



25-й год издания
сентябрь – октябрь
№ 5 (141) 2006

БАЛЕТ BALLET

*Золотой век
ДМИТРИЯ
ШОСТАКОВИЧА*

*«Рампа Москвы» –
opus № 6*

*Краски танца
на картах
Парижа, Вены
и Киото*



*Ольга
Лепешинская:*

время, вперед!

Vaganova-Prix

VI Международный балетный конкурс «Ваганова-PRIX» (Санкт-Петербург)

ИТОГИ КОНКУРСА

I премия – Мунтагиров Вадим (Россия).

II премия – Никитина Анастасия (Россия), Чугай Мария (Россия).

II премия – Сабо Рихард (Венгрия).

III премия – Чепрасова Елизавета (Россия), Голица Ольга (Украина).

III премия – Занан Айдос (Россия), Накая Масахиро (Япония).



◀ В.Мунтагиров. фото В.БАРАНОВСКОГО

▶ М.Чугай и С.Полов. фото В.БАРАНОВСКОГО

▼ Участники конкурса. фото В.БАРАНОВСКОГО





IX Конкурс артистов балета «Арабеск-2006» (Пермь)

ПОБЕДИТЕЛИ КОНКУРСА

ГРАН-ПРИ имени Сергея Дягилева

– не присуждался.

Первая премия, медаль и звание лауреата – Терешкина Виктория (Россия, Санкт-Петербург), Васильев Иван (Беларусь), Семионов Дмитрий (Россия, Санкт-Петербург).

Вторая премия, медаль и звание лауреата – Дугарте Франческа (Венесуэла), Коцюбира Елена (Россия, Санкт-Петербург), Мунтагиров Вадим (Россия, Пермь), Савденов Руслан (Казахстан).

Третья премия, медаль и звание лауреата – Ершова Наталия (Россия, Новосибирск); Марченкова Ольга (Россия, Москва), Мергалиев Яссауи (Казахстан), Ли Донг Фун (Корея).

VI Международный конкурс балета имени Сержа ЛИФАРЯ (Київ)

ГРАН ПРИ VI Международного конкурса балета имени Сержа ЛИФАРЯ – не присужден.

НОМИНАЦИЯ

«АРТИСТЫ БАЛЕТА», СОЛИСТЫ И ДУЭТЫ

Младшая возрастная группа

Девушки:

I премия – Ханюкова Екатерина (Украина).

II премия – Кальченко Екатерина (Украина).

III премия – Соколова Татьяна (Украина), Цыганкова Татьяна (Украина).

Юноши:

I премия – Полуин Сергей (Украина).

II премия – Зуккетти Валентино (Италия), Давидюк Виктор (Украина).

■ Н.Мацак. ФОТО АЛУТРОВА



III премия – Потёмкин Алексей (Украина), Тарланов Олжас (Казахстан).

Старшая возрастная группа

Женщины:

I премия – Мацак Наталия (Украина).

II премия – Кифяк Ольга (Украина).

III премия – Кошелева Ирина (Россия), Козаченко Екатерина (Украина), Ломаченкова Анастасия (Россия), Балабан Кристина (Молдова), Змиевец Нина (Украина).

Мужчины:

I премия – Лагунов Евгений (Украина).

II премия – Мергалиев Яссауи (Казахстан), Козлов Иван (Украина).

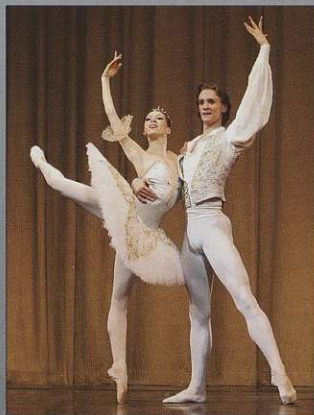
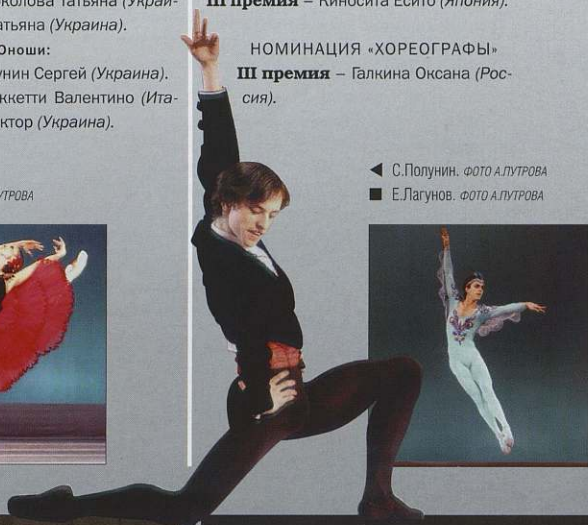
III премия – Кинсита Ёсито (Япония).

НОМИНАЦИЯ «ХОРЕОГРАФЫ»

III премия – Галкина Оксана (Россия).

◀ С.Полуин. ФОТО АЛУТРОВА

■ Е.Лагунов. ФОТО АЛУТРОВА



■ В.Терешкина и Д.Семионов. ФОТО Ю.ЧЕРНОВА



■ И.Васильев. ФОТО Ю.ЧЕРНОВА



■ Е.Ханюкова и Я.Саленко. ФОТО АЛУТРОВА



XXII Международный балетный конкурс – Варна 2006

ПРЕМИИ

Старшая группа

ГРАН ПРИ города Варны, золотая медаль и диплом – не присуждается.

Женщины:

Первая премия, золотая медаль и диплом – не присуждается.

Вторая премия, серебряная медаль и диплом – Екатерина Борченко (Беларусь), Лорен Луис Катбертсен (Великобритания).

Третья премия, серебряная медаль и диплом – Сеул Ки Парк (Корея), Мария Кичевска (Македония).

Мужчины:

Первая премия, золотая медаль и диплом – Яссауи Мергалиев (Казахстан).

Вторая премия, серебряная медаль и диплом – Пётр Борченко (Беларусь).

Третья премия, бронзовая медаль и диплом – Йонг До Ли (Корея), Обер Вандерлинден (Бельгия).

Младшая группа

«СПЕЦИАЛЬНАЯ НАГРАДА – ВАРНА 2006» – Иван Васильев (Беларусь).

Девушки:

Награда первой степени, диплом и медаль – не присуждается.

Награда второй степени, диплом и медаль – Екатерина Олейник (Беларусь).

Награда третьей степени, диплом и медаль – Фей Фей Йе (Канада), Саша де Сола (США), Хянг Джи Конг (Корея).

Юноши:

Награда первой степени, диплом и медаль – Матис Дингман (США).

Награда второй степени, диплом и медаль – Янг Гю Чой (Корея).

Награда третьей степени, диплом и медаль – Кадир Окюрер (Турция).

ПООЩРИТЕЛЬНЫЕ ПРЕМИИ

За хореографию

За оригинальную современную хореографию, показанную на конкурсе и созданную за последние 5 лет:

Награда первой степени и грамота – Мин Су Конг, «Мимоза» (2006 г.)

Награда второй степени и грамота – Вильям Таккет, Монтеверди, «Nici domini» (2001 г.)



▲ Я.Мергалиев (Казахстан).

► Фрагмент композиции Мин Су Конг «Мимоза» (Корея). фото к.ш.ш.у.л.г.и



■ И.Васильев (Беларусь). фото к.ш.ш.у.л.г.и



■ М.Дингман (США). фото к.ш.ш.у.л.г.и



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал.

№5 (141)

сентябрь - октябрь 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
города 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,
О.Ю.ШКАРПЕТКИНА,
С.С.ШУКОВА,
В.И.ПАЧЕС,

фотокорреспондент

Д.М.КУЛИКОВ,

корректор

В.М.КОЛОБОВНИКОВ,

компьютерный набор

Э.И.ВАСИЛЬЕВА.

**Художественное оформление
и предпечатная подготовка:**

А.Ю.КОННОВ

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.ГЛЕВКОВА
А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ
Е.Ф.ЕДОРЕНКО
С.И.ХУДЯКОВ
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Н.Н.БОЯРЧИКОВ
М.Х.ВАЗИЗ
В.Ю.ВАСИЛЁВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Е.Ф.ГОРИНА
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
Н.А.ДОЛГУШИН
В.М.ЗАХАРОВ
Н.Д.КАСАТИНА
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:

АЙБОР ГЕСТ (Англия)
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ
(Белоруссия)
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-я обл-2 **МЕЖДУНАРОДНЫЕ
БАЛЕТНЫЕ КОНКУРСЫ**

НАМ - ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА

4 **Н.Левкоева.** Журнал «БАЛЕТ» в контексте международного конкурсного движения

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

6 **А.Сотников.** «У балетного дирижера две партитуры – музыкальная и хореографическая»

БАЛЕТ-ПАРАД

8 **А.Груцинова, С.Шукова, О.Шкарпеткина, А.Чернецова.** «Рампа Москвы»: искатели нового
12 **Е.Полова.** Момент истины
14 **Н.Жиленко.** Притяжение Нуреева
16 **Л.Устинова.** Словно пьешь воду из родника
17 **Е.Преснякова.** Моя мечта балет

НОВЫЙ БАЛЕТ

18 **Л.Абызова.** Золотой век «Ленинградской симфонии»
22 **А.Максов.** От Алонсо Кихано к Дон Кихоту
25 **А.Корчагина.** «И дышат почва и судьба»...
26 **В.Иванов.** Навсегда
28 **В.Владимиров.** Набат
29 **В.Мирзоев.** Стихи и стихия

ИМЯ В БАЛЕТЕ

30 **Р.Володченков.** Жанна Богородицкая

ВРЕМЯ БАЛЕТА

34 **К.Антонова, С.Чадов.** Зодчие театра
37 **Н.Кротова.** Прирастание Сибирью
39 **А.Груцинова.** Тринадцать балетов Адольфа Адана
42 **Н.Аловерт.** Святослав Кузнецов
45 Ольгу Васильевну Лепешинскую поздравляем с юбилеем

МИР БАЛЕТА

48 **Д.Харангозо.** «Хочу вырастить своих молодых солистов»
50 **И.Запрудин.** «Не мысля гордый свет забавить»
52 **С.Наборщикова.** Танцуют все
54 **В.Игнатов.** Бортовой журнал Пины Бауш

ИНФОРМ-БАЛЕТ

POST SCRIPTUM

61 **В.Уральская.** Во сне и наяву
62 **SUMMARY**

Отпечатано в типографии:
«Немецкая Фабрика Печати»,
г. Москва, ул. Добролюбова, д.2, стр. 1

Журнал зарегистрирован
в Министерство печати и информации
Рег. ПИ № 77-11097 от 9.11.2001
© «Балет», 2006

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

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются.
Любое воспроизведение оригиналов
или их фрагментов на любом языке
возможно только с письменного
разрешения АНО «Балет».

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

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



НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ ОБЛОЖКИ:
Народная артистка СССР
О.В.Лепешинская.
ФОТО Д.КУЛИКОВА

XXV 1981 2006 БАЛЕТ BALLET

Журнал «БАЛЕТ» В КОНТЕКСТЕ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСНОГО ДВИЖЕНИЯ

В мире много неисчерпаемых источников прекрасного. Среди их бесконечного многообразия был, есть и всегда будет танец. Танец – искусство эфемерное и неповторимое, мгновенно возникающее и в следующее мгновение исчезающее в потоке времени.

Новый спектакль в балетном театре, новая программа в ансамбле народного танца, новая работа талантливого артиста или балетмейстера, события прошлого и настоящего – все эти замечательные явления постоянно находят свое отражение на страницах журнала, начиная с его самого первого выпуска.

А первый выпуск был посвящен IV Международному конкурсу артистов балета, проходившему в Москве в июне 1981 г.

Москва всегда была международным эпицентром искусства, а волшебная сцена Большого театра не раз являла миру новые таланты.

Вот уже четверть века журнал с успехом освещает на своих страницах и московские состязания, и все крупнейшие мировые балетные Олимпиады.

С самого начала родилась форма подачи материала – дневник московского конкурса. Скрупулезно, день за днем фиксировались большие и малые события, по которым сейчас, спустя годы, можно детально восстановить картину тех лет. И то, что казалось необыкновенно важным, и то, о чем говорилось лишь намеком – сейчас это единственный достоверный источник, написанный известными и уважаемыми балетоведами и критиками.

Но это было лишь начало. С тех пор журнал неразрывно связан с международным конкурсным движением, а его профессиональная гвардия стала неотъемлемой частью всех московских балетных состязаний, ведь сотрудники журнала составляют костяк Пресс-центра московского конкурса.

Именно сюда стекается вся информация о ходе конкурса, и ее надо срочно осмыслить, проработать и довести до сведения искусственной публики. Регулярно выходят в свет пресс-бюллетени, и почти каждый день проводятся творческие встречи: на открытый разговор выходят известные деятели мирового искусства хореографии.

Пресс-центр работает и с членами жюри, и с журналистами, и с представителями Оргкомитета, и с участниками конкурса,

и со зрителями. И так с раннего утра до позднего вечера, а иногда и всю ночь.

По результатам конкурсов журнал постоянно проводит круглые столы, где дается анализ и подводятся итоги, где обсуждаются вопросы исполнительского мастерства и перспективы развития современного балетного театра.

Но это далеко не все. Вы найдете имена представителей редакционной коллегии журнала среди членов Пресс-жюри различных международных конкурсов. Перед жюри прессы стоят свои задачи, оно выносит свой вердикт, который не обязательно совпадает с решением международного жюри. Мнение прессы важно и для исполнителя, и для хореографа, и для организаторов конкурса, и для искусства балета в целом. И поэтому необходимо, чтобы оно было строгим и профессиональным, но обязательно доброжелательным.

Журнал был одним из первых, кто заговорил о важнейшей роли педагога-репетитора в процессе подготовки к конкурсу, о тех людях, чьи знания, опыт, художественный вкус и эрудиция, как правило, определяют будущие успехи их воспитанников.

Поэтому педагоги заслуживают на конкурсе отдельной награды. Такие награды неоднократно вручал педагогам журнал «Балет», и, думаем, настало время возобновить эту добрую традицию.

В круговороте времени приходят и уходят конкурсные состязания в Варне и Джексоне, Люксембурге и Перми, Нью-Йорке и Хельсинки, других больших и малых городах нашей прекрасной планеты.

Так что же такое конкурс, и почему их стало так много? Вероятно потому, что конкурс – это возможность оценить настоящее и заглянуть в будущее. Конкурс это почва для споров и размышлений, ведь в конкурсе, как в капле воды, сконцентрированы проблемы современного балетного театра.

И, прежде всего, это вопрос сохранения классического наследия, того фундамента, на котором зиждется хрустальный дворец балетного искусства, сотканный из стили, гармонии и музыки. Молодые исполнители интерпретируют великую классику, повинувшись законам современности, ее психологии и эстетике, поэтому очень важно оберегать от искажения бесценное наследие великих мастеров.

С этой целью и при непосредственном участии журнала

компания «Союзтеатр» выпустила видеокассеты и брошюры с 30 вариациями из классических балетов, которые до сих пор являются уникальным изданием.

Но, отдавая дань прошлому, необходимо стремиться в будущее. А будущее – это новые хореографы, которые своим талантом призваны продолжить великую традицию. И именно поэтому в программе конкурсов все больше место занимает современная хореография, которая помогает не только ярче раскрыть творческую индивидуальность исполнителей, но, и что крайне важно, распознать новое имя в искусстве сочинения танцев, ибо именно хореограф осуществляет поступательное движение вперед, именно он ответственен за зримое воплощение музыки на балетной сцене.

Творческое существование исполнителя в театральной и конкурсной среде, его образное и вдохновленное творчество

– это, как и многое другое, связанное с искусством танца, входит в круг интересов журнала и получает свое отражение на его страницах.

Так, все-таки, что же такое конкурс? – Это шанс. Это рывок. Это подъем на новую ступень. Это осознание себя в контексте современного искусства.

Каждый конкурс особенный, каждый имеет свою специфику, и журнал внимательно следит за всеми крупнейшими событиями в этой области. На его страницах критики и искусствоведы, педагоги и хореографы делятся с читателями своими мыслями, наблюдениями и выводами.

Прислушайтесь к их мнению, и, может быть, вам тоже захочется окунуться в бурлящие воды конкурсного потока.

Наталья ЛЕВКОЕВА

Слово о конкурсах

«Конкурс, как правило, сталкивает различные исполнительские школы, позволяет увидеть, чем дышат в данный момент люди искусства в разных странах. Так, конкурсы не только сталкивают исполнительские школы и демонстрируют различия в понимании и исполнении балетной классики, но позволяют также сопоставить творческие поиски различных балетмейстеров. Балетные конкурсы обычно не только повышают исполнительский уровень, но и дают толчок балетмейстерской мысли.

Не совсем точно было бы говорить о прямом, непосредственном влиянии балетных конкурсов на развитие всемирного балета. Но, тем не мене, правомерно говорить о конкурсах, как о катализаторах творческого роста балетной молодежи, от которой, в конечном итоге, зависит будущее балетного искусства».

Юрий ГРИГОРОВИЧ

«Международные конкурсы дают возможность как бы заглянуть в будущее: увидеть, как развивается в мире современное хореографическое искусство, в каком направлении ведутся поиски. Мы также знакомимся с новыми произведениями балетмейстеров разных стран».

Ольга ЛЕПЕШИНСКАЯ

«Но даже самое совершенное прочтение классического шедевра, не согретое эмоцией, не отмеченное осознанным постижением его философии – это еще не искусство. Танцовщик становится артистом, творцом только тогда, когда в его танце появляются такие качества, как одухотворенность, осмысленность, музыкальность, когда он несет на себе печать богатого и многозначного внутреннего мира, то есть появляются те качества, которые и образуют понятие «высокий артистизм».

Раиса СТРУЧКОВА

«Вообще, даже тогда, когда в конкурсе побеждают сложившиеся, профессиональные мастера, любая их удача в равной степени принадлежит педагогу. Мы, артисты балета, учимся всю жизнь. И поэтому, идет ли речь о москвичах или ленинградцах, о киевлянах или алмаатинцах, о тех, кто приехал из стран Старого или Нового Света, прежде всего с благодарным чувством думаешь об их воспитателях – о том огромном, бескорыстном труде, который вкладывает каждый учитель в своего ученика».

Майя ПЛИСЕЦКАЯ

«На протяжении всего соревновательного цикла рядом с участником конкурса – молодым исполнителем – постоянно находится тот, кто руководил подготовкой артиста к сценическому состязанию. Без педагога трудно представить себе лауреата...

Безусловно, конкурс – проверка результатов длительной работы исполнителя и педагога, причём с одной стороны – это определенённый итог, с другой – начало».

Валерия УРАЛЬСКАЯ

«Очень хочется видеть одухотворенный, выразительный танец, легкость и приподнятость настроения, чтобы музыка стала зримой, чтобы эмоции актеров захватили вас – зрителей, чтобы радостное настроение не покидало зрительный зал во все дни конкурса».

Владимир ВАСИЛЬЕВ

«Я получила удовольствие, даже радость от прошедшего конкурса. Присутствовал дух, темперамент. Мне не было скучно. Я увидела много индивидуальности. Приятно, что Вагановская система получает все более широкое распространение, но хотелось бы, чтобы этот процесс шел более интенсивно. Мне лично, как человеку интернациональному, хотелось бы, чтобы происходило взаимодействие разных школ. Ваганова сама стремилась взять самое лучшее у других школ. У нас хороший «верх», а у французов сильные ноги с вытянутой стопой. Можно взять много полезного, но при этом не терять наши качества – легкость рук, чистоту линий. Чтобы ничто не уходило.

Я желаю творческих успехов всем участникам конкурса».

Наталья МАКАРОВА

«Считаю, что конкурс интересен тем, что дает пищу для размышлений о сегодняшнем состоянии хореографического искусства. Видеть, сравнивать, анализировать творческие способности разных школ, тенденция их развития в будущем и интересно, и полезно, и поучительно. Педагоги, хореографы, да и сами танцовщики имеют возможность познакомиться друг с другом, обменяться опытом и поучиться друг у друга. Все это очень важно. И что, пожалуй, самое главное – конкурс позволяет воочию убедиться в том, что в искусстве ценен, прежде всего, индивидуальный стиль. Его следует тщательно сохранять, оберегая от потерь и наклоений».

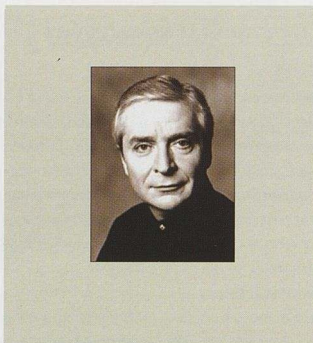
Алисия АЛОНСО

Александр Сотников, дирижёр: «У балетного дирижера две партитуры – музыкальная и хореографическая»

О том, что балетный дирижёр – это особая, совершенно уникальная профессия не раз говорилось на страницах журнала. А что думают об этом сами дирижёры? Нужна ли, с их точки зрения, подобная специализация? Своими соображениями о специфике балетного дирижирования, о ситуации в мире танца у нас и за рубежом мы попросили поделиться одного из самых востребованных сегодня российских музыкантов Александра Сотникова, который, кстати, сотрудничал с Борисом Эйфманом при постановке на сцене Берлинской Штаатсопер балета «Чайковский».

– Александр Павлович, расскажите о том, как Вы пришли к такой «экзотической» профессии, как балетный дирижёр.

– Наверное, истоки моей любви к танцу заложены давно, поскольку моя жизнь была связана с хореографическим ансамблем «Школьные годы». Потом я работал дирижером во Дворце культуры ЗИЛ и уже тогда я имел возможность в больших количествах смотреть балет. Я учился в музыкальном училище, очень много играл – ведь по специальности я народник. Мне довелось поработать и в ансамбле Моисеева. Я влюбился в балет и почувствовал, как хочу танцевать. Но затем надолго отставил своё дирижирование в самодеятельных коллективах, ушел из ансамбля: необходимо было завершить образование. Уже тогда я определил своё призвание, понял, что буду дирижером, поскольку почувствовал, как говорится, «вкус» к профессии – ведь с семнадцати лет имел возможность дирижировать, правда, только самодеятельными коллективами. И Гнесинский институт я закончил, имея за спиной факультатив по дирижированию, после чего поступил в аспирантуру, поскольку понимал, что образования у меня недостаточно. В аспирантуре учился у Арнольда Михайловича Каца в Новосибирске. После этого пришел в профессиональный театр. Я очень много работал и в опере, и в балете до 1987 года – сначала в Перми, на сцене которого шло около 35 опер и порядка 20 балетов. Проще говоря, я, будучи дирижером Пермского театра, дирижировал весь репертуар. Там и проявилась моя любовь к балету. Мне приходилось много дирижировать балетными спектаклями, и сразу заметно, что я делал это, понимая природу танца. Мне повез-



ло – у меня был очень хороший наставник – главный дирижер местного оперного театра Борис Игнатьевич Афанасьев. Потом – Москва, Симфонический оркестр кинематографии, а затем Афанасьев позвал меня работать в Одессе, куда он к тому времени переехал.

Началась перестройка, и в Одессе тоже началось что-то непонятное, и я вернулся в Москву, где родился и рос. А потом Нина Аниашвили предложила сопровождать её в гастрольных поездках. И началось: Португалия, Япония... Потом, получив контракт за рубежом, я уехал, не оставляя надежды всё же вернуться в Россию.

Я стремился в Большой театр – это была очень давняя и, как я понимал, неосуществимая мечта. Но когда руководство взял на себя Владимир Васильев, он пригласил меня, потому что знал как дирижера. Начались мои счастливые дни, когда я трудился для своей аудитории, которая понимала всё, что я делаю. Конечно, кому-то нравилось, кому-то – нет, но это нормально. Когда пришёл Ведерников, я не захотел продолжать сотрудничать с новыми руководителями, потому что эти люди не старались сохранять традиции театра, ничего не делали ради искусства Большого, и мне это абсолютно не нравилось. Творческой политики театра не существует. О плохих спектаклях уже никто не говорит – театр захлестнула система неудачных премьер и в последнее время не происходит ничего выдающегося. Я сложно сейчас отношусь к Юрию Григоровичу, но, вспоминая его золотое время, понимаю, что он оставил в истории хореографии очень глубокий след. Ему надо было бы дать Нобелевскую премию, если бы такая существовала для хореографов. Театр и по сегодняшний день живёт, питаюсь тем запасом, который оставил Юрий Николаевич.

За рубежом русский балет до сих пор остается эталоном классики. Именно наши старые спектакли хочет смотреть зритель, а мы вывозим на гастроли новые сомнительные постановки.

– Вы говорили, что балетный дирижёр – это отдельная профессия, призвание. Так какими качествами он должен обладать?

– Надо просто любить балетную профессию и балет как жанр. Как известно, балетная музыка в силу разных обстоятельств не всегда достойного качества. В прошлом нередко случалось, что она писалась на заказ буквально за одну ночь: ро-

ждались легкомысленные, но танцевальные произведения, вспомните «Дон Кихот». Поэтому сложилось устойчивое мнение, что балетная музыка – несерьёзная музыка. Лишь когда Чайковский написал свои гениальные балеты, когда великие балетмейстеры стали ставить спектакли на его великую музыку, появились соответствующие результаты.

Для того, чтобы дирижировать балетом мало быть хорошим дирижером. Примеров этому очень много: когда такие выдающиеся музыканты, как, например, Гергиев, дирижируют балетным спектаклем, ничего хорошего из этого не получается. Я вообще считаю, что разными должны быть не только балетная и оперная труппа, но и музыканты, которые с ними работают.

Каждый дирижёр, когда становится за пульт, должен в совершенстве знать партитуру. А у балетного дирижёра по сути две партитуры – музыкальная и хореографическая. Он не может себе позволить знать только одну. Сейчас нередко дирижировать балетом берутся зачастую люди, которые сами признаются в нелюбви к этому жанру. Но танцовщики и зрители не должны страдать от этого. Если уж ты взялся дирижировать балетом, то должен сделать всё, чтобы спектакль действительно состоялся, иначе лучше не делать этого совсем.

– Что Вы думаете о тенденции восстановления старых советских балетов, сюжеты которых изжили себя, но музыка по-прежнему интересна? Быть может, они смогут снова появиться на сцене, но с другим содержанием?

– Я думаю, сюжеты большинства сейчас неактуальны – их время прошло. Вот, к примеру, «Спартак» – он существует в нескольких версиях. Не могу сказать, что его музыка полностью соответствует моим музыкальным вкусам, но относительно хореографии думаю, что наиболее удачна, и по сей день, версия Юрия Григоровича. Конечно, можно попробовать переделать балет, но я не знаю precedентов, чтобы римейк был так же хорош, как оригинал. Если ты читаешь партитуру, как настоящий музыкант, ты не можешь не почувствовать в музыке какую-то смысловую заданность. Когда этой музыке начинают навязывать другое содержание, я сразу чувствую дискомфорт: музыка говорит одно, а хореография – другое, и это сразу видно.

– В таком случае приходилось ли Вам дирижировать современным балетом, музыка которого Вам бы действительно нравилась?

– Честно говоря, я не могу такого вспомнить. Были случаи постановки на музыку Альфреда Шнитке, но это было неинтересно. Для создания нового балета надо объединить несколько талантов. Сейчас в балете использование той или иной музыки зависит от хореографа, но именно современную музыку используют редко. Вот 150 лет назад композиторы писали, балетмейстеры ставили, и у них была общая концепция развития этого жанра, он был на подъёме. А сейчас этого нет.

– Вы много дирижировали у нас, работали в самых разных странах. Где Вам комфортнее?

– Комфортнее всего мне, пожалуй, в Японии. Менталитет этой страны больше других соответствует требованиям балетного искусства. Вся труппа, за исключением ведущих танцовщиков, работает бесплатно, но при этом мастерство японского кордебалета я бы и близко не сравнил с нашим – столько там чёткости и точности в воспроизведении того, что требует хореография. Они работают не за деньги, а за само чувство причастности к хореографическому искусству. Молодое поколение в Японии просто помешано на балете. Они не занимаются фитнесом, а идут в частные хореографические школы. А ведь там, помимо оплаты, ещё и строгий отбор по природным данным. Так что у них жанр балета совершенно чистый. У нас чаще всего для

танцовщика главное – деньги, у них – творчество. Разве там не приятно работать?! Любому человеку, в таких условиях работа будет доставлять истинное удовольствие.

– Тогда хотелось бы ещё поговорить об этой стране. О балетном фестивале в Японии. Расскажите немного о нём.

– Этот фестиваль существует уже тридцать три года, то есть в этом году он проходит в одиннадцатый раз. Им руководит один из самых интересных, на мой взгляд, импресарио – Тацуну Сакаки. Вся жизнь его связана с балетом, а его частная труппа – «Токио-балет» – на настоящий момент одна из очень сильных. Кроме того, что они много танцуют произведений Мориса Бежара, коллектив сейчас очень хорошо исполняет классический репертуар. Интересно, что один и тот же танцовщик может выступать и в ведущих партиях, и танцевать в кордебалете.

На этом фестивале «Токио-балет» – основной участник. Вместе с труппой танцуют приглашённые звёзды. Сам фестиваль состоит из трёх гала-конcertов – просто огромных, по 4-5 часов. В каждом из них танцовщики исполняют разную программу – или классические па де де, или современные номера. Первые два гала проходят по четыре раза с перерывом в один день для смены декораций, а третьё – юмористическое – только один. В рамках фестиваля мне предложено дирижировать несколькими спектаклями с «Токио-балет» и приглашёнными звёздами. Это будет «Лебединое озеро», «Жизель» и «Дон Кихот». На каждом фестивале ведущим танцовщикам мира предлагается станцевать несколько спектаклей из репертуара «Токио-балет». В этом году примерно такая программа, а о па де де, составляющих Гала-конcertы говорить не буду – их слишком много.

– Вы дирижуете очень разнообразным репертуаром. Есть какая-то эпоха или конкретный композитор, который Вам наиболее близок?

– Поскольку мне очень много приходилось исполнять музыку Чайковского, то, я понимаю, что это именно та музыка, которую я люблю. Тем более, что сейчас я работаю с Борисом Эйфманом и Владимиром Малаховым над балетом «Чайковский». Там очень интересное музыкальное решение – используются не маленькие фрагменты, а целиком Пятая симфония, Итальянское наприччио, части из Серенады для струнного оркестра. Дирижировать таким спектаклем – огромное счастье и удовольствие.

– А если бы пришлось исполнять эти произведения Чайковского не для балета, а просто в симфоническом концерте, Вы бы сыграли их по-другому?

– Нет, я бы исполнил их так же. Я бы играл не так, как нужно для балета, но, тем не менее, я бы исполнял их так, как делаю это сейчас. В этом спектакле нет ощущения, что вы дирижируете для балета, потому что музыка здесь – одно из самых главных действующих лиц, именно она выражает основные эмоции. Дело ещё и в том, что балет Эйфмана изначально был поставлен на очень хорошую интерпретацию Пятой симфонии – Геннадия Рождественского.

Я считаю себя счастливым человеком, потому что исполняю чистую музыку, которую танцуют на балетной сцене.

– Вам бы хотелось самому поучаствовать в создании спектакля, подобного «Чайковскому»?

– Конечно. Но таких хореографов, как Борис Эйфман, очень мало, за рубежом разве что Ноймайер ещё широко использует классическую музыку, много ставит на музыку Малера. Мне бы, конечно, очень этого хотелось, и я думаю, что судьба ещё предоставит мне шанс поработать с лучшими балетмейстерами мира.

Беседу вела С. ЩУКОВА



Искатели Нового

«Мишкины рассказы» в формате «Конфи-дэнс»

Вечер открытия составили три постановки: два спектакля Театра-студии современной хореографии под руководством И. Афоной и «Конфи-дэнс» («Confli-dance») в исполнении «ФИКО-балет» (Словения).

Спектакли Театра-студии, обозначенные авторами как две отдельные постановки, на самом деле выглядели как логичное единое повествование. Возможно, сами создатели того и не хотели, но пауза в середине первого отделения вечера даже в какой-то мере удивляла. Вначале был показан спектакль «Мишкины рассказы», исполненный детьми (вопрос о том, насколько правомерно называть постановку длительностью 12 минут, что было указано в программке, «спектаклем», оставим за кадром). Название неумолимо навевало воспоминания о чем-то из детства, видимо, играло роль созвучие с «Денискиными рассказами» Драгунского, остроумными, немного наивными, но добрыми и светлыми. Но, видимо, сейчас уже совсем другое время (как-никак, двадцать первый век), а потому наивность и доброта уже не в ходу. Дети в наше время уже не дети, а недо-взрослые. Поэтому у них все, как в «большом» мире, только поменьше. Они делают на сцене точно такие же изломанные, открыто некрасивые движения, как и «взрослые» труппы современного танца, они строят взаимоотношения между собой, точно копируя худшие примеры из «взрослой» жизни. Игра «во взрослых» лишала детей самого главного — детства.

Вторая постановка (уже продолжительностью 30 минут) называлась «Путешествие против ветра» и имела свою идею: «Лю-

бовь — это путешествие против ветра!». Но несмотря на то, что практически все исполнители были уже старше, чем в «Мишкиных рассказах», не покидало ощущение, что мы видим тех же самых детей, но только вошедших в вождленную «взрослую» жизнь. И что же они обрели?

