



25-й год издания

январь – февраль

№ 1 (137) 2006

БАЛЕТ

BALLET

Парад премьер:
пробуждение Авроры
и гибель богов

Дункан в России:
«Нет ничего невозможного
в этой великой стране!»

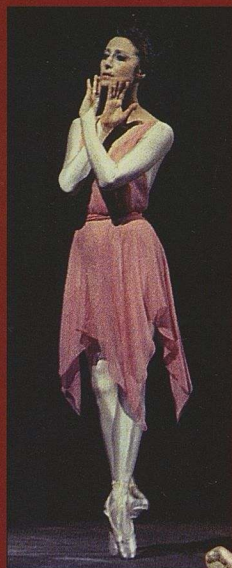
Феномен таланта:

*Плисецкая вчера,
Плисецкая сегодня,
Плисецкая навсегда!*

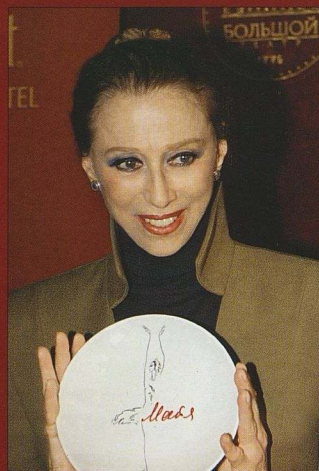




Vivat, Майя!



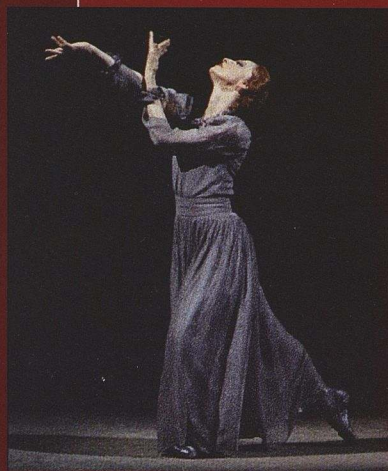
■ «Гибель Розы».
The Death of a Rose



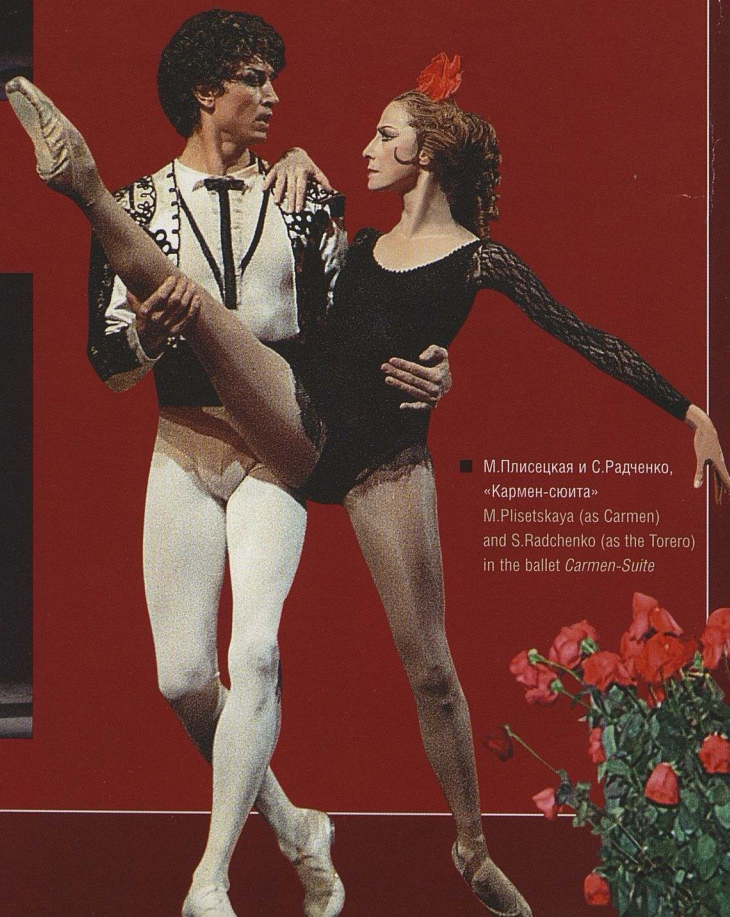
■ Майя Плисецкая.
Maya Plisetskaya



■ «Умирающий лебедь».
The Dying Swan



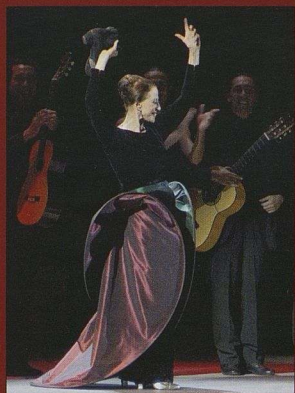
■ «Чайка».
The Seagull



■ М.Плисецкая и С.Радченко,
«Кармен-сюита»
M.Plisetskaya (as Carmen)
and S.Radchenko (as the Torero)
in the ballet *Carmen-Suite*



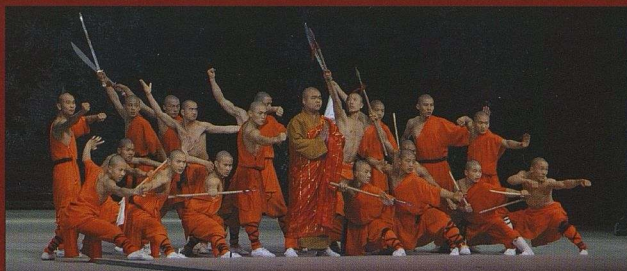
Vivat, Майя!



■ Майя Плисецкая блистательна и во фламенко.

Maya Plisetskaya is resplendent in flamenco - just as well

■ Привет от монахов Шао Линя.
Greetings from monks of Chia-Ling

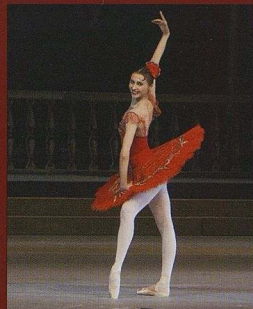


Москва торжественно отметила юбилей Майи Плисецкой. Главным событием стал фестиваль в честь балерины, устроенный Большим театром на Новой сцене. Зрители увидели спектакли, в которых блистала Плисецкая, – «Лебединое озеро» с Надеждой Грачевой и Русланом Скворцовым, «Дон Кихот» (в главных партиях – Мария Александрова и Юрий Клевцов), восстановленную «Кармен-сюиту» Ж.Бизе-Р.Щедрина, в которой участвовали Светлана Захарова (Кармен), Андрей Уваров (Хозе) и Марк Перетокин (Тореро). В один вечер с «Кармен» был представлен премьерный опус Алексея Ратманского «Игра в карты» на музыку Игоря Стравинского, где танцевали солисты Большого театра Мария Александрова, Анастасия Яценко, Светлана Лунькина, Екатерина Крысанова, Наталья Осипова, Ян Годовский, Денис Медведев, Морихиро Ивата.

День рождения балерины – 20 ноября – отмечался на сцене Кремлевского Дворца Съездов гала-спектаклем, выстроенным по фабуле балета «Дон Кихот». В чествовании Плисецкой приняли участие отечественные и мировые звезды: солисты Большого и Мариинского театров, Королевского балета Великобритании, Национального балета Кубы, Национальной оперы Парижа, Берлинского государственного балета. На сцене «встретились» три Китри (Мария Але-

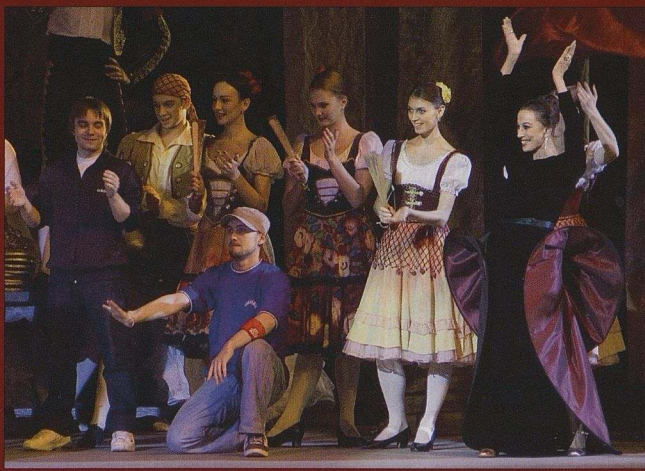


■ Николай Цискаридзе.
Nicholai Tsiskaridze



■ Светлана Захарова.
Svetlana Zakharova

■ Плисецкая в восторге от брейк-танцоров.
Plisetskaya admiring break-dancers





Vivat, Майя!

ксандрова, Алина Кожокару и Вьенсэ Вальдес), два Базиля (Йохан Кобборг и Жюль Карреньо), свое мастерство демонстрировали именитый испанский танцовщик Хоакин Кортес, группа шаолинских монахов, танцоры брейк-данса. Юбилейные вечера в честь Плисецкой пройдут также в Лондоне, Париже, Токио.

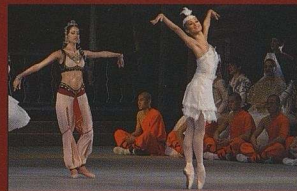
Жанр посвященный знаменательной дате сложился весьма разнообразно – не только танец, но и музыка, кино, фото- и изобразительное искусство. Сразу за юбилейными торжествами балерины стартовал фестиваль «Многая лета», в котором приняли участие Московский камерный оркестр «Времена года», Ансамбль танца «Русские сезоны». В концертах фестиваля прозвучала музыка Родиона Щедрина, в том числе первая опера композитора «Не только любовь», посвященная «неизменно» Плисецкой. Кинотеатр «Иллюзион» поздравил королеву танца ретроспективой фильмов «с ней и о ней»: «Майя Плисецкая – знакомая и незнакомая», «Анна Каренина», «Лебединое озеро», «О балете», «Фантазия», «Балерина» и другими.

Московский дом фотографии подготовил выставку в Манеже, где были представлены фотоработы многих известных мастеров. Кроме фотографий, экспозицию составили знаменитые рисунки Владимира Шахмейстера. Одним из событий фестиваля стал организованный Фондом Мариса Лиепы вечер в Новинском пассаже, где состоялась презентация DVD-фильма «Ave Майя» Никиты Тихонова о творчестве балерины, выставка фотографий из одноименного альбома и концерт. Театральный музей имени А.А.Бахрушина устроил красивый вернисаж, который продлится до 20 января нового года: редкие фото, афиши спектаклей, клавиры Щедрина, эскизы декораций и костюмы из «Гибели розы», «Раймонды», «Кармен-сюиты».

Свой царский подарок преподнес Майе Михайловне Императорский (Ломоносовский) фарфоровый завод – числом триста экземпляров выпустил подарочную тарелку «Майя», исполненную по рисунку В.Шахмейстера.

Юбиляру вручены высокие правительственные награды: «испанскую Нобелевскую премию» Майя Плисецкая получила из рук принца Астурийского, а Владимир Путин наградил балерину орденом «За заслуги перед Отечеством» I степени.

Ольга ШКАРПЕТКИНА



■ Екатерина Шипулина.
Yekaterina Shipulina



■ Диана Вишнева и Игорь Колб.
Diana Vishneva and Igor Kolb



■ Светлана Лункина.
Svetlana Lunkina



■ Аньес Летестю и Карл Пакетт.
Agnes Letestiu and Karl Packett

■ Майя Михайловна Плисецкая.
Фоторепортаж Д.Куликова
© Большой Театр
Maya Mikhailovna Plisetskaya.
Pictorial: D. Kulikov
© Bolshoy Theatre



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал.
№1 (137)
январь - февраль 2006 г.
Выходит шесть раз в год.

Учредители:

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

Адрес редакции:

129110, Москва,
Проспект Мира, дом 52/1
тел.: (495) 684-33-51
(495) 688-28-42
факс: (495) 688-24-01
e-mail: mail@russianballet.ru
http://www.russianballet.ru

Редакция:

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

фотокорреспондент

Д.М.КУЛИКОВ,

корректор

В.М.КОЛОБОВНИКОВ,

компьютерный набор

Э.И.ВАСИЛЬЕВА,

Художественное оформление

и предпочтатная подготовка:

А.Ю.КОННОВ

Отпечатано в типографии:

«Немецкая Фабрика Печати»,
г. Москва, ул. Добролюбова, д.2, стр.1

Журнал зарегистрирован

в Министерстве печати и информации
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001

Мнение редакции не обязательно
сопадает с мнениями авторов.
Редакция не несет ответственности
за содержание рекламных объявлений
в номере.

Рукописи не рецензируются

и не возвращаются.

Любое воспроизведение оригиналов
или их фрагментов на любом языке
возможно только с письменного
разрешения АНО «Балет».

Торговая марка зарегистрирована
и является собственностью АНО
«Редакция журнала «Балет».

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)
Н.Г.ЛЕВКОВА
А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО
С.И.ХУДЯКОВ
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Н.Н.БОЯРЧИКОВ
М.Х.ВАЗИВ
В.Ю.ВАСИЛЁВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Е.Ф.ГОРИНА
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
Н.А.ДОЛГУШИН
В.М.ЗАХАРОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ
О.В.ЛЕПЕШИНСКАЯ
А.М.ЛИЕПА
И.А.МОИСЕЕВ
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
А.Н.ФАДЕЕЧЕВ
Б.Я.ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

АЙВОР ГЕСТ (Англия)
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ
(Белоруссия)
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.ГУРИН
М.М.ЧИГИРЬ
И.А.ЧИСТОПАШИНА

БАЛЕТ

BALLET

2 обл – 2 **Vivat, Майя!**

НАМ – ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА

4 «Балет» о балете: 25 лет спустя

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»

- 6 **Б.Львов-Анохин.** «Васильев – это Шляпин в балете»
- 9 **Е.Николаева.** Балетные фантазии Валерия Кикты
- 12 **Н.Цай.** Тёплый ветер перемен Геннадия Селоцкого
- 14 **Н.Левкоева.** Учеников Александра Бондаренко всегда видно на сцене
- 16 **О.Розанова.** Красота таланта Веры Арбузовой
- 18 **Ю.Большакова.** Солнечный танцовщик Николай Чевычелов

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

20 **А.Лиепа.** Слава – только обёртка, жить – значит служить идее

БАЛЕТ-ПАРАД

- 22 **В.Иванов.** Сплошное крещендо
- 24 **В.Уральская.** Вокруг лета и планеты прошли мы с конкурсами балета
- 26 **Е.Никитина.** «Вечные вещи» Айседоры Дункан

МИР БАЛЕТА

- 30 **М.Хагеман.** В будущее – по канату
- 33 **А.Максов.** Легенда о любви Эмраха и Сельвихан
- 35 **В.Игнатов.** «Время любить» для Тьеры Маландена

ИМЯ В БАЛЕТЕ

- 37 **Л.Абызова.** Николай Боярчиков: осень патриарха
- 40 **О.Шкарпеткина.** Жизнерадостный талант Дениса Медведева

НОВЫЙ БАЛЕТЕ

- 44 **И.Иноземцева.** Юбилейные премьеры «Кремлёвского балета»
- 48 **Л.Лаврушина.** Когда любовь не умирает
- 50 **Н.Зозулина.** На развилке

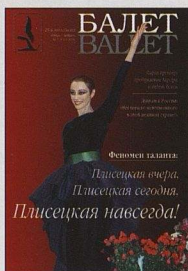
БАЛЕТНЫЙ КЛАСС

52 **М.Боттинг, Д.Коллинз.** Танец – тоже наука

55-60 **ИНФОРМ-БАЛЕТ**

61 **Post Scriptum**

62 **SUMMARY**



НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ

ОБЛОЖКИ:

Майя Михайловна

Плиссеская.

ФОТО Д.КУЛИКОВА

XXV 1981 2006 БАЛЕТ BALLET

«Балет» о балете: 25 лет спустя

25 лет жизни для журнала «Балет» вроде бы немного (вполне юношеский возраст), если бы даты «1981» и «2006» не разделялись понятием «век нынешний» и «век минувший».

Целая эпоха – непростая, если не сказать сложная! И 136 выпущенных за эти годы номеров журнала определяют то главное, что складывается из повседневного служения его сотрудников искусству балета.

Итак, 25 лет: после многих лет успехов отечественного искусства танца, заслуг его творцов и многочисленных просьб и прошений об открытии профессионального журнала в балетной державе...

Этим номером мы начинаем наш юбилейный год и хотим поздравить всех авторов, читателей – профессионалов и любителей балета – с юбилеем, поблагодарить их за то, что все эти годы они были с нами, с журналом, поддерживая работу редакции своим живым интересом и человеческим теплом.

Юбилейный для журнала год редакционный коллектив планирует и трудовым, и праздничным, и мы будем сообщать обо всех юбилейных акциях тем, кому журнал дорог, рассчитываем и на то, что будем в связи с 25-летней датой чаще встречаться воочию. С Новым Вас, 2006-м, годом и нашим общим юбилеем, дорогие читатели! Добра и счастья!

«...За это время в нашей художественной критике, в том числе и балетной, многое изменилось к лучшему. Она стала серьезнее и глубже. Сейчас нет ни одного сколько-нибудь значительного явления в балетном мире, которое выпадало бы из ее поля зрения.» Это не праздничная речь по случаю юбилея журнала, а слова, опубликованные на страницах второго номера журнала «Советский балет» (1982 год).

Ценители балета нашей многонациональной страны наверняка прекрасно помнят самый первый номер нового журнала «Советский балет», вышедшего в 1981 году. На обложке – знакомая и любимая всеми академическая «лебединая линия» в исполнении кордебалета Большого театра. Что тогда значило появление этого «научно-теоретического и критико-публицистического» журнала, ставшего проводником и крупнейшим печатным изданием в мире танца? Конечно, первая мысль – он должен был появиться намного раньше. Победное шествие советского балета по миру, начавшееся знаменитыми гастролями в Англии в 1956 году, логически требовало организации балетного журнала. Но, мечта артистов балета, хореографов, руководителей театров и всех поклонников балетного искусства осуществилась лишь в восьмидесятих годах прошлого века. Во главе нового издания встала блестящая балерина и педагог Раиса Степановна Стручкова, сумевшая талантливо совместить такие непохожие профессии – артистки балета и главного редактора, руководителя. В состав редакционной коллегии журнала вошли крупнейшие деятели отечественного искусства: прославленные артисты балета, хореографы, балетоведы – Г.С.Уланова, С.Н.Головкина, Ю.Н.Григоревич, В.В.Васильев, О.М.Виноградов, В.М.Гордеев, П.А.Гусев, И.А.Моисеев, К.М.Сергеев, Н.И.Эльяш, В.И.Уральская, В.В.Ванслов.

В приказе об учреждении журнала Министерством Культуры СССР говорилось: «Создание нового журнала «Советский балет» обусловлено потребностями советского хореографического искусства. Деятельность выдающихся балетмейстеров, композиторов, сценографов, артистов балета, советской школы танца в целом требуют точного и вдумчивого анализа, теоретических обобщений, определения главных путей дальнейшего развития советского искусства танца. Всему миру известны имена выдающихся советских балетмейстеров и артистов балета. Их подлинно новаторское творчество, несущее высокие идеи гуманизма, мира и дружбы народов, находит отклик в сердцах миллионов зарубежных зрителей».

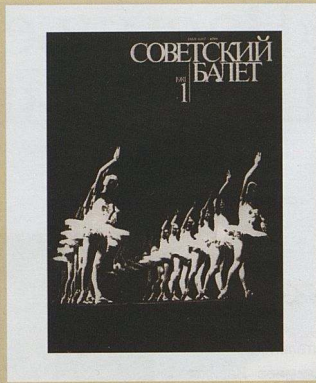
Перелистывая страницы старых номеров, наталкиваешься порой на удивительные созвучия, переключки времен. То, о чем тогда только мечтали, сегодня воплощается в жизнь: продолжа-

ет свое триумфальное шествие старая «новая» классика, из недавних «подающих надежды» выпускников хореографических училищ вырастают звезды мировой величины. Интересно и волнующе читать рецензию на постановку «Сна в летнюю ночь» Дж.Ноймайера («Советский балет», №3-1982), сознавая, что вроде бы совсем недавно прошла она на страницах сегодняшнего номера («Балет», №2-2005); держать в руках журнал, на обложке которого великолепный Спартак Владимира Васильева (№1-1982) и застывший в экзотическом прыжке Спартак Дмитрия Белоголовцева (№5-6, 2005). Поражаешься пророческим словам Галины Сергеевны Улановой, которая словно смотрела на много-много лет вперед, выступая на страницах первого номера: «Есть и иные проблемы, более частные, но равно трудно решаемые. Скажем, нашему Большому театру обязательно надо вернуть малую сцену, филиал. Эта проблема глубоко принципиальная. Не может, не должна академическая сцена Большого театра Союза ССР превращаться в площадку для опытов, для экспериментальных, подчас камерных работ. Я целиком поддерживаю эксперимент, но не в ущерб уровню, качеству репертуара Большого театра. Да, я – за экспериментальные спектакли, но на сцене филиала, где талантливая молодежь могла бы пробовать свои силы, создавать постановки, честно убеждаясь в сильных и слабых сторонах своего творчества. Необходимость такой сцены ощущается остро». Как права была Галина Сергеевна, предугадав рождение и Мастерской новой хореографии, и камерных или экспериментальных постановок на Новой сцене Большого театра!

Другие члены редколлегии также высказали свои пожелания журналу. «Я надеюсь, что наш журнал сумеет стать не только зеркалом советской хореографии, но и ее компасом», – писал Игорь Моисеев. «У нашего журнала непочатый край работы, – считала Софья Головкина. – Хочется надеяться, что он станет нашим другом, нашим помощником, нашим учителем». «Чистоты и нежности не хватает в нашем беспокойном и сложном мире. Необходимо сохранить высокий гуманизм балета как искусства надежды, веры, правды, красоты», – настаивал Петр Гусев. «Почему-то многим кажется, что артисты балета неразговорчивы. Но попробуйте в тесной компании затронуть струны их мира, и вы на себе почувствуете, как остро, иногда болезненно реагируют они на происходящее в искусстве, которому себя посвятили. Мне бы хотелось надеяться, что их страсть словесная ярким отпечатком ляжет на страницы нашего долгожданного журнала», – итожил Владимир Васильев.

Первый номер журнала «Советский балет» посвящен IV Международному конкурсу артистов балета в Москве (совсем недавно в Большом театре прошел X Московский конкурс!). Среди прочих, уже ставших историей свидетельств происходящего тогда, он сохранил для нас слова Председателя Организационного комитета конкурса Ольги Лепешинской, обращенные к его участникам: «Конкурс – серьезное творческое соревнование. Но в наших состязаниях не бывает победенных, их не будет и на этот раз. Пусть кто-то не окажется среди первых, но школа, которую вы получите здесь, общение со своими сверстниками и выдающимися мастерами из других стран, богатство впечатлений, которое останется у вас от дружеских встреч и контактов, – все это принесет Вам большую пользу в дальнейшем творчестве».

Как и сегодня, журнал дает подробный отчет о трех турах конкурса, рассказывает о победителях, проводит встречи и круглые столы, публикует мнения членов жюри конкурса. Победители IV конкурса – ныне признанные мастера балета – Ирек Мухамедов (Гран при), Нина Ананишвили (приз Министерства культуры СССР, диплом с отличием и почетный знак), Наталия Ахмарова



■ Обложка первого номера журнала

(третья премия), Андрис Лиепа (первая премия), Юрий Васюченко (третья премия)... «Начало было ошеломляющим, звонким, победным. На сцену в азарте охоты стремительно ворвались два юных существа, словно излучавших собой солнечный свет Греции. Дуэт своевольно-дерзкой Дианы (Маргарита Перкун-Безичи) и пылкого Актеона (Владимир Кириллов) звучал ликующей вакхической песней, прославляющей свободу, молодость, любовь», – так написано об обладательнице первой премии и лауреате третьей. Появившиеся в следующих номерах рубрики «Творческие портреты», «Новые спектакли», «Теория и практика» стали для журнала на долгие годы постоянными, как и собирающие информационные материалы разделы – «У театральной афиши» и «Горизонты искусства» (ныне – «Информ-балет») и книжные обзоры «Перед вами – новая книга».

С самого первого номера был заявлен творческий ориентир журнала – дискуссионный, многоплановый подход к явлениям и событиям танцевального искусства, внимательное и чуткое отношение к мнению читателей, зрителей. В то время балет был близок людям разных профессий: в рубрике «Встречи в клубе зрителей» своими размышлениями об искусстве танца делился Маршал Советского Союза И.Баграмян; доктор физико-математических наук, профессор С.Капица; знаменитый лётчик, герой Советского Союза генерал-полковник М.Громов; заслуженный тренер, мастер фигурного катания Е.Чайковская; замечательные актёры театра и кино, народные артисты СССР Н.Мордюкова и В.Зельдин.

Конечно, издание, посвященное балету, не могло обойтись без красочного визуального ряда. И хотя журнал вначале был черно-белым, имел только цветные вставки и вкладыш, он сразу был заявлен иллюстративным. Тщательно отобранные фотографии, на которых правильность каждой позы или прыжка были выверены придирчивым глазом балетных профессионалов, а эстетическая выразительность оценена художественным редактором, были и остаются не только предметом удовольствия, но и важным помощником в постижении хореографического искусства читателями.

Сегодня журнал «Балет» продолжает активную творческую деятельность, развивая лучшие традиции и опыт прошлых лет. Он изменился внешне, но, как и прежде, остался верен утвержденным в начале своего рождения принципам. С ним по-прежнему мастера танца и балетоведения. Развиваясь, журнал расширил свои границы, создав оперативное газетное издание «Линия. Журнал «Балет» в газетном формате» и журнал для детей «Студия Антре».

Все течет, все меняется – и все движется вперед. «Балет» будет жить до тех пор, пока жив балет!



«Васильев – это Шаляпин в балете»

Исключительность таланта Владимира Васильева ощущалась с самых первых его выступлений на сцене Большого театра. Недаром старейший балетмейстер, тончайший знаток хореографического искусства Фёдор Васильевич Лопухов относил Васильева к тем молодым артистам, кто «уже сейчас больше других выражают собственное отношение к искусству танца». Позже, работая над книгой «Российские апостолы танца», патриарх свою мысль развил и уточнил: «Васильев в классике – это ярко выраженный русский танцовщик с понятием русской широты, выявляемой в движениях, которую ни один иностранный танцовщик выявить не может, ибо для этого надо родиться и прожить в широчайшей по объему стране, какой является Россия, где от соприкосновения людей с природой она и отражается в тех самых ассамбле, жете и так далее – в прочих движениях, то есть с явной руссовостью, о чем я часто повторяю... Я... пишу о танцующем Васильеве как о человеке, отражающем через искусство хореографии великую страну с ее великим в творчестве народом...»

Другой мудрый русский балетмейстер, Касьян Ярославич Голейзовский, в оценке таланта артиста солидарен с Ф.В.Лопуховым:

«Владимир Васильев не просто танцовщик редкой одаренности, он в буквальном смысле слова выдающееся явление в ис-



■ Владимир Викторович Васильев. ФОТО Д.КУЛИКОВА
Vladimir Victorovich Vasiliev. PHOTO: D. KULIKOV

кусстве хореографии. Это – во-первых. Во-вторых, он скромный, добрый, честный русский человек. Сердце его полно любви к людям. Это доказывает его отношение к товарищам по искусству, по театру, по работе и по жизни за много лет...

Вступив в самостоятельную творческую жизнь, Васильев совершал головокружительные и, казалось бы, опасные эксперименты. Роли, за которые он брался, стирали в порошок представления о так называемом амплуа.

Сегодня он – мечтатель Данила из «Каменного цветка», завтра – типичный, с комическим уклоном «дурачок себе на уме» в «Коньке-Горбунке», следом

за ними фантастический и аллегорический гофманский персонаж из сказки «Щелкунчик» в самом красивом пластическом изложении, затем вдруг виртуоз-классик из «Дон Кихота», словно сошедший с гравюры XIX века, совершающий с беспечной улыбкой сложнейшие технические трюки, вызывая вопли восторга в зрительном зале.

Потом – печальный, драматический Междунн, обезумевший от любви к Лейли, мелькнул, как призрак, из глубины тысячелетней легенды.

Многообразие творческих возможностей Васильева неисчерпаемо.

► Е.Максимова и В.Васильев в балете «Спартак». ФОТО Д.КУЛИКОВА
Ye. Maksimova and V. Vasiliev in the ballet Spartacus PHOTO: D. KULIKOV

■ Е.Максимова и В.Васильев в балете «Анюта». ФОТО Д.КУЛИКОВА
Ye. Maksimova and V. Vasiliev in the ballet Aniuta PHOTO: D. KULIKOV

■ Е.Максимова и В.Васильев в балете «Каменный цветок». ФОТО Д.КУЛИКОВА
Ye. Maksimova and V. Vasiliev in the ballet A Flower of Stone PHOTO: D. KULIKOV





...Замечательный танцовщик, учитель Васильева Михаил Маркович Габович писал о своём ученике: «Володя Васильев танцует не только всем своим телом, но каждой клеточкой его, пульсирующей ритмом, плясовым огнем и взрывчатой силой. Это не темперамент, разбрасываемый щедрой рукой, – это умная, победная борьба классической виртуозной формы с бьющей, как лава, неуёмной страстной энергией танца. В результате – тот виртуозно-художественный стиль, который свойствен Владимиру Васильеву. Он не представляет себе танца вне образа, вне художественной мысли».

Галина Сергеевна Уланова много работала с Васильевым в качестве балетмейстера-репетитора.

«Васильев – это целая эпоха в развитии мужского классического танца, – говорит она. – С самого своего первого появления на сцене он сразу приковал внимание к своей поразительно одаренной натуре. Я считаю, что у него много уникальных качеств: его танец пронизан интеллектом и безупречно четок, он блестящий актер, его диапазон кажется безграничным, он всегда находится в состоянии художественного поиска. Васильев умный хореограф...»

Триумфальные успехи Васильева обусловлены не только его уникальным природным даром, но и той школой, определенной культурой, которая сформировала его художественную индивидуальность. Васильев – воспитанник Московского хореографического училища, в стилистике его исполнения проявляются особенности именно московской школы мужского классического танца.

Лучшие представители московской школы, такие мастера, как В.Тихомиров, М.Мордкин, отбрасывали томную меланхоличность, рафинированную изысканность балетных принцев и кавалеров. Им была свойственна волевая, мужественная

■ Е.Максимова и В.Васильев в миниатюре «Элегия». ФОТО Д.КУЛИКОВА
Ye. Maksimova and V. Vasiliev in the miniature Elegy PHOTO: D. KULIKOV



манера танца, широкий пластический жест, тяготение к героическим, крупным характерам...

...О Васильеве можно со всей определенностью сказать, что он является носителем и продолжателем лучших традиций Горского, Тихомирова, Мордкина. И вместе с тем это актер, способный к постижению всех сложностей и тонкостей современной хореографической мысли. Именно поэтому его творчество выходит за рамки только московской школы (кстати говоря, эти рамки уже давно стерты в русском балете, в творчестве многих выдающихся актеров мы наблюдаем как бы слияние принципов двух школ – московской и ленинградской).

...Строгие канонические требования классической школы приобретали у Васильева удивительно естественный смысл. Пресловутая выворотность становилась пластическим символом открытости, искренности. Распахнутое, открытое положение *éffacé* являлось знаком доверия, жизнерадостности, а закрытое *croisé* обозначало ранимость, трогательную беззащитность чуткой человеческой природы. Исчезала схема, сухость, затверженность, приемы классического танца оживали, теряли условность непонятных для непосвященных пластических иероглифов. Безупречность пятой позиции, чистота туров и пируэтов в воздухе и на земле, точный рисунок прыжков – все становилось естественной внятностью танцевальной речи, дикционной четкостью взволнованных танцевальных монологов и диалогов, а не сменой заученных приемов и положений.

«Хореографией, постановочной работой я хотел заниматься давно. Вернее, со школьной скамьи, – рассказывает Владимир Васильев. – Но так сложилась жизнь в театре, что все время были новые роли и просто не хватало времени, чтобы заняться балетмейстерством. А потом, люди тоже бывают разные: некоторые, несмотря ни на какие препятствия, упрямо идут к своей цели и добиваются своего. А других надо постоянно подталкивать. Мне кажется, я отношусь ко вторым. И не будь у нас главным балетмейстером Юрий Николаевич Григорович и не подтолкну он меня к первой моей работе – к «Икару», может быть, я оставался бы до сих пор со своими мечтами. А он взял и бросил меня в омут хореографии... И вот, когда я уже поварился в этом соку, я мог сказать, что, несмотря ни на что, буду ставить. Меня радует сам процесс сочинения. И не знаю, что мне ближе – работа исполнителя-танцовщика или хореографа. Нельзя сказать, что я не думаю о результате. Думаю! Но больше всего мне нравится работа с исполнителями. Вот эти поиски вариантов, неудачи, находки...

...Что мне кажется главным – я всегда иду от музыки. Мне почему-то кажется, что в театре не может существовать хорошей или плохой музыки, а существует только такая музыка, которая либо сливается органично с происходящим действием, либо ему мешает. Этому есть тысячи подтверждений».

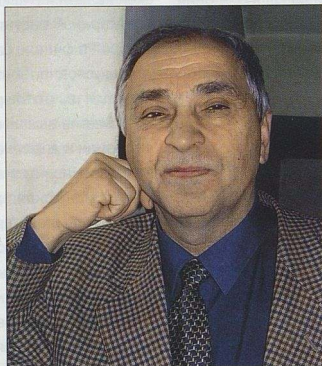
...Имя Васильева для многих стало символом русского балета, олицетворением его стихийной силы и глубины.

Васильев для меня – это Шляпин в балете: та же мощь таланта, тот же масштаб реформ в области хореографического исполнительства, та же непостижимая способность к сценическому перевоплощению, то же обаяние национального гения. Да, русский гений звенит в пении Шляпина, в танце Васильева.

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН

(из книги «Владимир Васильев». М., 1998 год)

Балетные фантазии Валерия Кикты



■ Валерий Кикта.
Valery Kikta

Магическая сила театральных подмостков надолго, если не навсегда, притягивает к себе всякого, кто хоть однажды приобщился к таинствам кулис. Валерий Кикта пришел в театр со студенческой скамьи: его знаменательный композиторский дебют состоялся в 1963 году, когда Московский народный театр балета «Серп и молот» на сцене Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко осуществил постановку балета «Золотая пора» (либретто и хореография Р.Захарова). С тех пор на протяжении нескольких десятилетий он с завидным упорством продолжает строить свой балетный театр, испытывая и радость творческих удач, и разочарования от несостоявшихся проектов. Большинство балетов В.Кикты увидели свет рампы в различных музыкальных театрах России, ближнего и дальнего зарубежья. Некоторые его симфонические партитуры, отличающиеся особой картинно-сценической «внешностью», также стали основой балетных спектаклей. Вспомним что, в 1988 году американская балетная труппа «Громовица» показала в Чикаго «Поклонение тысячелетию» на музыку «Фресок Софии Киевской», а в 1993-1994 гг. в репертуар балета штата Айова (США) была включена хореографическая миниатюра «Птицы» в постановке К.Уральского (на основе второй части Концерта для фортепиано с оркестром № 2). В 1995 году на сцене Национальной оперы Украины в Киеве увидели свет рампы два одноактных балета – «Фрески Софии Киевской» и «Владимир-Креститель» – в сценической редакции московского балетмейстера Ю.Пузанова.

