



# БАЛЕТ

# BALLET

март – апрель  
№2 (144) 2007

МЕНЕДЖМЕНТ  
В БАЛЕТЕ:

**кто,  
как и кем  
руководит**

ПЕТЕРБУРГСКИЕ  
ПРЕМЬЕРЫ:

**нужны  
новые  
формы!?**

СТАРИННЫЙ  
ПОРТРЕТ:

*галантные  
празднества  
XIX века  
и стиль  
Камарго*

Лауреаты  
конкурса

**«Душа  
танца»**





## СТО ОДИН — СОЗДАТЕЛЮ,

Игорю Александровичу Моисееву, создателю Государственного академического ансамбля народного танца, — 101 год. Государственному академическому ансамблю народного танца, созданному Игорем Александровичем Моисеевым, — 70 лет. Вместе получается 171 год! Это больше чем эпоха, больше чем чудо, больше чем... Не может быть ничего больше имени Моисеева — патриарха народного танца, «Хозяина», как его называют уже которое подряд поколение артистов Ансамбля! Не может быть ничего выше той высокой миссии, которую Ансамбль, ведомый мудрым Хозяином, несет по Белому свету, сохраняя традиции, объединяя нации, возвышая цивилизацию. И ничего к тому ни прибавить, ни убавить! Кроме горячих поздравлений и восторженных «Bravi!»



## ПОЗДРАВЛЯЕМ ЛЕГЕНДАРНЫХ МОИСЕЕВЦЕВ



1. Игорь Александрович Моисеев.
2. Флотская сюита.
3. Мексиканская сюита.
4. Сиртаки.

5. «Вензеля».
6. Молдавская сюита.
7. Танец с лентами.
8. Тарантелла.

Фоторепортаж ИГОРЯ ЗАХАРКИНА

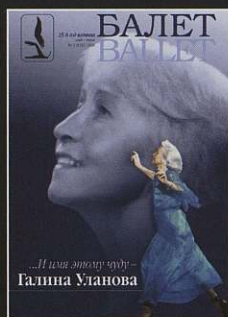
## СЕМЬДЕСЯТ — КОЛЛЕКТИВУ



# Журнал «Балет»

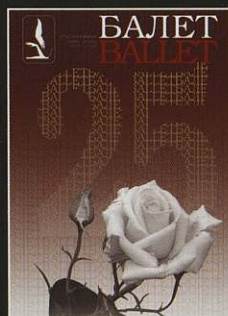
Информация о всех важных  
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.  
Балет*

журнал «Балет»  
в газетном формате  
10 номеров в год



*Студия  
Антре*

детская версия  
журнала «Балет»  
6 номеров в год

**Подписка по прежним ценам!**

**Адрес и телефоны:**

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

Телефоны редакции: (495) 684-33-51, 688-28-42, 688-40-47

Тел./факс редакции: (495) 688-24-01

E-mail: mail@russianballet.ru

индекс 70947  
ISSN 0869-5155



Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал.

№2 (144)

март - апрель 2007 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.ЩУКОВА,  
В.И.ПАЧЕС,

**фотокорреспондент**

Д.М.КУЛИКОВ,

**корректор**

В.М.КОЛОБОВНИКОВ,

**компьютерный набор**

Э.И.ВАСИЛЬЕВА,

**Художественное оформление  
и предпочтатная подготовка:**

А.Ю.КОННОВ

**Отпечатано в типографии:**

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

**Журнал зарегистрирован**

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

**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.ЛЕВКОЕВА  
А.Д.МИХАЛЁВА  
В.С.МОДЕСТОВ  
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ  
Е.Я.СУРИЦ  
Е.Г.ФЕДОРЕНКО  
С.И.ХУДЯКОВ  
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

**Творческий совет:**

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

**Иностранная коллегия:**

АЙВОР ГЕСТ (Англия)  
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ  
(Белоруссия)  
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

**БАЛЕТНАЯ ТЕМА**

4 **Г.Исаакян:** «Театру нельзя попадать в сети...»

**ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»**

- 22 **Е.Преснякова.** Ольга Тарасова: «Нас мало  
избранных счастливых»  
11 **Е.Фарманянц.** Юлиана Малхасянц. Повесть о  
женских судьбах  
14 **Н.Левкоева.** Константин Иванов. Артист.  
Президент. Студент. Учитель.  
16 **Р.Володченков.** Кристина Кретова. Кремлёвская  
принцесса  
19 **В.Гаевский.** Наталья Осипова. Толчя на небе  
22 **А.Михалёва.** Татьяна Баганова. Унесённые ветром  
24 **А.Корчагина.** Леонид Сарафанов. Con brio

**НОВЫЙ БАЛЕТ**

- 27 **С.Коробков.** L'Homme qui a voulu  
30 **О.Розанова.** Первый вздох «Раймонды»  
32 **Л.Абызова.** Цвет граната  
34 **Дж.Лидова.** Два веронца, патер Лоренцо и фея  
Маб

**СЦЕНОГРАММА БАЛЕТА**

- 37 **Н.Тихонов.** Амаркорд, или Память сердца  
40 **Е.Соломинская.** Третья версия  
58 **И.Пушкина.** «Все они марионетки...»  
59 **В.Читякова.** «Счастья сон мой, Эсмеральда...»

**ВРЕМЯ БАЛЕТА. ЮБИЛЕИ**

- 42 **Н.Кротова.** Прирастание Сибирию

**ГАЛЕРЕЯ БАЛЕТА**

- 46 **В.Герашенко.** Ланкре и Камарго

50-57 **ИНФОРМ-БАЛЕТ**

61 **SUMMARY**

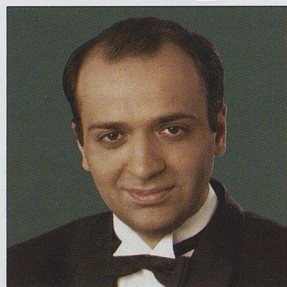
64 **POST SCRIPTUM**



НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ  
ОБЛОЖКИ:  
Ю.Малхасянц (Болеро)  
в балете «Дон Кихот»,  
ФОТО П.ПЕДЕНЧУК

В рубрике «Балетная тема» журнал начинает обсуждать целый комплекс актуальных проблем, связанных с современной деятельностью балетных трупп, компаний, коллективов. В начале нового века сложились новые модели административно-творческого управления в театральной сфере. На смену традиционным формам руководства балетной труппой, во главе которой, как правило, стоял главный балетмейстер, пришли другие, не менее интересные и продуктивные. Разговор о них, как нам кажется, может получиться и весьма конкретным (кто и как сегодня управляет балетом), и вместе с тем широким, проблемным. Ведь от направленности взглядов, усилий и умений руководителя, от тех возможностей, которыми он располагает, зависит общая картина развития искусства балета. Поразмышлять на «балетную тему» мы попросили художественного руководителя Пермского академического театра оперы и балета имени П.И.Чайковского, заслуженного деятеля искусств России, лауреата Государственной премии Георгия Исаакяна, чье интервью, надеемся, послужит началом к серьезному и обстоятельному разговору на страницах журнала.

# Георгий Исаакян:



## Театру нельзя попадать в сети, но не должно и затеряться в сети!

**– Перестройка, изменившая жизнь по всем направлениям, повлияла ли на модель руководства Пермским театром? Как существует труппа сегодня?**

– Очевидно, что при смене политической и экономической формации видоизменилась и культурная ситуация. Насколько она плотно связана с экономикой, не знаю. Так же, как и зависимость личности от этих обстоятельств – для меня не факт. Не думаю, что великие хореографы рождаются в связи с экономическими успехами или, наоборот, кризисами. Но, есть все-таки иная связь. Во второй половине 90-х советская структура театра, где был главный балетмейстер, он же – домашний хореограф, он же – художественный лидер того коллектива, который танцует его хореографию, – постепенно стала растворяться, стираться, исчезать. Отчасти потому что хореография составляла одну из тех сфер, в которой талантливые люди реализовывали себя, находясь в замкнутом советском обществе. Ведь нельзя было никуда уехать, структура – иерархизирована, все – предопределено. Некие пассионарность и креативность уходило большей частью в искусство. Сейчас, когда мир оказался открытым не только гастролерам, появились иные возможности.

Каждое искусство имеет свой способ общения, и язык хореографии ограничен возможностями человеческого тела. Так вот, двадцатый век интенсивно вычерпал практически все возможности человеческого тела. Я не специалист в балете, рассуждаю как оперный режиссер, но все-таки многие годы общаюсь с балетом. Насколько понимаю с точки зре-

ния общих законов искусства, хореография, удерживаясь от каких-то экстремальных процессов на протяжении XVII – XIX веков, в XX столетии пустилась во все тяжкие. Но поскольку хореография не столь абстрактна, как музыка, то очень быстро большинство поисков уперлось в потолок.

Таким образом, с одной стороны, появилось множество сфер, в которые можно направить свой креативный импульс, с другой – практически нет очевидных трендов и мейнстрима, в котором можно двигаться. Это вычерпало рынок хореографии. И вопрос о художественном лидерстве практически поставил под угрозу жизнеспособность балетных трупп в том – советском – виде, в каком они существовали.

**– Руководимый Вами Пермский театр может служить примером процесса, о котором вы говорите?**

– Тем более это была болезненная ситуация для Перми, в которой жила мощная традиция 60-х – Марат Газиев, и особенно – 70-х – Николай Боярчиков и его авторский театр. Все привыкли, что в Пермском театре всегда есть художественная личность, олицетворяющая собой замечательную труппу. До сих пор единственный сохранившийся в репертуаре боярчиковский балет «Ромео и Джульетта» смотрится так, словно только что поставлен. Было также понятно, что балетная труппа Перми обладает некоей абсолютной ценностью. В новой ситуации надо было как-то сориентироваться.

**– Какие ориентиры предпочли в Перми?**

– Появились театры, существующие в разных системах. Где-то – административный театр с ключевой фигурой генерального директора, который во многом определяет художественную линию. Так было в Перми при директо-

ре Михаиле Семеновиче Арнопольском. Он приглашал худруков, хореографов, советовался со специалистами, интересовался мнениями критиков. Но общее направление театра определял он. Во многих театрах России эта история продолжается. Но ряд театров по примеру, конечно же, Мариинского с Валерием Гергиевым переформатировался и поставил во главу угла художественное лидерство. Возникла абсолютно новая фигура, новая художественная ипостась – художественный руководитель-директор. В каком-то приближенном варианте эта модель существует у нас в театре, хотя я не называюсь директором. Мало того, я активно пытаюсь создать некую самодостаточную административную структуру, более похожую на модель западного театра. Суть ее в том, что каждый должен заниматься своим делом профессионально и уделять этому достаточно времени. Стало понятно, что исключительно административное руководство не может решать художественные проблемы, не в силах создавать определяющие направления. В некоторых театрах существуют коллегиальные формы правления, и их тоже я пытаюсь развивать в нашем театре. У нас функционируют малые коллегии в творческих цехах, и существует общая художественная коллегия, которая принимает жизненно важные для театра решения в целом. В тот момент, когда постсоветское время «бросило вызов» российскому театру, директору нашего коллектива Арнопольскому пришла в голову абсолютно гениальная идея – обратиться к балачинскому репертуару.

**– То есть, по Вашему мнению, именно Баланчин дал возможность сориентироваться в новой социально-экономической ситуации?**

– Да, но не только. Для любого нормального человека понятно, что история под названием «балет Баланчина» оказалась пропущенной. И ее стоило восполнить, чтобы расти дальше. Во-вторых, она абсолютно русская, и такая корневая русская школа как пермская должна была быстро освоить эту хореографию, проникнуть в ее стиль. Балеты Баланчина счастливо заменили собой образовавшуюся лакуну хореографических идей. Мы просто стали нагонять то, что прошло мимо. Замечательно, что в результате длительных, очень жестких переговоров нам удалось «пробиться» в фонд Баланчина. Правильно, что не пошли по пути пиратства и ведущие российские театры первого ряда: все-таки важно получать оригиналы из первых рук. С нашей труппой работают бывшие танцовщики Баланчина.

**– И никаких разночтений в редакциях не было?**

– Возникла масса смешных деталей: оказалось, что разные репетиторы одного фонда при восстановлении одного и того же спектакля в разных труппах создают совершенно разные версии. Вплоть до расположения артистов в мизансценах и графики танца. При этом под каждой редакцией подписано – балет поставлен в соответствии со стандартами фонда и т.д. Это – закономерно. Меня вообще злит любой разговор об аутентике, этой темы не переносишь совершенно. Для человека, который занимается искусством, понятно, что такого понятия нет: любой акт сценического искусства в каждый вечер разный. И Баланчин, как гениальный человек, естественно, на одну балерину ставил так, а на другую – иначе. Стоит ли говорить, что есть только один Баланчин и одна только истина?!

Посредством длительного баланчинского проекта, а он был многолетним (пять балетов поставлены в конце 90 – начале 2000-х) мы «перехватили» ситуацию. Это дало возможность вздохнуть, понять происходящее и осознать,

что, наверное, сегодня во главу угла должно ставиться мастерство труппы. Качество танца. Это – непреходящая ценность, то, что является национальным достоянием и, если мы это потеряем, то никакие хореографические поиски не будут нужны. Так направление нашего театра само собой прояснилось.

**– И в чем же оно?**

– Руководителю балета должен обладать умениями педагога, желанием коллекционировать труппу, воспитывать, растить молодых. И, обязательно, быть специалистом с классическим балетным образованием. У нас был короткий, негативный опыт сотрудничества с людьми не нашей крови. Это время не прошло даром – стало понятно, что попытка привить российской классической труппе даже замечательную хореографию, но растущую из абсолютно другого материала, приводит к деградации и распаду. Назначение на должность главы балета Наталии Ахмаровой – выпускницы пермского училища, бывшей прим-балерины нашего театра, при этом успевшей поработать в Америке в совершенно иной системе, было правильным шагом. Удалось сохранить уровень, не понизить планку, что подтверждается выступлениями труппы и в Москве, и в Петербурге, и в Европе, и в Соединенных Штатах Америки. Ни один из выдающихся балетных деятелей, работающий с пермской труппой, ни разу не сказал, что танцовщицы чего-то не могут: ни Наташа Макарова, которая трудно соглашалась на сотрудничество и тяжело шла на контакт, ни Владимир Васильев, только что выпустивший «Балду» Шостаковича, ни недавно приехавшие в Пермь специалисты из фонда Джерома Роббинса. Думаю, оказалось правильным сначала подумать о сохранении труппы и только потом – о завоевании новых художественных территорий.

**– Можно ли сказать, что модель Вы определили и надолго?**

– Нет, наверняка в ближайшие годы изменится художественная ситуация, она очень быстро меняется. Надо внимательно вслушиваться, всматриваться, понимать, что происходит, активно сотрудничать с хореографами. Мы открыты новому, сейчас наш балет – академическая труппа, базирующаяся в первую очередь, на классическом репертуаре, имеющая своего руководителя, который и педагог, и менеджер одновременно. Наталия Ахмарова в принципе не хореограф и у нее нет постановочных амбиций и претензий, но она открытый человек, у нее есть понимание того, что мир огромен и мечта о том, чтобы в репертуаре появились и Крэнко, и Форсайт. При этом мы не боимся говорить о самом высоком уровне хореографии, самых выдающихся европейских хореографах. Как показывает опыт и с Макаровой, и с Васильевым, наши претензии и амбиции не беспочвенны. К нам с удовольствием приезжают, с радостью работают и счастливыми уезжают. То есть, у нас – не авторский балетный театр, а классическая труппа, обладающая умением освоить любую хореографию, за исключением, возможно, радикального contemporary.

**– Зачем такая «всеядность»?**

– В нашем городе работал Евгений Панфилов, к сожалению, уже ушедший, и художественная ниша современного танца была заполнена. Балетному коллективу не надо было делать эту работу, в отличие от оперной труппы. В Москве – целая сеть оперных театров. Есть Дмитрий Бертман с

«Геликоном», позволяющий себе все, что можно представить из области экстрима. Был дирижерский театр Евгения Колобова. Есть Большой – театр имперский. Есть городской – театр имени Станиславского и Немировича-Данченко. То есть ниши заняты разными театрами. В Перми в радиусе 400 км наш театр – единственный, и он сегодня должен быть «Геликоном», завтра – Большим, послезавтра – камерным театром Покровского. Мы обязаны работать на всех социальных уровнях, во всех художественных направлениях. Приходят разные люди, и они должны получать и разный продукт, и некое театральное образование.

Нас узнают по классическому почерку, потому что так классику сейчас танцуют немногие. Это не похвалба. Я смотрю спектакли многих современных классических трупп и с горечью замечаю – то, что было принципиально важным еще 15 лет назад, то, что просто не допускалось на сцену, считалось непопозволенным, сегодня – запросто на сцене существует. Такое занижение стандарта. «Вот, знаете ли, мы танцуем много современной хореографии, и потому изменили отношение к классике». Ответ может быть один: бросьте танцевать классику! Боюсь, что это то, о чем говорил Дали: «Ты можешь быть каким угодно авангардистом, но сначала научись рисунку, как у Рафаэля». А сейчас у многих классических трупп с рисунком проблема: со школьной основой – стопами, руками, корпусами... Если мы признаем, что классический балет – национальное сокровище, то оно должно храниться в хороших условиях, скажем, в алмазной палате, но не валяться на помойке или в лавке старьевщика!

**– Не кажется ли Вам, что отстраненная манера «чистого танца» Баланчина не всегда оказывает благоприятное влияние на академические традиции русского исполнительства?**

– Не знаю, откуда возникла легенда о баланчинском вторжении и деструкции. Сам Баланчин классичен до мозга костей, весь его неоклассический балет произрастает из белого акта «Лебединого озера». Не так давно голландские импресарио придумали для пермской труппы грандиозный проект, где в «Лебедином» выходили 48 балерин. Уверjali, что на огромной площадке это будет эффектно, нам же первоначально затея показалась трюкачеством, до того момента, пока 48 танцовщиц синхронно ни встали в арабеск. Из этой мультипликация возникло отстранение, абстрактное звучание чистого танца. Кто-то из голландских балетных критиков написал, что ему вдруг стало понятно, что такое Баланчин и откуда он родом. Кстати, в баланчиноведении возник новый термин – «пермская версия Баланчина». На праздновании юбилея Баланчина в Марининском театре, где пермский балет танцевал вместе с труппой Марининского, а также с приглашенными солистами Гранд Опера и Ковент-Гардена, многие специалисты говорили: «Вы как-то по-особенному танцуете, придаете балетам Баланчина какую-то интимность, невероятный лиризм, которые не были очевидными ранее». Правда, для меня-то было всегда ясно, что «Серенада» – балет невероятной интимности и проникновенности. Как и вторая часть «Балле Империял», от которой просто слезы наворачиваются. Горжусь, что Пермскому театру удалось произвести некое открытие спустя сто лет после рождения хореографа и через почти полвека премьер этих балетов. Сегодня,

когда Баланчин стал одним из знамен пермского балета, опасения, что он разрушит стиль, отмерли.

**– Действительно ли, в прошлом сезоне состоялся массовый уход артистов из пермской труппы?**

– Нельзя назвать его массовым. Ушла группа танцовщиков, человек 7-8, что весьма ощутимо для провинциальной труппы. Причин несколько. Во-первых, смена поколений, которая в жесткой системе театра всегда болезненна. Второе. У меня был разговор в Администрации Пермского края. Спрашивали: «Как вы не досмотрели, как допустили?». Ответил: «Извините, уважаемые губернаторы и вице-губернаторы, давайте выйдем на улицу и спросим у десяти человек, где они предпочтут жить и работать в Перми или Барселоне? Даже получая одну и ту же зарплату, чего, конечно, быть не может. В каком климате, каком пейзаже, каком архитектурном пространстве?» В пермском или каталонском? Ответ очевиден. Понятно, что суровый пермский край, который всегда был местом ссылки, где мистически, каким-то чудом 135 лет назад возник театр – место, не приспособленное для хрупких артистических натур. Кто ж в ссылке поет оперы и исполняет балеты? Третье – экономика. Несмотря на то, что мы один из хорошо живущих провинциальных театров и к нам внимательно относятся и власти, и бизнес, у нас зарплаты самые высокие по провинции, но... Но все равно – в несколько раз меньше, чем в Москве, не говоря уже о Барселоне. Наши артисты приезжают на гастроли в Большой или Марининский, слышат разговоры своих коллег и понимают, что делают одну и ту же работу, но те, что живут в столице, получают значительно больше. Это нормальная история. За короткую жизнь на сцене танцовщики пытаются получить максимум того, что, по их понятиям, заслуживают. Моя задача как руководителя театра, как менеджера обеспечить хотя бы какое-то соответствие их ожиданий тому, что они имеют в реальности. И, четвертая причина. Тут я должен быть абсолютно честен, хотя это будет неприятно труппе. Думаю, что часть артистов ушла, поняв, что новый руководитель не будет мириться с теми, кто может не явиться на работу в 10 утра, кто способен, лихо погуляв, прийти на спектакль с неким амбре, кто выходит из формы, кто не хочет следить за собой. То есть со всем тем, что ведет к снижению планки. Артисты нередко говорят: «Ну, мы же провинция! Здесь никто не напрягается, почему только мы должны пластаться?» Но мы наследовали высокую репутацию от предыдущих поколений и обязаны ее поддерживать! Сложение всех перечисленных мотивов дало эффект в одной точке. Уход был, но он был разовым.

**– Как много выпускников пермской балетной школы попадает в театр ежегодно?**

– Каждый год берем 10-12 человек из хореографического училища, тех, кто не уезжает в Москву или Петербург. Они выбирают родной город и их тоже выбирают. Самых лучших – еще на уровне первых классов. Должен сказать добрые слова в адрес руководителей столичных трупп. Особенно, Махуру Вазиеву и Алексею Ратманскому, которые ведут себя корректно по отношению к нашему театру, с пониманием относятся к тому, что пермскую труппу нельзя разгребать. Вы же знаете, что пермское училище кормит полмира. В какую бы страну мы ни приезжали, везде танцуют пермяки. Поэтому регулирование кадров – важная проблема. Провинциальный российский театр живет совсем в другой среде, не так, как внутри Садового кольца, и приходится убеждать власти в том, что артистов слишком трудно удержать в ситуации экономической недоосвоенности.



Наш коллектив, наверное, счастливое исключение, потому что к нему благоговейно относятся в городе и регионе, и нельзя сказать, что в социальной иерархии мы оказались на самом дне. Если ты из Пермского театра оперы и балета, то к тебе отношение как к некоему достойному, но такое отношение надо поддерживать.

#### – Каким образом?

– Интенсивно работать. Нынешней осенью выпустили пять премьер, каждые две недели представляли новую работу. И зрители, и те, кто многое определяет в экономике и политике, видят, что каждые полмесяца театр создает новый театральный продукт высокого качества и понимают, что к театру нельзя относиться так, как к сельскому клубу. Хотя и сельскому клубу тоже необходимо внимание, он решает свои задачи.

#### – Не расскажите ли о судьбе «Арабеска»?

– «Арабеск» – это счастливая идея, возникшая при Арнопольском и проросшая из замечательной дружбы театра с Владимиром Васильевым и Екатериной Максимовой. Логично, что в таком балетном городе, как Пермь, учредили единственный открытый российский конкурс артистов балета. В следующем году будет юбилейный, десятый. Когда недавно Владимир Викторович работал с труппой над балетом «Балда», мы говорили о том, что, наверное, юбилей – это хороший повод для того, чтобы понять, как изменился хореографический мир за двадцать лет, пролетевших с первого конкурса. Понять, что еще работает, а что уже отжило: в подходах и организации конкурса, в самом формате состязания. Есть, безусловно, вещи объективные, с которыми ничего нельзя сделать. Да, танец становится более спортивным. Как режиссер, я это констатирую с печалью. Быть может, с точки зрения зевачи, случайно зашедшего в балетный театр, это – эффектно: кто выше прыгнет, кто ногу за ухо закинет, но, с точки зрения балета, как искусства и балета как театра усиливающаяся «прыжковость» и «вращательность» мало, что дают сердцу и душе, они – не из области наслаждения прекрасным. Это, конечно, впечатляет, но красотой другого порядка, за которой стоит ходить на стадион, где выступают гимнасты. Танец же, родившись из плясок на площади, все-таки стал театром и выразителем неких тонких материй. И они, эти тонкие материи, исчезают буквально на глазах. Не считите эти наблюдения за брюзжание о том, что раньше все было лучше. Но, тем не менее, хотелось бы, чтобы «Арабеск» расширил свою культурно-просветительскую составляющую. Думаю, что из чистого соревнования он уже давно вырос, сформировав вокруг себя определенную интеллектуальную среду. В нем есть свои замечательные сюжеты, один из них – работа жюри прессы, есть пресс-бюллетень с горячими новостями, с рецензиями последней секунды. Мне бы хотелось, чтобы конкурс приобретал черты крупноформатного культурного процесса и способствовал общению деятелей балета, хореографов. То, что происходит на последних конкурсах в номинации «Современная хореография», – большая печаль. Во-первых, потому что 90 процентов номеров современной хореографией уже никак назвать нельзя современными, они поставлены лет 20-30 назад, а, во-вторых, качество... Не уверен, что путем круглых столов, мастер-классов можно реально преодолеть эту ситуацию, но, тем не менее, ее можно проартикулировать. Ведь пока ты чего-то не осознаешь, ты ничего с этим сделать не можешь. Рад, что это находит понимание и у Владимира Викторовича, и у Екатерины Сергеевны, и мы вместе надеемся, что юбилейный «Арабеск» окажется любопытным,

эффектным и необычным.