Выросшие дети получили страстно желаемую свободу жить, как хочется, а как этой свободой распорядиться — не знают, даже любовь как таковая на сцене отсутствует. Этакий своеобразный «праздник непослушания», затянувшийся на многие годы.

«Конфи-дэнс» в исполнении «ФИКО-балет» — спектакль, как можно было прочесть в программке, «о наших секретах, которыми делимся, утешении и спокойствии, которые каждый из нас находит в танце». Эта постановка была выбрана одной из десяти лучших спектаклей Европы за 2004 год, то есть — два года назад.

Спектакль оказался одним из тех, на которых публика долго и мучительно размышляет, как реагировать на происходящее. На сцене же общались друг с другом два исполнителя. Нельзя сказать, что они танцевали, но сказать, что не танцевали — тоже невозможно. Скорее — сценически двигались, постоянно переговариваясь и словами, и пантомимными жестами между собой. Чаще всего двигались без музыки, иногда включался магнитофон или звук за сценой, задающий необходимый ритм.

С точки зрения зрителя, постановку можно было бы разделить на три неравные части. В первой действительно двигались (иногда даже для определения движения можно было бы упот-

Хелло, перформэнс!

ребить слово «танцевали»), причем, видно было – исполнители прошли хорошую классическую школу, что не могло не радовать. Правда, выглядело это скорее как импровизация, что, впрочем, тоже говорит о профессионализме. Вторая часть была наиболее парадоксальна, потому что в действие должен был включиться зал, но публика этого не поняла. Третья – началась с того, что исполнители переоделись, и для большего эффекта прямо на сцене, в яркие футболки и брюки и выстроились на фоне демонстрирующихся на экране титров. Титры на русском языке ради облегчения понимания дублировались чтением их же на английском с безупречным произношением. «Будь классическим», «Будь современным», «Будь авангардным», «Будь ретроградным», «прыгнуть с парашютом», «иногда я лгу, но не нарочно» – далеко не все тексты, которые можно было прочесть. Поначалу они воспринимались как определенные требования свободы для танца, затем – после «у моего отца был пистолет» – быть таковыми перестали, хотя, по-видимому, также относились к свободе.

Завершился спектакль «Конфи-дэнс» совершенно неожиданно и как-то незаметно для зрителя. Исполнители просто отошли от рампы вглубь сцены, а потом вернулись.

Но многие вопросы так и остались без ответа. Почему пантомима с элементами сценического движения называется танцевальным спектаклем? К чему эти перелгядывания и перемигивания с недоумевающим залом и что же, в конце концов, от зала требовалось? Наконец, в чем же заключается гармония между людьми и всем миром, о котором, как говорилось на пресс-конференции перед показом, повествует спектакль?

Главная интрига

Пожалуй, главной интригой фестиваля стало выступление Южно-Африканского театра балета. Предугадать стиль, уровень мастерства, направление хореографии этого сравнительно молодого коллектива было очень сложно. В результате зрители увидели своеобразный коллаж, который благодаря пестроте и зрелищности удовлетворил самые разнообразные вкусы. «На первое» была предложена постановка «Я скажу «прощай» завтра» в хореографии Шона Бовина. Пластически она была решена средствами классической хореографии, и сюжет был из ряда «вечных» – смена времен года, смена человеческих отношений. Правда, африканцы заставили время повернуть вспять, поэтому после зимы и осени наступают лето и весна. «Вторым» и, пожалуй, поистине «горячим» блюдом стал не заявленный в программе заранее балет «Неоновый полет». Здесь африканская труппа была в своей стихии, да и зрители оказались втянутыми в некое повествование из жизни птиц. Мягкие, грациозные, «животные», точнее – «птичьи», движения завораживали даже тогда, когда на сцене осталась только одна исполнительница, «дотанцовывающая» этот балет в стиле «афро».

И, наконец, «десерт» – причудливая смесь из разных, на первый взгляд, не сочетающихся стилей. Композиция «Копано» вобрала в себя по крайней мере три различных компонента, три эпохи, три стиля. Живое звучание сонаты Моцарта вдруг подхватили национальные африканские ударные инструменты – тамтамы – в руках двух колоритных музыкантов, а на сцене в это время разворачивалось действие в стиле Балачина. Но кто сказал, что все это невозможно сочетать? Даже если в сознании зрителей все происходящее так и осталось тремя параллельными пластинами, то это лишь показывает многомерность искусства, которым владеет Южно-африканский балет.

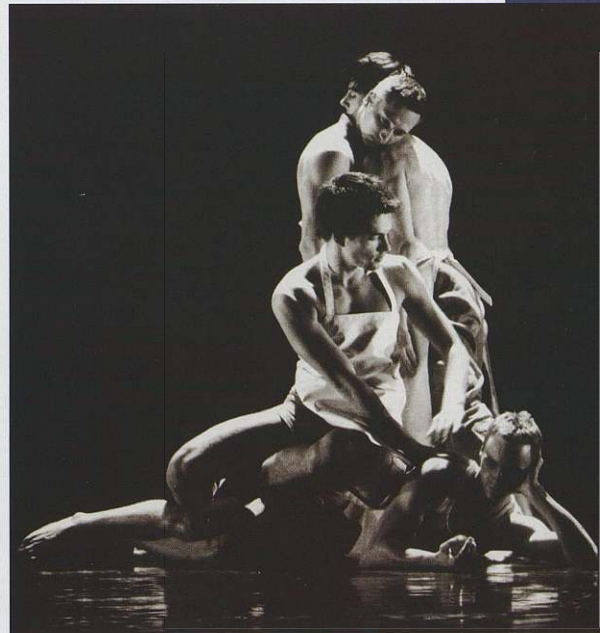
«Фестиваль современного танца» – так назван организаторами фестиваль «Рампа Москвы». Однако те спектакли, которые показали приезжие коллективы, не всегда имели в своей структуре танцевальные элементы. Проще говоря, танца порой и не было, а было театральное действие в стилистике постмодернизма – то, что называется словом «performance». Постановки в жанре «перформэнс» уже давно и прочно обосновались на театральных подмостках (а часто и просто обходятся без них) отечественных сцен. Большинство спектаклей современных хореографов называемых «современным танцем» – чистый перформэнс. Вот почему авторы часто привлекают к сотрудничеству театральных режиссеров и драматических актеров, танцовщиков-непрофессионалов и даже представителей других видов искусства – музыкантов, художников для непосредственного участия в спектакле.

Канадская компания «Буто-а-гоу-гоу», состоящая из танцовщица, актера и хореографа Кевина Бергсма (основателя труппы) и художника и танцовщица Томаса Энфилда, – уже не впервые участвуют в фестивале. Гости привезли мировую премьеру – спектакль «Рабочее название: Ванкувер», который представляет собой «художественное исследование Западного побережья Америки с культурной точки зрения и с точки зрения природных явлений».

Балетмейстер и танцовщица Клэр Парсонс (Швеция) прославилась способностью сочетать драматическую поэтику с ультрасовременным юмором. Юмора у нее действительно хоть отбавляй – постановка, лаконично и честно названная «Хелло, перформэнс!», изобилует игровыми моментами иронического характера: то танцовщица себя «потрошат», в течение четверти часа вытаскивая из всевозможных мест солому, то выволаки-

◀ «Ви Дэнс Компани» (Германия).

■ Польский театр танца «Познан-балет» (Польша).



вают на сцену огромные детали машины скорой помощи – бампер, дверь с красным крестом на боку, то «шастают» по железным шкафам, поочередно закрывая там друг друга и безумно хлопая дверями... Однако «Если Вы рассказываете шутку в лесу и никто не смеется, действительно ли это – шутка?». Это эпиграф из программки – а ведь и в самом деле...

Испанская труппа «Провизионал Данца» (художественный руководитель и хореограф Кармен Вернер) разыграла перед зрителем настоящую чувственную драму под названием «Кожа». Здесь было все – и любовный квадрат, и эротические подтексты, и страстные выяснения отношений, и неприглядный жестокий показ... И даже бутылка шампанского с вылетевшей в противоположную кулису пробкой.

Основанная в 1999 году «Ви Дэнс Компани» (Германия) привезла в Москву спектакль «Время пришло» (идея и хореография художественных руководителей труппы Дэна Пеллега и Марко Вайгерта). Как видно уже из названия, постановка обыгрывает и различными способами интерпретирует идею времени. Отметим надо не только отлично выученную и сильную труппу танцовщиков, но и профессиональную режиссуру, выстроенность структуры самого спектакля, в котором соединились танец, видеопоказ и непосредственное взаимодействие актеров с публикой: зрителям были любезно предложены напитки и еда («время ланча!»), сервированные на столиках, которые танцовщики выносили в проход партера. Видеофильм же рассказывал о продавце-лоточнике, торгующем на улицах Берлина.

Лидеры

«Познан-балет» был создан в 1973 году и в течение пятнадцати лет им руководил известный хореограф Конрад Джевецкий. За эти годы труппа стала одним из ведущих современных кол-

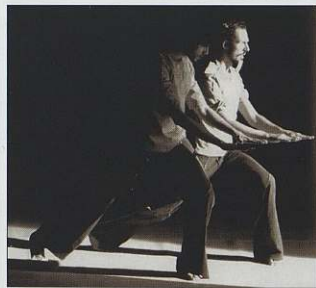
лективов Европы. В Москву артисты привезли три спектакля, представляющие разные эстетические направления современного театрального зрелища. Первый – «Барокко» на музыку И.С.Баха – проводил столь убедительные параллели между веком XVII и веком XXI, что казалось, именно наше время со всей полнотой может раскрыть тайны баховской символики. Различные уровни прочтения самого понятия «барокко» – от известной всем «пышности и роскоши», имитации турниров и кокетливых поз до «оживания» в музыку – создавали впечатление почти завораживающей целостности. Хореограф спектакля Ясек Призибилович сумел добиться того, что давалось лишь немногим – создать визуальный ряд, соответствующий сложнейшей технологии музыкального мышления композиторов эпохи барокко. «Соло» и «тутти», хитроумные «каноны» и имитации – все выполнено на высоком уровне, на дыхании труппы в унисон.

На смысловой подтекст второго из представленных театром спектаклей «Зефирум», по словам хореографа Вирли Пахкине-на, наложила отпечаток культура буддизма. Но, если бы не этот полезный комментарий, в золотой фигуре, доминирующей на сцене, можно скорее заподозрить кого-то из египетского пантеона. От нарочито медленных, тягучих движений этого «божества», сопровождаемых solo контрабаса в предельно низком регистре, веяло первобытно-языческим ужасом. Кордебалет, появившийся впоследствии, несколько развеял это ощущение. Танцовщики слаженно двигались, постоянно, как к центру повествования, обращались к одной и той же фигуре, напоминающей букву s и z одновременно. Их взаимоотношения с фигурой на постаменте тоже складывались непросто: группа танцевала то сама по себе, то явно обращалась к «божеству», которое, в свою очередь, либо оставалось каменно-неподвижным и индифферентным к происходящему, либо проявляло к нему явный интерес.



Повышенное внимание публики вызвала третья постановка – «Wo-men in tomatoes». Именно так – одновременно и «женщина» и «мужчина». На сцене четверо танцовщиков, по всей видимости, работающих на переработке томатов. В своем мужском коллективе они поднимают различные «животрепещущие» вопросы: кто кого «круче», кто кому «чего сказал?!», ну и, конечно, излюбленную тему – женщины. Мастерские пародии на современную, так легко узнаваемую жизнь, лишенные уже набившей оскомину в современном танце реальной «чернухи», были встречены современной московской публикой с симпатией.

Нидерландский балет снова подтвердил свои лидирующие позиции в мире современного танца. Два из трех спектаклей группы «Дэнс уоркс Роттердам» – «4 трио» и «Грустный танец» – были поставлены художественным руководителем коллектива Тоном Симонсом. Это настоящие образцы «чистого искусства», где линии движения, пластика, гармония, равновесие чувств господствуют над эмоциями. В лучших традициях «белых балетов» идеи постановок абстрактны. В них нет сюжетной линии, и происходящее на сцене разворачивается вне места и времени, будь то лирический дуэт или «графические» трио. Смысл находится где-то в глубине, закодирован в числах (тройках: исполнителей, создателей, частей), настроениях, контрастах. Что самое главное, каждый волен искать свою идею, которая почти наверняка окажется близка реальности. Контрастом «чистому искусству» явилась третья композиция нидерландской труппы – «E2 7SD» в хореографии Рафаэля Боначелы, где отразилась тенденция привнесения в современный танец еще одной, вербальной, составляющей. Основа этого спектакля – реальные дневники танцовщиков, их размышления о жизни, эмоциональная реакция на события. Музыка, жесты, слово – все сливается в одну, несколько сумбурную повесть о бытии и искусстве.



■ «Конфи-дэнс» в исполнении труппы «Фико-балет» (Словения).

◀ Выступает труппа из ЮАР.

▶ Труппа современного танца (Россия).

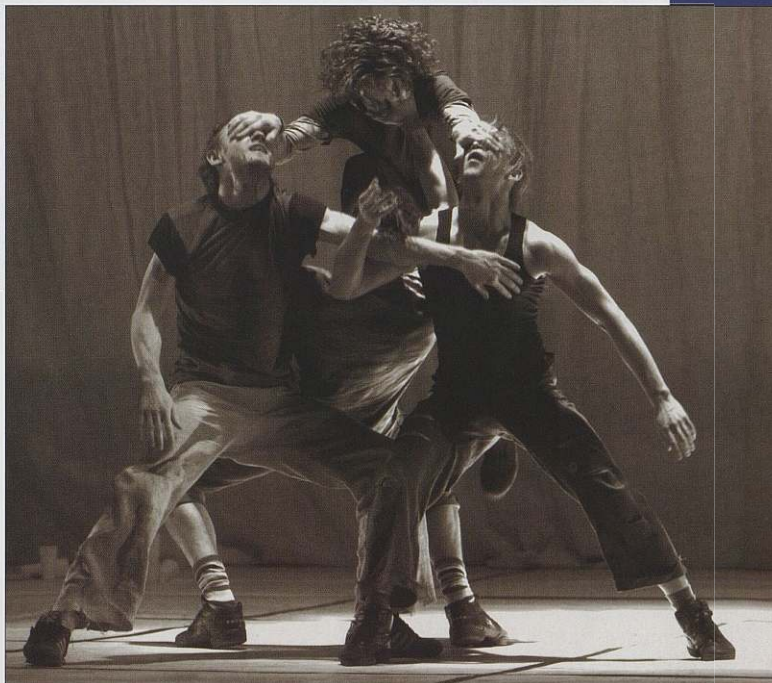
«Post factum» – финал

Последний день фестиваля, зрителей очень много, все ожидают что-то невероятного и нового, чего-то такого, что запомнится надолго. Честь поставить последнюю точку в этом фестивале предоставили России. Театр «Русский камерный балет «Москва» предложил вниманию зрителей премьеру – спектакль хореографа Дарьи Бузовкиной «Post factum».

...Хорошо, если всё в жизни происходит так, как ты загадываешь, а если наоборот? Если на твоём пути встают какие-то трудности, проблемы, страхи?.. Страхи, появившиеся путем умозаключений, или обыкновенный животный страх, который есть у каждого живого существа. Человек задумывается о своих трудностях и пытается избежать их. Но в спектакле все иначе: в замкнутом пространстве находятся восемь молодых людей, каждого из них одолевают собственные «демоны»: сомнения, неуверенность, страх. Исполнители ищут возможные варианты и выходы из таких ситуаций, предлагая зрителям задуматься о собственных страхах и искать пути их преодоления.

VI Международный фестиваль современного танца «Рампа Москвы» завершился. Показанные спектакли оставили неоднозначные впечатления, но каждый из них расширял представление московских зрителей о таком сложном явлении, как contemporary dance, обогащал его знания о направлениях современного танца, путях развития её национальных школ, знакомил с интересными художниками – искателями нового в хореографии.

Анна ГРУЦЫНОВА, Станислава ЩУКОВА,
Ольга ШКАРПЕТКИНА, Анна ЧЕРНЕЦОВА



Момент истины



■ В. Медведев вручает приз Г. Селюцкому.

ФОТО П. КОРЕЛИНА



■ В. Уральская вручает приз В. Харапесу.

ФОТО П. КОРЕЛИНА

«**Д**ансе орен» в фестивальной жизни Санкт-Петербурга обрёл репутацию фестиваля «с широкой демократической душой». Балетный критик Наталия Зозулина подтверждает это: «Dance oren» проходит, в основном, в балетных классах, у станка, ставя во главу угла профессиональное наставничество, с коим могут соприкоснуться все желающие – их десятки – из российских и зарубежных городов».

Так было и на этом, пятом, Международном фестивале балета «Dance oren». В первый день мастер-классы давали педагоги-репетиторы Мариинского театра Любовь Кунакова и Сергей Бережной. Затем наставничеством занялись зарубежные мастера Хилари Картрайт и Властимил Харапес. Первая демонстрировала собравшимся принципы балетной йоги. Властимил Харапес, кстати, учившийся в Вагановском училище, в ходе своего урока обращал особое внимание на свободу корпуса, рук, головы и особенно – на связующие движения, поскольку считает, что танец – не только трюк, но, прежде всего – непрерывность, кантиленность, чистота пластических линий. В последующие дни много-

дым артистам предоставлялась возможность заниматься в классах педагогов Мариинского театра Ирины Чистяковой, Эльвиры Тарасовой, Геннадия Селюцкого.

На фестивале «Dance oren» были отмечены два юбилея – Геннадия Селюцкого, который праздновал «столетие» своего служения искусству балета (сорок пять лет преподавательской деятельности в Вагановской академии, полвека работы в Мариинском театре, пять лет участия в фестивале «Dance oren») и шестидесятилетие Властимила Харапеса. Завершился фестиваль большим гала-концертом.

Итоги «Dance oren» комментирует его художественный руководитель – хореограф **Василий Медведев**.

– Каковы главные цели фестиваля «Dance oren»? Чем он отличается от других балетных фестивалей?

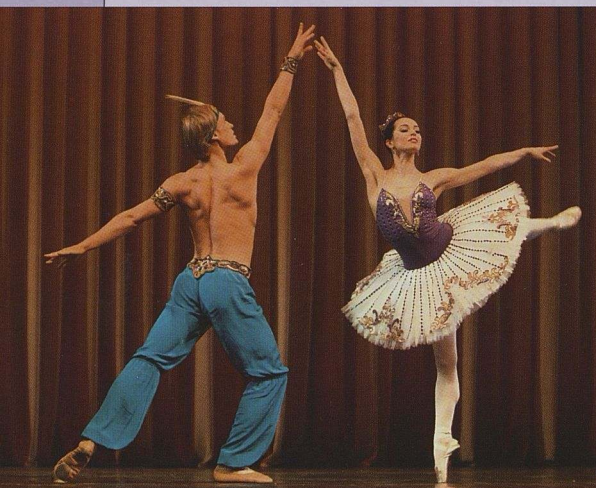
– Одно из главных отличий в том, что он представляет не хореографов, не определённый стиль или направление, не новые постановки, а стремится показать уровень мастерства артистов из разных российских театров. И, конечно, подлинное «сердце» фестиваля – наши мастер-классы для молодых и даже совсем юных артистов балета, которые проходят в течение недели.

Еще одна важная задача – дать возможность исполнителям из разных творческих коллективов увидеть друг друга, поработать вместе на одной сцене, в одном концерте. Солисты балета обычно редко видят друг друга, особенно, если работают в разных городах и практически не встречаются на одной площадке.

Наконец, мы стремимся показать зрителям и молодых исполнителей, и известных мастеров из разных российских городов. Но даже в нашем гала, завершающем программу фестиваля, мы не стараемся выделить отдельных артистов или конкретные театры, мы представляем балет как одно из достояний Отечества.

– Если говорить о работе с молодежью, вы учите только профессии или еще и жизни? Может ли неделя фестиваля привить молодежи нормы высокой культуры поведения, которые всегда отличали артистов классической балетной школы?

– Педагоги Вагановского училища и другие преподаватели – участники фестиваля воспитаны в традициях классического балета. Это означает преемственность всех достоинств старой школы. Таким образом, передаются традиции не только исполнения,



■ Д. Вишнева и И. Зеленский в па де из балета «Корсар». ФОТО П. КОРЕЛИНА

но и манеры поведения, общения. Ведь танец — это не только техника, но и душа. А когда доверяешь в профессии, становишься открыт учителю настолько, что неосознанно перенимаешь и его мироощущение, и отношение к жизни, и всё, вплоть до жеста, мимики... Очень важно, кто твой учитель.

— **Балет всегда ассоциируется с высоким стилем, с хорошими манерами. Сохранились ли они в наши дни?**

— В обучении без них никак нельзя. По-прежнему, когда учитель входит в балетный класс, все встают, приветствуют хореографа, педагога: девочки делают реверанс, молодые люди — поклон. Это можно увидеть у нас и на ежедневных занятиях в балетных школах, и на репетициях в театрах. А вообще профессия балетного артиста привлекает очень много качеств, которые остаются до сих пор признаками воспитанного человека. Это и собранность, и обязательность, и ответственность перед партнерами по сцене (сделаешь что-то небрежно, а партнер может из-за этого получить травму), перед зрителями.

— **Юные участники утверждают, что хотели бы вернуться на фестиваль ради его особой атмосферы, которая окружает гостей. Что же это за атмосфера?**

— Фестиваль — это момент истины, время истинного творчества. Здесь все относятся друг к другу как к коллегам, единомышленникам, говорят на одном языке, видят в ученике личность. Это атмосфера доверия, работа, во время которой приходит понимание каких-то значительных для всей последующей жизни в профессии вещей. Учитель отдает ученику все то, что пропустил через себя, через свой ум, свое тело, свою душу, что накопил со временем. А ученик воспринимает это как что-то сокровенное, ведь с ним делаются самым дорогим, его «ставят на крыло». Особую атмосферу создает именно это бескорыстие педагога, умение отдавать себя. И все участники чувствуют, что с ними происходит что-то очень важное.

— **Возвращаясь к танцу, — в каком направлении развивается наша система обучения и подготовки артистов балета?**

— Сама по себе классическая школа не является чем-то застывшим. Элементы традиционного танца постоянно развиваются, исполняются по-новому. Есть и новые прочтения классики, и современный балет. Поскольку в целом хореография движется по пути повышения трудности исполнения, новые номера часто напоминают акробатику. И чтобы сделать их действительно художественными, наполнить духовным содержанием, артист во время исполне-



ния должен думать о смысле того, что он делает, а не о том, что рискует вывихнуть сустав. Для этого он должен быть физически оснащен, что и дают новые западные системы подготовки артистов балета. И я рад, что на нашем фестивале представлены самые яркие достижения в этом направлении, в частности, применение йоги и пилатеса. Благодаря западным методам подготовки классический русский балет обретает новое дыхание.

— **Какие задачи вы как художественный руководитель ставите перед фестивалем в дальнейшем?**

— В будущем мы планируем проводить круглые столы, семинары с привлечением критиков, педагогов и практиков, наших и зарубежных. Еще одна задача — расширение круга участников (особенно российских), представление наивысших творческих достижений артистов из разных регионов страны.

Беседовала Елена ПОПОВА

▲ Г. Степаненко и А. Уваров в па де де из балета «Дон Кихот». ФОТО

П. КОРЕЛИНА

▼ Концерт окончен. ФОТО П. КОРЕЛИНА



Притяжение Нуреева

В Уфе прошёл XII Международный фестиваль балетного искусства имени Рудольфа Нуреева. Состоявшийся впервые в 1993 году, он обрёл известность за пределами Башкортостана, стал международным, его активно поддерживает правительство республики. Три года назад фестиваль был включен в общероссийскую культурную программу и проходит теперь при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии. Почетный президент фестиваля – Юрий Григорович. Многие российские и зарубежные артисты почитают за честь выступить на родине Рудольфа Нуреева, на сцене, которая помнит его юношеский полёт и вдохновение. В разное время здесь побывали танцовщики из Бразилии, Италии, Бельгии, Франции. Особенно запомнилось выступление солистки Парижской Оперы Карин Аверти в партии Авроры. Она танцевала в «Спящей красавице», поставленной Нуреевым, и выходила вместе с ним на сцену в роли Феи Сирени. Три года назад на фестиваль приехал француз Рене Сирвен, известный балетный критик, большой друг Рудольфа. От Нуреева он много слышал о балерине Зайтуне Насретдиновой и был рад встретиться с легендой башкирского балета.

Особую торжественность Двенадцатому международному нуреевскому фестивалю придало то, что он вошел в программу празднования большого события в жизни двух народов – 450-летия добровольного вхождения Башкирии в состав России.

Уфимцы с интересом восприняли встречу с московским театром «Кремлёвский балет». Ранее на башкирской сцене выступали отдельные солисты труппы, теперь появилась возможность составить представление о театре в целом.

Открылся фестиваль балетом С.Прокофьева «Ромео и Джульетта» в хореографии Ю.Григоровича. Уфимские зрители хорошо знакомы с творчеством мастера – в Башкирском театре идут четыре спектакля в его постановке. Но представленная версия прокофьевского балета потрясла не только совершенством хореографии, изысканностью костюмов и декора-

ций Симона Вирсаладзе, но и воплощением идеи о беспощадности, жесткости, бессмысленности братоубийственной вражды. На фоне зла, ненависти, мести рождается любовь двух чистых душ, но у нее нет будущего. Спектакль заставляет размышлять о нынешних реалиях, ассоциации с которыми неизбежны. Впечатление усиливала интерпретация музыки дирижером Робертом Лютером.

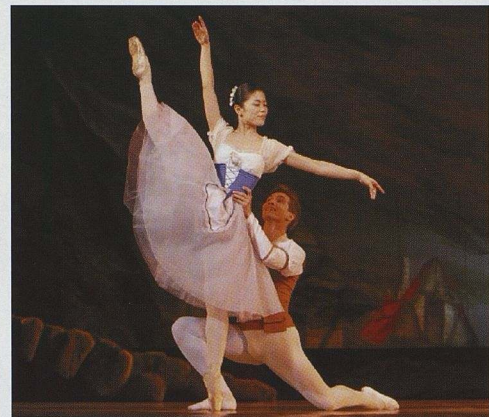
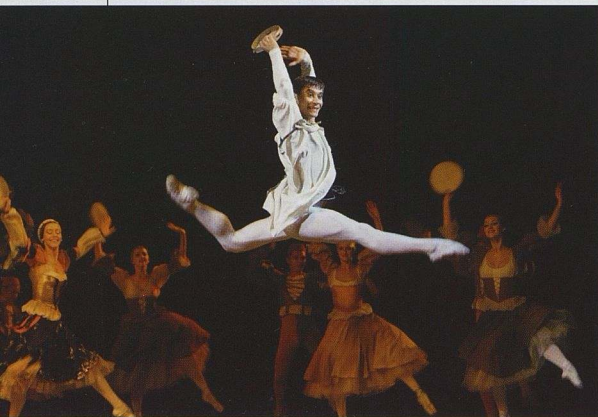
Лирические дуэты в исполнении Натальи Балахничевой и Сергея Васюченко, массовые эпизоды, особенно мощный мужской танец, какой встретишь только у Григоровича, будоражили чувства зрителей. Как открытие воспринималось выступление Михаила Мартынюка в роли Меркуцио: его виртуозный, почти акробатический танец, головокружительные вращения и прыжки заставляли зал взрываться аплодисментами. И, конечно, с особой теплотой уфимцы встретили Айдара Шайдуллина, драматически ярко и пластически выразительно станцевавшего партию Тибальда. Айдар – выпускник Башкирского хореографического училища, начинал на башкирской сцене, местные зрители помнят его великолепного, зажигательного Эспаду в «Дон Кихоте» и лирического Принца в «Щелкунчике» Ю.Григоровича.

За десять лет Айдар Шайдуллин стал большим мастером. На пресс-конференции в день открытия фестиваля художественный руководитель «Кремлевского балета» Андрей Петров дал высокую оценку танцовщику, отметив, что особой «кошачьей» пластикой, прыгучестью Айдар напоминает Нуреева. Шайдуллин работал на фестивале неистово, к радости земляков появлялся на сцене каждый вечер.

Балет «Наполеон Бонапарт» Т.Хренникова в постановке Андрея Петрова привлёк внимание оригинальностью замысла – средствами хореографии и музыки показать становление, расцвет и падение уникальной исторической личности. Тут мало быть балетмейстером, нужны знания ученого-историка, психолога. Все сцены живописны, динамичны, кордебалет демонстрирует слаженность и мастерство. Художники декораций и кос-

■ М.Мартынюк (Меркуцио) в балете «Ромео и Джульетта». Фото С.Гутника

■ Юки Мияке и И.Маняпов в балете «Жизель». Фото С.Гутника



тюмов Станислав Бенедиктов и Ольга Полянская знакомы уфимцам: в содружестве с ними Андрей Петров поставил балет «Аркаим». Горячо принимали зрители Жанну Богородицкую (Жозефина) и Кристину Кретову (Мария-Луиза). Роль Наполеона балетмейстер поручил сразу трем танцовщикам – Юрию Белоусову, Михаилу Мартынюку, Айдару Шайдуллину. Каждый, обладая сильной и яркой индивидуальностью, обогащает многогранный образ самообытными красками.

В «Наполеоне Бонапарте» принял участие хор театра, руководимый профессором Эльвирой Гайфуллиной.

Второй балет в оригинальной хореографии Андрея Петрова – «Руслан и Людмила». Музыка великого М.Глинки уважительно и тонко трансформирована композитором В.Агафонниковым, в неё хорошо «укладывается» танцевальное действие. Правда, сначала всё время вспоминаешь оперу: вот каватина Людмилы, песня Баяна, а вот баллада Финна и т.д. Но постепенно хореографическая стихия увлекает, побеждает привычные представления. Увлеченность участников спектакля рождает на сцене исполненную поэзии сказочную атмосферу, в которой органично ощущают себя Юрий Белоусов (Светозар), Михаил Пухов (Руслан), Жанна Богородицкая (Людмила), Кристина Кретова (Наина), Иван Фадеев (Черномор).

Эти два спектакля подарили уфимцам знакомство с дирижером Павлом Овсянниковым. Он высоко оценил профессиональное мастерство симфонического оркестра Башкирского театра, который освоил за короткий срок незнакомые и сложные партитуры.

Настроение праздника, созданное в первой половине фестиваля, не только поддерживалось, но и усиливалось во второй части, где показывались спектакли башкирской труппы с участием талантливых солистов из Москвы и Санкт-Петербурга, а также гостей зарубежной балетной сцены.

Лирическим центром фестиваля стали «Сильфида», где уфимцы увидели танцовщиков Мариинского театра Дарью Сухорукову и Владимира Шлярова, и «Жизель», в которой встретились японская балерина Юки Мияке и солист башкирского балета Ильдар Маняпов. Огромный успех имели в «Дон Кихоте» испанцы Лаура Ормигон и Оскар Торрадо. «Русские в своих спектаклях изображают испанцев, и не всегда это соответствует жизни, – считают танцовщики из Мадрида. – Мы приехали показать вам истинных испанцев». И показали!

По-прибалтийски сдержанными и строгими были солисты Латвийской национальной оперы Марина Демьянока и Сергей Нейкин в главных партиях «Спящей красавицы». Но это, пожалуй, не противоречило эстетической направленности спектакля с роскошными декорациями и костюмами стильного театрального художника Аллы Коженковой.

Фестивальной публике понравился также совершенной техникой, артистичностью, умением поддержать диалог с партнершей солист Большого театра Константин Иванов в партии Солора в «Баядерке».

В апофеоз вылился гала-концерт. Совершенство и чистоту вагановской школы продемонстрировали солисты Мариинского театра Майя Думченко и Сергей Попов в дуэте Ромео и Джульетты (хореография Леонида Лавровского) и миниатюре «В ночи» (на музыку Шопена, хореография Джерома Роббинса). В дуэте из «Кармен-сюиты» (хореография Альберто Алонсо) снова блистали мастерством Лаура Ормигон и Оскар Торрадо. С современным японским танцем уфимцев познакомила Юки Мияке из «Тойота Сити Балет», показав номер «The place from the past» в хореографии Такаса Такако.

В финале гала ветерану башкирского балета педагогу-репе-



■ Зайтуна Насретдинова с призом журнала «Балет» «Душа танца». Фото С.Гутника

титору Зайтуне Агзамовне Насретдиновой, работающей в театре, не прерываясь ни на день, с 9 июля 1941 года, были вручены бронзовая статуэтка и диплом журнала «Балет» «Душа танца». В Москву на церемонию вручения она приехать не смогла, награду в Уфу привезли молодые солисты театра Гульсина Мавлюкасова и Ильдар Маняпов, которые участвовали в гала-концерте, организованном редакцией журнала по случаю церемонии вручения призов «Душа танца».

Достойный фон и комфортное существование в фестивальных спектаклях приглашенным звездам создавали солисты и артисты балета башкирской труппы: Гузель Сулейманова, Елена Фомина, Ильдар Маняпов, Гульсина Мавлюкасова, Руслан Мухаметов, Денис Зайнтдинов, Анна Хасанова, Римма Закирова, Гульнара Халитова, Лилия Кагарманова, Алия Муратова, Альберт Валеев, Беата Терегулова, Анастасия Крючкова... Кордебалет держал высокую профессиональную планку в самых трудных классических спектаклях – «Жизели», «Сильфиде», «Дон Кихоте», «Спящей красавице», «Баядерке».

