906-1918 годах артист Большого театра. С 1919 по 1921 год в труппе С.П.Дягилева, в 1921-1928 годах – танцовщик и балетмейстер в труппе Анны Павловой. В 1945 году оставил сцену.
- ²² Домашев Николай Петрович (1861-1916) – с 1877 по 1906 год артист Большого театра. С 1898 года – педагог Московского театрального училища.
- ²³ Куличевская Клавдия Михайловна (1861-1923) – в 1880-1901 годах артистка Мариинского театра и педагог. С 1918 года жила за рубежом.
- ²⁴ Андерсон Мария Карловна (1870-1940) в течение 1888-1895 годов выступала на сцене Мариинского театра. Многообещающую сценическую карьеру балерины прервал несчастный случай.
- ²⁵ Егорова Любовь Николаевна (1880-1972) – с 1898 года по 1917 год – артистка Мариинского театра. С 1917 года жила за границей.
- ²⁶ Бекефи Альфред Фёдорович (1843-1925) – с 1876 года артист Большого театра, с 1883-го Мариинского.
- ²⁷ Обухов Анатолий Николаевич (1896-1962) – в 1913-1920 годах – артист Мариинского театра. С 1920 года жил за рубежом.
- ²⁸ Смольцов Иван Васильевич (1892-1968) – с 1910 по 1953 год артист Большого театра, с 1937 года – его балетмейстер-репетитор.

номер тринадцать



Николай Цискаридзе вручает приз Алине Кожокару.

Орели Дюпон и Лоран Илэр.



Несмотря на то, что главный балетный приз вручали в тринадцатый раз, «чертова дюжина» не преподнесла неприятных сюрпризов, во всяком случае, если они и были, то остались скрытыми от зрителей. Напротив, впервые названный центром балета, *Benois de la danse* уверенно подтвердил выбранный в прошлом году формат мини-фестиваля. Сначала – награждение лауреатов и выступление номинантов этого года, во второй вечер – «звездный» га-

ла-концерт лауреатов разных лет. Не вызывающая сомнений компетентность жюри под председательством Юрия Григоровича, в которое в этом году вошли Элизабет Платель, Владимир Малахов, Мадлен Онне, Марсия Хайде, Вячеслав Гордеев, Ева Евдокимова, Стивен Джефферис, мировая престижность награды, завоеванная за годы его вручения в Европе, и, главное, сама идея приза – профессиональное признание коллег по цеху, обеспечили прибытие на фестиваль

настоящих звёзд. По традиции лауреаты, по каким-то причинам не приехавшие на церемонию, лично получают приз в следующем году, что даёт гарантированную возможность зрителям увидеть даже мэтров, награждённых «За жизнь в искусстве».

В этот раз статуэтку вручили Хансу ван Манену – прошлогоднему лауреату, вместо не приехавшей в свой черед Триши Браун («О Злозони/О Композит», Л.Андерсом, балет Парижской Оперы). Но главной интригой первого вечера стало объявление лауреата в номинации «Хореографы» и вручение приза нынешнему художественному руководителю балета Большого театра Алексею Ратманскому за спектакль «Анна Каренина» (музыка Р.Щедрина) в копенгагенском Королевском балете Дании. Как лучшие танцовщицы приз получили: Мари Аньес Жило за главную партию в балете Парижской Оперы «Символы» Р.Обри-К.Карлсон и Светлана Захарова за партию Титании из ноймайеровского «Сна в летнюю ночь» Ф.Мендельсона-Д.Лигети в Большом театре. Юного танцовщика Балета Парижской Оперы Матье Ганью наградили за партию Джеймса в редакции «Сильфиды» Ж.Шнейхоффера/П.Лакотта по Ф.Тальони. Лучшим композитором признан Мауро Ланца за музыку к балету А.Прельжокажа «Сон Медеи», а сценографом – хореограф Иржи Килиан за декорации к своей постановке «Надо, чтобы дверь...».

Настоящим подарком балетоманам стали выступления на финальном гала завершающего свою сценическую карьеру Лорана Илера и юной Орели Дюпон, поражающих полярностью стиливых перевоплощений Дианы Вишневой и Владимира Малахова, блистающих академизмом Элизабет Платель и Николая Цискаридзе, частых и уже любимых москвичами гостей Лючи Лаккары и Сирила Пьера. *Benois de la danse* и на этот раз подтвердил статус главного балетного фестиваля года.

| Юлия Стрижекурова
Фото Д.Куликова



прима-балерина и добрые гномы

Премьера балета «Белоснежка и семь гномов» Б.Павловского-Г.Майорова состоялась на сцене Челябинского театра оперы и балета имени М.И.Глинки. Спустя месяц в числе лауреатов областного театрального фестиваля «Сцена 2005» членами жюри была названа Татьяна Предеина как лучшая исполнительница женских ролей в премьерных спектаклях прошедшего сезона. Роль Белоснежки – в их числе. Случайное совпадение или закономерный ход событий, но «майоровский» спектакль принёс ведущей балерине челябинской труппы не только звание лауреата фестиваля, но и звание народной артистки России. Так удачно всё совпало в творческой биографии танцовщицы, что «Белоснежка» завершила десятилетний период служения Предеиной на челябинской сцене.