Тяготение к пластической выразительности танца, явственно обозначившееся у В.Кикты в самом начале творческого пути, было скорее закономерностью, чем случайностью. Ведь первые его шаги на этом поприще совпали со временем расцвета отечественного балетного театра, с началом активных гастролей в Москве зарубежных балетных трупп, познакомивших нашу публику с хореографией Дж.Баланчина, М.Бежара и искусством звезд мирового масштаба.

Разнообразные художественно-сценические впечатления, подкрепленные общением с известными деятелями балета, способствовали формированию индивидуальных творческих пристрастий В.Кикты, своеобразной поэтики его балетного театра. Прежде всего, танец воспринимается им как искусство исключительно красивого, специально воспитанного, отточенного движения – как одно из реальных воплощений категории прекрасного. Зримая энергетика танцевального жеста порож-

дает особый тип музыкальной интонационности и образности, отличающейся неповторимой, осязаемой рельефностью и лаконизмом. Более того, выпуклая характеристичность и свернутая двигательная динамика становится «визитной карточкой» не только балетного тематизма, но и всего инструментального стиля В.Кикты. Творческому мышлению композитора близок, в первую очередь, сюжетный балет как специфический вид сценической хореодрамы с выраженными драматургическими линиями, контрастными образами. Для него более привлекате-

лен зрелищный, постановочный спектакль с красочными декорациями и костюмами, с заманчивыми возможностями приближения к той или иной исторической эпохе и воссоздания ее стилистических примет. А потому наиболее показательными для В.Кикты являются образцы данного жанра на содержательной основе классической, прежде всего, русской литературы. Это – «Дубровский» (по А.Пушкину), «Свет мой, Мария!» (по Н.Некрасову), «Полесская колдунья» (по А.Куприну), а также балеты эпического плана – «Открытие», «Белая кокарда», «Легенда уральских предгорий».

Первый успех вдохновляет молодого композитора, и он почти сразу после «Золотой поры» начинает работу над вторым балетом – «Данко» (1964) на либретто Г.Геловани по мотивам повести М.Горького. Следующий балет – двухактный детский спектакль «Муха-цокотуха» (1973) на либретто Ю.Яшугина по сказке К.Чуковского – в течение нескольких лет идет на сцене Новосибирской оперы. В 1975 году накануне 30-летия Великой Победы на сцене Большого театра Московское хореографическое училище показывает постановку-композицию «Посвящение» на музыку двух композиторов-однокашников – В.Кикты и Вяч.Овчинникова (оба постигли основы мастерства в консерваторском классе С.С.Богатырева). Спектакль получился очень удачным и шел в течение нескольких сезонов: юные артисты танцевали его с большим энтузиазмом.

Следующей крупной работой композитора стал «Дубровский» (1979). Либретто и музыка создавались В.Киктой в 1976-1979 гг. Идеей пушкинского балета заинтересовался Горьковский театр оперы и балета имени А.С.Пушкина.

«Дубровский» открывает в творчестве композитора целый пласт, посвященный Пушкину. Кикта подчеркивает, что идея балета созрела у него под впечатлением «знаковых» постановок Р.Захарова – «Бахчисарайский фонтан» и «Медный всадник». Сюжет этого незавершенного романа Пушкина (1832-1833) с его красивой и драматичной лирической линией до той поры

оставался невостребованным для балетной сцены. По словам композитора, в «Дубровском» ему виделся «своеобразный русский вариант «Ромео и Джульетты», но более суровый, жесткий».

«Это – Россия начала XIX века, – отмечает он, – с резкими климатическими контрастами, с устоявшимися издревле обычаями, с картинами помещичьего провинциального быта и крепостнических нравов, с народной стихией, протестующей против необузданного самодурства, с личными трагедиями на этой почве – словом, со всем тем, что подсказал и дал для создания музыки балета материал, который органично сочетает в себе острую современность и дух пушкинской эпохи».

Считая балет особым видом сценической драмы, композитор

ботаны глубоко и проникновенно, особенно тема Матери».

Второй балет В.Кикты, связанный с именем Пушкина, – «Свет мой, Мария!» (1984). Вскоре после создания – в 1985-м – он был поставлен на сцене Иркутского музыкального театра (балетмейстер-постановщик Н.Катугин, художник Г.Якубовская, солисты В.Раков и И.Макеева).

Главная героиня балета Мария Волконская, отправляясь вслед за мужем в сибирскую ссылку, останавливается в Москве. И здесь, на прощальный вечер в салоне Зинаиды Волконской является Пушкин с «Посланием в Сибирь», чтобы передать его Марии. В партитуру балета включена вариация поэта, тема которой в финале балета вырастает в «Гимн любви и верности».

«Безусловно, новым словом в музыкальном театре вообще является то, что впервые на балетную сцену в качестве участника действия вышел А.С.Пушкин, величайший русский поэт... Балет ценен и дорог нам своей музыкой, написанной профессионалом композиторского дела, москвичом Валерием Киктой», – писала иркутская пресса. Высоко оценил произведение и известный композитор Андрей Эшпай: «Композитору удалось, несмотря на небольшой состав оркестра (26 музыкантов), сохранить масштабность в изложении материала, обладающего большой этической силой и глубиной, что составляет сущность выдающегося музыкального дара В.Г.Кикты».

Драматургическая канва либретто была заимствована его автором – Н.Катугиным – из классической поэмы Н.Некрасова «Русские женщины». Два действия балета, в соответствии с сюжетом, отделены друг от друга пространством и временем – это Петербург конца 1825 – начала 1826 гг. и последующий «сибирский этап». Из легендарной декабристской эпопеи как бы выхвачены основные, ключевые ее «кадры», чередующиеся с кинематографической стремительностью. Главной декоративной деталью сценического оформления спектакля стала репродукция знаменитого портрета Марии Волконской с младенцем на руках, написанного перед ее отъездом в Сибирь (отсюда возникло и название балета – «Свет мой, Мария!», как аналогия «Ave Maria!»). Авторство названия балета принадлежит поэту Вяч.Филиппову, который стал победителем специального конкурса Союза писателей Сибири на лучший титул нового спектакля.

Одновременно звуковой эмблемой спектакля, объединяющей разные планы действия, становится тема известного романса В.Яковлева «Элегия». Его медлительная кантилена – как свидетельство эпохи и олицетворение нетленной, самоотверженной любви – звучит в прологе и эпилоге балета в виде вокализа (solo soprano). На протяжении действия она подвергается значительному видоизменению, достигая драматической кульминации в центральных сценах – «Московский салон княгини Зинаиды» (вариация Зинаиды) и «Пушкин» (на фоне «Элегии» декларируется «Послание в Сибирь»). Более того, весь тематизм лирических эпизодов балета (дуэты Марии и Сергея из первого и второго действий – «Свидание» и «Встреча») интонационно произрастает из мелодии романса (особенно узнаваема изящная «виньетка»-группетто).

Другую, не менее важную драматургическую сферу балета образует музыкально-тематический комплекс, связанный с декабристами – с их благородными и высокими помыслами, борьбой и трагическими судьбами. Две интонационные идеи из начальных «Вихрей свободы» – отрывисто-лаконичная «тема вихрей» и «тема оков» (на видоизмененном мотиве из песни сибирских каторжан «Ревела буря, дождь шумел») – приобретают значение сквозных музыкально-драматургических образов балета. К музыкальной характеристике декабристов и их жен при-



■ Сцена из балета «Фрески Софии Киевской».

типично романтическую коллизию «Дубровского» осуществляет в партитуре с подлинно симфоническим размахом. Каждая из шести картин балета представляет определённый этап в развитии действия и в то же время имеет черты завершённой инструментальной композиции.

Проблема либретто, над которым композитор работал вместе с балетмейстером-постановщиком Алексеем Бадраком, состояла также и в решении финала. Пушкин не закончил последнюю главу романа, а оперный вариант Э.Направника казался авторам малопригодным в контексте балета. В итоге заключительная сцена приобрела символически-обобщенный характер благодаря завершению важнейшей драматической линии спектакля – темы «святости семейства», связанной с образами Матери и Отца Владимира Дубровского. Родительская чета утешает его, и ему кажется, что родительское тепло уносит его в безмятежное детство, в прошлое.

Первое воплощение пушкинской повести на балетной сцене было по достоинству оценено московскими зрителями и прессой (Горьковская труппа показала спектакль во время гастролей в столице), о чем свидетельствует ряд высказываний известных деятелей культуры. Выдающийся певец, великолепный исполнитель партии Владимира в опере «Дубровский» Иван Семёнович Козловский назвал спектакль «явлением в искусстве»: «Необычайно выразителен его музыкальный язык, говорит он о чистоте духовной и о том зле, с которым всегда борется добро. Язык, на котором изъясняется композитор, не придуманный. В нем нет игры в примитивность, в общедоступность. Темы разра-

мыкает также сурово-сдержанный погребальный напев из сцены «По этапу...» (это подлинная мелодия киево-печерского распева). Сразу несколько новых тем из сибирского лагерного фольклора вводятся в начале второго действия («Рудники»). Их череду открывает уже знакомая по первому акту «тема оков» (она является фоном для звучащего в исполнении чтеца «Ответа А.С.Пушкину» А.Одоевского: «К мечам рванулись наши руки, и — лишь оковы обрели»). Однако луч надежды — как отблеск «пламени свободы» — разгорается и ширится в финальном «Гимне любви и верности», символизируя ставшее пророчество поэта и завершая развитие основных драматургических линий балета.

Балет «Легенда уральских предгорий» (1986) написан по мотивам сказки в стихах челябинского писателя Ю.Жука. Идея создания красочной сценической феерии на основе богатейшего фольклорного пласта уральского региона показала композитору весьма заманчивой и реальной в постановочной перспективе. В процессе работы над либретто двухактного спектакля В.Кикты использовал некоторые сюжетно-образные аллюзии из собрания сказов П.Бажова, а также основательно изучил массу специальной литературы по этнографии народов Урала.

Действие «весенней сказочки» происходит в далекие языческие времена, в маленькой деревушке, где живут главные герои — Устиньюшка, Кирьян, Февруся (этими редкими именами наделил их сам композитор). Между ними и разворачивается нешуточная любовная драма — с ревностью, соперничеством, тайным коварством, волшебными испытаниями и превращениями, но с традиционно счастливым финалом. Помимо основного «треугольника», пространство балета населяют и другие жители деревеньки, а также экзотические персонажи, представляющие «тайные силы гор». Это — Ватага вольных людей, Каменная девка, Серебряный олень, Синий паук, Змейка-медяница, Синий туман.

Откровенное, сказочно-яркое драматургическое противостояние сил добра и зла, мира людей и фантастических «тварей» реализуется в контрастных музыкальных характеристиках различных персонажей.

«Святая Олеся» («Полесская колдунья», 1988) — двухактный балет по мотивам повести А.Нуприна — был написан по просьбе Омского музыкального театра. Время и место действия повести — украинское Полесье середины XIX века — не только позволило композитору вновь обратиться к любимой эпохе, но также стало поводом для широкого привлечения локального фольклорного материала.

В своем либретто В.Кикты выделяет только ключевую — любовную — линию литературного первоисточника, избирая при этом метод ретроспективного повествования от лица главного героя — Паныча. Все события и персонажи возникают в его воспоминаниях видениями далёкого прошлого. История любовной страсти и трагического отчуждения, по воле композитора разворачивается на фоне воображаемого бала, где его участники представлены картами разных мастей. В финальной сцене, когда Паныч находит ожерелье Олеси, его тема звучит с отчаянным иступлением в напряженной тесситуре у хора *a'cappella*, а затем обессиленно кинет и затихает, смешиваясь со стонами ветра...

Созданию партитуры «Откровения» («Моление о чаше») предшествовала хореографическая версия Концертных вариаций на тему Чайковского для виолончели, струнного оркестра и синтезатора (1989). Одноактная миниатюра «Христос в пустыне» была поставлена М.Лавровским для танцовщика К.Суржина, ставшего впоследствии исполнителем роли Христа в новом ба-

лете с участием артистов Театра-студии «Группа граждан». Рецензируя спектакль, Б.Львов-Анохин писал, что произошло подлинно художественное откровение, так как «в распоряжении М.Лавровского оказалась талантливая партитура В.Кикты, воплотившего библейский сюжет с искренним и живым волнением».

Основная тема произведения определила главную эпическую «тональность» балета, который критика справедливо назвала «пластической притчей», «хореографической мистерией». Мелодия Чайковского в транскрипции В.Кикты — стержень музыкальной драматургии балета. Лирический центр балета — двенадцатиминутное *Adagio* на музыку медленной части фортепианного концерта, — по оригинальному замыслу постановщика — это очень красивый, целомудренный дуэт, повторяемый



■ Сцена из балета «Владимир-Креститель».

несколькими парами, «одна пластическая мелодия, пропетая многими голосами».

Антрепризный спектакль несколько раз успешно прошел на сцене Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко в декабре 1991 года, вскоре на его основе был снят фильм-балет.

В середине 90-х композитор пишет исторический «шотландский» балет «Белая кокарда» (либретто К.Камерон-Давыдовой и автора). Постановку предполагалось осуществить силами труппы Большого театра под руководством Ю.Григоровича специально для фестиваля, который проводился в Шотландии в рамках празднования 250-летия принца Чарльза. Однако начавшаяся театральная смута и последующая отставка балетмейстера не позволили довести дело до конца.

Несмотря на объективные трудности, связанные со сценической реализацией этой партитуры, композитор продолжает работу в сфере балетного жанра. К 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина им реализован замысел «пушкинского» балета «Александр... Натали... Дантес». В 2005 году ещё одно произведение В.Кикты — Белгородский концерт для гобоя с оркестром — легло в основу одной из частей балета «Земля моя», осуществлённого московским хореографом Б.Мягковым, в Театре оперы и балета Республики Коми. Названная «Весенние игры», она вторит своим пластическим решениям изысканно-чувственной, с отголосками мотивов древнеславянских плясок музыке.

Елена НИКОЛАЕВА



Теплый ветер перемен Геннадия Селюцкого

Геннадий Селюцкий хорошо известен в балетном мире Петербурга и далеко за его пределами. В сценической жизни ему пришлось пройти через кардинальную смену своего амплуа в классическом репертуаре Кировского и в последующем – Мариинского театра: от лирического исполнителя главных партий до не менее значимых пантомимных ролей. Отличительным качеством Селюцкого всегда оставался неповторимый собственный стиль в самых разноплановых ролях. Однако главной наградой Селюцкого оказались его ученики, ставшие выдающимися танцовщиками современности. Его почти сорокалетняя педагогическая работа служит зеркалом исполнительского искусства как в поиске глубинных тонкостей сценического образа, пластического рисунка роли, так и в новаторстве в учебном и репетиционном залах. «Кто никуда не плывёт – для тех не бывает попутного ветра», – эту установку М.Монтеня Геннадий Селюцкий с блеском воплотил в поиске своего ветра в бурном океане балета.

Великий Брамин и хан Гирей – роли, исполнение которых заслуженно вывело Селюцкого в ряд выдающихся балетных актёров.



■ Геннадий Наумович Селюцкий. ФОТО А.ГАБАЯ
Gennadiy Naumovich Seliutsky PHOTO: A.GABAY

Выразительные жесты, динамичные позы, царственная постановка головы, усиленная выдающимся подбородком, взгляд – то сверкающий, то потухший, – все способствовало созданию артистом неповторимых образов. Селюцкий прекрасно владел языком пластики, жеста и мимики, которые были очень музыкальны и чётко ритмизированы. Именно музыкальные темы балетов являлись отправной точкой при создании характера героя. Мимическая партитура роли была важным компонентом драматургии всего балета, а не простым довеском или комментарием к нему. Селюцкий намеренно исходил из условности, а не преодолевал её.

Театральная карьера танцовщика началась в 1956 году. Блестяще окончив Ленинградское хореографическое училище по классу Ф.И.Балабиной, Селюцкий был принят в труппу Ленинградского театра имени С.М.Кирова. Первой его сольной партией стал Ванк в сцене «Вальпургиева ночь» в опере Ш.Гуно «Фауст». На втором году работы была освоена партия Зигфрида. Этот случай стал беспрецедентным для молодого танцовщика того времени, так как подобные роли в ту пору редко доверялись недавним выпускникам школы. Следующая большая роль – принц Дезира. Казалось,

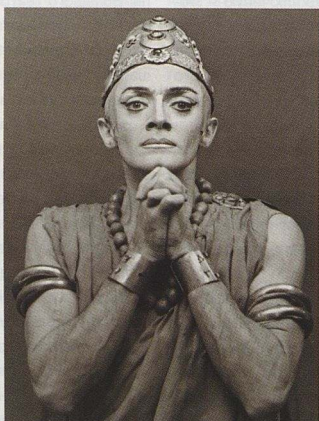
■ И.Зубковская (Одетта) и Г.Селюцкий (Зигфрид) в балете «Лебединое озеро».

I. Zubkovskaya (as Odette) and G. Seliutsky (as Siegfried) in the ballet Swan Lake



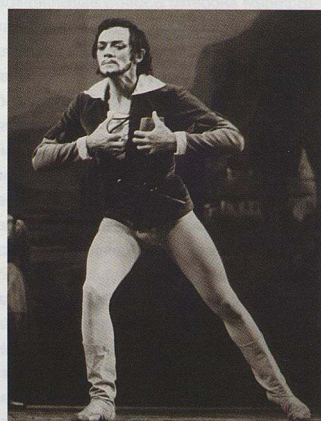
■ Г.Селюцкий (Великий брамин) в балете «Баядерка».

G. Seliutsky (as Grand Brahmin) in the ballet La Bayadere PHOTO: D.SAVELIEV



■ Г.Селюцкий (Ганс) в балете «Жизель».

ФОТО Ю.ЛАРИОНОВОЙ
G. Seliutsky (as Hans) in the ballet Giselle PHOTO: YU.LARIONOVA



что амплу юных романтических героев закрепится за ним надолго. Яркая внешность Геннадия как нельзя более соответствовала созданию лирических образов. Быстрому творческому взлёту танцовщика способствовали выступления в дуэтах с замечательными балеринами И.Зубовской, А.Осипенко, Н.Макаровой, Э.Минченок, К.Федичевой, О.Моисеевой.

Подававший большие надежды артист принимал участие и в современных постановках театра: «Красный цветок», «Левша», «Лауренсия», «Легенда о любви», «Карнавал», «Гамлет», «Тропой грома», «Берег надежды», «Спартак», «Медный всадник», «Клоп». Селюцкий исполнил миниатюры «Конькобежцы», «Слепая», «Мечта», «Птица и охотник», поставленные Л.Якобсоном на сцене Кировского театра. Активно работал в новой, далеко не всеми принимаемой хореографии. Через нетрадиционную якобсоновскую пластику пытался осмыслить роль, сделать её такой, чтобы на сцене возобладала подлинность. Однако, как и в «классике», его образы были очень лиричными, а сам исполнитель изящен, утончен, элегантен.

В 1960 году Театр имени С.М.Кирова был впервые приглашен на длительные гастроли в Японию. Там Селюцкий многократно танцевал партии Зигфрида и Дезире. Из-за больших нагрузок его постигла участь многих балетных артистов. Профессиональная болезнь надолго вывела танцовщика из строя, и стало ясно, что он больше не сможет танцевать ведущие партии классического репертуара. Казалось, карьера окончена. Но вопреки всему Геннадий Селюцкий приступил к работе над новыми партиями: Визиря («Легенда о любви»), Бирбанто («Корсар»), Тибальда («Ромео и Джульетта»), Ганса («Жизель»). Роли хана Гирея («Бахчисарайский фонтан»), Абдерахмана («Раймонда»), Ротбарта («Лебединое озеро»), Великого Брамина («Баядерка») позволили раскрыться его актёрскому дарованию.

В 1969 году была организована труппа «Хореографические миниатюры», куда Л.Якобсон пригласил Геннадия давать уроки мужского классического танца. Молодой педагог умел создавать творческую атмосферу на своих занятиях. Тогда наметились взгляды Селюцкого в преподавании: при заданной каноничности классического танца исполнительский стиль должен меняться в соответствии с духом времени.

«Полупный ветер» плавно перенёс артиста на другую сторону зрительного и балетного залов. Он стал педагогом-репетитором Кировского театра и превратился в зрителя, часто восхищающегося искусством своих учеников. К.Закинский, Ю.Махалина, Ф.Ружиматов, В.Елизарьев, И.Зеленский, М.Вазиев, И.Колб, В.Самодуров, Д.Корсунцев, Е.Иванченко, А.Яковлев, В.Баранов, Л.Сарафанов – вот некоторые имена прекрасных танцовщиков и балерин, с которыми работал и продолжает работать Г.Селюцкий.

Несмотря на то, что репетитор сам мастерски исполнил многие партии, он никогда не навязывает артистам своего прочтения образа, подводит артистов к тому, чтобы они пробовали найти своё «зерно» роли, интерпретировали её по-новому, окунулись в собственный чувственный мир. Передавая технологические тонкости профессии, мастер добивается подлинности, полного «оживания» в атмосферу спектакля.

Танцовщики, находящиеся под «опекой» Селюцкого, демонстрируют безупречное владение техническими приёмами классического танца. Завораживающие пируэты, лёгкие искристые заноски, летящие жете по кругу – результат совместной филигранной работы.

Работа Мастера с учеником подобна огранке драгоценного камня, и начинается она в стенах Академии имени А.Я.Вагановой,

где Г.Селюцкий преподаёт с 1963 года. На сегодняшний день он выпустил тринадцать классов. В результате многолетнего опыта педагог выработал свою систему преподавания, включающую новаторские приёмы. Селюцкий понимает, что как бы ни был совершен вагановский метод, он должен получать соответствующее развитие. Благодаря совместной работе с М.Бежаром, Р.Пети, П.Лакотом, Д.Робинсом и другими западными хореографами, а также гастрольным поездкам театра, Геннадий Наумович на протяжении многих лет имел возможность знакомиться с балетными труппами и школами всего мира. Интересные находки зарубежных коллег он включает в свои уроки. Профессор ищет новые подходы к движениям, вводит необычные комбинационные сочетания, иногда даёт нестандартные музыкальные раскладки, выработывая, таким образом, умение «танцевать» музыку, развивая пластическую память, учит мыслить.

Экзамен профессора всегда становится событием в жизни школы, и это – не просто показательный урок, а класс-концерт или мини-спектакль, имеющий своё развитие, свои лейтмотивы, хореографические кульминации и акценты. Нередко может показаться, что комбинации Селюцкого слишком сложны с точки зрения координации движений. Однако, несмотря на их «витиеватость», они никак не противоречат балетным канонам Академии. За многообразием элементов и позировок опытный глаз всегда увидит умение студентов владеть телом, грамотное и гармоничное исполнение классических движений, окрашенное нюансами русской танцевальной школы.

Надежда ЦАЙ



■ Г.Селюцкий (Абдерахман) в балете «Раймонда».
G. Seliutsky (as Abderakhman) in the ballet Raymond



Учеников Александра Бондаренко всегда видно на сцене

Если у вас возникли сомнения относительно будущего мужского танца в России, настоятельно рекомендуем вам заглянуть в класс профессора Александра Ивановича Бондаренко, что на втором этаже Московской академии хореографии. Вас встретят радушно и доброжелательно и с удовольствием поделятся знаниями и своими педагогическими находками.

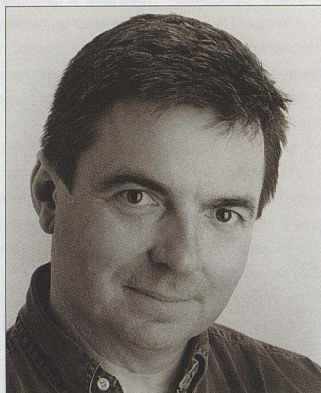
Александр Иванович сразу располагает к себе, его энергия позитивна и заразительна, но за внешним обаянием скрывается строгий и требовательный мастер, умеющий сильной и опытной рукой держать в повиновении весь класс.

Учеников Александра Бондаренко всегда видно на сцене: красивые и мужественные, они обладают отличной техникой, мощными прыжками, сильными вращениями и завораживают зрителя благородной мужской красотой.

Александр Бондаренко обладает даром распознать талант, найти путь к сердцу и разуму ученика и вселить в него веру в победу. Своей энергетикой он концентрирует внимание всего класса и достигает поразительных результатов.

Значимость педагога определяется достижениями его учеников. Это они блистают на сценах мира, это к их ногам летят букеты цветов, это их фотографии печатают на страницах журналов и газет, это они раздают автографы восхищенным поклонникам. Но за всем этим стоит тяжелый и кропотливый труд их учителей и наставников, на плечи которых возложена, высокая миссия явить миру красоту и неповторимость таланта.

Сам Александр Иванович с благодарностью вспоминает своих педагогов в Воронежском хореографическом училище. Он учился в младших классах у М.С.Чернышева, а в старших у Л.И.Кадыкова. В Петербурге он изучал методику преподавания классического танца под руководством В.П.Мей и Н.В.Ширипиной. А в 1982 году с отличием окончил ГИТИС имени А.В.Луна-



■ Александр Иванович Бондаренко.
Aleksandr Ivanovich Bondarenko.

чарского у профессора Е.П.Валукина. И сразу профессор С.Н.Головкина пригласила его на работу в Московское академическое хореографическое училище.

И вот уже более двадцати лет выпускники Александра Бондаренко достойно представляют московскую школу на многих балетных сценах мира. Среди них – народные и заслуженные артисты, обладатели приза «Душа танца» и «Бенуа де ля данс», лауреаты многих международных балетных конкурсов.

Сейчас невозможно представить себе Большой театр без Андрея Уварова и Дмитрия Белоголовцева, Морихиро Ивата,

Ильи Рыжакова, Артёма Вахтина и других выпускников Александра Бондаренко.

Многие любители балета хорошо помнят таких солистов Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, как Олег Кожанов и Андрей Глазшнейдер.

Хулио Бокка, Дмитрий Смикин и Бахиджан Смагулов также много готовились с Александром Бондаренко к международным балетным конкурсам.

Айдар Ахметов стал международной звездой. Константин Иванов после работы в Большом театре возглавляет балетную труппу в Йошкар-Оле и создал там хореографическое училище. Постоянно гастролирует за рубежом Хасан Усманов. Сергей Теплов, Вячеслав Лопатин и другие недавние выпускники Бондаренко с успехом на-



■ А.И.Бондаренко со своими учениками
Вячеславом Лопатиным и Морихиро Ивата.
A. I. Bondarenko with his students
Viacheslav Lopatin and Morihiro Ivata



чали свою танцевальную карьеру в разных театрах столицы.

Сегодня профессор Александр Бондаренко не только ведёт большую учебную и репетиционную работу, он также является заведующим кафедрой мужского классического и дуэтного танца Московской академии.

Его приглашают возглавить выпускную комиссию в хореографических училищах Казани, Воронежа, Йошкар-Олы.

Он постоянно дает мастер-классы и проводит семинары в США, Германии, Дании, Японии, Корее, Китае.

Сегодняшние ученики Александра Бондаренко – студенты второго курса Академии. Через год они выйдут на финишную прямую и станут десятым юбилейным выпуском своего педагога, и есть все основания надеяться, что многие из них смогут подняться на самые высшие ступени своей профессии.

Так что, если у вас возникли сомнения относительно будущего мужского танца в России, загляните в класс Александра Бондаренко, и ваши сомнения сразу рассеются.

Наталья ЛЕВКОЕВА

▲ А.И.Бондаренко на занятиях в классе.

A. I. Bondarenko in class

■ Звёзды балета Большого театра, ученики А.И.Бондаренко – Дмитрий Белоголовцев и Андрей Уваров.

ФОТО И. ЗАХАРКИНА

Stars of the Bolshoy Ballet and students of A. I. Bondarenko's Dmitry Belogolovtsev and Andrei Uvarov

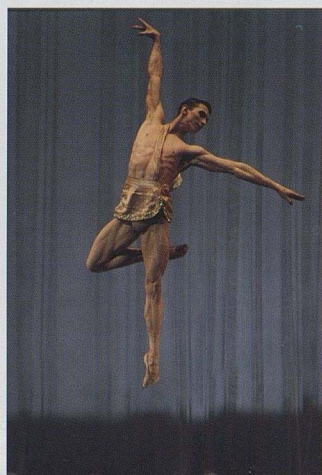
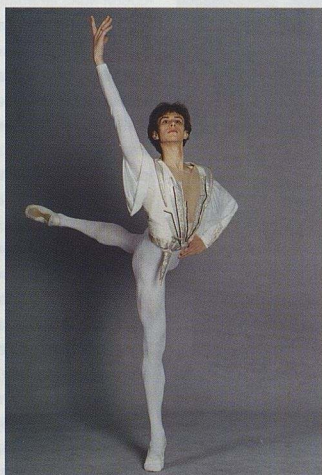
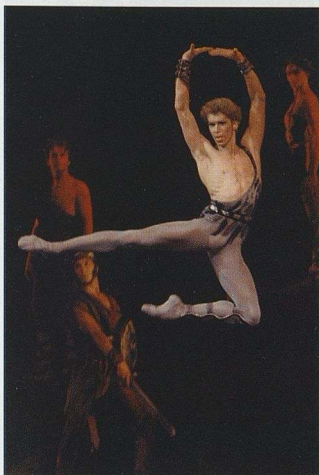
PHOTO: I.ZAKHARKIN

■ Сергей Теплов – выпускник класса А.И.Бондаренко 1999 года.

ФОТО М. ЛОГВИНОВА

Sergei Teplov, an alumnus of A. I. Bondarenko's

class of 1999 PHOTO: M.LOGVINOV





Красота таланта Веры Арбузовой



■ Вера Арбузова в балете «Красная Жизель».
Vera Arbusova in the ballet The Red Giselle

«Достаточно Спесивцевой выйти на сцену, стать в позу, мягко сложить свои худые, детские руки в известной позиции, чтобы картина первоклассной красоты уже обозначилась почти полностью. Талант и красота сплелись тут вместе в нечто единое и неразрывно цельное». Так писал в 1913 году Аким Вольтинский о юной Ольге Спесивцевой. Так можно сказать и о нашей современнице – балерине Vere Арбузовой, воскресившей на сцене образ легендарной предшественницы. Здесь тоже соединились талант и красота, только талант, как всякий подлинный талант, у этой балерины свой, и красота – собственная. Ей достаточно изогнуть корпус, раскинуть руки и запрокинуть голову, чтобы возникла картина захватывающей экспрессии и пронзительной красоты. Сравнение звездных танцовщиц разных времен показывает, как изменился балет и его эстетические идеалы. Спесивцева была миниатюрна. Арбузова высока ростом даже по нынешним меркам. Славу Спесивцевой принесла балетная классика. Арбузова снискала мировое признание как балерина современного стиля.

По-разному сложились и карьеры. Выпускница Петербург-

ской балетной школы Спесивцева пришла в Мариинский театр в канун исторической катастрофы и с начала двадцатых годов, меняя труппы, скиталась по Европе и Америке. Арбузова – уроженка Красноярска, выпускница местной балетной школы (1992) – по счастливой случайности сразу оказалась там, где и должна была быть. Будущую звезду «высмотрел» на конкурсе юных дарований в Минске Геннадий Альберт – директор труппы Бориса Эйфмана, неутомимый и, к тому же, удачливый искатель талантов. Впрочем, не заметить Арбузову мог разве что слепой. При росте метр восемьдесят сантиметров и соответственной длине корпуса и конечностей – идеальная координация движений и поразительная пластичность гибкого – «бескостного» тела. Физическую одаренность Вера получила «в наследство» от матери – мастера спорта по гимнастике. Актерский талант обнаружился позднее.

Профессиональная жизнь восемнадцатилетней сибирячки началась в Петербурге в театре Эйфмана. Полтора сезона в кордебалете и – первая роль, за ней другие. О новой балерине заговорили после премьеры «Карамазовых» (1995), где она по-

лучила «собственную» роль. Ее Грушенька поразила броской, но и строгой красотой, без тени балетной прилизанности, и незаурядностью характера. Русоволосая цыганка с гибким станом была властной и податливой, обольстительной и неприступной. Она заинтриговывала непредсказуемой игрой настроений и при том обезоруживала искренностью чувств. От нее невозможно было оторвать глаз. Какая-то колдовская сила таилась в певучих линиях высокой, тонкой фигуры, в раскованной пластике тела, способного к любимым метаморфозам.

Изумительная пластичность – телесная и эмоциональная – сосуществуют у Арбузовой в абсолютной гармонии. К тому же она владеет разнообразной техникой современного танца, смело и уверенно выполняет воздушные поддержки немыслимой сложности и, сверх всего, обладает безошибочной артистической интуицией. Понятно, что талантливая, неутомимая в работе балерина заняла ведущее положение в труппе, став неременной участницей и блистательным интерпретатором всех балетов Эйфмана. Правда, следующей «собственной» роли, сделанной хореографом специально для нее, Арбузова дождалась восемь лет (танцовщица Линн в балете «Кто есть кто»). Как правило, на очередную премьеру она выходила «вторым составом», после старшей коллеги Елены Кузьминой – умной, тонкой актрисы, умеющей отполировать роль до блеска. Должно быть, это задевало самолюбие Арбузовой, но и побуждало искать свое, совершенствуя мастерство. Большому таланту соперничество не помеха. В этом убеждала каждая новая работа Арбузовой и, в первую очередь, ее Балерина в «Красной Жизели» – самая необычная и самая любимая роль.

Актриса получила здесь возможность прожить на сцене целую жизнь – и какую! Счастливое начало карьеры и ее трагический слом; любовные истории – прекрасные, мучительные, страшные; встречи и расставания – с людьми, с театром, с профессией, с родиной. Роль интереснейшая, но и ответственность велика: нужно убедить зрителя, что перед ним – легендарная Спесивцева. Арбузовой это удалось. Ее героиня, конечно же, не стала, да и не могла стать «копией» оригинала. Актриса явила художественный образ гениальной предшественницы – живой и вместе с тем окутанный поэтической дымкой.

Во многом удачу предопределили внешние данные Арбузовой: утонченный силуэт фигуры, царственный постав головы на «лебединой» шее, прекрасное лицо с темными, глубокими глазами, словно обращенными внутрь себя. Ее Балерине стоило выйти на сцену, как возникала «картина первоклассной красоты» – точно по слову Волынского. А когда начинался танец, красоту одухотворял талант.