«В каждом, кто будет танцевать на сцене, будет жить частичка меня», – эти слова Рудольфа Нуреева давно стали девизом фестивалей.

Нина ЖИЛЕНКО

■ Ж.Богородицкая (Людмила) и И.Фадеев (Черномор) в балете «Руслан и Людмила». Фото С.Гутника



...Словно пьёшь воду из родника

Тверская земля – родина великого хореографа XX века Татьяны Алексеевны Устиновой. Здесь прошли её детство и юность, здесь она впервые соприкоснулась с красотой народных песен, танцев, обрядов, здесь начался её путь к вершинам искусства, к её поистине мировой славе... Но тверская земля всегда, как магнит, притягивала

Татьяну Алексеевну. Став знаменитым хореографом, мастером со всемирной известностью, она никогда не забывала родной край, неутомимо заботилась о том, чтобы не угасал у её земляков творческий огонёк любви к народному искусству, всегда способствовала развитию танцевальной художественной самодеятельности, поддерживала местных умельцев-плясунов, помогала им. «Русская песня, музыка, танец – это та же земля, которая кормит и растит нас», – считала Татьяна Алексеевна. И её завет – беречь эти сокровища – двадцать лет выполняет традиционный Областной конкурс русского народного танца на приз имени Т.А.Устиновой, который каждые два года проходит в Твери. В нынешнем году состоялся юбилейный – десятый, который его организаторы – Тверской областной дом народного творчества и отдел культуры городов и районов Тверской области – объявили открытым, что позволило принять в нём участие коллегам из других областей – Московской, Тамбовской, Вологодской... В результате – конкурс получился весьма представительным – в Тверь съехались почти тридцать коллективов-участников. О том, как проходил конкурс, рассказывает его председатель жюри – дочь Т.А.Устиновой, народная артистка России **Лидия Устинова**.

«Я в пятый раз – председатель жюри этого конкурса, – говорит она, – и могу сравнить, как проходили прошлые состязания с нынешними. Прежде всего – моя большая благодарность – администрации Тверской области и особенно – губернатору Дмитрию Вадимовичу Зеленину: конкурс был организован очень хорошо по всем показателям, вплоть до питания участников. Но и они оказались достойными такого заботливого приёма – их выступления свидетельствовали об искреннем, трепетном отношении к русскому народному танцу, желании не только сохранять его отдельные сокровища, но, опираясь на них, развивать искусство народной пляски, обогащать её, идти дальше.

Традиционно порадовал народный ансамбль танца «Тверичане», лауреат первого конкурса 1986 года, а также конкурсов 1996 и 1999 годов. Им руководит Евгений Комаров – ученик, последователь, преемник творчества Татьяны Алексеевны Устиновой. «Тверичане» стараются тщательно сохранять образцы её наследия. И наблюдая за деятельностью коллектива не один год, могу сказать: оно «попало» в профессионально грамотные и любящие руки. Это ещё раз подтвердило выступление «Тверичан» на конкурсе, показавших жюри ставшие классикой произведения Устиновой – «Тимоню» и «А я по лугу». Коллектив был удостоен специального приза за сохранение наследия Т.А.Устиновой.

Главным призом имени Т.А.Устиновой отметило жюри и гостя из Великого Устюга (Вологодская область) – Образцовый ан-



■ Выступают участники фестиваля имени Т.А.Устиновой.

самбль русского танца «Барабушка» (руководитель Ольга Низовцева). Этот детский коллектив произвёл очень яркое и незабываемое впечатление. Когда я смотрела на танцы детей, то испытывала такое ощущение – словно пьешь воду из чистого родника. Как им удаётся сохранить эту незамутнённую одухотворённость исполнения в наш крикливый шумный XXI век? Танцевали дети под обычную гармошку

(концертмейстер Наталья Мелихина) миниатюру «Уточка», кадрили «Церемоночка», «Вологодскую напарочку» (кстати, у «барабушек» она – своя, отличная от знаменитой устиновской), демонстрируя такую серьёзность восприятия пляски, такую эмоциональную искренность, такую творческую самоотдачу!

Запомнилось и выступление Ансамбля народного танца «Юность» из Мичуринска (Тамбовская область), которым руководит Ольга Серова, особенно показанная юными артистами «Тамбовская мотаня» – оригинальная, красочная, самобытная миниатюра. Исполняя «Мотаню», мичуринцы порадовали добротной профессиональной школой, органичным ощущением местной плясовой манеры, искренним желанием художественно убедительно донести её до зрителя.

Хочу отметить и Образцовый ансамбль танца «Летите, голуби» (руководитель Надежда Журавлёва) и их номер «Скоморохи», который показали дети 9-10 лет, и Образцовый ансамбль танца «Радуга» из города Кашин – его возглавляют две Елены – Сузенкина, ученица Татьяны Алексеевны Устиновой, и Сучилова, и московских гостей – Образцовый ансамбль народного танца «Топотушки» (руководитель Татьяна Жукова – тоже ученица Т.А.Устиновой) и учеников хореографического отделения детской школы искусств «Анкорд» – их наставник Виктор Золотов, тоже воспитанник Устиновой, и Образцовый «Наш стиль» из Конаково (руководитель Людмила Соуновца).

Конечно, назвала я далеко не всех, кто ярко и интересно показались на конкурсе – ведь, повторяю, в Тверь съехались почти тридцать коллективов. И судя по показанным ими номерам и композициям, все готовились к конкурсу очень серьёзно и у каждого в программе обязательно присутствовала своя «изюминка», свой особый оригинальный подарок празднику. И ещё одно общее впечатление – в выступлениях коллективов-конкурсантов ощущалась вдумчивая работа педагогов над школой, их желание внушить своим подопечным понимание стиля исполняемого танца, своеобразие его местных особенностей.

Татьяна Алексеевна Устинова, когда два десятилетия назад задумывала этот конкурс на своей родине, мечтала видеть в его участниках энтузиастов, влюблённых в русскую народный танец, надеялась, что именно они будут искать и находить забытые хореографические сокровища, выявлять их, очищать от наносной шелухи и давать им новую жизнь, чтобы они не ушли в небытие, не пропали безвозвратно. Двадцатилетнее существование в Твери конкурса народного танца имени Т.А.Устиновой убеждают в том, что идеи великого хореографа XX века воплощаются в жизнь».

Материал готовила **Г.ИНОЗЕМЦЕВА**



Моя мечта, балет!

Первый Всероссийский фестиваль хореографического искусства малых и средних городов России «Моя мечта, балет!», проходивший в рамках открытого форума «Искусство провинциальной России», состоялся в городе Похвистнево Самарской области. В нем участвовали солисты и хореографические коллективы из Чебоксар, Тольятти, Самары, Кинеля, Кяхты, из городов Ярославской, Тульской, Челябинской, Саратовской областей.

Итоги показали – культура классического танца в провинции возрождается. Руководители – энтузиасты и организаторы школ искусств, хореографических ансамблей, студий не только грамотно и высокопрофессионально учат и воспитывают детей, но прежде всего несут высочайший уровень культуры. И не важно, станут ли их подопечные артистами балета или изберут другой путь в жизни, они будут воспринимать окружающий мир другими глазами, поскольку с детства учатся понимать прекрасное и видеть красоту.

Председатель жюри **Сергей Филатов**, декан кафедры хореографии Российской академии театрального искусства, поделился впечатлениями о прошедшем празднике: «Порадовал уровень подготовки конкурсантов. Если учитывать, что педагогам приходится работать с теми, кто пришел заниматься, а не отбирать «перспективных», то остается только восхищаться, знакомясь с результатами их титанических усилий. Чувствуется, что они стремятся вести обучение, ориентируясь на опыт столетних хореографических училищ».

Поскольку такой фестиваль-конкурс проводился впервые, то и программу, и критерии оценок тоже приходилось выработать заново. Было важно оценить не только выступления самих детей, качество их подготовки, но и работу руководителей, педагогов. Премиями мы отдельно отметили авторов интересных постановок, соответствующих детскому восприятию и возрасту, этическим и эстетическим нормам сегодняшнего дня.

Были представлены и работы, в которых юным танцовщикам предлагался для исполнения «взрослый» материал и по лексике, и по содержанию, и особенно по музыкальному сопровождению. Но большинство педагогов стараются учитывать в своей деятельности специфику возраста своих подопечных. Участники – солисты и коллективы – оценивались по возрастным категориям, принималось во внимание и качество художественного оформления выступлений.

После просмотров состоялся «круглый стол», на котором обсуждался вопрос о том, каким должен быть современный уровень преподавания классического танца. В разговоре подчеркивалось, что главное в деятельности педагога – не в том, чтобы выигрышно показаться на конкурсе или фестивале и стать лауреатом, а в том, чтобы дети получили наиболее полное представление о классическом танце, хореографических дисциплинах, роли музыки в искусстве танца. И примером тому – школа искусств в том же городе Похвистнево, где вот уже десять лет работает Ольга Сизова, закончившая хореографическое училище в Душанбе, затем – ГИТИС, куда её направила Малика Сабирова и где она училась у Марины Тимофеевны Семёновой. Ольга Еруслановна в маленьком городке России делает настоящие чудеса. Она увлекла детей, вырвав их из «лап» безнадзорной улицы. Это настоящий подвиг. Жюри единогласно отдало Гран при ученикам Ольги Сизовой.

У всех юных танцовщиков – хорошие костюмы, следовательно, руководители всё-таки находят средства, чтобы «одеть» коллектив. Значит, в администрации городов и районов России понимают важность поддержки детского творчества и хореографического обучения.

Фестиваль называется «Моя мечта, балет!» Как видим, в провинции дети тоже мечтают о балетной сцене. И кто знает, может быть, их мечты благодаря такому конкурсу смогут воплотиться в жизнь».

Елена ПРЕСНЯКОВА

К столетию со дня рождения Дмитрия Шостаковича

ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ, как Пётр Ильич Чайковский, написал три балета. Но если произведение Чайковского «живут» на сцене уже второе столетие, то театральная биография творений Шостаковича начала складываться лишь в последние годы XX века.

Представьте себе время их появления – бурные, богатые событиями 30-е годы. И в этой атмосфере – молодого Шостаковича, едва перешагнувшего двадцатилетний рубеж. Он – в центре всего происходящего, внимательно вслушивается в музыку, которая звучит вокруг, сотрудничает с драматическими театрами и эстрадными исполнителями, пишет для кино. Не последнее место в интересах композитора занимает и балет: он – постоянный посетитель спектаклей Мариинского театра, восторженный поклонник его замечательных мастеров. Потому отнюдь не случайным можно считать его обращение к балету, начало которому положила партитура «Золотого века» (1930). Ее судьба известна. Создание Шостаковича и его соавторов – молодых хореографов В.Вайнонена, Л.Якобсона, В.Чеснокова, режиссёра Э.Каплана, художника В.Ходасевич, несмотря на успех у зрителя, подверглось жесточайшей критике: спектакль упрекали в формализме и эстетизме, приведших к неоправданному увлечению мюзикхоллом. «Золотой век» был снят с репертуара.

Но поражение не остановило композитора – в 1931 году он сочиняет балет «Болт» (либретто В.Смирнова). Постановку осуществляет на Мариинской сцене сам Фёдор Васильевич Лопухов. Мэтр считал, что «при построении хореоспектакля нужно категорически отбросить всю формальную сущность старых балетов, ибо она будет в ярком противоречии с темой». Много лет спустя один из сопостановщиков «Болта» художник Татьяна Георгиевна Бруни написала, что искусство в то время дало резкий крен в сторону реализма, и второй балет Шостаковича тоже закрыли.

Ещё более жесткая кара постигла третий балет Шостаковича «Светлый ручей» (1935), который увидел свет

рампы в Малом оперном и Большом театрах (авторы сценария Ф.Лопухов и А.Пиотровский, хореография Ф.Лопухова). Название редакционной статьи газеты «Правда», где анализировалась постановка, звучало как смертный приговор – «Балетная фальшь». Это и был приговор, навсегда отвративший композитора от балетного театра. До самой своей кончины он запрещал хореографам «реанимировать» свои балеты.

Однако музыка Шостаковича продолжает жить на сцене. Сегодня есть все основания говорить о балетном театре Дмитрия Дмитриевича. Наиболее популярны два произведения – «Ленинградская симфония» Игоря Бельского и «Барышня и Хулиган» Константина Боярского.

«Ленинградская симфония», в основу которой положена первая часть Седьмой симфонии композитора, впервые увидела свет рампы в Кировском театре в 1961 году и за тридцать лет выдержала 200 представлений, не считая гастролей. «Ленинградская симфония» ставилась Бельским в Новосибирске, Свердловске, Минске.

Балет «Барышня и Хулиган» создавался на музыку различных сочинений Шостаковича и был показан зрителям балетной труппой Ленинградского Малого оперного театра в 1962 году. В ту же программу Константин Боярский включил и ещё один балет на музыку Девятой симфонии Шостаковича – «Встреча». Спектакль «Барышня и Хулиган» имел большой успех, и со времени премьеры увидел свет рампы в тридцати театрах, был экранизирован.

В 50-х – 80-х годах на разных сценах страны осуществлялись постановки, вдохновлённые музыкой великого композитора. Назовём некоторые из них: «Танцевальная сюита», где звучали вальсы, полька, галоп, гавот (Большой театр, 1959, хореограф А.Варламов), «1905 год» на музыку Одиннадцатой симфонии (МАЛЕГОТ, 1966, хореограф И.Бельский), «Клоп» на му-

зыку разных произведений (труппа «Хореографические миниатюры», 1974, хореограф Л.Якобсон), «Мечтатели» на музыку из балетов «Болт» и «Золотой век» (Московский театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, 1975, хореографы Н.Рыженко, В.Смирнов-Голованов), «Симфония революции» на музыку Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний (Одесский театр оперы и балета, 1977, хореографы Н.Рыженко, В.Смирнов-Голованов), «Казнь Степана Разина» на музыку одноименной симфонической поэмы (Театр «Эстония», 1979, Куйбышевский театр оперы и балета, 1986, хореограф И.Чернышев), «Сказка о попе и его работнике Балде» на музыку к мультфильму (Концертный зал имени Чайковского, 1989, Большой театр, 1999, хореограф В.Васильев)... Здесь упомянуты лишь незначительная часть хореографических полотен, которые имеют в своей основе произведения Шостаковича. А ведь для «сценической экранизации» использовались Первая, Седьмая, Девятая, Одиннадцатая, Двенадцатая симфонии, оба фортепианных концерта, музыка к кинофильмам, оркестровые сюиты...

Музыка великого композитора привлекала многих мастеров и в России (кроме названных это – Г.Алексидзе, А.Петров, Д.Брянцев, В.Бутримович, В.Варковицкий) и за рубежом (Л.Мясин, Д.Кранко, К.Макмиллан, Р.Пети).

В 1982 году в «жизни» балетных партитур Д.Шостаковича началась новый период: в Большом театре проходит премьера «Золотого века» (авторы нового либретто Ю.Григорович и большой друг и биограф композитора И.Гликман, хореография Ю.Григоровича). Затем, уже в XXI веке, свет рампы увидели «Светлый ручей» и «Болт» (оба – в хореографии А.Ратманского).

Не захотел в год столетия со дня рождения Дмитрия Дмитриевича Шостаковича отставать от Большого театра и Мариинский: о его юбилейных премьерах и, в частности, о «Шинели» и «Золотом веке», рассказывается в публикуемой ниже статье Л.Абазовой.

Золотой век «Ленинградской симфонии»



■ И. Голуб (Софи) в балете «Золотой век».
ФОТО Я. ВАРЬИНОВОГО

100-летие

со дня рождения Дмитрия Шостаковича побуждает задуматься, как балеты на музыку композитора представлены в сегодняшнем репертуаре Мариинского театра. Все они, выделенные в специальную юбилейную программу, были показаны на XIV международном фестивале «Звезды белых ночей» («Ленинградская симфония», «Барышня и Хулиган», «Клоп», «Шинель», премьера – «Золотой век»), что дало хороший шанс оценить их уровень.

Появившийся пять лет назад в Мариинке балет «Барышня и Хулиган» воссоздает постановку Константина Боярского для Малого оперного театра 1962 года. Партия Хулигана – личная победа Ильи Кузнецова. В старом балете, в роли, когда-то принесшей успех Валерию Панову, Кузнецов не только нашел свое лицо, но стал притяжением всего действия, наполнив неожиданной глубиной достаточно банальный сюжет. Работа Кузнецова – редкий ныне случай предельной актерской самоотдачи. Артист не скрывает упоения от роли бесшабашного удалого молодца с душой, способной на истинное чувство.

«Клоп» (версия Леонида Якобсона 1974 года) продолжает восхищать изобретательностью и музыкальностью хореографии, хотя художественное впечатление снижается отсутствием достойного исполнителя роли Маяковского. Артист Николай Наумов старается, но не может уловить характера и

духа творчества поэта-бунтаря.

Две новинки сезона – «Шинель» и «Золотой век» – принадлежат американскому хореографу Ноа Д. Гелберу. Одноактная «Шинель» по Гоголю (так и называется «... по Гоголю», чтобы сразу отослать память зрителей к знакомому со школьных лет литературному источнику) поставлена на музыку Дмитрия Шостаковича из кинофильмов «Одна» и «Условно убитый». Здесь беспомощность Гелбера, незнание им законов хореографической драматургии и режиссуры несколько скрашены краткостью представления и стремлением решить средствами танца хотя бы часть задач. В «Золотом веке» танец из средств выражения исключен принципиально. Приговоренные нашими балетоведами к вечному позору драмбалеты «Родные поля» или «В порт вошла «Россия»» по сравнению с творением Гелбера кажутся триумфом танца.

Публикация в буклете, выпущенном к премьере, либретто «Золотого века» 1930 года, видимо, должна показать наивность истории о матче между советской и фашистской футбольными командами. Для новых постановщиков оправданием не служит даже тот факт, что именно для такого сюжета и была написана Шостаковичем музыка. Современный либреттист Константин Учитель сочинил другой рассказ, не лучше и не хуже прежнего. Ветеран войны Александр (Сергей Бережной), приехав в одну из европейских стран, узнает в

старой даме (Габриэла Комлева) девушку Софи, которую полюбил до войны, когда участвовал в футбольных соревнованиях за рубежом.

Трехактный спектакль решен в традициях драмбалета самого крайнего толка (хореограф – Ноа Гелбер, режиссеры-постановщики – Ноа Гелбер и Андрей Прикотенко). Сюжет разворачивается в режиме «реального времени» и подается «как в жизни». Персонажи ходят по сцене – кто не торопясь, кто поспешая, загорают, рассматривают фотографии, носят чемоданы, пьют вино и очень натурально напиваются, болеют на спортивных матчах, сидя на трибунах стадиона.

Первая встреча героев через полвека разлуки... Беспроектная, кажется, ситуация, чтобы использовать возможности танца. Однако по воле хореографа главным двигателем сюжета становится фотография. Вот Александр достает ее из кармана, долго сличает с постаревшим оригиналом. Наконец, протягивает фото даме. Теперь рассматривает карточку она. Узнала! Тогда настает черед группы ветеранов. Фотография идет по рукам, и каждый сличает обоих героев с их изображением. Затем опознавание по очереди производят ученики Софи. В дальнейшем «фотографическая тема», полностью подменяющая собой тему хореографическую, будет выручать не раз. Музыка у Шостаковича рассчитана почти на три часа, и воображения хореографа на такой объем не хватает. Поэтому вместо артистов «действуют» фотографии, мелькающие на экранах в причудливых комбинациях и замещающие собой хореографию, излагают сюжет, берут на себя функции декорации.

■ К.Дубровина и Д.Иванов в балете «Клоп». *ФОТО Н.ИЗЯИНОЙ*



■ Д.Сухорукова и И.Кузнецов в балете «Барышня и Хулиган». *ФОТО Н.ИЗЯИНОЙ*

Гигантомания хореографа, воплотившаяся в «Шинели» в шинель, вырастающую до колосников, в «Золотом веке» обрела еще большие масштабы. Не счастье народу на огромной сцене. По программке, без кордебалетных, только именных 75 партий! Регулярный объезд сцены совершает фотоаппарат, величиной превосходящий паровоз в «Анне Карениной», когда-то прокатившийся по здешним подмосткам. Из этого чуда театральной техники вместо положенной птицы в зрительный зал вылетают столпы ярчайшего света, грозя слепотой тем, кто пытается внимательно следить за происходящим. Зрение же на этом спектакле особенно необходимо, чтобы читать в антракте длиннущее либретто. Если читать внимательно, то становится ясно, что Александру и Софи в момент последней встречи по 90 лет. Поэтому фраза от создателей, что герои «уже никогда не станут такими, как прежде», звучит неэтично.

В балете показаны тренировка футболистов и матч, но образа футболистов, духа спортивной борьбы нет. Не получился даже вальс на балу. Кордебалет Мариинки, пленяющий публику вальсами Петипа или Баланчина, лишенный юного танцевального текста и беспомощно топчется, как на взаправдашней вечеринке.

А что можно сказать о длинной сцене, когда на развернутую музыкальную тему официанты тщательно приводят в порядок банкетный зал (снимают скатерть, двигают столы)? Какой фантазией нужно обладать, чтобы услышать в полной сложных чувств и гармоний музыке Шостаковича тему уборки грязной посуды?

Зато хорошо запоминается, как по ходу действия оказывают медицинскую помощь, причем с такой тщательностью, что можно поучиться бинтовать ногу, например, или пользоваться пациентом, страдающего «сердечной недостаточностью» (диагноз из программки). Врач с натуральным стетоскопом и настоящая больничная кровать с капельницей по достоверности превосходят знаменитый американский сериал «Скорая помощь». Не удивлюсь, если узнаю, что прихворнувшей Софи поставили настоящую капельницу. К слову сказать, любовь героев символизирует именно сердечный приступ, поскольку невозможно всерьез признать за выражение чувств телодвижения, которыми хореограф наделил сильнейших танцовщиков труппы. На свидании Александр (Михаил Лобухин) исполняет перед Софи (Ирина Голуб) несколько невнятных вращений и кренделей ногами, что с натяжкой можно признать за рассказ о его занятиях футболом, но не за объяснение в любви.



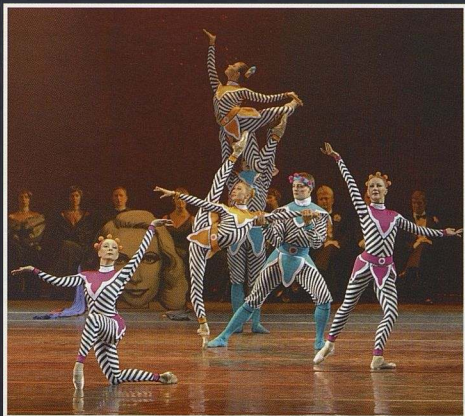
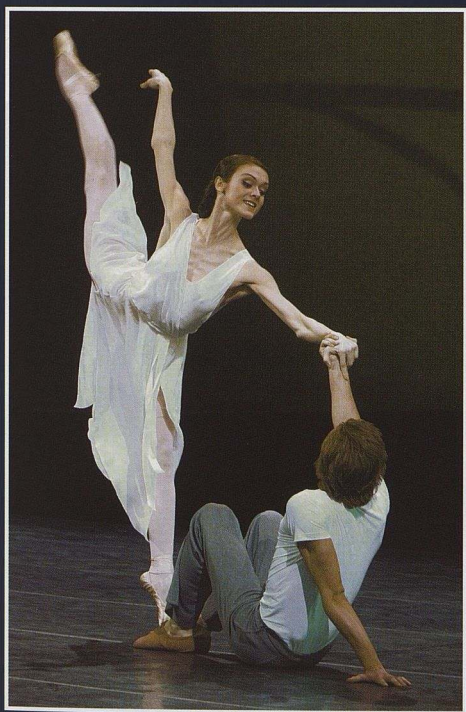
Осталось тайной, какой смысл для создателей новой постановки имеет понятие «Золотой век». В балете 1930 года так называлась индустриальная выставка, где разворачивались события, в известном спектакле Юрия Григоровича это была вывеска кабаре.

На фоне творений Гелбера новым светом вспыхнула авангардность «Ленинградской симфонии» Игоря Бельского. Почти через полвека существования балета его хореография, построенная по симфоническим законам, не утратила новаторских позиций.

«Ленинградская симфония», поставленная Игорем Бельским в 1961 году, – спектакль особый. Для судьбы отечественного балета он важен тем, что ознаменовал возрождение жанра балета-симфонии, долгие годы находившегося под запретом в СССР. «Благодаря «Ленинградской симфонии» Бельского, – писал родоначальник жанра Федор Лопухов, – впервые в жизни советского балета <...> родилась танцевальная симфония, о которой я столько мечтал когда-то, за которую я бился».¹

Почти три десятилетия балет не сходил с афиши. Последнее возобновление «Ленинградской симфонии» Мариинским театром относится к 2001 году. В оформление спектакля был внесен ряд изменений, которые нельзя назвать удачными. Замена рисованных задников фотопроекциями сузила пространство сцены. Варвары лишились рогатых касок, Юноши, вместо укороченных трико, являющихся частью условного костюма, переоделись в брюки современного покроя. Все это повлияло на масштаб событий и символику спектакля. Однако эти досадные огрехи не от-

■ У.Лопаткина и И.Колб в балете «Ленинградская симфония». ФОТО Н.РАЗИНОЙ



■ Сцена из балета «Золотой век» ФОТО В.БАРАНОВСКОГО

разились на успехе спектакля. Энтузиазм, с которым работает на сцене новое поколение Мариинского театра, свидетельствует, что балет не устарел и способен воодушевить и танцовщиков, и зрителей. Партии протагонистов вошли в список лучших ролей молодых солистов нынешнего поколения Дарьи Павленко (Девушка) и Владимира Шишова (Юноша).

Одним из событий фестиваля «Звезды белых ночей» стал дебют в «Ленинградской симфонии» Ульяны Лопаткиной и Игоря Колба. Высокие прыжки Колба не обладают баллоном, которым поражал воображение зрителей Юрий Соловьев, непревзойденный исполнитель партии Юноши, но этот недостаток отчасти компенсируется стремительностью взлетов Колба.

Масштабность танца Лопаткиной, значительность ее жеста, патетика исполнения позволили балерине сделать особый акцент на самой важной и трудной части – Реквиеме. Здесь героиня Лопаткиной предстает фигурой трагической, олицетворяющей всех вечно скорбящих о павших в битвах. На представлениях «Ленинградской симфонии» всегда ощущалась живая связь с залом. Фронтовики плакали, узнавая атмосферу боя. Сейчас, когда прямых свидетелей событий становится все меньше, дар Лопаткиной найти внутренний контакт со зрителями, сделать их соучастниками происходящего особенно важен.

Что же в итоге? Действительность в очередной раз наглядно показала, что невыученные уроки в истории балета (как, впрочем, и в любом другом деле) не могут привести к хорошему результату. «Ленинградская симфония», остающаяся лучшим балетом на музыку Шостаковича, подтверждает правоту идеи Лопухова и его единомышленников, что симфонической музыке должна соответствовать симфоническая хореография. Решение постановщиков «Золотого века» вопреки музыке обратиться к жанру драмбалета заведомо исключало успех, незнание же ими драмбалетных законов и правил усугубило полученный эффект.

Лариса АБЫЗОВА

Примечания

¹ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М., 1966. С. 342.

От Алонсо Кихано

Екатеринбургскому театру оперы и балета повезло. Здесь сошлись все составляющие, что гарантируют рождение неординарного спектакля, того, что ныне принято называть «эксклюзивом». Неординарность «Дон Кихота», увидевшего свет рампы под занавес сезона, в июне, обусловлена органикой сочетания «каноничности» и оригинальности решения.

Вообще рассказ с екатеринбургских подмостков о Рыцаре печального образа, в разных его хореографических ипостасях, не умолкал не один десяток лет. Увы, время значительно потрепало спектакль: обветшали декорации, актерские работы обросли «штампами», мизансцены утратили непосредственность и живость. А может ли что-либо губительнее сказаться на самом солнечном творении Петипа и Горского?

С одной стороны, «Дон Кихоту» невозможно было продолжать влачить столь жалкое существование, с другой – чрезвычайно обидно потерять такое милое зрительскому сердцу название. Так рассудил художественный руководитель труппы Вячеслав Гордеев, решивший поведать свою историю о хитроумном идалго.

С глубоким пиететом к художественным прозрениям великих предшественников, Гордеев помимо мастерской реставрации задумал спектакль вполне авторский. Это оказалось под силу прежде всего потому, что балетмейстер прекрасно ощущает природу академического балета, как в части собственно хорео-

графии, так и по отношению к форме спектакля в целом. Гордееву оказалось ненужно гоняться за дешевыми эффектами, «осовременивая» спектакль: ему не чужды юмор, романтический пафос, философские размышления... Поэтому естественно, что спектакль вобрал в себя черты высокой комедии, озорной буффонады, волшебной феерии и лирической драмы.

Конечно, речь не идет о точности соответствия роману Сервантеса, но роль титульного героя изначально решено было укрупнить. Создавая собственную версию либретто, Гордеев ввел в балет новые сцены. Спектакль начинается с исповеди горющего Санчо Пансы, который потерял своего любимого господина и рассказывает заинтригованным горожанам о первой с ним встрече. Произошла она в монастырской больнице, где оказался Санчо, спасающийся от преследования Лоренцо.

На одре Дон Кихота мучают кошмары. Даже в ухаживающей за ним племяннице – монахине Жуане чудится что-то недоброе. Умиrotворяет идалго лишь светлый образ Дульсинеи, но очередной рыцарский порыв Дон Кихота вводит в заблуждение Жуану, принимающую признание на свой счет. Творческая фантазия ведет постановщика дальше. Он создает следующую картину «Сон Дон Кихота», в которой герой видит себя молодым красавцем. В те давние времена именуемый Алонсо Кихано, он был влюблен в Дульсинею, чей идеальный образ будет возникать перед внутренним взором Дон Кихота на протяжении всего балета.

■ Сцена из спектакля. В центре – Д.Проценко – Гамаш. ФОТО А.КОЧЕРГИНА



к Дон Кихоту

Выступая вдумчивым режиссером, Гордеев разрабатывает портретные характеристики титульного героя, и психологические мотивировки его поступков становятся не просто по-балетному условными, но и предельно внятными. Главное – обогащается танцевальный материал роли. Дон Кихот и Санчо Панса, музыкальной темой которых стал рефрен марша, а пластической – героическая устремленность навстречу опасностям, оказываются своеобразным центром любого эпизода спектакля. Дон Кихот танцует уже не только известный «Менуэт». В кабачке Лоренцо он выступает кавалером подруг Китри Жуаниты (Елена Грозных) и Пиккилли (Светлана Черноусова) в «Паване», поставленной Гордеевым на музыку из балета «Камарго».

Удивительно, но шероховатостей в стыках композиций Петипа, Горского и умелой стилизации Гордеева не обнаруживается. Так, его вдохновением рождено antree картины «Сон» на музыку балета «Ночь и день», а танцы кордебалета даны из редакции Горского. Adagio (на музыку из балета «Дочь снегов») Дульсиней и Алонсо Кихано принадлежит Гордееву. Сохраняя в неприкосновенности хореографию Петипа в solo Амура (Наталья Костина), балетмейстер-постановщик редактирует вариацию Повелительницы Дриад (на музыку А.Симона), которую теперь исполняет Дульсиней в сопровождении четырёх Ангелов.

Для сочиненной в ритме болеро вариации Алонсо Кихано использована собственная музыка «Дон Кихота». А в венчающей pas d'action коде на музыку петербургской постановки балета – хореография Горского и Гордеева искусно переплетена.

С той же органичностью сплавляет Гордеев собственную хореографию с хореографическим и музыкальным контекстом первоисточника во второй части «Болеро» (на музыку из балета «Мраморная красавица»), исполняемой солистами и кордебалетом перед кульминационным pas de deux Китри и Базилья, и в «Цыганском танце», где авторский монолог для черноокой строптивницы на музыку «Ля чики» из балета «Зорайя, мавританка, в Испании», заменил миниатюру Желобинского-Голейзовского.

Неоспоримо авторство Гордеева и в «Марионетках». Китри и Базилья прикидываются куклами, чтобы не быть узнаваемыми. И здесь интересная метаморфоза происходит с вариацией на музыку Дриго («для г-жи Корнальби» из «Весталки»), переключавшей из традиционной картины «Сон Дон Кихота». Сюда мизансценически вовлекаются и Гамаш, и как поддерживающий партнер Базилья-Арлекин. Абсолютное авторское начало заложено Гордеевым в мизансцены «предисловия» и «послесловия» спектакля, картины «Цыганский табор», финалы картин «Тaverna» и «Свадьба», для галоп которой пригодились музыка Минкуса в аранжировке Гербера для первой московской постановки.