А с творчеством Генриха Майорова артисты местной труппы впервые встретились тринадцать лет тому назад, когда в 1992 году здесь состоялась премьера «Чиполлино» К.Хачатуряна (хореографию столичного балетмейстера переносила на челябинскую сцену Эмма Тимиргазина). Спустя пять лет балет снова появился в репертуаре театра. В 2002 году – новая встреча труппы с творчеством Майорова: «Щелкунчик, или сказка о твердом орехе» (балет в 2-х действиях на музыку П.И.Чайковского по сказке Э.Т.А.Гофмана), где соавтором либретто и хореографии Майорова стал С.Бобров, который и осуществил постановку этого балета в Челябинске.

Так что последние тринадцать лет на Южном Урале можно назвать «майоровскими». А «Бе-

лоснежка» стала поводом к новому, правда, краткосрочному личному общению артистов с создателем балета. До этого хореограф с труппой в совместной работе не встречался.

Атмосфера доброжелательного сотворчества, юмора, плодотворной, напряженной работы установилась в коллективе челябинских артистов с появлением в репетиционном зале Генриха Майорова. Потому, очевидно, путь к премьерному показу его произведения оказался сказочно стремительным. И вот на афише театра – название нового спектакля – «Белоснежка и семь гномов». Дирижер-постановщик – Антон Гришанин. Ассистент балетмейстера – Сергей Смирнов (Москва). Сценография и костюмы – Дмитрий Чербаджи (Москва).

Три пары исполнителей главных ролей различны как по внешним сценическим данным, так и по актерскому рисунку: Т.Предеина – А.Субботин, Е.Воробьева – А.Цвариани, Е.Тихонова – М.Филатов.

Из семи гномов наибольшее приближение к образу ощущается в танце Анастасии Волковой в роли Простака. Яркость образных пластических характеристик остальных шести гномов, предложенных артистам хореографом, не всегда равноценна исполнению.

Однако, несмотря на некоторые недостатки, добрый дух «Белоснежки», щедрость хореографического текста, её радостная атмосфера, создаваемая исполнителями, – всё способствовало успеху премьеры на челябинской сцене.

Клара Антонова

Ангара, красавица и муза

Лариса Сахьянова, Терпсихора бурятского балета, четыре десятилетия царила на сцене Бурятского театра, и каждое её выступление становилось праздником в театральной жизни республики. Одетта-Одиллия, Раймонда, Китри, Никия, Мария и Зарема в «Бахчисарайском фонтане», Лауренсия, Мехменз Бану в «Легенде о любви» – это далеко не полный список партий её огромного репертуара. Много и с успехом танцевала Сахьянова и в национальных балетах. Но подлинной творческой победой, явлением, вошедшим в историю бу-

рятского хореографического искусства, стало её выступление в титульной партии балета «Красавица Ангара». Она танцевала эту роль в течение двадцати сезонов и достигла того удивительно гармоничного слияния танца с музыкой, когда у зрителя возникала иллюзия, будто не танец подчиняется ритму звуковой, а сама мелодия рождается из движений балерины. От спектакля к спектаклю Л.Сахьянова продолжала искать в любимой партии новые возможности, свежие краски.

Недавно столица Бурятии торжественно отметила семи-

десятилетие со дня рождения балерины. Возле дома, где жила артистка, состоялось открытие мемориальной доски. На сцене театра в память о Ларисе Сахьяновой прошел спектакль «Красавица Ангара».

Балет «Красавица Ангара» и сегодня пользуется большим успехом. Партии главных героев исполняют молодые артисты Бурятского театра оперы и балета Вероника Миронова, Елена Протасова, Владимир Кожевников, Батор Надмитов.

Анна Чернецова
Фото А.Пономарёва



Л.Сахьянова (Ангара) и А.Перепечай (Черный вихрь) в балете «Красавица Ангара».

на «Синегорье»

В Челябинске состоялся Первый межрегиональный фестиваль национальных культур «Синегорье». Немало заметных открытий принесли встречи с искусством коллективов из Удмуртии, Калмыкии, Оренбурга, Екатеринбурга. На сцене Челябинского театра оперы и балета имени М.И.Глинки, смекая друг друга, выступали певцы и танцовщицы Оренбургского и

Уральского народных хоров, калмыцкого ансамбля «Тюльпан», удмуртского «Италмаса», челябинского ансамбля танца «Урал», Башкирского ансамбля народного танца имени Файзы Гаскарова. Но самым бесценным событием фестиваля, пожалуй, стал вечер Ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева. Каждый его хореографический

шедевр, который с годами обретает всё большую и большую ценность, продолжает радовать совершенством композиций, чистотой и академизмом исполнения. Снова и снова зал восхищается талантом создателя этих ставших классическими произведений. Зрители восторженно принимали их новых исполнителей, но особый успех выпал на долю леген-

дарного Рудия Ходжояна, поразившего блистательным мастерством и темпераментом в танце аргентинских пастухов «Гаучо».

Фестиваль «Синегорье» возвратил к достопамятным – добрым и теплым традиционным встречам представителей многонациональной российской культуры.

Клара Антонова

фрагменты одной биографии



Галина Рахманова – солистка в «Танце с барабаном» («Баядерка»).