#### – Помимо «Арабеска», в Перми прописан и завоевавший международное внимание «Дягилевский фестиваль», художественное руководство которым Вы осуществляете. Как родился замысел этой, без преувеличения сказать – мультикультурной акции?

– «Дягилевский фестиваль» – явление недавнее. Он возник в XXI столетии, и, несмотря на то, что обращается к опыту дягилевских сезонов вековой давности, не стал с них слепком. Мы просто взяли на щит имя, которое символично не только для нашего региона и нашего города, но и для российского театра, для мирового культурного процесса.

Продюсер в современном понимании родился во многом в связи с деятельностью Сергея Павловича. Интерес к этой профессии возник в постсоветское время. Возникновение «Дягилевского фестиваля» – логичное продолжение истории первичности художественной идеи. Внутри фестиваля существует уникальная дягилевская премия продюсерам, и она мне кажется важной для людей, представляющих сравнительно молодую профессию в России и торящих новые пути, а иногда и только тропы.

#### – Вы считаете художественную идею главной в продюсировании?

– Для меня абсолютно понятно, что продюсерство при отсутствии художественных идей в определенных случаях может быть продуктивно как бизнес. Но все равно деньги делаются из какой-то идеи. Эта идея может возвышаться или оползаться, может трансформироваться и приобретать странные формы, но она необходима. С этой точки зрения «Дягилевский фестиваль» – попытка встречи художественных и организаторских импульсов. Почему в программе фестиваля мы пытаемся находить какие-то пограничные произведения, опыты смешанных жанров, соприкосновения разных типов искусств и культур? Потому что фигура продюсера в центральном, зерновом понимании – это предвидение, артистическое чутье плюс интуиция менеджера. Билл Гейтс в свое время ощутил, где искать правильное направление. То же самое с художественной фигурой в искусстве – следует понять, что будет на завтра правильно. На завтра, а не на сегодня. Сегодня – это уже подборание остатков на поле, по которому прошелся комбайн, настоящий продюсер – тот, кто не следует моде, а кто ее создает.

Пытаемся на матрице «Дягилевского фестиваля» отслеживать завтрашние идеи и даже их создавать. В какой-то момент стало понятно, что пермский театр перерос региональные масштабы и стал явлением российской культуры – за счет художественного уровня, международной деятельности и совместных с международными организациями проектов. Мы стали частью некоего огромного мира, в котором можно либо замкнуться на себе, либо все-таки стать частью сети. Можно много раз говорить, что мы часть Европы, но все равно часть Европы можно себя ощутить только за счет некоего чувственного опыта. Бессмысленно повторять «халва», если не ощутил ее вкуса. Можно повторять и повторять, что Европа начинается в Перми, но ситуация становится реальной, когда театр оперы и балета – часть европейского культурного пространства, культурной традиции.

Беседовала Елена ФЕДОРЕНКО

Ольга  
ТАРАСОВА



■ Ольга  
Георгиевна  
Тарасова.

# «Нас мало избранных счастливых»

**М**аленькая хрупкая женщина вошла в репетиционный зал. Молодые люди – студенты-хореографы, которые только что жарко спорили, резко замолчали и моментально встали, приветствуя мастера.

«Друзья, мои, начнем урок», – поздоровавшись, мягко, слегка грацируя, говорит эта удивительная женщина – кандидат искусствоведения, профессор балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства (ГИТИС) Ольга Георгиевна Тарасова. Урок Тарасовой, который начался почти сорок лет назад, продолжается и сегодня.

...Юная солистка балета Большого театра легко взбежала по крутым лестничным пролетам старинного здания на Пушечной. Здесь в 1946 году открылся балетмейстерский факультет ГИТИСа. Первые студенты Ростислава Владимировича Захарова попросили ее станцевать на экзамене. Она согласилась, не задумываясь. Было интересно самой увидеть, как учит Захаров будущих балетмейстеров. Но студенты остаются студентами во все времена. Молодость, оптимизм, желание изменить все и вся, безумные планы, постоянная нехватка денег, за ночь подготовка к экзаменам, литры выпитого кофе... Она вдруг поймала себя на том, что, помогая, а подчас и создавая, сама может сочинять. Это стало внутренним открытием, и решение созрело мгновенно: попытаться реализовать себя в новой захватывающей, открывающей колоссальные творческие возможности профессии. Профессии отнюдь не женской, но сложнейшей она не боялась. Продолжая активно работать в Большом театре, в 1951 году Ольга Тарасова держит экзамены на балетмейстерский факультет к Р.В.Захарову. Счастью ее нет пределов. Она не знает усталости. С утра к 9 часам в институт, к 11-ти в театр, потом лекции, вечером спектакли. Бессонные ночи, споры до утра о дальнейшем пути развития балетного театра, бесконечные сочинения

этидов, вариаций, дуэтов, сцен из спектаклей. Захватывала музыка. Какой простор она открывала, какие горизонты! Поняв для себя, что от формы музыкального произведения зависит хореография, Ольга серьезно начинает заниматься музыкой. Если вечером нет спектаклей, она – в Консерватории. Это было время надежд, открытий, открытости и веры. Веры в своих учителей Леонида Михайловича Лавровского и Ростислава Владимировича Захарова. Она ходила на уроки к каждому из них. От масштаба происходящего захватывало дух.

Завершила учебу Ольга Георгиевна под руководством Леонида Михайловича Лавровского, выбравшего ее из всего курса (а курс насчитывал более двадцати человек) для постановки дипломного спектакля в Пермском театре оперы и балета. Она была крайне удивлена, так как уже готовила «Янко-музыканта» на музыку В.Юровского. Однако все произошло иначе. Пришла заявка из Пермского театра, который славился своими стремлениями к поиску, экспериментаторству, на постановку «Лебединого озера». Леонид Михайлович вызвал Ольгу Тарасову и сказал: «Оля, я хотел бы, чтобы вы поехали ставить дипломный спектакль в Пермь». Он написал трогательное сопровождающее письмо знакомым еще по Ленинграду пермякам с просьбой взять под опеку молодого специалиста. Тогда, после выхода «Лебединого озера» в постановке В.П.Бурмейстера, о котором только все и говорили, постановщики стремились не повторять традиционного прочтения спектакля, а искать свой собственный взгляд, свое решение классического шедевра. Тарасова тоже решает пойти своим путем. Взяв партитуру Чайковского в том виде, в каком она существовала изначально, молодой хореограф приступает к работе. Оставив только небольшие фрагменты второго акта, Тарасова стремится создать психологически тонкое, возвышенно трепетное произведение. Спектакль надолго остается в репертуаре театра. Лавровский предлагает Ольге Тарасовой и Александру Лапаури поставить в Большом театре балет Г.Жуковского «Лесная песня» по произведениям Леси Украинки. Почти сразу после «Лесной песни» – «Подпо-

Ольга Георгиевна Тарасова

■ О.Тарасова на занятиях в РАТИ (ГИТИС).

■ О.Тарасова (Танец с колокольчиками)  
из балета «Бахчисарайский фонтан».



ручик Кижэ» (на музыку С.Прокофьева), где танцевала несравненная Раиса Стручкова. В Московском хореографическом училище – «Цветик-семицветик» Е.Крылатова, школьный балет, который шел и на сцене Большого театра. Молодого балетмейстера буквально разрывали: она много работала за рубежом, в Японии, Германии, Турции, а также на родине – в Казани, Алма-Ате... И во всех своих работах следовала принципу симфонического прочтения произведений.

Видимо, большая постановочная работа позволила Александру Лапаури в 1968 году сказать Тарасовой: «Оля, ты много ставишь, очень занята, однако подумай о том, чтобы прийти в институт и поделиться опытом». Кандидатура Ольги Георгиевны Тарасовой для работы на кафедре хореографии ГИТИСа была одобрена всем педагогическим составом единогласно, и вместе с А.Лапаури она набрала свой первый курс, при этом помогала и Ростиславу Владимировичу Захарову, у которого к тому времени не все было благополучно со здоровьем. Но свершилось то, что должно было свершиться. Захаров сказал, что Ольга Георгиевна должна вести курс самостоятельно. Ее взгляды на развитие балетного спектакля, сформировавшиеся еще в студенческие годы, окрепли.

«Деятельность Баланчина изменила очень многое по отношению к прошлому. Прочтение хореографии по партитуре или постановка хореографии по партитуре в идеальном виде совершенна. Это совместилось у Юрия Николаевича Григоровича с драматическим началом и стало новацией по отношению к драмбалету, который, сделав свое дело, отошел на второй план», – говорила Ольга Георгиевна своим первым студентам. «Для хореографа музыкальный материал является источником познания. В музыке есть свои законы, своя теория. Позимствовать то, что возможно, из музыкальных законов и адаптировать их к искусству хореографии – вот задача балетмейстера и его опора, своеобразный источник питания». Именно этому была посвящена кандидатская диссертация Ольги Георгиевны.

Первые выпускники ее большого многонационального курса разъехались по всему миру, по стране, возглавив



балетные труппы оперных театров. Сколько их, ставших маститыми балетмейстерами, кажется, только вчера ловили каждое слово своего педагога! На ее уроках не было рутины, скуки, студенты получали радость и удовольствие от учебы. Она учила их самому главному – думать, работала над становлением каждой личности. Говорить об этом можно много, но все гораздо сложнее, чем кажется. Но у

Тарасовой был особый подход к каждому. И чудеса происходили с любым, кто с ней соприкасался.

Некая составляющая ее профессии – преподавание искусства балетмейстера – поиск и попытка реализации найденного. Часто то, что она делает, выше человеческих сил. Она вычерпывает себя до донюшка. По другому просто не может. На ее уроках все работают с полной отдачей. Ей доверяют даже самые отъявленные скептики, постепенно начинающие понимать силу педагога.

Ольга Георгиевна глубоко убеждена, что если студентам удастся в течение пяти лет учебы овладеть новой профессией – ведь многие приходят учиться, будучи артистами балета, а в дальнейшем освоить профессиональные знания на практике, – ее педагогическая миссия выполнена.

По-разному складываются судьбы учеников, но все ее выпускники ярко индивидуальны. Елена Богданович – интересный, самобытный хореограф. Константин Уральский, успешно работающий в Америке, востребован и в нашей

■ О.Тарасова (Цыганка) в балете «Медный всадник».



стране. У Владимира Моисеева своя балетная труппа. Михаил Кисляров, больше работающий как оперный режиссер, тем не менее, всегда находит и воплощает интересное пластическое решение своих спектаклей. Вадим Федотов реализовал себя как балетмейстер в Испании. Во Вьетнаме Кынг является ведущим хореографом. Боряна Сечанова из Болгарии возглавляет одну из балетных трупп. Гуля Адамова из Казахстана ежегодно приезжает на консультации к Ольге Георгиевне, так как уже сама преподает в институте по программе своего педагога. Трагически рано ушедший из жизни Евгений Панфилов предложил новое направление в отечественной хореографии: критики называют его патриархом российского contemporary dance.

На каком-то этапе Тарасова дает свободу в выборе стиля. Скажете, что прощете? Но можно ли вообще говорить сегодня о стилях и жанрах? Главное эффект. И молодые люди, входящие в класс, так и думают. А она каждый раз все начинает сначала. Итог – ее курсы – это общность профессиональных, творческих и человеческих взглядов. Неслучайно воспитанники Тарасовой говорят про себя словами Пушкина: «Нас мало избранных счастливых».

Танец не данность, а процесс. Он развивается с каждым новым поколением. Тарасова понимает эстетику современности и принимает ее – но не как массу культуру, а как возможности для самовыражения талантливых художников. На уроках Ольга Георгиевна становится духовным наставником своих учеников, лидером по части экспериментов, консерватизм ей чужд по природе. Все студенты Тарасовой ее боготворят.

«В человеке должно быть что-то заложено от природы в отношении творческого начала. Моя задача как педагога – помочь, раскрыть и развить то нераскрытое, что я подмечаю в своих учениках. Помимо творческих озарений, в каждой профессии есть ремесленная сторона, с хорошей точки зрения. Ремесло держит профессию. Научить ремеслу можно и нужно. В Академии это могут и знают, как сделать. Изучив и постигнув приемы и законы композиции, мыслящий, думающий, творчески одаренный специалист делает прорыв. Я закладываю фундамент или указываю пути, по которым можно следовать. Получая основы, каждый студент ищет свое и преломляет свою индивидуальность через призму полученных знаний. Если в человеке ничего нет, то, конечно, научить чему-нибудь практически невозможно. Это как в любой другой профессии – в живописи, музыке, поэзии», – говорит Ольга Георгиевна. Она не диктует, она рассуждает. «В первую очередь, Ольга Георгиевна дает нам возможность познать самих себя. Ежедневно, на каждом уроке мы узнаем что-то новое и, прежде всего, о себе, что позволяет нам делать более серьезные работы. Мы учимся у нее всему, несмотря на то, что у нас есть опыт работы. Ее мнение для нас непререкаемо. Ее редкая похвала окрыляет», – сказала после недавнего экзамена одна из ее учениц, получившая по искусству балетмейстера «отлично».

С каждым новым курсом приходит и новое понимание, казалось бы, устоявшейся профессии. И каждый раз вместе со студентами она держит экзамен перед собой, перед ними и перед кафедрой. А на следующий день урок продолжается...

Юлиана  
МАЛХАСЯНЦ

# Повесть о женских судьбах

**Р**усский балетный театр дал мировой хореографии уникальное и ярчайшее явление – танец народно-сценический, называемый также танцем характерным. Исполнительское мастерство в этом жанре достигло в отечественном балете удивительного творческого своеобразия, представило миру искусство многих замечательных артистов. Назовём лишь некоторых из этой блистательной плеяды. В Большом театре это – Валентина Галецкая, Надежда Капустина, Ядвига Сангович, Сергей Корень, в Кировском (Мариинском) театре – Нина Анисимова, Нина Стуколкина, Игорь Бельский. Самая яркая звезда среди характерных балерин нынешнего поколения – солистка Большого театра Юлиана Малхасянц. Артистка большого и самобытного таланта, она создала в спектаклях прославленной труппы масштабную галерею женских портретов. Именно портретов, поскольку каждое появление Юлианы Малхасянц в спектакле, каждый её танец выливался в красочное образное повествование о женской судьбе.

О том, как формировалась творческая индивидуальность Юлианы Малхасянц, как складывались её исполнительские принципы рассказывает педагог артистки, заведующая кафедрой народно-сценического танца Московской академии хореографии, профессор **Евгения Герасимовна ФАРМАНЫЦ**.

«Такие ученицы, как Юля, которые так полно и самозабвенно служили бы народно-сценическому танцу, встречаются не часто. Она очень любила уроки, всегда приходила заранее и с азартом, всей душой, всем сердцем отдавалась занятиям. Очень многого добилась уже на первых этапах обучения. Её отец, известный танцовщик, балетмейстер и педагог Геннадий Гараевич Малхасянц, поставил для дочери номер «Рубай» по мотивам узбекского фольклора, и она станцевала его на одном из школьных концертов так эмоционально и выразительно, что поразила всех – тем более что тогда училась еще в пятом классе. Уже в то время такое качество танца, как выразительность – выгодно отличало её от многих других учеников. Она стремилась наиболее точно донести до зрителя художественную задачу, что поставил перед ней педагог, передать в пластических образах музыку, которую слышала. Одержимая танцем, Юля всегда хотела танцевать, потому и в класс приходила не работать, а танцевать. Даже тогда, когда делала экзерсис у станка (а он в народно-сценическом танце был в то время весьма трудным и требовал немалых физических усилий, пос-

кольку выработывал у воспитанников технику), всё равно вкладывала в школьные упражнения душу, испытывая от этого удовольствие. Ещё более это ощущалось тогда, когда девочка выходила на середину зала. Когда педагог задавал ей какое-то маленькое отдельное движение, Юля выполняла его с такой самоотдачей, словно танцевала большой номер.

Вообще в том классе занимались и другие перспективные ученики – Марк Перетокин, Дима Ерлыкин, которые потом

■ Ю.Малхасянц (Молодая цыганка) в балете «Каменный цветок», фото Л.ПЕДЕНЧИК



стали ведущими танцовщиками в театрах: первый – в Большом, второй – в театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Они тоже хотели танцевать и танцевали с радостью. Я любила с ними работать. Но Малхасянц обладала каким-то необыкновенным эмоциональным воздействием на аудиторию, которое не часто встретишь даже у взрослых артистов, не говоря об учениках. Видимо, это приносило ей огромное удовлетворение, поэтому занятия по народно-сценическому танцу она воспринимала как праздник. Причем такое состояние у девочки рождало не только внутренние переживания, ритм её творческого дыхания, понимание музыки, – она хотела знать всё, что знает педагог, буквально как пивка «присасывалась» к любому замечанию учителя, требовала от него объяснений: «А почему? Почему так, а не по-другому?». Такая дотошность, профессиональная любознательность дала свои результаты позже, в старших классах, когда мы с ней готовили большие партии, такие, как, к примеру, «Цыганский» из «Дон Кихота» в хореографии Голейзовского. Это танец-рассказ, это танец-эпоха, даже, пожалуй, танец социальный.

Он был поставлен на музыку Валерия Желобинского. В его опере «Именины», шедшей в 30-е годы, была сцена в каба-

ке, где на столе плясала цыганка-танцовщица. В 1942 году, во время войны, когда в Москве открылся филиал Большого театра, Голейзовский взял эту музыку для постановки в «Дон Кихоте». Гениальный балетмейстер, он сочинил великолепный академический «Цыганский танец». Первой его очень ярко исполняла Ядвига Сангович. Этот номер танцевала и я, причем очень его любила, очень берегла в душе этот женский образ, – ведь танец необыкновенный! Касяня Ярославич ставил его, учитывая индивидуальность каждой последующей исполнительницы, то есть движения оставались те же, но характер, содержание, настроение оказывались иными, но всё равно чистота, академизм, красота произведения сохранялись. Он использовал на редкость красивые движения, было их не так уж много и не были они слишком трудными, но номер требовал по своей исполнительской и психологической нагрузке мастерства в полном смысле этого слова.

На выпускном вечере Юлиана, тогда совсем юная девушка, исполнила его отлично.

В тот год, когда Юлиана Малхасянц кончила школу, Юрий Николаевич Григорович взял ее в Большой театр и вместе с труппой она отправилась в поездку (я не помню – какую: не то в Испанию, не то во Францию): в репертуар гастролей входил и «Дон Кихот», где Цыганский танец исполняла совсем ещё неопытная Юлиана, что тоже очень показательно, поскольку Григорович предъявлял большие требования к артистам. Для Малхасянц это был её первый шаг в театре, первый и, я бы сказала, очень удачный.

Позже она начала раскрываться в других спектаклях Большого театра. Их было много – фактически Юлиана станцевала все сольные характерные партии репертуара труппы. Танцевала она их по-разному и очень интересно: Венгерский и Панадерос в «Раймонде», Форбан в «Корсаре», солистку в «Танце с барабаном» в «Баядерке», Мерседес, Болеро и уже упомянутый выше Цыганский в «Дон Кихоте», но везде сохраняла стилистическую точность. Интересно показалась Малхасянц в Цыганском танце в сцене на ярмарке в «Каменном цветке», и Юрий Григорович постоянно занимал её в этом эпизоде. Цыганский Голейзовского в «Дон Кихоте» и Цыганский в «Каменном цветке» Григоровича – это не танцы, это – сложные актерские роли, несущие в себе большой внутренний драматизм. Скорбь Цыганского из «Каменного цветка» глубока и неизбывна, и при всей лихости танца, при необыкновенной динамике действий кордебалета и солистов-мужчин, он равнозначен по образу, скажем, па де де из «Лебединого озера». Кроме того, я могу назвать ещё один номер, который выглядит таким же эталоном: Испанский танец в «Лебедином озере» А.Горского. Это три гениальных произведения народно-сценического танца.

Народно-сценический танец – это уникальное явление в истории хореографии, потому что ни в одной стране мира такого не существует. Только русские хореографы создали в России этот замечательный жанр, эту своеобразную стилизацию. Но это не народный пляс, это не чистый подлинный фольклор, а именно сценическое балетное преломление национальной хореографии. Юлиана Малхасянц это очень хорошо чувствует и передаёт.

Думается, особое место в её творчестве занимает роль колдуньи Мэдж в балете «Сильфида». Роль Мэдж таит в себе немалые опасности – ведь как просто изобразить на сцене Бабу-Ягу! Русскую Бабу-Ягу, но Юлиана нашла свой путь в актёрской интерпретации роли. Она

■ Ю.Малхасянц (Чара) и А.Шахин (Куман) в «Половецких плясках» (опера «Князь Игорь»). фото Л.Педенчук



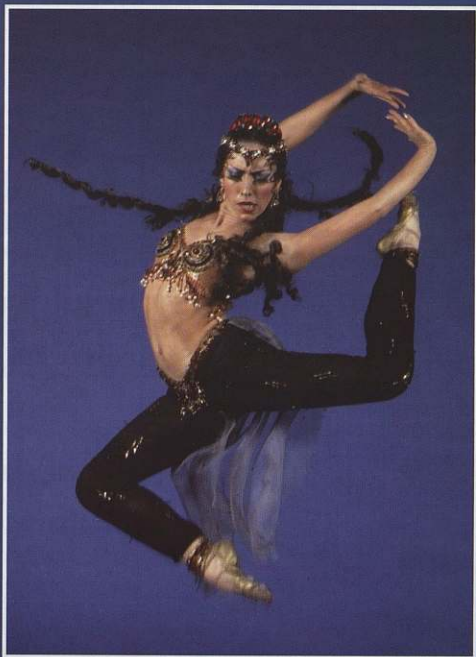
увидела в Мэдж ведьму, скорее рассказывающую, чем предсказывающую, увидела и показала героям будущее, которое их ждёт.

Очаровательной, игривой, обаятельной выглядела у Юлианы служанка в «Ромео и Джульетте» Леонида Лавровского: она была влюблена в Меркуцио и не скрывала своих чувств. К тому же, танцуя эту партию, стремилась обогатить пластическую речь, вводила в лексику современные «языковые» обороты.

Творческая ненасытность Юлианы Малхасянц проявляется и в активной концертной деятельности. В своё время она создала собственную программу, где было немало интересных номеров, поставленных ею самой. Она интересна как хореограф – очевидно, гены её отца передались по наследству. Я запомнила в концерте номер на музыку Артёмова, где слиты ритмические удары бубна, птичьи и звериные голоса, номер назывался «Шаман». Артистка не боялась дисгармоничных поз, каких-то угловатых ломаных движений. Композиция выглядела как заклинание, через которое Малхасянц старалась передать сущность шаманства – ведь шаман доводит себя до такого экстаза, который позволяет ему достичь в себе состояние транса и вызвать его в окружающих, «заколдовывать» их.

Когда Юлиана танцует, помимо хореографической, эмоциональной озарённости, помимо технического мастерства, в её исполнении обязательно присутствует мысль, идея: она не просто танцует, но думает, о чем танец, из чего он родился, что заложено в его сердцевине. Поэтому те же служанки из «Ромео и Джульетты» не просто девочки при таверне, – они несут в себе социальный образ времени, созданный Шекспиром. Своим танцем передают его атмосферу, его чувства, отношения между людьми.

Меня радует и то, что Юлиана расширяет диапазон своей



■ Ю.Малхасянц. Персидка (опера «Хованщина»).

*ФОТО Л.ПЕДЕНЧУК*

■ Ю.Малхасянц и В.Моисеев в испанском танце.