«Уложив» спектакль в два акта, пять картин с прологом и эпилогом при всей насыщенности событиями, балетмейстер добился удивительной динамичности и легкости восприятия. Во избежание режиссерских люфтов при смене декораций,

■ Сцена из спектакля. В роли Дон Кихота Н.Остапенко. ФОТО А.КОЧЕРГИНА



Гордеев успешно использовал цементирующие действие «просцениумы». На авансцене завершается сцена ухода Дон Кихота и Санчо на подвиги, разворачивается ссора Лоренцо с Китри, принуждаемой к браку с ненавистным Гамашем. Кстати, Лоренцо в спектакле несколько не похож на ходоульный персонаж. В его арсенале прыжки и поддержки, с которыми, как и с актерской стороны роли, вполне справляется Дмитрий Андреев. Надо признать, что актерские работы обрели плоть и кровь у всех без исключения исполнителей: Николая Остапенко (Дон Кихот), Анатолия Гордиенко (Санчо Панса), Ольги Трушиной (Монахиня Жуана). Фейерверком буффонады осветил своего Гамаша приглашенный из московского театра «Русский балет» Дмитрий Проценко, который выступил в двух премьерных спектаклях. А как не рукоплескать мастерству Маргариты Рудиной (Китри), выступивший в дуэте со своим верным партнером Алексеем Насадовичем (Базиль). В их танце, проживании жизни персонажей очевиден высокий уровень мастерства. Чего, увы, порой и не хватает Роберту Габдуллину (Алонсо Кихано), который привлекает профессиональными данными, но обнаруживает недостатки школы и техники. Даже обаятельная и неутомимая Елена Сусанова (Дульсинья) с ее «стальным» пуантом оказывалась заваленной партнером в дуэтных вращениях. Пожалуй, общим недостатком для многих екатеринбургских артисток является малоподвижный, а потому невыразительный корпус.

Тем не менее, нельзя не отметить, что педагоги-репетиторы проделали большую работу – не только местные Лилия Воробьева, Татьяна Луань-Бинь, Николай Остапенко и Вера Абашеева, но и подключившиеся к ним москвичи Юрий Бурлака и Дмитрий Проценко.

К сожалению, вне зоны их воздействия оказалась физическая форма удалых матросов А.Кудрина, М.Соболева и И.Собровина, лихо отплясывающих «Джигу» вместе с зажигательной

Я.Ичетовкиной. Исполнителям партии Эспады строгому красавцу Сергею Кращенко и экзатичному Владимиру Кусакину можно попенять на неточности в положении рук и позыровках, но и они воплотили собственные представления о характерной манере испанского танца.

Новая драматургия спектакля, за всем внешним оптимизмом которого вскрывается одиночество двух идеалистов, оставшихся на пустынной, обезлюдившей дороге, потребовала должного музыкального содержания. И здесь подросла помощь Юрия Бурлаки – члена Международного общества Минкуса (Австрия) и куда более известного в качестве апологета классического наследия, собирателя видео- и нотного материала балетов прошлого. Именно из его библиотеки перекочевали в клавиры нового «Дон Кихота» не только фрагменты московской (1869) и петербургской (1871) года постановок, но и экзотические страницы упомянутых выше балетов XIX века.

Замечательную оркестровку клавира выполнил дирижер-постановщик спектакля Владимир Бочаров. Как и в хореографической ткани спектакля, в музыкальной партитуре, сыгранной неравнодушным оркестром, не ощутить «швов» между оркестровкой самого композитора и его последователя.

Творческую группу дополнил художник-постановщик спектакля Станислав Фесько. В своих эскизах он не отобразил ни угловатой средневековой готики, ни тяжеловесного испанского барокко. Его картина городской площади с развешанными для сушки панталонами и простынями могла бы послужить прекрасным фоном для безмятежных итальянских комедий. А решенным в причудливой зеленовато-голубоватой гамме декорациям сцены «Сон» с необычной флорой, упирающейся в «сказочные» облака-кораблики с заостренными краями, очень не хватало художественно оформленных кулис, таких, какие в виде роскошных раскидистых деревьев были, к примеру, «подарены» цыганам.

Впрочем, в работе над спектаклем точка не поставлена.

■ М.Рудина (Китри) и А.Насадович (Базиль) в балете «Дон Кихот».

ФОТО А.КОЧЕРГИНА

Александр МАКЦОВ



«И дышат почва и судьба»...



■ Н.Коробейникова (Скарлетт), О.Батуева (Мелани) и С.Павлов (Эшли) в балете «Унесённые ветром».

Провинциальные театры – спасение для молодых хореографов. В них значительно чаще, чем в столичных театрах-ти-

нах, удается осуществлять свои замыслы неопитам, только обретающим имя. Один из них – Николай Маркелов, закончивший балетмейстерское отделение Академии русского балета имени Вагановой. Перед ним гостеприимно распахнул двери Театр оперы и балета столицы Удмуртии города Ижевска. И оказался обладателем эксклюзивной мировой премьеры: двухактного балета «Унесённые ветром».

Всемирно известный роман Маргарет Митчелл ни разу не воплощался на нашей балетной сцене. Что же удерживало постановщиков от выбора сюжета, который, казалось бы, рожден для балетной сцены? Возможно, отсутствие музыкальной партитуры. А может быть, сложные переплетения сюжетных коллизий. Да и опасение представить роман на танцевальной сцене хуже, чем это было сделано кинематографом, – тоже причина. Маркелов не боялся ни того, ни другого, ни третьего, и в результате родился спектакль, конкурентный по отношению ко многим версиям классического наследия.

Балет поставлен на музыку различных композиторов, в числе которых А.Дворжак, Ф.Мендельсон, В.Салманов, А.Шенберг, А.Шнитке. Несмотря на такую обширную «подборку», швы коллажа незаметны. Танцевальное повествование в фабульном плане не слишком разнится с сюжетом романа. Постановщик сделал ставку на четырех главных героев, сведя их на хореографических путях действия.

Главная героиня – Скарлетт О'Хара (Н.Коробейникова) в балете, как и в романе, проходит путь через испытания войной и смертью – от беззаботной юности до зрелого. В течение спектакля лексический словарь Скарлетт обогащается, ширится и к финалу балета героиня «говорит» подчеркнуто свободным, насыщенным языком. Так же, как и книжный прототип, Скарлетт-Маркелова с каждым новым сюжетным витком меняется внутренне, обретая новое ощущение жизни.

Эшли Уилкс (С.Павлов) – типичный для балета романтический герой, и в этом смысле – иной, нежели в романе Митчелл. Хореограф не позволяет Уилксу предать свою любовь к Мелани: юноша верен избранному идеалу до конца. Этот идеал – лёгкая и призрачная Мелани (О.Батуева). В отличие от динамичного образа Скарлетт, Мелани остается чуждой всему. Увлечшись историей идеальных отношений Мелани и Эшли, останавливая время действия, чтобы дать дуэту выразить свои чувства, хореограф невольно заслоняет драматические отношения Скарлетт и Ретта (М.Кряжевских). Пожалуй, Ретт вышел у Маркелова невнятным, ли-

шенным личностных качеств, теряющимся на фоне отчетливых по характеру танцевальных персонажей. В конце балета, когда Скарлетт одиноко идёт по битым зеркальным стеклам навстречу

манящему ветру, наконец, осознав, что значил в её жизни Ретт, в воображении предстает вовсе не он, а светлый дуэт Эшли и Мелани.

В хореографии нет ничего сверхъестественного, – кантилена, что соединяет жесты, движения и комбинации в текучую материю танца, выступает здесь как авторский почерк.

Массовые сцены (и прежде всего – военные) подкупают размахом, необычными построениями, прочерченными и укрупненными рисунками. Кордебалет выглядит единым целым, отлаженной структурой, подчеркивающей симфонизм развития действия. Плач женщин по погибшим солдатам впечатляет, как ожившая фреска.

Из-под «пера» молодого хореографа вышел первый большой спектакль, в котором – что естественно – можно найти недочеты, но главное – дебютант не пошел на поводу сегодняшней моды на шокирующие новации и поведал зрителю старую, как мир, историю жизни и судьбы.

Алена КОРЧАГИНА



■ Н.Коробейникова (Скарлетт) и М.Кряжевских (Ретт) в балете «Унесённые ветром».

НАВСЕГДА!

Под занавес юбилейного, 75-го, сезона Самарский академический театр оперы и балета показал премьеру – балет «Beatles Forever!» – «Битлз навсегда!».

Идея создания балета о легендарной ливерпульской четверке принадлежит самарскому хореографу Надежде Малыгиной. Она же – автор либретто и хореограф-постановщик спектакля. По заказу Малыгиной сочинялась и музыка балета композитором Артуром Митиным, соединяющим в одном лице композитора-симфониста и некогда лидера рок-группы, автора композиций в стиле *oriental rock*. В музыке балета нет прямого цитирования и воспроизведения музыкальных композиций «Битлз», хотя все номера партитуры «прорастают» из конкретных мелодий их песен, которые обретают характерную ритмическую и колористическую окраску.

Симфонический оркестр дополнен бит-группой в составе бас-гитары, соло-гитары, ударных и синтезатора, что добавляет музыке неожиданные краски и чисто эстрадную броскость. В то же время симфоническая аранжировка не во всем равноценна, вследствие чего звучание ряда музыкальных фрагментов, характер, протяженность и эмоциональная соразмерность которых жестко заданы либретто, показалось несколько обедненным.

Оркестр под управлением музыкального руководителя и дирижера спектакля Рубена Агароняна справился с не традиционной для академического коллектива партитурой и уже на премьерных представлениях играл очень достойно, хотя иногда все же ощущался дисбаланс звучания основного состава и бит-группы.

Все остальные члены постановочной группы – Санкт-Петербург. Автор художественного решения и сценографии спектакля – Эмиль Капелюш, оформление которого лаконично и в то же время образно. Притемненная сцена практически пуста, лишь на втором плане виднеется небольшое возвышение из подмостков. Тут и появляются в отдельных эпизодах устремленные ввысь монохромные по цвету геометрические конструкции, огромные вращающиеся диски – то ли пластинки, то ли тарелки-антенны... И здесь же – зависающий над сценой желтый аэрозоль, спускающийся из-под колосников маятник, как бы отсчитывающий неумолимо текущие мгновения звездной карьеры четверки. Жестковато-холодная фактура большинства сценических атрибутов сродни звуковому *Heavy Metal*.

Неотъемлемый компонент визуального ряда и драматургии спектакля – феерическая световая партитура Евгения Ганзбурга. Она то концентрирует внимание на внутреннем мире персонажей, то раскрывает буйство их затуманенного наркотиками рассудка, то передает атмосферу оптимизма и радости жизни в финале. Ведь «Битлз» действительно – навсегда.

Костюмы Елены Орловой передают аромат эпохи – 1960-х годов, тонко оттеняют характеры персонажей и их взаимоотношения.

И все же первым среди равных компонентов спектакля, безусловно, стала хореография.

Малыгину-хореографа отличают оригинальность и само-

бытность мышления. Работы последних лет, и в особенности балет «Дама с собачкой», свидетельствуют о её способности точно передавать средствами хореографии внутренние состояния наделенных индивидуальной характерностью персонажей – будь то главные герои или представляющий колоритные массовки кордебалет.

Малыгина умеет выявить логику развития сценического действия, найти пластический эквивалент практически любой музыке. При этом её творческий диапазон достаточно широк – от стилизированной лирической классики до откровенного гротеска.

Балет «Beatles Forever!» задуман Малыгиной в «нестандартном формате» – не просто сюжетным спектаклем, а как некое обобщенное, в чем-то даже экспериментальное действие, которое, с одной стороны, должно передавать дух «Битлз» – неординарного явления, ровесником которого является среднее поколение ныне здравствующих современников, с другой – соответствовать эстетическим критериям и вкусам различных категорий зрителей начала нового века.

Авторская концепция изначально определила и внутреннюю динамичность действия, и стиливое разнообразие, даже и некую стилизовую эклектику (чем не художественный прием?) хореографической лексики, в которой классическая первооснова сочетается с рок-н-роллом, элементами модерна, брейк-данса, гимнастики и цирковыми трюками – клоунадой и полётами под колосниками. А ещё привела к невольному цитированию тех или иных пластических «мимолетностей», рожденных мастерами хореографии XX столетия. Что вполне логично: Малыгина-хореограф воспитана не в безвоздушном пространстве, а на имеющих глубокие корни и постоянно обогащающихся традициях петербургской балетной школы.

На афише «Beatles Forever!» обозначен как рок-балет, однако такое определение жанра весьма условно, поскольку не дает полного представления о стилистическом многообразии спектакля.

В соответствии с либретто в «Beatles Forever!» одиннадцать следующих друг за другом и разделенных одним антрактом эпизодов. При этом стройная сюжетная канва наиболее явственно прослеживается в первом акте. Составляющие его эпизоды включают практически всю событийную часть балета.

Значительная часть второго акта – эпизоды, живописующие кошмарные наркотические видения героев, их копания в собственных душах, духовные поиски. Это даже не сугубо танцевальные, а рассказанные, прежде всего, на яркую зрелищность эпизоды. Не случайно они сопровождаются самыми броскими световыми эффектами и панорамами, «вырастающими» на сцене сквозь дымовые завесы.

После того, как «Битлз» перестали существовать, их музыка продолжает жить, и об этом – яркий, мажорный финал спектакля.

По примеру больших классических балетов в «Beatles Forever!» живут развернутые дивертисментные эпизоды: в

первом акте это «Мир песен», во втором – «Восток». С одной стороны, они приоткрывают развитие сюжета, а с другой – позволяют сконцентрироваться на мелодиях «Битлз», ощутить их эмоциональную ауру. В этих эпизодах Малыгина дала волю фантазии, сочинив на основе популярных песен и композиций «Битлз» абсолютно не схожие по стилистике и хореографической лексике танцевальные картинку, которые выстраиваются в своеобразный сюжет в сюжете.

Так, в «Мире песен», классику (лирический дуэт «Мечта» и мужественное мужское соло из «Правды жизни») сменяют клоуны сценки «Неунывающая старость» и почти цирковой номер на роликовых коньках. За исполненными драматизма «Одинокими душами» следует излучающая безоблачный оптимизм рок-н-ролльная массовка. А за пронзительным лирическим откровением – дуэтом «Воспоминание» – поставленная в стиле современных балльных танцев сценка «Аромат любви». В эпизоде «Восток», являющем собой совсем иной культурный срез, преобладает традиционная ориентальная пластика.

Уйдя от конкретики, Малыгина не персонифицирует каждого из четверки культовых музыкантов. В «Beatles Forever!» «Они» существуют как единое целое. Их соединяет и ведет по жизни Музыка. И у каждого – своя Любовь. Ещё один собирательный персонаж спектакля – Мы – те, кто окружают главных героев, в начале сотворив из них идолов, а затем, превратив их существование в кошмарный сон...

Не только во внешнем облике, но и в танцевальном рисунке каждого из четверки много общего, символизирующего их духовное единство. Но при этом индивидуальности исполнителей отнюдь не нивелированы. Хореограф дала возможность каждому из артистов раскрыть свои танцевальные и актерские качества. У Алексея Турдиева – это широкая лирическая кантилена движений, у Алексея Зайцева – завидный темпе-



■ А.Тетченко и А.Широких «Неунывающая старость».

рамент, у Александра Широких – сочетание душевной открытости с незаурядным чувством юмора, у Владимира Шачнева – мягкость и рельефность танцевальной манеры.

«Музыка» – персонаж, занимающий особое место в балете. Она первой объявляется в самом начале спектакля за подсвеченным прозрачным супер-занавесом, лебедиными взмахами рук-крыльев призывая к себе – к творчеству! – четверку пока еще никому не известных юношей. Она всегда с ними: вдохновляет, возвращает к жизни после наркотического дурмана. И когда объединяющая четверку путеводная звезда исчезает с небосклона, они окончательно

теряют жизненные ориентиры: группа «Битлз» перестает существовать. В партии Музыки классическая Наталья Петрова по существу предстала ещё и в амплуа цирковой акробатки. По воле хореографа в кульминациях действия она взмывает над сценой, бесстрашно выполняет воздушные кульбиты, олицетворяя безудержность творческого полёта.

Женский квартет – «Любовь» (Марина Дворянчикова, Мария Тарноградская, Диана Гимадеева и Светлана Елизарова) – носитель лирического начала. Квартет проходит через все перипетии сюжета, «солируя» в номерах танцевальной сюиты-дивертисмента «Мир песен».

Балет «Beatles Forever!» изначально ориентирован на молодежный состав самарской труппы. Молодым артистам оказался близок сам дух постановки. Они – тот самый многоликий персонаж «Мы», воплощенный в спектакле с редкостной энергетикой и энтузиазмом.

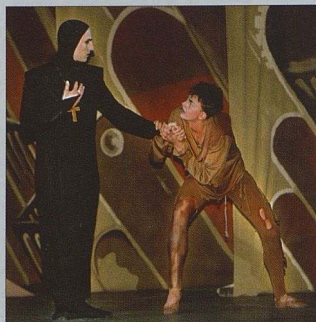
Создаётся впечатление, что в танце и пластике, в характерах воплощаемых на сцене персонажей молодые артисты раскрывают самих себя. Отсюда – эмоциональный отклик зрителей, в особенности, молодых.

Валерий ИВАНОВ

■ Сцена из спектакля «Битлз навсегда!»



Набат



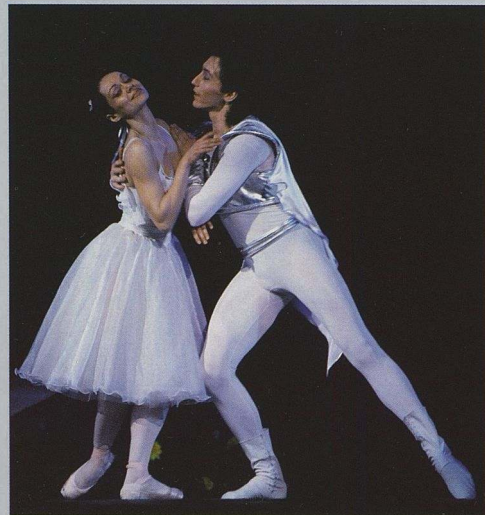
■ Ю. Щерботкин
(Клод Фролло) и
В. Кабаргин
(Квазимодо).
ФОТО И СИРОХИНА

Сделав сам Собор главным героем спектакля, его авторы – балетмейстер-постановщик С.Курьянинов и художник-постановщик Н.Михайлов, оба из Красноярска, перевели мотивы из сферы декорационной в пластическую. Конечно, в той мере, какую допускает музыка Ц.Пуни. В ней же – много певучего лиризма, любовной печали, – ведь первая версия балета названа по имени героини «Эсмеральда».

Музыка для постановщиков, к именам которых необходимо добавить главного дирижёра театра Н.Сильвестрова, – это почва, импульс для рождения фантазий. Либретто «Собора Парижской богоматери» (так назван иркутский спектакль) перестроено С.Дречинным и Е.Лысыком таким образом, что взаимоотношения персонажей несколько отличны от канонической «Эсмеральды». «Ключевой» герой здесь Квазимодо – звонарь (у Ц.Пуни в оркестре великолепы аккорды медных, имитирующих колокольные звоны).

В сценическом образе главный мотив – колокола, изображенные в остром ученическом ракурсе, с тяжелыми «язы-

■ М.Стрельченко (Эсмеральда) и С.Полухин (Феб) в балете «Собор Парижской богоматери». ФОТО М.СВИНИНОЙ



ками». Ничего зловеще-сумеречного в колорите, цветовая гамма рождается от храмовых витражей в готике. Графичность же – от конструктивизма двадцатых, плюс «детскость» видения перспективы мира.

Хореографический язык С.Курьянинова традиционен: и в карнавалеских сценах, и в «дворцовых» эпизодах, где изящной и ироничной выглядит «античная» пантомима.... В сценах зловещего пафоса – судилища над Эсмеральдой, сожжения на костре и, особенно, проповеди Клода – расставлены главные акценты, точно рассчитанные на зрительское восприятие.

Клод (Юрий Щерботкин) – и есть главный вероотступник, в котором потаенно воплотилась одна из химер Собора. Феб (Сергей Полухин) – безущербно «положителен»: балетмейстер не избежал «плоскостности» образа, когда красиво, но и пресно. Дуэты Феба с Эсмеральдой – почти общее место. Иное дело – диалоги С.Полухина с Т.Садовой – Царицей ночи, светские «игроки» на балу. В лёгкой пародийной «кукольности» этикета проскальзывает что-то небанальное, парадоксальная чувственность, если не само живое чувство, упрятанное под маску.

Мария Стрельченко в партии Эсмеральды оказывается столь знакомой в ожидаемой прелести, очаровании, «небесности» (хотя балерина крепка, фактурна, «телесна»), что не нужно сопоставлять роль с литературным первоисточником. Её Эсмеральда не может и не должна вызывать жалости как нищенка, дитя цыганское, изгой, пляшет на потеху «ради хлеба», забавляя чернь, плебс. А уж как страдает! Да, «страдает», да, в рубище, в подземелье, приговорена к сожжению и так далее. Всю душещипательную сентиментальность взяла на себя Гудула, мать Эсмеральды, сыгранная Мариной Демьяненко в ритмах темпераментной мелодрамы. Героиня же Марии Стрельченко кажется не пленницей Собора, но грёзой наяву, очеловеченным духом над толпой и временем. Клод, по этой логике, покушается на трепетную, беззащитную, «рафаэлевскую» женственность, которая «отрицает» все каменные громады и химеры католицизма.

На первом премьерном спектакле «Собора...» произошла сенсация: в партии Квазимодо вышел на сцену никому не известный Александр Кабаргин. Из кордебалета, недавний выпускник Улан-Удэнского училища, 19 лет от роду, он выучил роль за два дня с помощью ассистентов балетмейстера М.Демьяненко, А.Ростовой, Т.Алексеевой. Высокий и стройный, прекрасной фактуры, броско красивый танцовщик обладает широким, полётным прыжком, устойчивыми вращениями, четкой фиксацией позировок. Во многих элементах техники нет ученичества, танцовщик в них органичен, уверен. Но решающее в его сценическом облике, может быть, пока ещё и несколько эскизном – это «аполлоническая» мужественность и юношеская грация. От уродства героя остались лишь пунктирные намёки на сутулость, нога волоком: публике предложено дорисовать остальное в воображении. Ведь танец – полёт души и у того, кто обделён природой, – пылкое сердце, душевный талант и поэтическая натура. Такая интерпретация легко и благодатно считывается с образа, намеченного А.Кабаргиным. Время, опыт помогут ему отточить технику до блеска, а также открыть нечто личностное в судьбе героя.

Эпизод «Собора Парижской богоматери» в Иркутском музыкальном театре – это монолог Квазимодо, который в отчаянии от гибели своей поэтической мечты мечется на башенной верхотуре, словно на пике соборного «хребта», виснет на канатах, раскачивает колокольные «языки», выплескивая или вкопачивая во всемирный набат свою великую боль.

Валерий ВЛАДИМИРОВ

СТИХИ И СТИХИЯ

Современный танец умеет собрать пустоту в осязаемый слухом и глазом сюжет. Как всякой поэзии, ему приходится балансировать между конкретно-чувственным и универсально-абстрактным. Не случайно постмодерн-балет расцвел в эпоху глобализации – здесь те же языковые проблемы, что у всех нас, сапиенсов. Тщетно пытаемся мы отстоять свою уникальность внутри вавилонского стада, консервируя фольклор или классику, как помидоры... Подлинная идентичность не боится выговаривать себя через вдохновенный бред, авангард, поток сознания. Пророкам плевать на плохую артикуляцию. Живой язык хватает чужие слова прямо из воздуха, как лягушка мошек.

«Путешествие против ветра» – спектакль хореографа Ларисы Александровой. Две молодые пары – квартет, который легко распадается на ночные дуэты, а те, в свою очередь, распадается на семью и котлеты.

И еще одна баба – неприкаянная, без пары, но готовая выбить из-под подушки стул, или почву, или...

В этом проклятом, оскотеневшем мире любовь давно – сексуальная техника, тот же промискуитет, те же надписи в привокзальном сортире...

На исполнителях – полный комплект одежды: свитера, ботинки, даже пальто. Все тяжелое, отсыревшее, пахнет псиной... Чтобы подпрыгнуть, оторваться от пола, нужно долго тренировать икроножные мышцы и заправляться гречневой кашей впрок. А еще: здесь вечная полярная ночь. Люксы света желанны, как золото, или, например, кокаин.

Одолеть гравитацию с помощью алкоголя или чего покрепче – это наше «совковое», северное ноу-хау. Только жаль, что мы не индейцы и кое-как расщепляем с грехом пополам, а то бы уже давно освободили Сибирь для непьющих, трудолюбивых китайцев. Ну, ничего – все еще впереди. Дождёмся поезда и...

Девочка смотрит в бинокль, приближая и так недалёкое завтра. Маленький божок с рюкзаком, похожим на маленькую Луну. Принцесса крови со своим государством. Ищет пьяных родителей? Собирает милостынку ради Христа? А может быть, молодежный квинтет ненароком родил себе дочку? Мы не знаем ответов, но ставим точку на всякий пожарный, опасаясь пустого листа.

Сегодня поэзия интересна только поэтам. Ну и что? А квантовую механику понимают только ученые-физики. А воровать в собственном доме и спать спокойно научились чиновники... Каждому найдётся дело в родной стране. Современный танец, конечно, маргинальный вид искусства, но при этом – именно здесь ночует настоящая поэзия сцены. Иногда ночует, иногда

нет. Порой нам предлагают энергичную версификацию: набор движений, из которых не возникает ни мысль, ни образ... Или хотя бы догадка.

«Путешествие против ветра» – жестокий спектакль, но это стихи и стихия, а не урок физкультуры.

Иногда хореограф вдруг замирает за полшага от собственной мысли. Палач и жертва должны поменяться местами – ведь они неизбежно, неотвратно отражают друг друга. Когда из табачного дыма и язвительных слов мужчины рождается в муках Её обнаженное тело, разве следом за этим не должна Афродита предстать Афиной-Палладой – разить и топтать, вонзая стилет каблука в ненавидящий глаз?

Психологи утверждают, что ТВ подавляет правое полушарие. То есть тормозит развитие воображения. С другой стороны, окружающий мир целиком – плод наших фантазий. Например, Леонардо сочинил вертолет, а Сен-Симон – коммунизм, задолго до XX века... К чему это я? Ах, да. Целое поколение американцев – народ с убитым воображением. И нас это, видимо, ждёт: не сегодня, так завтра. Выживут только поэты и мастера современного танца.

А куда убежишь? Бегство всегда обманчиво. Потому что в другой стране и с другим возлюбленным (или возлюбленной) ты опять наткнешься глазом на ветку – на свой сокровенный страх...

Снег в спектакле имеет ряд состояний:

это оборванные лепестки увядших растений,

это пепел перегоревшей страсти,

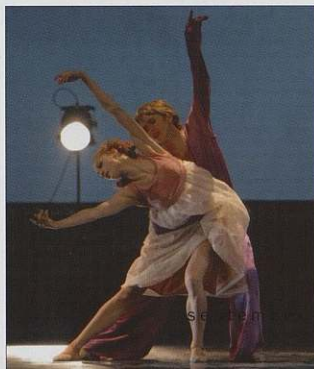
это вокзальный смрад и вокзальный дым,

это поезд, в который хочется лечь, как в могилу

братскую, чтобы проснуться рядом с другими другим...

В общем – по ту сторону себя самого и своих развилочек.

Владимир МИРЗОЕВ



■ Сцены из балета «Путешествие против ветра». ФОТО Н.РАЗИНОЙ; К.ЕФИМОВА

Жанна Богородицкая: как стать звездой

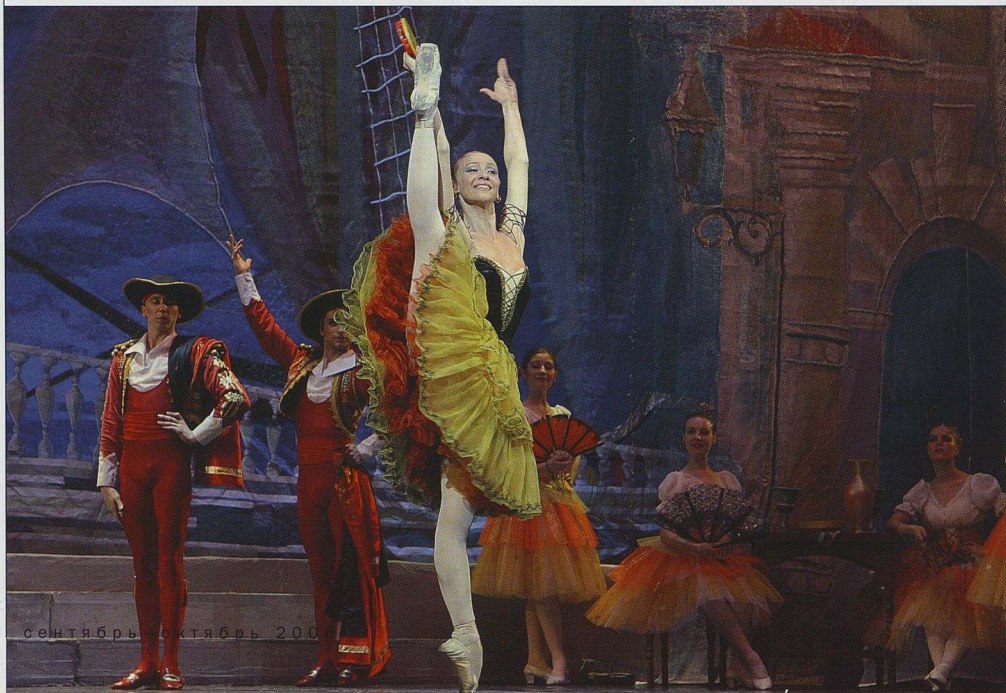
Жанна Богородицкая – сегодня одна из самых ярких звезд балетной сцены Москвы. Активная творческая жизнь Жанны тесно связана с театром «Кремлёвский балет», коллективом, в котором она работает со дня его основания вот уже семнадцатый сезон. Однако скажем – биография Богородицкой складывалась весьма не просто. Быть прима-балериной в столичной труппе – значит не только обладать талантом и совершенной техникой. Путь Жанны Богородицкой к признанию – наглядный тому пример: ей всегда хватало стойкости, мужества, целеустремлённости в преодолении, казалось бы, непреодолимых препятствий, способности сохранять силу духа и веру в себя при тяжёлых испытаниях, которые случаются в жизни человека, посвятившего себя балету.



■ Жанна Богородицкая.

Жанна Богородицкая родилась в далёком северном Якутске. Будущая балерина росла творчески активным ребёнком. Перед домашними она с удовольствием декламировала наизусть заученные стихи, рядилась в разнообразные костюмы, по-детски наивно представляя себя какой-либо сказочной героиней, а также очень много танцевала. Но кто из маленьких детей не придумывает такие игры в театр? Однако мама Жанны Иветта Алексеевна отнеслась к дочкиным забавам серьёзно и твёрдо решила – девочка должна стать профессиональной балериной. И повезла Жанну в Москву поступать в столичное хореографическое училище. Но как выяснилось по приезде (а дело было в разгар лета), основной набор детей в школу уже завершился. Однако их обнадёжили: в августе возможен дополнительный приём учащихся. Тут и проявился характер будущей звезды. К предстоящим экзаменам она готовилась

■ Ж.Богородицкая в балете «Дон Кихот».



очень тщательно, не жалея сил, что и помогло ей с успехом пройти все проверочные испытания.

Итак, Жанна – ученица Московского училища. Как и всех иногородних воспитанников, её определили жить в школьный интернат. «Жизнь в интернате, – считает Жанна, – закалила мой характер». Но и мама не оставляла дочь. Чтобы чаще бывать в столице, она, врач по профессии, поменяла даже специализацию. Занималась девочка усердно, всегда была требовательна к себе, внимательна к замечаниям учителей. В младших и средних классах Жанна училась у известных московских педагогов Людмилы Борисовны Лавровой и Ирины Юрьевны Сыровой, а в старших у замечательной балерины, солистки Большого театра Елены Львовны Рябинкиной, которая и сегодня остаётся для артистки высокопрофессиональным, справедливым в своих оценках педагогом, к мнению которого она с уважением прислушивается. Рябинкина считала Жанну одной из лучших своих учениц. И большое адажио, один из важных элементов женского танцевального класса, Елена Львовна на выпускном экзамене постаралась выстроить с учётом индивидуальных возможностей Богородицкой, с её, несомненно, яркими и выразительными данными, а к ответственному выпускному концерту Жанна вместе со своим педагогом подготовила па де де из балета Л. Минкуса «Корсар».

«Софья Николаевна Головкина не хотела выпускать меня в столь ответственном и сложном па де де, – вспоминает балерина. – Но Елена Львовна настояла на том, чтобы я его исполнила. Она сказала мне: «Может быть в дальнейшем, в театре, тебе больше никогда в жизни не представится возможность станцевать классический дуэт. Ты просто должна выйти на выпускном в «Корсаре». У тебя всё обязательно получится».