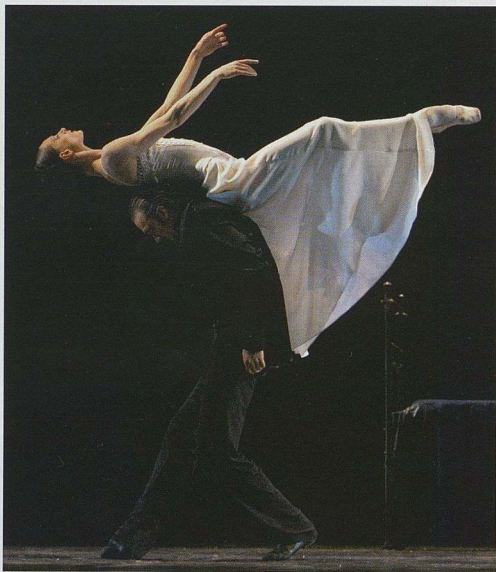
Уникальная пластика Арбузовой придавала особую выразительность драматическим сценам. Душевные потрясения взрывали гармоничный строй танца, тело сламывалось и скручивалось, ноги заворачивались внутрь, но поразительным образом и здесь в движениях балерины отзывалась музыка ее души, только теперь она звучала жалостно и скорбно. В любой, самой мучительной ситуации эта хрупкая, беззащитная героиня оберегала в себе главное – веру в искусство, в дарованное Богом призвание. Она и в безумие погружалась так, словно входила в новую сложную роль – со страхом, интересом и надеждой.

Арбузова сообщила роли, а с ней и всему балету, глубокий метафорический смысл. Не только жертва трагических обстоятельств, но еще и добровольная жрица искусства, избранница небес, ее Балерина олицетворяла тот романтический идеал, без которого жизнь становится пустой и беспросветно серой. Арбузова станцевала легенду о Спесивцевой, показав красоту ее дара и сохранив его тайну.

«Красная Жизель» принесла первую общественную награду – премию «Золотой софит», присужденную за лучшую роль года (1997). К десятилетию творческой деятельности Арбузова получила звание заслуженной артистки России (2003). И вот новая награда – премия «Душа танца». В данном случае – это не поэтическое иносказание. Искусство Арбузовой волнует и восхищает зрителей разных континентов, потому что в ее прекрасном танце светится прекрасная душа.

Ольга РОЗАНОВА

фото из архива театра



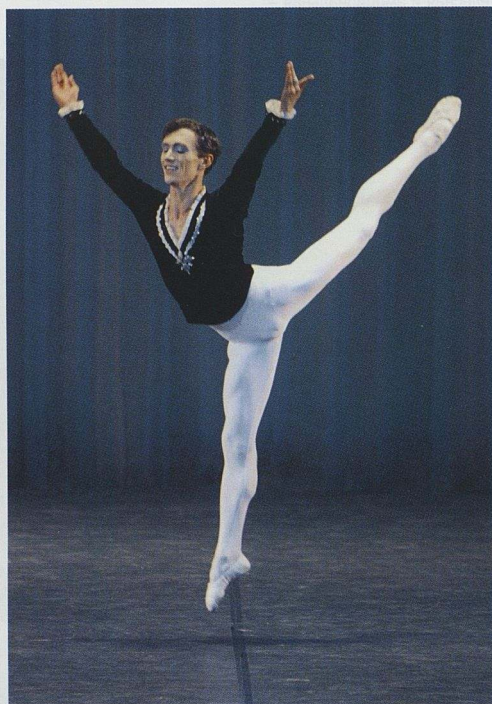
■ Вера Арбузова в балете «Анна Каренина».
Vera Arbuзова in the ballet Anna Karenina



■ Вера Арбузова в балете «Кто есть кто».
Vera Arbuзова in the ballet Who Is Who



Солнечный танцовщик Николай Чевычелов



■ Н.Чевычелов в вариации из балета «Лебединое озеро».

ФОТО С АНДРЕЕШЧЕВА

N. Chevychelov in the variation from the ballet Swan Lake

PHOTO: S. ANDREYESHCHEV

«Каждое его появление наполняет сцену ощущением итальянского солнца. Каскады его прыжков заразительны и блистательны», — писали о двадцатилетнем Николае Чевычелове-Меркуцио итальянские критики на родине Ромео и Джульетты. Жюри фестиваля «Московские дебюты», вручая артисту премию за эту роль, шуточно отметило, что «на московской сцене он, в тот год, прыгал выше всех».

Ощущение радости, которое дарит зрителям каждое выступление Николая Чевычелова — солиста Государственного академического театра классического балета под руководством Наталии Касаткиной и Владимира Василёва, оставляет впечатление встречи с ветреным, безудержно обаятельным, античным божеством.

«Он становится всё интереснее и интереснее. Его бог поцеловал в макушку», — отзываются о танцовщике Наталия Касаткина и Владимир Василёв. Ученик Геннадия Леяха, Николай Чевычелов в восемнадцать лет переступил порог их театра.

Была радость первых наград — уже в 19 лет Николай стал обладателем Гран-при на 2-м Международном молодежном конкурсе артистов балета в Ялте. Но было и серьезное испытание — необходимость лечить ногу и невозможность долгое время танцевать в полную силу. Он справился и с этим. А ко-

гда после отъезда нескольких солистов на постоянную работу за рубеж Чевычелов получил шанс танцевать главные партии в текущем репертуаре театра, то использовал его сполна.

Всего за семь лет работы в театре он выступил более чем в двадцати пяти партиях, из них десять — главные. Удивительная врожденная пластичность, исключительная работоспособность и яркое артистическое дарование превратили его на сцене из безмерно обаятельного и улыбчивого простака в сказочного принца.

Ему всё интересно. Он фанатично предан искусству классического балета и, по словам Касаткиной и Василева, знает все партии в репертуаре их театра. Он часто подсказывает, что не так получилось у того или иного танцовщика. С удовольствием ведёт класс в театре.

В последние годы, наряду с самой знаменитой классикой — «Лебединым озером», «Жизелью», «Дон Кихотом», «Щелкунчиком», Касаткина и Василёв в мировых гастрольных турне всё больше показывают востребованные ныне собственные постановки с авторской хореографией: «Сотворение мира», «Ромео и Джульетта», «Чудесный мандарин», «Спартак», «Дама с камелиями»...

В «Сотворении мира» Николай Чевычелов танцует три пар-

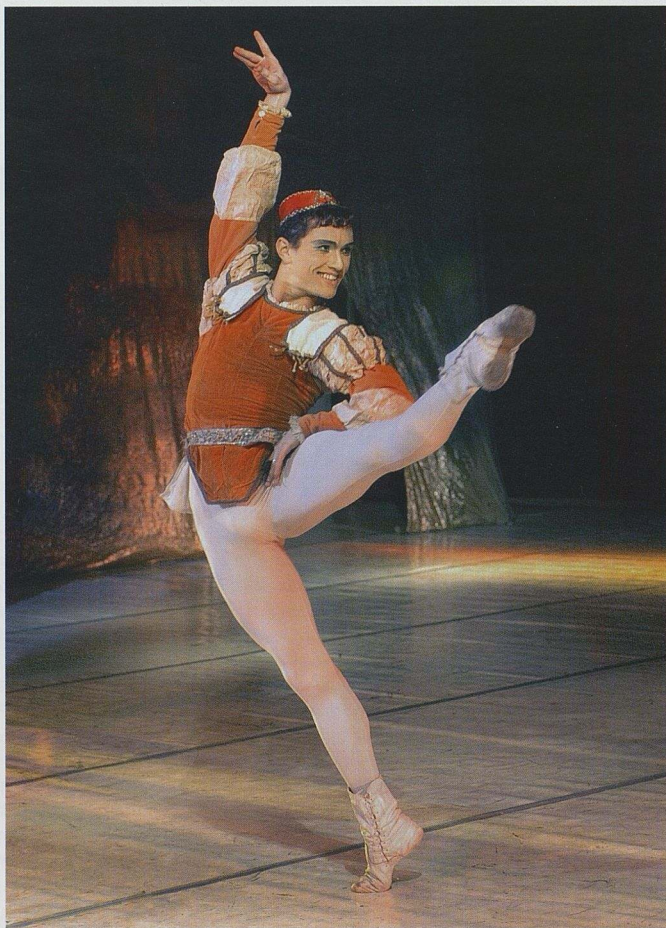
тии. Жаль только, что он не может на сцене быть одновременно сразу во всех этих трёх ипостасях: Бога, Черта и Адама! Всюду он неожиданно разный. Его Митробий в «Спартаке» – артистичный и разнузданный, а Красс великолепен жесткой четкостью, неуёмной злобой. В создаваемых Чевычеловым образах оживает дух того времени и пространства, в котором существуют его персонажи.

Сегодня в репертуаре артиста: Меркуцио в балете «Ромео и Джульетта», Базиль и Гамаш в «Дон Кихоте», Альберт в «Жизели», Принц и Ганс в балете «Щелкунчик», Принц в «Золушке», Зигфрид и Шут в балете «Лебединое озеро», Бог, Адам и Черт в «Сотворении мира», Поэт в балете «Пушкин», Жорж в «Травиате», Красс и Митробий в «Спартаке», Голубая птица и Художник в балете «Спящая красавица», Мандарин в «Чудесном Мандарине», а также вставное па де де из балета «Жизель», па де де из балета «Фестиваль цветов», большое классическое па де де Д.Обера, па де де из балетов «Щелкунчик», «Сильфида» и ряд других партий.

«Его даже сравнивать ни с кем нельзя, – говорит Владимир Василёв. – Растет и становится всё лучше и лучше. Я больше его люблю в характерных ролях, именно потому, что его достоинства раскрываются здесь полнее благодаря большим возможностям, неожиданным краскам и нюансам. Он не перестаёт удивлять своей почти животной пластичностью умного тела. Было несколько исполнителей «Чудесного мандарина» – он иной. Есть четкая хореография у Мандарина, но он наполняет её такими интересными новыми новыми смыслами! Коля очень хорошо передаёт глубину образа: вначале inferнально-зловещий, в конце, когда его раздевает Уличная девушка, его тело и душа постепенно становятся по-детски беззащитными. В момент, когда его Мандарин идёт с ней на сближение и тем самым на верную смерть, он становится очень трогательным».

Танцовщик мог бы бесконечно эксплуатировать своё природное обаяние – и этого вполне достаточно, чтобы завоевывать любовь зрителей, но планка профессиональной требовательности к себе год от года становится у него выше и выше. Высокая техничность, которой он добивается в каждой партии, – не является самоцелью, главное – постижение души самого танца.

Юлия БОЛЬШАКОВА



■ Н.Чевычелов (Меркуцио) в балете «Ромео и Джульетта». ФОТО А.МИХАЙЛОВА

N. Chevychelov (as Mercutio) in the ballet Romeo and Juliet PHOTO: A. MIKHAILOV

■ Н.Чевычелов (Черт) в балете «Сотворение мира». ФОТО А.МИХАЙЛОВА

N. Chevychelov (as Devil) in the ballet The Creation PHOTO: A. MIKHAILOV



Андрис Лиепа: Слава – только обертка, жить – значит служить идее

– Андрис, когда Вы впервые почувствовали себя настоящим профессионалом?

– По-настоящему почувствовал себя взрослым и серьезным человеком, когда, уже работая в Большом театре, принял решение поехать работать за границу, в Америку. Думаю, тогда все окружающие поняли, что я – самостоятельная личность, а не просто сын Мариса Лиепи – Андриса.

– Больше всего Вы танцевали со своей одноклассницей – великолепной Ниной Ананишвили. С ней же одержали победу на первом в Вашей жизни балетном конкурсе. Как складывался Ваш дуэт?

– С Ниной мы начали репетировать в училище – это был школьный спектакль «Коппелия» на сцене Кремлевского Дворца съездов. После этого мы с этим спектаклем довольно успешно прошли просмотр на Московский международный конкурс. Современный же номер – «Юность», который когда-то был создан для Аллы Михальченко и Николая Федорова, нам поставил Максим Саакочив Мартirosян. Потом быстро пришлось учить дуэты из «Курсара» и «Спящей красавицы», что было тоже очень хорошо, – мы сразу попали в «обойму» настоящего классического репертуара. И я, и Нина получили первую премию по младшей группе на Московском конкурсе. Потом в театре нас стали «разводить», и через четыре года к следующему конкурсу Нина уже готовилась с Алексеем Фадеевичем. Но, к сожалению, он повредил ногу, и буквально за месяц до конкурса возникла такая ситуация, что кому-то надо было спасать положение.

– Не боялись искушать судьбу дважды?

– Отец тогда сказал мне: «Ни в коем случае не иди на конкурс, так как ты к нему не готовился, лучше остаться победителем, чем после золотой медали проиграть». Честно говоря, я тоже прекрасно понимал, что мне будет трудно за месяц выучить два новых па де де из «Лебединого озера» и «Раймонды» и дуэт из «Золотого века». Но мне так хотелось танцевать, и я отлично понимал, что нельзя упустить шанс. В то время молодым много танцевать не давали, и можно было просидеть в кордебалете достаточно долгий срок. Как я, в общем-то, и просидел четыре года. Только после того, как я вырвался из театральной ситуации, ко мне стали относиться снисходительнее.

На конкурсе я получил серебряную медаль, уступив золото аргентинскому танцовщику Хулио Бокка. Но для меня «серебро» было не менее почетно, чем золото, так как внутренне я понимал, что сделал все, что от меня зависело. Самое главное, что мы с Ниной сразу же получили приглашение на Международный конкурс в Джексон. Целый год готовились, поехали в Джексон, получили на двоих Гран-при, и это, конечно, в нашей судьбе сыграло основополагающую роль. Но если бы тогда я отказался, не было бы ни Джексона, ни последовавшей затем работы в Америке. В тот момент это был первый серьезный шаг, который я сделал самостоятельно. Отец не хотел, чтобы я уезжал в Америку, бросал Большой театр, а я ни секунды не жалел о том, что уе-

хал. Такой связи с Большим театром, о которой думал отец (сам он мечтал работать в Большом в любом качестве, хоть бы и библиотекарем в нотной библиотеке), – у меня не сложилось, хотя я всё равно с ним сотрудничаю – делаю вечера памяти отца, творческие вечера Илзе, приношу в Большой свои проекты, то есть – не расстаюсь с ним.

– Андрис, Вы много танцевали у нас и за рубежом, но рано ушли со сцены и стали режиссером, у Вас за плечами много осуществленных проектов и еще больше планов. Как рождаются идеи?

– Я не просто много танцевал, я много видел: ходил на бродвейские мюзиклы, смотрел спектакли с Паваротти, Доминго. Я все время куда-то хожу, смотрю, и это меня подпитывает. Например, когда я приехал с Карлой Фраччи в Ла Скала танцевать «Жизель», то отправился в Венецию на остров Сан-Мисель, где похоронен Даглиев. Эти вещи кому-то неинтересны, даже артистам балета. Для меня такие поездки очень важны, а желание поклониться праху – не простая формальность.

Проекты «Маэстро», «Новый год в Гостином дворе», который уже был венецианским, петербургским, японским, бразильским, – это мои впечатления от путешествий по городам мира или увлечение какой-то страной. Стремлюсь в реальности осуществлять свои мечты. Ставлю спектакли в цирке, например, в прошлом году это был «Волшебник Изумрудного города». Для годовалого спектакля Илзе Лиепа на сцене Большого театра я уговорил выступить в роли хореографа и артиста Егора Дружинина.

Считаю интересным подобное сочетание разных жанров. Мы впервые принесли лазер на сцену Большого театра в «Музее Оскара Шлеммера». Это маленькая деталь, но до этого момента никто, действительно, не работал с лазером в Большом театре, а мы привнесли в его опыт новую технологию. На вечер, посвященный 30-летию фильма «Москва, любовь моя», который прошел в сентябре прошлого года в Большом театре, поставили электронный экран, на который транслировались кадры из фильма, где госпожа Курихари танцует «Жизель». Потом экран «раздвинулся», и из центра появилась сама актриса. Электронных экранов в Большом театре тоже не было, и наша идея стала еще одним нововведением. Конечно, многие из моих проектов – не чисто балетные концерты, а скорее – тематические. Но, например, к вечеру, о котором я говорю, были созданы три танцевальных номера. То есть всё замешано на творчестве, на идеях, которые иногда кажутся безумными из-за трудности их осуществления.

Мне очень нравится, что режиссер приходит в балетный спектакль. Например, тандем Раду Поклитору – Деклан Доннеллан в «Ромео и Джульетте» – свидетельство возрождения традиций сотворчества режиссера и хореографа. Я, с одной стороны, человек балетный, с другой – у меня склад ума режиссерский, поэтому мне и удалось, не будучи профессиональным режиссером, поставить фильм-балет «Возвращение Жар-птицы». Я был и сце-



Легенда русского балета, великий танцовщик XX века Марис Лиепа когда-то написал в своем дневнике: «Я хочу танцевать Принца в «Лебедином озере». Его сын Андрис Лиепа тоже всегда хотел танцевать, но не ставил перед собой заоблачных целей. Уйдя со сцены и недавно отметив двадцатилетний юбилей творческой деятельности, он смело принимается за реализацию самых, казалось бы, неосуществимых идей, которых у него немало.

наристом, и режиссером, и даже отчасти оператором, декоратором, — делал все, что только возможно было делать.

– Вы продолжите восстановление «Русских сезонов»?

– Сейчас работаем над следующим триптихом. «Синий Бог» уже поставлен УИглингом (главным балетмейстером труппы English national ballet) с Николаем Цискаридзе в главной роли на кремлёвской сцене. В планах — «Тамара» с Ирой Ниорадзе и, если получится по срокам, с Илей Кузнецовым, а затем предполагается, что Георгий Алексидзе будет восстанавливать «Павильон Армиды», где, на мой взгляд, могли бы танцевать Николай Цискаридзе и Сергей Филин. Мечтаем сделать две большие программы из этих премьер и старых спектаклей «Жар-птица», «Петрушка», «Шехеразада» с новыми исполнителями. «Жар-птицу» и «Синего бога» уже показала зрителям труппа «Кремлевского балета».

Также готовим интересный проект для Илзе — «Ида Рубинштейн». Пьесу о ней написали вахтанговцы Павел Любимцев и Владимир Иванов.

– Большой театр имеет в репертуаре только один фокинский спектакль. Это не мало?

– Ничего не имею против того репертуара, что идёт в Большом театре, но Мариинский театр в репертуарном выборе может стать хорошим примером. Десять лет фокинские спектакли идут на его сцене, их вывозят в каждую гастрольную поездку, и, даже разговаривая с импресарио, я слышу: «Сделайте «Жар-птицу», «Петрушку» и «Шехеразаду» и вы будете иметь успех».

Это ведь потрясающие музыкальные произведения, которых в балете очень мало. Оркестру, конечно, надо много работать над партитурами, но я считаю, что весь смысл как раз в том, чтобы браться за тяжелые, почти неосуществимые проекты, тогда есть продвижение вперёд.

Я предлагал Большому театру осуществить постановку фокинских балетов бесплатно, на чистом энтузиазме. Ведь эти спектакли реально упрочивают славу русского балета за границей. Ирма Ниорадзе на гастролях в Турине танцевала восемь «Жар-птиц» и шесть «Шехеразад». Поверьте, я не призываю, чтобы взяли мои постановки, но вывозить на гастроли только «Спартак», на мой взгляд, неверно. Ведь одно не противоречит другому, вместе со «Спартак» можно показать балеты «Русских сезонов». В каждом из этих спектаклей есть место для любой балерины любого уровня. Там могут танцевать и Надежда Грачева, и Светлана Захарова, и Галина Степаненко. Петрушку могут танцевать и Юрий Клевцов, и Сергей Филин, и другие. Эти роли исполняли гениальные танцовщики, на них можно расти и на них, действительно, растут. Даже в балетной труппе Римской оперы за два-три года нашего сотрудничества заметен рост артистов. Они не могут пока соперничать с нашими русскими танцовщиками, но уровень их мастерства определенно повышается. В дягилевских спектаклях танцевали и Вацлав Нижинский, и Михаил Барышников, и Рудольф Нуреев, и Серж Лифарь, и Антон Долин... Нет такого тан-

цовщика, который не хотел бы раз в жизни станцевать Петрушку. Великие же балерины — Марго Фонтен, Синтия Грегори и многие другие, в свою очередь, танцевали Жар-птицу.

– Андрис, расскажите о работе Фонда имени Мариса Лиепы. Как и для чего он создавался?

– Отец умер накануне открытия своей собственной труппы. Очень многие люди просили меня оставить эту труппу под именем Мариса Лиепы, но мы с Илзе решили этого не делать и не позволили взять имя отца ни одной другой вновь созданной труппе, театру. Мы сами создали Фонд, чтобы отвечать за каждый шаг, освещенный именем отца. На сегодняшний день я искренне могу сказать, как когда-то говорил и отец, что все сделано по максимуму, и даже если что-то не получается, то не потому, что мы не хотели или что-то не доделали, а потому что реально возможностей больше не было.

У Фонда есть стипендиаты — Нелли Кобахидзе, Анастасия Меськова, и мы очень рады, что в Большой театр они пришли уже будучи замеченными нами. Сейчас они восходящие звезды. Настя, ещё будучи выпускницей школы, выступала в «Дон Кихоте» со звездой Мариинского театра, пятикратным лауреатом международных конкурсов Андреем Баталовым, что само по себе делает честь любой исполнительнице. Нелли всегда приезжает на наши концерты, в Риге она станцевала адажио из «Жизели», уже дебютировала в партии Жизели в Уфе, и я верю, она будет блестящей исполнительницей этой роли. Теперь они обе — солистки Большого, в последних премьерах уже танцуют главные партии.

Мы дружим с Московской академией хореографии и всегда приглашаем её педагогов и учеников на свои вечера и спектакли трупп, которые привозим в Москву. Помогаем школе Николая Огрызкова. Он один из немногих, кто не блефует, а учит, действительно знает то дело, которым занимается.

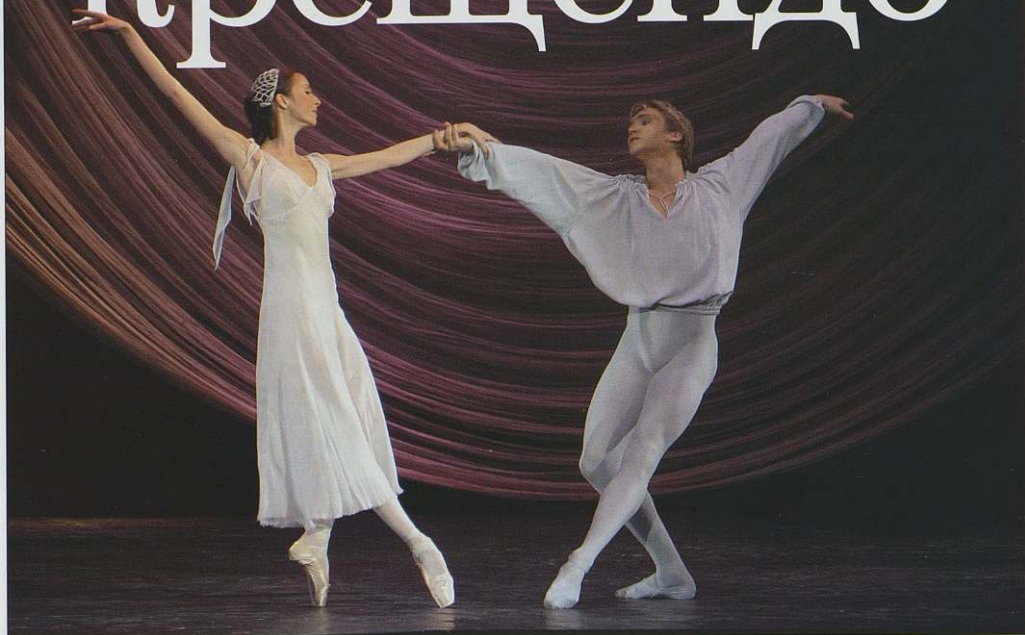
– Ваш отец был не только великим танцовщиком, но и незаурядной личностью. Сейчас мало кто в балетном искусстве, где эгоцентризм — одна из составляющих успешной карьеры, может провозгласить: «Я хочу танцевать со лет», «Слава ничто, танец — всё»...

– Отца называли Лоуренсом Оливье в балете, то есть уровень его интеллекта соответствовал уровню интеллекта величайшего актера современности. Он был признан равным великому англичанину, хотя не владел словом так, как Оливье. Когда критик из «Sunday Times» Ричард Бакл увидел отца в «Ромео и Джульетте», он написал: «Его тело думает, а мозг танцует». Такие фантастические ассоциации рождались от его спектаклей.

Слава, на самом деле, приходит только к тем, кто её может выдержать. В театре я видел на многих примерах, как люди, получая всё, потом это «всё» теряли только потому, что восприняли лишь красивую обёртку, а не настоящее, что под ней скрывалось. Обёртка быстро потускнела, и никакого чуда не произошло.

Беседовала Юлия СТРИЖЕКУРОВА

Сплошное крещендо



Вышло так, что Самара стала городом, где этой, теперь уже традиционной акцией, начиная с 1994 года, воздают должное одной из легендарных балерин XX века Алле Шелест. Это не случайно. С именем Аллы Яковлевны связан важный этап жизни куйбышевской-самарской балетной труппы: в 1966 году она поставила на сцене Куйбышевского театра балет «Дон Кихот», а в 1970-1973 годы работала главным балетмейстером театра.

В последние годы на каждом из самарских фестивалей делается акцент на одной из граней творческой личности Шелест. Так, фестиваль 2002 года был посвящен «белому» – романтическому балету, фестиваль 2003 года – «профилям» современного танца. На фестивале 2005 года, девятым по счету, бал правил драмбалет, иначе именуемый хореодрамой. Хореографы, работавшие в сфере драмбалета, внесли значительный вклад в развитие отечественного балетного искусства. Созданные ими в 30 – 50-е годы спектакли в той или иной степени не утратили своей художественной ценности и в наши дни. В их числе «Ромео и Джульетта» Л.Лавровского, «Бахчисарайский фонтан» Р.Захарова, «Пламя Парижа» В.Вайнонена, «Шурале» и «Спартак» Л.Якобсона.

Среди ставших эталонными сценическими созданий Шелест немало партий, которые она исполняла в спектаклях этого направления.

Сегодня, наряду с романтическими «белыми» балетами, в репертуаре Самарского оперного театра несколько типичных образцов хореодрамы. Они и составили афишу фестиваля, который открылся балетом «Эсмеральда» на музыку Ц.Пуни. В основе спектакля, поставленного на самарской сцене под руководством главного балетмейстера театра Никиты Долгушина петербург-

■ Д.Сухорукова и М.Лобухин в сцене из балета «Ромео и Джульетта».

D. Sukhurokova and M. Lobukhin perform a scene from the ballet Romeo and Juliet

ским хореографом А.Тихомировой, версия Перро-Петипа. «Эсмеральда» появилась в репертуаре 1997 году и, что удивительно, нисколько не поблекла за прошедшие годы.

Хочется, прежде всего, отметить виртуозно поставленные и тщательно отрепетированные массовые сцены. В энергичную, пульсирующую атмосферу представления сразу вводит первая же картина, живописующая парижское «дно» со множеством разношерстных обитателей: бродяг, пьяниц, воров. Каждый из взрослых и детских персонажей (в спектакле заняты учащиеся хореографической школы при театре) ярко индивидуален пластически и органично включен в общую полифонию действия.

В «Эсмеральде» много чисто игровых эпизодов, в которых основными выразительными средствами являются мимика, жест. Некоторые партии вообще нетанцевальны. Поэтому успех спектакля во многом определил драматический талант занятых в нем артистов. Пальма первенства, безусловно, у Юрия Проскурякова в небольшой по объему, но чрезвычайно выразительной партии Квазимодо. Владимир Тимофеев создал убедительный образ раздраемого противоречивыми чувствами священника Клода Фролло. В фестивальном спектакле приняли участие солисты Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.Мусоргского Анастасия Ломаченкова – Эсмеральда и Кирилл Мясников – Феб.

Вторым фестивальным спектаклем стал «Маскарад» на музыку Арама Хачатуряна. Этот балет – авторский перенос на самарскую сцену работы хореографов Н.Рыженко и В.Смирнова-Голованова, (они же авторы либретто) – типичный пример современ-

ного драмбалета. Действие разворачивается непрерывно, в стремительном темпоритме сменяют друг друга исполненные драматизма дуэты, эмоционально напряженные монологи-исповеди, острохарактерные эпизоды и танцевальные дивертисменты. Главные партии исполнили гости из Саратова. Партию Арбутина – Игорь Стецюр-Мова, партию Нины – Ольга Никулина. Гости без труда вписались в самарский ансамбль, в котором на высоте оказались и местные артисты – Анастасия Тетченко – баронесса Штраль и Дмитрий Голубев – князь Звездича.

Фестивальную эстафету принял неуязвимый «Дон Кихот» Л.Минкуса, присутствие которого уместно в афише любого фестиваля. Балет поставлен Никитой Долгушиным в 2004 году, ведущие партии исполнили солисты Мариинского театра Софья Гумерова – Китри и Михаил Лобухин – Базиль, чье участие, безусловно, подняло исполнительскую планку спектакля. Гумерова блистала, прежде всего, балеринским апломбом, продемонстрировав высокую технику, четкость и выверенность танцевальной манеры. Михаил Лобухин стал открытием для искушенной самарской публики. Окончив в 2002 году Академию русского балета имени А.Я.Вагановой, он был принят в труппу Мариинского театра, где станцевал несколько ведущих партий в балетах классического наследия и постановках Дж.Баланчина и У.Фосайта. Отточенная техника не является для Лобухина самоцелью. Она сочетается с особой мягкостью танцевальной манеры, обаянием и притягательностью личности.

Эти качества артиста оказались особенно выигрышными в партии Вацлава в балете Б.Асафьева-Р.Захарова «Бахчисарайский фонтан», особое место которого в череде драмбалетов определяется проникновенностью пушкинского сюжета и выразительной портретностью ведущих партий. В истории артистических достижений «Бахчисарайский фонтан» – Зарема Аллы Шелест. «Бахчисарайский фонтан» неоднократно ставился на куйбышевской-самарской сцене. Нынешняя постановка – 1988-го года.

В фестивальном спектакле ждали, прежде всего, приму Мариинского театра Ирму Ниорадзе – Зарему, которая идеально подходит к её внешним данным. Конечно, блеснуть виртуозной техникой здесь не представляется возможным. Важно другое: проникновение в глубины страдающей души героини, уязвленной изменой Гирея. Но искомой распахнутости души как раз и не доставало Ниорадзе, которая представила свою героиню, прежде всего, неприступной, обольстительной хозяйкой гарема.

Зато молодая солистка Мариинского театра Дарья Сухорукова в партии Марии покорила нюансировкой душевных переживаний, которая сочеталась с трепетностью и графичностью общего танцевального рисунка роли. Особенно хороши эмоционально наполненные монологи-воспоминания Марии о возлюбленном. Ее дуэт с Вацлавом-Лобухиным оказался на редкость гармоничным. В этом спектакле «не затерялись» и самарские артисты – техничный, горячий Александр Широких – Нурали и опытный Сергей Воробьев – Гирей.

Фестивальную афишу как нельзя лучше дополнил фирменный спектакль Самарского театра – одноактный балет «Дама с собачкой» на музыку Р.Щедрина. Эта авторская работа является принципиальной удачей хореографа Надежды Мальгиной. Сегодня, по прошествии двух лет после премьеры, довелось еще раз убедиться в гармоничности всех компонентов спектакля. Безусловно достоинство его танцевальной лексики, которая, пожалуй, идеально легла на очень непростую для воплощения хореографи-

ческими средствами музыки.

Труппа вжилась в спектакль. Из сценического поведения ушла премьерная робость. Органично и эмоционально насыщено ведут свои партии Мария Тарноградская (Анна Сергеевна) и Алексей Турдиев (Гуров). Чеховские герои выглядят цельными натурами, безоглядно отдающимся охватившим их чувствам.

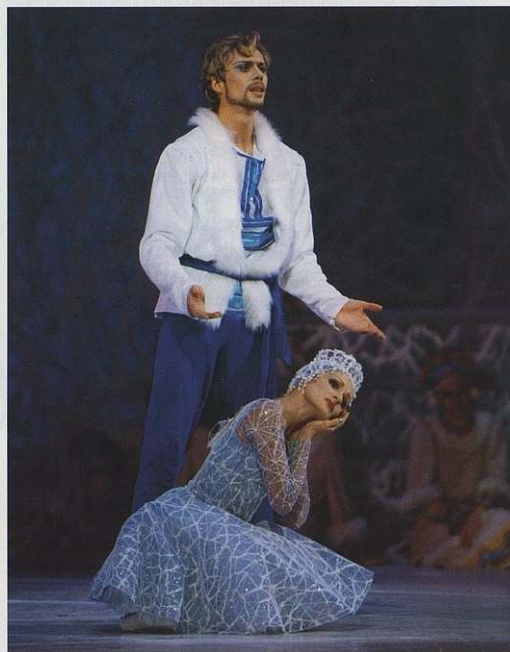
В заключительном гала-концерте фестиваля был дан парад поистине легендарных фрагментов из спектаклей разных лет. В сцене Ромео и Джульетты из одноименного произведения С.Прокофьева-Л.Лавровского как нельзя лучше проявились творческие индивидуальности Дарья Сухорукова и Михаила Лобухина. Два фрагмента из полотна Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко «Снегурочка» П.Чайковского-В.Бурмейстера эмоционально исполнили солисты этого театра Екатерина Сафонова и Виктор Дик.

Ирма Ниорадзе исполнила миниатюру «Лебедь» К.Сен-Санса-М.Фокина, продемонстрировав изысканную, отточенную технику.

Специально для гала ведущие солисты самарской труппы подготовили несколько номеров, ставших своеобразными премьерными фестивалями. Праздничное, браваурное па де де из «Пламени Парижа» в большей степени отвечает творческой индивидуальности Дианы Гимадаевой. Алексею Зайцеву пока что не достает героического начала, которое присутствует в хореографическом рисунке его персонажа, – это все-таки особое актерское амплуа. Смелую заявку сделали Анастасия Тетченко и Алексей Турдиев, исполнившие па де де Дианы и Актеона – вставной номер, специально сочиненный А.Вагановой для собственной хореографической версии балета «Эсмеральда».

Для характеристики IX фестиваля в честь Аллы Шелест, который прошёл на сцене Самарского театра оперы и балета, пожалуй, лучше всего подходят слова, сказанные самой Аллой Яковлевной во время ее последнего приезда в Самару в 1997 году на праздник, посвященный 60-летию её творческой деятельности: «Это было сплошное крещендо».

Валерий ИВАНОВ



■ Е.Сафонова и В.Дик во фрагменте из балета «Снегурочка». ФОТО В.ЛАПИНА
 ■ Ye. Safonova and V. Dik perform a piece from the ballet Snegurochka (The Snowmaiden) PHOTO: V.LAPIN

Вокруг лета и планеты

Июнь. Хельсинки.

Международный форум балета. Финляндия – страна, где балетные конкурсы утверждались как явление в первой пятёрке стран под эгидой Международного института танца. Мне довелось присутствовать на первом конкурсе в Хельсинки, бывала я там и позже. Сегодня же хотелось поговорить о том пути, который заметно прошёл балетный мир за эти годы, а с ним и Хельсинский форум.