*ФОТО Д.КУЛИКОВА*



творческой деятельности – она работает в театре как педагог-репетитор с молодыми танцовщицами, что вселяет надежду на возрождение на московской сцене культуры народно-характерной хореографии, появление новых исполнительских индивидуальностей. Недавно я с удовлетворением узнала о первых шагах Юлианы Малхасянц как хореографа полноценного балетного спектакля, о её постановке в Стамбульской опере национального турецкого балета «Эмрах и Сельвихан» на музыку местного композитора Четина Ишыкозлу. Видя, как растёт, развивается, обогащается талант Юлианы Малхасянц, поворачиваясь к нам разными своими гранями, хочется верить, что она ещё одарит нас замечательными художественными открытиями.

Беседовала Елена КОЗЛЕНКОВА



# Константин ИВАНОВ

Артист.

Президент.

Студент.

Учитель

**В**ыпуск 1992 года в истории Московской балетной школы – один из запоминающихся. Среди студентов, получивших самую высокую оценку комиссии, был Константин Иванов, родом из Йошкар-Олы.

Красивый, статный, обладающий прекрасной техникой и доброй, открытой улыбкой, молодой танцовщик сразу получил приглашение в Большой театр. И очень скоро его профессиональные качества и трудолюбие были отмечены руководством труппы, публикой и критикой. Он исполнил практически все ведущие партии репертуара – Зигфрида в «Лебедином озере», Дезире в «Спящей красавице», Солора в «Баядерке», Альберта в «Жизели», Меркуцио в «Ромео и Джульетте» и другие. С ним любили выступать многие известные балерины, поскольку видели в нём прекрасного танцовщика и надежного партнёра.

Важным этапом на его творческом пути стала победа на V открытом конкурсе артистов балета России «Арабеск - 1998», где Константин Иванов был удостоен первой премии и золотой медали, и вместе с кореянской Бэ Джу Юн получил Приз Екатерины Максимовой и Владимира Васильева за лучший дуэт конкурса.

Параллельно творческой карьере шло обучение в Московском государственном институте хореографии, а затем – на балетмейстерском факультете Российской академии театрального искусства (ГИТИС).

Глобальный интерес Константина Иванова к театральному искусству во всём его многообразии привёл к тому, что в разгар карьеры танцовщика в глав-



■ Константин Иванов.

ном театре страны он решился на мужественный, но рискованный шаг – согласился возглавить балетную труппу Марийского государственного театра оперы и балета имени Э.Сапаева в Йошкар-Оле, а в 2001 году стал её художественным руководителем, взвалив на свои плечи немалый груз ответственности за творческий процесс, за судьбы людей, да и всего театрального искусства родного края.

«Просто мне не хотелось, чтобы мою родину считали «медвежьим углом», – так объяснял свой поступок в одном интервью. – Несколько лет назад я приехал в Йошкар-Олу на гастроль и увидел стенды с фото-

графиями марийских спектаклей. Они были заполнены старыми черно-белыми снимками, будто всё живое в театре закончилось до того, как в обиход вошла цветная печать. Так оно, в общем-то, и было. Мне захотелось, чтобы у марийского балета начался новый период, красочный во всех смыслах слова».

■ Константин Иванов на репетиции.





Профессионализм, энергия и большие организаторские способности известного танцовщика были отмечены руководством республики Марий Эл. Её Президент справедливо полагал, что поднять культуру и искусство необходимо для дальнейшего духовного роста народа и авторитета республики в целом, и Константин Иванов получил государственную поддержку всем своим идеям и начинаниям. Культура труппы заметно выросла после того, как талантливый и европейски мыслящий руководитель осуществил на сцене театра такие постановки, как «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Тщетная предосторожность», «Лесная легенда» и «Травиата». Однако, увидев большие перспективы своего театра, Иванов считал, что для того, чтобы сделать их реальностью, необходимо растить собственные местные творческие



■ Галина Степаненко и Константин Иванов в балете «Баядерка». фото Н. БУЛСОВОЙ

кадры, и в 1999 году он стал организатором и художественным руководителем хореографического училища в Йошкар-Оле.

Такой решительный шаг вскоре дал свои результаты. В апреле 2006 года на IX открытом конкурсе артистов балета России «Арабеск» Кирилл Паршин, ученик Константина Иванова, был удостоен диплома жюри прессы, а в сентябре того же года на Международном конкурсе Юрия Григоровича «Молодой балет мира» он завоевал первое место и золотую медаль.

Одним из значимых явлений в искусстве республики стало создание в 2004 году по инициативе Константина Иванова Фонда развития оперного и балетного искусства, при поддержке которого осуществляется ряд российских и международных проектов, в частности, поездки театра по городам республики и России и зарубежные гастроли.

Но и этим активная деятельность Константина Иванова не ограничивается. Он является организатором и вдохновителем ежегодных оперно-балетных фестивалей «Зимние вечера», которые стали замечательной театральной тра-

дицией, насчитывающей уже десятилетие. Ведущие солисты Большого и Мариинского, других известных театральных коллективов выступают на сцене Марийского государственного театра оперы и балета имени Э.Сапаева, даря свой талант и свое искусство залу, заполненному благодарными и искушенными зрителями.

«Этот праздник, – считает К.Иванов, – стал традиционным, зрители раскупают все билеты задолго до открытия. Фестиваль воспринимается как спутник Рождественских торжеств. А для театра «Зимние вечера» – своеобразный смотр достижений и, конечно, встречи с друзьями. Ведь в Йошкар-Олу приезжают звёзды ведущих музыкальных театров России и иностранные гости».

Еще одно явление национального масштаба – Фестиваль в честь легенды русского балета, великой балерины Галины Улановой, чей танец является эталонным для многих поколений артистов балета, как в России, так и за ее пределами. Дань уважения и поклонения этому идеалу собирает в Йошкар-Оле обширное «звёздное» сообщество, подчеркивая преемственность высоких традиций.

Масштабная творческая, просветительская и организационная деятельность Константина Иванова была отмечена присвоением ему звания «Заслуженный артист России», «Народный артист Республики Марий Эл», и вручением в 2005 году Государственной премии Республики Марий Эл.

Константин Иванов – обладатель приза «Душа танца – 2006» в номинации «Рыцарь балета» – талантлив, молод, и энергичен.

Пусть и дальше ему сопутствует удача!

Наталья ЛЕВКОЕВА

■ Ученик Иванова Кирилл Паршин – золотая медаль Международного конкурса «Молодой балет мира-2006».





лауреаты приза «Луна танца»

Кристина  
КРЕТОВА

# Кремлевская принцесса



■ Кристина Кретова в балете «Эсмеральда». фото ДКУЛИКОВА

ТАЛАНТЛИВАЯ, АРТИСТИЧНАЯ, ТРУДОЛЮБИВАЯ, ЦЕЛЕУСТРЕМЛЁННАЯ – ВСЕ ЭТИ СЛОВА МОЖНО СКАЗАТЬ В АДРЕС СОЛИСТКИ ТЕАТРА «КРЕМЛЁВСКИЙ БАЛЕТ» КРИСТИНЫ КРЕТОВОЙ. И, КАК КАЖЕТСЯ, ОНИ НЕ БУДУТ ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕМ: С 2002 ГОДА – ГОДА ЕЁ ПОЯВЛЕНИЯ В ТРУПЕ – ЗРИТЕЛИ ВИДЕЛИ АРТИСТКУ В ТАКИХ ПАРТИЯХ, КАК ЖИЗЕЛЬ, ОДЕТТА-ОДИЛЛИЯ, МАРИ, УЛИЧНАЯ ТАНЦОВЩИЦА, АВРОРА, ПРИНЦЕССА ФЛОРИНА, ЖАР-ПТИЦА, НАИНА, ЭСМЕРАЛЬДА...

**К** тому же, она – лауреат молодёжной премии «Триумф», лауреат всероссийского и международного конкурсов балета, участница престижных фестивалей танца в России и за рубежом. Среди её партнёров такие звёзды балета, как Марк Перетокин, Айдар Ахметов, Владимир Непорожний, Константин Иванов, Андрей Баталов...

Кристина Кретова окончила Московскую академию хореографии по классу педагога Елены Бобровой, после чего художественный руководитель театра «Кремлёвский балет» Андрей Петров пригласил Кристину в коллектив сразу на положение солистки, хотя сама Кретова о том времени вспоминает так: «Показаться мне было не в чем, так как на выпускном вечере мне практически ничего танцевать не дали. Но Андрей Борисович обратил на меня внимание на классе, за полгода до экзаменов, и пригласил к себе в театр. Так что вопрос о том, куда идти работать для меня был решён. Да и в школе, судя по всему, мою дальнейшую судьбу тоже уже определили. На итоговом собрании по поводу нашего распределения по театрам мне чётко сказали: «Кретова – «Кремлёвский балет» – распишитесь».

Оказавшись в этом коллективе, Кристина Кретова через



■ Кристина Кретова в балете «Катя и принц Сиам».

ФОТО С.АНДРЕЕЩЕВА

два месяца уже станцевала свою первую сольную партию – партию Эмми Лоуренс в балете Андрея Петрова «Том Сойер». Живой, весёлый детский спектакль скорее напоминал непринуждённую игру в Тома Сойера». Но так его можно воспринимать лишь из зрительного зала. На самом деле молодой танцовщице пришлось не только осваивать достаточно сложный пластический текст, но и ощутить эмоциональную тональность балета, органично «включиться» в предложенную хореографом атмосферу игры, обрести свою собственную интонацию в ансамбле исполнителей. И надо сказать, что технически сложный рисунок партии Эмми Лоуренс и весьма непростые актёрские задачи, которые пришлось решать исполнительнице и с которыми она справилась вполне достойно, свидетельствовали о том, что в труппу пришла перспективная танцовщица. Готовилась к дебюту Кретова под руководством опытного педагога Людмилы Чарской.

Но подлинно событийной для молодой солистки стала партия Жизели. Кто из балерин не мечтает о ней? Но когда к тому же мечту помогает осуществить выдающаяся балерина, сама в прошлом замечательная Жизель, Нина Семизорова – это можно считать подлинным счастьем. Нина Львовна и Кристина в буквальном смысле слова «закрылись» в балетном зале на полгода, тщательно отработывая



■ Кристина Кретова в балете «Жизель». ФОТО Д.КУЛИКОВА

малейшие детали и нюансы в технике и актёрской игре. Вспомним, что в Большом театре наставницей Семизоровой была Галина Сергеевна Уланова, с которой Нина Львовна готовила свои роли, в том числе и Жизель. И та «улановская» традиция не могла не сказаться в исполнении Кретовой. Совместное творчество педагога и её подопечной дало весьма впечатляющий результат. Мы увидели, как юная безгранично счастливая Жизель, узнав о предательстве, как бы перестаёт воспринимать окружающий мир и двигается как слепая, её разум темнеет и целостная пластическая мелодия её безмятежного, раскованного танца рвётся, распадается, рушится его гармония... А второй акт у Кретовой – торжество танцевального академизма. Но не холодного, безупречного в своей красоте, а согретого тёплыми человеческими эмоциями. Сегодня о своей работе с Семизоровой Кристина говорит: «За четыре года моей работы в театре, Нина Львовна стала для меня не просто педагогом, который требует от меня хороших результатов, но и истинным наставником, настоящим помощником и другом. Она легко идёт на контакт, справедлива, требовательна и чрезвычайно внимательна ко мне. С ней я могу говорить и о балете и



■ Кристина Кретова и Сергей Смирнов в балете «Жар-Птица». ФОТО ДЖУЛИКОВА

о жизни вообще. Я счастлива, что моя артистическая судьба тесно связана с Ниной Львовной Семизоровой».

Среди последних партий Кристины Кретовой – Аврора в «Спящей красавице» и Эсмеральда в одноимённом балете. Шедевры классического наследия XIX века. Но как они прозвучат в XXI столетии? Как воспримет их сегодняшний зритель?

Аврора Кретовой выглядит уверенной в технически сложных вариациях и дуэтах с партнёром (Дезире – Сергей Смирнов), удивляет настоящим балеринским апломбом и стабильными вращениями. Но не только – образ, созданный артисткой, пленяет обаянием и женственностью. Принцесса утренней зари Кретовой увлекает в мир сказочных грёз и фантазий, завораживает красотой и естественностью чувств, увлекает непосредственностью юности.

Совершенно иная у Кристины Эсмеральда. Хотя в первых эпизодах балета она – искрящаяся светлой радостью юная любимица толпы. Но большое чувство меняет цыганку, её духовный мир, что особенно ярко проявилось в картине «Несостоявшаяся помолвка». И здесь Кретова, как думается, сумела показать, сколько богатейших возможностей таит в себе старинный балетный *pas de six*, какое богат-



■ Кристина Кретова в балете «Щелкунчик». ФОТО А. БОНДАРЕНКО

ство эмоциональных нюансов вбирают его, казалось бы, отвлечённые танцевальные формы – радость от встречи, разочарование, горечь, отчаяние, надежда... А в финальных сценах спектакля балерина демонстрирует незаурядный талант драматической актрисы – и в пантомимных, и в танцевальных эпизодах в пластическом «голосе» Эсмеральды явственно звучат трагические интонации.

Участвуя в проекте Андрииса Лиелпы «Русские сезоны двадцать первый век», Кристина Кретова станцевала партию Жар-Птицы в одноимённом балете Михаила Фокина. В этой партии балерина предстала обворожительной, блистающей жаром своего оперения птицей, символом победы добра над злом. Её уверенный и напористый танец, эффектные прыжки-полёты естественно «вписались» в действие, созданное Фокиным. Постигая стилистику хореографических решений великого мастера, балерина словно вступила на следующую ступень в совершенствовании своего искусства.

Молодая артистка много и плодотворно работает, постигая тайны мастерства, обогащая свой репертуар. Недавно Кристина Кретова поступила в Российскую академию театрального искусства на балетмейстерский факультет, где занимается под руководством Нины Семизоровой.



Наталья  
ОСИПОВА



■ Наталья Осипова  
в балете «Серенада».

ФОТО Е. ФЕТИСОВОЙ

## Толчая на небе

НА НЕБОСКЛОНЕ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА ПРОИЗОШЛО СОБЫТИЕ – ПОЯВИЛАСЬ НОВАЯ «ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА» В ЛИЦЕ НАТАЛЬИ ОСИПОВОЙ, СОЛИСТКИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА. ПО ЭТОМУ ПОВОДУ **ВАДИМ ГАЕВСКИЙ**, ПРОФЕССОР РГГУ, ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ РОССИИ И ЗРИТЕЛЬ СО СТАЖЕМ, КАК ОН САМ СЕБЯ НАЗЫВАЕТ, ОТВЕТИЛ НА ВОПРОСЫ КОРРЕСПОНДЕНТА «БАЛЕТА».

– **Вадим Моисеевич, начать наш разговор мне хотелось бы с общего вопроса. В чём, на Ваш взгляд, Душа танца?**

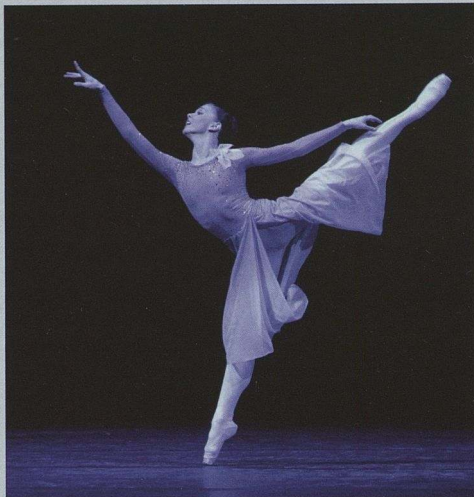
– Душа танца? В движениях, конечно. Как написал Пушкин о Екатерине Семёновой – «благородство одушевлённых движений».

– **А с чего, на Ваш взгляд, началось восхождение Натальи Осиповой?**

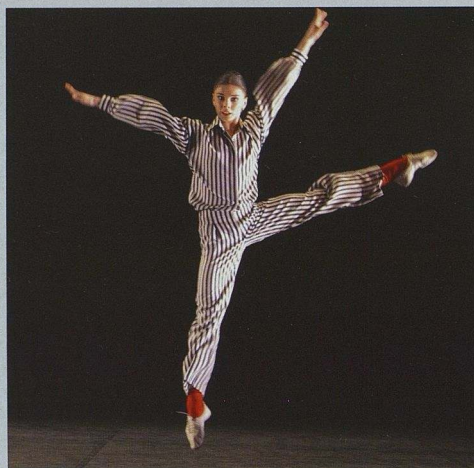
– Разумеется, всё началось с «Дон Кихота». Это было не просто восхождение, а быстрый, мгновенный взлёт. После первого акта, за время антракта в судьбе танцовщицы Натальи Осиповой многое изменилось, изменился её статус. До этого кто-то что-то знал о ней, но теперь у неё появилось собственное имя, которое она должна защищать и оберегать в будущем.

– **Имело ли какое-то значение в жизни Большого театра появление Китри Натальи Осиповой?**

– На мой взгляд, безусловно. В первую очередь, потому, что произошёл долгожданный прорыв в жизни спектакля «Дон Кихот» на сцене Большого. «Дон Кихот» снова стал событием, как это было у Ольги Лепешинской, Майи Плисецкой, Екатерины Максимовой. И снова стал духовной собственностью Большого театра. На моей памяти так было всегда, пока десять лет тому назад к нам не приехала Диана Вишнёва, и, что называется, «убила всю Москву». Нынешнее выступление Наташи – это наш долгожданный ответ Мариинскому театру. При этом надо отметить, что у Вишнёвой все три акта были по-своему хороши,



■ Наталья Осипова в балете «Предзнаменование».  
фото Д.ЮСИПОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)



■ Наталья Осипова в балете «Комната наверху».  
фото Е.ФЕТИСОВОЙ

■ Наталья Осипова (Золушка) в балете «Спящая красавица».  
фото Д.КУЛИКОВА



а Наташа пока что наиболее впечатляет в первом акте, она вообще чувствует себя свободнее в воздухе, чем на земле – в больших прыжках, нежели в больших развёрнутых позах.

– **А когда Вы впервые заметили Наталью Осипову на сцене?**

– Впервые – на «Мастерских» Большого театра» в «Болеро» Алексея Ратманского – массовом номере, крайне экспрессивном, современном. Отметил, в первую очередь, её умение выделяться в массе – в любой ансамблевой композиции видишь её и всех остальных. Она этого, наверное, и не желает – вольная душа делает её танец особенным.

Наташа создана для интенсивной, темповой, авангардной хореографии. Но диапазон её возможностей очень широк. Ей присущ и дар стилиста. С не меньшим успехом, с тонким ощущением духа старины она исполняет французскую хореографию середины XIX века (вставное па де де из балета «Жизель»).

Но более всего меня поразила её Золушка в параде сказок из «Спящей красавицы». Обычно такая незаметная фигура в балете стала вдруг самой заметной. Для Наташи Осиповой это типично. Её пребывание на сцене всегда ярко, насыщено, она умеет создать образ из ничего, способна к самовозгоранию в танце.

– **Танцовщиками, умеющими это делать, всегда славился Большой театр?**

– Да. Наташа – наследница московских балетных традиций. Она – одарённая, чрезвычайно эмоциональная, неуравновешенная, любит риск. Её удачи и неудачи могут зависеть от настроения. Наташа – художник со всеми качествами, присущими настоящему художнику. Она способна поразить мир и этот поражённый мир разочаровать. Это я говорю в качестве предостережения. Но, надеюсь, разочарования не случится, потому что, мне кажется, в человеческом отношении Наташу отличает большая трезвость. Несмотря на свой юный возраст, она очень серьёзна.

– **В каких ролях Вы хотели бы увидеть её в будущем?**

– Как ни странно, в «Жизели». Для второго акта ей дана замечательная элевация, а в сцене сумасшествия должен обнаружиться скрытый пока, но для меня очевидный её драматический дар. Кроме того, хотелось бы, чтобы вместе с другими молодыми артистами она станцевала в «Корсаре» и чтобы мы воочию убедились в том, что пришло новое поколение, новая волна танцовщиц и танцовщиков XXI века.

– **Я знаю вашу способность мыслить поэтически. Можно предложить Вам немного пофантазировать? Существует ли для Вас некий символический образ танцовщицы**

**Натальи Осиповой? Способен ли её танец вызывать отвлечённые ассоциации?**

– С чем может ассоциироваться танец Наташи Осиповой? По силе эмоций, темпу движений Наташа – балерина из нашего будущего, она полна им. Её танец – драматичный, это ярко-алый цвет или чёрный. Танец-гроза. Есть балерины света и балерины огня. Она – балерина огня, обжигающая. Наташа из породы женщин-Карменсит. Обаяние призыва «иди за мной» присутствует в её танце, глазах, улыбке. Кармен, являясь абсолютным воплощением женственности, в каждом человеке рождает поэта.

– **А на кого-то из классических сказочных принцесс похожа Наташа?**

– Больше всего, конечно, на Золушку. Предоставь ей такую возможность – она всех «заткнёт за пояс!» (Смётся.)

– **У Вас есть какие-то пожелания Наташе?**

– Наташе, как восходящей звезде, хотелось бы пожелать, чтобы она нашла своё место на небе. Ведь там страшная толчея!

Беседовала Вера ЧИСТЯКОВА

■ Наталья Осипова и Денис Матвиенко в балете «Дон Кихот». фото Д.ЮСИПОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)



Татьяна  
БАГАНОВАУнесенные  
ветром

■ Татьяна Баганова. ФОТО И. ЗАХАРКИНА

ТАТЬЯНА БАГАНОВА – ЛИДЕР И ПО ТОМУ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНОМУ ПОЛОЖЕНИЮ, КАКОЕ ЗАНИМАЕТ В ПРОСТРАНСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО CONTEMPORARY DANCE, И – ПО СВОЕЙ ПРИРОДЕ. ДАЖЕ НЕ БУДУЧИ С НЕЙ БЛИЗКО ЗНАКОМЫМ, МОЖНО НЕ СОМНЕВАТЬСЯ: ЧЕЛОВЕК, СДЕЛАВШИЙ СКОМНЫЙ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ КОЛЛЕКТИВ ШИРОКО ИЗВЕСТНЫМ, НЕ МОЖЕТ НИ ОБЛАДАТЬ СИЛЬНОЙ ВОЛЕЙ, ДАРОМ СОБРАТЬ ВОКРУГ СЕБЯ ЕДИНОМЫШЛЕННИКОВ И УВЛЕЧЬ ИХ ЗА СОБОЙ.

Сегодня «Провинциальные танцы», пожалуй, самая стабильная и известная российская компания contemporary dance, удостоенная призов на многих международных фестивалях. Практически каждая работа труппы номинируется на Национальную театральную премию «Золотая маска», а сама Баганова дважды становилась ее лауреатом в разделе «лучший хореограф». Само название «Провинциальные танцы», ставшее брендом гарантирующим уровень мастерства и качество спектакля, звучит как кокетство. Уж чего-чего, а провинциальности у Багановой и ее танцовщиков нет и в помине. Скорее их можно упрекнуть в чрезмерной европеизированности. Труппа часто работает за рубежом, но не в качестве «русского сувенира». Напротив, обогащая новыми танцевальными техниками и идеями, постоянно совершенствуя мастерство, в чем-то главным остается верной своим «периферийным» корням. Сочетание танца европейского качества с российской углубленностью, «провинциальной» неспешностью и составляют фирменный стиль Багановой, наличие коего уже само по себе – эксклюзив. Хореографов, создавших свой стиль, можно перечислять по пальцам, Баганова среди них занимает не последнее место. Ее хореография при постоянных мощ-

ных прививках европейского и американского танца всегда узнаваема своей завораживающей медитативностью, плотностью танцевального текста, образностью и выразительностью содержания.