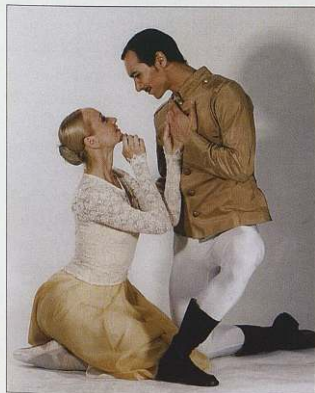
По окончании школы, как казалось, Жанне повезло: её приняли в балетную труппу Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко на положение артистки кордебалета. Но на протяжении трёх лет Богородицкой практически не удалось станцевать ни в одном серьёзном спектакле, она, например, ни разу не появилась в массовых «лебединых» эпизодах знаменитого балета. «Выхода из такой ситуации профессионального бездействия я для себя не находила, – вспоминает артистка. – Моё состояние было на грани отчаяния». И она решает круто изменить свою судьбу, совершить своего рода прыжок в неизвестность. Жанна увидела в газете объявление о наборе артистов балета в новую труппу. Её организовывал артист и балетмейстер Большого театра Андрей Борисович Петров. Богородицкая, пройдя конкурс, становится артисткой тогда только «встающего на ноги» коллектива,

который теперь знают в России и за границей как театр «Кремлёвский балет».

Смелый шаг себя вполне оправдал. В театре у Петрова Жанна словно обрела крылья. Её наставником здесь стала Алевтина Александровна Корзенкова, в прошлом одна из самых ярких балерин советской сцены, выпускница Ленинградского хореографического училища. Богородицкая, уже как артистка «Кремлёвского балета», поехала в Пермь на конкурс «Арабеск», где стала серебряным лауреатом.

Солировала же балерина впервые в партии Зимы в балете «Золушка», который поставил на сцене Кремлёвского дворца Владимир Васильев. А подготовиться с Жанной эту первую ответственную роль взялась блистательная Екатерина Максимова. С того времени и началось их тесное творческое сотрудничество. И сегодня Максимова репетирует с Богородицкой, вместе они создают от начала до конца практически все партии классического и современного репертуара. Екатерина Сергеевна внимательна и требовательна к своей ученице. Сценические удачи и успехи Богородицкой во многом зависят от ежедневной работы с Максимовой в балетном классе. «Для меня Максимова – непревзойдёемый авторитет, – говорит Жанна. – Я никогда не сомневаюсь в её человеческих и профессиональных качествах. Случались у нас с Екатериной Сергеевной и споры в работе, но мы обязательно находили взаимопонимание, и все проблемы сами собой исчезали». Думается, у Максимовой и Богородицкой, по сути дела, возник тот контакт двух художников, который в идеале необходим многим педагогам и их воспитанникам.

Своими любимыми партиями Богородицкая считает Людмилу из балета Андрея Петрова «Руслан и Людмила» и Китри из «Дон Кихота» (в редакции Владимира Васильева). Артистке близки эти роли прежде всего открытым, жизнеутверждающим характером и озорной, радостной танцевальностью. Казалось бы, они совершенно разные – Людмила, героиня поэмы Пушкина, и испанка Китри из романа Сервантеса. Что может быть общего между ними? Однако Жанна находит схожие черты в хореографическом воплощении, предоставляя своему активно-



▶ Ж. Богородицкая и А. Шайдудлин в балете «Спящая красавица».

▶ Ж. Богородицкая и А. Шайдудлин в балете «Катя и принц Сиам».



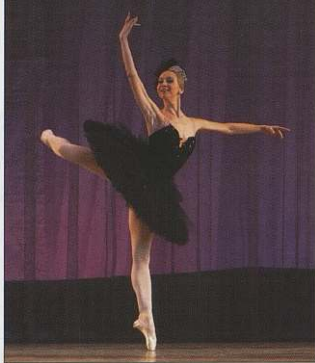
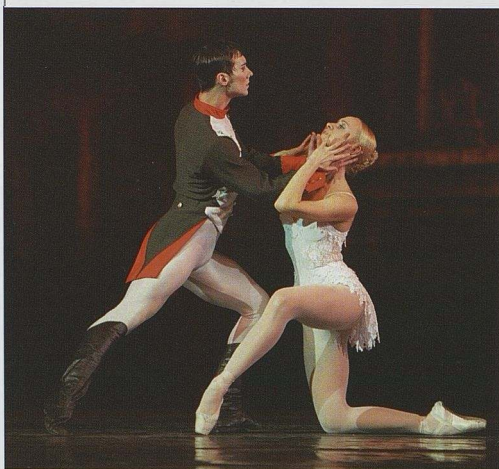
му, раздольному танцу владеть зрительской аудиторией, не забывая о разности русского и испанского национальных колоритов в самих характерах. «Людмила и Китри – мои любимые роли, – сказала в одном из интервью Богородицкая. – Они излучают оптимизм и должны танцеваться живо, смело, уверенно, порой темпераментно. И такие качества в этих героинях меня, как человека и балерину, привлекают куда более, чем, скажем, страдания девушки-птицы Одетты из «Лебединого озера» или болезненная хрупкость несчастной Жизели. Я не хочу сказать, что не принимаю роли из романтических балетов. Не об этом речь. Чувствовать пульс жизни, ценить динамичное разнообразие мира – это мои ощущения во время танца. И балетным героиням, которые испытывают подобные ощущения, я отдаю предпочтение».

О Богородицкой, несомненно, можно говорить как о выразительной и высокотехничной балерине, наследующей лучшие традиции школы русского классического танца. Она настоящая артистка в каждой роли. На сцене Жанна всегда максимально собранна и сосредоточена. Создать образ героини, подчиниться «сквозному действию» его развития, «присвоить» себе хореографию, заданную балетмейстером, – наипервейшие художественные задачи Богородицкой. Постоянная, неуёмная требовательность к себе в репетиционном зале позволяет ей сохранять состояние творческого самоконтроля и на сцене. Жанна – балерина, которая обладает не только хорошими профессиональными данными, но и технической стабильностью, что особенно важно для артистки, имеющей весьма представительный репертуар. Сегодня на сцене Кремлёвского дворца, на других российских и зарубежных сценах она танцует Одетту-Одиллию, Жизель, Никию, Фею Сирени, Аврору, Мари, Медору, Китри, Золушку...

Богородицкая выступает и в ведущих партиях спектаклей, поставленных художественным руководителем Кремлёвского балета Андреем Петровым. Это Людмила из «Руслана и Людмилы» Глинки-Агафонникова, Жозефина из «Наполеона Бонапарта» Хренникова, Сванильда из «Коппелии» Делиба, Екатерина Дес-

■ Ж.Богородицкая и А.Шайдуллин в балете «Наполеон Бонапарт».

ФОТО М.ЛОГВИНОВА



■ Ж.Богородицкая в балете «Лебединое озеро».

как исполнительница современной хореографии. В лице Андрея Борисовича Жанна обрела во многом своего балетмейстера-творца. Так роль Жозефины, возлюбленной могущественного Наполеона, Петров создавал одиннадцать лет назад специально на Богородицкую, тогда ещё совсем юную танцовщицу. Жанна до сих пор выступает в этой роли с большим успехом, каждый раз стараясь обогащать пластическую речь своей героини свежими интонациями. Жозефина и сегодня одна из самых ярких актёрских работ Богородицкой.

В той большой галерее женских образов, которую создала Жанна Богородицкая, есть и незаполненная ниша – партия Джульетты в балете Юрия Григоровича «Ромео и Джульетта», сокровенная её мечта: «Мне кажется, что я смогла бы рассказать историю великой любви и рокового непримирения по своему. Думаю, что моя попытка станцевать Джульетту оказалась бы не безуспешной». Хочется надеяться, что в будущем мы увидим Джульетту Богородицкой.

Последнее время постоянным партнёром балерины выступает Айдар Шайдуллин, опытный и весьма одарённый танцовщик, в репертуаре которого такие разноплановые партии, как Зигфрид из «Лебединого озера» и Тибальд в балете «Ромео и Джульетта», Дезире из «Спящей красавицы» и Курбский в балете «Иван Грозный». С Айдаром у Жанны уже состоявшийся, проверенный временем надёжный дуэт на сцене. Нередко на гастролях балерина танцует с интересным, очень выразительным танцовщиком Айдаром Ахметовым. На недавнем фестивале в честь Екатерины Максимовой, прошедшем в Челябинске, Жанна с Айдаром имели оглушительный успех в балете «Дон Кихот». Им пришлось даже бисировать свой финальный выход, что случается в театральной жизни не так уж часто.

Впереди у Жанны Богородицкой новые интересные творческие работы. Великолепная форма танцовщицы позволяет ей на самом высоком уровне вести спектакли репертуара Кремлёвского балета и участвовать в постановках ведущих трупп России и ближнего зарубежья. Уфа, Якутск, Астана, Самара, Донецк – это далеко не полный перечень городов, в которых Богородицкая выступала как приглашённая солистка только за последнее время.

Несмотря на большую занятость в театре и частые гастроли, Богородицкая окончила Московский хореографический институт по классу известного педагога, ныне проректора Московской академии хореографии по науке Людмилы Алексеевны Коленченко.

Жанна Богородицкая, заслуженная артистка России, обладает высокой культурой классического танца. Её трепетное и возвышенное отношение к искусству балета достойно уважения. Думается, что будущее отечественной хореографии именно за такими артистками, как она.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

В Н И М А Н И Е !

Редакция журнала
БАЛЕТ
BALLET

продолжает подписку
на 2007 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: (495) 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

Зодчие театра

День открытия нового театра в Челябинске – 29 сентября 1956 года – стал днем рождения не только оперы, но и челябинского балета. Уже в первом спектакле – опере А.Бородина «Князь Игорь» балетная труппа предстала перед зрителем в «Половецких плясках», а через несколько дней на сцене театра давали бессмертное творение П.Чайковского «Лебединое озеро» (постановщики А.Бердовский и Н.Трегубов).

Первыми артистами балетной труппы стали выпускники одной школы – Ленинградской: в новый театр на Южном Урале приехали юные танцовщицы сразу трёх выпускных классов прославленного училища. Как показало будущее, в этом были и плюсы и минусы. Плюсы – единый стиль, единая манера, единые исполнительские традиции. Минусы – на первых порах и ощущалось отсутствие сценического

опыта одновозрастной по составу труппы. Огромную роль в формировании балетного коллектива сыграла Софья Михайловна Тулубьева, которая как педагог-репетитор сформировалась также в Ленинграде. В этот период она, тесно сотрудничая с главным дирижером театра И.Заком и главным художником Е.Чемодуровым, стала определять лицо челябинского балета. Педагог-репетитор и ведущая балерина театра в 1955-1961 годах, Тулубьева отличалась высоким профессионализмом, её уважали и любили артисты, ее ценили за преданность делу и терпение, справедливость и принципиальность, знания и опыт.

После «Лебединого озера» А.Бердовский готовит с труппой «Бахчисарайский фонтан», опытный Н.Сокольский – танцы в операх «Кармен» и «Риголетто». Приглашенный из Ленинграда Фёдор Васильевич Лопухов тщательно воссоздает «Дон Кихота», а недавняя выпускница ГИТИСа моло-



■ Г.Борейко в балете «Эсмеральда».

■ Сцена из балета «Вальпургиева ночь». Фавн – А.Цвергани.

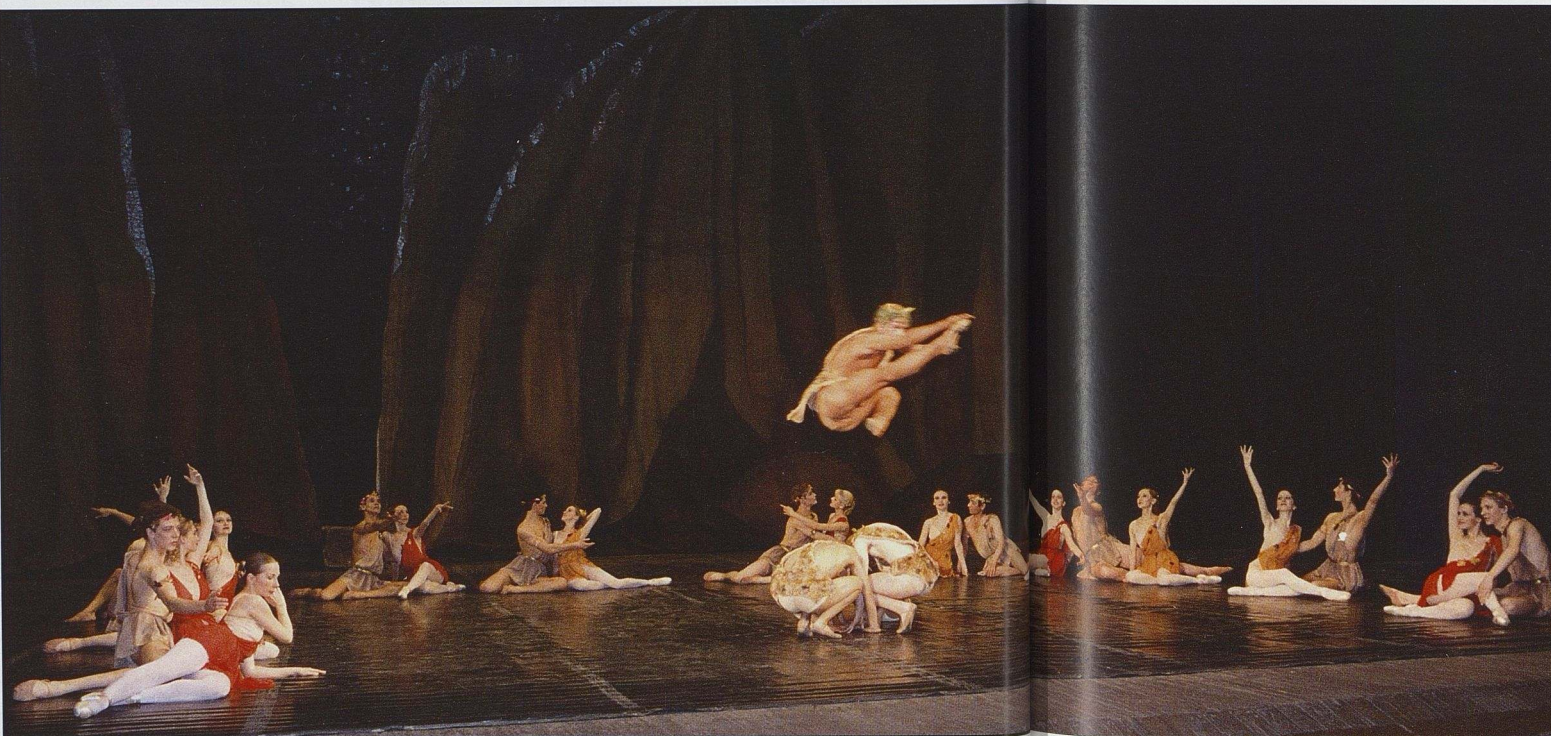
дой балетмейстер Алла Шульгина ставит в Челябинске «Доктора Айболита», «Вечер балета», «Вальпургиеву ночь» и «Большой вальс».

В 1957 году труппа участвует во Всесоюзном фестивале театров, ансамблей и хоров и показывает в Москве «Лебединое озеро». Подлинным открытием гастролей становится челябинская Одетта-Одиллия – Светлана Аддыраева, которая позже получит приглашение в Большой театр и в последующие годы будет неоднократно приезжать в Челябинск. В начале 80-х Аддыраева осуществит здесь постановку Гран па из балета «Пахита» на музыку Л.Минкуса.

С конца 1957 года до 1964 года главный балетмейстер театра – Отар Михайлович Дадишкилиани. В содружестве с И.Заком, С.Тулубьевой и Т.Хазановой-Нарской он формирует репертуарную политику театра. Пятнадцать балетов, танцы в семи операх, а также режиссура трех оперных спектаклей раскрыли Дадишкилиани как художника многогранных творческих интересов: либреттист, режиссёр, балетмейстер. Он легко устанавливал контакт с артистами, налаживал творческие отношения с композиторами. Любовь Отара Михайловича к артистам, вера в них, человечность, доброта – все эти качества помогли создать коллектив единомышленников, труппу «танцующего актёра», способную на поиски, открытия, рождение новых произведений. Среди спектаклей О.Дадишкилиани – «Цветок счастья» Г.Мушеля (1959), «Каменный цветок» С.Прокофьева (1960), «Последний бал» Ю.Бирюкова (1961), «Маскарад» Л.Лапутина (1962), «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева (1963), «Шакунтала» С.Баласаняна (1964).

В период 50-х – 60-х годов Челябинский балет – один из самых самобытных творческих коллективов страны с оригинальным репертуаром, яркими индивидуальностями актеров В.Постникова, Л.Ратенко, Г.Борейко, Л.Грудчиной, К.Мальшевой, Ю.Сидорова, В.Нарского, И.Сараметовой, М.Щукина.

К сожалению, уже к началу 60-х годов часть выпускников Ленинградской школы уезжает из Челябинска, и балетная труппа начинает испытывать нехватку в кадрах. Возникает идея создания балетной студии при театре. Первыми педагогами студии стали С.Тулубьева, Т.Хазанова-Нарская, солистка балета Т.Дулевская. В 1964 году состоялся первый выпуск, многие из студийцев пришли работать в театр. Последователями почина стали С.Тарановская, В.Дмитриев, В.Бутримович, А.Мунтагиров, Т.Цветкова, О.Бандалет, Г.Клековкина, А.Клековкин, Н.Терентьева, Е.Попов, Л.Максимова, которые также подготовили для труппы своих выпускников. С 1999 года в театре успешно работают воспи-



танники хореографического отделения музыкального колледжа имени П.И.Чайковского.

В год своего десятилетия в 1966 году театр едет с творческим отчетом в Москву и гастролирует на сцене Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. За двадцать дней помимо пяти опер показано шесть балетов – «Ромео и Джульетта», «Пер Гюнт», «Шакунтала», «Три мушкетера», «Барышня и Хулиган» и «Болеро». Труппа получила высокую оценку, вызвала большой интерес у прессы.

Немалая заслуга в том принадлежала педагогу-репетитору Тамаре Борисовне Хазановой-Нарской, на плечи которой и легла основная нагрузка по подготовке и проведению гастролей. Высочайший профессионализм Хазановой-Нарской, энциклопедические знания хореографии разных стилей и эпох помогали ей и в постановочной деятельности. Благодаря Тамаре Борисовне на челябинской сцене увидели свет рампы акт «Тени» из балета «Баядерка», а также танцы во многих оперных постановках.

В течение 1964 – 1973 годов труппу возглавляла Людмила Владимировна Воскресенская, которая создаёт на челябинской сцене 14 балетов, среди которых оригинальные названия – «Тринадцать роз» А.Бертмана и «Я помню чудное мгновение» М.Плинки-Г.Синисало, а также осуществлены две редакции балета «Щелкунчик».

Большая заслуга в формировании исполнительского ансамбля в спектаклях того времени принадлежала актерам Г.Массини, Э.Певхенен, Н.Степановой, О.Хоменко, В.Нарскому, Г.Плиеву, М.Щукину, А.Домрачеву, А.Вдовину, И.Пименову, А.Гейману, В.Криворучкому, О.Сапогову, Ю.Маценко, М.Мотовилу и другим.

В 1975 году на афише появляется название двухактного спектакля «Испанские миниатюры» (постановщик Виано Гомес де Фонсеа Херардо). За шесть лет, что «Миниатюры» жили на челябинской сцене, они собирали переполненный зал.

С 1975 года по 1980 год главный балетмейстер труппы – Виталий Николаевич Бутримович. В числе его постановок: «Тиль Уленшпигель» Е.Глебова (1976), «Кармен-сюита» Ж.Бизе-Р.Щедрина (1977), «Сотворение мира» А.Петрова (1978). Ему помогают педагоги-репетиторы В.Бейлин и Н.Березина, которая за короткий срок подготовила не только молодую артистку Г.Клековкину на партию Одетты-Одиллии, но и подняла на высокий профессиональный уровень женский кордебалет, скрупулезно отшлифовав классические балеты «Лебединое озеро», «Жизель», «Пахита», «Щелкунчик». Для возобновления на челябинской сцене классического наследия В.Бутримович приглашает мастеров из Москвы – О.Тарасову, С.Адырхаеву, А.Закалинского. В репертуаре театра вновь появляются классические названия, а также «Диалоги» Д.Шостаковича. В это время в составе балетной труппы – Г.Клековкина, Г.Митина, С.Калейник, Н.Надеждина, О.Панчехина, Л.Постижева, О.Бандалет, В.Дмитриев, Е.Попов, А.Мунтагиров, В.Жданов, В.Терентьев, А.Клековкин, В.Сахугов, С.Чадов и другие. Балетными спектаклями дирижируют В.Раевский, А.Безуглов, В.Васильев, В.Мюнстер.

Клара **АНТОНОВА**,

Сергей **ЧАДОВ**

(Продолжение следует)



■ Л.Постижева (Хрустальная мечта) и А.Мунтагиров (Остап) в балете «Двенадцать стульев».

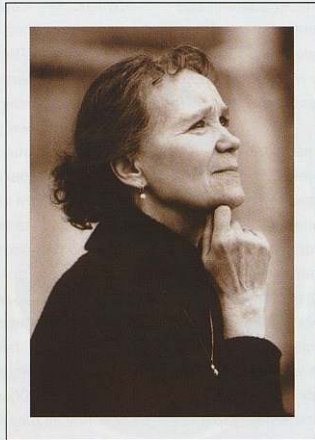
■ Л.Ратенко и В.Постников в балете «Лебединое озеро»

Прирастание Сибирию

Новосибирское государственное хореографическое училище
в 2006 году отмечает свой юбилей



■ Эмилия Ивановна Шумилова.



■ Лидия Ивановна Крупенина.



■ Надежда Егоровна Сныткина.

Декабрь 1956 года – время, с которого ведет отсчет история уникального учебного заведения. 50 лет работы, 44 выпуска, более 600 артистов балета! А начиналось все с решения Министерства культуры СССР о создании в столице Сибири хореографического училища: молодой, динамично развивающийся Новосибирский театр оперы и балета нуждался в кадрах. Театр открылся в победном мае 1945 года. Грандиозное здание словно символизировало собой силу духа сибиряков. Уже в первое десятилетие в труппе появились яркие солисты балета – выпускники ведущих хореографических училищ страны – в основном, Московского и Ленинградского. Но коллективу требовался постоянный приток молодых кадров. Кордебалет, к примеру, наполовину состоял из бывших участников самодеятельности. Необходимы были и солисты, поскольку театр развивался, расширялся его репертуар. Хорошая школа для одаренных детей со всей Сибири могла бы решить кадровую проблему и Новосибирского театра, и музыкальных театров других городов региона. Первый набор в училище объявили спустя полгода после издания приказа Министерства культуры. Директором назначили Эмилию Ивановну Шумилкову, артистку театра.

Как же зарождалась Школа? Не в том понятии, в котором знают слово «школа» большинство людей (как учебное заведение, в котором учат основам знаний), а в том высоком понимании, что требует прописной буквы.

Залогом успешного становления Школы стало тесное взаимодействие двух творческих коллективов – театра и хореографического училища. Ведущие артисты, балетмейстеры-репетиторы не разделяли школу и театр на два разных лагеря. Сначала параллельно сценической карьере, затем, по ее заверше-

нии, на преподавательскую работу приходили и приходят талантливые, высоко профессиональные мастера, которым есть чем поделиться, что передать подрастающему поколению.

В архиве Новосибирского хореографического училища (НГХУ) хранится множество интересных документов. Среди них – самый первый журнал приказов. Приказ №1 гласит: «С 1 апреля приступаю к обязанностям директора хореографического училища. Э.И.Шумилова». А приказ №3 – «Назначить на время проведения приёмных экзаменов членами приёмной комиссии Иванова Сергея Гавриловича и Никифорову Алису Васильевну». Сергей Иванов был ведущим артистом балета, Алиса Никифорова – отличным балетмейстером-репетитором. Именно они вскоре стали первыми педагогами специальных дисциплин. Вообще, в первые годы в училище преподавали практически все балетмейстеры и солисты балетной труппы театра: С.Павлов, Т.Зимина, Э.Васильева, Г.Балашова, Л.Крупенина, П.Гусев, Г.Янсон, Н.Долгушин, О.Покровский, Л.Степанов, Н.Цыкина, А.Воронина, Е.Поляков, В.Походеева и многие другие.

Настоящей «педагогической легендой» новосибирского балета стала Алиса Васильевна Никифорова. Ученица знаменитой Агриппины Яковлевны Вагановой, она привнесла в его развитие традиции, академизм и чистоту ленинградской школы.

«Неутомимый труженик, умный, в вечных поисках человек, она определяла творческую деятельность и успехи всего коллектива, – рассказывает Надежда Егоровна Сныткина, многие годы проработавшая директором училища. – Подготовив несколько талантливых учениц уже в первое десятилетие существования школы, она с молодым, неутомимым стремлением к совершенству и на четвертом десятке служения сибирскому балету выпускала таких талантливых артисток, как Анна Дорош

(Киев), Анастасия Данилова (Новосибирск), Яна Казанцева (Москва). Именно с педагогическим творчеством Алисы Никифоровой связаны первые победные выступления наших воспитанников на различных конкурсах, российских и международных. Большое значение Алиса Васильевна уделяла основам, говоря: «Как педагог поставит основу, так дальше идет обучение».

Огромную роль в становлении Школы сыграл и Сергей Гаврилович Иванов. Будучи ведущим танцовщиком Новосибирского театра, он ради преподавательской работы пожертвовал сценой. Его называли «педагогом от Бога», а он считал главной своей задачей – воспитать в учениках трудолюбие и любовь к профессии. И старательно прививал им основы Московской школы, продолжая традиции своего учителя Николая Ивановича Тарасова.

В конце 1957-1958 учебного года была назначена комиссия, принимавшая первые итоговые экзамены. В её состав также вошли артисты и балетмейстеры оперного театра. В их числе была Лидия Крупенина – ведущая солистка, выпускница Московского хореографического училища, впоследствии ставшая народной артисткой СССР. Её жизнь тесно переплелась с историей НГХУ: она около десяти лет работала его художественным руководителем, в дальнейшем неоднократно возглавляла государственную комиссию, принимавшую выпускные экзамены по специальности. А как балетмейстер-репетитор балетной труппы театра – заботливо «подхватывала» одарённых выпускниц, помогая им осваивать репертуар и начинать карьеру, шлифуя и развивая полученные в школе азы мастерства.

Десять лет, начиная с сентября 1961 года, работала в школе Сейяра Юнусова, впоследствии – основательница Казанского хореографического училища. Среди её выпускниц – известные балерины Лариса Матюхина-Василевская, Людмила Попилина, Клавдия Иванова.

Творческую жизнь училища, формирование традиций обеспечивали и другие преподаватели. Это талантливые художественные руководители, такие, как Т.Зиминова, А.Хмельёв, В.Владимиров и другие. Среди педагогов, пришедших в училище после окончания сценической карьеры, – Т.Капустина, Л.Кондрашова, В.Рябов, Л.Попилина. Прекрасную профессиональную подготовку дают своим подопечным педагоги А.Шелемов (нынешний художественный руководитель училища), Г.Веденина (заведующая отделением классического танца), Г.Юдаева, В.Бубнов, Т.Бирюкова, Т.Тихонова, Г.Лапицкая, И.Кудрина, К.Марданов и другие.

«Передать детям все то, что мы знаем, умеем, что нарабатывали в театре, очень важно для сохранения и приумножения искусств-

■ Здание Новосибирского государственного хореографического училища.



ва, которому посвятил всю свою жизнь. И радостно за своих учеников, когда видишь их на сцене, где некогда танцевала сама, – признаётся Людмила Кондрашова, преподаватель классического танца. – Каждое появление наших питомцев перед зрителями – и огромная ответственность, и полезная школа для будущих танцовщиков. Если же говорить в целом об училище, то его значение для культурной жизни не только Новосибирска, всей Сибири, трудно переоценить».

«Думаю, что Новосибирский балет был и продолжает оставаться очень близким по своему уровню к балетным школам обеих столиц – Питера и Москвы, – говорит Галина Веденина, заведующая отделением классического танца. – Это не случайно, ведь Новосибирская балетная школа, в том числе и хореографическое училище, обогащалась и продолжает обогащаться их профессиональным опытом. Среди педагогов немало воспитанников Московского и Петербургского училищ. Благодаря преемственности получился весьма продуктивный синтез. Считаю, что это помогает успешно работать».

Особого разговора заслуживает становление преподавания народно-сценического танца. Большим мастером в этом разделе был Александр Андреевич Хмельёв, один из педагогов, создававших новосибирскую балетную школу, преподававший также и классический танец. Его пригласили преподавать народно-сценический танец в возрасте всего 22-х лет, и за четверть века работы в НГХУ он выпустил более 120 учеников. Для театра и балетной школы Хмельёв – легенда. Уникальная личность, обладающая удивительным сочетанием таких качеств, как великодушная школа, исключительная одаренность, яркий темперамент, чувство стиля, энциклопедические знания, редкий педагогический талант. Хмельёв обладал особым магнетизмом, энергетикой. Об этом вспоминают все, кто видел его на сцене и знал в жизни.

Артистизм, яркость, апломб! Все это многие характерные артисты новосибирской труппы переняли от своего педагога по народно-сценическому танцу Нины Ивановны Фуралёвой. Каждый экзамен в классе Нины Ивановны превращался в событие, каждый выпуск обязательно давал театру нескольких блестящих исполнителей народно-сценических танцев. Ее вклад в школу сибирского балета трудно переоценить. Не случайно в НГХУ сложилась традиция практически ежегодно, в рамках деятельности регионального методобъединения, проводить и семинары по народно-сценическому танцу, на которые съезжаются не только преподаватели школ искусств и танцевальных студий всего региона, но и представители Японии, Кореи, Китая.

Традиции неизменно высокого уровня преподавания народно-сценического танца, заложенные Н.И.Фуралёвой и А.А.Хмельёвым, продолжают сегодня другие педагоги. Это, в первую очередь, Татьяна Капустина, также блестяще преподающая классический танец и в последние годы возглавляющая балетную труппу Новосибирского театра музыкальной комедии. Прекрасные выпускники на счету Ольги Крупо – ученицы А.А.Хмельёва, ныне руководителя профессиональной практики НГХУ.

«То, что сначала в Новосибирске был основан театр, а затем училище при театре, – закономерно, – считает Татьяна Капустина. – Они развиваются, дополняя и питая друг друга. Для человека, особенно творческой профессии, очень важно реализовать себя, свой потенциал. В училище для этого есть все возможности. А самое главное – есть дети, горящие желанием танцевать».

Нонна КРОТОВА

(Продолжение следует)

Тринадцать балетов Адольфа Адана

Превертна творческая судьба Адольфа Адана (1803-1856), композитора, который для зрителей нынешней эпохи является автором «полтора» балетов – знаменитой «Жизели» и многократно редактируемого «Корсара». Однако его творчество вмещает в себя гораздо больше, а его судьба гораздо интереснее и драматичнее, чем можно подумать.

Современники считали Адана преимущественно оперным композитором. А.Серов в своей статье об Адане, пишет, как о знаменитом французском оперном композиторе нашего века. В другом словаре композиторов можно прочесть лишь упоминание о том, что Адан «написал... несколько балетов». Может, это и верно, потому что основную часть его творчества занимают именно оперы. Да и сам композитор, много сочинивший для музыкального театра, считал главным в своей деятельности оперное творчество. Он даже создал в Париже третий оперный театр – Насьональ, который в 1848 году после нескольких месяцев существования исчез, оставив Адану лишь многочисленные финансовые проблемы.

Современные зрители знают композитора как автора популярных балетов – «Жизели» и «Корсара». Его оперы, даже так называемые «вершинные» – «Хижина» и «Почтальон из Лонжюмо», известны сегодня лишь специалистам.

«Музыкальная работа – моя единственная страсть и мой единственное удовольствие», – написал Адольф Адан в своей автобиографии. Работал он, судя по оставленному им гигантскому музыкальному наследию, неистово. И среди многочисленных опер, кантат, образцов фортепианной и вокальной музыки – тринадцать балетов.

Большинство из них уже забыто. Первым сочинением этого жанра была «Белая кошечка», написанная композитором в сотрудничестве с Казимиром Жидом в 1830 году. А.Пужен указывает в своей книге, что «Белая кошечка» была «английской пантомимой». Данное определение скорее запутывает понимание жанра, нежели что-либо проясняет: ведь английская пантомима родилась на основе итальянской комедии масок в начале XVIII века. По свидетельству того же Пужена, путь балета на сцену был довольно прихотлив, и всё же первое представление «Кошечки» состоялось 26 июля 1830 года.

Строго говоря, первым настоящим балетом Адана стал «Фауст», в датировке появления на свет которого исследователи XIX века почему-то не сходятся. Если собрать все



возможные варианты, то период, к которому они относят рождение произведения «растягивается» на три года. Это может быть 1832 (следуя А.Серову), 1833 (такая дата в «Гроув» и в энциклопедии «Балет») или 1834 год (по Ф.Клеману). Биограф композитора А.Пужен указывает 1833 год.

Историю создания балета можно назвать случайной. Собственно, многие сочинения Адана появлялись неожиданно для него самого. Так случилось и на этот раз: в начале 1832 года композитор получил приглашение от своего зятя (брата жены), Пьера Лапорта, бывшего в то время в Лондоне директором Королевского театра и содиректором французского театра. Тот, как пишет сам Адан, «предложил мне приехать в Лондон, убедив, что он сможет быть мне полезным, и можно будет заработать денег».

Лапорт прислал композитору сценарий трехактного балета балетмейстера Дега, предполагаемую основу партитуры произведения. Им оказался «Фауст». В спектакле, который состоялся в феврале или марте 1833 года, участвовали танцовщики Альберт, Перро, Кулон и танцовщицы – Полина Леру и Полина Монтесю. Балет имел успех.