Конкурс в Хельсинки собрал почти 100 исполнителей, соревновавшихся по младшей и старшей группам. На конкурсе примерно в равном соотношении классического и современного танца предстаёт каждый участник. Иными словами доля современного репертуара достаточно зрима, чтобы мы имели право сосредоточить своё внимание на анализе принципов, формирующих современный репертуар конкурсантов и предьявляемых требований к этому разделу международных соревнований.

Когда-то на первом конкурсе в Хельсинки на пресс-конференции Юрию Григоровичу – председателю жюри этого и ряда других конкурсов был задан вопрос: «Принцип конкурсного репертуара классического танца ясен: это вариации или дуэты из балетов XIX и XX века. А каковы принципы, формирующие репертуар участников в современном танце?» Вопрос возник потому, что одни исполнители предстали перед жюри как «босоножки», другие показали номера в вариантах каблучной техники, третьи – пальцевой (неоклассика). Сравнению при оценке могла подлежать лишь степень наличия индивидуальности у исполнителя и то не всегда. У «свободного» танца одни законы, у «модерна» иная техника, у джаз-танца – своя методика, у неоклассики – критерии, отличающиеся от других.

Юрий Николаевич ответил: «К сожалению, мы не богаты современным репертуаром, поэтому пусть танцуют пока всё. Позднее мы разберёмся и выберем направление для современных туров на международных конкурсах балета». К сожалению, разбираются специалисты до сих пор. И не на одном конкурсе не

просматриваются какие-либо принципы, не прописаны они для участников ни в одних условиях. Не в этом ли причина общей неудовлетворённостью этим разделом исполнительства на многочисленных ныне балетных соревнованиях? Посему позволим себе высказать своё понимание того, как должен формироваться этот раздел балетных конкурсов. Подчеркнём, балетных, что в мире понимается как театр классического танца. Следовательно, современный раздел должен быть соревнованием в его новых формах.

Не модерн, contemporary, джаз и т.д., а именно театральный балетный номер. Он может быть создан на классической, характерной, этнической, общепластической танцевальной основе, но он должен быть явлением театра балета – миниатюрой этого искусства.

Чуть позже вернёмся к этой теме. А в данном разделе статьи хотелось бы оценить высокое организационное мастерство организаторов данного форума, пожалуй, только отчасти растянутого по продолжительности, что сложно для пребывания на нём гостей. Спокойный ритм и академическая атмосфера вселяли уверенность, и исполнители максимально проявляли себя.

Присужден на этом конкурсе и Гран при, который заслуженно получил победитель многих международных соревнований, юный и одновременно опытный А.Симкин. Предстала впервые американская плеяда танцовщиков, воспитанников Анатолия Кучурука, хорошо известного в прошлом танцовщика, неоднократного лауреата балетных соревнований. Уверенно выступали молодые талантливые казахские юноши, воспитанники Уланы Марсиндова.

Отсутствие интереса к участию в международных конкурсах вновь проявила Россия, что в последние годы стало уже нормой.

Финский конкурс подтвердил верность традициям балетных конкурсов, сложившихся в XX веке, и тем подчеркнул их жизнённость в XXI.

Сентябрь. Сеул.

II Международный танцевальный конкурс в Корее.

Это – новый форум. Потому неудивительно, что собрал он не так много исполнителей, как уже сложившиеся авторитетные соревнования в Европе. Возможно, поэтому волнения, споры и поиски внесли нервно-заинтересованную струю в его подготовку и ход просмотров.

Если конкурс в Хельсинки мог бы быть несколько более компактным, то конкурс в Сеуле хотелось бы, наоборот, расширить по времени, отпущенному для проведения.

Четыре дня: открытие, два дня просмотров и закрытие. И при этом – три самостоятельных номинации и раздельное жюри: классический танец, современный и этнический. Так, жюри классического танца в течение одного дня просмотрело около 60 выходов на сцену исполнителей по младшей и старшей группам (35 участников). Как один тур и объявление результатов проходили соревнования и по современной, и по этнической номинациям. Конкурс в Сеуле также назвал обладателя Гран при. Его обладательницей стала молодая солистка театра Universal Ballet Company Ли Сан Ён. Очень высокая, с красивыми линиями и безусловной грацией. Но за скобками увиденного остались её возможности в исполнении аллегро (прыжков и техники вращений). Потому нет уверенности в том, что Ли Сан_Ён сумеет подтвердить своей карьерой получение столь обязывающей премии.

Вновь порадовали те же, что и в Хельсинки, исполнители мужского танца из Америки и Казахстана. Впервые на конкурсе успешно выступил и завоевал золотую медаль и представитель Турции. Уверенно выступили «хозяева поля» и артисты из Китая.

О подготовке к конкурсам китайской молодёжи хотелось бы сказать особо. По моим наблюдениям, у конкурсантов из Китая практически не бывает промахов и неудач. То, какое место занимают они в конкурсных рейтингах, зависит от сложившейся ситуации и яркости соперников, но практически их везде ждёт успех, секрет которого в профессионально серьёзной подготовке. Не бывает случайного выбора репертуара. Его подбор соответствует индивидуальности, в дуэтах партнёры подходят друг другу, все детали танца отработаны, все акценты точно проставлены по ме-

стам. И главное, выдержан стиль произведения. Но самое, пожалуй, важное – специалисты в Китае сумели в современном репертуаре практически ответить на вопрос: что в современной программе конкурсов является театральным танцем, а что к ним не относится. Жюри многих мировых конкурсов отмечает китайских хореографов как лучших, присуждая им призы. А в Корее представители китайского танца завоевали призы и как исполнители классического танца, и – современного. И там, и там была представлена удивительно содержательная и выразительная хореография. Но в одном случае она относилась к театру балета, а в другом – четко соответствовала требованиям конкурса contemporary dance. Наверное, пора всем поучиться у китайских специалистов пониманию «стиля» и направления в современной хореографии, а также ответственному подходу к подготовке специалистами-профессионалами молодых соискателей наград.

Особого разговора достойна номинация по этническому танцу. Мы не встречали подобного раздела на других конкурсах. Хотелось бы поддержать подобное начинание, хотя мы понимаем все трудности, которые могут возникнуть при оценке исполнителей, поскольку различия и стилистические традиции многообразных этнических типов танцев у разных народов не поддаются сопоставлениям, не позволяют выделить единые критерии подхода. Потому показ этнических, фольклорных или сценических танцев – это скорее фестиваль, чем конкурс. Хотя в Корее многие исполнители порадовали самобытностью и увлеченностью. Начиная с открытия конкурса, где выступали мастера – члены жюри и поразивший всех корейский ансамбль барабанов.

Объединяет эти два столь не похожих друг на друга конкурса и личность Дорис Лайне. Эта известная в прошлом балерина, много лет отдавшая Международному институту танца, стоявшая у истоков конкурсного феномена, член многих конкурсных жюри, в этом году возглавила оргкомитет Международного конкурса в Хельсинки, обеспечив профессиональную стабильность его проведения, и жюри Сеульского конкурса, передав его организаторам свой опыт и знания международных критериев и, безусловно, подняв, тем самым, его уровень.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

прошли мы с конкурсами балета

«Вечные вещи»

Айседоры Дункан

Пятый международный фестиваль аутентичного музыкально-театрального искусства во дворцах и усадьбах столицы «Московское действо» был посвящен знаменательной дате – 100-летию первого выступления Айседоры Дункан в России. Отметим его приехали труппы из 16 стран мира, всего же в празднике участвовало 25 коллективов, представивших прошлое, настоящее и будущее свободного танца и его многочисленных ответвлений – танца Дункан, ритмики, модерна, эвритмии, музыкального движения, гармонической гимнастики, контактной импровизации, бую.

Столь грандиозный праздник в честь Айседоры Дункан исторически закономерен. Нигде танец артистки не имел такого огромного отклика, как в России. И не только великие русские балетмейстеры Михаил Фокин и Александр Горский оценили возможности предложенной ею техники. Многие представители художественной интеллигенции «заболели» идеями Дун-

кан. Было открыто несколько серьезных школ, проводились концерты отдельных исполнителей и групп. Увидев танец Айседоры, Стефанида Руднева и её подруги создали в Петербурге студию свободного танца – «Гептахор» (в переводе с греческого «пляска семерых»), где разработали уникальный метод обучения искусству импровизации, как непосредственному отклику на заложенные в музыкальном произведении движения. Были и другие известные школы: Франчески Беаты, Инны Чернецкой, Веры Майя, Льва Лукина, который помимо создания своих балетных постановок в 1936-1944 годах руководил студией имени А.Дункан. Элла Рабенек в 1910 году также открывает «Московские классы пластики», где начинала свой путь Людмила Алексеева, создательница школы «гармонической гимнастики», которая продолжает жить и по сей день, развивается и привлекает всё новых и новых сторонников.

Открытие фестиваля состоялось в Московском международном доме музыки выступлением группы «Искусство Айседоры Дункан», руководит которой известная танцовщица, исследователь, хореограф-постановщик Лори Белилов (США). Она училась у приёмных дочерей Дункан – Ирмы и Анны, а так-

■ Танцуют артисты труппы M.I.E.R (Япония)
The M.I.E.R troupe (Japan) dancing



же у дунканистки второго поколения Миньон Гарланд. Миссия группы тройственная. Первая – историческая – воссоздать, сохранить и передать последующим поколениям танцовщиков и зрителей мастерство танца, технику и репертуар Айседоры Дункан. Вторая – расширить этот репертуар с помощью современных интерпретаций, сценического дизайна и постановок. Наконец, Лори Белилов и её группа выступают как исполнители танцев Дункан и своей оригинальной хореографии, созданной в традициях дунканизма.

Программа выступления коллектива была обширна и разнообразна – от ранних лирических вальсов и этюдов на музыку Шопена и Шуберта, поставленных самой Айседорой и показанных ею в России в начале XX века, до её поздних, трагических соло-танцев на музыку Листа и Скрябина. Танцы, вдохновлённые греческой мифологией и осуществлённые на музыку Глюка из оперы «Орфей и Эвридика», демонстрировались и солистами труппы Бет Дешарун, Карен Данцлер, Лори Белилов, и всей группой.

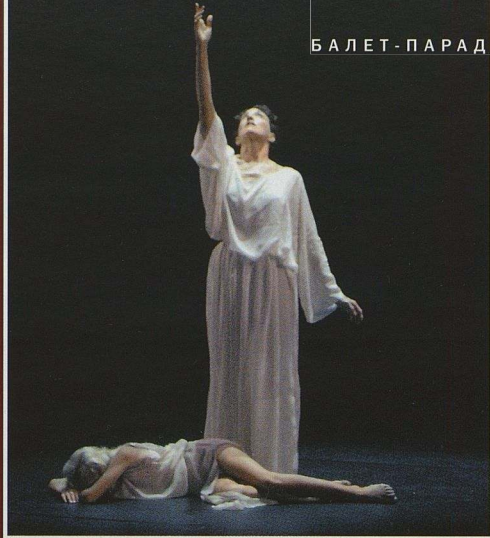
Впечатления от событий, свидетелем которых Дункан стала, живя в России в 1921-1924 годах, она отразила в целой серии своих композиций. Лори Белилов виртуозно исполнила произведения, которые с необыкновенной силой раскрывала музыка Скрябина. Это трагическое по своему содержанию произведение «Мать» и «Революционный этюд». Представление завершилось радостным и сияющим всеми красками радуги «Блестящим вальсом» Ф. Шопена, в котором мы увидели всю труппу.

Фестиваль фестивалей поразил и своими масштабами, и количеством концертных площадок, где проводились выступления, начиная от Концертного зала имени Чайковского и театрального зала Международного дома музыки до усадебных музеев «Кузьминки-Влахерское» и «Архангельское». События Пятого «Московского действия» – это 54 фестивальных акции, среди которых 25 уникальных спектаклей и концертов трупп из России, США, Японии, Великобритании, Венгрии, Германии, Норвегии, Польши, Беларуси, 19 мастер-классов, демонстраций уроков ведущих педагогов и специалистов в области свободного танца.

Особое впечатление своими масштабами произвёл Гала-концерт, проходивший в Зале имени Чайковского, где была осуществлена реконструкция подлинной (аутентичной) сценической площадки Театра Мейерхольда, некогда трагически утраченного Москвой. Впервые в мировой фестивальной практике гала собрал в своей программе представителей главных направлений свободного танца. В программе принимали участие и уже упоминавшаяся труппа Лори Белилов (США), и мастерская Барбары Хейли (США-Россия), и уникальный танцовщик Джонатан Бюрнет (Шотландия), и группа Isadora Duncan Dance Group (Лондон-Париж), чьи поэтические и прекрасные образы, как будто сошедшие с полотен Боттичелли и Моро, потрясли даже самого искушённого зрителя.

Международная лаборатория контактной импровизации (Великобритания, Венгрия, Германия, Израиль, Италия, Молдова, Нидерланды, Норвегия, США, Украина и Россия) исполнила пластическую импровизацию – «Притяжение». Под аккомпанемент саксофона (музыка Атилы Дора в его же исполнении) появившееся на сцене фантастические существа, которые, перекачиваясь, перепрыгивая друг через друга, взлетая один над другим (как будто вопреки земному притяжению), «лепили» из человеческих фигур замысловатые композиции.

Корни импровизации лежат в первой половине XX века. Среди множества течений, повлиявших на её развитие, можно назвать гимнастику Дельсарта, философию Джона Дьюи и эксперименты основателей танца модерн. При этом сначала



■ Выступает труппа Лори Белилов (США)
The Lori Belilow troupe (USA) performing

в танцевальной импровизации видели, в первую очередь, творческое выражение, возможность создавать художественный образ, используя самые разные виды движений, положений, перемещений в пространстве человеческого тела. Практику импровизации взяли на вооружение в XX веке авторы психологических теорий. Так родился так называемая танцевальная терапия.

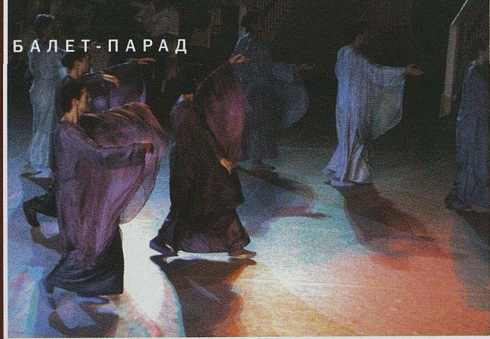
Труппа венгерского искусства движения «I More Movement Theatre» исполнила фрагмент перформанса «Ритуал» на музыку И.С.Баха. Хореография Марка Феньвеша и Иштвана Палочи отличалась строгостью линий и простотой пластики танцовщиков в прозрачных белых одеяниях. Артисты попытались возродить технику танца древних ритуальных действий.

Ансамбль эвритмии Oslo Eurymiesemble из Норвегии показал композицию «Медитация на мотив Клода Дебюсси» (хореография Маргарет Солстад, фортепиано Христиан Иле Хадланд). Костюмы исполнителей (невесомые прозрачные баллоны сиренево-голубоватых и зеленовато-оливковых оттенков), манера исполнения (непрерывная круговая и спиралевидная быстрая ходьба и бег с остановками на акцентах в музыке), руки, раскинутые в стороны или поднятые вверх, – создавали особую атмосферу таинства священного обряда.

Утончённостью жестов и особой самобытной эстетикой движения поразила Труппа музыки, движения, импровизации и

■ Труппа «пожилых» театра «Сэдлерс Уэллс»
The "elderly" troupe of the Sadlers Wells Theater





■ Ансамбль звритмии Oslo Eurytmiensemble (Норвегия)
Euryhythmy ensemble Oslo Eurytmiensemble (Norway)

ритма M.I.E.R из Японии. Простота и асимметричность фигур и поз в танце, национальные костюмы и веера, которые в моменты кульминации «выстреливали», раскрываясь в руках танцовщиц или вибрировали в такт пению японской народной песни «Сакура» (аранжировка Тору Такемицу, режиссёр – постановщик Такахиро Миками, художественный руководитель Сачико Фужита), мелодичный звон колокольчиков, который сопровождал появление артистов, рождали образ средневековой Японии.

Во второй части концерта зрители увидели хореографическое действо «Поэма экстаза», музыкальной основой которого стало одноименное произведение А.Скрябина, исполненное симфоническим оркестром России (художественный руководитель Вероника Дударова, дирижер Павел Сорокин).

В представлении участвовали московские коллективы – студия музыкального движения «Гептахор» (руководитель А.Айламазян), студия художественного движения Центрального дома учёных Российской академии наук (руководитель И.Кулагина), студия пластического танца «Айседора» при Российском университете дружбы народов (руководитель В.Рязанова), студия звритмии «Персефона» (руководитель О.Другова), детский коллектив «Ритм-театр» колледжа имени Гнесиных (руководители Е.Романова и А.Соколов), а также театр танца *«Odd-dance театр»* из Санкт-Петербурга (руководители Н.Жестовская, Г.Глазунов, А.Семёнова).

Постановку грандиозных масштабов осуществила художественный директор фестиваля Аида Айламазян, музыкальный руководитель и дирижёр Михаил Аркадьев. Музыка, пластика и калейдоскоп динамично меняющихся хореографических рисунков, цвет костюмов исполнителей и сопровождавший дей-

■ Труппа «I More Movement Theatre» (Венгрия)
The troupe of I More Movement Theatre (Hungary).



ствие свет образовали целостное зрелище – своеобразный пластический эквивалент творению А.Скрябина.

География «Московского действа» охватила также сценические площадки, которые доселе оставались невостребованными столичной филармонической практикой.

Так, Московский парк искусств «Музеон», что на Якиманской набережной, впервые превратился в огромную сцену под открытым небом, где каждая скульптура расценивалась как полноправный участник уникального перформанса, подготовленного Международной лабораторией контактной импровизации. В усадьбе «Кузьминки-Влахернское» проходили выступления студии художественного движения Центрального дома учёных Российской академии наук (руководитель И.Кулагина) и студии музыкального движения «Гептахор» (руководитель Аида Айламазян). В Колонном зале бывшего Екатерининского института выступали студия звритмии «Персефона» с музыкально-поэтической композицией по произведениям М.Волошина и А.Скрябина и студия художественного движения Центрального дома учёных с программой пластических миниатюр «Из века в век».

А бал-маскарад «Серебряное эхо Древней Эллады», призванный возродить необычайную зрелищность, фееричность и роскошь праздничной культуры конца XIX – начала XX веков, устроили в усадьбе «Архангельское». Особенно ярко и зрелищно смотрелись коллективы, представлявшие историческое наследие, – Академия старинного танца Н.Кайдановской (Москва) с балетом на музыку А.Вивальди «Времена года» и студия старинного танца «Bassdance» (Беларусь) с «Пляшущими башмачками», построенными на танцах Средневековья и Возрождения.

Подлинным открытием «Московского действа» стало выступление труппы «пожилых» театра «Сэдлерс Уэллс», которым руководит Лилян Бейлис. Созданный в 1992 году, коллектив показал в Москве представление «Вечные вещи. Танец, как жизнь и учеба», посвященное Айседоре Дункан. Вместе с английскими гостями танцевали дети из «Психологического театра танца и импровизации», центра «Радинец» (Москва). Такие совместные выступления с детьми – в традициях «пожилых».

Ещё одним центром фестиваля стала библиотека-фонд «Русское зарубежье», где проводилась международная научная конференция «Свободный танец: история, философия, пути развития».

На четырёх выставках, посвящённых свободному танцу, посетители знакомились с уникальными материалами – документами, фотографиями и рисунками из архивов студии «Гептахор», основанной Стефанидой Рудневой, студии гармонической гимнастики, созданной Людмилой Алексеевой. Была представлена драматическая история школы танца Айседоры Дункан, основанной лично великой танцовщицей в Москве в 1921 году, а также – экспозиция, посвященная Институту ритма Эмиля Жак-Далькроза.

Особый интерес вызвала выставка неизвестных живописных и графических портретов Айседоры Дункан и её русских учениц, которых запечатлели в своих работах художники М.А.Добров (1877-1958) и Н.М.Чернышев (1885-1973). Последний писал не только саму Айседору Дункан, но и её русских учениц в танце и движении.

Пятый фестиваль «Московское действо» и его организаторы во всех своих многочисленных акциях сумели создать грандиозную панораму развития свободного танца в XX веке.

Санкт-Петербургский
Театр балета Константина Тачкина

KONSTANTIN TACHKIN'S

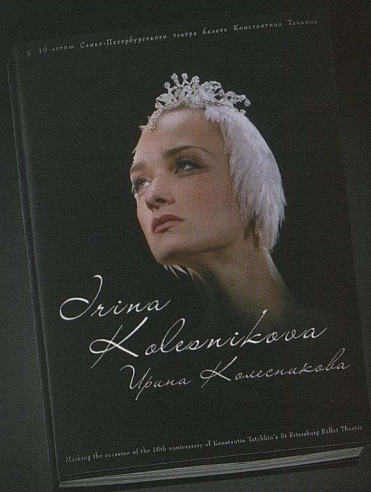
SPBT

ПРИМА БАЛЕРИНА

ИРИНА КОЛЕСНИКОВА

"Ирина Колесникова для балета есть
тоже самое, что и поэзия для языка."

Джудит Монк - Лондон



Уникальный фотоальбом ИРИНА КОЛЕСНИКОВА

"В этой книге на каждой странице есть фотографии,
изображающие Колесникову на сцене, у станка
и на репетициях, в классике и современных ролях,
наряду с отзывами критиков на ее выступления
во всем мире, по которым можно ясно понять,
что она балерина мирового масштаба ..."

Джон Раш, "Данс Экспрэнш"
Лондон, Февраль 2005

Продается в сети магазинов



Торговая фирма
Санкт-Петербургский
ДОМ КНИГИ

БУКВОЕД

Телефоны театра: 273 48 81, 333 41 48
www.irinakolesnikova.com

фотография Владимира Зензинова

В будущее – по канату

**Третий фестиваль Бурнонвиля
в Королевском театре в Копенгагене**

Хозяин Третьего фестиваля Августа Бурнонвиля (1805-1879) в Копенгагене Королевский датский балет (художественный руководитель Франк Андерсен) подарил крещеному балетному миру и надежды, и удивление, и восхищение: в течение девяти дней труппа станцевала все восемь балетов Бурнонвиля, которые с XIX столетия сохранялись в репертуаре театра («Сильфида», «Неаполь», «Консерватория», «Ярмарка в Брюгге», «Народное предание», «La Ventana», «Далеко от Дании» и «Королевские волонтеры на Амагере»), а также показала недавнюю реконструкцию балета «Абдалла» и несколько дивертисментов и па де де.

Благодаря такой программе Королевский датский балет предоставил зрителям редкую и не многим доступную возможность совершить путешествие в прошлое, «пройти» по ступеням истории балета, оказаться свидетелями чуда – возрождения на сегодняшней сцене романтических танцев XIX века. В спектаклях Бурнонвиля труппа подчеркивает подлинность стиля с его изяществом, лёгкостью и гармонией, врожденным смыслом радости, который является универсальным и совершен-

ным противоядием ко всякой экстремальности сегодняшнего мира танца. Кроме того, торжества в честь Бурнонвиля во многих своих аспектах обернулись для труппы и серьёзным творческим экзаменом.

Наследие Бурнонвиля обеспечило датскому балету уникальное положение на международной сцене, но в то же время оно постоянно бросает вызов труппе, и с течением времени – всё сильнее. По мере того как балеты Бурнонвиля естественным путем входят в более широкий международный репертуар, а Королевский датский балет становится открытым для танцовщиков недатской школы, главной проблемой труппы становится вопрос: как поддерживать стиль Бурнонвиля и в то же время убедить современную публику, что его балеты заслуживают того, чтобы их сохраняли?

В ходе фестиваля стало ясно, что, несмотря на историческую его направленность, зрители не ощущали себя посетителями музея древних цивилизаций. Помимо спектаклей, труппа пока-

■ Сцена из балета «Абдалла».

A scene from the ballet Abdallah PHOTO: MARTIN MYDTSKOV RENNE





■ Гитте Линдстрём, Томас Лунд и Гудрун Бойсен в балете «Консерватория».

Gitte Lindstrom, Tomas Lund, and Gudrun Boyesen in the ballet Konservatoriet PHOTO: MARTIN MYDTSKOV RENNE

зывала открытые классы, демонстрировала уроки в школе, проводила разнообразные акции. Выставки в нескольких музеях Копенгагена, посвященные искусству Бурнонвиля, собрали уникальный материал – от эскизов костюмов, зарисовок персонажей до документов, рассказывающих о роли Бурнонвиля в европейском художественном контексте. А экспозиция в доме балетмейстера во Фреденсборге, расположенном к северу от Копенгагена, пролила свет на частную жизнь хореографа. К фестивалю изданы несколько книг, на страницах которых ведущие эксперты по творчеству Бурнонвиля воссоздали различные грани личности маэстро как человека и художника. Впервые выпущена на компакт-диске запись музыки восьми сохранившихся балетов Бурнонвиля. Как событие чрезвычайной важности воспринималось издание на DVD полной «Школы Бурнонвиля» – всех его комбинаций (аншенман). Это – шесть программ обучения, по одной на каждый день недели – с понедельника до субботы. Их зафиксировал в конце XIX столетия Ханс Бек, преемник Бурнонвиля. Комбинации по сей день являются ключом и основой сохранения стиля Бурнонвиля.

Большая часть показанных на фестивале балетов Бурнонвиля – недавние постановки, созданные после того, как Франк Андерсен в 2001 году во второй раз занял пост художественного руководителя Королевского датского балета (он возглавлял труппу также в 1985-1994 годах). Напомним, что Андерсен был вдохновителем Второго Бурнонвилевского фестиваля в 1992 году.

Нынешняя постановка «Неаполя» (1841) осуществлялась в 2001 году Анной Марией Вессель-Шлютер, Диной Бьорн, Кристиной Ольсон и самим Андерсеном. Другой знакомый для труппы балет – «Сильфида» (1836) обновлён в сентябре 2003 года Николаем Юббе (бывшим премьером труппы, ныне выступающим в «Нью-Йорк Сити Балле») и помогавшей ему Шлютер.

▶ Гудрун Бойсен в балете «Сильфида».

Gudrun Boyesen in the ballet Le Sylphide PHOTO: MARTIN MYDTSKOV RENNE

«Народное предание» (1854), предметом гордости которого являются костюмы и декорации, выполненные Её Величеством Королевой Дании Маргрете II, ставился в 1991 году Шлютер и Андерсеном. Балеты «La Ventana» (1856) и «Королевские волонтеры на Амагере» (1871) показывались в недавних постановках Евы Клоборг, Андерсена и Шлютер. Наконец, только в мае прошлого года состоялась премьера «Ярмарки в Брюгге» (1851), подготовленная Ллойдом Риггинсом (также прежде выступавшим с Королевским датским балетом, а теперь – премьером труппы Джона Ноймайера в Гамбурге).

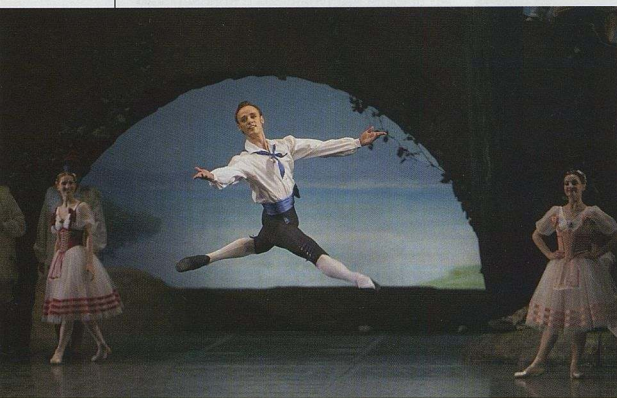
Не все постановки представляются успешными; как правило, чем меньше переделок и инноваций в них вносится, тем убедительнее выглядят результаты. Хореографический текст вообще остался нетронутым, но главным источником противоречий стали декорации и костюмы. В то же время в ряде случаев бросалось в глаза слишком откровенное желание что-то обновить. Даже не вдаваясь в подробности сохранения стиля Бурнонвиля, отмечу, что в одних балетах труппа чувствовала себя более органично, чем в других.

Пантомима – существенный элемент в балетах Бурнонвиля, и датчане мастерски демонстрируют владение её приёмами. Но боязнь того, что пантомимные сцены превратят балеты в старомодное зрелище, привело к тому, что отдельные эпизоды из-за желания постановщиков сделать развитие действия более динамичным выглядят в спектаклях смазанными, а порой даже бессмысленными.



Прекрасным примером того, как можно вдохнуть новую жизнь в старый балет, не разрушая его подлинной атмосферы, служат «Сильфида» и «Неаполь». Дебют Юббе как постановщика увенчался успехом. Его «Сильфида» очаровательно традиционна, и всё же ему удалось привнести сюда новую сценическую идею: Сильфида невидима никому, кроме главного героя — Джеймса. Кроме того, танец труппы в «Сильфиде» оказался живым и свежим. То же самое можно сказать про великолепный «Неаполь». Никакого вмешательства в хореографию, максимально возможная традиционная версия, но балет, с энтузиазмом исполненный труппой, выглядит как новый.

Полная двухактная редакция «Консерватории» (1849) Бьорн



■ Томас Лунд в балете «Неаполь».

Tomas Lund in the ballet Napoli PHOTO: MARTIN MYDTSKOV RENNE

и Клоборг 1995 года также продемонстрировала уверенную форму труппы. То же можно сказать и о стилизации 1985 года балета-пастиччо «Абдалла» (1855). Приключения героя в жаркие аравийские ночи быстро надоели зрителям того давнего времени, но сюжет сочинения столь же забавный, сколь и дикий, спустя 130 лет благодаря объединенным усилиям американца Брюса Маркса и датских танцовщиков Сореллы Энглунд и Флемминга Риберга, которые, возрождая балет, использовали заметки балетмейстера в партитуре, вдохновил труппу на яркий спектакль. «Народное предание» Бурнонвиля — подлинный и наиболее вдохновенный шедевр датского романтизма. Где-то в позднем Средневековье ребенок подменен в колыбельке на детеныша тролля. Обе девочки растут в несвойственных им, зеркально отображенных условиях, но со временем начинают проявлять свою истинную природу. Впечатление от нынешнего спектакля ослабляет диснеевский характер оформления, где поэзия принесена в жертву тяжеловесным эффектам. И все же труппа танцевала этот балет отлично.

Не сказать того же о балете «Далеко от Дании» — одном из самых сентиментальных созданий Бурнонвиля. Этим сочинением сегодняшних зрителей увлечь труднее всего: динамика в развитии действия отсутствует, преобладает пантомима, слишком очевидна приверженность идеалам прошлого. Наверное, чувствовали это и артисты, которые танцевали текст скорее заученно, нежели вдохновенно. Характеры персонажей оказались нераскрытыми.

Сомнительно выглядело также «Окно» («La Ventana»), одно из многочисленных скромных произведений Бурнонвиля, которое, тем не менее, считается танцевальной сокровищницей, содержащей прелестные комбинации классического балета и ис-

панского национального танца. Из нынешней постановки ушел смысл. Даже окно, давнее название балету, на сцене отсутствует. Художник Кристиан Фридландер традиционный будуар сеньориты с окном, выходящим во внутренний дворик, преобразовал в картинную галерею, что делает неприятзательную историю в высшей степени невероятной. Не исправил положения добавленный к действию бессмысленный пролог, а танец артистов был нечеток.

Спектакль «Королевские волонтеры на Амагере» — последний одноактный балет Бурнонвиля, в котором праздник масленицы на Амагере (остров около Копенгагена, тогда — обиталище сельской общины) воспринимается как ностальгическая зарисовка очаровательного водевиля о любящей верной жене, хитростью возвращающей мужа в лоно семьи. Усилия «вливать свежую кровь в Бурнонвиля» оказались и здесь слишком явными: неуклюжая хореография изобретена для вставной (и лишней) сцены, дабы показать зрителям, что главный герой — большой повеса; декорации и костюмы Карин Бетц смотрятся карикатурно-яркими и не воссоздают атмосферу прошлого.

Я не видел новую «Ярмарку в Брюгге», но, если судить по фотографиям, реставраторы и в этом случае не сумели возродить атмосферу времени, а костюмы выполнены слишком формально.

Исполнительские составы подбирались, очевидно, таким образом, чтобы обеспечить возможность станцевать главные партии в спектаклях фестиваля наибольшему количеству ведущих солистов. Возможно, это помешало зрителям познакомиться с первыми составами каждого спектакля. Однако в лучшие моменты победному танцу труппы было невозможно сопротивляться, и никогда еще датские танцовщицы не смотрелись столь выгодно в соответствии собственному репертуару. Из наиболее интересных артистов упомяну премьеры труппы Томаса Лунда, ныне самого совершенного «бурнонвилевского» танцовщика, и прима-балерину Гудрун Бойсен, которая становится одной из великих Сильфид нашего времени. Травма лишила полноценного участия в фестивале прима Силью Шандорф, а ее единственное ошеломляющее появление в роли Луизы, верной жены из «Королевских волонтеров на Амагере», лишь усугубило ощущение потери. Замечательными солистами предстали Диана Куни (видимо, самая идеальная бурнонвилевская балерина, если забыть о рангах), Тина Хойлунд, Мортен Эггерт и Кристофер Сакураи, выдвинутые руководством в премьеры во время фестиваля.

Представления балетов Бурнонвиля на фестивале в Копенгагене свидетельствуют, что жива еще одна датская традиция — совместное появление на сцене артистов всех поколений. В каждом из показанных балетов вчерашние прима и премьеры выступали рядом с самыми молодыми учениками Школы. Звезды прошлого Кирстен Симоне, Флемминг Риберг и Лиз Йепсен — теперь замечательные характерные артисты — подают пример звездам завтрашнего дня.

Третий фестиваль Бурнонвиля стал большим событием. Мы приветствуем Франка Андерсена и его команду, которые сделали всё, чтобы праздник стал реальностью. Активная сценическая жизнь наследия Бурнонвиля в XXI столетии — это путь по канату, натянутому между прошлым и будущим. Посвятив Августу Бурнонвилю праздник такого масштаба, показывая сегодняшнее состояние его наследия, утверждая значение творчества Бурнонвиля для современного искусства танца, организаторы действительно заставили прошлое и будущее встретиться в настоящем. И это — гигантский шаг в развитии балетного театра XXI века.

Марк ХАГЕМАН

Легенда о любви Эмрах и Сельвихан

В Стамбульской государственной опере состоялась премьера балета «Эмрах и Сельвихан» (на музыку турецкого композитора Четина Ишыкозлу). Хореографом-постановщиком спектакля стала одна из самых ярких мастеров характерного танца – солистка Большого театра Юлиана Малхасянц.

О своей работе с турецкой труппой она рассказала корреспонденту журнала.

– Балет «Эмрах и Сельвихан» для вас не балетмейстерский дебют?