На сцене Петербургского Большого театра балет «Сильфиды» впервые был показан 28 мая 1835 года, через три года после «мировой», как сказали бы теперь, премьеры в Париже. И биография петербургского спектакля в течение этих 170 лет обогащалась разными большими и малыми событиями. Одно из них привлекло недавно внимание критиков и балетоманов.

После значительного перерыва на сцене Мариинского театра в роли колдуньи Мэдж снова выступила Галина Рахманова, блистательная характерная танцовщица, обладающая незаурядным актёрским мастерством. В её интерпретации злая колдунья стала центром интриги, вокруг которой динамично «закручивается» сюжет о любви деревенского юноши и фантастической девы воздуха.

Четко прочерченная артистической драматургией роли обогатила историю о том, как зло и месть губят и любовь, и саму жизнь нежной, возвышенной Сильфиды (в прекрасном воплощении юной Евгении Образцовой, внешний облик которой повторяет силуэты первых сильфид XIX века).

Выступление Галины Рахмановой в «Сильфиде» ещё раз подтверждает старую истину о том, что исполнение ролей второго плана повышает зрелищность и художественное впечатление, производимое на зрителя тем или иным балетом.

Младшая из троих детей семьи металлургов из узбекского города Чирчик, Галина обожала танцевать. Посмотрев по телевизору тот или иной балетный спектакль, потом сама изображала перед родными и «Плещецу», и «Максиму».

В Ташкентское хореографическое училище Галину приняли безоговорочно, а присутствовавшие на просмотрах представители Вагановской школы предложили поехать учиться в Ленинград.

Училась Галина Рахманова старательно и с удовольствием. Её педагогом первые пять лет была И.Трофимова, а выпускалась она по классу Н.Дудинской и К.Сергеева. После окончания училища её приняли в труппу Театра оперы и балета имени С.М.Кирова. Поначалу Галина Рахманова танцевала в кордебалете, её репертуар включал: «Баядерку» (тени), «Лебединое озеро» (лебеди), «Жизель» (виллисы), «Сильфиду» (сильфиды). Там, в «толпе», её заметила Т.Легат и подготовила к ней сольные партии Уличной танцовщицы в «Дон Кихоте», Возлюбленной в «Маяковский начинается» (хореография Н.Касатиной и В.Васильева). Затем под руководством И.Утретской Рахманова создала характерные роли – Половчанки в опере «Князь Игорь», испанский и венгерский танцы в «Лебедином озере», индусский в «Баядерке» и другие.

Отдельные фрагменты возвращаются ей в яркие сцены, не нарушающие при этом драматургической целостности спектакля. Таковы в исполнении Галины цыганский танец и партия Мерседес в «Дон Кихоте». Такова малень-

кая роль служанки Капулетти в «Ромео и Джульетте» (хореография Л.Лавровского), персонаж, который придаёт шекспировской трагедии сценическую достоверность и аромат эпохи.

Интересным получился у Галины Рахмановой и образ Мадам в балете «Манон» (хореограф К.Макмиллан). Имел в своём распоряжении весьма ограниченный запас танцевального материала, артистка создала яркий запоминающийся образ хозяйки «весёлого» заведения.

Сегодня репертуар Галины Рахмановой включает до двух десятков сольных ролей, больших и малых, а также кордебалетные партии. Но не только. Выразительна её гибкая Хозяйка Медной горы в «Каменном цветке», поистине сказочная красавица, владелица подземного царства сокровищ, восхищает зрителей и страстная Зарема в «Бахчисарайском фонтане».

Педагог Галины Наталия Михайловна Дудинская сетовала, что в ней «погибла» характерная танцовщица. Но блистательные выступления Рахмановой в спектаклях знаменитой труппы показывают, что несбывшаяся мечта великой артистки оживает в творчестве её замечательной ученицы.

И.Н. Шинкарева
Фото Д.Куликова

приношение Улановой

Вечер памяти великой русской балерины Галины Улановой, во второй раз устраиваемый под патронажем Фонда Галины Улановой его Президентом Владимиром Васильевым в Большом театре, привлёк публику как балетную, среди которой много немолодых уже людей, видевших «обыкновенную богиню» на сцене, так и ту, что далека от эфемерного мира белых пачек и пуантов. Будто чтобы удовлетворить вкусы всех, программа вечера, помимо балетной хроники, фотолетописи Улановой и ставшего уже традиционным вручения стипендий её имени молодым дарованиям из разных уголков мира, продемонстрировавшим свои возможности в хореографи-

ческой композиции на музыку Первого фортепианного концерта Рахманинова, балансировала на полярном контрасте белого балета и ставших уже классикой современных номеров и авангардных поисков contemporary danse.

Верные традициям «жизни человеческого духа», улановской вдохновенности, адажио из картины «Тени» балета «Баядерка» в исполнении Надежды Грачевой и Андрея Уварова, бежаровские «Ромео и Юлия» Светланы Лунькиной и Руслана Скворцова, дуэт Марии Александровой и Дмитрия Белоголоцева из «Русского Гамлета» Бориса Эйфмана и ноймайерское «Адажетто» гамбургцев Анны Поликарповой и Ивана Ур-



Портрет работы Г. Верейского

бана слишком диссонировали с созданными в честь Улановой номерами Матса Эка, Уильяма Форсайта и Иржи Киллиана. Последние отнюдь не казались бы «драмами данайцев» и не вызвали бы

недоумения, будь они поданы в другом контексте. К счастью, запечатленный в проникновенные слова письма с фронта «Умирающий лебедь» Улановой, оживший в одухотворённом танце Ульяны Лопаткиной, вернул вечеру верную тональность.