Всякий балет Багановой – это законченная история, где, как в хорошей миниатюре, отражается целый мир. Глаза персонажей ее спектаклей всегда словно бы «повернуты» внутрь себя. Такой взгляд (притом, что у хореографа хорошее чувство юмора) всегда несколько печален – той неизбывной печалью, которая в большей или меньшей степени присуща практически любой народной культуре. При разности сюжетов, Баганова, по сути, рассказывает одну и ту же историю: будь то культовая «Свадебка» или последовавшие за ней «Кленовый сад», «Тихая жизнь с селедками», «Полеты во время чаепития» и последние – «Lazy Susan» и «Post engagement». Меняются персонажи, приметы места и времени действия, которые при кажущейся конкретности на самом деле театрально условны. В какие дни происходит «Свадебка» Багановой? На переломе столетий и тысячелетия – когда поставлен спектакль? В начале двадцатых годов прошлого века, когда музыка Стравинского обрела хореографическое воплощение в постановке Брониславы Нижинской? Или в дохристианские языческие времена? Скорее всего – в вечности, где... Где невеста в ожидании «перемены участи» полна смятения. Где всегда есть место робости и волнению. Где смешались радость и страх перед будущим и неизвестностью. Где кончается одна жизнь и

начинается другая. Где женщина неизбежно приносит себя в жертву мужчине. Где все повторяется из век в век, напоминая о том, как в разгар даже самой веселой свадьбы посреди шумного застолья над новобрачными и их гостями мрачной тенью языческого обряда неожиданно нависает беспричинная тревога...

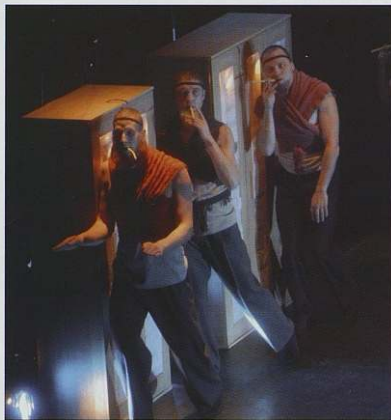
При емкой лаконичности, цельности и внятности спектаклей Багановой в них мерцают тени недоговоренности, притягательность ускользающей загадки. Словно автор может сказать больше, но удерживает свою тайну от зрителя. Вроде бы все ясно в пародийной и ироничной «Тихой жизни с селедками». Женщины занимают приготовлением самого популярного в кулинарии советских лет праздничного блюда «селедка под шубой», без которого, как без салата «оливье», не обходилось ни одно торжество. Правда, стряпают они его из необычных ингредиентов: в роли селедок здесь выступают мужчины. И метафора читается, выглядит остроумно-забавно, а за эксцентричной парадоксальностью режиссерского решения прячется реальный мир женского одиночества.

Одна из первых работ, после которой о Багановой заговорили как об одном из наиболее ярких современных хореографов, – «Мужчина в ожидании». На самом деле в постоянном ожидании у Багановой (как и в жизни) находится женщина. Неясное ощущение тревожного предвкушения чего-то важного, что должно вот-вот (или когда-то) произойти, разлито по всем ее спектаклям. Оно вибрирует в пластике исполнительниц, звучании музыки, тусклом мерцании света, которому Баганова уделяет большое внимание. Она вообще любит

темное по колориту (как на полотнах старых мастеров) освещение. Тогда выхваченные из полумрака фигуры исполнительниц приобретают особую загадочность и выразительность. В театре для Багановой не существует мелочей, все важно, и в первую очередь – сценография, коей иные из ее коллег вообще пренебрегают. Для нее же оформление сцены – не менее существенный компонент, чем сам танец. В «Кленовом саде» откровенно наваянным полотнами Брейгеля Старшего, или, как его еще называют – Брейгеля Мужичого, Баганова с мастерством живописца вписала странных и трогательных в своей несурзности героев в очень красивый пейзаж (художники Ольга Паутова и Виктория Мозговая). Особо выразительно начало спектакля – дерево с раскинутыми голыми ветвями, выплывающее из тумана, и висящая в воздухе женская фигура – подобно Сильфиде, улетающая за кулисы. Как в большинстве работ хореографа, здесь многое строится на контрасте: между изысканной картинкой и неуклюжей пластичкой персонажей, нелепыми прыжками на корточках и их виртуозным воплощением, низким – и высоким, лирикой – и гротеском. Баганова использует крупные планы, монтируя действие, как кинолентку. Коллектив «Провинциальных танцев» сегодня так идеально профессионален, что хореограф может позволить себе любые фантазии, что и делает в своих постановках.

Творчество Багановой – цельно и не знает провалов. Ее путь к успеху – последователен и логичен. Она знаковая фигура российского contemporary dance, мастер, вос-

требованный и за пределами России. Практически все ее последние спектакли выпущены в рамках различных европейских и американских фестивалей, что, естественно сказывается на их характере. Из них уходят какие-то внешние «национальные» приметы. Но Баганова никогда и не привязывала действие своих напоминающих сны, наваждения и фантазмагории спектаклей к чему-то конкретному. Так в спектакле «Lazy Susan» (заказ American Dance Festival) на сцене царит атмосфера парадоксальных превращений, какие могут случаться где угодно, но только не наяву. Хореограф вводит зрителя в таинственный и иррациональный мир зазеркалья, причудливо преломляющего реальность. Сама «лепка» пластики исполнительниц, их гротескные позы словно сошли с иллюстраций к книжкам Кэрролла или Свифта. Всех этих странных героев – дам, напоминающих шахматных или карточных королей, и выезжающих на вращающихся креслах кавалеров, словно несет куда-то ветром. Иногда зрителю просто физически передается ощущение, что происходящее на сцене – его собственный сон, где нужно бежать – и не удаётся, хочется кричать – и охватывает немота. И все эти экстравагантные фантазии, совершенно нереальные акробатические прыжки и кувырки, чинные эксцентричные променады точно и «легко» реализуются танцовщицами, давая неограниченную свободу выражения хореографу,



■ Сцена из спектакля «После вовлеченности».

ФОТО И. ЗАХАРКИНА

которая и сама выходит на сцену.

Несмотря на то, что в «Провинциальных танцах» собрались равно профессиональные танцовщики обоих полов, выразителем идей Багановой становится все-таки женщина – в ее постановках лично более крупная и сильная, чем мужчина. Ее таинственный внутренний мир становится постоянным объектом наблюдения и отображения хореографа. Мужчины же по большому счету оказываются недостаточными своих наперсниц. Особенно это очевидно из последней работы Багановой «Post engagement» (в России это название, имеющее много интерпретаций, перевели как «После вовлеченности»), сделанной по заказу французского фестиваля «Vostok». Женщины в изящных туфлях и с высокими прическами, облаченные в эффектные платья из зеленой тафты различных оттенков, – изысканны и привлекательны. А мужчины с грубо прилепленными бородами и перевязанными крест-накрест на груди шарфами напоминают рязаных и до своих стильных породистых партнерш им тянутся и тянутся. На сегодняшний день это, пожалуй, самый радикальный, самый жесткий спектакль хореографа. Какой Татьяна Баганова станет завтра? За ней хочется наблюдать, разгадывая ее замыслы, намерения и фантазии. Занятое дело, что и говорить!

Алла МИХАЛЁВА





## Леонид САРАФАНОВ

# CON BRIO

ЛЕОНИД САРАФАНОВ УЖЕ НЕСКОЛЬКО ЛЕТ ЗАНИМАЕТ МЕСТО ВЕДУЩЕГО ТАНЦОВЩИКА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЫ. ЕГО РЕПЕРТУАР РАЗНООБРАЗЕН, В НЕМ УСПЕЛИ ПРОПИСАТЬСЯ ГЕРОИ «ДОН КИХОТА», «СИЛЬФИДЫ», «БАЯДЕРКИ», «КОРСАРА», «СПЯЩЕЙ КРАСАВИЦЫ», «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ», «УНДИНЫ», «ЭТЮДОВ», МНОЖЕСТВА КОНЦЕРТНЫХ НОМЕРОВ. ЕГО ФИЗИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ ДЛЯ ТАНЦА СОВЕРШЕН. БЕЗРАЗМЕРНАЯ РАСТЯЖКА, ТОЧЕННЫЕ ЛИНИИ НОГ, ЛЕГЧАЙШИЙ, «ВЫСТРЕЛИВАЮЩИЙ» ВВЫСЬ ПРЫЖОК, БЛЕСТЯЩАЯ КООРДИНАЦИЯ, НЕ ЗНАЮЩАЯ СРЫВОВ ТЕХНИКА – ЧЕМ НЕ ИДЕАЛ ТАНЦОВЩИКА НОВОГО СТОЛЕТИЯ?



■ Леонид Сарафанов в вариации из балета «Фестиваль цветов в Дженцано». фото ДКУЛИКОВА

# П

реже, чем попасть на прославленную Мариинскую сцену, Леонид Сарафанов, выпускник Киевского хореографического училища, три года проработал в труппе Национальной оперы Украины, перетанцевав там практически весь сольный репертуар. Но замечен и принят в Мариинский балет юный киевлянин был не как «эксклюзивный»

классический премьер, а как победитель нескольких балетных конкурсов – серебро в Будапеште (2000), золото в Париже (2000) и Москве (2001), Гран-при в Сеуле (2004). Таких, как Сарафанов, сразу записывают в разряд «конкурсных танцовщиков», для которых напряженные баталии что допинг: они мобилизуют весь их артистический ресурс, открывают «второе» и «третье» дыхания, демонстрируют особое умение в нужный миг превзойти свои же возможности, обойти соперников, стать первым среди лучших. Но у Сарафанова каждый выход на сцену похож на конкурсное выступление со всеми только что названными характеристиками.

Сарафанов покоряет тем, что в музыке называют «con brio». Он блистает в танцах, как оперные виртуозы в ариях. И если сравнивать его пластический голос с певческим, бесспорно, это голос самого широкого диапазона.

Блеск танцевальных арий Сарафанова ослепляет в балете

Ландера «Этюды». В этом бессюжетном «мастер-классе», построенном на демонстрации технических способностей, Сарафанов чувствует себя как рыба в воде. Здесь он – ювелир, повелитель сольного танца, которому нет равных ни по высоте прыжка, ни в четкости антраша, ни в удивительных по скорости вращениях. Танцовщик интуитивно чувствует, как по-разному преподать одну и ту же пластическую фразу, как, окрашивая, отличить совершенно идентичные движения, добавив мягкости или, наоборот, заострить их, продлить эффектный пассаж танца. В бесчисленных двойных воздушных турах, безупречных содебасках и искрометных пируэтах Сарафанова являет себя сама природа классического танца – танца инструментального. И «Этюды», и концертные номера, и построенные на чистой дансантиности (pas de deux Обера, Pas de deux Чайковского, «Рубины», «Тарантелла» Баланчина, «Головокружительное упоение точностью» Форсайта) балеты в исполнении Сарафанова просятся в таблицы рекордов, в книгу Гиннеса от балета, если бы таковая существовала.

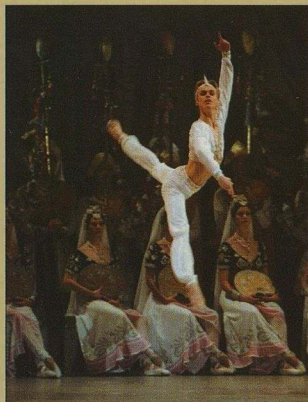
Вообще, вариация как таковая – подлинный «конек» танцовщика. Как когда-то звание «Царицы вариаций» носила А.Ваганова, так сегодня короной «Царя вариаций» впору отличить Сарафанова. Впрочем, столь царственное звание едва ли подходит его облику – облику маленького принца, словно сошедшего со страниц Экзюпери.

Хрупкий, вихрастый подросток с подкупающей улыбкой – такой мальчишка-сорванец, веселящий глаз «солнечный

зайчик», оказавшись в Мариинском театре, Сарафанов столкнулся с извечной проблемой «первых солистов», которые не обладают канонической внешностью премьеров. «Мариинка» – храм классических балетов: «Лебединого озера» и «Баядерки», «Спящей красавицы» и «Раймонды». Престол главных героев предназначен, прежде всего, тем, кто соответствует меркам балетного «аристократа»: соответствующий рост, правильное «аполлоническое» телосложение, благородная наружность. Петербургская (ленинградская) сцена всегда строго судила претендентов. Не исполняя ведущих ролей гениальный танцовщик Зубковский, не вышедший ростом для академического репертуара, подвергался критике за непропорциональные формы обладатель поразительного прыжка Соловьев, а даже Барышников должен был отстаивать свое право танцевать на Мариинской сцене партии, которые позже блестяще исполнил на Западе. Правда, сегодня (вероятно, в силу общей демократизации) театр ослабил требования к балетной «знати». Так, никто не стал препятствовать и желанию Сарафанова станцевать Солора в «Баядерке» и Дезире в «Спящей красавице». Тем более что предъявить претензии к качеству его танца или придаться к искренности его жизни в образе невозможно.

И все же – вот беда! – едва на сцену в этих балетах выходит Сарафанов, вся образная правда классических «голубых героев» улетучивается, словно срабатывает детектор лжи, кричаще реагируя на внешнее несоответствие танцовщика. И начинаешь видеть то, что как-то прячется в других ролях – ребенка, примерившего взрослый наряд, Маленького принца, которому пока велика настоящая корона...

А вот балеты, в которых искра характера, задронность и природный оптимизм героев требуют гораздо больше утонченной стати – абсолютная вочина Сарафанова. Почти сразу он получил в Мариинском театре такую роль – Базиля в «Дон Кихоте». Его выход в первом действии задает темп всему балету. Герой Сарафанова сразу начинает ставить рекорды скорости и виртуозности, и действие несет в вперед и высь по шкале сюжетных перипетий. Пыл танцовщика заражает окружающих: кажется, что артисты боятся остаться в стороне от жарких баталий и, стараясь поспеть за этим жизнерадостным пострелом, невольно перенимают ритм его танца. Сарафанов превращает в смерчи все шене и пируэты, рисует ошеломляющую амплитуду движений и невольно заставляет вспомнить динамику танца легендарного Чабукиани. Трамплинный баллон Сарафанова легко мог бы помериться с прославленными прыжками Барышникова. В упругих полетах, устойчивых позыровках, безупречной чеканке танцевальных фраз Сарафанов демонстрирует все последние достижения мужского классического танца, доказывая, что сегодня ему нет равных на Олимпе танцевальной техники. От других Базилей Мариинской сцены этого отличает элемент спонтанности: несмотря на хорошо знакомое течение событий, трудно представить, какую еще шалость выкинет его герой и сколько «внеплановых» улыбок и шуток получат от танцовщика зрители и партнеры по сцене.



■ Леонид Сарафанов в балете «Баядерка». PHOTO BY COSTAS

Возможность попробовать себя на актерском поприще и проявить свою творческую индивидуальность подорвала Леониду партия Меркуцио в балете «Ромео и Джульетта». Хореодрама Лавровского дает исполнителю импульс для создания и развития целостного драматического образа. Партия Меркуцио требует от танцовщика не только безукоризненного хореографического воплощения, но и создания психологического портрета героя с оглядкой на заветы Станиславского. Меркуцио Сарафанова – живой и солнечный, очаровательный в своих невинных шалостях и легкой небрежности. Он истинно шекспировский герой – не придуманный, а реальный, словно сбжавший из эпохи Возрождения. Игривый и раскованный, он ведет танцевальную партию, как разговор: за каждым движением чудится шекспировский текст. Изящно танцует на балу, увлеченно дерется на шпагах, шутиливо беседует с дамами, без устали балагурит с

Ромео. Но при всей видимой неприужденности артист идеально выполняет каждый нюанс хореографии.

Его движения графичны и математически рассчитаны: остановки веселую бровь танца и в получившемся стоп-кадре увидишь идеальный абрис позыровки. Однако его резвые ноги, вторящие аккомпанементу оркестра, «не умолкают» ни на минуту, и искрометный танец заражает весельем. В поединке с Тибальдом Меркуцио Сарафанова удивительно грациозен. Живой, как ртуть, он легко парирует удары соперника, ловко увертывается от догоняющей его смертоносной шпаги, совершенно не принимая поединка всерьез. Для сарафановского героя этот вызов – только игра да еще способ показать себя во всей красе.

Он настолько спокоен и весел, что смертельная дуэль с коварным Тибальдом воспринимается дружеской пикировкой, ставкой в которой – не жизнь, а воздушный поцелуй веронской красотки.

Когда же смертельно раненный Меркуцио слабеет, и солнечные краски начинают меркнуть на его лице, все еще не верится, что смерть способна забрать этого жизнерадостного героя. Несколько медленных шагов по поплывшей под ногами земле и нелепый, неуместный в трагическую минуту поклон онемевшим свидетелям поединка – как отрицание предстоящей гибели. В попытке устоять, побороть свинцовую тяжесть тела – отчаянная борьба за жизнь. Но вонзенная в землю шпага – ненадежная опора – не выдерживает, и он медленно оседает на землю, слиясь подарить другу последнюю улыбку. Успех в роли Меркуцио открывает Сарафанову путь к следующей ступени этого спектакля. Со своей поэтической хрупкостью, романтической порывистостью и юношеской внешностью он, вероятно, идеально впишется в образ Ромео. Возможно, Ромео и окажется тем образом, в котором Маленькому принцу балета дастся возможность пообщаться с детством и вступить во взрослую жизнь – как это произошло с героем Экзюпери, когда тот полюбил свою единственную розу. Подождем.

Алена КОРЧАГИНА

KONSTANTIN TACHKIN'S

SPBT

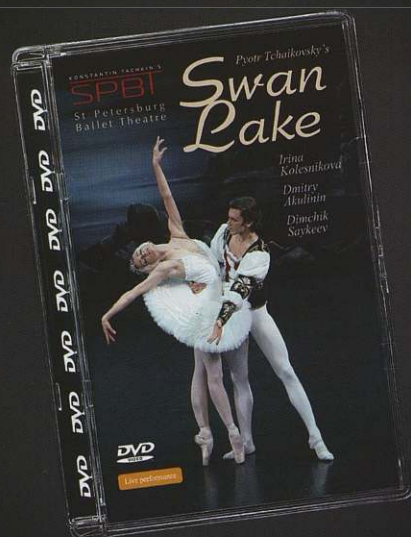
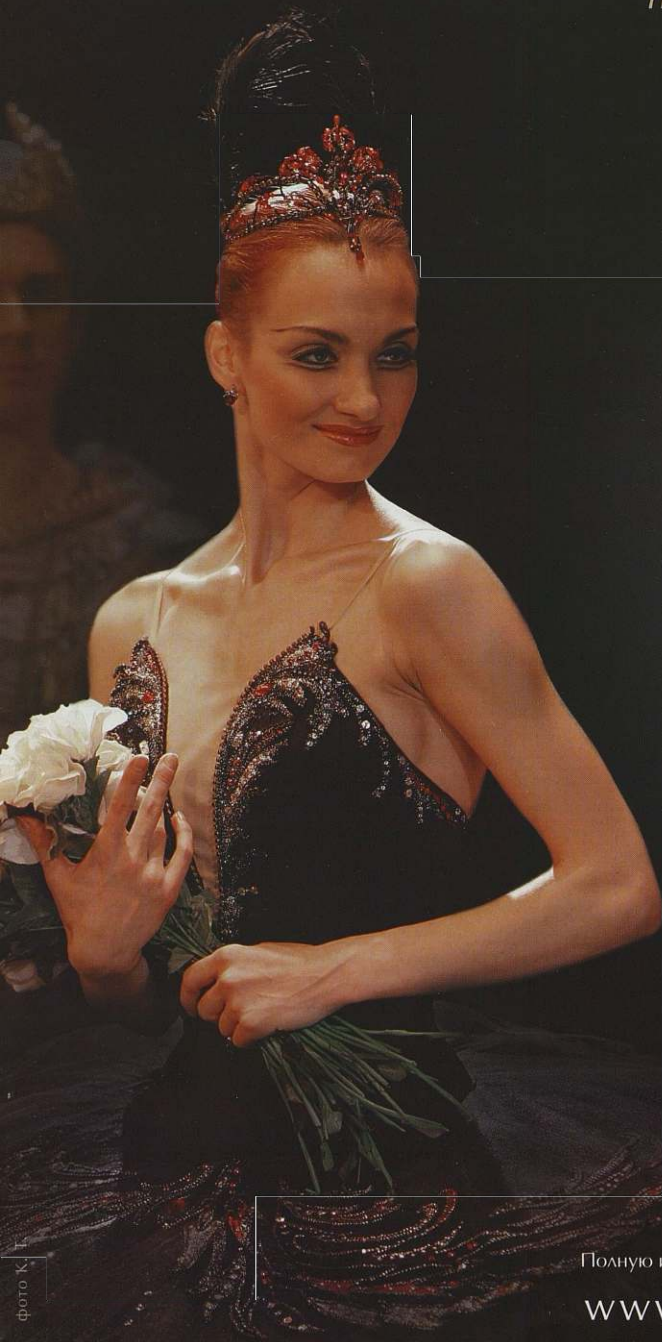
Санкт-Петербургский  
Театр балета Константина Тачкина

# Ирина Колесникова

прима балерина

“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 – The Stage – 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 Акудинин

Ротбарт  
Дымчик Сайкеев

Полную информацию об этом DVD можно получить на сайте

[www.irinakolesnikova.com](http://www.irinakolesnikova.com)

фото К. Г.

# L'HOMME, QUI A VOULU

**С**вой авторский театр хореограф Борис Эйфман с самого начала декларировал как театр серьезной литературы и драматургии, черпая эмоции и «прибрав» страсти у Шекспира и Сервантеса, Мольера и Бомарше, Золя и Достоевского, Куприна и Толстого, Брехта и Булгакова. Собственно говоря, театр Эйфмана ни мало отличался от прочих исключительно драматургическим акцентом, с ранних работ автор позиционировал себя прежде всего хореографом-драматургом, а уж после – хореографом-режиссером. Мимо Чехова он пройти не мог, обратился к нему сознательно, выбрал, как всегда, самое загадочное из чеховского наследия – «Чайку».

И как всегда из выбранного выстроил свой сюжет, основанный на излюбленной теме дуэли. Может быть, только с «Чайкой» чуть поторопился или чуть опоздал. До него сюжет для небольшого рассказа попытался изложить Джон Ноймайер (не говоря о давнем спектакле Майи Плисецкой). А уж отечественным версиям «Чайки» на уготованной ей драматической сцене и вовсе несть числа. Вместе с «Вишневым садом» она стала самым востребованным названием в репертуаре рубежа веков – от классических пересказов до авангардистских новаций. Слишком плотным – поди, протиснись – оказался режиссерский фон «Чайки», можно было и подождать.

Вместе с тем авторитарность Эйфмана-художника опять же ни у кого сомнений не вызывает. Именно сейчас ему оказалась нужной «Чайка», и он не побоялся ни соперничества, ни сопоставлений. Другой вопрос: почему «сейчас» и почему «Чайка»?

Тридцать лет – таково время существования театра Бориса Эйфмана – срок тяжелый, долгий, «перебравший» все мыслимые пределы развития новаторского языка в искусстве. Самоповторы – сколько ни страдая ими критика – неизбежны, столпоры в лексике, способах выражения идей – закономерны, паузы между спектаклями или периодичность их выпуска – тоже увеличиваются по мере накопления элементарной усталости. Эйфман начинал в том числе и бунтующим «Бумерангом», о чем «Нью-Йорк Таймс» писала в статье под заголовком «Борис Эйфман – человек, который осмелился». Эйфман начинал с бунтов и противопоставлений, продолжал новаторскими эскападами и откровенной иронией по отношению к традициям, и вообще – похоже на то – строил свой театр на территории внутренней эмиграции, чем был не просто интересен,



■ Дмитрий Фишер (Треплев) в балете «Чайка».

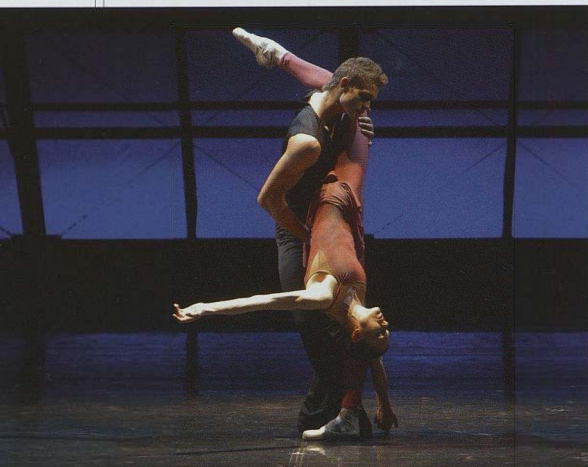
ФОТО В. БАРАНОВСКОГО

а «запретно» желанен отнюдь не только балетной публикой. Театр Эйфмана в сознании нации рифмовался со свободой и инакомыслием. Свободы и инакомыслия он искал в своих персонажах, заимствованных из всемирной библиотеки больших классических романов и пьес.