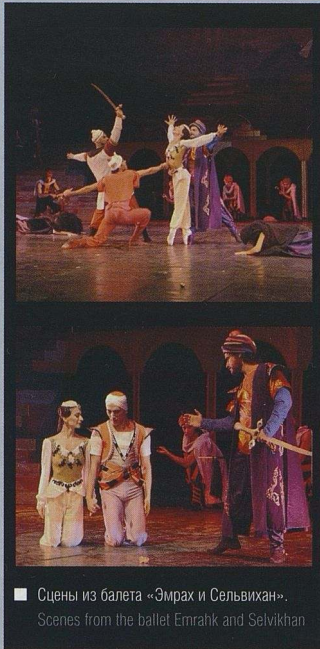
– Вы правы, на моём счету постановка «Дон Кихота» в Пермском театре оперы и балета, а также различные хореографические миниатюры. Когда я работала художественным руководителем Российского балета на льду, то подготовила здесь «ледовые спектакли» – «Щелкунчик», «Катарис» на музыку Карла Орфа, «Песни Анд» на чилийские мотивы...

– Как началось Ваше сотрудничество со Стамбульским театром?

– По рекомендации Сергея Боброва – солиста Большого театра, ныне – художественного руководителя Красноярского балета. Получив приглашение, я отправилась в Стамбул посмотреть труппу, которая, кстати, вполне успешно сотрудничала с Юрием Григоровичем и имеет в своем репертуаре два его балета – «Легенду о любви» и «Щелкунчик». Впечатления были благоприятными, и я приняла приглашение. Правда, с условием, что мне будет предоставлено право редактировать музыкальный материал и либретто. Что касается музыки, то я считала, что необходимо более четко скомпоновать мелодический тематизм, закрепить за каждым персонажем музыкальную характеристику. Пришлось много работать с композитором, очень помог мне в этом мой отец Геннадий Малхасянц, который вносил в наши отношения с маэстро умиротворяющую интонацию. Как нельзя более кстати пригодились и его профессиональные знания музыканта, способного хорошо разбираться в партитуре, оркестровке.

– А либретто?

– Первоначально написанное композитором, оно было расплывчатым, содержало несколько финалов и насчитывало пятьдесят четыре главных персонажа. Нам же хотелось сделать драматургическую составляющую спектакля максимально театральной, динамичной и, конечно, органично связанной с авторским видением образа спектакля. Необходимо было коренным образом переработать, а, по сути, заново переписать либретто, что и сделал мой отец. В основу положено старинное сказание о трагиче-



■ Сцены из балета «Эмрах и Сельвихан».
Scenes from the ballet Emrahik and Selvikhan

ской любви ашуга Эмрах к красавице Сельвихан. Нас увлекла идея сделать спектакль о творческом человеке, о становлении художника, будь то музыкант или певец, достигающий вершин в искусстве через сомнения в собственном даре, душевные страдания, обретения и потери. Парадокс заключается в том, что это было первое обращение театра к старинной и очень известной легенде, поэтому премьеру сочли событием национального масштаба. На представлении спектакля побывали все первые лица турецкой культуры, примечательно и то, что среди зрителей были и потомки героя спектакля – Эмрах, по семейной традиции все они – музыканты, играющие на сазе.

– Как проходила работа над спектаклем?

– Пришлось штудировать различные источники, чтобы не допустить ничего-либо казуса, исторической фальши. Всё было важно. Оказалось, что даже такая деталь, как держать танцовщицам неизменный кувшин,

имела значение: в персидской традиции его носят на голове, а в турецкой – исключительно на плече. Открылись любопытные детали обрядов, один из них – свадебный подарок отца дочери – медальон из пяти монет. Использовали и другой традиционный мотив – зеркало, которое гости преподносят в дар жениху на свадьбе, в нашем спектакле зеркало помогло Эмраху проникнуть в дом к сопернику.

– Ваш спектакль густо населён, что, вероятно, вызвало дополнительные сложности?

– Стамбульская труппа многочисленна, однако в ней много «возрастных» артистов, пенсионный возраст начинается здесь в шестьдесят пять лет. Меня просили занять максимальное количество исполнителей – получилось 80 человек. Для них создавались картины «Базар», «Танец старейшин». Но, как выясняется, возраст – помеха не для всех. Например, Мурат Акаоглу – характерный актёр, который с успехом исполняет роль Визиря в «Легенде о любви», Гирея в «Бахчисарайском фонтане», поставленном здесь Юрием Попко, оказался очень ярким Кара Визирем. Он и прыгает, и трюки выполняет виртуозно.

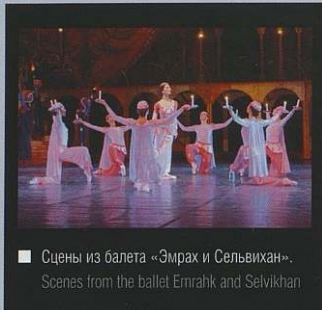
– Ваша лексика основана на классическом танце,

причем порой с весьма сложной координацией. Как артисты справлялись с этим?

– Замечательно! В Стамбуле имеется государственное хореографическое училище и несколько частных школ, где работают педагоги-носители русской школы. Так что подготовка артистов вполне профессиональна. Отношение к работе удивительное, поэтому и текст осваивался быстро, репетировали с полной отдачей. Кстати, в труппе замечательные наставники-педагоги, концертмейстеры. Подготовили три состава исполнителей главных партий.

– Оформил спектакль Дмитрий Чербаджи?

– Да, он – не просто хорошо известен в Турции, но и искреннолюбим постановочной частью. Я много с ним сотрудничала прежде и убедилась, что Дмитрий хорошо чувствует дух спектакля, с ним легко работать. Главное – его декорации красивы. В балете «Эмрах и Сельвихан» использованы лиловые, красные тона, золото. Сложность оформления сценического пространства заключалась в реализации многих моих задумок. Например, действие разворачивается на двухуровневых подмостках. Результа-



■ Сцены из балета «Эмрах и Сельвихан».
Scenes from the ballet Emrahk and Selvikhhan

том изучения плоскостной фресковой живописи стала изумительная панорама древнего Стамбула.

– Вашу работу признали «очень турецким проектом» и планируют познать с ним европейского зрителя. Планируются ли дальнейшие творческие контакты с театром?

– Директор театра подчеркнул, что для него особенно ценно рождение классического спектакля на подлинно национальном материале, будь то музыка, сюжет или танцевальная лек-

сика. Подобного проекта, пронизанного турецким духом, по собственному признанию, он ждал много лет. Так что, как говорится, лиха беда – начало.

Беседовал Александр МАКСОВ

P.S. Пока материал готовился к печати, стало известно, что балет показан на международном фестивале в городе Ван, куда стамбульская труппа не выезжала уже несколько лет, и прошел с большим успехом.

АРАБЕСК

Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ,

Союз театральных деятелей России,

Департамент культуры и искусства Пермского края,

Пермский академический театр оперы и балета имени П.И. Чайковского,

Международный совет танца при ЮНЕСКО,

Владимир Васильев, Екатерина Максимова, Михаил Барышников, Наталья Макарова, Георгий Зорич,

Юкари Сайто и Николай Федоров проводят IX открытый конкурс артистов балета России «Арабеск-2006» в городе Перми (Россия) с 19 по 29 апреля 2006 года.

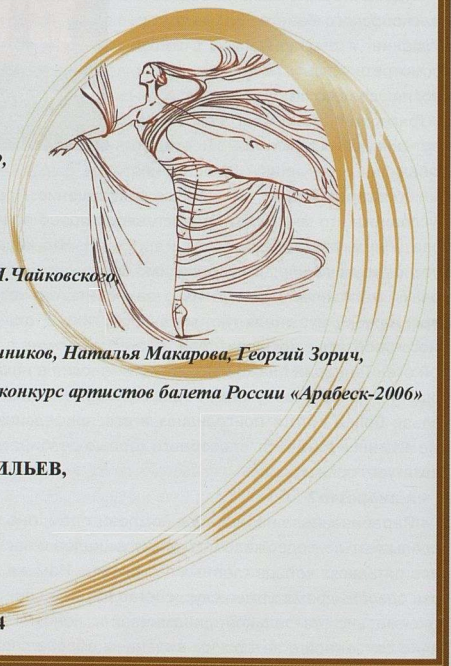
Художественный руководитель конкурса - Владимир ВАСИЛЬЕВ,

Председатель жюри - Екатерина МАКСИМОВА.

Прием заявок до 10 февраля 2006 года.

Подробности на сайте www.arabesque.permonline.ru,

E-mail: arabesque@permonline.ru, Тел./факс: (342) 212-71-24



«Время любить» для Тьерри Маландена

Встреча с французским хореографом на фестивале в Биарриц

Пятнадцать лет в курортном городе Биарриц возле границы Франции с Испанией проходит Международный фестиваль танца «Время любить». Его представления идут не только в залах, но и на сценах парков, площадей и пляжей. В нынешней программе участвовали 22 труппы: они дали 36 представлений, то есть по три ежедневно.

Фестиваль открыла итальянская труппа «Aterballetto»: в хореографии Моро Бигонзетти предстали балеты «Свадебка» (Стравинский) и «Кантата» (музыка народная). Честь закрытия фестиваля была оказана труппе «Балет Биаррица» под руководством хореографа Тьерри Маландена. В 2004 году на сцене Большого театра России он получил почетный диплом Международного балетного конкурса «Бенуа де ля данс» в номинации «лучший хореограф года» за постановку балета «Творения» на музыку Бетховена. Этот спектакль и был показан в последний вечер фестиваля. Впечатляющее представление с картинами сотворения мира и развития танца увидели бесплатно более трех тысяч человек: удобно расположившись на пляже и террасах Старого порта, по рельефу напоминающего итальянский театр, зрители наслаждались гармоничной музыки и танца в живописном окружении скал и моря.

Во время фестиваля нам довелось встретиться и побеседовать с Тьерри Маланденом. И, конечно же, разговор начался с его выступления в России, на Международном театральном фестивале имени Чехова.

— Мы впервые участвовали в Чеховском фестивале, — сказал мой собеседник, — и показали два спектакля — «Творения» и «Кровь звезд», которые представляют новый аспект нашей работы. Ранее по приглашению Французского культурного центра в Москве и Государственного театра Наций мы показывали в Москве программу «В честь Русского балета». В ней вошли мои версии балетов из репертуара дягилевских «Русских сезонов».

— **Какие у Вас воспоминания от Чеховского фестиваля?**

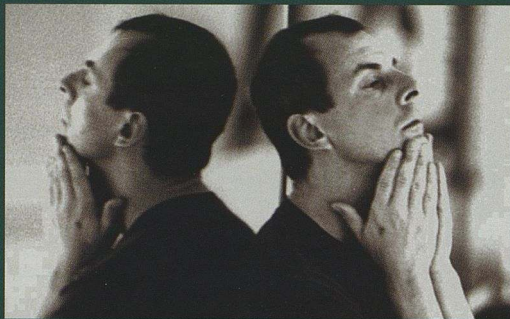
— Московская публика принимала нас радушно, а критика была неоднозначной, в частности, статьи в газетах «Коммерсантъ» и «Известия» оказались менее приятными, чем другие. Меня не смущает плохая рецензия, когда я знаю, что критик прав. Когда же есть ощущение, что тебя не поняли, тогда это кажется несправедливым, потому что ты хочешь быть понятым. Удивило и то, что многие русские критики считают, что я издеваюсь над танцем. Мой юмор они приняли за карикатуру. Но я люблю классический танец, хотя позволяю себе иногда иронизировать над балетными штампами.

— **Возможно ли Ваше сотрудничество с русскими труппами?**

— Почему нет? Охотно поработал бы с русскими артистами, но могут быть трудности, потому что мой стиль достаточно специфичен и отличается от исполнительского стиля Большого или Мариинского театров. Их классический танец устремлен к небу; мой же — устремлен ввысь только в мыслях, физически — он земной. В связи с этим и могут возникнуть трудности с классическими труппами, потому что у них другая школа.

— **Как складываются Ваши контакты с Екатеринбургом?**

— Этот проект идет вперед, но испытывает финансовые трудно-



сти. В Екатеринбурге мы были уже несколько раз и работали с русскими танцовщиками. Олег Петров, руководитель Городского центра танца, хочет, чтобы мы поставили там спектакль, сделали что-то значительное. Но пока это не получается из-за отсутствия средств.

— **Фестиваль «Время любить» существует пятнадцать лет. Наверное, можно говорить о каких-то достижениях...**

— Когда Дидье Боротра стал мэром города, он решил возродить здесь любовь к танцу. Биарриц всегда был городом космополитическим: сюда приезжали великие люди со всего мира, в том числе члены императорской семьи и аристократы из России; здесь выступали многие известные танцовщики. На протяжении ряда лет в Биаррице ежегодно шли представления (минимум месяц) знаменитой труппы маркиза Куэваса. Чтобы возродить эту традицию, мэр создал фестиваль «Время любить», а восемь лет спустя — труппу «Балет Биаррица». Сегодня она продолжает историю фестиваля, который стал гордостью города. Фестиваль проходит в сентябре, а в течение года город смотрит спектакли своей труппы.

— **В чем особенность фестиваля?**

— «Время любить» — один из редких фестивалей, представляющий зрителям многие направления мирового танцевального искусства.

— **Ваш балет «Творения» завершает фестиваль в Старом порте, что, видимо, неслучайно?**

— Это тоже возрождение традиций. В начале прошлого века здесь танцевали Ида Рубинштейн и Лой Фуллер. В то время Старый порт был огорожен палисадом. Теперь этого нет, ибо наш спектакль бесплатный.

— **Какие у Вас ближайшие планы?**

— В начале нового года мы покажем в Биаррице премьерную программу, в которую войдут «Бездельушки» Моцарта и «Дон Жуан» Глюка. Осенью состоится премьера оперы Глюка «Орфей и Эвридика» в моей постановке и с моей хореографией. Благодаря сотрудничеству нескольких театров этот спектакль, кроме Биаррица, увидят также зрители в Сант-Этьенне, Ренсе и, возможно, в Руане. Это будет моя первая работа над оперой, которую я предполагал поставить в стиле Пины Бауш, то есть это будет не только театральная, но, главным образом, танцевальная версия с певцами, хором и оркестром.

Виктор ИГНАТОВ,
Биарриц-Париж

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».



КАТАЛОГОВЫЙ ДЕНЬ
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕБЮТ»

- В магазине «Книжная сцена» рады всем танторам и любителям, и профессионалам, и звездам. В магазине более 300 танцевальных книг о танцах, есть журналы, учебники по всем танцевальным жанрам, пособия, истории хореографии. В магазин приходят танторы, педагоги, хореографы, тренеры, руководители кружков и студий, приходит по одному и немалым коллективам.
- Магазин «Книжная сцена» работает с 10 до 18 каждый день, кроме субботы и воскресенья.
- В магазине «Книжная сцена» можно получить бесплатный каталог литературы и неограниченное число газет «Танцевальный Клондайк».
- Любые книги из магазина можно заказать доставкой платёжом или курьером.
- Работает Интернет-магазин на сайте www.nashsat.com

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

WWW.NASHSAT.COM
лучшее, что есть у танора 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
e-mail: print2000@yandex.ru
по вопросам редакционной подписки: 8 (905) 598-5071



Николай Боярчиков: осень патриарха

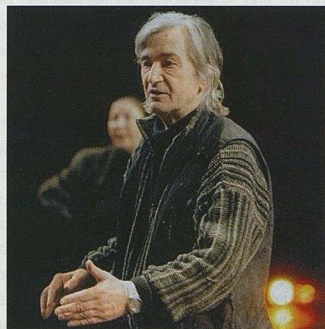
Боярчикову – 70. С полным правом он может считаться патриархом петербургского балета: главный балетмейстер второй по значимости в городе сцены – Театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского, заведующий кафедрой хореографии Консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова, народный артист России, лауреат Государственной премии и приза «Душа танца», создатель собственного направления в балетном искусстве, названного «интеллектуальным театром Николая Боярчикова».

Про таких, как Боярчиков, говорят: «истинный петербуржец». Петербуржец по облику и манере, стилю жизни, а главное – по духу творчества. Возможно, именно «совпадение» внутреннего мироощущения с аурой города определило индивидуальность хореографа. Приверженность Боярчикова к петербургской культуре не стала помехой в его работе на других сценах. Годы, отданные Боярчиковым Перми, стали золотым веком в балетной жизни города. И здесь, на Урале, его

■ Сцена из балета «Царь Борис». ФОТО Д. КУЛИКОВА

A scene from the ballet Czar Boris PHOTO: D. KULIKOV

■ Николай Николаевич Боярчиков. ФОТО ИЗ АРХИВА ТЕАТРА
Nicholai Nicholaevich Boyarchikov PHOTO: COURTESY OF THE THEATER'S ARCHIVE



питали родные корни, казалось, что и вдали от дома он черпал силы из невских вод и таинственных питерских туманов.

В Петербурге к Боярчикову особое отношение. Его помнят как танцовщика яркого актёрского мастерства. В шкале балетных ценностей МАЛЕГОТа (так назывался театр до того, как получил имя М.П.Мусоргского) до сих пор эталонами значатся исполненные Боярчиковым партии Марцелины



(«Тщетная предосторожность») и Хулигана («Барышня и хулиган»). Не забыт и его удачный дебют на балетмейстерском поприще – «Три мушкетера» В.Баснера, остроумный балет-пародия, восхитивший зрителей хореографической выдумкой. Боярчиков обращался к разным жанрам, но ведущим направлением его творчества стали балеты, навеянные произведениями большой литературы – «Пиковой дамой» и «Царём Борисом» по Пушкину, «Ромео и Джульетта» и «Макбетом» по Шекспиру, «Тихим Доном» по Шолохову, «Женитьбой» по Гоголю, «Петербургом» по Андрею Белому, «Фаустом» по Гёте... Каждая премьера становилась событием.

Одним из профессиональных признаков масштаба таланта хореографа является его потребность ставить балеты на специально написанную для этого музыку. Ныне большинство коллег Боярчикова «подгоняет» под свои замыслы уже существующую музыку, в оправдание ссылаясь на отсутствие современных балетных композиторов. Боярчиков на такие проблемы не сетует и успешно находит интересные партитуры разных авторов. Хореограф открыл балетной сцене композиторов В.Баснера, А.Журбина, С.Баневича, Ш.Калоша, Л.Клиничева, М.Минкова, Н.Мартынова.

Балеты Боярчикова всегда привлекали внимание критиков. Писали о хореографе много, но книги не было. Однако

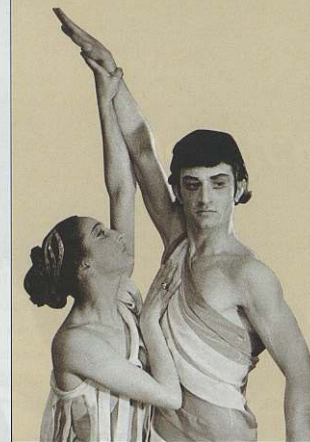
неспроста говорят: «Книга – лучший подарок». Ко дню рождения Боярчиков такой подарок получил.

«Хореографические странствия Николая Боярчикова» – так называется изящный, щедро иллюстрированный том, недавно выпущенный издательством «Балтийские сезоны». Его автор Татьяна Кузовлева хорошо известна работами по широкому кругу вопросов балетного театра, но творчество Боярчикова всегда занимало в спектре её интересов особое место. Положение «главного боярчиковеда» – нелёгкая доля. Зафиксировать сложнейшую хореографию, проникнуть в её суть – уже большая заслуга. В работе Кузовлевой всё это есть, но на проблему она смотрит масштабнее и глубже, соотнося результаты творчества Боярчикова с его личностью. Потому-то в тексте невозможно разделить фрагменты биографии и описание или анализ хореографии. Такой органичный синтез свойствен и манере Боярчикова. Кузовлеву и её героя сближает ещё одно (возможно, самое важное) обстоятельство. Оба обращаются к подготовленной аудитории. Как балеты Боярчикова требуют от зрителей эрудиции и умственных усилий, так и книга о нем предполагает определенный уровень подготовки читателей. В итоге получилась умная книга об умном художнике, предназначенная для искусственных в балетном искусстве читателей.

Редкий случай, если учесть, что обычной похвалой изданию считается оценка «для широких масс», а совсем не для интеллектуалов.

Юбилейные торжества в родном театре хореографа задержались ровно на месяц. Зато обернулись действием небанальным. В первом отделении благодаря удачной режиссуре фрагменты из балетов Боярчикова не превратились в «праздничную нарезку», а стали повестью о творчестве Мастера. Дальше, как водится, состоялась премьера – «Ромео и Джульетта» на музыку увертюры-фантазии Чайковского. Новинка воочию продемонстрировала, что хореографическая фантазия юбиляра не иссякла.

В финале многочисленные официальные поздравления перемешались с капустником, гвоздем которого стал балет о Боярчикове – «Неспящий красавец», поставленный Александром

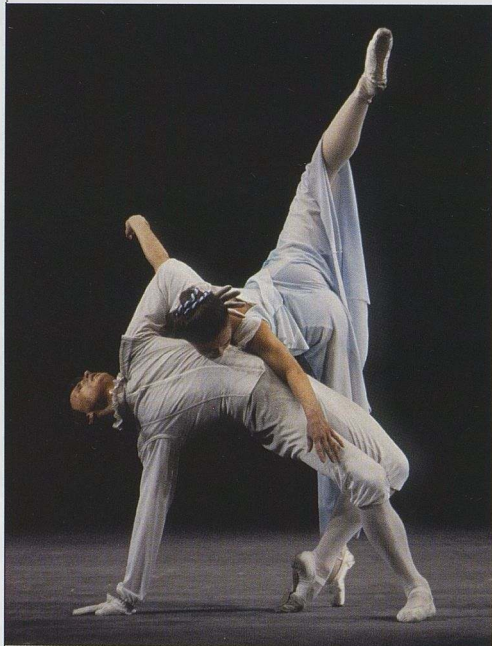


■ Л.Климова и Н.Боярчиков в балете «Антоний и Клеопатра». ФОТО ИЗ АРХИВА ТЕАТРА
L. Klimova and N. Boyarchikov in the ballet
Anthony and Cleopatra
PHOTO. COURTESY OF THE THEATER'S ARCHIVE

Полубенцевым и студентами подопечной юбиляру кафедры консерватории. Хохот редко оглашает балетные спектакли, на сей раз зрители «умирали» от смеха: настолько захватывающе весело и остроумно были отражены здесь практически все балеты Боярчикова – получилась настоящая комедийная энциклопедия его творчества.

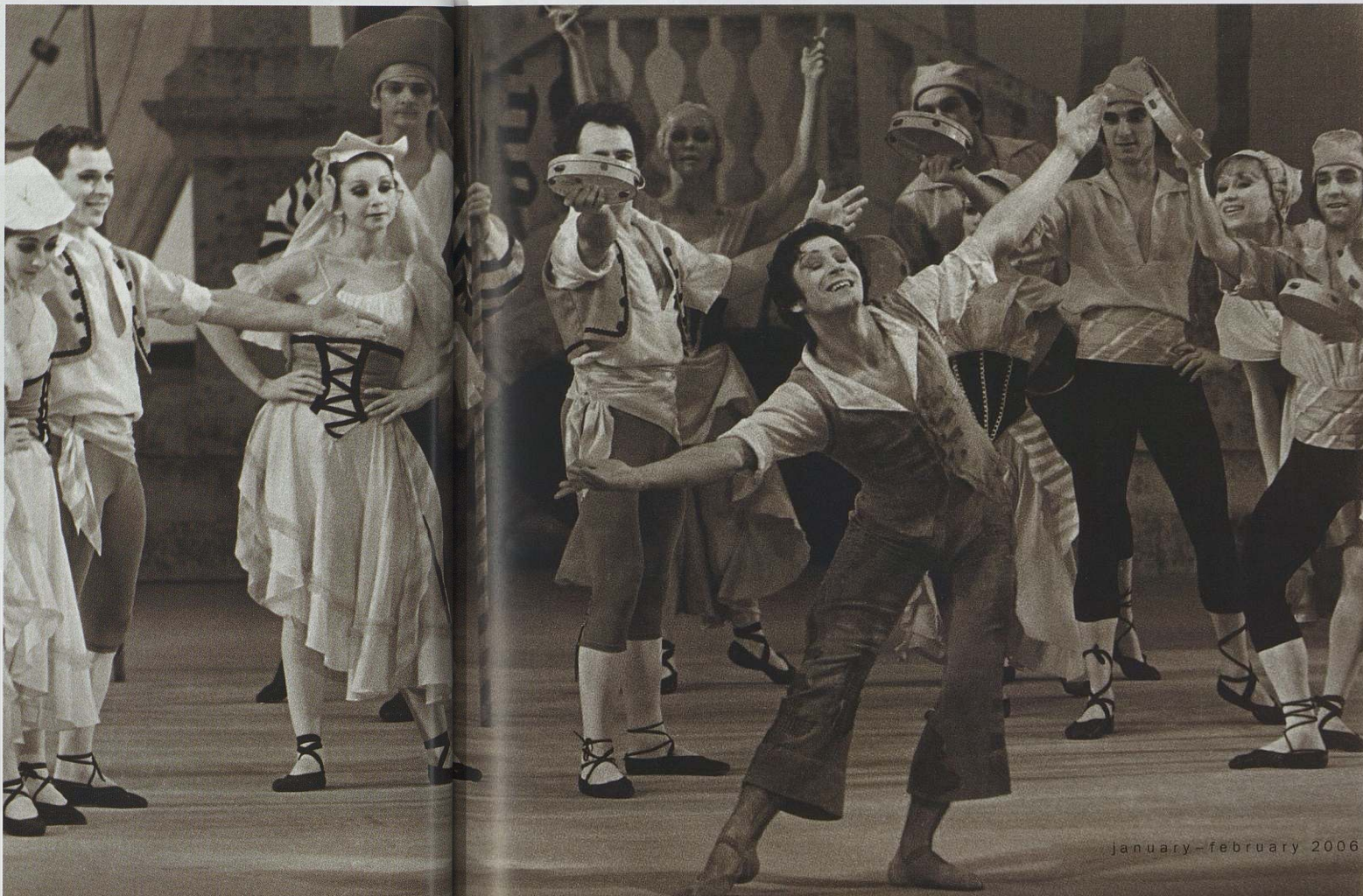
Эффектным оказалось появление на сцене героя вечера. Подумалось, что редкая по красоте поздняя осень специально задержалась, чтобы поздравить Мастера. И вместо золотого дождя на Боярчикова пролился с колосников дождь сухих кленовых листьев, превращая подмостки в подобие дорожек Летнего сада или скверика на площади Искусств, по которым он ежедневно ходит к родному театру. Получилось по-петербургски и по-боярчиковски символично.

Лариса АБЫЗОВА



■ М.Куршакова и Ю.Петухов в балете «Разбойники». ФОТО В ПЕЧЛЮКИНА
M. Kurshakova and Yu. Petukhov in the ballet The Highwaymen
PHOTO: V.PCHYOLKIN

■ Сцена из балета «Слуга двух господ» (хореография Н.Боярчикова). В роли Труффальдино – А.Евдокимов. ФОТО Ю.ИСТОМИНА
A. Yevdokimov as Truffaldino in a scene from the ballet A Servant to Two Masters. Choreography by N. Boyarchikov PHOTO: YU. ISTOMINA



Жизнерадостный талант

Дениса Медведева



«Р»

то этот парень? Он простодушен, открыт, искрится весельем, и он знает, что может лихо плясать. Стиль танца у него в крови, вместе со страстью к его партнерше», — так описал своего героя Эдуард Виллелла, для которого Джордж Баланчин поставил «Тарантеллу» на музыку Л.М.Готшалка. На сцене озорно флиртует пара из итальянских предместий, и судя по ответной реакции зала, это впечатление создалось, когда на сцену ворвались Марианна Рыжкина и Денис Медведев. Озаряя сложную технику улыбкой, этот новоиспеченный Фигаро или Труффальдино, бесшабашный певец итальянских улочек, беззастенчиво кокетничал с партнершей, а в конце без разрешения срывал у подруги поцелуй, на одном дыхании исполнив ритмически сложный танец.

У французского писателя Жана Кокто есть определение — «карманные актеры». Это те, кто даже из маленькой роли сумеют выжать максимум содержания. Умение прожить небольшую роль достойно, со вкусом — способность, данная не каждому, это талант. В репертуаре солиста Большого театра Дениса Медведева счастливо соединились небольшие роли и ведущие партии. Сделать акцент на говорящих игровых моментах, украшающих партию, — задача актера, считает Денис, и порой к мелким ролям приходится подходить внимательнее, чем к большим: ведь «партию, длящуюся

всего несколько секунд, можно так плохо станцевать, что потом лучше в театре даже не появляться и в глаза людям не смотреть».

Денис вырос в артистической танцевальной семье, но его путь к искусству был нелегок, нередко приходилось испытывать себя на прочность, «вытаскивать» колючки и занозы, бороться за свое призвание, за право на танец — еще тогда, в старших классах, как гром среди ясного неба грянул приговор в профнепригодности, угроза отчисления из училища, вызвавшая у молодого человека шок — педагогов смущали небольшой рост ученика, его слабая техника. Потрясение было слишком сильным, но бойцовский характер не позволил Денису пасть духом, спастись перед первой настоящей трудностью — помогли вера в себя, в свои возможности, стремление идти к своей цели до конца, через любые препятствия. Счастьем было и то, что рядом оказался понимающий педагог, не побоявшийся оспорить приговор коллег: выпускал Медведева Петр Ефимович Корогодский, который железно верил в преодоление учеником неумения сделать больше двух пируэтов. Он откликнулся на настойчивые слова юноши: «Я докажу, что могу сделать больше, просто мне нужно время и, пожалуйста, помогите мне». Рост «вытянули», и шаг за шагом Денис начал наращивать свои технические возможности, пока, наконец, не опроверг все сомнения скептиков, блестяще выступив в выпускном Па де де из «Тщетной

◀ Д.Медведев (Никез) в балете «Тщетная предосторожность». ФОТО И. ЗАХАРКИНА
D. Medvedev as Nikez in the ballet «La Fille mal gardée» PHOTO: I.ZAKHARKINA

предосторожности», где «свертел» восемь пируэтов. Но с этого момента путь к вершинам профессии будет лежать через упорный, титанический труд, а его плоды будут тем ценнее, вырастая в настоящие творческие победы. «Первый партнер» – таким Денис останется для окончившей МАХУ годом позже Людмилы Перегонцевой (ныне педагога), очень тепло вспоминающей ту ученическую дружбу: «Денис, как старший, вводил меня в училищный репертуар, и мы практически все номера с ним танцевали вместе. Какой он был партнер? Надежный. И умел всегда поддержать, в первую очередь, морально. Я думаю, сейчас он – партнер от Бога, и артист балета тоже от Бога».

Роль, на мой взгляд, характеризующая одну из ярких сторон исполнительской манеры Дениса Медведева, – Чиполлино в одноименном спектакле на музыку К.Хачатуряна. Сторона эта, и доминанта всего творчества артиста – жизнерадостность, жизнелюбие, светлое, оптимистическое решение роли, образа. В нем царит солнечная энергетика, и как нигде она проявляется в этом детском спектакле: на сцене – герой любимой советской сказки, улыбчивый, неунывающий, находчивый. С первого появления Чиполлино-Медведева и до последнего финального аккорда и апофеозной сцены всем миром сооруженная домика выдержана центральная линия образа – чувствование чужой беды острее, чем своей. В интерпретации Медведева спектакль явно приобретает то социальное звучание, которое изначально было заложено в сказке Дж.Родари, и демонстрирует потенциальные склонности Дениса к ролям героического плана. Денис и в жизни человек, обладающий редким для нашего времени качеством – умением видеть «чудо повседневности»: «Я люблю все, что радует эмоционально: хорошая погода, солнце на дворе, доброе слово. Люблю, когда получается на сцене то, что ты хочешь сам», – говорит он.

Сегодня практически над любой партией он работает с В.С.Лагу-



■ Д.Медведев (Шут) в балете «Лебединое озеро». ФОТО И. ЗАХАРКИНА
D. Medvedev as the Jester in the ballet Swan Lake PHOTO: I.ZAKHARKINA

■ Д.Медведев в «Тарантелле» Дж.Баланчина.

ФОТО И. ЗАХАРКИНА

D. Medvedev in the ballet Tarantella by Geo.

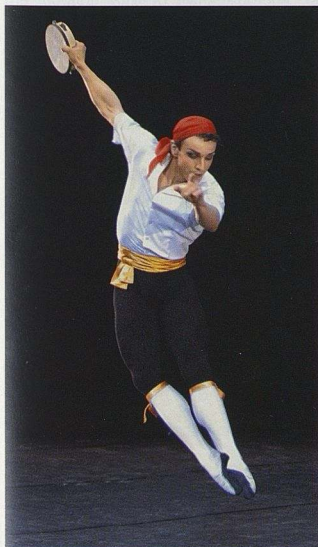
Balanchine PHOTO: I.ZAKHARKINA

■ Д.Медведев (Тибальд), Ю.Клевцов (Меркуцио) и Д.Савин (Ромео)

в балете «Ромео и Джульетта». ФОТО И. ЗАХАРКИНА

D. Medvedev as Tybalt, Yu. Klevtsov as Mercutio and D. Savin as Romeo in

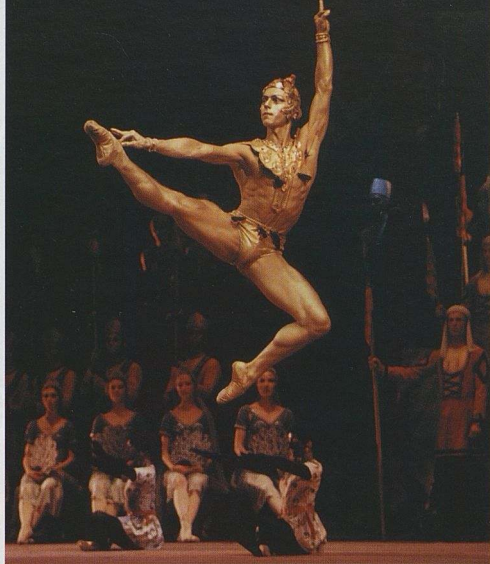
the ballet Romeo and Juliet PHOTO: I.ZAKHARKINA



новым («не каждый педагог может видеть в тебе абсолютно разных героев», — отзывается он о Валерии Степановиче), а тесный творческий контакт с М.Л.Лавровским подарил Медведеву Казанову и Нижинского. «Михаил Леонидович замечательный человек, он очень близок мне по духу, по внутреннему миру. — рассказывает Денис. — Я нахожу в нем что-то от себя, он наоборот. Когда Лавровский начал со мной работать, я понял, что общаюсь с человеком, которому полностью доверяю. Кстати, он и познакомил меня с Валерием Степановичем Лагуновым». Педагогическая суровость, даже жесткость Лагунова и похвала Лавровского стали теми взаимодополняющими методами, закаляли железо профессионализма Дениса, выковывая самобытного крепкого танцовщика.