Награду Фонда «За беззаветное служение искусству», которая уже была вручена мэтрам – Марине Семеновой, Ольге Лепешинской, Раисе Стручковой, Игорю Моисееву, Николаю Фадеечеву, в этом году присудили Иветт Шовиере, Морису Бежару, Джону Ноймайеру, Еве Евдокимовой, Александру Копылову.

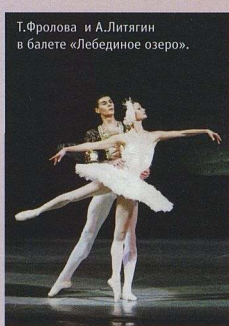
Юлия Стрижекурова

черные ангелы беды

Воронежский театр оперы и балета показал премьеру спектакля «Ангелы смерти» – модерн-балет на музыку в стиле «техно», где затронута одна из острейших проблем сегодняшнего дня – наркотики и борьба с ними.

Автор либретто и балетмейстер-постановщик Олег Игнатьев сумел языком хореографии обратиться к молодежи и показать, как страшен итог этого пагубного влечения.

Стилизация балета, яркое оформление и увлеченность, с которой работала вся труппа, привели к желаемому результату – новая постановка вызвала большой интерес у зрителей. В спектакле заняты артисты балетной труппы театра и учащиеся Воронежского хореографического училища. Ведущие партии



Т. Фролова и А. Литягин в балете «Лебединое озеро».

исполняют Светлана Носкова, Денис Каганер, Михаил Негроров, Александра Алимова, Александр Литягин, Александр Войтин, Олег Рудометкин.

Особенно хочется сказать о

молодом танцовщике Александре Литягине, который работает в Воронежском театре оперы и балета первый сезон. Выпускник Воронежского хореографического училища (класс А.Дубинина) сразу после его окончания был приглашен в Санкт-Петербургский театр балета под руководством Бориса Эйфмана, затем выступал в Ростовском музыкальном театре. И вот – возвращение в родной театр, на сцене которого артист делал первые шаги в искусстве.

В модерн-балете «Ангелы смерти» Литягин успешно показался в одной из ведущих партий – Обольстителя и сразу привлёк внимание зрителей и критиков. Воплощение зла, герой Литягина обаятелен и в то же время заряжен отрицательной энергией. Уже вторая работа Литягина –

партия Данилы в балете С.Прокофьева «Каменный цветок» показала, что артист органичен и интересен и в классическом репертуаре. Последовавшее вслед за этим выступление в партии принца Зигфрида в «Лебедином озере» показало, сколь широко возможности танцовщика, одинаково интересного и в классике, и в характерном репертуаре. Когда в Воронежском региональном отделении СТД России подводились итоги ежегодного театрального конкурса «Событие сезона», Александру Литягину была вручена премия за партию Обольстителя в номинации «Лучшая мужская роль в балетном спектакле».

Т.Лазарева
Фото А.Самородова

подмосковные вечера

О подмосковных танцевальных встречах можно сегодня говорить как о сложившейся традиции: весной нынешнего года состоялся VI Московский областной фестиваль-конкурс русского народного танца, который проводится в подмосковном городе Люберцы. Учреждённый десять лет назад, в этом году он был посвящен 60-летию Победы в Великой Отечественной войне. Как сказано в выпущенной к этому событию программе, в каждом празднике участвует в среднем 30 коллективов из более чем двадцати городов столичной области. На этот раз на фестиваль приехало сорок коллективов из почти тридцати городов и посёлков.

Председатель жюри, известный балетмейстер, народная артистка России Лидия Устинова, дочь великого мастера Татьяны Алексеевны Устиновой, о своих впечатлениях рассказывает:

– Я не первый раз на этом фестивале и могу, сопоставляя прошлые впечатления и нынешние, отметить: нынешний праздник свидетельствует о творческом росте коллективов – и в школе, и в качестве постановок, и в подборе музыкального материала. Планка мастерства поднялась достаточно высоко. Поскольку праздник был посвящен 60-летию Победы, то, прежде всего, хо-

чется сказать о композициях, связанных с этой темой. Жаль, что их было в программе немного, но они меня поразили своей серьёзностью в подборе музыки, продуманностью сценических решений, костюмов. Война – это не только слёзы и кровь, но и величие человеческого духа, самоотречение, героизм. Эта мысль пронизывала показанные произведения. Ярко «прозвучала» она, к примеру, в миниатюре «Бабыя доля» (народный ансамбль «Россия»), руководители и постановщики Т. и А.Тропины с её поэтично-реквиемным звучанием. Мне понравились и другие работы коллектива – хороводный танец «Белюлица-круглолица» и уральская «Пятёрка», в которых ощущается стремление к поэтике, к новому – на основе фольклора – сценическому видению русского танца. Обязательный детский хореографический ансамбль «Забавы» из Электростали (руководитель Вера Исханова) показал очаровательные миниатюры «Орловская матаня», «Терешка-нескладешка», «Свадебные неразлучники». Юные артисты танцевали весело, с удовольствием-

ем, выразительно. Этот коллектив был удостоен Гран-при фестиваля.