Но тридцать лет прошли, переменяв само сознание нации, сделав территорию Эйфмана открытой всем ветрам, наступило время возвращения бумеранга. Время разбирательств с самим собой, сегодняшним, с вопросами – куда двигаться дальше, какие сюжеты и истории хореографически интерпретировать, какие выбирать. А, главное, может быть, – к какой публике сегодня адресоваться. Эйфман не был бы Эйфманом, ни почувствовал он катастрофического сужения собственной аудитории, состоявшей некогда из университетских мнэзсов и диссидентствующих интеллигентов. Тогда предпринимается шаг дерзновенный, завидный по ширине, широкий по размаху: он ступает на территорию, которую поначалу обходил за тридевять земель, декларируя художественную (читай: литературную, музыкальную, режиссерско-хореографическую) глубину как непреложное отличие своего театра. Новой декларацией становится сначала спектакль «Кто

есть кто», затем «Мусагет» и совсем недавно – «Анна Каренина». Конечно, между историей про ассимиляцию эмигрантов, продолженной семейной сагой об эмигранте-победителе и многофигурной толстовской прозой, на первый взгляд, нет ничего общего, и Эйфмана надо бы похвалить за расширение афиши в рамках традиционного для него выбора и вне рамок – тоже.

Но общее как раз есть. В стремлении завоевать новую аудиторию, желании сделать балетный театр доступным для тех, кто, на самом деле, балетом совсем недавно не интересовался. Помните рекламный слоган – «Когда все нормальные мужики пьют пиво, имярек был замечен с женой на балете»?.. Пойти в ногу с этим временем, коль скоро оно начинает властно и жестко требовать себе подчинения – все равно, что поплыть по течению, к



■ Нина Змиевец (Аркадина) и Юрий Смекалов (Тригорин) в балете «Чайка». ФОТО В. БАРАНОВСКОГО

чему Эйфман раньше готов не был. Надо ли добавлять к этому, что в метаниях между понижшей, ставшей вялой и бездеятельной – почти по Чехову! – интеллигенцией и вызревшим под международный стандарт «средним классом», прошитым клиповым сознанием и пробитым тягой к медийному глянцу, жертвы неизбежны. И Эйфман их приносит, пробуя в новых спектаклях элементы бродвейского шоу, дайджеста, бытописательства и потрафляя запросам среднестатистического обывателя. Тут уж критика выступает с синхронностью хорошего кордебалета: в истории про жизнь балетных эмигрантов – глянец, в «Мусагете» – иллюстрация, в «Анне Карениной» – масляная живопись. Эйфман не был бы Эйфманом, ни почувствуй, что приносимые им жертвы начинают превосходить разумные пределы. Поэтому ему понадобилась «Чайка».

Лучшего сюжета «про себя», лучшей темы, проименованной в этом случае как «с собою разобраться», вероятнее всего, было ни найти, в чем Эйфман косвенно признается: «Сохраняя главные философские идеи, которыми наполнена чеховская «Чайка», мы перенесли действие из дачной усадьбы в балетный зал, в котором сталкиваются модный хореограф Тригорин и дерзкий новатор Треплев,

а молодая танцовщица Заречная соперничает с прима-балериной Аркадиной. Проблематика идей о развитии искусства, о поиске новых форм, об истинных и мнимых ценностях, о любви и карьере с особой остротой нашли выражение в нашем спектакле». И далее: «Мы стремимся сохранить опыт, профессионализм Тригорина и страстность к новациям Треплева». Из признания следует, что проблематика идей о развитии искусства, поиск новых форм, истинные и мнимые ценности волнуют хореографа ничуть не меньше, чем соотношение опыта и новаций. Это, а ни что другое (для Чехова, может быть, более важное, чем спор об искусстве), становится содержанием высказывания Эйфмана. По сути – его исповедью, монологом, покаянием, для коих настало свое время, и он, Эйфман, это понимает лучше, чем кто-либо другой.

Что до карьеры и «пяти пудов любви», которые и составляют внутренний сюжет чеховской пьесы, тут Эйфман лукавит: в спектакле, им поставленном, любви нет совсем. Не случайно зачин всему действию дается до прямолинейности откровенный: на темной сцене заключенный в золотую клетку герой пытается раздвинуть прутья, изменить очертания куба, поломать грани, учинить бунт и выбраться наружу. Выбирается. Но в финале добровольно «упаковывает» собственное тело в рамки, из которых алкал вырваться вон. Тщательно сгибает руки, ноги, подтягивает торс, голову, формируя геометрическую оболочку-клетку в обратном порядке. Меж этих метафор («оттуда» и «туда») и будет автор комментировать «проблематику» новых форм и благовоспитанного профессионализма, заставляя вспомнить чеховского Сорина: «Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так, «Человек, который хотел». «L'homme, qui a voulu». В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно <..>; хотел жениться – и не женился; хотел всегда жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все».

Эйфман ставит спектакль, пространство которого можно очертить вехами его же собственной судьбы: от первой американской статьи «Борис Эйфман – человек, который осмелился» до сегодняшнего чеховского мотива – «Человек, который хотел». Похоже на исповедь, насколько она вышла откровенной – вопрос.

Любви, как говорилось выше, в спектакле нет. Есть взятая от Чехова и сведенная к четырем героям схема, остальное – кордебалет, труппа, окружение. Действие перенесено в балетный класс, где четвертка персонажей характеризуется исключительно с точки зрения профессиональных амбиций: прима Аркадина – каботинка, мэтр Тригорин – мастер, дебютанты Заречная и Треплев – молодежь, не познавший запаха сцены, зато ступивший на нее со своими новаторскими идеями.

То, о чем в первую очередь писал Чехов, вложивший в уста доктора Дорна «Как все нервы! Как все нервы! И сколько любви... О, колдовское озеро!», Эйфману по большому счету неважно. Любовный «квадрат» только умозрительно можно сопоставить с клеткой-метафорой пролога-эпилога: тут каждый предоставлен самому себе, любовь занимает каждого постольку поскольку, знаменитые любовные дуэты Эйфмана выглядят формальными, лишенными и страсти, и вдохновения. Зато страсть как соперничество, страсть как поиск художественного самовыражения, страсть как вдохновение, образуя моментально узнаваемым росчерком Эйфмана

многофигурные хореографические композиции, хлещет через край. Каждый пытается отстоять свою творческую исключительность, каждый претендует на самореализацию в искусстве. И при этом – все толкается, будто Эйфман на разные лады проговаривает чеховское: «Но ведь всем хватит места, и новым и старым, – зачем толкаться?»

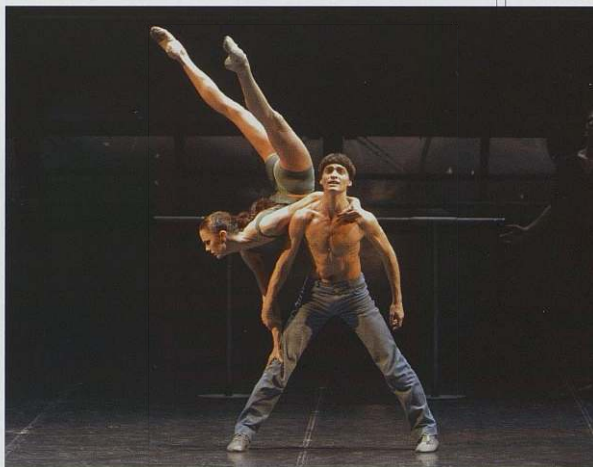
Только что Тригорин вел репетицию, для чего сконструированная, как обычно, Эйфманом музыкальная партитура была прервана сухим ритмизованным «счетом», и сразу, сталкиваясь с мэтром буквально, объявляется Трелев, переполненный образами нового спектакля, которые проходят через него как электрический ток. Вот-вот взорвется, взбунтуется, наступит на рутину и раздавит ее силой незрелого таланта («Я нарушил монополию!»). Только что в воображаемых зеркалах красовалась прима Аркадина («Вот вам – как цыпочка. Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть»), как кротким шагом, но с настойчивым интересом по тем же следам ступает начинающая Заречная («А я хотела бы побывать на вашем месте... Как чувствуется известность? Как вы ощущаете то, что вы известны?»). Сцену здесь вождеуют как любовницу, завоевать гипотетическую публику хотя, как будто она – предмет обожания, друг с другом не успевают выяснить отношений, ревнуя исключительно к сцене и залу. И, в конечном счете, кажется, что все происходящее – об этом и про это и ни о чем другом – писанном Чеховым между строк, между слов и даже между взглядов и переглядов.

Следует: чеховской интонацией, которой Эйфман искал поддержку в музыке Рахманинова, отставляемого только в кульминациях ради Скрябина, здесь и не пахнет. И это не «Чайка» еще и потому, что «внутренний сюжет» Чехова-драматурга сопротивляется сюжету драматурга Эйфмана. Эйфман чувствует, что постулата про новые формы, традиции и новаторство, очевидно, даже при «странных сближениях» с Чеховым на целый спектакль не хватит, и нет-нет да вспоминает подробности чеховского текста. Откуда ни возьмись в его спектакле объявляется «мировая душа» или «вечная материя» из Костиной пьесы. Нечто переливающееся, тягуче-змеевидное, схоронившее под собою «тела живых существ», одновременно похожее на озеро, на горячее видение быющего в муках творца, – объявляется и исчезает и объявляется снова то ли знаком внутренней борьбы начинающего художника, то ли иллюстрацией зачина чеховской истории. «Сквозь» этот фон как реализация внутреннего монолога Трелева на сцене сменяют друг друга клип-дуэты персонажей воображаемого спектакля, причем никакого новаторства ни в пластике, ни в образности их не ощущается, отнюдь. Наоборот, репетиция Тригорина выглядит куда как ярче, выразительнее и даже образнее. И конфликта между ними не происходит, как не происходит конфликта между персонажами спектакля, несмотря на то, что хореограф и переставляет их в различные «матримониальные» композиции. (В скобках нельзя ни заметить, что о родстве Аркадиной с Трелевым сообщается тоже не с самого начала: что она – мать, а он ей сын и что матери не интересны профессиональные штудии сына, становится понятным только с середины второго акта.)

Петля в лабиринтах новообразованного сюжета, через который то тут, то там искаженно проглядывает сюжет основной – чеховский, Эйфман перегружает действие аллюзиями и намеками, словно стесняясь пойти простым и невымученным ходом, сказать открыто, что все, что он

ставит – ставит про себя. Что главный герой нового спектакля – он сам, Тригорин и Трелев в одном лице. В одном лице «модный хореограф» и «дерзкий новатор». Что его, прошедшего тридцатилетний путь вместе с собственной труппой, волнуют как никогда истинные и мнимые ценности, профессионализм и страсть к новациям. И что он, Эйфман, на перекрестке собственных сомнений ищет, как пишет сам же, «саму суть понимания театра».

Два сильных монолога – один тригоринский (Юрий Смекалов), другой – трелевский (Дмитрий Фишер) – это два разных Эйфмана, это дистанция «бумеранга», это исповедь забронзовевшего мастера и крик души пошедшего против течения новатора. Собственно, обе женские роли – Аркадиной (Нина Змиевец) и Заречной (Мария Абашова) – ипостаси того же ряда, отражения дуализма



■ Мария Абашова (Заречная), Дмитрий Фишер (Трелев) и Юрий Смекалов (Тригорин) в балете «Чайка».

ФОТО В. БАРАНОВСКОГО

художника, который побуждает его заняться пониманием того, что он, как казалось, знает идеально – театра.

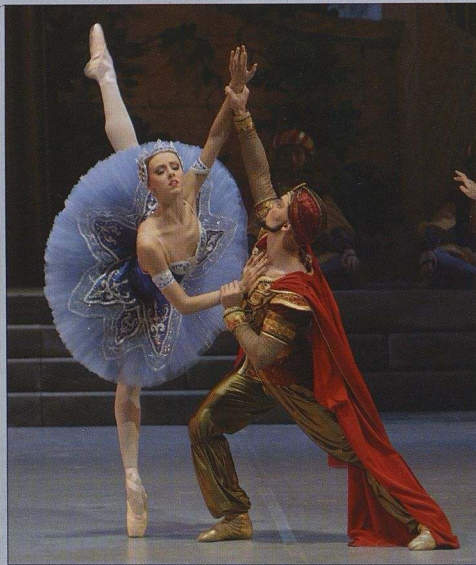
Дуэль «человека, который осмелился» с «человеком, который хотел». Рано или поздно, но любой художник начинает интересоваться подобного свойства «проблематикой». Признаться себе, что внутри тебя может ужиться ретроградство и консерватизм, тяга к новаторству и поиск свежих идей, что с годами они предательски меняются местами и все труднее становится понять природу творчества, что на зов вдохновенных образов приходят ремесленные штампы, могут немногие. Признаться, что такое происходит, перед другими – единицы. Одно это не может в Эйфмане ни восхищать. Другое дело, что дуэль, на которую он вызвал самого себя, так и остается без победителя. «Чайка», даже перефразированная, оказалась слишком сложной, чтобы скроить из нее «вечную материю» самопознания. Человек залез в ту самую клетку, из которой когда-то бежал. Не надо было. Надо было взлететь.

Сергей КОРОБКОВ

# Первый вздох

ВЗЯТА ПОСЛЕДНЯЯ ВЕРШИНА – ТАК МОЖНО СКАЗАТЬ О ПРЕМЬЕРЕ «РАЙМОНДЫ» В МИХАЙЛОВСКОМ ТЕАТРЕ. ТЕПЕРЬ ВТОРАЯ ТРУППА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ВЛАДЕЕТ ВСЕЙ НАЛИЧНОЙ «КЛАССИКОЙ». ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ПОСТАНОВКИ НИКОЛАЙ БОЯРЧИКОВ, ПО ОБЫКНОВЕНИЮ, НЕ ОГРАНИЧИЛСЯ «ДОСЛОВНЫМ» ПЕРЕНОСОМ СПЕКТАКЛЯ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА, НО ПОКАЗАЛ НЕСКОЛЬКО ПОДНОВЛЕННУЮ РЕДАКЦИЮ.

**Г**лавное новшество – воскрешенная из небытия Белая Дама. Хранительница рода де Дорис начинает действие, оживляя застывшую картину замка, и неоднократно появляется в дальнейшем. Незримый для окружающих призрак отнюдь не «безмолвен». Став по воле постановщика своеобразным комментатором немногочисленных, но важных событий, Белая Дама «произносит» пространственные монологи, в которых соседствуют сосредоточенная сдержанность и искреннее волнение. Неповышенные вряд ли поймут эти речи: их смысл зашифрован в пластике необычного рисунка, снабженной



■ Ирина Перрен (Раймонда) и Даниил Салимбаев (Абдераман) в балете «Раймонда». фото в. БАРАНОВСКОГО

жестами-символами, варьирующими мотив креста. Но существо из разряда мистических и не требует понимания, его миссия – предупредить о надвигающейся беде и уберечь от нее обитателей замка. Возможно, Дама излишне велебредива, но ее присутствие даже чисто визуально оживляет сценическое действие.

Находка постановщика – дважды явленный в первой картине образ жениха Раймонды – Жана де Бриена (по сюжету отсутствующего). Сделано это просто и театрально эффектно. В глубине сцены высветливается фигура рыцаря на боевом коне. Видение необычайной красоты проясняет экспозицию балета и имеет сюжетобразующий смысл. Жан де

Бриен вручает гонцу сначала цветы, а затем покрывало для невесты, которые поновому «заиграют» в Антре Раймонды и в вариации с аккомпанементом арфы.

Одарив загадочного жениха Раймонды элегантно экспозицией, Боярчиков лишил таковой его соперника. Напомним, что Абдераман возник в первой картине «Раймонды» по инициативе Петипа, дабы придать ей хоть какую-то действенность. Глазунов написал музыку для выхода знатного сарацина на основе сопровождающей его лейттемы. В нынешней версии Абдераман впервые предстает перед Раймондой в ее сне неким таинственным и устрашающим незнакомцем. Зато во втором акте его главенствующая роль

подкреплена дополнительным соло, сочиненным Боярчиковым на музыку вариации восточного характера, предназначавшейся Раймонде (Петипа эту вариацию опустил). Сюрпризы поджидают знатоков балета и в третьем акте. Вместо мазурки идет прелестный детский чардаш в постановке Георгия Ковтуна (хореография Петипа, некогда вызвавшая восторги зрителей, увы, безвозвратно утрачена). А в Гран па вариацию солистки синхронно исполняют две танцовщицы (подруги Раймонды).

Не считая купированной мазурки, весь массив хореографии Петипа, Константина Сергеева (в чьей редакции балет идет с 1948 года) и Федора Лопухова (автора пиццикато Раймонды в первой картине) воспроизведен со скрупулезной точностью (работа Габриэлы Комлевой, Елены Воронцовой, Елены Шерстневой, Полины Рассадной). Умное

# «Раймонда»

«вмешательство» постановщика сделало спектакль более компактным и внятным. «Вялотекущий балет» (выражение В.Чистяковой) обрел не достававшую прежде живость, а временами даже интригующую занимательность. Замысел Боярчикова поддержал музыкальный руководитель постановки дирижер Андрей Аниханов – тактичными купюрами и превосходным звучанием оркестра. А заданное музыкой великолепие зрелища обеспечили художник-постановщик Вячеслав Окунев и художник по свету Михаил Меклер. Особо отметим грандиозные батальные панно в первой картине: по качеству живописи и композиции они не затерялись бы и среди gobelенов Эрмитажа. Красочные декорации и костюмы, верные духу средневековья, живут в гармонии с музыкой – ее драматургической структурой и инструментальным богатством.

В том, что союз больших мастеров увенчается успехом, можно было не сомневаться. Но как справятся с «Раймондой» исполнители – этот вопрос вызывал некоторые опасения. Притом, что в репертуаре труппы вершинные балеты Петипа – «Баядерка» и «Спящая красавица», притом, что танцуют их весьма достойно, – «Раймонда» – случай особый. Драматизм здесь знаком только Абдерахману, так что актерская составляющая сведена к минимуму, но и только добротным академизмом не обойтись. Образ Раймонды (не имеющий аналогов в балете XIX века по количеству сольных и дуэтных танцев), оставаясь неизменным в своей идеальной сути, каждый раз приоткрывается с новой стороны. Смена настроений, игра нюансов воплощены в хореографии, чутко вторящей музыке. Но услышать и выразить это пластическое богатство надлежит балерине.

Высокое мастерство, музыкальная чуткость необходимы и исполнителям всевозможных сольных и ансамблевых композиций, над которыми возвышается Классическое венгерское Гран па, где восемь пар солистов действуют наравне с героями. Кроме того, добрую половину балета занимают массовые характерные номера с изощренной ритмикой и совершенно различной пластикой (арабо-испанская скоита 2-го акта, большой венгерский танец 3-го) и танцевать их нужно с блеском и темпераментом.

Исполнительские задачи сложны, и труппа ими в целом овладела. На первом месте – артисты кордебалета, прежде всего в сарацинском, исполненным, без преувеличения, идеально. В сарацинском же отличились и начинающие солисты Наталия Рыкова и Николай Арзьев, азартно обгонявшие и без того невероятный темп бешеной пляски.

Польхание страсти не помешало проявить индивидуальность трем исполнителям роли Абдерахмана. Даниил Салимбаев увидел в нем сурового воителя, взбешенного собственной «слабостью», взирающего на пленившую его красавицу едва ли не с ненавистью. В героях Марата Шемиунова и Александра Омара недосыгаемая Раймонда пробудила поэтические струны. Первый, терзаясь безответностью, возносил объект поклонения к небесам под

дружные аплодисменты зрителей (атлетическое сложение и громадный рост удвоили эффект воздушных поддержек) и щеголял неожиданной для столь крупной фигуры гибкостью. Второй изливал душу в лирических интонациях свободного, сильного танца.

Счастливому сопернику сарацина отказано в красноречии. Кроме трудоемкой, в вполне традиционной вариации и коды в Гран па, удел Жана де Бриена – галантное партнерство. В этом преуспели Артем Пыхачов, Дмитрий Шадрухин, Марат Шемиунов (легко перешедший из одной «веры» в другую, от Абдерахмана – к де Бриену).



■ Ирина Перрен (Раймонда) и Марат Шемиунов (Жан де Бриен) в балете «Раймонда». ФОТО В. БАРАНОВСКОГО

Их избранницы еще скованы (в большей или меньшей степени) пиететом перед ответственной ролью. Ирина Перрен впечатляет податливостью тела, экспрессией линий, но сердце ее героини только начинает откликаться зовам музыки. Ольге Степановой близка бравурная сторона партии, но лирические краски пока бледны, стиль танца грубоват. Теплее других женственная Оксана Шестакова, но выразительные возможности хореографии и ею еще не исчерпаны. «Раймонда» в Михайловском театре сделала первый вдох. Постановщики потрудились на славу: спектакль получился, дальнейшая его жизнь – в руках исполнителей.



# Цвет граната

«МИНИАТЮРА – ПРОИЗВЕДЕНИЕ МАЛЫХ РАЗМЕРОВ, ОТЛИЧАЮЩЕЕСЯ ОСОБО ТОНКОЙ МАНЕРОЙ НАЛОЖЕНИЯ КРАСОК», – ЧИТАЕМ В ТОЛКОВОМ СЛОВАРЕ. НОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ ИЗВЕСТНОГО ХОРЕОГРАФА ГЕОРГИЯ АЛЕКСИДЗЕ ОТВЕЧАЮТ КЛАССИЧЕСКОМУ ОПРЕДЕЛЕНИЮ: И МАЛЫЕ РАЗМЕРЫ, И ИЗЫСКАННЫЕ ПЕРЕЛИВЫ КРАСОК – ВСЕ ПРИСУТСТВУЕТ В ПРЕМЬЕРНОЙ ПРОГРАММЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА БАЛЕТА ИМЕНИ ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА. АВТОРСКУЮ ПРОГРАММУ В ДВУХ ОТДЕЛЕНИЯХ СОСТАВИЛИ НОМЕРА ГЕОРГИЯ АЛЕКСИДЗЕ (А ИХ БОЛЕЕ ДВУХ ДЕСЯТКОВ!), СОЧИНЕННЫЕ МАСТЕРОМ СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ ЭТОГО КОЛЛЕКТИВА.

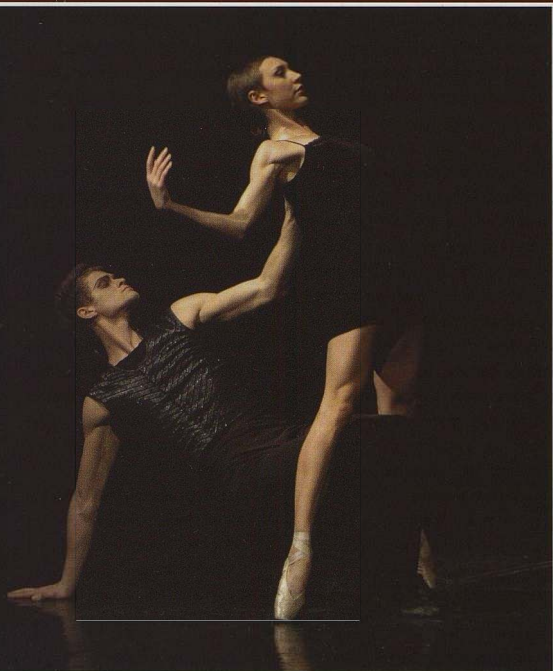
**Х**отя хореографические миниатюры достаточно распространенный жанр на балетной сцене, они редко образуют целостный спектакль. «Камерная форма, – говорит Алексидзе, – невероятно сложна. А строить программу целого вечера на сольных номерах – и вовсе непростая задача. Я обратился к диалогам и монологам, которые исполняют ведущие солисты театра, по двум причинам. Во-первых, с их помощью я пытаюсь найти ответы на волнующие меня сегодня воп-

росы. Во-вторых, трудно сделать большую программу в труппе, имеющей сложившийся обширный репертуар. Сердечно благодарен художественному руководителю театра Юрию Петухову за возможность сотрудничества с замечательными артистами его коллектива и за редкую радость представить свои работы на суд любимой мною петербургской публики».

Петербургские зрители давно отвечают Алексидзе взаимной симпатией. Выпускник Ленинградской консерватории, ученик легендарного Федора Лопухова, Алексидзе многое сделал и продолжает делать для ленинградских и петербургских артистов балета. Его постановки для Михаила Барышникова, Натальи Макаровой, Ирины Колпаковой, Юрия Соловьева, Калерии Федичевой, Аллы Осипенко, Габриэлы Комлевой, Никиты Долгушина стали неотъемлемой частью петербургской культуры.