В балетах Лавровского-хореографа зритель увидел Медведева-актера. Одной из лучших ролей Дениса всегда будет Нижинский в одноименном одноактном балете. Это прямое попадание в образ, в фактурность как физическую, так и эмоциональную. В этом спектакле танцовщик меняется кардинально, меняется даже внешне до неузнаваемости. Он проживает роль, как актер на мхатовской сцене, выжав и себя, и публику до капли. В «Фантазии на тему Казановы» задача была не скатиться на шаблон в трактовке образа другого знаменитого персонажа, и этот «подводный камень» был успешно обойден Денисом. Его Казанова знает, чем очаровать женщину, весь целиком отдается своей страсти, но не стерпит поражения в любовной дуэли. Медведев делает своего героя чуть насмешливым, но насмешка толпы или возлюбленной для него страшной смерти. Он жаждет не земных удовольствий, а родной души, ему нужно кого-то любить — всегда. Это как дышать и жить.

Намеченная линия образа Казановы была продолжена в такой крупной работе, как роль Тибальда в спектакле Р.Поклитару и Д.Доннеллана «Ромео и Джульетта». Медведев-Тибальд, этот неотразимый ловелас и забияка, по сути — такой же ребенок, как и Джульетта, как Ромео, он тоже хочет вырваться из адского круга вражды, скучает в бессмысленном холемом существовании. В сцене поединка с Меркуцио Тибальд Дениса Медведева, доведенный до высочайшей степени унижения, с тем же отчаянием ребенка мстит за позор, за осмеяние — вот чего он, как и Казанова, боится больше всего! «Тибальд — очень противоречивый человек, у которого настроение меняется практически постоянно, — размышляет



■ Д.Медведев (Золотой божок) в балете «Баядерка». ФОТО И. ЗАХАРКИНА
D. Medvedev as The Golden Deity in the ballet *La Bayadère* PHOTO: I.ZAKHARKINA

о своем персонаже Денис. — Он и злой, агрессивный, депрессивный, он любвеобильный, жестокий, при всем при этом он еще жутко закомплексованный. Не хотел бы я дружить с таким человеком. В спектакле Поклитару, где всем управляет толпа, Тибальд стоит выше толпы, и она подчиняется ему, боится его, зная, что он абсолютно непредсказуем. Но в моем герое есть очень ценная черта — преданность своему клану. Он понимает, кто он, за кого он и что за них он готов загрызть любого».

С выпуском премьер в Большом театре отчасти пополнился и репертуар Дениса Медведева. Его можно увидеть в «Палате № 6» (первый исполнитель роли Почтмейстера) и «Магриттомании», «Парижском весельи» Л.Мясина (Перуанец), «Игре в карты» А.Ратманского, Пэкком-Филостратом предстает он в «Сне в летнюю ночь». Но все же подлинный рост классического танцовщика возможен лишь в классическом репертуаре, а здесь ролей у Дениса могло бы быть и побольше. Он дебютировал в главной партии балета «Тщетная предосторожность», восторженные отзывы получил его Джеймс в «Сильфиде», которую Медведев станцевал с труппой Башкирского театра по приглашению в Уфе на Международном балетном фестивале имени Рудольфа Нуреева. Очень хочется верить, что не за горами его Спартак — роль, о которой артист давно мечтает и, уверена, с которой блестяще справится как в техническом, так (что много важнее) и в актерском плане. В свое время в этой партии триумфально выступил Владимир Васильев, который, увидев Медведева в «Нарциссе» Н.Черепнина-К.Голейзовского, потряс молодого танцовщика словами: «Первый раз я видел исполнение, которое ближе всех к тому, что должно быть. Ты делал все, как я».

...На вопрос о заветной мечте Денис отвечает: «Как можно дольше жить и за эту жизнь успеть сделать как можно больше. Состояться, добиться максимального — хочется многое успеть...» Он, как никто другой, заслужил свое право на успех.

Ольга ШКАРПЕТКИНА

■ М.Жаркова (Царница бала) и Д.Медведев (Казанова) в балете «Казанова». ФОТО И. ЗАХАРКИНА
M. Zharkova as the Belle of the Ball and D. Medvedev as Casanova in the ballet *Casanova* PHOTO: I.ZAKHARKINA



В Н И М А Н И Е !

Редакция журнала
БАЛЕТ
BALLET

объявляет подписку
на 2006 год.

**В год своего 25-летия редакция сохраняет
прежние цены на свои издания.**

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

ЖУРНАЛ «СТУДИЯ АНТРЕ»:

цена 1 номера – 52 рубля, без доставки почтой,
цена на полугодие (3 номера) – 156 рублей, без доставки почтой,
цена на год (6 номеров) – 312 рублей, без доставки почтой.

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

цена 1 номера – 10 рублей, без доставки почтой,
цена на I полугодие (6 номеров) – 60 рублей, без доставки почтой,
цена на II полугодие (4 номера) – 40 рублей, без доставки почтой,
цена на год (10 номеров) – 100 рублей, без доставки 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, без доставки 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),
Пестов 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, без доставки почтой,
«Владимир Бурмейстер» – 50 рублей, без доставки почтой.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ВЫПУСКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

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

НА ИЗДАНИЯ МОЖНО ПОДПИСАТЬСЯ:

Телефоны: (095) 684-33-51, 688-28-42, тел./факс: 688-24-01.
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»).

ПОДПИСКУ ТАКЖЕ ПРИНИМАЮТ:

ООО «Книга-сервис» тел.: 124-71-10, e-mail: public@akc.ru
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)

ЖУРНАЛ «БАЛЕТ» ВЫХОДИТ РАЗ В ДВА МЕСЯЦА



Юбилейные премьеры «Кремлёвского балета»

Э то имя – «Кремлёвский балет» – появилось на столичной афише пятнадцать лет назад. И с тех пор труппа двадцать раз приглашала зрителей познакомиться с её новыми спектаклями. «Макбет», «Золушка», «Дон Кихот», «Руслан и Людмила», «Наполеон Бонапарт», «Коппелия», «Лебединое озеро», «Том Сойер», «Жизель», «Щелкунчик», «Невский проспект», «Зевс», «Фантастическая симфония». Начало юбилейного сезона прибавило к названиям на афише ещё три – «Спящая красавица», «Жар-птица», «Синий бог». И каждый из этих спектаклей стал поистине серьёзной проверкой-экзаменом творческих возможностей коллектива.

Итак, «Спящая красавица», в работе над которой встретились и тесно сотрудничали два гения – композитор Чайковский и хореограф Петипа. «Милый старичок», как называл Пётр Ильич постановщика, достаточно точно, жестко диктовал ему, какая музыка ему нужна – длительность, темп, ритм, характер инструментовки. И Чайковский, дисциплинированно выполняя все задания Петипа, вместе с тем, преследовал и свои цели: сюжет старинной сказки в его музыкально-философских раздумьях вырос до масштаба притчи о столкновении добра и зла, о сути их конфликта, о роли человека в их борьбе. Принято считать «Спящую красавицу» балетом-симфонией. Однако в своё время знаменитый советский дирижер Борис Хайкин сказал, что музыканты видят в партитуре «Спящей» не одну, а четыре симфонии (по числу актов), каждая из которых имеет и свою кульми-

нацию, и свою систему лейтмотивов, и свою четко прописанную линию драматургического развития. И потому, видимо, многие постановщики «Спящей красавицы» вот уже второе столетие, оставаясь в рамках находок Петипа, обогащают, уточняют, дополняют то, что им досталось в наследство, пытаясь проникнуть в философские глубины музыки Чайковского.

Андрей Петров – постановщик «Спящей красавицы» на кремлёвской сцене – создавал свой спектакль в XXI веке, ощутив, пережив, переосмыслив то, что уже принесло его начало людям. Он стремился сохранить в неприкосновенности эпизоды, которые сочинил Петипа и которые в наше время почитаются как шедевры. Однако современная жизнь, её атмосфера, события, само существование людей заставили его по-иному посмотреть на образ феи Карабос, которая занимает важное место в развитии музыкально-сценической драматургии балета. Вздорная, злая, но, вместе с тем, вполне безобидная старуха, которую мы привыкли видеть в спектаклях прежних лет, в «кремлёвском спектакле» обрела совсем иной облик. Начнём с костюма. С одной стороны, окрашенная в дымчатые тона традиционная балетная пачка, вернее, её половина, с другой – зловеще развивающиеся черные полотна. Столь же необычно выглядят ноги Карабос – на одной элегантная балетная туфелька, на другой – тяжелый ботинок. Её поведение на сцене не назовёшь ни танцем, ни пантомимой – это сатанинское действие, вобравшее в себя элементы и первого, и второй. И в спектакле рождается мрачный образ силы, которая ломает человеческие

судьбы, безжалостно уничтожает проблески надежды, губит всё живое, светлое. Её масштаб подчеркивает окружение – злое, неопределённого вида черные фигуры, которые по приказу своей повелительницы готовы буйствовать, уничтожать, разрушать. И надо сказать, что, получив «в руки» такой необычный и достаточно сложный пластический материал, Тимур Шафилин демонстрирует незаурядный актёрский темперамент. В его исполнении образ феи Карабос вырастает до размеров символа. Жаль, что в решении феи Сирени А.Петров «остался» на традиционных «позициях», и мы снова видим на сцене изящную балерину в пачке в окружении свиты из подобных ей танцовщиц. К чести Жанны Богородицкой, которая выступает в этой роли, скажем, что она «рисует» портрет своей героини сочными и точными красками, находит своему танцу ту органичную эмоциональную тональность, которая убеждает: красота и гармония – начала, способные победить тьму и разрушение.

И всё же своеобразный центр музыкально-хореографической драматургии балета – образ Авроры, который вбирает в себя все сюжетные нити спектакля, так или иначе влияет на действия других его героев, определяет эмоциональную атмосферу происходящих на сцене событий. Поэтому и считается, что танцовщица, выступая в партии Авроры, держит экзамен – быть ей балериной или не быть. И скажем сразу, что молодая артистка Кристина Кретьова, которая всего три года назад закончила Московскую школу, этот экзамен выдержала.

Кристина Кретьова вместе со своим педагогом Ниной Семизоровой (кстати, многие помнят и её как прекрасную исполнительницу партии Авроры) старались найти для портрета героини такие пластические нюансы и штрихи, которые бы подчеркивали индивидуальные особенности характера принцессы.

...Зритель ещё не видит Аврору, но уже слышит шаги её полёт-

◀ И.Лиера в балете «Синий бог». ФОТО Д.КУЛИКОВА
I. Liepa in the ballet The Blue God PHOTO: D.KULIKOV



■ Сцена из балета «Спящая красавица», в роли феи Сирени – Ж.Богородицкая. A scene from the ballet The Sleeping Beauty with J. Bogoroditskaya as the Lilacs Fairy

ного бега. Но вот и она – юная, нежная, грациозная, лучащаяся светом, радостью, любовью к окружающим. Такой Кретьова-Аврора остаётся на протяжении всего спектакля, даже в таинственном царстве нериид она нарушает его загадочный покой своим живым танцем. Аврора словно играет с Дезире, манит и зовёт его, возникая как солнечное видение среди обитателей этого сумеречного мира. А в финале балета её жизнерадостный танец обретает торжественность и масштаб.

Точная техника Кретьовой, как хорошо поставленный голос у вокалиста, позволяет ей легко преодолевать сложные пластические фиоритурты партии и быть свободной и эмоционально разнообразной и в вариациях-монологих, и в дуэтах-диалогах, и солировать в танцах кордебалета. И, как говорится, «брат» кремлёвскую сцену во всём её гигантском масштабе. К сказанному добавим, что успех Кретьовой – не случайная балетная сенсация. К роли Авроры – этой вершине классического репертуара, она шла, накапливая опыт и шлифуя мастерство в балетах «Жизель» (Жизель), «Лебединое озеро» (Одетта-Одиллия), «Щелкунчик» (Маша).

Принца Дезире Петипа не «наградил» развёрнутой танце-

■ О.Зубкова – фея Сирени. ФОТО Д.КУЛИКОВА
O. Zubkova as the Lilacs Fairy PHOTO: D.KULIKOV

■ К.Кретьова – принцесса Аврора.
K. Kretova as Princess Aurora



вальной речью, но усилиями авторов последующих постановок балета его пластический портрет обогащался, развивался, укрупнялся и сегодня перед нами уже не просто галантный кавалер, партнёр примадонны, но активно действующий персонаж. Сергей Смирнов, солист «Кремлёвского балета», используя предложенный ему хореографический материал, показывает нам характер благородный, мужественный, бесстрашный.

А.Петров в своём решении балета, как уже говорилось, опирался на тот сценический багаж, который накоплен «Спящей красавице» за сто пятнадцать лет её жизни: в программке указано, что в спектакле «использованы фрагменты хореографии Ф.Лопухова, А.Вагановой, К.Сергеева, Ю.Григоровича». Постановочная концепция «Кремлёвского балета» органично вобрала в себя находки, что в своё время украшали полотна выдающихся мастеров-предшественников Петрова. Так, естественно «вписалась» в драматургическую ткань балета введённая в картину «панорама» сцена кордебалета – nereиды словно провозжат ладью феи Сирени и Дезире к замку спящей Авроры. И музыкально-пантомимный эпизод оказался переведённым в музыкально-танцевальный, что, безусловно, сделало его более зрелищным. Подобная хореографическая идея уже высказывалась Юрием Григоровичем в «Спящей красавице» 1963 года.

Появился в спектакле «Сон Авроры», поставленный Петровым на музыку Скрипичного антракта. Красивая и поэтичная сцена как бы предвзвешивает дальнейшее развитие событий – схватку Дезире с феей Карабос и её слугами, стерегущими спящую принцессу, конец колдовства, пробуждение героини.

Спектакль «Спящая красавица» стал экзаменом не только для Кристины Кретовой, но и для всей труппы в целом. Кордебалет, исполнители сольных партий, которых в балете великое множество, выглядели на сцене как стройный, сложенный ансамбль, где каждый его участник осознаёт, какое место он за-

нимает в «пластическом звучании» балета, достойно «ведёт» свою партию, стремясь к тому, чтобы его «голос» был отчетливо «слышен», но не нарушал целостности и гармонии произведения. Однако в уточнении нуждаются образы так называемых пантомимных героев (короля Флорестана, Королевы и других), которые пока что активно не включены в действие. Лишь Каталябют у Вадида Кремленского выглядит драматически выразительно.

Колорит декорационного оформления художника Станислава Бенедиктова – нежно-зелёный, весенний, он как бы сразу задаёт эмоциональную тональность всему действию, подчеркивает то светлое начало, которое отличает атмосферу кремлёвского спектакля. К сожалению, сочная цветовая гамма костюмов исполнительниц (художник Ольга Полянская) вступает в известное противоречие с акварельной тональностью палитры Станислава Бенедиктова.

В спектакле участвует Российский национальный оркестр (художественный руководитель Михаил Плетнёв, дирижер Александр Сладковский).

Успех «Спящей красавицы» на кремлёвской сцене показал, что молодая труппа как профессиональный художественный организм вполне готова к любым творческим экспериментам, что подтвердила следующая премьера «Кремлёвского балета», которую театр предложил зрителям буквально следом, – вечер балетов Михаила Фокина «Жар-птица» и «Синий бог». Этот проект театр осуществлял в сотрудничестве с Благотворительным фондом имени Мариса Лиепы.

Балет Фокина «Жар-птица» в версии Андрииса Лиепы хорошо известен столичному зрителю. Спектакль неоднократно «прокачивался» в Москве различными труппами, он снят на киноплёнку, выпущена видеокассета «Возвращение Жар-птицы». Для артистов же «Кремлёвского балета» постановка этого сочинения означала очень многое – постижение фокинских хореографии со всеми её лексическими и стилистическими особенностями, драматургией, хореографической лепкой образов русской сказки. Премьера балета ещё раз продемонстрировала диапазон возможностей труппы, её способность «откликаться» на сложные, незнакомые предложения, искать новое.

Действие спектакля развивается живо и динамично, его сценические краски обрели свежесть, яркость, «звонкость» колорита. Тщательно отрепетированы массовые эпизоды. Интересно заявили о себе и солисты. В контекст фокинских пластических концепций органично «вписались» огненные полёты Жар-птицы К.Кретовой, лирическая песня танца Красы-Ненаглядной А.Тимофеевой, мужественная поступь Ивана Царевича С.Смирнова (к сожалению, артист и здесь не получил развитого танцевального текста) и особенно – мрачный портрет Кошечки Р.Мартышкина с жестко очерченной зловещей дисгармонией движений.

Балет «Синий бог» (в Дягилевской антрепризе он назывался «Голубой бог»), показанный в Париже в 1912 году, успеха не имел: неудачными были признаны и сюжет (Ж.Кокто), и музыка (Р.Ган). «Не принимая во внимание незначительный сюжет и неинтересную музыку, М.Фокин», как пишет известный критик В.Светлов, «сконцентрировал все свои усилия на этнографической индийской пластике. И в этой попытке претворить в динамику танца характерные позы и движения индийского танца, взятые со старинных фресок и скульптур, чувствуется эрудиция, тщательное изучение материалов и тонкая интуиция художника». Но хореография мастера утрачена. И опираясь на оценки очевидцев, возникает вопрос: почему из всего огромного наследия Фокина именно этот балет выбран для реставрации?

■ Т.Шафигуллин – фея Карабос. фото Д.Куликова
T. Shafigullin as the Fairy Carabos photo: D. Kulikov





■ Н.Балахничева (Аврора) и С.Васюченко (принц Дезире). ФОТО Д.КУЛИКОВА
N. Balakhnicheva as Aurora and S. Vasiuchenko as Prince Aurora PHOTO: D. KULIKOV

Правда, музыка Р.Гана заменена на фрагмент из «Божественной поэмы» и «Поэмы экстаза» А.Скрябина. Большую работу провела Анна Нежная по восстановлению декораций и костюмов Л.Бакста. На исполнение центральных партий приглашены замечательные артисты Илзе Лиела (Богиня) и Николай Цискаридзе (Синий бог), вместе с ними в спектакле участвуют ведущие солисты «Кремлёвского балета» Наталья Балахничева (Девушка) и Юрий Белоусов (Юноша).

Но если в 1912 году положение в известной степени спасала хореография, в 2005 году её слабость не смогли компенсировать все остальные выдающиеся сами по себе слагаемые спектакля. Если судить по тому, что предложил зрителям приглашенный из Великобритании художественный руководитель Английского национального балета Уэйн Иглинг, изучением ин-

дийской танцевальной культуры он не занимался – его хореография не отличается ни оригинальностью, ни изобретательностью, ни национальной самобытностью. Музыка Скрябина с её мощным эмоциональным накалом звучит сама по себе, никак не соприкасаясь с тем, что происходит на сцене. В частности, центральный дуэт Богини и Синего бога в силу использования Иглингом достаточно банальных пластических приёмов и ограниченности лексики кажется непомерно затянутым. Исполнители Илзе Лиела и Николай Цискаридзе оказались лишенными полноценного хореографического текста, хотя сценически эпизод обставлен весьма красочно. Бесцветно выглядели и партии Девушки и Юноши, что не позволило Наталье Балахничевой и Юрию Белоусову полнее раскрыть свои актёрские возможности. Не соответствовали стилистике представления и по эстраднему эффектно поставленные массовые эпизоды, хотя следует ещё раз подчеркнуть весьма своеобразно решенные костюмы танцовщиков.

Исходя из всего того, что говорилось выше, возникает ещё один вопрос: зачем приглашать из-за границы балетмейстера, ничем себя заметным на мировой балетной арене не проявившего и не являющегося знатоком индийской танцевальной культуры, к нам, в страну Петипа, Фокина, Горского, Голейзовского, в страну, где в одной только Москве работает не один десяток коллективов, серьёзно изучающих и пропагандирующих индийский танец, и почему бы Благотворительному фонду имени Мариса Лиепы не заняться поддержкой отечественных хореографов, особенно молодых?

Итак, у «Кремлёвского балета» «за спиной» – пятнадцать лет жизни. Показанные им юбилейные спектакли свидетельствуют о том большом творческом потенциале, каким он располагает. Значит, у труппы впереди – новые спектакли, новые свершения, новые открытия.

Галина ИНОЗЕМЦЕВА

■ Н.Цискаридзе в балете «Синий бог». ФОТО Д.КУЛИКОВА
N Tsiskaridze in the ballet The Blue God PHOTO: D. KULIKOV



Когда любовь не умирает

Красноярская балетная труппа во второй раз, после многолетнего перерыва, обратилась к «Ромео и Джульетте». В новой работе главного балетмейстера театра Сергея Боброва многое – вопреки традициям. И это становится очевидным сразу. Прежде всего, вместо прокофьевского оркестрового вступления, основанного на прекрасных лирических мелодиях, первая из которых иллюстрирует знаменитый эпиграф к трагедии Шекспира («Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте»), звучит жесткая мрачная музыкальная тема. По замыслу композитора она появляется в том эпизоде, где герцог Вероны приказывает членам враждующих семейств Монтеки и Капулетти прекратить вооруженное столкновение, в спектакле же Боброва она воспринимается как музыкальное

предсказание тех трагических последствий, которые несёт это злоещее противостояние. Сделаны в партитуре и другие изменения, вызванные концепцией постановщика. Его спектакль – это не столько поэма о любви двух юных сердец, но и, в первую очередь, пластическое полотно, содержащее протест

■ А.Ребецкая – Джульетта и А.Бутримович – Ромео.
A. Rebetkaya as Juliet and A. Butrimovich as Romeo

против жестокости и дикости феодальных устоев, против бесчеловечности средневековых нравов.

Одно из основных достоинств новой версии «Ромео и Джульетта» – яркая танцевальность. Лексический багаж Сергея Боброва и способность к образному пластическому мышлению помогли ему создать галерею колоритных хореографических портретов и органично влести их в ткань постановки. Все партии тщательно проработаны балетмейстером в психологическом и танцевальном отношениях. Хореографический язык Сергея Боброва технически весьма труден. Но он оказался вполне по плечу всем артистам, на которых остановил свой выбор постановщик. Они освоили особенности почерка, стиля, манеру мышления балетмейстера, и в спектакле сложился стройный исполнительский ансамбль.

Красноярская балетная труппа сейчас не может жаловаться на недостаток артистических дарований. И премьера выявила немало исполнительских удач и в основных, и во второстепенных ролях. Запоминается и молодящаяся, кокетливая Кормилица (Анастасия Корешникова), и герцог Эскал, эдакий «колосс на глиняных ногах». Дмитрий Пономарев, которому поручена роль, обнаруживает дар перевоплощения, поскольку в других сценах

он появляется в облике высокомерного аристократа Париса, жениха Джульетты. Лишь на какой-то миг перед зрителями предстаёт введённый в спектакль новый персонаж – Душа Меркуцио. Но обе исполнительницы этой эпизодической роли (Мария Куимова и Светлана Додонова) успевают убедить зрителей в своей танцевальной и актёрской значительности.

И образы родителей Джульетты и её двоюродного брата Тибальда нашли достойных исполнителей – Наталью Хакимову, Марию Куимову, Руслана Ермолаева, Демида Зыкова.

В центральных партиях выступили солистка Большого театра Анна Ребецкая и солист Нижегородского театра оперы и балета Александр Бутримович. Джульетта Ребецкой привлекает очарованием женственности, изяществом, одухотворённостью. Герой Бутримовича – мечтательный и нежный. Но любовь к Джульетте раскрывает в Ромео Бутримовича и другие грани характера – способность к глубоким переживаниям, готовность защитить своё чувство, свою избранницу.

Не разочаровали зрителей и знакомые им по другим спектаклям театра Анна Оль и Андрей Асиньяров. Джульетта Анны Оль – не жертва, не страдальца, любовь делает её стойкой и мужественной. Асиньяров в роли Ромео эмоционален и искренен. Выступая в этой партии, насыщенной сложными прыжками и вращениями, он демонстрирует заметно возросший свой профессиональный уровень.

Премьера труппы Аркадия Зинова мы привыкли видеть в партиях романтического репертуара. Тем более неожиданным стало его появление в острохарактерной роли бесшабашного весельчака Меркуцио. Здесь сказались и изобретательность балетмейстера, и выдающееся мастерство исполнителя. В процессе подготовки спектакля Аркадий даже овладел техникой танца на пуантах. Свободный, непринужденный танец артиста создаёт неповторимую игровую атмосферу, сопровождающую все действия Меркуцио Зинова на сцене. Убедительно раскрывает мальчишескую задиристость, иронию, искромётный задор своего героя и другой Меркуцио – Иван Карнаухов.

В спектакле Сергея Боброва постоянным спутником Меркуцио (вместо шекспировского Бенволио) становится остроумный «квартет» комедиантов. Его участники в обоих исполнительских составах танцуют с радостью и упоением.

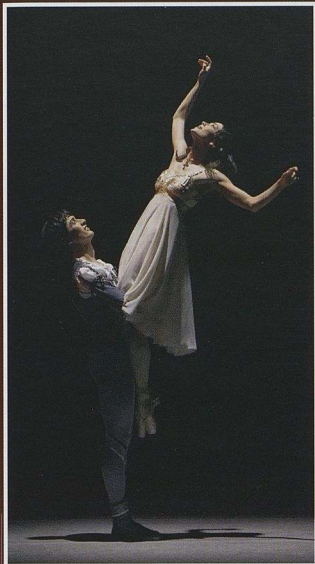
Художник Дмитрий Чербаджи – подлинный единомышленник балетмейстера. Его сценография с первых тактов оркестрового вступления активно вовлекает зрителей в атмосферу происходящего на сцене. Фактура и колорит костюмов гармонично слиты с декоративным оформлением.

Постановка «Ромео и Джульетты» – шаг вперёд не только для балетной труппы, но и для оркестра театра. Очевидны огромный труд, напряжение творческих сил как музыкантов, так и дирижёра Анатолия Чепурного.

Премьера тепло встречена зрителями Красноярска. Новый спектакль стал событием в театральной жизни Сибири. Хочется надеяться на его сценическое долголетие.

Любовь ЛАВРУШЕВА





■ Сцена из балета «Ромео и Джульетта». Синьора Капулетти – И.Хакимова, Тибальд – Д.Зыков.

A scene from the ballet Romeo and Juliet. I.Khakimova as Lady Capulet, and D. Zikov as Tybalt

▶ А.Оль – Джульетта и А.Асинарьов – Ромео.

A. Ol as Juliet and A. Asiniarov as Romeo

▶ А.Зинов – Меркуцио и Д.Зыков – Тибальд.

A. Zinov as Mercutio and D. Zikov as Tybalt

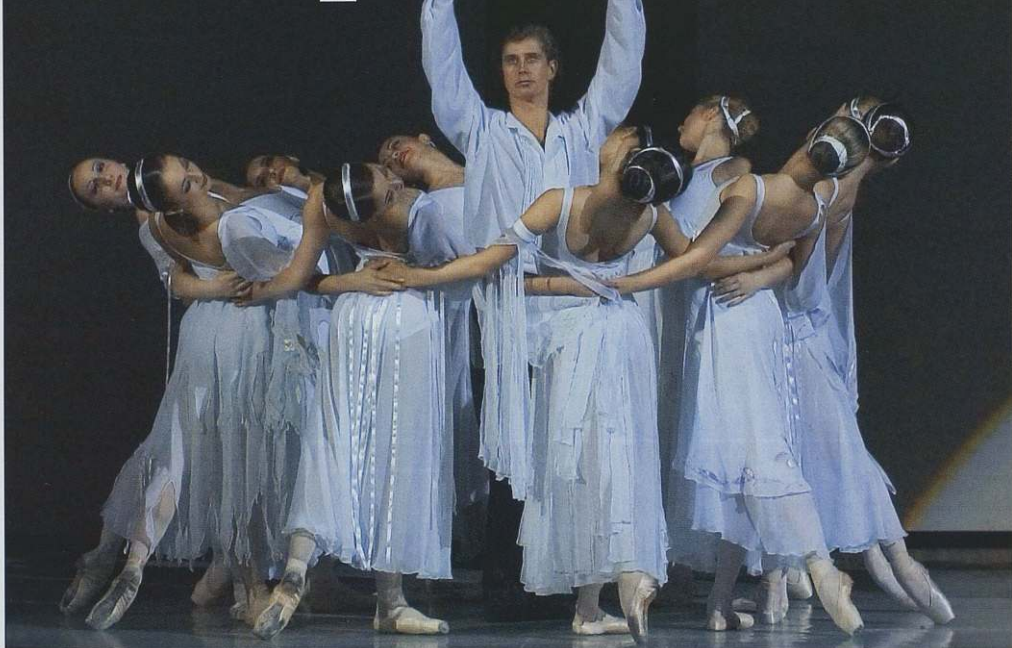


■ Финальная сцена балета «Ромео и Джульетта». ФОТО АЛЬБЕРТА ОЮНА

The final scene from the ballet Romeo and Juliet PHOTO: ALBERT OYUN



На развилке



«**Ч**ехов, Баланчин и другие» – новый проект труппы «Русский балет» под руководством Вячеслава Гордеева. Сближению в афише громких, но никогда не имевших отношения друг к другу имён, способствовали означенные «другие». Как оказалось, это новые или, по крайней мере, «не раскрученные» хореографы, получившие от Гордеева карт-бланш на воплощение своих идей. Акция в отношении угнетённого, почти задушенного сегодня творческого класса – класса балетмейстеров – более чем благая. Интересно, что Гордеев решился даже на большее, чем Большой театр – единственный проводящий по инициативе А.Ратманского ежегодные смотры новых хореографов, но пока: а) закрытые и б) в формате миниатюр (однако: *vivat!*). Глава же «Русского балета» проявил тот самый русский размах, который и после набивших оскомину фильмов остаётся непостижимым и привлекательным в реальности.

Хореографам у Гордеева было дозволено осуществить по собственному выбору одноактные балеты, занять весь действующий состав труппы, избрать главных исполнителей, пройти весь процесс сдачи спектаклей «под ключ» и таким образом – реализовать свои возможности без ограничений. Поистине, не перевелись на свете чудеса!

Под счастливой звездой сошлись Тамаз Вашакидзе из Грузии и Индра Рейнхольде из Латвии, свободный художник, осуществляющая свои постановки там, куда пригласят. Между тем, творческая родина обоих – Россия и оба, так совпало, учились балетмейстерскому искусству в Петербурге. Импульсивный как князь с полотен Пирсомани грузин Тамаз кроме того когда-то танцевал в «Русском балете», так что в качестве гостя-хореографа навел свой бывший

дом. Хрупкую, совершенно «модильяниевского» вида Индру запретили по постановкам в петербургских театрах, а ещё раньше – на последнем конкурсе «Майя-98», по итогам которого она вошла в число призёров-хореографов.

Итогом их творческой встречи с труппой Гордеева стали полярные по своей сути работы. И дело не в том, что «Большой вальс» Вашакидзе был бессюжетным и оказался чем-то вроде «белого балета», ибо посвящался Баланчину, а «Черный монах» Рейнхольде – сюжетным и чем-то вроде психодрамы, ибо отталкивался от одноименной повести Чехова. И также не в том, что спектакли в своем тандеме невольно вступили в визуальное и смысловое «бело-черное» противостояние, как раз придавшее премьерной программе выгодный контраст. Принципиально разными оказались, прежде всего, творческие установки хореографов. Мы увидели два типа танцевального мышления и два ни в чем не сходные пути, ведущие к сочинению балета.

Первый – тот, по которому пошел грузинский хореограф. Его «Большой вальс» на музыку И.Штрауса с реверансом в сторону Баланчина поставлен как концертный парад танца, не введённый ни в какое композиционное русло. Заявленное в начале решение – серия высвеченных «живых фото» как будто со страниц альбома о Баланчине и его танцовщицах – оказалось механически пристёгнутым к последующему дивертисменту, ничем о себе больше не напомнив. Во главе танцевального массива номинально встали Художник и Муза, но их выходы свелись к исполнению, словно на балетном конкурсе, вариаций и дуэтов вперемешку с танцами женского кордебалета и мужского квартета. Число же оттанцованных музыкальных вальсов, полек, маршей превосходило все потребности подобного рода балетной сюиты, которая на глазах разбухала до

▲ А.Евдокимов в сцене из спектакля «Большой вальс». ФОТО Д.КУЛИКОВА
A.Yevdokimov in a scene from the ballet The Grand Waltz PHOTO: D.KULIKOV

бесформенности от всё прибывающей и прибывающей хореографической «воды». Так и в «Большом вальсе» музыкальные емкости заполняются не оригинальным, несущим на себе печать единственности текстом, а бесконечно повторяемыми движениями, комбинациями, трюками – известными каждому балетному артисту «формулами» урока классического танца. В этом случае ещё возможно было признать, что постановщик – грамотный и знающий эффективные стороны танца (особенно мужского) педагог, но и только.

Добротно скомпилированная хореографическая партитура «Большого вальса» убеждала, что можно ставить и так: без творческого усилия и воображения. Тем более что балет имел успех. Публика не поскупилась на аплодисменты за демонстрацию мастерства танцовщиков – в благодарность тому, кто предоставил ей возможность увидеть «святая святых» – «экзерсис на середине зала», которому так кстати пришлось и концертная сцена Зала Чайковского, где состоялась премьера, и праздничные белые наряды на танцовщицах (художник А.Калатошвили). Но я бы адресовала успех «Большого вальса» прежде всего исполнителям: приглашенному из Большого театра солисту А.Евдокимову, звезде «Русского балета» Л.Коноваловой и всему составу труппы (отменно подготовленному к своему «бенефису» репетитором О.Коханчук), а хореографу не преминула бы указать на разницу между «класс-концертом» и авторским балетом с «посвящением Баланчнину».

Таким авторским балетом, где решения выношены и выстрадааны, чьи сценические композиции отличаются индивидуальным «кроем» по заготовленным только для них формам-лекалам, а хореографические тексты словно подписаны именем владельца, оказался «Черный монах».

Рейнхольде метко попала в тему не слишком зачитанной философической повести Чехова, открыв в ней инвариант вечных балетных сюжетов, построенных на устремлениях героев-избранников к чему-то высшему, отсутствующему в окружающем их мире. Но «рассказ медицинский, historia morbi» (Чехов) об испепеляющей челоуека мании величия – катастрофически разрешенная у писателя история в пользу жизни – получила у хореографа неоднозначное истолкование, заставившее ощутить претензию на избранность Андрея Коврина не только и не столько болезнью и безумием. Для хореографа – это, скорее, акт духовного противостояния героя действительности (вот он, романтизм концепции), и акт духовного самопо-

зания, отречение от которого равно (вот он, максимализм романтика) смерти. Однако финал балета, бросающий Коврина в объятия Монаха, а в балете – это миг слившегося со смертью счастливого героя, заставляет уточнить и осложнить идею хореографа: смертью оплачено не отречение само, а попытка вернуться после него к образу-мечте...