Запомнились также номера «Тимоная» и «Завивание берёзки» народного ансамбля «Боярышня» из посёлка Кострово (Истринский район), которым руководят Алла и Евгений Рыцаревы, композиции «Развесёлая гульба» (детский ансамбль танца «Россиянка», г. Московский Ленинского района, руководитель и постановщик Людмила Асеева), «Разговоры» (хореографический ансамбль «Прялица» из Орехова-Зуева, руководители Инна Исупова и Татьяна Красавина, постановка Т.Красавиной), «На гулянье» (ансамбль «Калинка» из Дрезненской детской школы искусств, руководитель Лариса Мороз), «Русские потешки» (ансамбль «Росинка» из города Железнодорожного, руководитель Екатерина Козлова). Невозможно перечислить всё, что довелось увидеть на фестивале и что обратило на себя внимание. Каждый коллектив привнесил в показанные

постановки новое, своё, «подсмотренное» в фольклорных образах. Подчеркну также благородную, эмоциональную, лишённую дурновкусия исполнительскую манеру, что свидетельствует о внимательном отношении постановщиков и педагогов к народным традициям.

Подмосковный конкурс был прекрасно организован. За годы его существования он обрёл известность как место встречи для обмена опытом и установления связей между деятелями хореографии, посвятившими себя русскому танцу. Но, как мне кажется, его значение заключается не только, вернее, не столько в этом. Фестиваль – яркая демонстрация того, что русский танец продолжает жить и развиваться. Участие в концертах юных исполнителей – от маленьких «дошколят» до уже взрослых юношей и девушек, которые танцуют с радостью, с увлечением, эмоциональной самоотдачей, говорит о том, что педагогам удалось заронить в их души искорку творчества, любви к русскому танцу. Значит, у него появятся новые его почитатели и энтузиасты.

| Соб. инф.



преображающие города

В рамках культурной программы Недели Австралии в Москве российские поклонники пластического искусства смогли увидеть выступления уникального национального театра танца – Descendance Aboriginal and Torres Strait Islander.

В учебном театре РАТИ (ГИТИС) студенты и преподаватели ведущего творческого вуза страны стали свидетелями уникальных древ-

нейших ритуалов, которые передавались от поколения к поколению на протяжении тысячелетий. Машина времени заработала, и зрительный зал погрузился на много лет назад в недра истории. Всех объединила радость солнечного света, чистой воды, тенистого дерева и благоухающего цветка. Повадки животных и птиц – наше второе «Я». Детская наивность

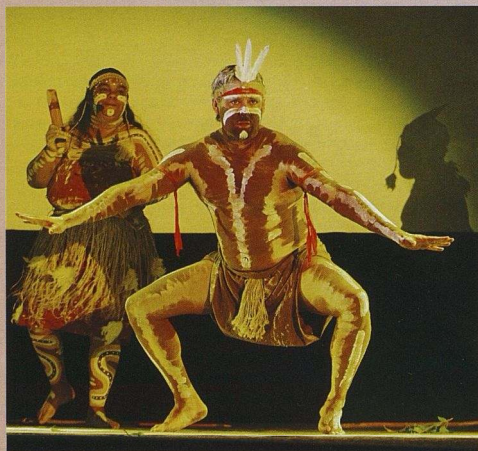
очищала наши души, мы ощущали единение с природой и поклонялись ей. Исполнители австралийского танцевального коллектива аборигенов и островитян пролива Торреса, выходы в основном из племен северных земель Квинсленда, были искренне тронуты приветствием балетмейстерского факультета РАТИ. Студенты 3-го курса станцевали джайв (художественный руководитель – профессор А.Шульгина), а воспитанники школы-студии имени Т.А.Устиновой (директор О.Золотова) – «Русский переплещ». Позже австралийцы с восторгом, с обескураживающей простотой говорили, что если бы сделали что-либо подобное ногами, «умерли» бы на месте.

Ректор Российской академии театрального искусства профессор М.Хмельницкая, открывшая вслед за этим пресс-конференцию, отметила удивительную философию чистоты восприятия мира, а студенты благодарили ректора за возможность познакомиться и приобщиться к древнейшей мировой культуре и увидеть танцы различных племен, населявших Австралию ещё до появления первых европейских поселенцев.



Директор коллектива Хосе Карларко заявил, что ансамбль приобрел невероятную популярность за время своего первого турне по Восточной Европе. «На наши представления приходят толпы зрителей, – сказал он, – потому что мы преобразуем город, в который приезжаем. Мы приносим людям то, что они никогда до этого не видели и не чувствовали». На прощание гости подарили балетмейстерскому факультету диск с национальной музыкой, выразив надежду в скором будущем увидеть студенческие импровизации на увиденную тему. Возможно, эта встреча станет началом большой творческой дружбы...

| Елена Преснякова



по «великой кривой»

Весной нынешнего года в жизни Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля произошло знаменательное событие. После более чем пятидесятилетнего перерыва состоялась гастроль в Санкт-Петербурге: на сцене Театра оперы и балета имени М.Мусоргского (Михайловский театр) коллектив из Казани показал свой новый спектакль – балет «Пер Гюнт» (на музыку Э.Грига) в постановке Георгия Ковтуна.