Публика хотела увидеть и своего старого знакомого и нового Алексидзе. Оправдались ли ее ожидания? И да, и нет. Конечно, остались неизменными многие достоинства «прежнего» Алексидзе. Как всегда, выбрана музыка самого высокого класса – от барокко до романтизма, от классики – до современного авангарда. Бах, Бетховен, Мессиаен, Адан, Рамо, Люлли, Брамс, Веберн, Малер, Канчели, Эдисон Денисов – причем в большинстве своем сочинения малоизвестные широкому кругу зрителей. Тягу и способность «откапывать» такие музыкальные опусы, наверное, можно назвать особым даром хореографа. Осталось неизменным и мастерство Алексидзе – вдохновляясь музыкой, устремляясь за ней, выстраивать собственную хореографическую конструкцию. Да, все это наличествовало, но сам творец стал иным, поскольку иным стало его восприятие мира.

Программа открылась Pas de deux на музыку Адольфа Адана из балета «Гентская красавица». Полный света и радостного танца номер воспринимался своеобразным прологом. Хореограф, казалось, крикнул залу: «Помните? Я был таким когда-то!». А дальше – между этим светом и мраком финала (о чем – впереди) – легла мозаика



■ Анастасия Кадрулёва и Юрий Смекалов в дуэте «Вместо танго». фото в.зенинова

миниатюр, очень разных по своим параметрам, но единым по трагической сути.

Не секрет, что в результате бандитского нападения, Алексидзе почти потерял зрение. Поэтому в миниатюре «Мужчина и женщина» на музыку Антона Веберна зрители были склонны искать особый подтекст. Дуэт слепого Мужчины (Юрий Андреев) и Женщины (Анастасия Любо-мудрова) полон болезненного влечения, чувств, ищущих выхода и находящихся его лишь в смерти героя. Иной взгляд на столкновение Мужчины и Женщины в дуэте «Вместо танго» на музыку Гии Канчели в исполнении Анастасии Кадрулевой (солистки «Игуана данс») и Юрия Смекалова (солиста труппы Бориса Эйфмана). Здесь противостояние лишено болезненной окраски и придает игре отношений естественность и жизненную силу.

Хореография Алексидзе предназначена для зрителя умного, чуткого, образованного. Без знания музыки, истории, литературы трудно, а порой и невозможно постичь суть происходящего на сцене. Вот, к примеру, миниатюра «Ию и овод» на музыку Эдисона Денисова в исполнении Алисы Свешниковой. Испуг бедняжки понятен без объяснения – он передан пластикой. Но отчего героиня так испугалась овода? Каждый ли зритель вспомнит, что в Ию влюбился Зевс, а ревнивая Гера превратила ее в корову да еще напустила на несчастную цепкую муху?

Или «Плач Армиды» в исполнении артиста Мариинского театра Сергея Попова. Конечно, выразительная пластика красивого юноши приятна глазу. Но впечатление зрителей, понимающих, почему плакала Армида и почему ее партию исполняет мужчина, безусловно, гораздо глубже. Номер, посвященный Марине Цветаевой. Пожалуй, только факт сиюминутного показа удерживает назвать его шедевром. Выбор движений предельно ограничен, пластика скупа, а трагическая жизнь Цветаевой прочитывается в рамках, выходящих далеко за пределы нескольких минут. Исполнительница Алиса Свешникова оказалась актрисой яркого трагедийного дарования. Убогая обстановка, жалкая одежка и башмаки (не знаю, кто придумал и где достал эти незабываемые разбитые башмаки – именно в таких шли по этапу). И бесстрастное лицо артистки, на котором уже не отражаются никаких чувств. Только белая веревка, спасительной змейкой появляющаяся в финале из кармана, на миг зажигает в бездонных глазах искру. Масштабная программа миниатюр не случайно родилась именно в труппе, носящей имя Леониды Якобсона. Она продолжает традиции, ведь Якобсон был непревзойденным мастером этого жанра.

«Однако, – говорит Алексидзе, – я подхожу к миниатюрам иначе. Якобсон гениально сочинял жанровые сцены, воплощал в пластике сюжетные новеллы, «оживляя» скульптуры. Меня же меньше интересует сюжет, я хочу постичь внутренний мир человека, стремлюсь понять его психику, движения души».

И все же в подходе к миниатюре у Алексидзе с Якобсоном есть сходство – в умении раскрыть индивидуальность даже «рядового артиста». Александр Пятковский («Феникс»), Олег Сидоров («Отчаяние Каина»), Игорь Шалаев («Пре-вращение» по мотивам Кафки) не обладают выдающимися способностями, а номера получились замечательными и заставили запомнить имена исполнителей. Если же

артист и сам мастер, воздействие на зрителей многократно усиливается. И эффект финала во многом оказался этим определен. Последний номер – «Цвет граната» на музыку Гии Канчели хореограф посвятил своему другу Сергею Параджанову. Елена Гринева, Юрий Петухов и его маленькая дочь Маша воспроизвели не историю ухода в небытие незаурядной личности, а поведали мысли хореографа о ценности жизни перед неминуемым торжеством смерти.

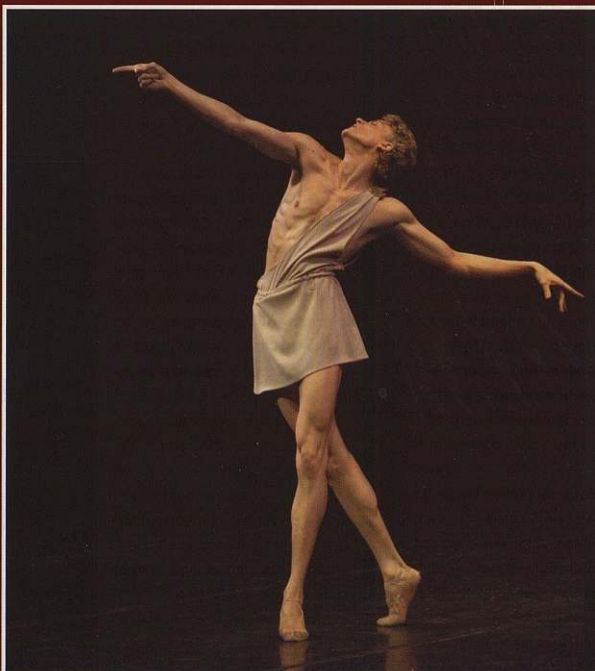
Печальная точка? Однако те, кто полагал, что таким финалом Алексидзе намекает на собственную судьбу, ошиблись. Ровно через месяц после премьеры – в свой день рождения – хореограф вновь показал программу, дополнив ее пятеркой новых работ.

Композиция номеров сложилась по-другому, и программа окрасилась другими, менее трагическими красками. Радостно искрится виртуозным танцем «Музыкальная шутка» на музыку Арнольда Шенберга, полон воздуха изобилующий причудливыми поддержками дуэт «Крылья» на музыку Александра Кнайфеля в исполнении Марии Якшановой и Александра Абатурова.

Но главный интерес публики вызвала миниатюра «Медитации» по мотивам новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции» (музыка Сергея Баневича). Опус, исполненный на одном дыхании Никитой Долгушиным, Алисой Свешниковой и Сергеем Поповым, зовет задуматься о превратностях бытия, дарованном самой природой праве на любовь и непростых путях реализации этого права.

Показ в течение месяца двух «полнометражных» программ миниатюр, общее число которых приближается к трем десяткам, свидетельствует о большом творческом потенциале Георгия Алексидзе и труппы имени Якобсона.

Лариса АБЫЗОВА



■ Сергей Попов в миниатюре «Плач Армиды».

ФОТО В. ЗЕНЗИНОВА

# Два веронца, патер Лоренцо и фея Маб

МИНУЛИ ВРЕМЕНА, КОГДА ХУДОЖНИК-СОЗДАТЕЛЬ, ПРИЕЗЖАВШИЙ НА ПОСТАНОВКУ БАЛЕТА ИЛИ НЕПОСРЕДСТВЕННО РАБОТАВШИЙ В ТЕАТРЕ, МОГ ПОЗВОЛИТЬ СЕБЕ ЗАНИМАТЬСЯ «ЧИСТЫМ ТВОРЧЕСТВОМ», ПРЕДПОЛАГАЯ, ЧТО УСЛОВИЯ, НЕОБХОДИМЫЕ ЕМУ ДЛЯ ПОСТАНОВКИ, ЗАРАНЕЕ СОЗДАНЫ. СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ ТРЕБУЕТ ОТ ТВОРЦА УТВЕРЖДЕНИЯ ЛИДЕРСТВА НЕ ТОЛЬКО ОРИГИНАЛЬНОСТЬЮ ТВОРЧЕСКОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ, НО И СПОСОБНОСТЯМИ ПРОФЕССИОНАЛА, УМЕЮЩЕГО В ЭПОХУ РАЗРУШЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ И ИЕРАРХИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ, ПОВЕСТИ ЗА СОБОЙ И СКООРДИНИРОВАТЬ РАБОТУ ВСЕХ ЗАДЕЙСТВОВАННЫХ В ПОСТАНОВКЕ.

■ Татьяна Предеина – Джульетта. ФОТО А.ГОЛУБЕВА



■ Татьяна Предеина (Джульетта) и Алексей Сафронов (Ромео).  
ФОТО А.ГОЛУБЕВА

**Д**аже в репертуарном театре мы вынуждены все чаще говорить о новой постановке как о некоем независимом проекте, который необходимо внедрять волей инициатора или руководителя-продюсера. Эти новые составляющие с каждым годом все больше будут сказываться на конечном результате работы стационарных театров, ибо «пришлый» художник должен формально и неформально собрать «команду» участников постановки. Новый руководитель Челябинского театра оперы и балета имени М.И.Глинки молодой и энергичный Денис Северинов в год полувекового юбилея театра включил в репертуар балет «Ромео и Джульетта». Театр отказался воспроизводить какую-либо проверенную временем беспроектную хореографическую версию, а взял на себя смелость создать собственную оригинальную постановку, пригласив русского американца хореографа Константина Уральского в не самое спокойное для театрального коллектива время, сравнимое разве что с противостоянием «монтечки» и «капулетти».

Выбор можно назвать удачным: Константин Уральский, хореограф по призванию, оказался «нужным человеком в нужном месте», ибо он обладает американскими деловыми навыками координировать коллективную работу не только труппы, но и всех подразделений, задействованных в создании спектакля. Так происходит всегда и везде, где бы он ни ставил свои спектакли. А ставит он много.

Поистине творческая работа, которую предложил труппе Уральский, ко дню премьеры сделала единомышленниками танцовщиков, педагогов-репетиторов, все театральные службы.

Нельзя сбрасывать со счетов и социальную составляющую – фактор самого города. Челябинск – промышленный центр Урала, городская среда и городская культура которого

Сценографию художник Никита Ткачук (США) и художник по свету Ллойд Собил (США) насытили тем мягким светом и пастельной легкостью, которые поражают туристов в самой Вероне. благородный серо-кремовый и розоватый тон каменных стен, лестниц, переходов, площадей и проулков, пронизанных ярким светом и вдруг таящих, как мираж, создает волшебный мир любовных грез. Грезы любви, окрашенные философским флером, возникают и в оживших фресках, обрамленных арками и пролетами. Н.Ткачук выстроил разноуровневые танцевальные пространства, в которых действие может развиваться одновременно. Этого и хотел Уральский, чье мироощущение выражено в первую очередь, богатым использованием лексики классической хореографии и в дуэтных, и в ансамблевых сценах. Ему уда-



■ Сцена из балета «Ромео и Джульетта». ФОТО АГОЛУБЕВА

во многом сформированы предпочтениями заводского и фабричного населения. В конечном итоге именно реакция зрителей оказывается главным условием успешной сценической жизни балета. Экономисты знают, что театральная деятельность является зоной особого риска, в силу непредсказуемости и невозможности гарантированно просчитать успешность спроса на новую оригинальную продукцию до генеральной репетиции. Только на премьерке видно, что получилось и принял ли спектакль зритель. Аншлаги на премьерных показах и долго не смолкавшие аплодисменты публики, стоя приветствовавшей артистов, свидетельствовали об убедительной победе Челябинского театра оперы и балета.

Всегда есть риск, что зрители и специалисты будут оценивать новый вариант не сам по себе, не по законам, установленным над собой художником, а по трафарету полюбившихся и ставших привычными канонических постановок. Кроме того, требует разрешения и вопрос, насколько сам хореограф, решившийся на оригинальную версию классического балета, оказался свободным от «груза памяти» и сложившихся стереотипов. Уральский пошел своим путем и сумел прочесть канонический текст Шекспира заново – и прежде всего – в общей художественной концепции спектакля.

лось не просто придумать свою «историю» Ромео и Джульетты, но сочинить хореографию действенную и драматургически насыщенную, в которой сохранены внутренняя логика и смысловое развитие партитуры.

В сцену бала в доме Капулетти хореограф вводит изящно-куртуазный «танец с рукавами», относящийся к средневековой традиции, когда рукава на платьях были привязанными, легко снимались и в танце передавались девушками молодым людям в знак особого внимания или желания быть приглашенной еще раз. Причудливо меняющаяся вязь движений, согармоничная величественно-напряженной музыке Прокофьева, создает впечатление мощного и многофигурного зрелища, где безусловный лидер – прима-балерина труппы Татьяна Предеина. Ее Джульетта от сцены к сцене развивается в меняющейся пластике, обретающей плотность, характеристическую многомерность лексического портрета – от наивной девочки к цельной натуре женщины, отстаивающей право быть с любимым. Вторая исполнительница Джульетты – замечательная молодая танцовщица Екатерина Тихонова,

как и оба исполнителя партии Ромео (Алексей Сафронов, Максим Клековкин) пока только намечают перспективы постижения своих образов.

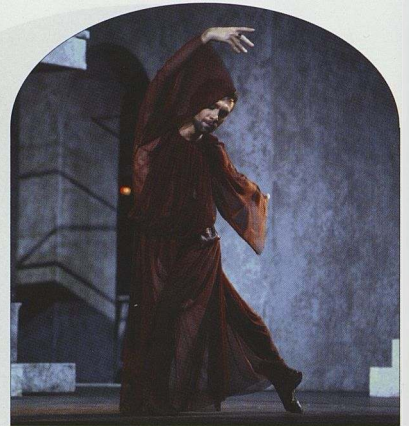
Либретто спектакля обрело свежую концепцию при внимании к неизменной сюжетной линии. Это не социальная драма любви и ненависти кланов, а история любви прежде всего – в мире, где живут и люди, и таинственная фея Маб. К сожалению, театру по техническим причинам не удалось в полной мере воспроизвести богатейшую световую партитуру, разработанную Ллойдом Собилом, в которой все начинается с проекции звездного мира. От энергии персонажей оживают отдельные лучики жизни, связывающие их с сегодняшним залом. В прологе спектакля, в отражении этого света рождаются характеристики-портреты героев: Джульетта, Тибальд (Александр Цвариани), Меркуцио (Андрей Булдаков, Сергей

кульминационно важной в развитии всего спектакля и готова зрителей к восприятию эпилога балета. В этой сцене ярко выражен один из принципиальных приемов Уральского – его хореографический «контрапунктный стиль». Скульптурно четкая выразительность почти статуарной пластики умирающего Меркуцио и изящно-мерцающая экспрессивно-трепетная неровная пластика феи Маб построены по принципу тематического контраста, что характерно для авторского почерка.

Принципиально по-новому в подобном контрапунктном решении выглядит знаменитая сцена на балконе, которую хореограф решает как слияние любящих душ, обретших друг друга. Сердца героев встречаются в двуедином монологе любви, белое воздушное покрывало, волнами сползая на сцену, накрывает влюбленных и в струях невесомой ткани-



■ Александр Цвариани (Тибальд) и Андрей Булдаков (Меркуцио).  
ФОТО А. ГОЛУБЕВА



■ Михаил Филатов – патер Лоренцо.  
ФОТО А. ГОЛУБЕВА

Тараторин), Ромео.

В трагедии Шекспира все появления Ромео до встречи его на балу с Джульеттой овеяны неясной смутной тоской, переказами его снов друзьям. Меркуцио объясняет ему, что это проделки феи Маб:

*Она в ночи, как будто бы шутя,  
Кобылам гривы в косы заплетает.  
Попробуй их распутать – и тогда  
Тебя беда большая ожидает.  
Когда наш город в сумрак погружен,  
Она, летая низко над кроватью,  
Готовит юных девушек к зачатыю  
И делает из них достойных жен...*

В версии К.Уральского фея Маб, о которой рассказывает Меркуцио, – один из персонажей балета. Навещающая людям любовные сны и грезы, в выразительном исполнении Елены Воробьевой и Элеоноры Мунтагировой она появляется не только в начальном монологе Меркуцио, но и в сцене его гибели, исполняя *danse macabre* Меркуцио. К ней простирает руки умирающей юноша, но она остается невидимой для остальных персонажей. Решение интересно не только своей неожиданностью и позволяет создать выразительную хореографию, делая сцену смерти Меркуцио

облака рождается танец. Ромео и Джульетта почти не касаются друг друга, и в верхних ярусах декорации, в проемах многочисленных арок, обрамляющих веронские стены, оживают ренессансные фрески: любовные пары в чувственной полифонии вторящих протагонистам дуэтов. У этих пар есть свой Гименей – возвышенный и просветленный патер Лоренцо, которому, кажется, известны все таинства мироздания, но который, увы, будучи человеком, не в силах им управлять. Уральский дает Лоренцо сложный хореографический текст, и Михаил Филатов, исполняющий роль крупно, портретно, насыщенно, создает образ в свободном овладении незнакомой танцевальной техникой.

Хореографу важен полифонический образ танца, позволяющий передать как одновременность, так и многоплановость происходящих событий. В сцене, когда Джульетта выпивает яд, на переднем крупном, плане леди Капулетти (Юлия Шамарова) вспоминает в дуэте с мужем, синьором Капулетти (Эдуард Сулейманов), историю своей несостоявшейся любви.

В эпилоге вновь возникает пространство вечной любви, в котором не существует понятия времени, потому что она бессмертна. Вместе с тем, эпилог не кажется декларативным, или притянутым. Он завершает философскую заявку эпиграфа и утверждает любовь как явление человеческого микрокосма, где родственные души неразделимы, где смерть – только пролог к иной жизни.

# Амаркорд, или память сердца



На фото слева-направо:

Никита ТИХОНОВ – руководитель Видеостудии, режиссер-постановщик и продюсер программ, Ольга АГАМИРОВА-САЦ – шеф-редактор, автор программ «Билет в Большой», Юрий ЛАБЫГИН – оператор, видеоинженер, Екатерина СВЯТОГОРОВА – архивист, Дмитрий АЛЕЙНИКОВ – видеоинженер, режиссер монтажа программ «Билет в Большой», Марина ЧИСТЯКОВА – зам. руководителя Видеостудии, редактор программ «Билет в Большой» фото: Д. ЮСУПОВ (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)

**С**ловосочетание «Видеостудия Большого театра», возможно, не у всех на слуху. Но многим телезрителям знакома передача «Билет в Большой» (в прошлом «15-й подъезд»), а юбилейных фильмов о легендарных балеринах и танцовщиках с нетерпением ждут театралы. Готовит их видеостудия Большого театра, больше похожая на небольшую

телекомпанию: эфирные программы (два раза в месяц по 39 минут), рекламные ролики, анонсы, оригинальные фильмы, прямые трансляции, записи спектаклей, архивирование снятых пленок и обеспечение всех подразделений театра необходимыми видеоматериалами. В нынешнем году видеостудии исполняется 10 лет.

Средняя телекомпания, кстати, состоит из нескольких десятков человек, а в видеостудии Большого всего девять штатных сотрудников, но каждый владеет несколькими телевизионными профессиями. Никита Тихонов, начальник Киновидеостудии (в Большом с 1997 года), Марина Чистякова, заместитель начальника, Ольга Агамирова-Сац, редактор, Юлия Тихонова, редактор, Дмитрий Алейников, видеоинженер, Павел Сурков, звукорежиссер, Юрий Лабыгин, оператор, Екатерина Святогорова, архивист.

Десять лет работы Студии – это более 3000 часов отснятого материала, более 200 телепередач, около 20 фильмов... «Ничего лучшего про себя я не видела. Я хотела бы, чтобы этот фильм был переведен на все языки мира», – отзыв Майи Плисецкой в адрес фильма Никиты Тихонова дорогого стоит сам по

себе, но до сих пор то, как Плисецкая оценила режиссерскую работу, кажется автору нереальным. О путях и достижениях Варваре Вязовкиной рассказал **Никита Тихонов**.

## Никита Тихонов: Театр и телевидение женаты навеки

– Видеостудия в ее нынешнем виде комфортно существует во вспомогательном корпусе Большого театра. Насколько я знаю, Вы принимали непосредственное участие даже в планировании помещений?

– Да, сейчас ситуация – идеальная. В 2002 году видеостудия была переоборудована в новом здании Большого театра по тому проекту, который мы предложили. Более того, с 2002-го в течение двух лет мы были одной из лучших студий Москвы по техническому оснащению. Цифровые технологии развиваются очень быстро, оборудование модернизируется, но наша студия построена таким образом, что позволяет добавлять необходимые элементы. У генерального директора театра Анатолия Иксанова сегодня есть желание оснастить студию по последнему слову техники, поскольку он понимает значение и необходимость нашего подразделения.

– Существуют ли еще подобные видеостудии внутри театров или ваша – единственная в театральной России?

– Единственная в мире. Например, студии театров Ковент-Гарден

или Гисео выполняют функции своеобразной «радиорубки». Имеющееся прекрасное оборудование и кабельная сеть предоставляются профессионалам, которые приходят снимать со стороны. Как правило, театры располагают так называемым технологическим телевидением с внутренней трансляцией. О собственной продукции там речь не идет.

**– Если вернуться к началу, кому принадлежала идея создать видеостудию при Большом театре?**

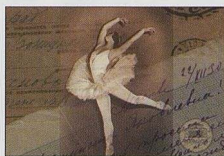
– Идея витала в воздухе давно. Конкретно, с того самого момента, когда родилась задумка создания программ о Большом театре – с 1992 года. Крестные отцы – школьные приятели Владимир Коконин, бывший директор Большого, и Владимир Куржиямский, руководитель Студии музыкальных программ первого канала «Останкино». Телевидение с театром тогда не состояли в дружбе, отношения были скорее антагонистическими (телевидение хочет



что мир театра – тайна, которая деревянные бутофорские вещи превращает в волшебные: и балетные пачки, и бороды, и грим смотрятся со сцены совершенно по-другому. Надо было отыскать верный язык, рассказывающий, как это делается, показать и парадную сторону театра, и закулисные. Та программа называлась «Большой театр. Дни и вечера». Мы работали больше трех лет и подготовили 35 выпусков. И естественно, за годы выходов «Дней и вечеров» интерес к театру повысился, и он получил дополнительную подпитку, осознал себя в совершенно новом качестве – тесной связи с многомиллионной аудиторией телезрителей.

**– Реклама ещё не была в ходу.**

– Когда появилась реклама, на первом канале изменились сетка, структура вещания и нас закрыли. Театр задумался – что дальше? Возник новый цикл – мы начали выходить на РТР с программами «Легенды Большого»: хочется вспомнить юбилей Бориса Пок-



снять, а театр охраняет свою продукцию и не пускает в кулисы). Так что задача казалась трудно выполнимой. Только настойчивость этих двух людей позволила провести идею в жизнь.

**– С какого момента Вы появились на горизонте Большого?**

– С 1979 года я работал на телевидении режиссером-постановщиком на первом канале и занимался музыкальными программами. 90-е годы – время окрыления, когда все хотели лететь в самостоятельный полет, и я ушел к Виталию Коротичу на программу «Огонек-видео». Потом занимался международными проектами с австрийскими, немецкими кинематографистами – снимал документальные фильмы как продюсер, режиссер, сценарист: в то время интерес к России был велик. Тогда же мы познакомилась с Мариной Голдоской, нашим видным документалистом, и создали студию «Амаркорд».

**– Прямо как у Феллини!**

– Так оно и было, в переводе слово «амаркорд» означает «память сердца». Мы снимали фильмы об уходящей натуре, о старейших кинематографистах: Иосифе Хейфице, Евгении Габриловиче, Леониде Трауберге. Но сотрудничество с «Останкино» продолжалось, и Куржиямский однажды пригласил меня сделать программу о Большом театре. Вначале казалось, что можно попробовать сделать пару передач, но вскоре выяснилось, что выпускать программы необходимо каждый месяц. Я, конечно, многократно ходил в этот Дом – Большой театр (первый приход, помню, был в качестве студента режиссерского факультета на премьеру балета «Ангара»). В итоге я согласился. С теплотой вспоминаю о начале работы с Леонидом Сандлером, талантливым журналистом, старейшим работником телевидения, создателем многих программ: «Никита, мы должны работать только с самыми крупными звездами, потому что они личности, притягивающие, как магнит. Этим и должно заниматься телевидение».