Помощь в выражении и восприятии этой эмоциональной концепции, бесспорно, оказала подобранная автором балета музыка из симфонических произведений С.Прокофьева (в первой части) и Д.Шостаковича (во второй). Даже если какой-то музыкальный номер на чей-то (но не мой) вкус и мог бы оказаться не этим, а другим, или чуть затягивал высказывание хореографа, то в целом собранная «партитура» воспринималась на редкость идентичной замыслу, определив драматургическое нарастание и сшибку в пространстве танца лирического и трагического пульса действия. Решив все сцены главных героев (Коврин, Монах, Татьяна, ковринские двойники) в духе страстных душевных излияний, а массовое окружение – как декоративные, полные изменчивости «интерьеры-танцсимфонии», последнюю из них, на самую надрызную «Симфониетту» Шостаковича, Рейнхольде припасла для общей кульминации. Слово плеснув бензин и чиркнув спичкой, она заставила буквально запылять пламенем сжигавшей Коврина муки сложносоставную ансамблевую композицию с возглавленной героем четверкой двойников.

Огонь хореографической экспрессии воспламенил не только данный момент действия и не только наши давно питаемые «петербургские» надежды на талант Индры Рейнхольде. Намного раньше он, очевидно, зажег сердца гордеевских артистов. Иначе нельзя было бы с такой самоотдачей сыграть в балете Рейнхольде ни главные роли (А.Лушаков-Коврин, М.Фомин-Монах, М.Иванова-Татьяна), ни все сопутствующие им.

Неверно было бы представить премьеру «Черного монаха» совершенно гладкой и безгрешной. Балету не подошел Зал Чайковского, не подошло сфокусированное в центре «узкое» и, увы, выдающее элементарную нехватку средств оформление С.Фесько. Не подошла, как ни смешно звучит, часть премьерной, не желающей вдмываться и всматриваться в танцевальную материю, публики. Эта часть, получив по праву своё удовольствие от «Большого вальса», вышла во время «Черного монаха». Тем самым подтвердив, что не только хореографы, но и зрители находятся на развилке двух путей в искусстве.

Наталья ЗОЗУЛИНА

■ М.Иванова (Татьяна), А.Лушаков (Коврин) и М.Фомин (Черный монах) в балете «Черный монах». ФОТО Д.КУЛИКОВА
M. Ivanova (as Tatiana), A. Glushakov (as Kovrin) and M. Fomin (as the Black Monk) in the ballet The Black Monk PHOTO: D.KULIKOV



■ Л.Коновалова и А.Евдокимов в балете «Большой вальс». ФОТО Д.КУЛИКОВА
L. Konovalova and A. Yevdokimov in the ballet The Grand Waltz PHOTO: D.KULIKOV



Танец – тоже наука

Почти каждая балетная компания Великобритании работает сегодня в сложных условиях. Сезоны становятся все более продолжительными, количество выступлений достигает нескольких сотен в год, репетиционный процесс уплотняется, артисты проводят долгое время на гастролях. Урезанные бюджеты неизбежно ведут к необходимости отказа от запасных составов исполнителей, артисты не имеют элементарного времени и сил на личный тренинг, не могут обращаться к помощи специалистов. Хронический стресс и физические перегрузки часто не позволяют артистам балета подойти к освоению своего творческого максимума. В то же время высокий профессиональный уровень современного балета немислим без постоянного технического совершенствования.

Танец часто называют атлетической формой искусства. Действительно, спорт – самая близкая область к танцу в физическом плане, более того, и танец, и спорт похожи и по организационным и индивидуальным проблемам. Но в то время как современный спорт с успехом использует достижения прикладной психологии, которая помогает добиваться высоких индивидуальных и командных результатов, балетное искусство делает лишь первые шаги в этом направлении.

Зарождающаяся наука о танце пока заимствует большое количество знаний, экспертизы и методик из спорта. Но при всей схожести между двумя дисциплинами, они значительно отличаются друг от друга, и прямое заимствование одного другим – рискованно. Перенос методики исследований спорта в танец, так же как и практическое использование знаний, проверенных лишь на атлетах, должны осуществляться с максимальной осторожностью и пониманием специфики балета как искусства.

Наше исследование базировалось на анализе углубленных собеседований с четырьмя художественными руководителями и двенадцатью танцовщиками ведущих балетных компаний Великобритании. Подробные и продолжительные интервью позволили получить большой объем детальной информации, которая, в свою очередь, была проанализирована с помощью специальной компьютерной программы и выявила ряд общих тем.

Центр исследования составили три основных вопроса: **1.** Что препятствует танцовщикам в достижении максимального уровня выступлений? **2.** Какую помощь художественные руководители и танцовщики ждут от науки о танце? **3.** Какую дополнительную практическую пользу может принести профессиона-



лам балета эта наука?

Каждое интервью было построено по одной и той же схеме и включало шесть разделов: техника; репетиции; подготовка к спектаклю; спектакль; образ жизни; экспертная поддержка.

Эти «пункты» непосредственно влияют на возможность каждого танцовщика достичь оптимального уровня выступлений.

Техника

Анализ интервью ясно показал: художественные руководители балетных коллективов, как и танцовщики, считают технику базовым и главным элементом профессионального танца. Основным видом технической и физической тренировки остаётся балетный класс.

В то же время худруки говорят о том, что современная хореография предъявляет постоянно растущие требования не только к балетной технике, но и к общему физиологическому развитию артистов балета.

Как бы ни был эффективен балетный класс, танцовщики нуждаются в дополнительных тренижах. Однако лишь одна компания из четырёх имеет возможность решить вопрос физиологической подготовки своих артистов.

Необходимые качества могут быть развиты художником с помощью психологического тренинга, который для большинства танцовщиков остается неизведанной территорией. Индивидуальный психологический тренинг может оказывать позитивное воздействие на технику, мотивацию, уровень уверенности в себе, адекватность в оценке успехов или неудач, способность фокусировать внимание, справляться со стрессом, волнением и продолжительными физическими нагрузками.

Репетиции

Результаты опроса подтвердили, что короткие и интенсивные репетиции более продуктивны. Полученные результаты говорят о необходимости проведения анализа затрат репетиционного времени с целью оптимизации процесса, что, в свою очередь, позволит сократить время репетиции за счет повышения ее интенсивности. Эта мера может также оптимизировать процесс запоминания хореографии на индивидуальных и групповых репетициях и, в конечном итоге, ускорить процесс подготовки спектакля, не понижая его качество.

Автор статьи – Миша Боттинг закончил Московское хореографическое училище по классу

П.Пестова в 1986 году. Исполнял сольные партии в спектаклях Московского музыкального

театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. С 1991 года танцует

в различных европейских труппах. В 2003 году М.Боттинг начал активно заниматься

театральной психологией. Его клиенты – танцевальные компании, балетные школы, артисты,

мастера фигурного катания.

Перед выходом на сцену

От подготовки артистов к выходу на сцену напрямую зависит уровень выступления. Способы такой подготовки могут быть разными, но практически каждому полезно совершенствовать навыки, которые определяют готовность к спектаклю: релаксацию, фокусировку внимания, контроль над волнением, остановку назойливых негативных мыслей. Существует широкий спектр технологий, которые этому помогают. Для каждого артиста они должны быть подобраны индивидуально в процессе диалога со специалистом. Регулярные психологические тренировки позволяют достичь оптимального уровня выступления.

Спектакль

Все четыре балетные компании, принявшие участие в исследовании, известны высоким уровнем спектаклей и высокохудожественными постановками. В интервью как художественные руководители, так и танцовщики подчеркивали, что одним из самых желаемых характеристик балетного спектакля является достижение состояния «потока», в котором артист испытывает чувство полного контроля над ролью, абсолютной концентрации и «творения вне времени». В этом состоянии артист обретает способность экспериментировать и достигать максимальных творческих результатов. Практика психологических тренировок в спорте наглядно демонстрирует, что достижение состояния «потока» возможно с помощью индивидуальной программы психологических тренировок.

Но большинство танцовщиков по-прежнему ограничиваются постановкой кратковременных задач, связанных со следующим спектаклем и своей ролью в нём. Однако, работа над более долговременными, специфическими, индивидуальными задачами благотворно влияет как на карьеру артиста балета в целом, так и на его успех в определенном спектакле.

Образ жизни

Танец является в высшей степени трудоёмкой профессией, требующей долгих лет усердного труда как в школе, так и в последующие годы профессиональной карьеры. Фактически вся жизнь профессионального танцовщика в большей степени состоит из класса, репетиций, спектаклей, гастролей, восстановления после работы и восстановления после травм.

Процесс профессионального самоусовершенствования артистов балета происходит скорее методом проб и ошибок, нежели на основе программы поддержки личного и профессионального развития, предлагаемой балетными компаниями. Для того чтобы эти программы реально способствовали общему развитию танцовщиков, они должны быть максимально индивидуализированы – только в этом случае можно добиться более эффективного баланса в жизнедеятельности артиста балета.

Экспертная поддержка

Уровень и диапазон экспертной поддержки во многом зависят от финансового фонда, закреплённого за каждой компанией. В целом танцовщики получают хорошее медицинское обслуживание. Все принявшие участие в исследовании имеют доступ к физиотерапевтам, которые исполняют широкий круг обязанностей, часто выходящий за пределы их квалификации.

К сожалению, универсальная система поддержки артистов балета, которая отвечала бы за постоянную возможность наблюдаться у профильных специалистов с адекватными знаниями и опытом работы с артистами балета, практически отсутствует.

Понятно, что уровень заинтересованности в применении психологических тренировок для оптимизации работы артистов балета высок, и большинство готово к процессу перемен. Широкое обсуждение возможностей применения психотренинга в балете, его особенностей, перспектив и организационных форм, включая вопросы привлечения специалистов и их финансирования, сегодня представляется в высшей степени актуальным.

Плодотворное использование аналогичных программ в современном спорте должно служить примером использования научных достижений на практике. Надо заметить, что из-за недостатка структур, которые помогли бы выполнению широкой и последовательной поддержки балетных компаний на научной основе, мы должны постоянно обращаться к спортивному опыту и извлекать из него соответствующие уроки. Но искусство танца достойно своего – отдельного – пути в плане научного осмысления. Без этого балету и танцу непросто развиваться успешно и динамично.

Миша БОТТИНГ,
Дэвид КОЛЛИНЗ (Великобритания)

DANCE OPEN

BALLET FESTIVAL

Танцевальные открытия

Некоммерческое партнерство «Dance Open» приглашает любителей танца посетить Международный фестиваль балета «Dance Open», который будет проходить в Санкт-Петербурге с 13 по 19 апреля 2006 года.

Он проводится в пятый раз при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии и Комитета по культуре администрации Санкт-Петербурга.

Основная его идея – открытие новых имён и смотр достижений русской балетной школы за последние годы. На фестиваль ожидается приезд более пятисот гостей как из России, так и из стран дальнего и ближнего зарубежья. Среди них – звёзды балета России и зарубежных стран, ведущие балетные педагоги, представители культурной и театральной элиты России, а также многочисленные поклонники балета из всех уголков земного шара.

Предполагается, что лучшие педагоги Мариинского театра, Большого театра, Пермского театра оперы и балета, «Кремлёвского балета» и других трупп проведут мастер-классы, гости фестиваля смогут посещать семинары, программы которых охватывают большой круг проблем, начиная от школы А.Я.Вагановой до новейших современных техник движения, участвовать в дискуссионных «круглых столах». (Соб. инф.)

The 3rd Seoul International Dance Competition Ballet • Contemporary • Ethnic Dance

발레 • 컨템포러리 • 민족무용

Form August 22 to 29, 2006

Elimination

May 1(Mon)~17(Wed)

May 29(Mon)~31(Wed)

June 7(Wed)

June 19(Mon)~July 5(Wed)

Period for Application

Elimination Round (Video)

Announcement of Passers


Period for Final Registration


Semifinals & Finals

August 22(Tue)~29(Tue), 2006

*This schedule is subject to change.

Presented by
Supported by

Seoul International Culture Foundation 

Ministry of Culture & Tourism, Republic of Korea, CID-UNESCO 

The Secretariat of Seoul International Dance Competition

Executive Director, Young-Il Hur / #1602 Raemian Seocho Univill, 1445-4, Seocho-dong, Seocho-gu, Seoul, Korea 137-918
Tel +82-2-588-7570 Fax +82-2-588-7578 E-Mail sicf@sicf.or.kr <http://www.sicf.or.kr>

ИНФОРМ-БАЛЕТ

В свете «Луны»



Балет Большого театра награжден призом «Луна» (приз ежегодно присуждается центром культуры и искусства «Национальная аудитория» (Auditorio Nacional) города Мехико) как «балетная труппа, давшая лучшие представления в Мехико в 2004 году».

Центр учредил эту «лунную награду» в 2002 году в ознаменование 50-летней годовщины своего существования. Приз вручается за выдающиеся спектакли, концерты, другие зрелища, которые состоялись в Мехике за предшествующий год, обязательно в «живом» исполнении, независимо от того, какой национальности артисты приняли в них участие.

Награда представляет собой хрусталь-

ную копию скульптуры «Луна» (оригинал выполнен из бронзы) работы выдающегося мексиканского художника и скульптора Хуана Сориано. В 1992 году, когда центр «Национальная аудитория» отмечал 40-летие, «Луна» была помещена в его здании как один из символов столицы страны.

Победители определяются с помощью Consuita Mitofsky – мексиканского отделения известной консалтинговой компании Mitofsky. При оценке будущего призера учитывается не только признание публикой таланта тех или иных артистов, но и концепция и художественные качества представления в целом. В данном случае Consuita Mitofsky провела опрос в шести

городах – Агуаскальентесе, Пуэбло, Керетаро, Гвадалахаре, Монтеррее и Мехико. Результаты опроса были переданы группе специалистов (более 350 человек), которые и назвали победителей.

Большой балет выступал в Мехике в октябре 2004 года – впервые за последние 20 лет. На сцене концертного зала «Национальной аудитории» были показаны балеты «Жизель» и «Раймонда». Гастроли ещё до их начала были признаны мексиканскими любителями балета самым значительным событием артистической жизни года.

Соб. инф.

Большие летописи

Большой театр совместно с Научно-культурным центром «Культура Миру Кумир» приступил к разработке масштабного по замыслу проекта – энциклопедии, целиком посвященной одному театру. Вся информация, представленная в этом издании, касающаяся знаменитых постановок, творчества известных дирижеров, режиссеров, певцов и танцовщиков, будет тщательно подтверждаться и проверяться до-

кументально. Кроме широко известных фактов и событий, в энциклопедии будут представлены сведения, собранные в музейных архивах и частных коллекциях. Авторами статей выступит коллектив ведущих специалистов в области театрального искусства, среди которых названы как маститые балетоведы и музыковеды, так и молодые, но уже хорошо известные авторы.

Энциклопедия будет проиллюстрирова-

на эскизами костюмов и декораций, фотографиями артистов, сцен из спектаклей, выполненных старыми мастерами и современными фотолетописцами театра. Выход энциклопедии, которая находится в стадии разработки уже с октября 2004 года, ожидается к началу 2008 года. Планируется осуществить издание в двух томах, тираж по предварительным данным составит 5 тысяч экземпляров.

Соб. инф.

Малая сцена – раньше большой

К торжественному открытию Малой сцены Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко приурочен концерт, в котором приняли участие ведущие солисты оперной и балетной труппы, хора и оркестра театра. На открытие Малой сцены прибыли представители мэрии Москвы: первый заместитель мэра города в Правительстве Москвы Людмила Швецова и Председатель Комитета по культуре Правительства Москвы Сергей Худяков.

Четырехлетняя реконструкция здания театра близится к завершению, о чем и свидетельствует состоявшееся торжественное открытие Малой сцены театра и его второго пускового комплекса. Предполагается, что Малая сцена станет площадкой, откры-

той и для экспериментальных, и для классических постановок. Уже в декабре здесь, на Малой сцене, планируется премьера оперетты Д.Д.Шостаковича «Москва, Черемухи», а в начале нового года увидит свет новая постановка оперы В.-А.Моцарта «Так поступают все женщины».

Помимо Малой сцены, в конце 2005 го-



да, строители передали в распоряжение театра также зрительское фойе, атриум, музыкальную гостиную, репетиционные залы оперы, вокальные классы, гримборные, склад хранения костюмов (расчитанный на 10000 единиц), живописно-декорационный цех.

Сейчас коллектив театра работает в новом корпусе, сданном в эксплуатацию в 2003 году (первый пусковой комплекс). В его состав входят репетиционные залы балета, хоровой и вокальные классы, помещения для репетиций оркестра, художественно-производственных мастерских, складов костюмов и декораций, для размещения администрации театра и двухуровневая подземная парковка.

Пресс-служба театра

В честь красавицы Ангары

Золотую страницу в историю хореографического искусства Бурятии вписали народная артистка СССР, лауреат Государственной премии Российской Федерации, лауреат премии Республики Бурятии Лариса Сахьянова и народный артист России, лауреат Государственной премии России имени Глинки Петр Абашеев. Великолепный дуэт двух выдающихся мастеров прославил бурятский балет во всём мире.

Профессиональное образование Лариса Сахьянова получила в Москве у известных педагогов Московского хореографического училища Е.Лапчинской, Л.Рафаиловой, М.Леонтьевой. В старших классах одним из ее учителей стала С.Мессерер. После окончания школы в 1946 году Ларису Сахьянову приняли в труппу Бурятского музыкально-драматического театра. Начинала как все – участвовала в массовых сценах, исполняла небольшие сольные эпизоды. Замечательный творческий взлёт начался в конце сороковых. Одетта-Одиллия, Жизель, Зарема, Аврора, Эгина, Никия. Но самой яркой страницей творчества Ларисы Петровны стали образы, созданные ею в национальных балетах, где с наибольшей полнотой раскрыл-

ся её масштабный талант выдающейся актрисы. Самая знаменитая её роль – Ангара в балете «Красавица Ангара».

Искусство Сахьяновой не подчинялось рамкам амплуа. Самобытность личности, мастерство, сочетание редких природных данных, тонкой музыкальности и особого актёрского дара «преображения» открывали простор для воплощения разнохарактерных, пластически неповторимых образов. Их роднит общее – загадочная приподнятость даже над условной сценической действительностью. В её танце выразилась самая сокровенная суть женского характера – его возвышенная душа.

Пётр Абашеев окончил Ленинградское хореографическое училище имени А.Я.Вагановой и с 1955 года работал в труппе Бурятского театра оперы и балета. Творческая индивидуальность талантливого танцовщика гармонично складывалась из безупречной хореографической техники и яркого актёрского дарования. Лучшие из созданных им на сцене танцевальных образов воспринимались как полноцветные портреты живых людей – каждый со своим характером, своим душевным миром, индивидуальностью. Он

умел в знакомый классический образ внести свежее начало, прочесть партию своеобразно, найти броские детали. Среди многочисленных партий Петра Абашеева – Зигфрид («Лебединое озеро»), Альберт («Жизель»), Спартак («Спартак»), Абдерахман («Раймонда»), Хозе («Кармен-сюита»), Гэсэр («Сын земли») и другие. Но первой всегда вспоминается его талантливое прочтение партии Енисея в балете «Красавица Ангара».

В совместном творчестве сложился уникальный ансамбль Ларисы Сахьяновой и Петра Абашеева. Вместе они побывали с гастролями во многих странах, их имена стали символом бурятского балета, его легендой – недосыгаемой и такой близкой!

Первый международный фестиваль балетного искусства в честь Ларисы Сахьяновой проходил десять лет назад, ещё при её жизни. Тогда уже стало понятно: фестиваль будет жить. Легендарная балерина в паре с не менее известным Петром Абашеевым до сих пор остается примером для многих современных артистов.

В память о замечательных артистах Ларисе Сахьяновой и Петре Абашееве в Республике Бурятия прошел Второй международный фестиваль балетного искусства, участниками которого стали гости из 32 городов России и других стран. На сцене Театра оперы и балета показывались лучшие спектакли труппы – «Лебединое озеро», фрагменты «Красавицы Ангары», «Жизель», одноактные балеты «Франческа да Римини», «Кармина Бурана». В гала-концертах (а их состоялось три) и спектаклях фестиваля приняли участие мастера российского и зарубежного балета. Не затерялись в «звёздной» компании и артисты бурятского коллектива. Особо можно выделить молодых талантливых Веронику Миронову, Баярто Дамбаева, Анастасию Самсонову. Все они – выпускники Улан-Удэнского хореографического училища.

К празднику балетная труппа Бурятского театра, возглавляемая известной балериной Екатериной Самбуевой, оркестр и все остальные коллективы готовились с огромным чувством ответственности. И результат получился замечательный. Второй международный фестиваль балетного искусства имени Ларисы Сахьяновой и Петра Абашеева оставил самые яркие и запоминающиеся впечатления.

Анна ЧЕРНЕЦОВА



■ Л.Сахьянова (Одетта) в балете «Лебединое озеро». ФОТО А.ПОНОМАРЁВА

L. Sakhianova as Odetta in the ballet Swan Lake. ФОТО А.ПОНОМАРЬОВ

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

L. Sakhianova as Angara and A. Paperchai as Black Whirlwind in the ballet Angara the Beauty. ФОТО А.ПОНОМАРЬОВ



ИНФОРМ-БАЛЕТ

«Мне теперь по душе иное...»

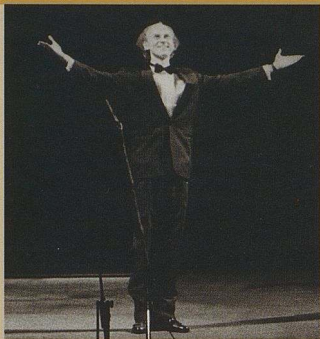
Борис Акимов навсегда остался в истории балета одним из самых музыкальных и поэтических премьеров балета Большого театра. Поэтому создание им литературно-музыкальной композиции «Я помню, любимая, помню...» на стихи Сергея Есенина, где он выступает сразу в двух ролях — сценариста и композитора, стало событием не столь уж неожиданным, но — радостным.

Ещё на заре своей исполнительской карьеры Акимов работал с балетмейстером Михаилом Лавровским над хореографическим воплощением образа великого русского поэта. И хотя замыслу этому не суждено было осуществиться, «есенинская интонация» навсегда поселилась в сердце артиста, ощущалась во многих созданных им балетных образах.

Зрители наверняка помнят Акимова-Курбского в балете Юрия Григоровича «Иван Грозный»; в его исполнении классические линии трактовки этого образа приобрели нерешительные «стелющиеся» формы, которые нарушались «всплесками» обиды, зависти, беспомощного гнева, но тут же гасли (грозен и непредсказуем Царь Иван в гневе!). Это состояние вечных сомнений и неуверенности в себе, постоянной борьбы между душевными порывами и страхом за его последствия определяло пластику Акимова в роли Князя. Но всё это близко и лирическому герою Есенина — мятущемуся, противоречивому, сомневающемуся. Думаю, «есенинские мотивы» помогали Акимову в личном наполнении образа Курбского, задуманного Ю.Григоровичем.

Сегодня можно наблюдать обратную связь: музыка Б.Акимова, наряду с мелодичной прозрачностью, присущей поэзии С.Есенина, имеет и ярко выраженную пластическую составляющую, что придаёт ей объёмность и особую эмоциональность. Этим композитор (интуитивно или сознательно) музыкально подчеркнул одухотворённость лирики Есенина. Исследователи творчества поэта не раз отмечали, что предметы, которые он рисует, и, прежде всего, природа, всегда движутся.

Акимов верно уловил и тягу поэта (особенно в ранний период своего творчества) к созданию лирических этюдов, которые позволяют передать настроение увиденного пейзажа родной природы или пережитого события, и попытаться наполнить этими на-



■ Б.Акимов благодарит зрителей.
B. Akimov thanks the audience

строениями музыку («Край любимый! Сердцу снится...», «Мечта», «Жолдуныя» и др.), которая в исполнении Академического оркестра русских народных инструментов под руководством Николая Некрасова звучала особенно тепло, задушевно и искренне.

Важно, что Акимов не иллюстрирует поэзию Есенина, его музыка — самостоятельный образный мир, впечатления музыканта о творчестве любимого поэта, с одной стороны, и рассказ в форме музыкального этюда о времени и о себе, — с другой.

Сам тонкий художник и человек эмоциональный, Акимов увидел, услышал и почувствовал в творчестве Есенина главный его мотив — милосердную человечность, сделав её основой своего литературного сценария. Сочетание музыки с проникновенным словом (артист театра и кино Андрей Соколов) и вокалом позволило показать богатство образного и поэтического мира Есенина, его необыкновенную искренность, проявившуюся, прежде всего, в стихах о природе родного края («Черёмуха», «Зелёная прическа») и в стихах о женщине («Отойди от окна», «Дорогая, сядем рядом...»).

Вокальное исполнение произведений Есенина солистами Большого театра, «Новой Оперы» и Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко придало им новые краски и новую живительную энергетику, которые слу-

■ Б.Акимов (Курбский) в балете «Иван Грозный». ФОТО Д.КУЛИКОВА
B. Akimov as Kurbsky in the ballet Ivan the Terrible. PHOTO: D. KULIKOV

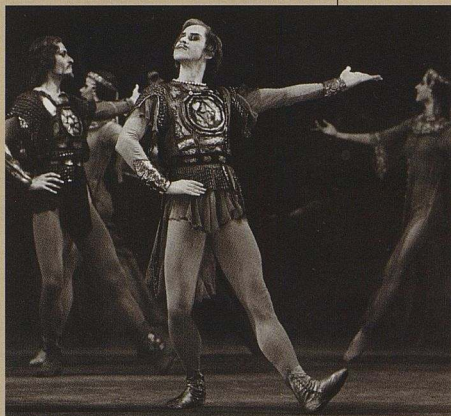
шатели Зала имени Чайковского воспринимали с особой признательностью.

Есенин был человеком исключительной впечатлительности, что делало его особенно незащищенным перед теми трудностями жизни и быта, которые встречались на пути. О нём можно сказать словами А.П.Чехова, что он был наделён особым человеческим талантом: «чутьём к боли вообще». Возможно, под влиянием внезапно нахлынувшей боли, разочарования, усталости («Но и жить, конечно, не новей...») поэт и ушёл из жизни. Он будто предчувствовал свой скорый конец, когда за год до своей гибели писал:

Мы теперь уходим понемногу
В ту страну, где тишь и благодать.
Может быть, и скоро мне в дорогу
Бренные пожитки собирать.
Однако при этом подчеркивал:
Много дум я в тишине продумал,
Много песен про себя сложил
И на этой на земле угрюмой
Счастлив тем, что я дышал и жил.

Эти оптимистические жизнеутверждающие строки поэта стали заключительным аккордом музыкально-поэтического вечера, посвященного 110-летию со дня рождения Сергея Есенина, который благодаря его автору Борису Акимову стал событием культурной жизни столицы. Жаль только, что на этом празднике не было танца, который присутствует в поэзии Есенина и в музыке Акимова, — он мог бы расширить представления о творчестве великого поэта. Хочется надеяться, что это дело будущего.

Валерий МОДЕСТОВ



ИНФОРМ-БАЛЕТ

Дом, увитый плющом



■ Анна Павлова.
A. Pavlova

Накануне столетия со дня рождения великой балерины, интерес к личности Анны Павловой особенно велик. А что может лучше рассказать о человеке, чем немые свидетели его жизни — записи, костюмы, фотографии, любимые вещи, хранящие прикосновение его рук? Иногда такие предметы могут помочь понять личность великого человека лучше, чем тома книг, о нём написанных.

Наверное, об Анне Павловой лучше всего мог бы рассказать дом Айви-Хаус (Ivy House). Айви-Хаус в переводе с английского означает «Дом, увитый плющом», здесь, на окраине Лондона, в доме с цветущим садом и прудом, где плавали лебеди, Анна Павлова провела последние годы своей жизни. Айви-Хаус мог бы стать прекрасным музеем, посвященным жизни и творчеству русской балерины, культурным центром балетной жизни Лондона, а также центром взаимодействия двух балетных школ.

Однако судьба распорядилась иначе. Сразу после смерти Анны Павловой в 1931 году из-за споров вокруг наследства балерины начались долгие судебные разбирательства, поскольку Павлова не назвала наследника. Все права на дом перешли городскому муниципалитету. Долгое время Айви-Хаус оставался без хозяина. Основная часть личных вещей Анны Павловой перешла, в конце концов, в собственность Лондонского музея театра (London Theatre Museum) и Музея школы королевского балета (Royal Ballet School Museum), какие-то вещи разошлись по частным коллекциям.

В середине 50-х годов в доме располагалась поликлиника «Manor House Hospital», в результате чего интерьер Айви Хаус утратил свой первоначальный облик. С 1962 по 1974 год дом занимал Лондонский колледж театрального и ораторского искусства (London College of Speech and Drama). Здесь проходили занятия по актёрскому мастерству и искусству красноречия. В 1974 году этот колледж отдал часть помещений театральному отделению Политехнического университета.

Но память об Анне Павловой была жива. В том же 1974 году в доме открыли Мемориальный музей Анны Павловой. Основателями музея были Роберта и Джон Лаззарини. Они же основали и Общество Павловой. В результате, стали возможными более тесные контакты между представителями английского и русского балетного мира. В рамках деятельности обеих организаций читались лекции по современному балетному искусству, демонстрировались фильмы из архивных материалов, в частности, записи выступлений самой Анны Павловой. Лаззарини приобрели большую коллекцию личных вещей балерины, среди них оказались её сценические костюмы, подаренные музею костюмершей Павловой Марией Харченчиковой.

Музей открывался для посетителей каждую субботу всего на несколько часов, привлекая посетителей со всего мира, в том числе и известных танцовщиков.

Заручившись поддержкой Дейм Марго Фонтейн де Ариас, Роберта Лаззарини попыталась найти финансовые средства,

чтобы выкупить Айви Хаус и организовать там постоянно действующий музей. Однако эти начинания не увенчались успехом из-за кончины Фонтейн.

Последними кураторами музея вплоть до 1990 года оставались Леонард Ньюман и Джеффри Уитлок. В 1988 году Леонард Ньюман при содействии Совета по сохранению исторических памятников в Хемпстеде и Политехнического университета организовал Фестиваль Анны Павловой, в котором принял участие бывшие артисты труппы великой балерины. Всего за четыре дня со времени открытия фестиваля его посетили более 3000 человек, что свидетельствует о неугасающем интересе к творчеству Анны Павловой.

К сожалению, в 1990 году музей закрылся, так как «волонтерский» принцип, на котором он держался, оказался неэффективным. До 2002 года там продолжало свою деятельность театральное отделение Политехнического университета. В том же году дом перешел в собственность Кинг Альфред Скул (King Alfred School) — средней общеобразовательной школы. А затем Айви Хаус был сдан в долгосрочную аренду Лондонскому еврейскому культурному центру (LJCC). Центр пропагандирует антисемитские идеи и культуру еврейского народа. Однако в его планы не входит сохранение памяти о балерине, и об истории дома. Центр планирует открытие курсов иврита, проведение публичных лекций и показ фильмов об истории еврейского народа. И лишь первая временная выставка будет посвящена Анне Павловой.

Ныне Айви Хаус полностью перестроили, от того дома, в котором жила Анна Павлова, не осталось почти ничего.

Близится юбилей Анны Павловой, хочется надеяться, что больше внимания будет уделено наследию балерины как в России, так и за рубежом. Но реальность диктует иные условия, и во всём мире нет места, где истинные ценители балета смогли бы прикоснуться к легенде. Грустно наблюдать, как судьба одного из самых знаменитых домов в истории мирового балета не заботит ни русскую, ни британскую общественность...

Екатерина НИКИТИНА,
Анна КАМАЕВА, Юлия ЗЯБЛИКОВА

ИНФОРМ-БАЛЕТ

Колумбы балета

«Поставить полноценный спектакль «Щелкунчик», в котором все партии исполняют дети и только дети, – это потрясающе. Создать такое в городе, ранее не имевшем никаких балетных традиций, – это подвиг!» – так отзывалась Майя Плисецкая о балетной студии в древнем Владимире. Студия создана девять лет назад балериной, хореографом и педагогом Ниной Васильевой Мадьяровой. Два года назад произошло еще одно неординарное для провинциального Владимира событие – из студии, приписанной к городскому Дому культуры молодежи, родился театр балета.

С первых дней существования студии обучение было максимально приближено к училищной программе. В отсутствие профессиональной труппы, в чей репертуар студии могли бы постепенно входить, Н.Мадьярова постоянно ставила все новые номера, фрагменты из балетов и собственные спектакли. Статус театра не только подтвердил приобретенный опыт, но и возложил немалую ответственность на юных артистов.

В новом театре разработали программу благотворительных выступлений для социально незащищенных категорий населения области – пенсионеров, инвалидов, неполных и малообеспеченных семей, воспитанников детских домов, школ-интернатов. Финансовую поддержку программы взяло на себя Швейцарское Управление по развитию и сотрудничеству. Результат – выступления в переполненных залах Юрьев-Польского, Петушков, Кольчугино, Гусь-Хрустального. Причем в Юрьев-Польский театр отважился повезти «Щелкунчик». Успех выступлений был необычайным. В одном из городов театр называли «колумбами балета». И удивляться не приходится: несмотря на близость Владимира к Москве, гастроли профессиональных балетных трупп здесь – большая редкость. А посмотреть было что: танцы из «Лебединого озера», «Дон Кихота», «Баядерки», «Спящей красавицы», «Щелкунчика»; «Лебедь» Сен-Санса, «Романс» Шостаковича, фрагменты из «Шопенианы», «Пахиты»...

Апофеозом программы (и сезона в целом) стала премьера балета «Золотая лань». Либретто навеяно хорошо известными сказками «Золотая антилопа» и «Се-

ребьяное копытце». В качестве музыкального материала автор использовала произведения Глинки, Римского-Корсакова, Грига, Верди, Гуно, Минкуса.

Нина Мадьярова оказалась во Владимире в результате тех трагических событий, что происходили в Таджикистане в 90-е годы. Ей, солистке балета Таджикского театра оперы и балета имени С.Айни, как и многим другим, пришлось уехать из Душанбе. Во Владимирской хореографической школе её педагогический опыт пригодился в полной мере. Но как только представилась возможность, она организовала самостоятельную балетную студию.

Что это такое – быть в одном лице руководителем, педагогом, постановщиком, художником по костюмам, – она поняла сразу же. И если бы не верный помощник, концертмейстер Е.Овинцева, а также доб-



рожелательное отношение дирекции Дома культуры молодежи, которая взяла студию под «свое крыло», трудно сказать, выжил бы коллектив или нет.

Сейчас рядом с Н.Мадьяровой работают в качестве педагогов младшей группы две ее ученицы из первого выпуска студии. Одна из них, Оля Сергеева, учится уже на третьем курсе Академии танца Университета Натальи Нестеровой. Другая, Маша Гендова, сту-

дентка Владимирского педагогического университета, тоже всерьез задумалась о высшем хореографическом образовании. Проявились педагогические склонности еще у двух выпускниц – Полины Васильевой и Марины Дудоровой.

– Я просто обречена ситуацией самостоятельно готовить для коллектива педагогов по классике. Их нет в городе, и ни одно учебное заведение региона не учит таких специалистов, – говорит Н.Мадьярова.