Гастроли театра были осуществлены в рамках празднования важных культурно-исторических юбилеев. Среди них – 300-летие Санкт-Петербурга, 100-летие начала дипломатических отношений между Норвегией и Россией и 1000-летие основания Казани. Выступления татарских гостей организовала студия «Танец без границ» (директор Николай Курочкин, художе-

ственный руководитель Георгий Ковтун) под патронажем Министерства иностранных дел Норвегии, Генерального консульства королевства Норвегии в Санкт-Петербурге и Норвежского национального Ибсеновского комитета. Спектакли, показанные в городе на Неве, стали частью культурной программы совместного российско-норвежского культурно-исторического выставочного проекта «Норвегия – Россия. Сквозь века и границы». Инициатива проведения этой беспрецедентной акции принадлежит Премьер-министру Норвегии и Президенту Российской Федерации.

Тот факт, что именно этому театру выпала честь участвовать в столь престижной юбилейной программе, а также показать свой спектакль в Санкт-Петербурге – городе, который является одним из признанных цент-

ров классической и современной мировой хореографии, обусловлен, по словам организаторов праздника, прежде всего, высокой оценкой мастерства балетной труппы из Татарстана. Свидетельством тому служат многочисленные восторженные отклики критиков, которые театр регулярно получает в ходе своих зарубежных гастролей. Так, высокий исполнительский уровень и профессиональная культура танцовщиков из Казани в очередной раз были подтверждены и в ходе показа спектакля «Щелкунчик» в Норвегии, где балетный коллектив не так давно выступил в рамках зарубежного турне.

Спектакль «Пер Гюнт» отличает сложное хореографическое решение, основанное на сочетании современных тенденций развития танцевального искусства и классических балетных канонов.

Четкие отточенные до мелочей психологические портреты действующих лиц полны философских подтекстов, вычитанных постановщиком в тексте Ибсена. Великолепное исполнение партий ведущими солистами театра Артемом Беловым, Еленой Костровой, Луизой Мухаметгалеевой, Еленой Щеголовой, Денисом Усталовым, Александрой Суродеевой и другими артистами покорило требовательную публику балетной столицы. Балет был высоко оценен и официальными представителями организаций, устроивших гастроль, с восторгом принят аудиторией норвежского дипломатического корпуса, проявившей неподдельный интерес к деятельности театра из Казани. Благодарные зрители в течение двух вечеров рукоплескали таланту татарстанских исполнителей.

| Соб. инф.

Б А Л Е Т

КТО В ПОЛЕ ВОИН...

Один в поле не воин – есть такая у нас поговорка. Но двадцатилетняя биография ансамбля «Московия» даёт основания усомниться в справедливости этих слов: один энтузиаст своей влюблённостью в русский танец, в фольклор смог «заразить» своей энергией, увлечённостью многих и собрать вокруг себя целую армию столь же заинтересованных людей.

Профессор Московского университета культуры и искусств Валерий Нестеров – художественный руководитель и главный балетмейстер вокально-хореографического ансамбля «Московия» и есть такой подвижник. Танцует он столько, сколько себя помнит. Затем – участие в художественной самодельности, учение в культурно-просветительном училище, выступления в концертах Тамбовской филармонии... Следующий этап жизни Нестерова – Московский институт культуры, где его наставниками были выдающиеся мастера – Раиса Стручкова, Ростислав Захаров, Александр Радунский, Игорь Смирнов, Андрей Климов, Валерия Уральская. Параллельно с занятиями в институте он работает в профессиональных коллективах – создаёт хореографические композиции в Ансамбле песни и пляски внутренних войск России, в Ансамбле песни и танца Татарстана, Рязанском, Кубанском казачьем хоре и других. Совершенствовало мастерство, накапливался опыт... Практическая деятельность подсказывала хореографу – воспитывать у людей любовь к своему национальному фольклору следует с самого раннего возраста. Ребёнок должен расти и форми-

роваться как личность именно в атмосфере народной танцевально-песенной культуры, в духе бережного отношения к её традициям, к её сокровищам. И благодаря усилиям В.Нестерова и тех, кто поддерживал и помогал ему, на телевидении создаётся детский коллектив «Звонница», а затем и молодёжный ансамбль. Его назвали «Московия». Это было в 1985 году.



«Мы принимаем детей с пятилетнего возраста, – рассказывает Валерий Кузьмич, – и они занимаются у нас до окончания общеобразовательной школы, изучают вокал, а также хореографию во всех её видах. А потом уже сами выбирают – кем быть. Кто-то «кухонит» в профессионалы, кто-то, наоборот, находит себя в других сферах жизни, но любовь к народному творчеству остаётся в их душе навсегда. И теперь уже родители, наши бывшие воспитанники, приводят к нам своих детей.

Юные артисты с удовольствием танцуют и курскую «Тимою», и тамбовскую «Матаню», и

брянскую игру «Под горою дивов», и «Белгородские переселки»... Но мы учимся их желание попробовать себя и в динамичных ритмах плясок других народов – и в кантри, и в шотландской «четке», и в композиции, построенных на латиноамериканском хореографическом материале».