Постепенно мы стали жить в этом Доме. Но как снимать, когда все запрещено, миллиметра нельзя было пройти без специального разрешения! Помню, на первой съемке решили просто поснимать интерьеры, белое фойе, парадный вход и вдруг замечаем, что за нами кто-то все время наблюдает. Гардеробщицы, дежурные на ярусах интересуются – где мы? что мы? зачем мы? Потому

ровского, фильм о Мариусе Петипа. В это время в театр пришел Владимир Васильев, который много работал с телевидением – его много снимали, он сам создавал фильмы-балеты. Владимир Коконин также был страстным кинолюбителем. То есть руководители понимали значение телевизионного инструмента. Тогда, наконец, и было принято решение создать собственную видеостудию. Дело казалось безумно дорогим. К счастью, многое совпало: стало возможным вести монтаж на компьютерах – не нужно было покупать линейные аппаратные по бешеной стоимости. Итак, все состоялось в 1996 году.

**– Днём рождения, однако, считается март 1997-го?**

– Да, официально. Началось все с меня и покойной ныне Ирины Гуриной, с детства работавшей на Центральном телевидении, прошедшей путь от администратора до директора программ. До нашего появления в Большом существовала киностудия, которой долгие годы занимался Леонид Болотин, снимавший, в основном, рабочие моменты и репетиции. Его, естественно, тоже позвали в штат, и я очень рад, что благодаря ему в театре сохранилась кинолетопись предшествующих лет, несмотря на все ее техническое несовершенство. Вместе с первым видеоинженером Максимом Адхамовым, студентом-заочником, нас получили четверо. Стали создавать архив: снимали спектакли, брали интервью, имея при себе компьютер, магнитофон, 2 камеры и... море энтузиазма. Потом появились редактор – Ольга Агамирова-Сац, работавшая до того на четвертом канале и на радио, и еще один видеоинженер. В доме 3/5 (пристройка с заднего фасада основного здания Большого) началась наша интеграция в театр.

**– Как наступило время известного всем «15 подъезда»?**

– С 1998-го стала выходить 26-минутная передача, тематика которой понятна без труда, и язык которой остался прежним: рассказ о художественных событиях без прямой рекламы театру. Я привлекал к этой программе именитых режиссеров, авторов, операторов, сотрудничество с которыми продолжается до сих пор. Мы стали завоевывать имя, а когда заключительную часть нашей программы придумали как интерактивную викторину, тогда нам стал ясен масштаб аудитории.

– Действительно, «15 подъезд» вошел в каждый дом. Я однажды присутствовала в студии во время ответов телезрителей и почувствовала что это за особая атмосфера!

– Представьте, однажды после «Билета в Большой» в течение

одного часа – 60 минут – было принято рекордных 83 звонка (надо отметить, что телефон у нас не многоканальный). Чего мы только не слышали: от приветов Анатолию Иксанову – до комплиментов любимым артистам, от агрессивных нападок – до заверений в вечной любви и дружбе, от упреков в личных пристрастиях – до предложений поделиться с нами личными архивами. Люди не просто хотят выиграть два билета в Большой, они хотят общаться! Выигрывали абоненты из разных уголков страны, специально приезжали на спектакли Большого. (Только недавно мы отменили викторину из-за разницы во времени вещания канала «Культура» в разных городах.)

– В числе ваших полнометражных фильмов лидируют балетные имена, вы – балетоман?

– Я действительно очень люблю балет.

– Дирекция Большого заключила договор с Красногорским



архивом кинофотодокументов на приобретение материалов по истории театра. Театральный архив пополнился уникальными материалами – например, такими, как выпуск Ольги Лепешинской из училища в 1933 году. Как сказал один из ваших сотрудников: «Повезло тем, кто будет работать после нас – у них все будет собрано».

– Да, задача ставилась собрать все, что связано с историей Большого: утерянные хроникальные кадры, порой разрозненные, порой не идентифицированные – есть и такие до сих пор. Счастье найти фуэте Плисецкой (хотя эти кадры и без звука), которая, по ее словам, стремилась фуэте не крутить и обходиться без них! Или, к примеру, записи той же Майи Михайловны, танцующей с Николаем Фадеевым вариант «белой» «Спящей красавицы» Григоровича в 60-х, или Эгину, не моисеевскую, не яacobсоновскую, а григоровичевскую, которую в исполнении Плисецкой, как считалось, не снимали. Очень бы хотелось создать цикл программы, основанных только на редкой кинохронике.

– Переоценить этот труд невозможно. Что пожелаете себе на ближайшие 10 лет?

– На самом деле хотелось бы пожелать Большому театру – рождения новых талантов в опере и балете, выдающихся постановок на этой великой сцене. Тогда и у нас будет творческая пища для работы, а так у нас всё есть: опыт, способности, желание и – что очень важно – поддержка театра. На этих четырех столпах мы и держимся.

– Какие фильмы сегодня имеются в Вашей видеостудии?

– Нашу фильмографию можно разделить на несколько групп.

Первая – ТВ программы, куда входят цикловые программы «Билет в Большой», «15 подъезд», «Большой театр. Дни и вечера».

В группу документальных фильмов – видеофильмы «Стихия по имени Майя» (К 80-летию со дня рождения Майи Плисецкой), «Софья Головкина. Судьба моя – балет» (К 90-летию со дня рождения балерины и педагога), «Раиса Стручкова. Я жила Большим театром» (К 80-летию со дня рождения балерины), «Метаморфозы Леонида Лавровского» (К 100-летию со дня рождения выдающегося балетмейстера и педагога), «Владимир Васильев. Большой Балет» (К 65-летию со дня рождения прославленного танцовщика), «Уланова-навсегда» (К 95-летию со дня рождения балерины Галины Улановой), «Диалог с легендой» (К 88-летию со дня рождения балерины Ольги Лепешинской), «Екатерина Максимова. Когда танец становится жизнью» (К 65-летию со дня рождения балерины), «Золотой век Асафа Мессерера» (К 100-летию со дня рождения танцовщика, хореографа и педагога), «Марина Семенова. Торжество совершенной красоты» (К 95-летию со дня рождения великой балерины), «Суламифь Мессерер. Я хочу рассказать...» (К 95-летию со дня рождения прославленной балерины), «Нина Ананишвили. День до спектакля», «Владимир Васильев. Отражения» (К 60-летию со дня рождения танцовщика), «Катя» (К 60-летию со дня рождения Максимова), «Николай Цискаридзе. Быть звездой...», «Памяти Улановой», «Магия «Жизели» (О постановке балета «Жизель» в Большом театре России).

Наконец, ещё одна группа – прямые трансляции и фондовые записи оперных и балетных спектаклей Большого театра России, творческих вечеров и концертных: Приз «Бенуа де ла данс»; Международный конкурс артистов балета (2005); Юбилейные вечера в Большом Родиона Щедрина, Екатерины Максимова, Ирины Архиповой, Пааты Бурчуладзе, Игоря Моисеева.

**Катерина Новикова**, пресс-секретарь Большого театра:

«Мало театров не только в России, но и в мире, которые могли бы похвастаться такой видеостудией, как наша. Значение ее трудно переоценить и в историческом, и в практическом аспектах. Шутка ли сказать, каждые две недели Большой театр имеет возможность по федеральному телевизионному каналу рассказывать о своей жизни и своих артистах! Мне как пресс-секретарю театра наша видеостудия – тоже огромное подспорье: сколько раз, выезжая на гастроли, готовя репортажи в Москве, мы могли достойно и разнообразно представить наши спектакли и творческие коллективы благодаря материалам Видеостудии Большого. Но, наверное, самое замечательное, что благодаря усилиям работников студии на века сможет сохраниться (пусть

в пленках, пусть в цифрах) эфемерное искусство музыкального и балетного театра».

**Вадим Гаевский**, историк балета:

«Стараюсь не пропускать передач «Билет в Большой» и считаю, что создатели этой программы делают большое дело. Это особого рода летопись, созданная по горячим следам и потому сохраняющая атмосферу только что свершившегося события. С помощью такого рода передач когда-то будет создана настоящая исторически бесценная и достоверная летопись, основанная на видеодокументах, которые бережно, но и авторски сохраняются создателями этого цикла».

**Татьяна Ильина**, зритель:

«В детстве мама привела меня в Филиал

Большого театра на Большой Дмитровке, с тех пор я регулярно хожу в Большой театр, где, к счастью, застала эпоху великих артистов. С удовольствием смотрю сегодня «Билет в Большой»: даже тем, кто посещает спектакли «вживую», как я, эта программа дает возможность увидеть и услышать певцов и танцовщиков еще в большем разнообразии. Очень важно, чтобы все спектакли с разными составами артистов записывались, потому что потом их смогут увидеть другие поколения (что, к сожалению, не относится к совсем недавней истории). И хотелось бы видеть в передачах репортажи про концерты оркестра Большого. Людям, работающим в видеостудии, желаю процветания и творческих успехов».

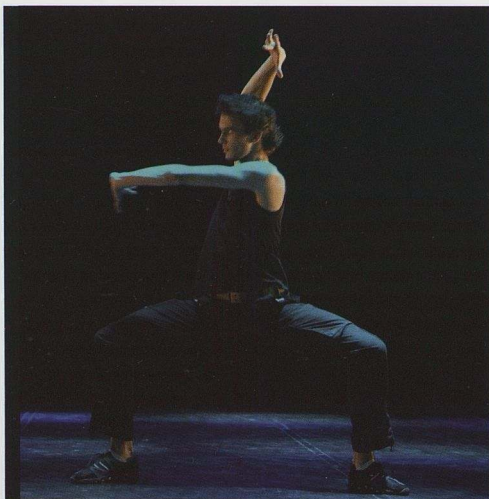


# ТРЕТЬЯ ВЕРСИЯ

**В** полном названии акции, ноябрем прошлого года проходившей в Большом театре – «Мастерская новой хореографии. Version 3.0» – слово «новой» было выделено особо – красным цветом. Использовали же латинский текст, вероятно, чтобы подчеркнуть если ни фирменную последовательность Большого в начатом деле поиска и «выброса» на сцену новых имен (по аналогии с постоянно обновляемой версией Майкрософта), то некую констелляцию между своими и приглашенными из-за рубежа, которых в этом году стало больше по сравнению с годами предыдущими. Тенденция отрадная, ибо практически все, кто хоть немного знаком с ситуацией в отечественной современной хореографии, еще до открытия мастерской понимали, что ожидания увидеть «новую хореографию» тщетны и правильнее было бы говорить о молодых хореографах, чем о новой хореографии. Для возникновения последней как явления качественного необходимы минимум гораздо более интенсивные количественные и, конечно, качественные процессы. От большего, чем в программе было заявлено, количества участников до изменения системы базового образования, учреждения множества школ не классической, а современной хореографии и кардинальных изменений в системе исполнительского и педагогического балетного образования. Опыт проведения подобных смотров достижений молодого хореографического хозяйства в Европе разнообразен

■ Карим Абдуллин в номере «Once more» («Ещё раз») Алексея Мирошниченко (Санкт-Петербург).

ФОТО М. ЛОГВИНОВА



– есть workshops разного уровня, в основе которых лежат коммуникативные модели рабочих моментов – обсуждение, обучение, просмотры, создание собственных мини-атюров. Причем, это могут быть и весьма локальные события, и акции, объединяющие несколько регионов или стран. Есть и иная форма – парадная: концерты, фестивали, конкурсы. Многие годы успешным примером такой школы служил проводившийся на сцене Гамбургской Оперы Международный конкурс молодых хореографов.

Большой театр выбрал модель усредненную – почти закрытый неконкурсный показ хореографий в домашней атмосфере, где, предворяя показ, гостеприимный мажордом – художественный руководитель балета Большого театра А.Ратманский вел неспешный разговор о балетных путях-дорогах хореографов. Последние тоже предворяли свои описи повествованием. Бывший белорус, а ныне гамбуржец – Иван Урбан, для которого в свое время первое выступление и успех в Лозанне чуть не обернулись окончанием прочимой блестящей карьеры, на всякий случай тактично уточнил: «Ну, не здесь же рассказывать всю историю...» Среди зрителей – танцовщики, их родители и друзья, чуть побольше, чем в прошлые годы, прессы. Зрителей пока не приглашают. А жаль... Вместо оркестра – фонограмма, вместо декорации – со скрипомдвигающийся занавес. На десерт – аплодисменты и цветы.

Произвела ли мастерская сильное впечатление? Увы, нет. Наметила тенденции? Если да, то незначительные, пока очень и очень пунктирные. Что же осталось в памяти? Ощущение того, что не только в поиске новых хореографов, но и в образовании новых танцовщиков и даже в формировании зрительской культуры восприятия этой самой новой хореографии, предстоит сделать немало. И мастерских Большого, проводимых один раз в год, явно недостаточно. По сравнению с интенсивностью событий, происходящих в других сферах (современное изобразительное и театральное искусство), отечественный балет превратился в спящую красавицу, историей которой все умиляются, но будто никто и не замечает, как стареет дива в своем сказочном сне. В то время, когда театральная общественность Москвы не успевает перевести дыхание и мечется от одного фестиваля к другому, обсуждает премьеры и артсобытия, балетная братия сдает один плацдарм за другим. Да, две ведущие балетные труппы России с восторгом принимает Лондон, но количество европейских трупп, выступающих в Москве, не говоря уже о Петербурге, в год можно по пальцам пересчитать. Почил в Бозе фестиваль Grand Pas, фестиваль «ЦЕХ» движется по формуле «Плохо, хуже и хуже некуда». Подобно чудомаяку в этой безрадостной картине сияет лишь конкурс Venois de la Dance. Неужели надо ждать пришествия Жана Кристофа Майо со словами: «Современным артистам уже не интересно танцевать то, что танцевали сто лет тому назад. Да и нельзя ожидать от них понимания такого танца». Мастерские в Большом – тому подтверждение. Молодые танцовщики с радостью «пробуют» иные тех-

ники и готовы к экспериментам. Другое дело, что разовые эксперименты мало что дают. Привыкшие к классике тела до нескольких репетиций не расковать, они не заговорят на другом пластическом языке.

В хореографии «+2» Вячеслава Самодурова из Лондона заложено гораздо больше идей, чем смогли продемонстрировать старательная Екатерина Крысанова и Андрей Меркурьев. Тоже относится к интересному эксперименту уже упомянутого Ивана Урбана. Его поэтическое «Мгновение» на музыку Самуэля Барбера оказалось тонким, изысканным по форме и эффектным (не без явного влияния Ноймайера), но красота линий танца, какую демонстрирует постоянная партнерша Урбана Анна Поликарпова, гораздо интенсивнее, чем у Марианны Рыжкиной. В миниатюре Натальи Широковой «Монолог. Я есть женщина, я есть цветок» удивительно открылись грани артистического таланта Анны Кобловой. Потенциал сольного мужского танца отчетливо проявился у Карима Абдуллина, исполнившего хореографию «Once more» петербуржца Алексея Мирошниченко. С соло и дуэтами молодые хореографы еще как-то справились, зато групповые постановки стали настоящим испытанием. Никита Дмитриевский, не первый год экспериментирующий с современной хореографией, показал «Дежавю» на музыку Вима Мартенса. Абстрактная композиция отличалась чистой европейской формой и набором движений в духе Иржи Килиана, но ей не хватало содержательности. Пусть не интриги, но хотя бы развития и завершенности идеи, мессиджа. Композиция Анны Абалихиной и Дины Хусейн «Мысля, следовательно существую» на музыку группы Coll вызвала аналогия с Пиной Бауш или Морисом Бежаром – жестом и словом танцовщики решили экзистенциальные вопросы – то подая, то вставая, то маршируя, то застывая на месте. И если не говорили с залом, то говорили с собой. В отличие от последней работы Абалихиной-Хусейн «Вместо моей мечты», где было густо замешано все, что видано в путешествиях по европейским танц-квартирам и без меры приправлено пестрыми видеоколлажами, «Мысля...» смотрелось скромной попыткой взятия большой формы в надежде на большую сцену. Пока рано...

А теперь снова о балетном зрителе. Не будем говорить о его воспитании – ныне другая эпоха. Задумаемся о его будущем в целом. Точнее – о его присутствии в балетном будущем. Будет ли отечественный зритель, и каким он будет? Оглядывая современный российский балетный ландшафт, этот вопрос вызывает у меня большой скепсис. Косвенным подтверждением тому может служить полупустой зал Кремлевского дворца в дни проведения мастерских: «Дочь фараона» – риинкорнированная классика со звездной парой солистов Захарова-Цискаридзе, рекламные щиты по всему центру Москвы! Группы древних балетоманов и случайные

командировочные в зале наводили на грустные размышления. Может быть, чиновникам от культуры стоит заглянуть в залы, увидеть, как мало там молодежи, и задуматься – где он, отечественный зритель? Ведь не брать же в расчет спонсоров, часто не достигающих до конца второго акта, или иностранцев. Думаю, что никогда ситуация в балетном искусстве не была столь острой, как ныне. И, пожалуй, ни



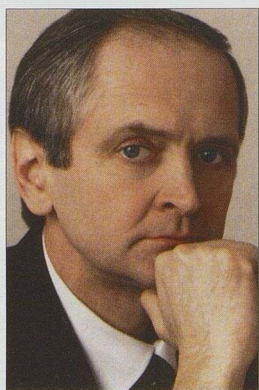
■ Марианна Рыжкина и Ян Годовский в композиции «Мгновение» Ивана Урбана (Гамбург). ФОТО М. ЛОГВИНОВА

в одной другой культурной столице мира она не выглядит столь печально и столь старомодно, как в Москве.

Ситуация с новыми хореографами – это отражение одной большой проблемы, которую десятилетиями пытались не замечать, отгораживаясь, то стенами, то идеологиями, то консервативными традициями. Хореографов не может быть много, ибо настоящий хореограф – гений, и приходит он как подарок судьбы и знамение времени. Сегодня в России разрыв поколений хореографов измеряется десятилетиями. Но, не бросая зерен (идей), не вспахивая почву, не изучая новое (техники и образовательные системы) и не экспериментируя, нельзя получить те редкие уникалы, которым – понадеемся – продолжать список славных имен российского балета.

Елена СОЛОМИНСКАЯ

# Прирастание



**У**чилищу везло и на директоров. Первым руководителем была Эмилия Ивановна Шумилова – выпускница Московского хореографического училища, работавшая в Новосибирском театре оперы и балета солисткой балета. Открытие, формирование педагогического коллектива, организация учебного процесса и многие другие заботы легли на ее плечи.

Затем на протяжении 12 лет директорствовал Николай Яковлевич Ольховский. Как и Шумилова, он служил артистом новосибирского балета, потом окончил Всесоюзный юридический институт и был направлен на ответственную должность. Удивительно добрый, открытый человек, для многих учеников он стал любимым наставником, по-отечески провожавшим во взрослую жизнь. В 1976 году Ольховского перевели в Новосибирский театр музыкальной комедии, которым он руководил до 1985 года. Когда Николай Яковлевич вышел на пенсию, он вернулся в родное училище заведовать производственной практикой.

Значительную роль в развитии училища сыграла Надежда Егоровна Сныткина – заслуженный учитель Российской Федерации, возглавлявшая коллектив в течение 26 лет. Под ее руководством произошло столь значительное событие, как строительство нового здания и переезд в него. Параллельно велось тщательное формирование педагогического коллектива. Этот процесс не ограничивался приглашением на преподавательскую работу тех артистов, которые обладали хорошей школой и способностями к педагогике. Директор всячески способствовала тому, чтобы учителя продолжали обучение, получили высшее педагогическое образование. Прежде всего – в Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, что позволяло развивать петербургское направление новосибирской школы, а также в ГИТИСе. В то же время, в столице Сибири по приглашению дирекции приезжали балетмейстеры, осуществлявшие постановки спектаклей крупной формы.

■ Александр Васильевич Василевский, директор Новосибирского государственного хореографического училища.

Все это способствовало профессиональному росту, принесению традиций ведущих мастеров педагогики русского балета. Тогда же бла-

годаря активной позиции директора, художественному руководству В.Ф.Владимирова и педагогической работе А.В.Никифоровой учащиеся и преподаватели стали выезжать на фестивали, конкурсы. Успешные выступления, яркие победы на союзных и международных форумах упрочили добрую славу училища как одной из лучших в России балетных школ.

Надежда Егоровна была инициатором и главным организатором единственного в России профессионального конкурса, в котором участвуют учащиеся балетных школ, начиная с 11-летнего возраста. Сибирский, теперь уже Международный конкурс хореографических учебных заведений проводится с 1992 года. Сегодня Надежда Егоровна продолжает работать, преподает юным артистам русский язык и литературу, передавая бразды правления нынешнему руководителю училища.

Александр Васильевич Василевский возглавил коллектив в августе 2002 года. Для учеников и родителей он оказался человеком новым, но не для преподавателей – бывших коллег по театру. Выпускник Ленинградского хореографического училища имени А.Я.Вагановой, он много лет танцевал на местной сцене, параллельно с отличием окончил ГИТИС по специальности «Планирование и организация театрального дела».

– Любый театр состоит из творчества и организации творчества. Я осознанно готовил себя к организационной работе. Мне это было интересно. Профессия артиста балета, к сожалению, заканчивается к середине жизни. Отдав первую половину жизни любимому делу, вновь встает перед выбором «кем быть?». Я благодарен судьбе за то, что мне довелось вернуться к любимому искусству в новом качестве, – рассказывает Александр Васильевич. Василевский стал одним из создателей благотворительного фонда «Сибирский балет», затем – одним из учредителей и руководителей строительной компании. В его работе объединились любовь к балету и опыт хозяйственной и организационной работы.

# Сибирью

(Продолжение. Начало в № 5 за 2006 год)

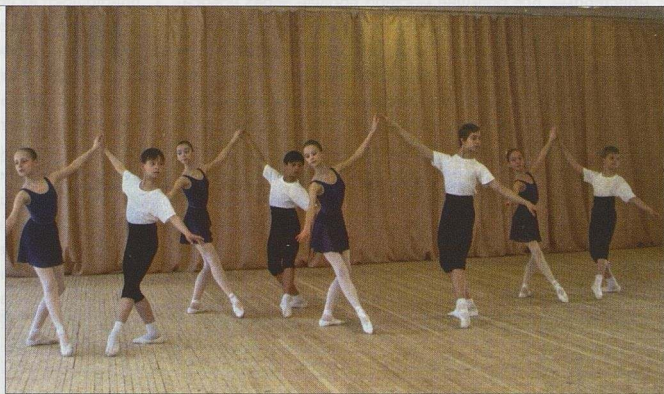
\*\*\*

Творческое профессиональное направление в учреждениях искусства и культуры всегда должно сосредоточивать в одних руках, в руках художественных руководителей. От них зависят создание творческой атмосферы, единство эстетических пристрастий, поиск и привлечение в многосложный педагогический процесс новых способных к учительству. За полвека новосибирской балетной школы худруков сменилось немного. Неизгладимый след в истории оставили Т.А.Зими́на – «чистый эстет» в классическом балете; Л.И.Крупенина – умнейший психолог в выборе педагогов, балетный корифей с высочайшим профессиональным авторитетом; В.Ф.Владимиров – Артист с большой буквы в организации учебного дела, чей союз с А.В.Никифоровой и Н.И.Фуралевой обеспечил училищу успех и признание. Сегодня на этом посту – А.Н.Шелемов.

\*\*\*

Возвращаясь к историческим реликвиям, нельзя не упомянуть еще одну, весьма интересную запись в книге первых приказов – список учеников, зачисленных в училище в июне 1957 года. Первой значится Галя Черепенько. Символично, что эта маленькая, одаренная и очень трудоспособная девочка сегодня, спустя полвека, работает в своей alma mater преподавателем классического танца. Приехав в Новосибирск из Кемерово, где она занималась в танцевальном кружке при Дворце пионеров, Галина Черепенько (Лапицкая) окончила училище по классу А.В.Никифоровой, танцевала на сцене Новосибирского оперного и Музыкального театра республики Марий Эл, а затем вернулась в школу преподавать. Наверное, такая преемственность – еще один из секретов успеха новосибирской школы: педагоги – И.В.Алексеева, В.П.Бубнов, В.Ф.Владимиров, М.С.Колтунов, К.В.Марданов, Л.А.Попилина, Т.М.Тихонова, Г.В.Юдаева и другие – закончили Новосибирское хореографическое училище.