При всей студийной специфике Н.Мадьярова дает обязательные уроки народного и историко-бытового танца. Вот и оказалось, что когда Владимир-Суздальский музей-заповедник задумал интересную театрализованную программу «Жизнь и быт дворянской усадьбы XIX века» и начал искать исполнителей для сцены детского балета, то единственными в городе, кто умел танцевать салонные танцы, оказались ученики Н.Мадьяровой.

После каждого выпуска, а их состоялось три общим числом в 30 человек, Н.Мадьярова с волнением ждет начала нового учебного года: кто из выпускников захочет продолжить занятия и выступления? Пока городские и областные власти раздумывают, включить ли новоиспеченный театр в число бюджетных организаций, его руководители ищут, и, что удивительно, находят, средства финансовой поддержки.

Это и Президентский полученный в 2001 году, – небольшая сумма, которая позволила «одеть» спектакль «Щелкунчик», поверить в свои силы, выйти за незримую черту, очерченную обстоятельствами. Это и муниципальные гранты. Это и победа на всероссийском конкурсе, организованном «Социальным Форумом – 2004», грант от партии «Единая Россия».

Первые свидетельства признания владимирского театра – участие его юных артистов в конкурсах. Лауреатом одного из них – московского конкурса «Одарённые дети» – стала ученица Н.Мадьяровой Наташа Воронина.

Надежда ЛИПАНС



Алые розы для Аллы Шелест

Город Осташков никогда не был балетным центром. Но, как оказалось, и здесь есть свои любители балета. Зал искусств Центральной районной библиотеки, где состоялась презентация альбома «Легенда Аллы Шелест», оказался переполнен: в течение нескольких часов аудитория внимательно слушала рассказ ведущей вечера Софьи Ивановны Ковалёвой о замечательной артистке, о прославленном Кировском балете и его спектаклях. Возникла живая образ балерины, впечатления дополняли иллюстрации из великолепно изданного альбома. Местная газета «Селигер» посвятила презентации большую статью «Миллион алых роз для Аллы Шелест», расценив вечер как со-

бытие культурной жизни Осташкова.

У театра балета есть особый зрительский контингент, о котором хочется сказать отдельно, – это поклонники. Речь в данном случае не о назойливых завсегдатаях театральных лож, шумно приветствующих своего кумира, а о людях, обладающих безупречным вкусом, способных определить и возвысить в своих мыслях и думах талант исполнителя. К таким поклонникам и, безусловно, личностям «высокого полёта» относится доктор медицинских наук, профессор Софья Ивановна Ковалёва, которая на протяжении многих лет внимательно следила за творческими свершениями великой русской балерины Аллы Шелест. Ещё будучи молодой девушкой,

студенткой медицинского института, она посещала спектакли Кировского театра, где впервые и увидела на сцене Аллу Шелест. С тех пор Софья Ивановна не пропускала практически ни одного выступления Шелест, будь то премьера или рядовой спектакль. Судьба, в конце концов, свела двух женщин, и до самой кончины Аллы Яковлевны они поддерживали самые тёплые дружеские отношения. Однако и сейчас, когда артистки уже нет на свете, Софья Ивановна не забывает о Шелест. В её воспоминаниях балерина предстаёт яркой и ни на кого не похожей исполнительницей таких партий, как Хасинта, Лауренсия, Никия, Мирта, Жизель, Джульетта, Эгина, Катерина, Мехменэ Бану...

Спустя шесть лет после смерти Аллы Яковлевны Ковалёва выпускает на свои средства книгу, в которой собраны лучшие фотографии балетных героинь Шелест. Презентации альбома с большим успехом прошли в Москве и Петербурге. Но Софья Ивановна – проsvетитель по натуре – решила организовать такое же представление издания и в провинциальном Осташкове, куда она приезжает летом на отдых.

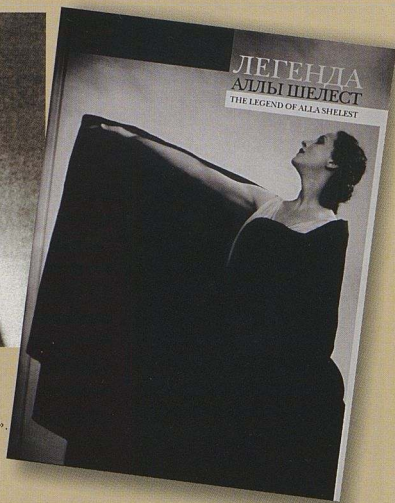
Благодаря широкому и весьма показательному жесту Ковалёвой многие из присутствующих не только открыли для себя Аллу Шелест, как уникальную балерину и талантливого балетмейстера, – наверно, вместе с её образом вошла в их сердца и любовь к прекрасному искусству балета.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ



■ Софья Ивановна Ковалёва.
Sophia Ivanovna Kovalyova.

► Обложка альбома «Легенда Аллы Шелест».
The cover of the book The Legend of Alla Shelest



Жизнь и любовь Скарлет О'Хара

«Унесённые ветром» – балет в двух актах по роману Маргарет Митчелл – первая в мире балетная постановка по знаменитому роману, премьера которой состоялась на сцене Театра оперы и балета Удмуртии (Ижевск). Музыка А.Дворжак, Ф.Мендельсона, В.Салманова, А.Шенберга, А.Шнитке, Ф.Шопена, Ф.Листа. Режиссура, подбор музыки, хореография Николая Маркелова. Сценогра-

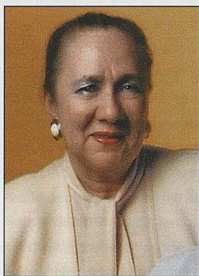
фия и костюмы Владислава Анисенкова.

Книга Маргарет Митчелл – это не только история войны Севера и Юга, и не только история любви «южанки» Скарлетт. Книга, а теперь и балет, рассказывает о том, как целый мир, целая страна со своими традициями и атмосферой, достижениями и историей – начинает разрушаться, сметаемая ветром перемен, и после урага-

на сильнейших потрясений оставшиеся в живых пытаются не просто выжить, но продолжать жить достойно, сохранив себя.

Роли исполняют Марина Кузнецова, Наталья Коробейникова (Скарлет О'Хара), Максим Кряжевских, Роман Петров (Ретт Батлер), Максим Мельников, Сергей Павлов (Эшли Уилкс), Оксана Батуева, Елена Казанцева (Мелони Гамельтон). *Соб. инф.*

P.S.



Балет. Ирония судьбы

По прошествии года минувшего с его премьерами и новыми ролями, гастрольями и гастролёрами, текущим балетным репертуаром можно позволить сделать некоторые выводы на основе вполне конкретных наблюдений и рассуждений.

С нашей точки зрения, некоторая потеря престижа отечественного балетного театра в мире связана, прежде всего, с самоощущением и самооценкой себя внутри страны.

Объясню, что имеется в виду.

По совершенно необоснованным причинам всё, что ещё недавно поощрялось и поддерживалось общественным мнением, чем гордились профессионалы, стало дружно предаваться хуле. Причем, без анализа и доказательств, и, что обидно, без боли и искреннего сожаления за ошибки, если таковые были (а без них, как известно, нет движения вперёд). Шаг за шагом в «отстой» скидываются самые престижные балетные спектакли и хореографические композиции, отрицаются стилистические исполнительские принципы русской школы классического танца, наконец, сама школа, кажется, подвергается резкому отрицанию.

Ещё по-прежнему звучат аплодисменты при выходе артистов, ещё по-прежнему хвалебными рецензиями ведущих трупп пестрят газеты мира. Но уже наступает время коммерциализации гастрольной деятельности. На мировой рынок «выбрасываются» мини-труппы, поддержка которых выгодна для нехитрого проката. На такие «гастрольные» группы распространяется бренд русского балета, но притом, что они невелики и подвижны, весьма скромны в финансовых запросах, их художественный статус никак не может бренду соответствовать. Количество участников минимально, оформление упрощено, живая музыка (оркестр) отсутствует, частые и серьёзные купюры в композиторском и хореографическом текстах – норма. Так и хочется, перефразировав, вспомнить известного персонажа из фильма Эльдара Рязанова «Ирония судьбы»: «Искусства к нему не хватает».

Количество «русских» «Щелкунчиков», поставленных на колеса групп и группок с фрагментами из отечественного эксклюзива – классического наследия – растёт как ком рождественского снега, заполняя города и веси Европы и Америки. То, что ещё недавно было искусством высокой пробы и обращение с которым на «Вы» определяло уровень сцен и цен, становится массовым ассортиментом, доступным и неприязненным. Магия творчества и уровень исполнительской школы потеряны, как потеряно само право представлять истинные шедевры: повод для кривотолков и успешных выводов о падении культуры и значения русского балета – налицо.

Многие годы зарубежные визитеры – стажеры, гастролеры, ученики – получали бесценный исполнительский опыт из рук наших пе-

дагогов. Одна строчка в резюме – где учился и какое получил образование – становилась пропуском в любой театр мира. Теперь практически нет артиста или хореографа, в чьей биографии не была бы означена прямая или опосредованная связь с русским балетом.

Богатство школы (так и хочется сказать – достоинство) щедро раздавалось всем желающим, но не всегда приносило славу. А удивлять становилось все сложнее и сложнее. Сильные «мира» сего требовали от российских трупп и артистов чего-то такого, чего еще не видели и не знали.

В России же сложилось устойчивое мнение: мы интересны только традициями и их достаточно. Искать и дерзать, экспериментировать и поддерживать ищущих, начинающих не было модно. Классический танец консервировался и требовал вторичного сканирования исполнительских партий. Всё реже радуют индивидуальные решения. Практически никто не решается идти «против течения». «Прокустово ложе» – единственная мера для всех, кто признаётся лидерами традиционного старательно консервируемого искусства. Итог – постепенно возникшее непонимание внутреннего смысла языка классического танца. Схематичность элементов поз и приёмов, пускай внешне и привлекательных, подменили собой сам дух русского классического балета с его языковой протяженностью, музыкальностью и, как ни банально прозвучит, – танцевальностью. Новый, лишенный содержательности «рисунок» классического танца усердно воспитывала школа, выполняя заказ театра. Но беда не во внутренних проблемах. Беда – в нежелании их анализировать и преодолеть, с одной стороны. С другой – в активном непонимании критикой.

Итак, мы по-прежнему не довольны и по-прежнему эксплуатируя то, что получило мировое признание – наше классическое наследие, не заботимся о художественном качестве его исполнения. Мы не стремимся к тому, чтобы каждый театр имел свое лицо, свой почерк, и не хотим знакомить аудиторию – собственную и мировую, – со спектаклями, созданными сегодня вновь: вдруг что-то не примут?!

Казалось бы, зрелый возраст и опыт отечественного хореографического корпуса позволяют рассчитывать на самоуважение, внимательно относиться к внутренним проблемам и по достоинству оценивать события. Самооценка и уважение к богатейшим культурным традициям для творческого движения вперёд и достойного понимания русского балетного феномена в мире нужны как воздух! Но не на словах, на – примерах (читай – спектаклях). Без риска, без творческого дерзания, без проб и ошибок, мы обречены и на кризис института хореографов, и на падение исполнительского уровня, и на стирание особенностей отечественной школы балета. Без поиска в области современного балета балету классическому грозит стагнация. Впрочем, это уже другая, отдельная тема.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Summary

This issue's cover story is dedicated to the grand ballerina **Maya Plisetskaya's** jubilee. Moscow has solemnly celebrated the event with the Maya Festival, which is covered here by Olga Shkarpetkina. The **Bolshoy Theater's** audiences have seen the spectacles in which Plisetskaya used to shine – *Swan Lake* and *Don Quixote*, the re-staged *Carmen-Suite* and premiere performances of *A Card Game*. The ballerina's birthday was celebrated on stage of the Kremlin Palace with a gala-performance featuring both domestic and international stars. The festival's genre turned out rather diverse; presented there, beside dance, were also music (Rodion Shchedrin's *Grant Her Many Years* festival), cinema (a retro *With Her and About Her*), photo- and visual arts (exhibitions at the Manezh Exhibition Hall and at the Bakhrushin Museum of Theater, and a vernissage at the Novinsky Arcade).

This country's ballet lovers should certainly remember the very first issue of the *Soviet Ballet* magazine released in 1981. Today, 25 years later, the *Ballet* magazine carries on its creative activities, upholding all the best traditions and experience of the past. Its appearance has changed, but it remains faithful to the underlying principles that were adopted at the time of its birth. As ever, it keeps in touch with various experts of dance and balletology. In the process of its development, it has expanded, having created a fast-reporting, newspaper-like publication, *Linia* – *Ballet Magazine in a Newspaper Format*, and a children's magazine, *Studio Antré*. All things change; everything flows onward. *Ballet* will live as long as ballet itself lives!

THE SOUL OF DANCE AWARD WINNERS column introduces this year's heroes. *Vasiliev* is a *Chaliapin* in *Ballet* is a set of excerpts from *Boris Lvov-Anokhin's* book **Vladimir Vasiliev**. Here's just one little quotation from the book, which has long been out of print:

«...The name Vladimir Vasiliev has for many become a symbol of Russian ballet, an embodiment of its spontaneous, elemental strength and profundity. For me, Vasiliev is a Chaliapin of ballet – the same power of talent, the same scale of reform in the field of choreographic performance, the same incomprehensible aptitude for dramatic identification, the same charisma of a national genius. Indeed, the Russian genius is clearly resonant both in Chaliapin's singing and Vasiliev's dancing.»

In addition to these excerpts included here are many other statements about the grand Russian dancer made by Feodor Lopukhov, Kassian Golezyovskiy, Galina Ulanova, and Mikhail Gabovich.

Nadezhda Tzai's essay deals with the creative work of **Ghenadi Selyutsky**, a remarkable artist and educator. «He is well known in the ballet world of St. Petersburg and

far beyond. His own and quite inimitable style in the most diverse roles has always been Selyutsky's distinctive characteristic. His most satisfying reward, however, turned out to be his students. Among Selyutsky's apprentices as *répétiteur* with the **Mariinsky Theater** are Constantine Zaklinsky, Julia Makhalina, Farukh Ruzimatov, Igor Zelenskiy, Igor Kolb, and Danila Korsuntsev. The teacher's «gold-work» began at the **A. Vaganova Academy** where Selyutsky's output since 1963 has been thirteen classes. The professor constantly seeks new approaches to motion, introduces unusual combinational junctions, sometimes invents new musical moulds, thus developing in his students the ability to «dance» music, enhancing their plastic memory, and teaching them to think.

Musicologist *Elena Nicholaeva* offers a detailed analysis of the artistic life of composer **Valery Kikta**, who «with enviable perseverance has during several decades kept building up his ballet theater, experiencing all the while both the joy of artistic success and disappointment of failures.» The majority of Kikta's ballets have seen limelight of many a musical theater both in Russia and abroad. Some of his symphonic works have also formed a base for ballet productions. The article reveals distinctive «poetics» of the composer's world in which dance is perceived as an art of exceptionally beautiful and polished motion. The composer is fond of action ballet with its distinctive plot lines and contrast of images. May it not be the reason why the classical Russian literature serves as the main source of his creative work? Indeed, among his works are *Dubrovsky* after Pushkin, *The Light of My Eyes*, *Marial* after Nekrasov, *The Witch of Polesie* after Kuprin as well as epic ballets such as *Revelation*, *The White Cockade*, and *A Legend of the Ural Foothills*. The article in question discusses the stage interpretations of these and other ballets by Valery Kikta.

Julia Bolshakova's article deals with the «sunny dancer» **Nicholai Chevychelov**, principal dancer with the State Classical Ballet Theater under Natalia Kasatkina and Vladimir Vasiliev. A student of Gennady Lediakha, Nicholai Chevychelov at the age of eighteen crossed the threshold of theater and in just seven years has performed over 25 roles including ten leading ones. His amazing inbred plasticity, exceptional capacity for work, and artistic endowment all have transformed his stage image from an infinitely charming and smiling lamb into a fairy-tale prince. Standing side by side in his repertoire are the most famous classics and contemporary ballets such as *Romeo and Juliet*, *The Wondrous Tangerine*, *Spartacus*, and *The Lady of the Camellias*. «In The Creation he performs three parts. What a pity he cannot appear on stage simultaneously as all those three persons – God, Devil and Adam. And in all the three he in unexpectedly different.»

Here, the reader will find a sketch by *Olga Rosanova* about **Vera Arbuзова**, a ballerina combining in her dance talent and beauty. Comparing the contemporary star with the legendary Olga Spesivtseva, the writer shows how ballet and its aesthetic ideals have changed with time. Such a collation of the two individualities is quite legitimate, for Vera's favorite and the most brilliant part is that of Ballerina in *Red Giselle*. «In it, the actress has presented an artistic portrait of her great ancestress, a dancer of genius.»

Vera Arbuзова was born in Siberia and studied at the Krasnoyarsk Ballet School. Her professional life started in the early 1990's in St. Petersburg. She became leading ballerina at the Boris Eifman's Theater. She got into the limelight after *The Karamasovs* (1995), where her Grushenka has captured the audiences with her striking beauty. In addition to classical dance, Arbuзова «commands quite a variety of contemporary dance techniques, boldly and confidently performs incredibly complicated lifts, and possesses unerring artistic intuition.» One of her latest role is that of the dancer Lynn in the ballet *Who Is Who*.

Natalia Levkiyeva presents professor **Aleksandr Bondarenko**, chairman of Male Classical and Duets Dance at the **Moscow Ballet Academy**. «His students are always quite conspicuous on stage. They are handsome and manful; they possess excellent technique, powerful jump, and forceful spin; the charm you with their noble male beauty! He is winsome at a first sight, his energy is contagious, but behind his external charm there hides a world of a rigid and exacting master able to hold the entire class in his strong and experienced hand. Aleksandr Bondarenko is blessed with an ability to recognize talent, to find a way to a pupil's heart and mind and to inspire in him confidence in future achievements. His will power makes the whole class concentrate and it assures amazing success.»

For more than twenty years now alumni of Aleksandr Bondarenko's classes proudly represent the Moscow school on many stages in Russia and all over the world. Today he trains the Academy's second-year students. One year from now they will comprise their master's tenth graduating class.

Julia Strizhekurova hosts the **BALLET THEME** column. Her guest is **Andris Liepa**, the son of the 20th century's legendary dancer Maria Liepa. Andris himself recently marked the 20th anniversary of his artistic activities. A few years ago he abandoned his career as a dancer and set to actualization of his own ideas, which have proved quite numerous. Mr. Liepa recalls his first steps on stage and talks about his partner, the magnificent Nina Ananiashvili, about the shows dedicated to his father's memory, about benefit nights of his sister, Ilse Liepa, and about his relationship with his home theater,

the **Bolshoy**. The interviewee dwells upon his projects, most of which are topical but related not to ballet alone. He insists that success in actualization of ideas requires high professional level of all the participants – stage designers, musicians, make-up artists, costume designers, and stagehands, alongside with those who appears on stage. «My projects *Maestro* and *New Year's at the Gostiny Dvor* – the latter having already been Venetian, Petersburgian, Japanese, and Brazilian – are my impressions of travels over the world's cities or my enthusiasm for one of the countries.» The dancer and choreographer reveals his enthusiasm for the legendary ballets of the *Russian Seasons* and his plans for the *Ida Rubinstein* project. Activities of the Maris Liepa Foundation and successes of its recipients have formed yet another subject of the interview.



The **BALLET-PARADE** column presents various competitions and festivals. The first article by the Magazine's editor-in-chief, *Valeria Uralskaya*, deals with two competitions: the *International Ballet Forum* in Helsinki and the *International Dance Competition* in Korea. «What unites these two so dissimilar competitions is, among other things, the person of Doris Laine. Formerly a famous ballerina who had dedicated many year to the **International Dance Institute**, she chaired the organizational committee of the Helsinki competition this year, having assured professional stability of its work, and also headed the panel of Seoul competition's judges, having shared with its organizers her experience and skills.»

In addition to the analysis of the competitions repertoire and of the participants, and to a report of the awards, the article sets a serious problem pertaining to the dynamics of the development of the global competition movement. The writer focuses on an analysis of the principles that form the participants repertoire in contemporary dance and of the requirements for that aspect of the competitions. Mrs. Uralskaya believes that the criteria in these respects should not be whether a piece belongs to *Cdance nouveau* or *Contemporary* or *Qjazz* etc., but whether or not it's a ballet piece. «It may be based on either classical, character, ethnic, or any other dancing manner, but it must be an event of ballet theater, a miniature piece of that art form.»

Discussing the Seoul competition the writer analyzes its ethnic dance nomination, which doesn't exist in other competitions. Among her topics is the positive experience of the participants from China, whose performances less often than those of others suffer from slips and failures. «Selection of repertoire is never haphazard – it

always corresponds to dancer's individuality; partners in duets match each other; all details of the dance are deliberately polished, all emphases precisely put, the style of any piece is adhered to. But what is perhaps the most important is that within the contemporary repertoire the Chinese experts managed to answer in a practical manner the question, what in the competitions contemporary programs is theatrical dance and what has nothing to do with it.»

Yelena Nikitina, in the second article, discusses in detail the *Fifth Moscow Historics* – an international festival of authentic musical and theatrical arts in the capital's palaces and homesteads. This summer it was dedicated to the 100th anniversary of Isadora Duncan's first performance in Moscow. Twenty-five troupes from 16 countries all over the world, including USA, Japan, UK, Hungary, Germany, Poland, Norway, and Belarus, came here to celebrate the jubilee. They have presented the past, the present and the future of the free dance and its numerous branches – Duncan dance, rhythmic, nouveau, eurythmics, musical motion, harmonic gymnastics, contact improvisation, buto, etc. The program was extensive and diverse – from the early lyrical waltzes and etudes to the music of Chopin and Schubert choreographed by Isadora herself to her latter, tragic solo-dances to the music of Liszt and Scriabin.

Valery Ivanov's article is about **Alla Shelest Festival** in Samara. «It so happened that Samara has become a city where they pay honor to one of the 20th century's legendary ballerinas, Anna Shelest. But it didn't happen just by chance. Her name is fast bound with an important stage in the life of the Samara (and Kuibyshev, as its name used to be) ballet troupe where she had been chief choreographer in the early 70's.» At the festivities of 2005, which were held for the ninth time, drama-ballet reigned supreme. These days, there are several productions of this genre in the Theater's repertoire, and it was they that made up the Festivals playbill. *Esmeralde* opened the Festival; *The Masquerade* followed, after which the imperishable *Don Quixote* was shown, whose presence would be appropriate in any festival's playbill. The Festival also featured *The Fountain of Bakhchisarai*, which is considered «a classical piece of the genre», and the one-act *Lady With a Doggy*. The closing Gala Night was a parade of legendary pieces from various years' productions. Participating in the performances and in the Gala were both host and guest performers of the Festival.

The **BALLET WORLD** column opens with *Mark Hageman's* article *Into the Future Upon a Tightrope* about the *Third August Bournonville Festival* held at the **Royal Danish Ballet** of Copenhagen. During the nine days of the Festival the troupe has performed all eight Bournonville's ballets, which have been preserved in the Theater's repertoire ever since he created them in the 19th century, including *Napoli*, *The Kermesse in Bruges*, *The King's Guards on Amager*, *La Ventana*, and *La Sylphide*. They also presented a revision of the ballet *Abdallah*, several divertissements and pas de deux. The audiences have witnessed a miraculous rebirth of the 19th century romantic dance on contemporary stage. All the jubilation notwithstanding, the Festival proved a

serious trial for the troupe. As the Bournonville's ballets gain ever more wide access into repertoires all over the world and as the **Royal Danish Ballet** becomes ever more open for the dancers from outside the Danish school, the troupe faces a major problem. How can they uphold Bournonville's style and at the same time convince the contemporary audiences that his ballets are worthy of being preserved?

Still, as the Festival progressed, it was becoming more and more clear that, despite its being historically oriented, the audiences did not feel as if they were at a history museum. In addition to the ballet performances, the troupe offered demonstration lessons, open classes at school, diverse exhibitions. Especially for the occasion several books had been published and, for the first time ever, a CD-collection of the music for Bournonville's ballets had been issued. The publication of a DVD-collection of the complete «Bournonville School» was regarded as an event of extraordinary importance.

Masters of Russian Ballet in Turkey is the second article in the column. *Alexander Maksov* interviews the Bolshoy's principal *Juliana Malkhasian* concerning her staging the ballet *Emrah and Selvikhan* in the **Istanbul State Opera**. The troupe has already cooperated quite successfully with *Yuri Grigorovich* and boasts two of his ballets – *A Legend of Love* and *The Nutcracker* – in its repertoire. But the young Turkish ballet had desperately needed a classical production based on genuinely ethnic material. «The troupe and the public, according to Theater's director, had for many years longed for a project that would be, as this one is, penetrated with the Turkish spirit.»



Victor Ignatov had a conversation with the French choreographer *Thierry Malandin* at the international festival *Time to Love* at Biarritz. The talk began with recollections of the Malandin's **Biaritz Ballet's** performance at the *Chekhov International Theater Festival* in Moscow. «The Moscow audience received us cordially. What surprised me was that many Russian critics think I deride dance. They took my humor for caricature.» The choreographer revealed his plans for the future, talked about his cooperation with **Yekaterinburg City Dance Center** and about the *Time to Love Festival* and also outlined some distinctive marks of his troupe's performing style.

The **NEW BALLET** column presents some premiere productions.

Natalia Zozulina writes about *Chekhov*, *Balanchine*, and *Others*, a new project by the **Russian Ballet** troupe under *Viacheslav Gordeyev*. «*Tamaz Vashakidze* from Georgia and *Indra Reinholde* for Latvia presented two

works that are totally opposite in essence. And the reason for it is not that Vashakidze's *Grand Waltz* has no plot and turned out something like a white ballet, for it is dedicated to Balanchine, while Reinhold's *Black Monk* does have a plot and is something like a psychodrama, for it was created after a Chephov's story with the same title... The thing is that we've seen two different types of thinking in dance and two quite dissimilar ways that lead to composing ballets.»

Galina Inozemtseva's article introduces new productions of the **Kremlin Ballet Theater**, which recently celebrated its 15th anniversary. The beginning of the jubilee season saw three new titles in the Theater's repertoire: *The Sleeping Beauty*, *The Firebird*, and *The Blue God*. «Each of these productions proved a serious test of the troupe's creative abilities, and both the performers and the artis-



tic director Andrei Petrov have honorably passed.» «A. Petrov, staging choreographer of *The Sleeping Beauty*, was staging this ballet in the 21st century, have already tasted, experienced, evaluated what its beginning has brought about. Yet he preserved unscathed the episodes composed by Petipa and generally revered as masterpieces.»

In co-operation with Maris Liepa Charity Foundation the Theater held a night of Mikhail Fokine's ballets (*The Firebird*, and *The Blue God*). In the Kremlin's *Bluebird* the scenic colors have acquired freshness, brightness, «sonority», as it were, of hue. In *The Blue God*, the Fokine's choreography has been lost, and Andris Liepa engaged for this production the British choreographer Wayne Eagling. The writer opines that even though the choreography proved rather feeble, marked by neither originality nor imagination, it wasn't able to outweigh all the other, outstanding aspects of the show.

A NAME IN BALLET column includes a sketch by Larisa Abyzova about **Nicholai Boyarchikov**, who recently turned 70. Such persons as Boyarchikov, whose every new production has become a high spot, are talked about as «the true Petersburgians». «He may, with good reason, be regarded as the patriarch of St. Petersburg ballet, being choreographer-in-chief of the second most significant stage of the city, the **M. P. Mussorgsky Opera and Ballet Theater**, holder of the Choreography chair at the N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory, the architect of his own trend in the art of ballet, dubbed Nicholai Boyarchikov's intellectual theater.»

Boyarchikov's loyalty towards St. Petersburg's culture hasn't hindered his activities on other stages. The years that Boyarchikov had dedicated to Perm' have proved a golden age of that city's ballet life. The writer goes on to present a book about the choreographer, written by

Tatiana Kuzovleva, where it's impossible to separate episodes of his biography from descriptions or analyses of his choreography. Such a natural synthesis is characteristic of Boyarchikov's style, too.

Olga Shkarpetkina's essay deals with the Bolshoy Theater's dancer **Denis Medvedev**. «Jean Cocteau uses the term 'cocket actors', referring to those who can squeeze maximum contents even out of a small role. An ability to take a small role to heart and to perform it with taste and dignity is not a common feature but rather a gift. The **Bolshoy Theater** principal dancer Denis Medvedev happily combines in his stock both leading parts and small roles.» The writer not only presents the scenic characters created by Denis Medvedev, such as Cipollino, Tebald, Casanova and Nijinsky, but also talks about his road to stage, which was beset with difficulties.

«Dance is a science, too» – such must be the opinion of the Britons **Misha Botting** and David Collins, for such is the title of their article. Dancing, as everybody knows, is an extremely laborious profession that requires years of painstaking toil both at school and during the entire professional career. It's not for nothing that dancing is often referred to as an athletic art form. Indeed, physically speaking, athletics is an activity closest to dance. While, however, contemporary sports make good use of applied psychology, which helps achieve high individual and team results, the art of ballet is only making its first steps in that direction.

The research in question is based on an analysis of in-depth conversations with leaders and dancers of the leading ballet companies of Great Britain. A specialized computer program analyzed the data and revealed a number of general trends. The results are presented in the article.

The INFORM-BALLET column in line with its traditions presents a wide variety of world news.

■ Boris Akimov, one of the most musical and poetical stars of the **Bolshoy Theater**, presented a literary and musical composition *I Remember, My Love, I Remember* based on the poetry of Sergei Yesenin, acting as both scenarist and composer. Valery Modestov reports of a celebration of the poet's jubilee where the piece was presented.

■ On the eve of the 100th anniversary of the grand ballerina Anna Pavlova, the Ballet magazine's contributors Yekaterina Nikitina, Anna Kamayeva, and Julia Zablolkova decided to draw attention to the Ivy House on the outskirts of London, where the dancer had spent her last years. Ivy House might become a beautiful museum dedicated to the life and work of the Russian ballerina, a cultural center for the London's ballet life, as well as a center of co-operation between the two schools of ballet. «It is very sad to see how the fate of one of the most famous houses in the history of world ballet concerns neither Russian nor British public.»

■ The **Bolshoy Theater** in co-operation with the **Culture to the World Science and Culture Center** has gotten down to developing a large-scale project – an encyclopaedia dedicated solely to the legendary **Bolshoy**. The publication of the two-volume encyclopaedia is scheduled for the beginning of 2008.

■ The world first ballet production of *Gone With the Wind* after the Margaret Mitchell's novel was shown at the **Udmurt Opera and Ballet Theater** in Izhevsk. It's a two-act ballet.

■ The town of Ostashkov has never been exactly a ballet center. Yet, as it turned out, even here there are quite a few ballet lovers. The Arts Hall of the Central Community Library was crowded beyond capacity when the book of photographs *The Legend of Alla Shelest* was presented there. The audience had for several hours listened to the narrative by the host Sophia Kovallova. Roman Volodchenkov's sketch covers the event.

■ The Bolshoy Ballet won the Luna prize as «a ballet troupe that gave the best performances in 2004 in Mexico City.» The prize is being awarded annually by **Auditorio Nacional**, the Culture and Arts Center of Mexico City.

■ Anna Chernetsova shares her impressions of the **Second International Ballet Festival** in the Republic Buryatia. Guests from 32 cities and towns of Russia and other countries took part in it. The festival was dedicated to the remarkable artists Larissa Sakhianova and Piotr Abashehev. The ballet troupe of the **Ulan-Ude Opera and Ballet Theater** showed its best productions.

■ A concert celebrating the solemn opening of the Lesser Stage of the **K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko Musical Theater** of Moscow featured the leading opera and ballet stars, the Theater's choir and orchestra. The four-year-long reconstruction of the Theater is drawing toward completion. The Lesser Stage is expected to become a playground for both experimental and classical productions.

■ Nadezhda Lipans of the city of Vladimir reports of a ballet theater which was born out of a studio attached to the city's Youth Cultural Center. The studio was created nine years ago by Nina Madiarova, ballerina, choreographer and educator. The young artists have shown their new program (pieces of classical ballets) in various Russian towns and have even dared to take on a tour their production of *The Nutcracker*. The project was financed by the Swiss Department of Development and Cooperation and became a charity event not only for the audiences but for the artistic collective as well. The culminating point of the program as well as of the entire season was the opening of the ballet *A Golden Fawn*.

The issue closes with polemical notes by the Magazine's Editor-in-chief, Valeria Uralskaya, summarizing this year's results. «As the year draws near an end, with all its premiere productions and new roles, performing tours and circuitizers and the current ballet repertoire, one may dare make certain conclusions based on some quite specific observations and reflections.» The writer reflects upon the reasons why the Russian ballet theater suffers certain loss of prestige in the world; why all those things that the professionals have been so proud of became subject to general disparagement with no analysis or proof, with no anguish or regret. The stylistic principles of performance inherent in the Russian school of classical dance are being negated; moreover, the school itself seems to be subject to blunt negation.

"Harlequin Studio – это "танцующий пол", создающий моим танцовщикам безграничный комфорт в прыжке и на сцене."



Пол Harlequin Studio

Нескользящая поверхность

Поддерживающий слой

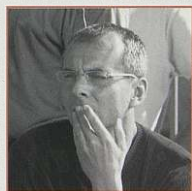
Армированный холст из стекловолокна

Подложка на вспененной основе с закрытой структурой

Harlequin Studio – балетный пол, отвечающий самым высоким требованиям исполнителей классических и современных танцев. Танцовщики Балета Биариц выбрали его за превосходное ощущение комфорта. Его гладкая, шелковистая поверхность, амортизирующая подложка, сглаживающая неровности сцены...

Harlequin Studio раскатывается ровно и без волн в мгновение ока. Он также отвечает требованиям профессиональных и частных школ танца. Образцы высылаются по запросу.

Тиери Маланден, Хореограф Балета Биарица



HARLEQUIN
THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS



Harlequin Europe 29 rue Notre Dame L-2240 Luxembourg

Tel.: +352 46 44 22 **Fax:** +352 46 44 40

a.zemtsova@harlequinfloors.com **www.harlequinfloors.com**

LUXEMBOURG LONDON LOS ANGELES PHILADELPHIA FORT WORTH SYDNEY

Grishko®

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



Салоны GRISHKO:

Москва, Козицкий переулок, д. 1а,
торговый зал: (495) 209 2249

Отдел оптовых продаж:

Москва, Тверская 12, стр. 7, подъезд 10
(095) 200 4622, e-mail: org@grishko.ru

Санкт-Петербург, Гороховая 30,

торговый зал: (812) 310 4805,

отдел оптовых продаж: (812) 113 5032,

e-mail: spb@grishko.ru

Новосибирск, Красный проспект, д. 218/2, офис. 5 (1 этаж)

Отдел оптовых продаж: (383) 227 7085,

e-mail: novosibirsk@grishko.ru

Киев, ул. Сакаганского, д. 226,

торговый зал: (044) 248 71 58

Отдел оптовых продаж: (044) 248 71 57,

e-mail: grishko@uninet.kiev.ua

www.grishko.ru