Количество желающих поступить в «Московию» постоя-



рвали на своём юбилейном вечере в Зале имени П.И. Чайковского, собравшем большую и восторженно настроенную аудиторию. Кстати, этот праздник состоялся благодаря поддержке руководителей Российских и Московской железных дорог, а также администрации Центрального дома культуры железнодорожников.

Г. Викторова
Фото В. Нечаева

но растёт. И в 2001 году в московской школе № 214 был открыт филиал ансамбля, где уже занимаются более трёхсот юных любителей русского фольклора.

Вокально-хореографический ансамбль «Московия» с самых первых шагов обрёл зрительское признание. Он с успехом выступает на различных российских и международных конкурсах и фестивалях, много гастролирует по стране и за рубежом. Его программы отличаются высокой профессиональной культурой, зрелищностью, эмоциональной увлечённостью исполнения. Это участники коллектива ещё раз продемонстри-



Художественный руководитель ансамбля «Московия» Валерий Нестеров.

победы в Нью-Йорке

Международный балетный конкурс в Нью-Йорке завершился объявлением победителей и гала-концертом.

Вечер начался с вручения золотой медали французской балерине и педагогу Виолетте Верди в знак признания её вклада в мир танца и участие в работе Международного кон-

курса в Нью-Йорке. Медаль вручал писатель Роберт Треиси.

В представлении, последовавшем за вручением награды, приняли участие все медалисты и другие участники конкурса этого года, а также приглашённые танцовщики.

Медалистами и призёрами конкурса стали:

МУЖЧИНЫ:

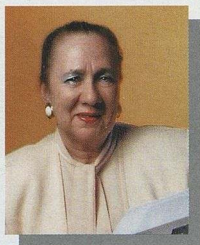
Джозеф Гатти (США) – золотая медаль, Даниэль Сарабия (Куба) – серебряная медаль, Алтанхуаг Дугараа (Монголия) – бронзовая медаль.

ЖЕНЩИНЫ:

Золотая медаль не присуждалась. Кристин Рокас (Филиппины) – серебряная ме-

даль, Ханае Секи (Япония) – бронзовая медаль. Премия Арпино – Кристин Рокас (Филиппины)

(Премия Арпино, впервые введённая в этом году, представляет собой годовой контракт с труппой «Джозффри-балет», призёра определяют представители труппы).



P.S.

События – то, чего с нетерпением ждут любители искусства, да и сами его представители. В прошедшем сезоне было немало разных фестивалей, конкурсов, премьер, дебютов и вводов, но того единственного, что является событийным для развития искусства танца, не произошло.

И, тем не менее, в ряду происходившего нельзя не отметить... Прежде всего, ставший традиционным Международный фестиваль Мариинского театра «Мариинский», который ждут специалисты, стекающиеся в город на Неве, бросив все дела, и не столько, чтобы осветить его в прессе, сколько для собственного образования. Устроители находят в программе фестиваль место как для отечественных (Петербург – Москва), так и для ярких мировых солистов и трупп, премьер известных хореографов и новых экспериментов. Есть такое выражение у деловых людей: «хорошая работа». Говоря о фестивалях года, нельзя не упомянуть также получивший статус традиционного фестиваль имени Аллы Шелест в Самаре, обретший своих верных почитателей.

Большую функциональную роль взяла на себя Дягилевский фестиваль в Перми. Стремясь достичь почти дягилевского размаха, устроители расширяют программы, привлекая ведущих мировых и местных специалистов и ученых.

Не отстают и представители других видов танца, прежде всего, народного – фестиваль имени Т.А.Устиновой во Владимире вырос в энциклопедический форум русского танца. Набирает силу фестиваль на приз В.Захарова в старинной Вятке.

Просто затрудняюсь перечислить все семинары и другие «сходки» по современному танцу. Но они по-прежнему носят стихийно-вкусовой характер, часто диктуемый коммерческими интересами устроителей.

И по-прежнему более обдуманной остаётся программа так называемой провинции. К примеру, проходящие в городе Екатеринбурге современные форумы танца. Не менее активна и конкурсная жизнь в области сценической хореографии. Ее апофеозом, конечно, стал X, юбилейный, конкурс артистов балета и хореографов в Москве. Все многочисленные статьи и статейки, освещавшие его ход и его итоги, как-то исчерпывали модную агрессивность уже в названиях, а в содержании достаточно объективно отмечали и недостатки и достоинства исполнителей и создателей балетных текстов. Не став праздником, этот конкурс внёс профессионально рабочую ноту в собственное конкурсное движение, нашел свой Гран-при в едва ли не сильнейшем танцовщике времени Денисе Матвиенко. И, что особенно важно, завершился созданием Федерации конкурсов, а это оставляет надежду на большую организованность и системность конкурсного движения в его международном цикле.

Не беднее последних лет был и перечень премьер – как в столичных, так и в российских театральных центрах.

Журнал не устал рецензировать новые-старые «Дон Кихоты», «Лебединые озера», «Щелкунчики», «Жизели»... А также действительно новые для России, но солидные по возрасту произведения Баланчина, Форсайта, Ноймайера, Мясина. Всё это имеет, безусловно, свой смысл. Но до событий, к сожалению, не добирается.

Что же это: видимая активность и даже насыщенность фактами, открытость для всего и вся и... тоска по действительно событию?

Об этом открыто говорилось и на ещё одной важной встрече – совещании хореографов, наконец, профессионально обсудивших «свои» вопросы на встрече, устроенной Союзом театральных деятелей.