Далее последовала «Дева Дуная». В письме к брату Ипполиту от 7 апреля 1836 года композитор сообщает: «Старик Тальони прислал мне сценарий балета. Я не понял абсолютно ничего, но буду работать очень быстро; скоро должны начаться репетиции. Я люблю, как ты знаешь, когда меня подгоняют; именно тогда мне всё удается». Участие в постановке балета обоих Тальони (как отца, так и дочери) почти гарантировало успех. Мария Тальони после выступления в «Сильфиде» была в Париже любимой танцовщицей, и автор музыки для спектакля с её участием уже мог считать себя счастливым. К тому же, «Дева Дуная» стала для Адана первым, написанным им для парижской Оперы произведением и продержалась на сцене довольно долго. Например, показанная в России во время гастролей Марии Тальони «Дева Дуная» в 1838 году увидела свет ramпы в Москве, в Большом театре, а в Мариинском её возобновили в 1880 году.

Как у любого другого автора, случались у Адана и творческие неудачи. К ним следует отнести балет «Могикане» (1837), не имевший успеха и не оставивший след в истории балетного искусства. Печальный финал сочинения был в какой-то мере предопределён. Сам Адан вспоминал, что в Опера ангажировали «танцовщика по имени Гуэрра, который должен был поставить балет. Его ангажемент был ко-

роток, ему надо было спешить». Но созданный в столь экстраемальных условиях двухактный балет не имел никакого успеха, о чем вспоминал сам композитор: «Я должен... упомянуть, что это был тяжкий провал. Чья это ошибка? Опера... покинула мадемуазель Тальони, а у мадемуазель Фитц-Джеймс, несмотря на грациозность, не оказалось сил, чтобы выдержать весь балет. Наконец, создавался ли балет с учетом возможностей танцовщицы?» Подобная самооценка, к сожалению, вполне объективна. Известно, что «Могикане» показывались всего три раза и после этого прочно забыты (по всей видимости, это произошло сразу после отъезда Антонио Гуэрра).

Место рождения «Морского разбойника» – Петербург. Адан написал его по просьбе Филиппо Тальони, приехав в 1839 году в столицу России. Это полотно увидело свет рампы в петербургском Большом театре в 1840 году.

Предстоящая премьера вызвала интерес в Париже, о ней писали не только российские издания, но и французские. «Gasette musicale» опубликовала заметку, в которой говорило: «Г. А. Адан, находящийся в данный момент в Санкт-Петербурге, репетирует балет, музыку которого он сочинил во время своего пребывания в этой столице. Главную роль будет танцевать и играть мадемуазель Тальони; великолепие постановки и ... костюмы превосходят все, что можно видеть здесь в театре, император дал на постановку из своей казны 100000 рублей (примерно 500000 франков).

Здесь следует сделать несколько пояснений, которые постепенно возникли в течение прошедших со дня постановки почти двух веков. В связи со сходством названий «Морской разбойник» каким-то необъяснимым образом очень скоро стал ассоциироваться с «Корсаром», созданным Аданом в 1856 году. На самом же деле, «Морской разбойник» и «Корсар» – совершенно отличные друг от друга произведения. Интерес к «Морскому разбойнику» в первый раз проявил, как представляется, Ю. Слонимский, который в своей книге «Балетные строки Пушкина» рассказал историю создания «Морского разбойника» в Петербурге, а кроме того, обосновал предположение, что в качестве первоосновы сюжета взята идея «Бахчисарайского фонтана». Вторым этапом всплеска интереса к забытому сочинению Адана стало издание в Москве в 1999 году клавира балета. Это событие вызвало новые публикации на тему «Морского разбойника», в том числе и в журнале «Балет» (№5-6 за 1999 год и №6 за 2002 год).

В 1841 году Адан создал самое известное своё произведение, благодаря которому он в истории музыкального театра значится как классик, – «Жизель».

Его биограф А. Пужен замечает: «21 июня 1841 восхитительный балет «Жизель» появился в Опера, и с этого дня Адан занял достойное место в этом музыкальном жанре, поравнявшись с Герольдом и Шнейцхоффером, двумя своими предшественниками». Высокую оценку качества своей музыки Адан получил не только от любителей балета, но и от музыкантов-профессионалов. Позже он вспоминал: «Ха-

бенек (Хабенек Франсуа Антуан (1781-1849) – известный французский дирижер, композитор: педагог – А.Г.), который никогда не дирижировал балетным оркестром, Хабенек, великий дирижер концертов Консерватории, услышав мою музыку на нескольких репетициях, читал мою партитуру в копии. Он пришел мне сказать, что был очарован, что это произведение слышном значительно как музыка, чтобы доверить его второму дирижеру, и что он сам хочет дирижировать».

Считается, что к началу XX века «Жизель» Адана была во Франции забыта. Во многих исследованиях можно прочитать, что Дягилев во время своего второго Русского сезона (1910) вновь познакомил французскую публику с уже позабытым ею балетом. «Дягилев... возродил «Жизель» Адольфа Адана, – писал М. Кальвокорресси, сотрудничавший с Дягилевым, – балет давно забытый в родной Франции, но все еще популярный в России. Все в Париже были удивлены этой идеей и предсказывали, что артистический результат будет ничтожным, а успех – малым. Мы же очень беспокоились по поводу получения законного разрешения на постановку «Жизели», потому что авторское право на нее принадлежало кому-то во Франции, а кому – мы не знали. В конечном счете, мы обнаружили-таки правопреемника – музыкального издателя, который жил на улице рядом с Версалем. Мы пошли поговорить с ним. Я полагаю, что он совсем забыл про само существование «Жизели». Он дал нам необходимое разрешение с радостью и приготовил пакет для вознаграждения, которое упало ему с небес...»

Это свидетельство Кальвокорресси полностью согласуется с общеизвестным изложением сценической судьбы балета, однако можно утверждать, что за семь лет до русской постановки «Жизель» была показана во Франции, предположительно – в отрывках. В 1903 году в прославленном композитором городе Лонжюмо отмечалось 100-летие со дня рождения Адольфа Адана, о чем сообщила «Русская музыкальная газета», замечая, что «празднование вышло вполне народным, так как совершалось не только в театре, но главным образом на площади». Газета скрупулезно описывает всю программу торжества, и среди прочих его изобретательно поставленных шествий и действ называет «общедоступное представление в театре Аполлона оперы «Почтальон из Лонжюмо» и отрывков из балета «Жизель!» Таким образом, данное сообщение даёт нам повод предполагать, что во Франции сочинение всё же не было столь окончательно забыто. Иначе как объяснить появление упомянутых фрагментов на сцене во время юбилейных торжеств.

Постановка «Гентской красавицы» планировалась ещё в 1841 году с участием в главной роли Карлотты Гризи, только что дебютировавшей в Опера в «Фаворитке» (она танцевала с Люсьеном Петипа вставное па). Успех был безграничен, и директор Опера предложил ей «Гентскую красавицу». Адан замечал, что этот балет был написан «для мадемуазель Полин Леруе, и репетиции были прерваны из-за бо-



■ Сцена из балета «Морской разбойник».

лезни данной танцовщицы». Однако Гризи балет не понравился, ей хотелось более танцевального сюжета, и тогда, как писал композитор, «Перро прочитал мне полный поэзии сценарий Теофиля Готье, «Жизель, или Виллисы», настоящий сюжет для балета. Я тут же его схватил и, прибежав к Пилле, просил его отложить «Гентскую красавицу». Я обязался очень быстро написать «Жизель», доказывая ему, что наше большое сочинение тем самым выиграет после успеха, который неминуемо ждёт в нём Карлотту Гризи». Дальнейшая история «Жизели» известна.

Тем не менее, годом позже директор Опера вернулся к идее «Гентской красавицы», либретто которой было создано А. де Сен-Жоржем на основе водевиля, который с неизменным успехом шел чуть ранее в театре Порт-Сен-Мартен под названием «Викторина, или Утро вечера мудренее». Балет поставил Альбер годом позже «Жизели» (в 1842 году) и, как отмечает Пужен, «благодаря очаровательной музыке, был очень хорошо встречен в Опера».

По просьбе Гризи Адан написал и ещё один балет – «Своенравную жену» («Le diable à quatre»), либретто которого тоже было заимствовано из произведения другого жанра. Авторы – Адольф Левен и Жозеф Мазилье – взяли его из комической оперы Ж.-П.Солье, написанной в 1809 году. Пужен кратко замечает: «Музыка «Своенравной жены» была полна блеска, живости, яркости и оригинальности». Этот балет был популярен, а на русской сцене «Своенравная жена» существовала довольно долго, вплоть до начала XX века.

Гораздо меньше мы знаем о балете «Мраморная девушка». Здесь, по-видимому, мы снова имеем дело с партитурой, написанной в сжатый срок, которая, к сожалению, не имела успеха. Этот балет Адан сочинил по просьбе Альбера, приглашенного в лондонский театр Дрюри-Лейн. Балет был поставлен в 1845 году, однако удача ему не сопутствовала. Пужен даже ни одним словом не упоминает о сюжете спектакля, так что нам остается только строить предположения, насколько «Мраморная девушка» соотносится с «Мраморной красавицей», поставленной А.Сен-Леоном в 1847 году.

В отличие от «Мраморной красавицы», балету «Гризельда, или Пять чувств» была суждена счастливая судьба, но в дело вмешались объективные обстоятельства. Партитура снова сочинялась для Гризи, и А.Пужен говорит о сюжете следующее: «Милая сказка с богатым сюжетом, Е особенностью которого заключалась в том, что баллада, которую в кулисах пела сначала мадемуазель Дальбер, была затем повторена мадемуазель Карлоттой Гризи, певшей 16 тактов». Однако, несмотря на большой успех балета, он быстро сошел со сцены из-за событий революции 1848 года. Как уже упоминалось, революция не только смела «Гризельду» со сцены, но и разрушила любимое детище Адана – его оперный театр Насьональ, ввергнув композитора в глубокое отчаяние.

Однако на следующий год Адан снова представляет на сцене Опера свой новый балет – «Крестницу фей» (1849

год). В этом сочинении словно по мановению волшебной палочки тех самых фей вновь встретились авторы успешнейшей «Жизели»: А. де Сен-Жорж, А.Адан, Ж.Перро, К.Гризи, Л.Петипа. Балет называли «восхитительным с точки зрения музыки». Этот спектакль во многом предвосхищал знаменитую «Спящую красавицу», появившуюся почти полвеком позже. Особенно впечатляющим выглядит пролог балета, в котором так же, как и в балете Мариуса Петипа, поочередно появляются сначала две добрые феи (Белая и Розовая), а затем – злая (Черная), которой отказано в приглашении на крестины. Резко вторгающаяся грозная тема Черной феи заставляет вспомнить о будущей теме феи Карбосс.



■ Карлотта Гризи в балете «Жизель».

В 1852 году Жозеф Мазилье для Фанни Черрито ставит «Орфу», балет в 2-х действиях, с сюжетом, заимствованным из скандинавской мифологии. Печать отозвалась об этом балете неоднозначно. Музыка Адана была названа изящной и восхитительной, либретто же балета подвергалось жестокой критике, особенно тот фрагмент, где значилось, что Орфа «отдыхала на бриллиантовом ложе, среди группы серебряных деревьев, растущих на золотых скалах и пр. За этот блестящий курс минералогии сильно досталось балетмейстеру». Несмотря на этот уничижительный тон, спектакль, тем не менее, некоторое время продержался на сцене Опера, а чуть позже, в 1862 году, «Орфу» перенёс на сцену московского Большого театра К.Блазис, причём, в партитуру Адана вошли и фраг-

менты, написанные Л.Минкусом.

Последним балетом Адана стал «Корсар», поставленный в 1856 году. Как напишет чуть позже Пужен, «Адан проявил себя с блеском, снова обратившись к любимому жанру. Меньше чем неделей позже «Фальстафа» [опера Адана. – А.Г.], 23 января, он отдал в Опера большой драматический балет в трёх актах и пяти картинах «Корсар», сюжет которого гг. де Сен-Жорж и Мазилье извлекли из прекрасной поэмы Байрона и в котором главные роли исполняли, помимо прекрасного мима Сегарелли, мадам Розатти, Куки и Марке». Далее мы можем прочитать, что «партитура «Корсара» была великолепная, полная живости, движения, изящества и страстности».

Вторую (и самую известную) версию хореографии «Корсара», поставленную в 1858 году Ж.Перро, Адан уже не увидел.

Библиография

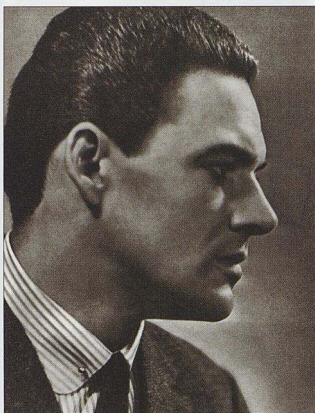
В статье использован фактический, литературно-критический, эпистолярный материал, который почерпнут автором из книг и исследований следующих авторов: А. Серова («Статьи о музыке», Т.5, М., 1989), А.Пуже («Adolphe Adam. Sa vie, sa carrière, ses mémoires», Paris, 1877), Ф.Клемента («Les musiciens célèbres depuis le seizième jusqu'à nos jours», Paris, 1878), Ю.Слонимского («Балетные строки Пушкина», Л., 1974), Д.Кальвокорреси («Music and ballet», London, 1933), С.Худекова («История танцев», Т.3, СПб, 1915), а также из энциклопедии «Балет» (М., 1981) и музыкального словаря «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (London, 2001).

Поколение в тени

Жизнь и судьба Святослава Кузнецова

Кажое новое направление в балете, как на гребне волны, выносит на вершину славы имена тех, кто воплотил на сцене творческие, нравственные идеалы своего времени. Как правило, имена хореографов нового направления окружены именами выдающихся танцовщиков. Но бывают периоды, когда талантливые артисты приходят на сцену в период застоя, и им гораздо труднее заявить о себе, проявить свой талант и убедить историю в собственной уникальности. Такой период упадка хореографической мысли балетный мир переживает в наши дни, такие времена случались и раньше.

В Мариинском театре (тогда – театре оперы и балета имени С.М.Кирова) в конце сороковых годов заканчивался период расцвета драмбалета. Знаменитые хореографы и танцовщики были на вершине славы, они практически уже создали свои лучшие спектакли и роли, но драмбалет как направление в искусстве умирал. До балетов новой эпохи, до временного краткого расцвета, наступившего в конце 50-х и связанного с именами Бельского, Григоровича, Долгушина, Макаровой и других, оставалось лет десять. Но в конце 40-х – начале 50-х годов на сцену Кировского театра пришло целое поколение талантливых артистов. Балеринам повезло больше: они могли в достаточной степени самовыражаться в классическом репертуаре, где женщина – главная героиня балета. А мужчины как-то поделались на два лагеря: чистые «классики» выглядели малоубедительно в современных спектаклях любого направления, наиболее яркие артисты современного им репертуара с трудом осваивали классический стиль. Судьба танцовщиков 40-50-х годов складывалась сложно. В драмбалете мужчина-герой вышел на передний план, но от исполнителей не требовалось особой виртуозности, важнее было обладать незаурядным запасом пластической и актерской выразительности. Все лучшие балеты жан-



■ Святослав Петрович Кузнецов. ФОТО НАЛОПЕРТ

ра хореодрамы были уже поставлены, и новое поколение становилось «третьим составом» созданных ранее спектаклей. В балетах «новой волны» последние артисты эпохи драмбалета не отвечали требованиям усложнившейся танцевальной техники мужских партий и в

лучшем случае также выступали в третьем составе. В тени оказалось целое поколение танцовщиков-мужчин, а среди них были действительно талантливые балетные артисты. Среди них – Святослав Петрович Кузнецов (1930-1992), который был наделен редким актерским талантом.

Ученик Б.В.Шаврова, он закончил Хореографическое училище А.Я.Вагановой в 1950 году и практически сразу начал танцевать главные роли. Хорошо владел классической школой, но прыжок имел без баллона и элевации. Был настоящим балетным актером, но – подчеркиваю – актером балета, а не онемевшим актером драматического театра. Пластика была главным его средством: даже в бытовых жестах, которых немало существует в драмбалетах, Кузнецов сохранял подчеркнутую театральность. Среднего роста, с красивым разворотом плечей и узкими бедрами, пропорционально сложенный, он казался на сцене ожившей античной статуей.

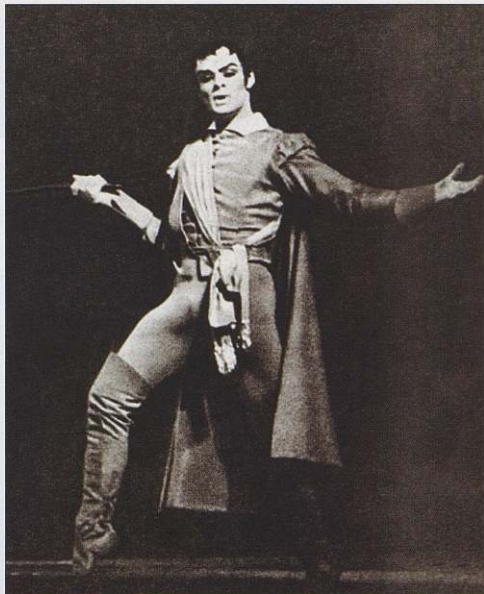
Но судьба оказалась несправедлива к артисту. С первых лет работы Кузнецов станцевал некоторые классические балеты и вошел во все основные спектакли хореодрамы, но... третьим, а то и четвертым исполнителем уже созданных ролей. Даже в новых постановках Кузнецов дублировал стареющего премьеры Константина Сергеева. Исключительность таланта Сергеева – один из ленинградских мифов. Очевидцы периода расцвета этого танцовщика, прав-

▶ С.Кузнецов (Ромео) в балете «Ромео и Джульетта». ФОТО НАЛОПЕРТ

▶ С.Кузнецов (Яго) в балете «Отелло». ФОТО НАЛОПЕРТ

▶ И.Колпакова (Раймонда) и С.Кузнецов (Абдерахамн)

в балете «Раймонда». ФОТО НАЛОПЕРТ



да, говорят, что он был хорошим лирическим артистом, особенно пока танцевал с Галиной Улановой. Но в 50-х годах талант Сергеева уже явно увядал (он покинул сцену в 1961 году), и первый танцовщик теперь танцевал на премьерах молодых героев, чтобы получить статус «создателя роли», а затем навсегда исчезал из состава исполнителей. В следующих спектаклях в его ролях выходили «дублиеры». По отношению к Кузнецову такое положение вещей виделось чистой несправедливостью: артист никогда и никого не дублировал и всегда оставался. Быстро и отчетливо выделились в его творчестве две темы: околдованность любовью и трагическое одиночество. Трагическое мироощущение в то время было не в чести, а Кузнецов был интереснее всего в ролях героев, которые находятся во внутреннем конфликте с собой.

Редкая красота Кузнецова как в жизни, так и на сцене иных смущала и заставляла думать, что она-то и производит впечатление, а вовсе не его талант. Когда артист только начинал свой творческий путь, в «Ромео и Джульетте» Л.Лавровского-С.Прокофьева он танцевал Париса, а не Ромео. Я не видела равного ему Париса нигде в мире: аристократизм, изысканные манеры, красота почти непозволительная, причем красота не только внешняя, но и поведенческая, гордое одиночество сделали Кузнецова незабываемым участником спектакля. А танцевал он с Галиной Улановой и Татьяной Вечесловой... Позднее романтический красавец Ромео стал одной из главных ролей в репертуаре Кузнецова, и к Парису артист уже не возвращался.

Музыка была для Кузнецова источником вдохновения. Так, в роли негра Ленни в балете К.Сергеева «Тропой грома» он стремился к передаче в танце колоритных звучаний Кара-Караева. «Это хорошо, – растерянно сказал Сергеев Кузнецову после первого спектакля, – но я этого не ставил!»

Единодушного признания добился Кузнецов только в партии Яго в балете Вахтанга Чабукиани «Отелло» (музыка А.Мачавариани). Роль Яго стала «звездным часом» Кузнецова. Пластичность походку персонажа, которую хореограф заимствовал из грузинских танцев, Кузнецов превратил в мягкую «кошачью» поступь человека, который умышленно хочет оставаться в тени. Яго Кузнецова не был интриганом, в нем виделся великий честолюбец, неудавшийся Наполеон. В том же балете позднее Кузнецов танцевал и партию Отелло, придав образу мавра мрачный романтический облик и душевное благородство.

Хотя артист не был танцовщиком-виртуозом, его Альберта в «Жизели» я предпочту большинству современных исполнителей, чьи кабриолы приводят зал в неистовый восторг. Кузнецов вообще никогда не стремился к трюкам, но тонко чувствовал хореографию Петипа. Недаром Михаил Барышников говорил, что Кузнецов был лучшим Альбертом, которого он видел на ленинградской сцене. После революции долго существовала традиция «осуждать» Графа за обман бедной крестьянки. Кузнецов первым перевел социальный конфликт балета в психологический план. Альберт Кузнецова не стремился обмануть Жизель, низость была чужда его героям. Единственным мотивом всех его поступков была влюбленность в Жизель. Второй акт «Жизели» воспринимался как волшебный мир, созданный воображением страдающего героя.

Кузнецов имел большой успех в характерной роли восточного шейха Абдерахмана в балете «Раймонда» (музыка А.Глазунова, хореография М.Петипа в редакции К.Сергеева). Он

танцевал не злодея, а одержимого страстью благородного принца. Среди условно-балетного мира «Раймонды» его Абдерахман был единственным человеком с пылким сердцем. Вариация Абдерахмана в исполнении Кузнецова походила на парение экзотической птицы: стелющийся мягкий бег (почти коленопреклонение), внезапные взлеты, – всей вариации придавался восточный акцент, артист соединял порывы неистовой страсти со сдержанной изысканностью вельможи. Последним даром Раймонде – как завершение всей танцевальной сюиты – была его собственная жизнь.

Балеты Якобсона – особая страница в творчестве Кузнецова, он был как будто создан танцевать Гармония в «Спартак», «Вечного идола» в «Хореографических миниатюрах»...

К началу 1970-х годов Кузнецов достиг творческой зрелости, но на этом, как часто случается в короткой карьере танцовщика, его сценический путь закончился. В конце 60-х произошло роковое для Кузнецова разъединение двух балетных эпох. Спектакли Григоровича с их модернизированной классической хореографией требовали новых исполнителей. Условно танец стал единственным языком балетного спектакля и главным средством актерской выразительности.

Кузнецов с энтузиазмом относился к первым балетам Григоровича, поэтому, вероятно, ему было особенно горько видеть, как роль Ферхада в «Легенде о любви», к которой он идеально подходил по сути своего актерского таланта, танцуют другие исполнители, более молодые и сильные, мало что понимающие в содержании созданного Григоровичем образа... Кузнецов был, по-видимому, так уязвлен, не получив роли Ферхада, что даже отказался танцевать в этом балете характерную роль Визиря, но позже творческие мотивы пересилили личную обиду, и он станцевал Визиря, подчеркнув трагичность неразделенной любви. В этой роли на утреннем спектакле в июне 1971 года Кузнецов вышел на сцену в последний раз. Подал заявление об уходе ровно через двадцать лет после начала работы в театре: не хотел, чтобы ему предложили уйти. За время работы в театре Кузнецов закончил искусствоведческий факультет Академии художеств, снимался во многих фильмах, ставил танцы в драматических спектаклях, и это привело его, в конечном счете, на кафедру сценического движения Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, которой он заведовал до конца своих дней. Умер Святослав Петрович Кузнецов в Италии, ушел из жизни почти так же незаметно, как и со сцены. В больнице, после операции на сердце, он улынулся медсестре, успел пошутить и умер от начавшегося инфаркта, как оказалось – четвертого. Когда он перенес первые три, никто не знает. Как-то, когда я приехала в Россию, попросил: «Привези из Америки какое-нибудь сердечное лекарство». «А что у тебя?» – «Да не знаю – болит».

Так и умер, практически – в одиночестве, во всяком случае, все его близкие были далеко...

Нина АЛОВЕРТ

ПОЗДРАВЛЯЕМ!



Символ времени!

Ольга Васильевна Лепешинская, отмечая своё 90-летие, радуется ясностью ума и живой эмоциональной реакцией на события жизни страны и любимого балетного искусства.

Эта активность – одна из граней её таланта, во многом способствовавшая тому, что удаётся достичь немногим – быть символом времени.

В искусстве, как и в моде, есть свои периоды, когда та или иная актриса выражает думы и чаяния, чувства и поступки своего народа.

Условием здесь, конечно, всегда выступают общие требования: профессионализм, затем яркость дарования. Они, в конечном счете, определяют и формируют личность художника. Всё это в максимальном сочетании проявилось в творчестве символа Московского балета середины XX века – Ольги Васильевны Лепешинской. В театре, в её ведущем положении на сцене Большого театра. Но и во всей жизни Лепешинской-человека. Энергией, оптимизмом, активностью и безудержной жадой жизни заряжала она людей, танцуя на сцене (во всех без исключения её ролях), выступая на трибуне, как общественный деятель, занимаясь педагогической практикой... Те же качества привнесла и привнесит сейчас артистка и в отношения с коллегами, друзьями.

Ольга Васильевна Лепешинская – феномен целеустремлённости. Это объясняет её включённость в события жизни до сегодняшнего дня.

Всё сказанное окрашивало незабываемым индивидуальным ароматом сценические образы Лепешинской-балерины. А их много: Суок («Три толстяка») и Тао Хоа («Красный цветок»), Светлана и Мирандолина в одноимённых спектаклях, Китри и Золушка, Сванильда и Лиза, Аврора и Маша, Одетта-Одиллия, Оксана («Тарас Бульба») и Ассоль («Алые паруса»), Жанна («Пламя Парижа») и Параша («Медный всадник»), Фадетта и Сари («Тропкою грома»). И ещё большой концертный репертуар, позволявший выступать в любых условиях – от сцены Большого театра до кузова армейского грузовика почти у линии фронта во время Великой Отечественной. Смелость, воля, порыв, положительные эмоции – оптимизм и вера в будущее – это ли не характеристика героинь времени и Ольги Васильевны Лепешинской, как его символа!

Примите это краткое эссе, дорогая Ольга Васильевна, как дань восхищения Вами, вместе с нашими поздравлениями и пожеланиями добра, здоровья, душевной уверенности в себе.



ПОЗДРАВЛЯЕМ!

Поздравляем с юбилеем!



**Наталию Игоревну
БЕССМЕРТНОВУ**

замечательную балерину, создавшую блистательную галерею женских характеров на сцене Большого театра, которую начала её несравненная Жизель, артистку, ставшую музой великого хореографа Юрия Григоровича, его сподвижницей, верным другом и помощницей.

ФОТО Г. СОЛОВЬЁВА



**Людмилу Павловну
САХАРОВУ**

педагога, воспитавшую звёздную плеяду артисток балета, прославивших на сценах мира и свою учительницу, и своё родное Пермское училище, где многие годы трудилась их замечательный наставник.

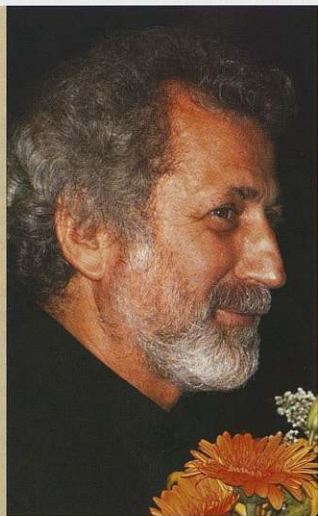


**Елену Львовну
РЯБИНКИНУ**

известную балерину, почти четверть века восхищавшую зрителей Большого театра своим выразительным и эмоциональным искусством, умного и серьёзного наставника, у которого учились и учатся сегодня многие мастера отечественного балета – артисты, хореографы, педагоги.

ФОТО Г. СОЛОВЬЁВА

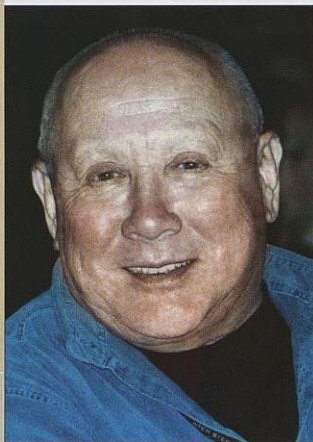
ПОЗДРАВЛЯЕМ!



**Бориса Яковлевича
ЭЙФМАНА**

выдающегося хореографа,
художественного руководителя
знаменитого Санкт-Петербургского
театра балета, автора
прославленных во всём мире
спектаклей.

ФОТО Д.КУЛИКОВА



**Генриха Александровича
МАЙОРОВА**

хореографа, создавшего серию
интересных спектаклей и
концертных миниатюр, среди
которых обошедший многие сцены,
любимый зрителями, весёлый
«Чиполлино», мудрого и
внимательного педагога,
художественного руководителя
Московской государственной
академии хореографии.

ФОТО Д.КУЛИКОВА

Дьюла Харангозо, руководитель балетной труппы Венской государственной оперы: «Хочу вырастить своих молодых солистов»

– С начала сезона 2005-2006 годов Вы возглавляете балетную труппу Венской государственной оперы – одного из знаменитейших и старейших театров Европы. Он всегда славился не только своими музыкальными и оперными традициями, но также утверждал новые направления в балете. Как Вы представляете себе балет Венской оперы и вообще балетный театр Австрии в XXI веке?

– В настоящее время балетные труппы Венской Штаатсопер и Венской Фольксопера объединены в один коллектив с одной дирекцией и общим художественным руководством. Но, тем не менее, разделение всё-таки продолжается. В балете Фольксопера – 24 человека, выступающие в балетных сценах в опереттах, мюзиклах, в нескольких балетных спектаклях современного плана. Основная балетная труппа – Штаатсоперы – выступает в балетных спектаклях и в балетных сценах опер.

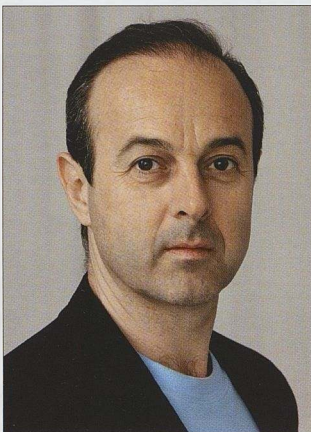
Балет Штаатсоперы – единственная в Австрии труппа, которая может исполнять «полнометражные» спектакли европейских хореографов и русскую балетную классику, т.к. труппа достаточно хорошо укомплектована и по «качеству» и по «количеству» танцовщиков.

Балетные труппы в Зальцбурге, Граце, Линце, Инсбруке также существуют, но они очень малочисленны (15-20 человек) и естественно иметь в репертуаре больше классические спектакли они не могут.

Ваше отношение к классическому наследию?

– Самое серьёзное. Считаю, что в XXI веке, наряду с работами современных хореографов, шедевры европейской и русской балетной классики сохраняться в репертуаре театров с большими труппами. Но в связи с тем, что с тех пор неизмеримо выросла исполнительская техника танцовщиков, при восстановлении «старых» балетов необходимо что-то частично менять и усложнять, создавая с этим. Это касается и режиссуры спектаклей, чтобы они не выглядели столь уж архаичными. Я один из тех немногих в Европе, кто имеет за плечами великую русскую балетную школу, так как учился и выпускался в Москве, у известного педагога Александра Прокофьева. Я воспитан на классических спектаклях и отношусь поэтому к классическому наследию, к тому, что еще сохранилось от балетов России и Франции с огромным уважением.

Если брать даже финансовую сторону работы балетной труппы,



то должен сказать, что на «полноценные» классические спектакли проблем с продажей билетов не существует, залы всегда полны. Чего нельзя сказать о балетах «современной» хореографии, хотя в репертуаре они, безусловно, должны быть.

– Расскажите, пожалуйста, об организации балетной труппы. Могут ли одинаково успешно артисты балета Венской оперы исполнять классический и современный репертуар?

– Как я уже говорил, при единой дирекции и едином художественном руководителе мы работаем на двух сценах, в двух театрах. В каждом свои педагоги, балетная школа также относится к нам. Директор школы Йолода Зайферт занимается организационными вопросами, а все «глобальные» вопросы решаются совместно. Главный балетмейстер-репетитор Шандор Немети в Штаатсопер ведёт ежедневные репетиции, работает с солистами при постановочной работе. В Фольксопера – педагоги и репетиторы свои.

В Штаатсопере основой балетного репертуара являются большие классические спектакли: «Лебединое озеро» (хореография Р.Нуреева), «Спящая красавица» (П.Райт), «Жизель» (И.Чернышев), «Щелкунчик» (Р.Занелла), «Коппелия» (Д.Харангозо-старший). Есть и работа Иржи Киллиана «Маленькая смерть» и других современных хореографов.

Последняя наша премьера – «Онегин» (Д.Кранко).

В труппе Штаатсопер среди артистов балета есть «чистые» классики, технически хорошо оснащенные, есть те, кто одинаково сильно выступает и в современном репертуаре, а есть и те, кто и предпочитает и лучше владеет современной техникой.

– Как Вы собираетесь выстраивать репертуар? Есть ли конкретные планы на будущие сезоны?