Попробуем поделиться некоторыми мыслями на этот счет.

Последнее время стало принятым в самых разных событиях рассматривать так называемый «человеческий фактор».

Рассмотрим этот факт в области искусства, в частности, в хореографии сценической. Может быть, это в какой-то степени позволит понять текущий цикл без заметных событий.

Но прежде постараемся поверить, что всякое (в нашем случае хореографическое, балетное) искусство имеет закономерности развития. Потому, достигнув в какой-то момент тупиковой черты, начинает самоспасаться, то есть тормозить. А вслед за этим вычищать в своих занятиях (используемых) клетках всё, что может мешать его «здоровью». И тут «человеческий фактор» призван сыграть свою, если хотите, «разрушительно-спасительную» роль. Время вызывает на поверхность своих «героев» – исполнителей. И здесь два варианта – спокойной ремесленной тление, дающее паузу, или активная борьба экспериментального характера. Задача же фундаментально единая. И такой цикл следует пережить.

Мы специально не персонализируем деятелей хореографии нашей эпохи. Они имеют разные таланты и непохожие биографии, но такова миссия, выпавшая им во времени. И она позитивна в прогрессе искусств. Важно только научиться называть вещи своими именами, не выдавать желаемое за действительное и терпеливо, бережно охранять любую струйку светлого, обещающего «неизбежный» рассвет.

Всё сказанное имеет, безусловно, серьёзные теоретические предпосылки, но ныне обретает уже зримый практический результат.

Вот почему мы сочли возможным поделиться сегодня кратким анализом «несобытийных событий» прошедшего сезона, оставив за собой право вернуться со временем к этой теме, с точки зрения её научного обоснования в том числе.

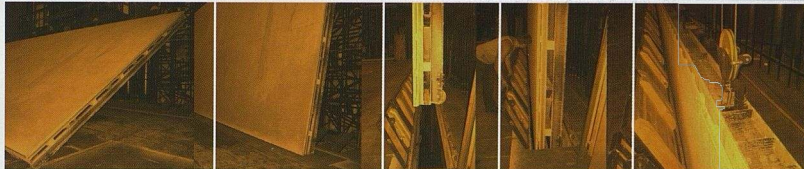
| Валерия Уральская



The Bolshoi chooses Harlequin. Большой театр доверяет качеству полов Harlequin.

Балетный пол Harlequin Woodspring
 на малой сцене Большого театра.

Harlequin Woodspring floor on
 the Bolshoi's new stage.



«Качество пола для артистов балета жизненно важно. Как избежать травм в течение многих лет профессиональной жизни, как создать иллюзию лёгкости в романтических балетах или "скользить" по сцене в современных постановках – всё это в большой степени зависит от качества сценического покрытия. Новая эксклюзивная разработка фирмы HARLEQUIN отвечает самым высоким требованиям. Большой театр России рад сотрудничать с этой фирмой.»

Алексей Ратманский - Художественный руководитель балета Большого театра

«The quality of the dance floor is extremely important for the ballet dancers. HARLEQUIN's new ballet floor design satisfies our highest expectations. The Bolshoi is proud to work with HARLEQUIN.»

Alexey Ratmansky Artistic Director of the Bolshoi Ballet

HARLEQUIN
 THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS

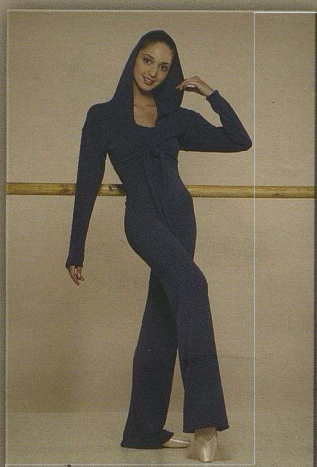
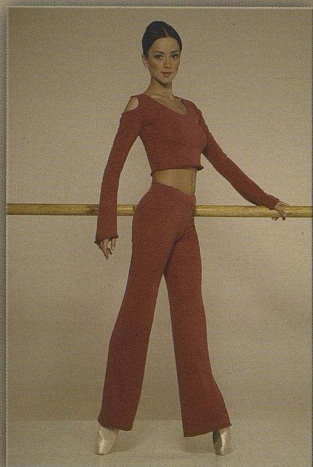
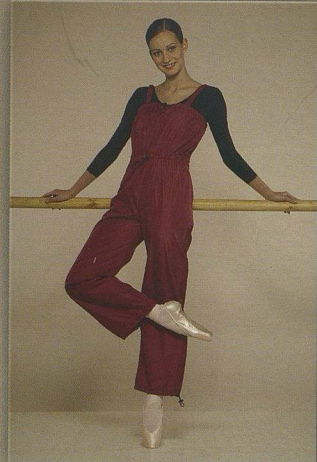


Harlequin International S.A. Tel. (+352) 46 44 22 Fax (+352) 46 44 40
 e-mail: info@harlequinfloors.com www.harlequinfloors.com

LUXEMBOURG LONDON LOS ANGELES PHILADELPHIA FORT WORTH SYDNEY

Grishko®

**Обувь,
костюмы,
аксессуары
для всех
видов танца**



Салоны GRISHKO:

Москва, Козийский 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