– Репертуарный план выстраивается так: в Штаатсопер мы даём больше, преимущественно классические спектакли. В декабре буду восстанавливать один из знаменитых балетов моего отца «Концерт в городском саду» на музыку Иоганна Штрауса «Promenade Concerts», где воссоздаётся атмосфера жизни Вены конца XIX века. В ноябре на сцене Фольксопера Борис Эйфман поставит балет «Анна Каренина», здесь же в марте предполагаются премьеры рок-балета «Queen» на музыку знаменитой английской поп-группы этого же названия, в хореографии Бена ван Кавенберга.

Планируется постановка балетов «Манон» Кеннета Макмил-

лана, «Ромео и Джульетта» Джона Кранко, «Тщетная предосторожность» Фредерика Аштона. Кроме того, ведётся постоянная работа над репертуарными спектаклями.

В труппу пришло много новых артистов, они «входят» в репертуар, осваивают новые партии.

– Какова гастрольная политика театра?

– Здесь есть свои сложности. У нас не так уж много свободного времени для гастрольных поездок, хотя приглашений достаточно много. У балета – 2-3 спектакля в неделю, на 2-х сценах, восстановление старых спектаклей из репертуара, 2-3 премьеры в каждом сезоне, спланированные на два года вперёд. Но всё-таки кратковременные поездки мы делаем.

– Собираетесь ли Вы приглашать «гостевых» звёзд из других театров на отдельные спектакли?

– Да, безусловно. Это сейчас общепринятая практика. В прошедшем сезоне в спектаклях Штаатсопер выступали: в «Жизели» – Полина Семионова (Берлинская опера) и Сергей Филин (Большой театр), Алина Кожокару и Йохан Кобборг (Лондонский королевский балет), Леонид Сарафанов (Мариинский театр); в «Лебедином озере» танцевали Алина Сомова и Игорь Колб (Мариинский театр) и многие другие.

Но мне хочется «вырастить» и своих ведущих молодых солистов, которые смогут достойно представлять балет Вены в следующих сезонах на достойном уровне.

– Насколько Вы будете учитывать балетные традиции Венской оперы?

– В Австрии мало чего осталось. В Штаатсопер – пожалуй, только «Фея кукол», да ещё к традиционным балетам можно отнести постановку Рудольфа Нуреева – «Лебединое озеро» (середины 60-х годов XX века). Но сейчас я хочу вернуть на

Венскую сцену ряд спектаклей европейской и русской классики.

– Сохраняете ли Вы творческие связи с балетом Венгерской оперы?

– О творческих связях с балетной труппой Венгерской оперы в данное время говорить рано. Новый художественный руководитель Габор Кеверхази видит иное направление в работе балета Венгрии, другие принципы работы с танцовщиками. Пока сотрудничество ограничивается лишь обменом солистами на отдельные спектакли.

– Вы – представитель балетной династии, не трудно ли было вступать в «балетную» жизнь при столь значительном «грузе» славы Вашего отца – Дьюлы Харангозо-старшего?

– Мешало лишь в самом начале, когда я стал учиться в Будапеште, в балетной школе. Потом, когда я уехал в Москву, в хореографическое училище, это не имело никакого значения. Когда же вернулся после окончания МАХУ домой в Будапешт (отца уже не было в живых), я стал работать в театре – проблем тоже никаких не возникало. Я был классическим танцовщиком, отец – характерным, он был также знаменитым хореографом. Я имел большую известность именно как танцовщик, он – как основатель венгерского балета и постановщик. Когда после его смерти я восстанавливал ряд его балетов, то всегда в афишах пишется – хореография Д.Харангозо-старшего, восстановление – Харангозо-младшего. С 1995 года по 2005 год я был директором и художественным руководителем балета Венгерской оперы. И мне думается, что свою собственную дорогу в балете я нашёл. У отца всё, что в нём было – было от Бога, а я очень хорошо выучен.

Записала Е.КОЗЛЕНКОВА

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: (495) 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».

«Не мысль гордый свет забавит...»

С приходом в балетную труппу Венской государственной оперы Дьюлы Харангозо всё чаще обнаруживает себя тенденция сохранения традиций классического танца. Как бы ни пытались австрийские критики доказывать неактуальность и старомодность той или иной постановки и убеждать в значении для развития балета осуществления новых, современных трактовок, многие предпочитают оставаться почитателями классического балета и наслаждаться им по круплицам, по каплям, как глотком старого выдержанного вина. Если на сцене преобладают величественные, масштабные декорации, насыщенная драматургия, интересные характеры и хореография, передающая душевный мир героев, то у спектакля есть душа.

В этом смысле последняя премьера Венской оперы – балет «Онегин» не стал исключением. Это скорее не хореографическое прочтение пушкинского шедевра, а сценическое повествование о состоянии русской души, которое с трепетом и удивительно бережно воссоздал в спектакле выдающийся хореограф Джон Кранко. Кранко впервые показал «Онегина» в 1965 году в Штуттгарте. Обладателю уникального хореографического стиля, чуткому и тонкому художнику, ему удалось охватить образное богатство и поэтическую красоту пушкинского романа, и, как мне кажется, донести до зрителя многоликость и самобытность русских характеров, передать атмосферу российской действительности.

В выборе артистов на партии Онегина, Татьяны, Ленского,

Ольги основополагающими послужили профессиональная интуиция и субъективный взгляд руководителя Штуттгартского балета Рида Андерсена. Отдавая предпочтения молодым артистам, он поставил перед ними достаточно сложную задачу – постичь внутренний мир пушкинских героев, живших в столь далёкое от нас время. Тем не менее, задор и обаяние Марии Яковлевой в партии Ольги, вдохновение и восторженность Эно Печи в партии Ленского, загадочность и мечтательность Ирины Цымбал в партии Татьяны, напомнившей чертами лица Наталию Гончарову, и, наконец, элегантность и непредсказуемость холодного эгоизма Ивана Попова – Онегина, иногда, впрочем, способного к проявлению романтических чувств, – не могли оставить австрийского зрителя равнодушным.

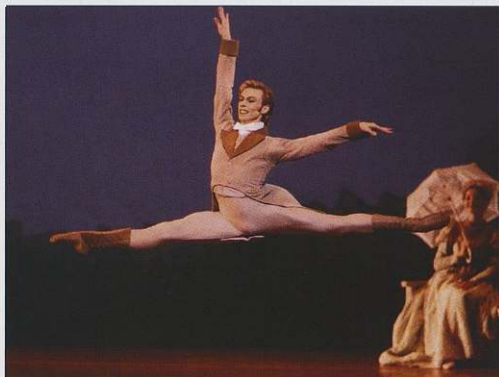
Отдельно хочется сказать о выступлении в роли Татьяны Симоны Ножа.



■ Симона Ножа (Татьяна) и Иван Попов (Онегин).
ФОТО АКСЕЛЬ ЗЕЙНИНГЕР

► Мария Яковлева (Ольга) и Эно Печи (Ленский).
ФОТО АКСЕЛЬ ЗЕЙНИНГЕР

► В одном из премьерных спектаклей «Онегин» партию Ленского исполнил знаменитый Владимир МАЛАХОВ. ФОТО АКСЕЛЬ ЗЕЙНИНГЕР



Созданный ею образ можно назвать творческой победой. Татьяна Симоны Ножа поразила естественностью, искренностью, глубиной душевных переживаний, показалась подлинной пушкинской героиней.

Музыкальный материал, собранный Джоном Кранко из разных произведений Чайковского и аранжированный Куртом Хайнцем Штольце, – важное звено концепции спектакля, в котором – суть и настроение дуэтов, монологов, массовых сцен. В партитуру балета вошли фрагменты из «Времени года», «Франчески да Римини», «Русской сюиты», «Натавальс», «Ноктюрн» Cis-moll, и другие. Музыкальный руководитель спектакля Валло Пэнн впервые встал за пульт Венского симфонического оркестра и сразу заявил о себе как о талантливом балетном дирижёре. Пожалуй, в первый раз я

как музыкант почувствовал единение музыки и хореографии как основ гармонии спектакля.

Балет «Онегин» в Венской опере увидел свет благодаря хореологу Джейн Борн – знатока текстов практически всех спектаклей Джона Кранко, поскольку она участвовала в постановках его произведений во многих театрах мира. Ей помогал репетитор-постановщик Иван Кавалари, в недавнем прошлом – один из лучших исполнителей партии Онегина на Штуттгартской сцене.

В ближайших планах Венской оперы возвращение в репертуар ещё одного шедевра Кранко – «Ромео и Юлии» Прокофьева, а также премьерный спектакль «Анна Каренина» в постановке Бориса Эйфмана.

Игорь ЗАПРАВДИН



Танцуют

► Выступают участники фестиваля в Куопио



Финский город Куопио – озерный край и туристический рай, куда едут за рыбацким счастьем, водными круизами и банными удовольствиями. На 85 тысяч душ населения насчитывается шесть музеев, несколько театров, двадцать школ танца, вместительный музыкальный центр с великолепной акустикой и симфонический оркестр, который по традиции открывает летний культурный сезон. Пик сезона – танцевальный фестиваль, приходящийся на период «суви», по-фински – краснопогодые. В такие дни Куопио – это ясное небо, улицы, залитые солнцем, и танцы, танцы, танцы. Танцевальное разнообразие – предмет особой гордости организаторов. Помимо выступлений профессионалов фестивальная программа включает многочисленные обучающие курсы с широким диапазоном – от классики до брейка и обязательный показ местных самодельных коллективов. Танцуют любители везде, где есть мало-мальски подходящая площадка – в клубах, парках, на площадях. Самая престижная открытая сцена расположена на рыночной площади, среди торговых рядов и палаток с вкуснейшим мороженым. Организаторы выпускают на неё лучших из лучших, а лучшие в Куопио – это дети.

Ежегодным героем фестиваля по традиции становится мальчишеский коллектив Poika. За двадцать лет существования он выдвинул из своих рядов немало известных ныне финских танцовщиков. Но и для тех, кто не собирается делать танец профессией, фестивальные дни – хороший повод себя показать. Разновозрастные мальчики и девочки различной комплекции (хочешь танцевать – танцуй, худеть при этом не обязательно) серьезно отплясывают брейк и очень неплохо демонстрируют основы танца модерн. Встречаются и любопытные жанровые сочетания: например, хип-хоп под блюз Патрисии Каас.

Несмотря на титул «старейшего и крупнейшего» фести-

валь в Куопио – уютный и домашний. В привычках и нравах царит полная свобода. Кто-то приезжает в театр в вечернем туалете и на автомобиле, кто-то предпочитает пляжные шлепанцы и велосипед. Общее для всех – корректность по отношению к артистам. Каким бы длинным и непонятым ни был балет, никто не покидает своих мест. Стайка недовольных, потянувшаяся из зала на представлении Creativ Africa, оказалась нашей туристической группой. Остальные досидели до конца и дружно хлопали, хотя, наверное, тоже ожидали от посланцев Конго, Мозамбика и Сенегала жизнерадостных плясок с барабанами, а не монотонного танц-театра с разговорами. На мой вопрос, откуда берется такое безграничное терпение, директор фестиваля Анна Питканен ответила, что приобщение к иным культурам, в корне отличающимся от родной финской, – одна из главных задач форума, и тридцать шесть лет фестивальную практику успели воспитать своего зрителя. После этого стало ясно, почему на афише самого северного в Европе фестиваля юный африканец поднимает огромный, широко открытый глаз.

Из российских коллективов в Куопио выступила только танцевальная группа Псковского хора, но русское присутствие в городе осязатно. Местные танцовщики помнят, что к классическому танцу финны приобщились благодаря легендарной Павловой, гастролировавшей в Финляндии в начале века. На улицах висят афиши, извещающие о сентябрьском «Евгении Онегине» в исполнении московской «Новой оперы». В городском парке на берегу озера, среди валунов и елей, стоит бюст Пушкина, подарок города Пскова – побратима Куопио. Чайковского финны любят наравне с Сибелиусом, причем «Лебединое озеро» настолько почитаемо, что имеется даже детский адаптированный вариант. «Маленькое лебединое озеро» хореографы Сами Сайконена было показано в финской фестивальном программе, а кульминацией Kuopio dance festival стало выступление двух европейских «тяжеловесов» – моло-

Все!



дежной труппы Танцевального театра Нидерландов (NDT-2) и итальянской компании Aterballetto.

Голландцы открылись Sleepless – одноактным балетом отца-основателя NDT Иржи Килиана. Композиция для трех пар на музыку не менее знаменитого авангардиста Дирка Хаубриха – превосходный образец музыкально-хореографического минимализма с абсолютным взаимопроникновением танца, музыки и сценического дизайна. Идея впечатляет простотой и изяществом: формирование тела как инструмента танца и танца как воплощенной музыки. Все три составляющих – тело, танец, музыка – собираются постепенно, как предмет на полотнах конструктивистов. В кульминации струнные ведут тему Моцарта, и танцует дует гибких, словно бескостных танцовщиков. Следить за танцем с возбуждающими перепадами напряжения – от полной расслабленности, почти прострации до взрывной резкости – настоящее удовольствие.

Лауреаты «Бенуа де ла данс» Поль Лайфут и Соль Леон поставили для NDT две стильные композиции: романтические эмоции на красном ковре – *Subjekt to change* и очаровательную безделушку – *Shutters shut*. Последняя, где вместо музыки звучит фрагмент из поэмы Гертруды Стайн, посвященной Пикассо, – забавная пластическая игра с метроритмом стиха. Фразы и отдельные слова повторяются с назойливостью заезженной пластинки, а артисты движутся с четкостью марионеток.

Если килиановский мастер-штюк – это высокая мода, «одноактовки» Лайфута и Соль Леон – коллекция пре-апорте, то третий раздел голландского вечера – композиция «Minus 16» израильтянина Охада Нахарина – качественный ширпотреб. Хореограф-клипмейкер, монтирующий свои балеты из ярких, как вспышка, эпизодов, позволяет артистам не только станцевать, но и рассказать о себе. Каждый исполняет монолог под собственную фонограмму с автобиографией. Выясняется, что один обожает готовить, другой не может выйти на сцену без «дринка»,

третий не любит свое тело и т.д. К концу повествования зрители настолько расположены к рассказчикам, что с легкостью позволяют вывести себя на сцену для совместного танца.

В «Ромео и Джульетте», привезенном итальянцами, артистов и зал объединяют шекспировские страсти. В спектакле Марио Бигонзетти девять Ромео и столько же Джульетт. Все они – байкеры в соответствующем облачении: черная кожа, наколенники и шлемы, использующиеся в качестве обуви. Вращения и балансирования на таких «пуантах» не столько эффектно, сколько опасно, но хореографа это не тревожит. Его танцевальный стиль замешан на скорости, резкости, напористости и предельной физической отдаче. Артисты танцуют так, будто вышли на сцену в последний раз. Их страсть – это жизнь на грани, но поразительно полнокровная жизнь. Собственно шекспировского сюжета – враждующих кланов, Тибальда, Меркуцио и пр. в балете нет. Соответственно урезана и партитура Прокофьева, из которой исчезли почти все зарисовки веронского быта. Темпераментный постановщик так и не признался, как ему удалось договориться со строгими наследниками композитора, но цель – показ не истории, которая всем известна, а ее энергетика – оправдывала средства, а результат – мощный, импульсивный, смотрящийся на одном дыхании спектакль – превзошел ожидания.

Фестиваль, завершившийся на такой высокой ноте, собрал около 7.500 зрителей, и это только в залах. Еще порядка 30 000 человек смотрели ежедневные представления на открытом воздухе. Этот несомненный успех артистический директор Йорма Уоттинен объяснил просто: «В течение многих лет мы разрабатывали концепцию фестиваля, шли сквозь ошибки и просчеты, но теперь, я чувствую, нашли свой облик». Какой именно, директор уточнять не стал – не было необходимости. Танцующий Куопио видели все.

Светлана НАБОРЩИКОВА

Бортовой журнал Пины Бауш



■ Реклама альбома
«Пина Бауш»

Немецкая танцовщица, хореограф и кинорежиссер Пина Бауш известна и почитаема во всем мире. С 1969 года она ставит спектакли на основе экспрессионистски заостренного танца модерн. С 1971 года Бауш работает с труппой Танцевального театра в Вуппертале: здесь ею созданы многие спектакли, в частности, истинные шедевры – «Весна священная» и «Не ужасайтесь» на музыку, соответственно, Стравинского и Вейля. С 1979 года Вуппертальская труппа дает представления в Париже: по инициативе Жерара Вьетта, директора Городского театра, в столице Франции ежегодно проходят премьеры спектаклей Пины Бауш – уже более четверти века! Такого долгосрочного и плодотворного сотрудничества с зарубежным театром не знает ни один хореограф мира.

Секрет давней и неувядающей любви Парижа к Пине кроется в самобытности ее таланта, живой поэзии и неиссякаемой фантазии, постоянном творческом поиске и устремленности в неизведанные тайны бытия. С 1989 года труппа Пины Бауш регулярно работает за границей: вначале она обрела резиденцию в Палермо, затем были Мадрид, Вена, Лос-Анджелес, Гонконг, Лиссабон, Рим, Будапешт, Сан-Пауло, Стамбул, Сайтама (Япония). Это географическое разнообразие дало важные и контрастные результаты: каждый спектакль, созданный за границей, становится новой главой в «дневнике» путешествий труппы и обогащает её «бортовой журнал». В связи с этим у Бауш появилась репутация «туроператора» современного танца, что, кстати, будоражит публику и обостряет интерес к новым постановкам.

Вуппертальская труппа ежегодно завершает сезон Городского театра, и каждый раз на её представления все билеты раскупаются заранее. Вот и в нынешнем году вокруг премьер-

■ Сцена из спектакля «Крупный нарез». Фото Лоран Филипп



ной постановки Бауш возник традиционный ажиотаж. На сей раз, она показывает в Париже спектакль «Rough Cut» («Крупный нарез»), созданный для семнадцати артистов в Сеуле – прошлогодней резиденции труппы. Представление с антрактом идет два с половиной часа под хорошо составленную и тщательно связанную с действием фонограмму – впечатляющий коктейль из трансформированных корейских мелодий, электронной музыки, популярных песен и разного рода композиций для ударных инструментов. Музыка формирует полифоническую атмосферу спектакля и сообщает ему эмоциональную силу.

Пустая сцена украшена высокой ледяной скалой, напоминающей гигантскую меренгу. Сюда время от времени взбираются хорошо экипированные скалолазы, а во второй части спектакля на скале появляются масштабные видеоизображения, в частности, морских волн или цветущих лугов, по которым иногда прогуливаются и артисты (автор декораций и видео – Петер Лабст). Как всегда, пластичные мужчины одеты в черные деловые костюмы, грациозные женщины – в длинные облегающие платья из цветного сатина (художник – Марион Сито), что в сочетании с пышными волосами и высокими каблуками формирует изысканно-чувственные силуэты – своеобразную визитную карточку труппы.

Новый спектакль, как и предыдущие, выстроен в характерной для Бауш стилистике неспешно развивающегося дивертисмента, в котором органично и виртуозно переплетаются номера разные по жанру (танец, акробатика, скетч, клоунада), настроению и динамике. Волнообразное по балансу чередование и пульсация номеров (ансамбли то распадаются, то собираются) пленяют публику свободой и элегантностью импровизации, наполненной легкой жизнерадостной усмешкой и тонким добродушным юмором автора.

Особое впечатление, как всегда, производят танцевальные soli. Сотканные из воздушных музыкальных линий танцовщиц и взрывных импульсных жестов танцовщиков, эти номера, словно драгоценные жемчужины, украшают спектакль и вызывают восхищение публики. Среди великолепных солистов потрясающее впечатление производит маленькая индонезийская танцовщица Дитта Миранда Жасифи – экзотический цветок божественной красоты и грациозности, дивной пластики и магии.

Труппа Пины Бауш – это не только замечательные артисты, но и преданные единомышленники, способные точно воплотить и ярко оживить все идеи и замыслы хореографа. В этом также состоит один из секретов непрерывного творческого восхождения Бауш, давно достигшей мировой славы и всемирной любви.

Виктор ИГНАТОВ, Париж.

P.S. В ноябре с.г. парижское издательство Actes Sud выпустит альбом «Пина Бауш» с фотографиями Guy Delaaye: они представляют ансамбль произведений хореографа и отразят весь ее творческий путь.

KONSTANTIN TACHKIN'S

SPBT

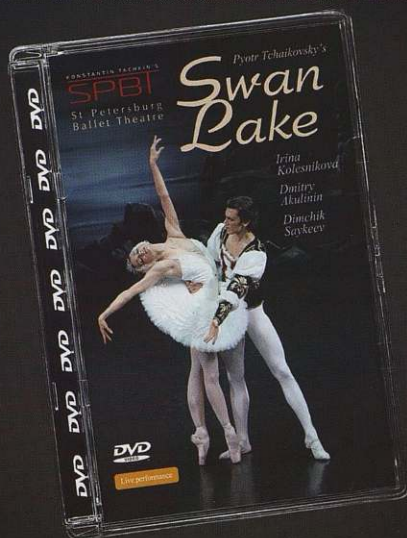
Санкт-Петербургский
Театр балета Константина Тачкина

Ирина Колесникова

в балете "Лебединое озеро"

"Бриллиант в короне Санкт-Петербургского Театра Балета - восхитительно красивая Ирина Колесникова, способная в мастерстве и художественности исполнения соперничать с любой звездой Большого или Мариинского театров."

Майк Диксон - Сцена - 16 марта, 2006 - Лондон



Этот живой спектакль был записан 2-го апреля 2006 года в State Theatre, в Претории во время первого турне SPBT по Южной Африке.

Принц Зигфрид
Дмитрий Акулинин

Ротбарт
Дымчик Сайкеев

Полную информацию об этом DVD можно получить на сайте

www.irinakolesnikova.com

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

...с присвоением почетного звания

Указом Президента Российской Федерации В.В.Путина присвоены звания «заслуженный деятель искусств Российской Федерации» педагогам Московской государственной академии хореографии **Надежде Вихревой** и **Татьяне Гальцевой**, «заслуженная артистка Российской Федерации» солистке балета театра «Русский камерный балет «Москва» **Елизавете Небесной**, «заслуженный работник культуры Российской Федерации» педагогу Московской государственной академии хореографии **Елене Баршевой**.



**Елена Николаевна
БАРШЕВА**

почти тридцать лет танцевала после окончания Ленинградского хореографического училища на сцене Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. С 1982 года она – педагог Московской государственной академии хореографии. Среди ее учеников многие ведущие солисты известных отечественных и зарубежных трупп, лауреаты и дипломанты различных международных балетных конкурсов.



**Татьяна Александровна
ГАЛЬЦЕВА**

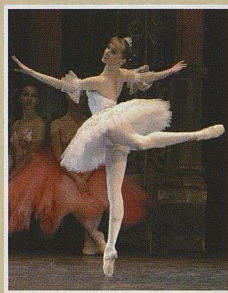
после окончания Воронежского хореографического училища была принята в труппу Воронежского театра оперы и балета. За четыре года работы в театре станцевала ряд сольных и ведущих партий, среди которых Одетта-Одиллия в «Лебедином озере», Сванильда в «Коппелии», Медора в «Корсаре», Принцесса Флорина в «Спящей красавице» и другие. Получив приглашение на должность ведущей солистки в Донецкий академический театр оперы и балета, продолжила там свою танцевальную карьеру, значительно расширив свой репертуар. В 1988 году окончила балетмейстерский факультет Государственного института театрального искусства имени А.В.Луначарского (ГИТИС). С 1996 года работает преподавателем классического танца Московской государственной академии хореографии, является доцентом кафедры женского классического танца.



**Надежда Алексеевна
ВИХРЕВА**

более полувека жизни отдала искусству балета. Ведущая солистка Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, балетный критик и историк-балетовед, уникальный специалист по записи танцев, балетмейстер-постановщик, педагог классического танца – необыкновенно широк круг ее интересов. И везде и всегда Надежда Алексеевна трудится самоотверженно, с полной самоотдачей, стремясь передать свой опыт и знания и коллегам, работающим рядом, и своим ученикам.

Компетентность, профессионализм, преданность делу отличают творческую деятельность педагога Московской академии хореографии Надежды Алексеевны Вихревой.



Елизавета НЕБЕСНАЯ

– выпускница Пермского хореографического училища, которое окончила по классу Е.Быстрицкой в 1994 году. Ныне – ведущая солистка театра «Русский камерный балет «Москва».

В её репертуаре – центральные партии в балетах «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Жизель», «Щелкунчик», «Смерть в Венеции», «Арлезианка», «Лавка чудес» и другие.

ИНФОРМ-БАЛЕТ

Дебюты под занавес сезона

Большой театр продолжил 230-й сезон, причудливо прерванный неожиданным отпуском, и новые дебюты выстроились чередой.

Екатерина Крысанова (педагог Светлана Адырхаева) стремительно продвигается к вершинам творчества. Кажется, совсем недавно она станцевала Аврору в «Спящей красавице», и вот – заглавная роль в «Золушке» Ю.Посохова. Хорошо оснащенная технически, живая, бойкая артистка, по общему признанию, успешно справилась с непростыми задачами обоих спектаклей.

Её однокашница Анна Никулина (педагог Екатерина Максимова) владеет классическим танцем ничуть не хуже. Но, если Крысанову хочется назвать «солнечной», то Никулину, продолжая метафору, следует окрестить «лунной» балериной: Анна более лирична, самоуглубленна. Такими красками была окрашена её Подруга Принца (первая вариация) в «Лебедином озере».

Мария Александрова – Кармен («Кармен-сюита» Ж.Бизе-Р.Щедрина в хореографии А.Алонсо). У подопечной Татьяны Голиковой дебют получился запоминающийся. Крупная пунцовая роза в копне темных волос. Криво-красное, предвещающее трагедию

платье несколько удлиненного кроя, отсылающего в «ретро» сменится беспроблетно-черным. Кармен-Александрова – это выразительность жеста, пластика походки, ничуть не менее вычурная, чем у Тореро. Она вызывая своей независимостью, живёт собственной жизнью, не принадлежит никому, играет со всеми, оставаясь «над», и гибнет, как инородное тело, по отторгнутое миром сильных, но по-животному примитивных страстей.

«Concerto barocco» Д.Баланчина (на музыку И.С.Баха) не предполагает актерских задач. Единственному солисту одноактного балета Егору Хромушину нужны лишь красота фактуры (имеется), уверенное партнерство (состоялось) да выразительная графика плюс некая внутренняя напряженность. Егор подготовил партию с педагогом Владимиром Никоновым за пару репетиций, и ему, ещё не успевшему приобрести достаточного сценического опыта, пока не хватило премьерского ощущения значимости своего персонажа.

Столь же скоропалительным оказалось появление Нины Капцовой (педагог-репетитор Марина Кондратьева) в когорте солистов «Игры в карты» И.Стравинского-А.Ратманского. Разучив сложно насыщенный хореографи-

ческий текст, артистка вполне освоила и ураганные темпы балета.

Несколько дней спустя Нина «ввела» в «Тарантеллу» Д.Баланчина-Л.М.Готтшалка нового партнёра – Вячеслава Лопатина. Можно было предположить, что работающий с Борисом Акимовым артист создан для роли рыбацкого паренька, в вихре танца выражающего своё пылкое чувство. Но всё оказалось сложнее. Сказались травмы обеих стоп. Они отвлекли внимание исполнителя от необходимости прорисовать тело в пространстве и рационально расходовать энергию.

Карим Абдуллин под руководством Бориса Акимова и Владимира Никонова сделал серьёзный творческий рывок благодаря своей целеустремлённости и трудолюбию. Однако партия одного из солистов «Symphony in C» Д.Баланчина стала испытанием для танцовщика, которому ещё предстоит подружиться с темпами *allegro* первой части музыки Бизе и *presto* коды балета.

Светлана Лункина (педагог Екатерина Максимова), усиленно репетировавшая роль Лизы в период подготовки к премьере «Тщетной предосторожности», наконец, вышла на сцену в этом спектакле. Балерина интер-

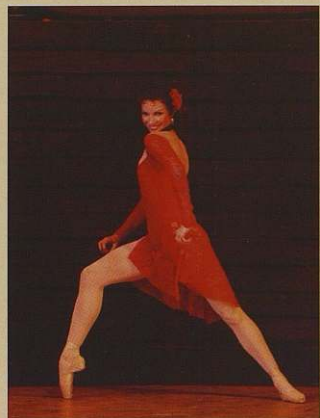
■ С.Лункина (Лиза) в балете «Тщетная предосторожность». ФОТО Д.ЮСУПОВА, БОЛЬШОЙ ТЕАТР



■ А.Шпилевский (Эспада) в балете «Дон Кихот». ФОТО Д.ЮСУПОВА, БОЛЬШОЙ ТЕАТР



■ М.Александрова (Кармен) в балете «Кармен-сюита». ФОТО Д.ЮСУПОВА, БОЛЬШОЙ ТЕАТР



ИНФОРМ-БАЛЕТ

претироваала роль деревенской простушки в свойственной ей «пастельной» гамме.

Успешным дебютом в партии Эспады в «Дон Кихоте» ознаменовал свое появление в труппе Большого Артём Шпилевский. По-видимому, ценное приобретение Большого театра. Выпускник Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой 1999 года (классы К.Шатилова и В.Цветкова), он совсем недолго проработал в Мариинском театре. По приглашению Олега Виноградова танцовщик оказался в Коре. Сеулский период творчества завершился в 2002 году, когда Артём перебирается в берлинскую Штаатсопер. Здесь он исполняет партии солиста в *pas de trios*, Ротбарта и Принца в «Лебедином озере», Дезири в «Спящей красавице», Альберта в «Жизели», Солора в «Баядерке», создает образы принцев в «Щелкунчике» Патриса Барта и «Золушке» Владимира Малахова, танцует в «Apollo» и «Ballet Imperial» Д.Баланчина, а также балетах современных хореографов. Ныне в биографии Артёма открыта новая страница, и, как он надеется, надолго.

Совсем немного репетировал он роль Эспады с Юлианой Малхасянц, но привнёс с собой на сцену многое, что накоплено прежде, в том числе и на Западе. Шпилевский покоряет внешней авантюризмом. Он высок, строен, красив линиями фигуры и чертами лица. Гибкое тело, выразительное и певучее само по себе, легко отрывается от земли, «раскрываясь» в прыжках-«разножках». Артисту присущи темперамент, ощущение эстетики испанского танца и конкретный образ. В его Эспаде чувствуется нерв человека, поминутно рискующего жизнью. В то же время это любимец восхищенной толпы, способный распалить сердце любой женщины. Ведь только сердечком может поднять адресованный ему дамой цветок лишь для того, чтобы, сжав его в кулаке, тут же нарочито отбросить... Вместе с тем танцовщик остается в рамках академической культуры.

«Дон Кихот» с участием Шпилевского и завершил сезон Большого балета.

Александр МАКСОВ

РАТИ-ГИТИС

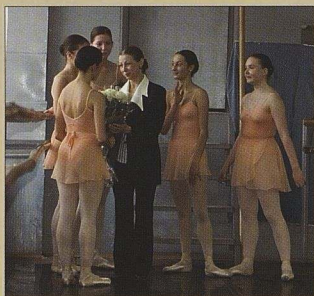
«РАТИ-ГИТИС» – так называется школа-студия или колледж, который вот уже седьмой год работает «под крылом» балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства (в прошлом ГИТИСа).

Идею создания такой школы при факультете мечтал осуществить Ростислав Владимирович Захаров. И вот ныне, спустя более двух десятилетий со дня его кончины, его мечта обрела реальный облик – в школе-студии «РАТИ-ГИТИС» состоялся первый выпуск. Он пока что невелик – всего пять юных танцовщиц. К выпуску их готовила педагог классического танца Людмила Синельникова, в прошлом известная балерина, окончившая ГИТИС как

ученица великой Марины Семёновой, а народно-сценический танец им преподавала Александра Гривина, воспитанница Вагановской академии.

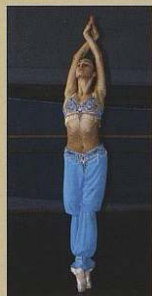
Выпускные экзамены вызвали большой интерес у педагогов балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства, которые высоко оценили профессиональную подготовку будущих артисток, – Анны Антипиной, Анастасии Барсуковой, Марии Мина, Софии Начкебия, Елены Пахомовой.

Сегодня в школе-студии «РАТИ-ГИТИС», куда принимаются дети с пяти лет, – 49 учащихся. Ею руководит директор Анна Деметьева.



◀ Выпускницы со своим педагогом Людмилой Синельниковой.
ФОТО Д.КУЛИКОВА

▶ Экзаменационный номер С.Начкебия – монолг Никии из балета «Баядерка».
ФОТО Д.КУЛИКОВА



Мартин Лютер – герой балета

В Москве, на сцене Дворца культуры «Салют», состоялась премьера балета «Мартин Лютер». Этот двухактный спектакль о жизни одного из крупнейших реформаторов церкви Мартина Лютера поставил молодой балетмейстер из Саратова Дмитрий Бугаев. Премьера балета одновременно явилась и творческим представлением нового коллектива «Театр русского балета», возглавляемого Бугаевым. Балетмейстер, создавая свой спектакль, не экспериментировал с формой и стилем. Его хореографиче-

ский язык – это традиционный классический танец, подчинённый по сценам выстроенной драматургии. Музыкальный материал, используемый Бугаевым для постановки «Мартина Лютера», весьма разнообразный. В спектакле звучат фрагменты произведений авторов, творивших в разных странах, в разные эпохи. Главные партии в балете исполнили Сергей Чумаков (Мартин Лютер), Екатерина Шалапина (Ангел Света), Антон Домашёв (Ангел Тьмы).

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ



■ Афиша спектакля «Мартин Лютер».

ИНФОРМ-БАЛЕТ

Чудо селекции



◀ Сюита из балета
«Щелкунчик»
в постановке
В. Васильева.
ФОТО Е. ФЕТИСОВОЙ

▶ В. Васильев с
дипломом школы.
ФОТО Е. ФЕТИСОВОЙ



Кому-то о Бразилии известно только то, что там «много-много диких обезьян», кто-то вспомнит красочные карнавалы Рио-де-Жанейро, а кое-кто и знаменитый бразильский футбол. Однако крепкие ноги бразильцы демонстрируют не только в спорте. С недавнего времени здесь активно действует серьезная балетная школа.

О школе Большого театра в Бразилии (г.Джойнвилль, штат Санта Катарина) мы уже рассказывали на страницах журнала (№ 4-5, 2004). Теперь, спустя два года, её воспитанники выступили на Новой сцене Большого театра с отчетным гала-концертом. Вместе с директором школы Жо Браска Неграо и педагогами сказал несколько напутственных слов юным артистам и Владимир Васильев, посоветовав им забыть о волнении и помнить лишь о радости, которую приносит танец и которая обязательно передается зрителям.

Первое отделение заняла сюита из балета П.Чайковского «Щелкунчик» в хореографической редакции и режиссуре Владимира Васильева. Партию Маши исполнила Мариана Шуерпер: подвижная и гибкая, она вполне успешно справилась со взрослой балеринской партией, ничуть не нуждаясь в скидках на возраст. В роли Принца вышел Жоао Пауло Фразао, уже запомнившийся московской публике своим участием в X Международном конкурсе артистов балета и хореографов.

Второе отделение было посвящено современной хореографии, которую предварял видеофильм о школе. Зрители увидели поставленные хореографом Амарильдо Кассиано «Розы» на музыку «Печального вальса» Э.Вила-Лобоса и «Чтобы тебя увидеть» на музыку «Воскрешение святого» Астора Пьяцоллы. Последний номер-соло запомнился

ярким выступлением ученицы Стефанине Роша.

И напоследок – подарок публике: конечно же, бразильский народный танец, апофеоз всего концерта! Поставленный в традиции уличного карнавала (как театральное действо), танец «Маракату» вывел на сцену всю школу, причем ученики аккомпанировали себе на национальных инструментах.

Балетная школа из города Джойнвилля – русский цветок, пересаженный на чужую почву, – вполне прижился в бразильском климате и обрёл новые краски... «Южные»

физические данные учеников, помноженные на великую русскую школу, – настоящее «чудо селекции!» Хотелось отметить две черты, доминировавшие в танце юных бразильцев, – это старательная, почти педантичная аккуратность исполнения и при этом отсутствие скованности, ученической зажатости – только искреннее, очень светлое чувство радости пребывания на сцене, огромная внутренняя отдача в танце каждого ученика. Так наказ Васильева получил отклик в их сердцах.

Ольга ШКАРПЕТКИНА

Балетная студия заслуженной артистки России Нины Сперанской

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

тел. (495) 9430145, 8-916-674-1893
e-mail: nsperanskaya@yandex.ru

ИНФОРМ-БАЛЕТ

Школа стала училищем



1 августа 2006 года стал днём рождения Самарского хореографического училища. Давняя мечта местных служителей Терпсихоры, где вот уже 75 лет существует Театр оперы и балета, более 50 лет – Волжский русский народный хор с самобытным танцевальным коллективом, об открытии специализированного учебного заведения для подготовки профессиональных артистов балета, наконец, сбылась.

Это важное событие в культурной жизни Самарской губернии, как практически все, что связано с культурной стратегией в регионе, происходит при содействии губернатора Константина Титова. Уч-

■ Здание хореографического училища в Самаре.

редителями училища являются Министерство культуры и молодежной политики, Министерство образования и науки, а также Департамент имущественных отношений Правительства области.

Хореографическое училище рождается не на пустом месте. С 1960 года при Самарском театре оперы и балета работает Центральная хореографическая школа, созданная по инициативе тогдашнего главного балетмейстера театра, заслуженного деятеля искусств России Натальи Даниловой. Без этой школы существование профессионального ба-

лета в городе было бы практически невозможным. Именно её выпускники в течение всех этих лет были той «свежей кровью», которой подпитывалась труппа театра. Сегодня воспитанники школы составляют половину творческого состава балетной труппы нашего оперного театра, имеющего академический статус.

Успешная работа Центральной хореографической школы свидетельствует о том, что в Самаре имеются высокопрофессиональные педагоги, что, кстати, подтвердила экспертиза преподавательского состава школы специалистами из Академии русского балета имени Вагановой.

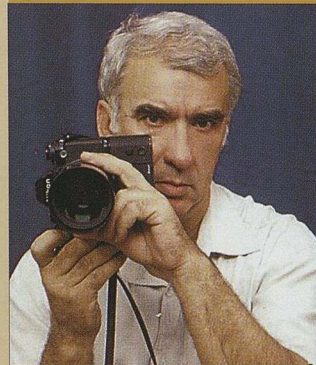
Предполагается, что Самарское хореографическое училище разместится в особняке, который является памятником архитектуры и расположен всего лишь в квартале от оперного театра и рядом с Домом актера.

Директором училища назначена главный балетмейстер Самарского театра оперы и балета Надежда Малыгина.

Набор в училище – на конкурсной основе, обучение бесплатное. Обучение будет вестись по общероссийским программам, утвержденным для аналогичных образовательных учреждений. И ещё. Старейшая в стране Вагановская академия русского балета берёт на себя шефство над Самарским хореографическим училищем.

Валерий ИВАНОВ

Фотолетопись конкурса в Варне



◀ Стоян Лефеджиев

▶ Обложка альбома



Стоян Лефеджиев начал заниматься фотографией ещё во время учебы в Высшем институте экономики в Варне, сначала был главным редактором институтской газеты, затем корреспондентом газет «Студентска Трибуна», «Полет», «Народно Дело» и других.

Балет он начал снимать в 1970 году, а в 1980 году во время X Международного балетного конкурса в Варне состоялась его первая фотовыставка. Всего в рамках этих форумов состоялась пять персональных выставок Стояна Лефеджиева. Его фотографии публикуются во всех крупнейших мировых балетных изданиях.

Альбом Стояна Лефеджиева «Балетная магия под луной», вышедший в 2006 году, содержит огромное количество черно-белых фотографий победителей конкурса и является фото-летописью Международной балетной олимпиады в Варне.

Н.ЛЕВКОВА

P.S.



Во сне и наяву

Конкурсы в конце и начале театрального сезона заняли столь значительное место, что просто нет возможности оставить процесс их преумножения не замеченным и не оценить их внимательнее.

Обдумывая причину такого массового развития конкурсных встреч, я определила конкурсы как своеобразный «сон наяву». Для одних участников после «сна» начинается звёздная жизнь, другим «сновиденье» подсказывает, что пока усилия не принесли плодов успеха. Но во всех случаях участники конкурса одерживают победу над собой, так как процесс подготовки, индивидуальная работа с педагогом, а часто и с хореографом, способствуют бесспорному и зримому росту профессиональной культуры. Ведь, скажем прямо, не всегда способности молодого артиста и их развитие вписываются в задачи театров, где работа с кордебалетом предполагает не индивидуальную, а коллективную форму репетиции, а дополнительные тренировки – в период подготовки к конкурсам – способствуют раскрытию юного танцовщика в своём театре. В этом позитивная роль балетных форумов. Другая их сторона – это возможность для артиста найти своего «покупателя», то есть труппу, где он нужен и будет востребован. Кстати, поэтому многие театры и не стремятся посылать потенциально ценных для себя солистов на «биржу выбора».

Так конкурсы стали своеобразными «аудишенами» для артистов и театров. Вот и первое противоречие, снижающее общий уровень конкурсных баталий.

Не меньшую опасность представляют оценки членов жюри, подчас не свободных в выборе, так как многие прибывают на конкурс со своими воспитанниками: для пиара собственной школы или театра. Хотя оценка «своих» в общей сумме баллов, как правило, не учитывается, можно занизить оценку соперника (в рамках приличия) и помочь друг другу. В последнее время этого нехитрого трюка в лоббировании своих питомцев многие судьи стесняться перестали и, ничего не скрывая, выходят во время репетиций на сцену и работают со своими подопечными участниками конкурса. Поверьте, я пишу не голословно, и, если не называть (пока) имена и факты, то только чтобы не навредить самим конкурсам, поскольку знаю, как трудоёмка их организация и как сложны поиски финансирования.

Только с начала этого года прошло 10 (!) масштабных конкурсов: Лозанна, Берлин, Киев, Пермь, Санкт-Петербург, Нью-Йорк, Джексон, Варна, Сеул, Артек. Ожидаются конкурсы в Сочи и Казахстане. Хотелось бы сказать: слишком много! Если иметь в виду профессиональную пользу балетному искусству.

Но посмотрим на явление с другой стороны: конкурс и зритель. Города хотят видеть у себя молодых звёзд, а привезти на

гастроли театры не всегда возможно, кроме того, дух соревнования делает показы максимально острыми, и зритель радуется.

Но что он получает с эстетической точки зрения? На что откликается аплодисментами? Ответим: на так называемый трюк – кто больше «скрутил», оригинальнее прыгнул, дольше устоял на пальцах одной ноги и т.п.

С какими пор это стало главным? Почему такого рода «виртуозность» подменила собой тонкости стиля, проникновенную игру актёра, обаяние личности, красоту поз классического танца, филигранность мелкой техники, чистоту подходов (движений-связок) и т.д.? Вкусы и интересы зрителя явно переориентированы, тут не может быть и речи о художественно-эстетическом обогащении, зато в пору говорить об эмоциях другого порядка, не входящих в задачи искусства, – о исполнительской ажитации и желании будоражить зрительские нервы. О том же, как негативно сказывается фривольная борьба с текстами классического балета на спектаклях наследия, мы уже писали не раз. Это ещё одно из принципиальных противоречий конкурсной индустрии.

Вот и определилось главное слово: конкурсы стали «индустрией», тогда как рождались с тем, чтобы открывать феномены искусства.

Как выйти из возникших противоречий? Выйти, пока все шескасказанное не загубило конкурсное движение изнутри?

Об этом вот уже не первый год представители международной балетной общественности собираются поразмышлять коллективно и, если найдется решение, осуществить определённую политику в интересах искусства, а не коммерческих амбиций отдельных организаторов и фирм. Пока же воз и ныне там...

Но боюсь сглазить: заявлено об организации федерации международных балетных конкурсов и появилась надежда на профессиональный подход к делу. Хватило бы только желания и энергии для столь нужных для искусства балета и его будущего решений и действий.

Мы не затронули в данных заметках о «снах наяву» репертуарных проблем балетных конкурсов, в том числе и такой острой проблемы, как и что служит материалом для их современного раздела. Возможно, уже первые встречи специалистов на первых форумах федерации внесут в эти вопросы ясность.

Надежда на лучшее поддерживает, какой бы хрупкой пока она не казалась.

*Валерия УРАЛЬСКАЯ,
главный редактор журнала «Балет»*

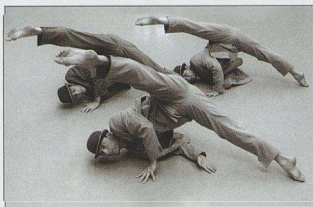
Summary

The BALLET THEME column invites the readers to participate in a conversation between reporter Stanislava Shchukova and conductor Alexander Sotnikov. The main idea of the interview is presented in its very title: "A Ballet Conductor Has Two Scores – One Musical and one Choreographic." Indeed, the profession of ballet conductor is very peculiar and absolutely unique. This is not a new problem, and it has more than once been addressed in magazines' publications. Today, we are offered an insight of what conductors themselves think of it. Do they believe a specialization in "the business of conducting" is necessary? Alexander Sotnikov, one of the sought-after Russian musicians, who has worked with troupes of different styles all over Russia and in many other countries, shares his reflections upon the specific character of ballet conducting, upon qualities a maestro should possess, and upon the current situation in the world of dance. Incidentally, quite recently he cooperated with Boris Eifman at the staging of the ballet *Tchaikovsky* on stage of the **Staatsoper** of Berlin.

The BALLET-PARADE column contains several articles.

■ Yelena Presniakova reports of the First National Festival of Choreographic Art of Russian Towns and Medium-Sized Cities titled *Ballet My Dream* held within the framework of the open forum, *The Arts of the Russian Provinces*. The festival was held at the town of Pokhvistnevo, Samara Oblast. The forum has concluded that the culture of classical dance in the Russian provinces is reviving. Such is the opinion of Sergey Filatov, Chairman of the Festival's jury and Chairman of Choreography at the **Russian Academy of Theatrical Arts**, who shared his impressions of the festival, of the ways the festival's program had been composed, and how the judging criteria had been developed.

■ The *Dance Open* Festival in St. Petersburg enjoys a high reputation for having a "broad democratic soul". Ballet critic Natalia Zozulina seconds the opinion, writing, "The *Dance Open* is mainly held in ballet classes, and its cornerstone is mentorship in the profession, which all those who are willing might get in touch with. There are scores of such people coming from all over Russia and abroad". The Festival the writer reports on was held recently for the fifth time. The **Mariinsky Theater** ballet répétiteurs Lubov Kunakova and Sergei Bereznoy held master



classes first, followed by foreign masters. Young artists had had a chance to take classes under instructors from the Mariinsky as well as from the **A. Vaganova Academy of Russian Ballet**, such as Irina Chistiakova, Elvira Tarasova and Gennadi Selitsky. Choreographer Vassili Medvedev reviews the festival in an interview presented here by Elena Popova.

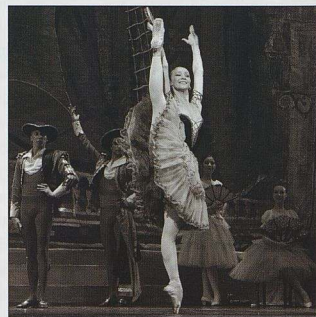
■ "A little part of me will live in anyone who is ever to dance on stage". These words uttered by Rudolf Nureyev have long become the motto of the festival movement that took start in the city of Ufa over ten year ago. Nina Zhilenko reports of the 12th *Rudolf Nureyev International Festival of Ballet Art*, whose honorary president was Yuri Grigorovich. Many Russian and foreign artists consider it an honor to dance in Nureyev's hometown and on the stage which retains memories of his young inspiration. Dancers from Brazil, Italy, Belgium, and France have visited here. This year's Festival was held within the framework of the festivities honoring the 450th anniversary of the annexation of Bashkiria to Russia. The audiences of Ufa had warmly welcomed the *Kremlin Ballet Theater* of Moscow, which presented the Sergey Prokofiev ballet *Romeo and Juliet* staged by Yuri Grigorovich and two productions in the rendition of the Theater's leader Andrei Petrov – *Napoleon Bonaparte* to the music of Tikhon Khrennikov and *Ruslan and Lyudmila* to Mikhail Glinka's opera score arranged for ballet by V. Agafonnikov. *Les Sylphides* with Mariinsky's principal dancers became a lyrical center of the Festival. A Spanish pair in *Don Quixote* enjoyed a great success. The principals of **National Opera of Latvia** who performed the major parts in *The Sleeping Beauty* exercised self-restraint well befitting their Baltic characters.

■ *Moscow Limelight* was "lit" in the capital city for the sixth time and once again gathered troupes and principal dancers representing different dimensions of contemporary dance. "We do not confine our participants within this or that

style", Nikolai Basin says. "The only thing that matters for us is the harmony of music, dance and human body". This year's geographical scope includes Germany, Holland, Spain, Poland, Slovenia, Sweden, Canada, South Africa, and, of course, Russia. The productions shown there left mixed impressions, but each one did expand the Moscow audiences' perceptions of such a complex phenomenon as contemporary dance, enriched their knowledge of its diverse styles and of direction in which different national schools develop, and introduced new and interesting artists, the seekers of the new in choreography.

■ *Rustic Gatherings of Tver'* is material presented by Galina Inozemtseva. The region of Tver' is the homeland of Tatiana Ustinova, a great 20th century choreographer. Even having become a world-renowned master she had never forgotten her native land and had always strived to keep aflame the love of folk arts among her countrymen. She had always promoted folk dance and supported local amateur dancers. The *T. A. Ustinova Regional Russian Folk Dance Competition* is held in **Tver' every other year and in 2006 was held for the tenth time. Its organizers, the Tver' Regional House of Folk Arts and the Department of Culture of the Oblast of Tver'**, have declared the competition open, which made it possible to invite participants from other oblasts – those of Moscow, Tambov, and Vologda. As a result, the competition proved rather large scale as almost thirty collective participants came to Tver'. Chairperson of the Competition, Lidia Ustinova, the daughter of Tatiana Ustinova, relates of the details of the Competition's progress.

The column **A NAME IN BALLET** presents an essay by Roman Volodchenkov about the *Kremlin Ballet Theater* prima ballerina Janna Bogoroditskaya.



The **NEW BALLET** column presents Russian theaters' premiere productions.

■ The **Opera and Ballet Theater of Yekaterinburg** gave birth to an unusual *Don Quixote*, one of those productions that have of late come to be dubbed "exclusive". Alexander Maksov, who attended the opening night, was spellbound by the organic combination of the "canon" and the originality wrought by the troupe's leader Viatcheslav Gordeyev, who chose to present the story of the Ingenious Hidalgo in his own way. The external optimism of the well-known ballet story conceals the loneliness of two idealists...

■ Alena Korchagina reflects upon the notion that "provincial theaters are a salvation for young choreographers". "In those theaters, the young neophytes who are just acquiring a name for themselves manage to embody their designs much more often than they do in big-city ones. Among them is Nikolai Markelov, a graduate of the **A. Vaganova Academy of Russian Ballet's** Choreography Department. He was cordially accepted into the **Opera and Ballet Theater of Izhevsk** (the capital city of Udmurtia) and soon put forth an exciting world premiere, that of the two-act ballet *Gone With the Wind* to the musical collage compiled of the tunes by various composers including A. Dvorak, F. Mendelssohn, V. Salomanov, A. Schoenberg, and A. Schnittke.

■ Valeri Vladimirov presents a detailed analysis of the new production of *Notre Dame de Paris* at the **Musical Theater of Irkutsk**. "Having made the cathedral itself the principal character of the spectacle, its creators – staging choreographer S. Kurianinov and art director N. Mikhailov, both of Krasnoyarsk – shifted the emphasis from the sphere of scenery to that of plasticity – as far, of course, as the music by Ts. Puni allows for. S. Kurianinov's choreographic language is traditional both in the carnival scenes and in 'palace' episodes, where the 'antique' pantomime looks both exquisite and ironic at the same time... In the scenes full of ominous pathos – the judgment and condemnation of Esmeralda, the stake, and especially Claude's preaching – the major accents are put in a manner precisely calculated to whet the audiences' impressions. The epilogue is in fact a monologue of Quasimodo, who, in despair of his poetic dream lost, beats about the pinnacle's top as if on a peak of the cathedral's 'mountain range' and clappers its

bells' tongs as if ringing a worldwide alarm of his great pain."

■ "Contemporary dance is able to turn emptiness into an audible and visible plot. Like any kind of poetry, it has to poise itself between the specific and sensual on the one hand and the universal and abstract on the other", opines Vladimir Mirzoyev. In support of his view he brings forth the production by choreographer Larisa Aleksandrova *An Upwind Journey*. "Two young couples make up a quartet which easily breaks up onto nocturnal duos which in turn break up further still... Sometimes the choreographer freezes half a step short of her own thought. The executioner and his victim must switch places because they inevitably and inescapably reflect each other... Contemporary dance is, of course, a marginal art form, and yet it is here that the genuine poetry of the stage takes its abode. *An Upwind Journey* is a brutal spectacle, yet it is poetry and storm rather than just a phys-ed class."



■ Towards the end of its 75th anniversary season, the **Opera and Ballet Theater of Samara** issued a premiere production of the ballet *Beatles Forever!* reviewed here by Valeri Ivanov. The idea of a ballet about the legendary foursome of Liverpool was conceived by Nadezhda Malygina, who is also the ballet's librettist and staging choreographer. She also commissioned the music to Arthur Mitinian, a symphonist composer and once leader of rock-group, who had created compositions in the style of oriental rock. *Beatles Forever!* was designed in a "non-orthodox format", being not just an action ballet but rather a generalized construct, which should, on the one hand, communicate the spirit of **The Beatles** as a unique phenomenon to which the middle generation of our contemporaries had

been of an age, and, on the other hand, correspond to aesthetic criteria and tastes of the diverse audiences belonging to the new century... The spirit of the production proved akin to the young artists. They present the many-faced character of "us" which is embodied with rare energy and enthusiasm."

Larissa Abyzova presents a lengthy article on the occasion of the great composer Dmitry Shostakovich's centennial. He, just like P. I. Tchaikovsky, composed the music for three ballets. Yet, while Tchaikovsky's works have been alive on stage for well over a hundred years, the ballets of Shostakovich only started their theatrical life-journey in the late 20th century. The writer depicts the turbulent and eventful 1930's and, on their background, the young Shostakovich just in his twenties. He frequents the Mariinsky Theater and admires its remarkable masters. This was not, therefore, an accident that he turned to ballet and wrote the score of *The Golden Age*. A year later, in 1931, he composed the ballet *A Screw-bolt*, and after a short while, in 1935, *A Bright Stream*. The fate of the composer's ballet legacy had been tragic. A series of unfair bans turned him away from ballet theater for ever. Still, his music lives on stage. Today there is every reason to speak of Shostakovich's ballet theater. Two works are the most popular – *The Leningrad Symphony* by Igor Belsky and *A Damsel and a Bully* by Constantin Boyarsky. His music attracts many ballet masters both in Russia and abroad. The writer presents a detailed analysis of the anniversary performances on stage of the **Mariinsky Theater**.

The **WORLD OF BALLET** column opens with the article *The Logbook of Pina Bausch* by Victor Ignatov. "The German dancer, choreographer and film director, director of Wuppertal Tanztheater has for over quarter century fruitfully cooperated with the Paris Opera Ballet. Each year the Wuppertal troupe has closed the season in Paris, and each year it has been sold out. This year it was *Rough Cut* created in Seoul, which had hosted the troupe during 2005.

Igor Zapravdin presents news from the ballet troupe of the **Vienna Staatsopera**, which has more and more often manifested the trend towards preservation of classical dance traditions. Their last premiere, that of the ballet *Onegin*, confirms that view. "This is not just a choreographic rendition of Pushkin's master-

Summary

piece but rather a story of the state of Russian soul recreated on stage by the outstanding choreographer John Cranco with an amazingly delicate handling and even with awe." The nearest plans of the **Staatsopera** include a comeback of yet another masterpiece of J. Cranco's – *Romeo and Juliet* by S. Prokofiev.

Dance Everybody! is a sketch by Svetlana Naborshchikova covering the *Kuopio Dance Festival* which takes place at the popular Finnish resort Kuopio. The organizers take a special pride in the diversity of dance. Besides professional performances, the Festival's program includes numerous training courses ranging from classical to break dance, and makes sure to present local amateur dance companies. The amateur dancers perform just about anywhere as long as any spot, even barely suitable, presents itself, be it a club, park or town square.

The only Russian company participating in the Festival was the dance group of the **Pskov Choir**, the city of Pskov being a sister-city of Kuopio. The writer also recalls the performances by two European companies – the youth troupe of the **Netherlands Dance Theater (NDT-2)** and the Italian company **Aterballetto**.

The advisory *A Return of the Swans* informs of the main event at the National Theater of Sarajevo (Bosnia and Herzegovina) – a comeback of *Swan Lake* after fifteen years' absence. The Russian choreographer Vassili Medvedev, who staged the Tchaikovsky ballet, kept intact the famous swan scenes staged by Lev Ivanov.

Clara Antonova and Sergey Chadov present the first part of the article *The Architects of the Theater* dealing with the ballet troupe of Cheliabinsk. "29 September, 1956, the day the new theater in Cheliabinsk was open, became a birthday, not only of opera, but of the Cheliabinsk ballet. The ballet troupe appeared on stage already at the very first performance – that of the opera *Prince Igor*, in the *Dances of Polovtsians*, and a few days later showed the immortal creation of P. I. Tchaikovsky, *Swan Lake*." The article covers in detail the first two decades of the Cheliabinsk ballet, its choreographers and coaches. A discussion of the company's present-day life will follow. To be continued.

Ballet Class by Nina Krotova is dedicated to the jubilee of the **State Choreography School of Novosibirsk**. "December of 1956 is the starting point in the history of this unique school. Fifty years, 44 graduate classes, over 600 ballet artists! It all began when the USSR Ministry of Culture decreed a creation of a choreography school in the capital city of Siberia, since the young and growing **Opera and Ballet Theater of Novosibirsk** desperately needed cadre. The theater was first open in the victorious May of 1945. The grand building symbolized, as it were, the moral courage of the Siberians. During the first decade the troupe had acquired some bright ballet artists, alumni of the major choreography schools, mainly of Moscow and Leningrad." The article goes on to present the coaches who pioneered the ballet training in Novosibirsk, the choreographers who staged the first productions in the austere Siberian climes, and the students who have glorified the school. The article is to be continued in the next issue.

The **INFORM-BALLET** column is, as usual, diverse of topic.

■ The sketch *A Wonder of Selection* by Olga Shkarpetkina covers a result-presenting con-

cert by the students of the **Bolshoy Theater School in Brazil** held on the New Stage of the **Bolshoy** in Moscow. The program was comprised of the divertimento and suite from *The Nutcracker* in the choreographic rendering and staging by Vladimir Vasiliev.

■ Anna Chernetsova's sketch is dedicated to one of the Russian followers of Isadora Duncan, Ludmila Nikolaevna Alekseeva, who created her own training system of "rhythmic harmony". Alekseeva's gymnastics has been around for over ninety years now and has lost no appeal, which was yet again proven by a result-presenting concert by the **Artistic Movement Studio** under Inessa Kulagina.

■ Roman Volodchenkov's sketch covers the premiere of the ballet *Martin Luther* that took place in Moscow at the **Salut Cultural Palace**. The two-act spectacle about the life of the great church reformer was staged by Dmitry Bugayev, a young choreographer from Saratov. The premiere was also a presentation of a new company, **The Theater of Russian Ballet**, headed by D. Bugayev.

■ August 1, 2006, became the birthday of the **Choreography School of Saratov**. It was a dream come true for the local votaries of Terpsichore (the **Opera and Ballet Theater of Saratov** is 75 years old, and the **Russian Folk Choir of the Volga** with a unique dance company has existed there for over 50 years). Long have they dreamed of a specialized school for training professional ballet artists. Valery Ivanov covers this important event in the life of the Samara province.

■ Alexander Maksov's article deals with debuts at the closing of the season at the **Bolshoy Theater**. Yekaterina Krysanova danced the principal part in *Cinderella*, while her schoolmate Anna Nikulina did Prince's friend in *Swan Lake*. The debut of Maria Aleksandrova as Carmen proved memorable. Among the debutants were Svetlana Lunkina, Yegor Khromushin, Nina Kaptsova, Viacheslav Lopatin, and Karim Abdullin. Artiom Shpilevsky, formerly principal dancer of the **Berlin Staatsopera**, marked his joining the **Bolshoy Ballet** with a successful debut as Espada in Don Quixote.

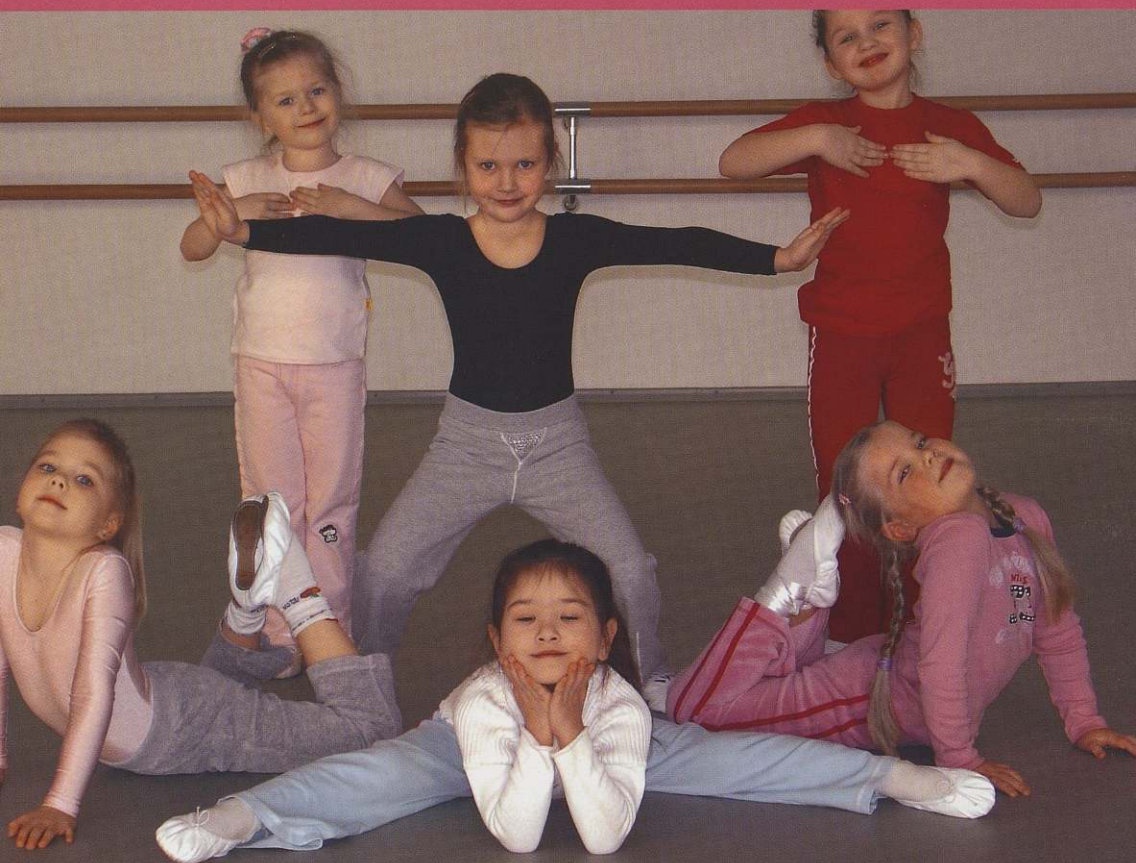
Министерство культуры и информации Республики Казахстан

1 МЕНОУАПОДАМАИ
КОРКУДИ
АДИКАСМОЕ
БАЛЕТА

1-4 декабря 2006г. Астана

Республика Казахстан, г. Астана ул. Ак-жаик 10
тел. +7(3172)392760 факс +7(3172)380086

Первые многообещающие шаги на балетном полу Harlequin



Пол HARLEQUIN ALLEGRO

толщина 8,5 мм

- Нескользящая поверхность
- Поддерживающий слой
- Армированный холст из стекловолокна
- Подложка на вспененной основе с закрытой структурой

HARLEQUIN Allegro® – эксклюзивная техническая новинка компании **HARLEQUIN**, специально разработанная для укладки на очень жесткие полы. Этот пол укладывается непосредственно на бетон или плитку и обеспечивает прекрасную защиту мышц и сухожилий танцовщиков и детей. Важным дополнительным качеством для танцевальных студий являются отличные шумопоглощающие свойства этого пола. Имея толщину 8,5 мм, он хорошо защищает суставы, амортизируя удары. Его широко используют в танцклассах как альтернативу пружинящим полам. Благодаря прослойке из стекловолокна пол **HARLEQUIN Allegro®** является очень прочным и выдерживает колебания температуры: он всегда остается ровным и сохраняет свои размеры.

Harlequin Europe S.A. Tel.: +352 46 44 22 Fax: +352 46 44 40

e-mail: info@harlequinfloors.com

HARLEQUIN
THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS



ANNUAL SPONSORS OF
IADMS
International Association for
Dance Medicine & Science

www.harlequinfloors.com

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



Купальник-туника DA56M,
микрофибра

Купальник DA55M,
микрофибра;
юбка 06020, креп

Купальник DA53M,
микрофибра



Купальник DA54M,
микрофибра

Grishko®

Салоны GRISHKO:

Москва, Козицкий переулок, д. 1а,
торговый зал: (495) 650 2249
Отдел оптовых продаж:
Москва, 125009, Тверская 12, стр. 7, подъезд 10
(495) 694 4622, e-mail: org@grishko.ru

Санкт-Петербург, ул. Гороховая, д. 30,
торговый зал: (812) 310 4805
Отдел оптовых продаж: (812) 713 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. Саксаганского, д. 226,
торговый зал: (044) 248 7158
Отдел оптовых продаж: (044) 248 7157,
e-mail: grishko@uninet.kiev.ua

Центральный офис GRISHKO:
Тел.: (495) 980 9110, (495) 980 9113,
факс: + 7 (495) 980 9112
e-mail: info@grishko.ru

www.grishko.ru