Галина Николаевна Черепенько (Лапицкая) вспоминает:  
– Вместе со мной учились Александр Балабанов, Валерий



■ На занятиях в училище.

Бубнов, Николай Жеребчиков, Людмила Сычева, Людмила Крендель, имена которых хорошо известны зрителям. Педагоги смогли «влюбить» нас в свои занятия, в то дело, которым мы занимались. Алиса Васильевна, например, часто практиковала такую форму работы – мы разыгрывали сцены из балетов и целые спектакли. Этому посвящалась часть урока или даже весь урок. Тогда в театре ставили «Баядерку». Мы, девочки маленького роста, танцевали в спектакле номер «Ману». Присутствовали на репетициях и весь балет знали наизусть. Вообще мы постоянно пропадали в театре, не ждали организованных походов, смотрели спектакли помногу раз. И вот Алиса Васильевна говорит: «Давайте будем танцевать «Баядерку». Кто у нас будет Солор, кто Никия?» Вместе с Сергеем Гавриловичем Ивановым – замечательным педагогом, который вел класс мальчиков, они с гордостью следили за тем, как мы изображаем целый «взрослый» балет.

Годом позже, в 1958 году, поступила в училище Галина Юдаева, которая преподает классический танец, ведет методическую работу, несколько лет осуществляла художественное руководство училищем. Она вспоминает:

– Годы учебы для меня оказались очень интересным временем. С большой теплотой вспоминаю наших педагогов. Конечно, Валентину Васильевну Походееву, первого

педагога по классике, она учила нас шесть лет. Алису Васильевну Никифорову, у которой мы занимались последние два года. Мы, ученики, очень много танцевали, нас занимали практически во всех балетах. За нами закреплялись постоянные номера в спектаклях театра, причем на разных уровнях – в младших, средних и старших классах. Участвовали и в постановочных репетициях, непосредственно общались с замечательными балет-



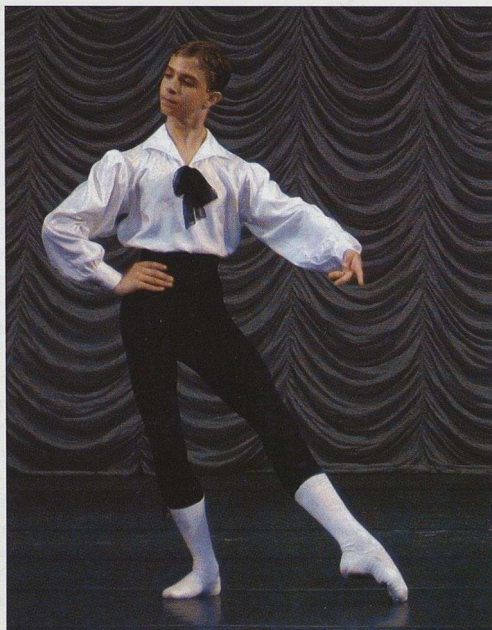
■ Новосибирское государственное хореографическое училище.

мейстерами. Все большие мастера прошли через новосибирский театр. Юрий Николаевич Григорович очень ценил новосибирскую труппу. Поставил «Каменный цветок» в Кировском театре, а на следующий год перенес его к нам. Мы тогда учились в четвёртом классе и в спектакле танцевали целые сцены – «Малахиты» в классической сюите камней, танец девушек, фрагменты первого акта. Потом то же самое было с «Легендой о любви». Григорович мне запомнился своим добрым отношением, редким профессионализмом. Его спектакли вызвали настоящий фурор.

\*\*\*

Театральная сцена. Ее завораживающая магия волшебным образом превращает ребенка в артиста, «гадкого утенка» – в прекрасного лебедя. Сколько волнения начинающих танцовщиков связано с первыми выходами на сцену, сколь-

■ Вадим Слатвицкий



ко пота и слез пролито на этих подмостках, но с чем сравнить восторг, который охватывает маленькое сердце, если удалось хоть на минуту покорить огромный зал?! Сначала – суворовцы, амурчики, пастушки. Позже – исполнители сольных номеров, вариаций, па де де. Юным новосибирским артистам повезло – они делают первые шаги в искусстве на уникальной сцене.

- Наших выпускников знают во всех театрах страны и за рубежом, с удовольствием

приглашают их на разные сцены. Но главной для большинства из них остается сцена Новосибирского театра оперы и балета, – рассказывает Ольга Геннадьевна Крупко, заведующая профессиональной практикой, преподаватель народно-сценического танца. – Искусство балета таково, что без концертов, без выступлений невозможно. Они нужны как воздух. И дети приходят на репетиции, даже если простудились, недомогают. Их самоотверженностью не пересташь восхищаться!

Невозможно перечислить все постановки школы за полвека, назовем лишь некоторые из них: «Шопениана» (постановка З.Васильевой, С.Павлова, 1965), сюита из балета «Гаянэ» (постановка Ю.Дружинина, 1971), Польский бал из оперы «Иван Сусанин» (постановка З.Васильевой, 1974), «Муха-Цокотуха» (постановка Ю.Яшугина, 1978), «Наяда и рыбак» (в хореографии М.Петипа, 1992), акт «Тени» из балета «Баядерка» (хореография М.Петипа, 1997), Гран па из балета «Зефир и Флора» (хореография Ш.Дидло в авторской реконструкции И.Балашова, 1998), «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст» (2000), балет «Юдзуру» по мотивам японской легенды (хореография Осуги Йоуко, 2000), «Щелкунчик» (постановка Т.Капустиной, 2001).

Учащиеся Новосибирского училища дают более 20 концертов ежегодно. Давняя добрая традиция – отчетные концерты на сцене театра оперы и балета. Неизменным успехом пользовались выступления юных артистов во время гастрольных поездок по России и в таких странах, как Канада, Испания, Польша, Египет, Португалия, Германия, Япония, Корея.

Вспомним также яркие поездки на Всероссийские и Всесоюзные смотры хореографических училищ (Ленинград-1967, Москва-1969, Киев-1972), всесоюзные семинары по народно-сценическому танцу в Ереване (1971), Киеве (1978), Риге (1981). Кстати, Александра Хмельова тогда признали одним из лучших педагогов по народно-сценическому танцу в Советском Союзе.

Особая страница в летописи сибирской балетной школы – победы на конкурсах – российских и зарубежных. Среди выпускников и студентов – лауреаты и дипломанты международных конкурсов в Москве, Перми, Санкт-Петербурге, Казани, Лозанне, Париже, Варне... На базе училища с 1992 года проводится Конкурс хореографических учебных заведений Сибири, получивший признание коллег, поддержку Министерства культуры и массовых коммуникаций России и статус Международного.

Нонна КРОТОВА

Оргкомитет Международного фестиваля

## «Дягилевские сезоны: Пермь–Петербург–Париж – 2007»

### объявляют конкурс на лучший продюсерский проект в сфере культуры и искусства.

К участию в конкурсе принимаются продюсерские проекты, реализованные в течение последних 5 лет или находящиеся в стадии реализации.

**Заявки на участие подаются до 15 апреля 2007 г.**

После проведения I тура секретариат конкурса оповещает продюсеров, которые прошли во второй тур.

**II тур проводится 22 мая в г. Перми в рамках фестиваля.**

Проекты должны быть отправлены по адресу:

Россия, 614000, г. Пермь, ул. Коммунистическая, 25а

или по электронной почте: [theatre@mail.perm.ru](mailto:theatre@mail.perm.ru), [diaghilev\\_fest@mail.ru](mailto:diaghilev_fest@mail.ru).

Подробная информация – на сайте <http://theatre.perm.ru>.

## 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](mailto: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».

# Ланкре и Камарго

К 275- летию со дня рождения Мари Камарго



■ Никола Ланкре. Портрет танцовщицы Камарго.

ЭРМИТАЖ. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

**В** блистательной эрмитажной коллекции французской живописи XVIII века есть полотно, неизменно привлекающее внимание посетителей. Под ним подпись: «Никола Ланкре. Танцовщица Камарго». То ли театральная сцена, то ли фантазия художника, то ли портрет. Ни скромные размеры (всего 45х55 см), ни опасное соседство с творениями Ватто, Буше, Фрагонара не в силах поколебать пленительное обаяние маленького шедевра. Более двух столетий украшает он экспозицию одного из крупнейших музеев мира.

Имя французского художника XVIII века Никола Ланкре достаточно широко известно, однако сведения о нем крайне скудны и противоречивы. Современник Антуана Ватто, обучавшийся в той же мастерской, исповедовавший в искусстве те же взгляды, работавший в том же жанре, заслуживший тот же академический титул, Ланкре был обречен на протяжении всей своей творческой жизни выдерживать постоянное сравнение с работами прославленного мастера. Слава Ватто затмила более скромные достижения Никола Ланкре.

Создание портрета Камарго определяют датой около 1730 года. Уже отзвучал по всей Франции эхом минувшего века уход из жизни престарелого Людовика XIV, когда-то столь могущественного «Короля-солнца», закончился недолгий период регентства, печально знаменитый небывалым паде-

нием нравов. Началось бесславное правление Людовика XV, породившее циничное «После нас – хоть потоп!». В стране развивался кризис абсолютизма, который привел впоследствии к бурным революционным событиям конца XVIII века. Но это произошло позднее, а тогда – в 20-30-е годы – нескончаемая вереница придворных празднеств, балов, маскарадов заполонила залы Версальского дворца, будоража воображение современников прихотливой гармонией костюмов, чарующим звучанием музыки, ажурной вязью танцевальных композиций.

Бегство от действительности, стремление уйти в иллюзорный мир театрализованной игры характеризовали настроения французской аристократии. Отражением этих настроений стал художественный стиль рококо. Утонченный и изысканный, капризный и противоречивый он был плоть от плоти своей эпохи. Сама жизнь как бы растворялась в иллюзии, а законы призрачного мира властно вторгались в жизнь. В зрительных залах особняков, дворцовых парках галантные кавалеры и дамы вели свою утонченную жизнь-игру. Галантность стала своеобразным мерилем художественного вкуса. Французская Королевская Академия живописи и скульптуры стала присуждать специальное звание «мастера галантных празднеств». Первым такое звание получил Антуан Ватто<sup>1</sup>, а вслед за ним в 1719 году его был удостоен Никола Ланкре, которого впоследствии по праву назовут одним из ведущих мастеров рококо.

Карьера Никола Ланкре была стремительна и блестяща. В 29 лет его избрали академиком. Пришла известность, слава, заказы... Современники высоко ценили его талант, в 20-е годы он был едва ли ни самым знаменитым художником Парижа.

Из прожитых пятидесяти трех лет (1690 – 1743) четверть века художник отдал интенсивной творческой деятельности. Писал много и увлеченно, отдавая танцевальным сценам явное предпочтение. Профессиональное танцевальное искусство во времена Ланкре переживало качественно новый этап развития: балет отпочковывался от оперы, выделялся в самостоятельный жанр. Этот процесс в полном соответствии с эстетикой рококо сопровождался бурным развитием техники сценического танца. Целая плеяда мастеров-виртуозов блистала на сцене Королевской академии музыки. Но даже среди них творчество Мари Камарго (Мари-Анн де Киши де Камарго) выделялось особо.

В 1726 году юная Камарго (ей было тогда 16 лет) успешно дебютировала на сцене Королевской Академии и вскоре заняла положение ведущей танцовщицы. Новая парижская звезда пленила публику необычайной живостью исполнения, бравурностью и изяществом партерных композиций, включавших прыжки и заноски, что было небывалым новшеством для женского танца того времени.

Сложная прыжковая техника заносок в балетном театре первой четверти XVIII века считалась привилегией мужского исполнительства. Женский сценический танец в своем техническом развитии значительно уступал мужскому. Немало способствовал тому громоздкий костюм, обязательными принадлежностями которого были тяжелый каркас длинного, как в быту, платья, жесткий корсет и высокий каблук. Несколько облегченный по сравнению с женским мужской костюм позволял танцовщикам широко использовать резкие движения, прыжки, вращения, заноски.

Мари Камарго первой нарушила каноны Королевской академии, обогатив танец сложными для того времени элементами: антраша, кабриолями, бризе и т.д. По словам Вольтера, «она первая сравнялась в танце с мужчиной». Для удобства исполнения танцовщица рискнула облегчить и немного укоротить платье, отказаться от высоких каблуков. Эти скромные новшества современники восприняли как реформу женского сценического костюма.

Интересный отзыв об исполнительском мастерстве Камарго оставил Ж.Ж.Новерр, крупнейший теоретик и балетмейстер, проповедовавший в балетном искусстве идеалы действенного танца. «Некоторые сочинители напрасно приписывают ей грацию. Природа отказала ей во всем, что надобно для обладания грацией: она не была ни красивой, ни высокой, нистройной. Зато ее танец был быстр, легкий и полон веселья и блеска...». И далее: «...безукоризненно отточенные антраша... мадемуазель Камарго исполняла крайне легко. Она танцевала только быстрые мотивы, а в стремительных движениях грацию развернуть нельзя. Но ее заменили непринужденность, беглость, живость...»<sup>2</sup> Новерр прав, Камарго не блистала красотой или ростом, зато в полной мере была одарена тонкой музыкальностью, изобретательным умом, даром импровизации и, вне всякого сомнения – отменным трудолюбием. По свидетельству С.Худекова,<sup>3</sup> среди «девиц для танцев» Мари Камарго получила самое высокое жалованье. Популярность артистки была необычайно велика. Журналы посвящали ей стихи, а в аристократических кругах даже появилась мода а'la Камарго. В историю хореографического искусства творчес-

тво Камарго вошло как вершина женского исполнительского мастерства XVIII века.

К моменту создания портрета оба больших мастера французского искусства – и Камарго, и Ланкре – находились в полном расцвете творческих сил. Самый знаменитый художник Парижа писал портрет самой знаменитой столичной танцовщицы. Бесспорно, Ланкре привлекла сама творческая личность Камарго. Не только и не столько потому, что, будучи любителем театра и танцевального искусства, он мог по достоинству оценить вводимые артисткой новшества, любоваться и восхищаться прелестью ее стремительных па. А главным образом потому, что творческие искания танцовщицы были очень близки его собственным художественным устремлениям. Служители разных муз шли в искусстве одним путем. В сценической хореографии Мари Камарго, в сущности, делала то же самое, что Никола Ланкре в живописи. Как инструментальный, по меткому определению В.Красовской, танец балерины, так и виртуозная кисть художника совершенствовали выразительные средства искусства, расширяли привычные границы его возможностей.

Тема Мари Камарго в творчестве Никола Ланкре занимает существенное место. Известно пять портретов Камарго работы Н.Ланкре – четыре живописных и один рисунок. Выполненный сангиной, небольшой по размеру рисунок (всего 22х16,2см) считают подготовительным к живописному портрету. Он хранится в Лувре. Танцовщица изображена лицом к зрителю. Руки с ладонями вниз чуть приподняты в стороны. Легкий естественный полуповорот головы. Длинное с двойной юбкой платье, из-под которого чуть виден башмачок, жесткими складками торпорщится у талии. Верхняя юбка, украшенная по краю орнаментом, приподнята сбоку, открывая нижнюю. Корсет со шнуровкой спереди. Нервная остроугольная линия подола. Рисунок дает возможность наглядно проследить направление поисков художника в будущем. Такой образ, конечно, не мог его удовлетворить, прежде всего, из-за статичности. И хотя легкий поворот головы, мягкая линия рук в характерном танцевальном движении переданы очень живо и естественно, нижняя часть фигуры почти неподвижна. Главного, чем славилась Камарго – стремительность, лёгкость исполнения, танцевальность – рисунок не передал.

К сожалению, неизвестны другие подготовительные материалы Ланкре, которые, несомненно, существовали, ибо фигура Камарго с живописного портрета завершила поиск нужного образа. Сам художник, очевидно, считал такой вариант окончательным, раз на всех четырех известных полотнах изобразил танцовщицу одинаково – та же поза, тот же ракурс, тот же костюм. Из четырех живописных портретов три, где Камарго танцует одна, почти идентичны. Небольшие изменения касаются цвета платья танцовщицы и деталей ее окружения. Один портрет хранится в Эрмитаже, другой – в музее французского города Нанта, третий – в Лондоне (собрание Р.Уоллеса). Четвертое полотно, из Потсдамского дворца, самое большое по размеру (76х106см) и по количеству окружающих Камарго зрителей, изображенных на портрете. На нем артистка танцует в паре с кавалером.

Первое упоминание о живописном портрете Камарго, выполненном Ланкре, появилось в «Меркюре де Франс»<sup>4</sup> и относится к июлю 1731 года, когда анонсировалась продажа гравюры с этой картины, находившейся тогда в собрании Леригре



де Ла Фе. Сообщение о гравюре Кара вносит существенное уточнение, тем более что сама гравюра сохранилась. Даже фоторепродукция дает представление о замечательном мастерстве гравера. Во всех деталях гравюра Кара совпадает только с лондонским полотном. Это позволило исследователям предположить, что портрет из коллекции Р.Уоллеса послужил оригиналом для гравюры, следовательно, он же явился первым портретом Камарго, исполненным Ланкре в 1730 году. Дата возникла не случайно – в августе того года Ланкре получил привилегию на гравирование картин, в том числе «портрета танцовщицы», а это означает, что сам портрет был написан незадолго до этого.

Происхождение таких же небольших картин-портретов Камарго из Нантского музея неизвестно. В музей Нанта портрет поступил в 1810 году с коллекцией Ф.Лаколта, завещанной городу, а эрмитажный портрет впервые упоминается в дворцовой описи 1774 года. Он был приобретен для Екатерины II и находился сначала в Зимнем дворце, а с 1902 года – в музее. Совсем ничего неизвестно о происхождении Потсдамского портрета.

Портреты Камарго по праву называются среди лучших произведений Ланкре. Здесь, быть может, наиболее полно проявилось то индивидуальное, глубоко личностное, неповторимое, что отличает подлинных мастеров. Обращение к жанру портрета для зрелого художника было, очевидно, делом вполне привычным: мастерски владея кистью, он знал толк подобного рода вещам. Кроме того, нельзя забывать, что XVIII век – время особого внимания к портретному жанру, его необычайного распространения. Однако мастер сознательно отказался от широко бытовавших приемов «чистого» жанра и, нарушив все жанровые условности, соединил в одном полотне портрет исторического лица (сходство подтверждают сохранившиеся изображения артистки), приемы «галантного празднества» и особенности театральной сцены. Решение не было разовым. Творческий поиск имел протяженность во времени. Каждый из портретов хранит следы этих исканий.

Преимущественно по принципу галантного празднества построена картина из Потсдамского дворца. Может оттого ее размер больше других. Любопытная деталь – фигура самой танцовщицы на этом полотне ничуть не больше, а даже немного меньше, чем на других портретах. Она несколько удалена вглубь картины и помещена в атмосферу настоящего галантного празднества. Не будь этой изящной центральной фигурки, полотно вполне могло бы сойти за одно из многочисленных созданий Ланкре типа «общества в парке» или «танца перед фонтаном». Для этого есть все: роскошный парковый пейзаж, фонтан, живописные группы кавалеров и дам.

А три других «солных» варианта портрета Камарго – ленинградский, нантский и лондонский – в большей степени тяготеют к сценичности. Фигура танцовщицы в них приближена к зрителю. Она в проходящем танцевальном па словно легко продвинулась к невидимой рампе, из за которой мы смотрим на нее. Все пространство перед танцующей Камарго свободно и зрительно «продлевает» исполняемое ею движение. Возникает эффект сопричастности к действию, творимому на наших глазах. Место многолюдного общества кавалеров и дам в этих картинах отдано музыкантам, сопровождающим грациозный танец, что вполне соответствовало

сценической практике тех лет. Во времена Ланкре оркестр, сопровождавший танцевальное действие, нередко располагался на сцене.

Но Ланкре писал не просто портрет, а портрет танцовщицы, и потому его интересовало не только и не столько внешнее сходство с оригиналом, сколько сценическая природа образа, неповторимое обаяние музыкального движения, присущего только его современнице. Уже в том единственном дошедшем до нас подготовительном рисунке художник нашел ключевое решение образа: Камарго изображена в полный рост, танцующей на сцене. Последнее передано через угол восприятия: художник, а вслед за ним и зритель, смотрит на артистку немного снизу, так, как он мог видеть ее из партера театрального зала. Однако танцевальное движение – легкий шаг правой ногой прямо на зрителя – в рисунке почти исчезло. Виною тому представляется фронтальное положение корпуса и объемная юбка костюма. К тому же не совсем удачным оказалось положение головы, скрывающее черты лица. Рисунком, вероятно, послужил лишь началом поиска. Нужен был другой ракурс корпуса, другая поза, а значит, и другое движение. И художник безошибочно точно нашел его в полотне.

В эрмитажном портрете поза танцующей Камарго воздушна, легка и естественна. В легком полуповороте корпуса (*epaulement efface*) танцовщица словно шагнула вперед на полупальцы правой ноги, невысоко подняв левую ногу назад. Мягкое, слегка округлое в локтях движение рук, открытых в стороны – одна чуть выше другой, завершает характерное для XVIII века положение кистей с соединенными указательным и большим пальцами. Изящен поворот головы: лицо обращено к зрителю. Движение устремлено вперед по диагонали мимо зрителя к левому нижнему краю сцены, где находится предполагаемая рампа. Используя современную терминологию, можно сказать, что мимолетное движение Камарго напоминает проходящую позу небольшого первого арабеска. В чистых линиях безмятежной позы проницательный взгляд художника подметил те исполнительские особенности танцовщицы, за которые ее так ценили современники: уверенный апломб, крепкие тренированные ноги с большим красивым подъемом, хорошую выворотность, четкость па. Удивительно хорошо костюм танцовщицы. Глядя на него, понимаешь, почему возникала мода то на одну, то на другую деталь одежды «à la Камарго». Костюм с хронологической точностью отвечает самым современным для артистки направлениям моды – начиная от силуэта, напоминающего полураскрытый бутон цветка, и кончая тонкой гармонией деталей. Узкий лиф с острым мысом спереди, плотно обхватывающий тонкий стан, лепестки-фестоны пышной юбки, поднимающейся на шнурках, облегачающий рукав с упругой пеной кружев у локтя, гирлянды мелких цветов, украсивших платье и аккуратную прическу, изящные остроносые туфельки на каблучках, – все это очень модные в XVIII веке атрибуты бытового женского костюма.

С другой стороны, костюм воочию демонстрирует нашу мешущую в свое время реформу танцовщицы и если сравнить его хотя бы с луврским рисунком, разница покажется весьма существенной. Так выглядела уже облегченная (хотя и на кринолине) и укороченная (достаточно хорошо видны движения ног) юбка танцовщицы, введенная в практику Мари Камарго. Но главное – костюм Камарго необычайно сценичен. Волан юбки, начинаясь от талии сзади и закрепленный одним концом на плече, создает великолепный художественный образ танца: похоже и на завернувшийся лепесток дивного цветка, и на крыло бабочки, и на кружащийся по парку ажурный

лист... Тому в немалой степени способствует колористическое решение как полотна в целом, так и центральной фигуры. Платье Камарго – главное цветовое пятно картины – с первого взгляда привлекает внимание. Это настоящая симфония цвета с удивительно тонкими, незаметными переходами. Золотистый атлас словно покрыт тончайшей вуалевой дымкой мягкого теплого света. Его поток льется слева снизу навстречу движению танцовщицы. Так мог светить живой огонь плоских и масляных ламп, широко бытовавший в театре XVIII века. Или последние лучи заходящего солнца.

Свет выдвигает Камарго вперед на условную авансцену, приближая к зрителю и оставляя в тени, в глубине фигуры сопутствующих персонажей. Интенсивность освещения ярко золотистых складок подола, постепенно успокаиваясь, затухает в верхней части фигуры, темный лиф приобретает зеленоватый оттенок. Общее звучание костюма завершает темно-розовый аккорд подкладки «крыла». Хрупкая фигурка словно светится целиком – ее контуры художник ненавязчиво высветлил на фоне пейзажа.

Колористическое решение других портретов во многом отличается от эрмитажного изменением цвета костюма: в светло серый атлас одета Камарго из Нантского музея, в небесно-голубой – из Потсдамского дворца. Еще одна фигура объединяет все портреты Камарго – юноша-музыкант, сопровождающий танцовщицу. Художник пишет его в полный рост, отделив от других персонажей.<sup>5</sup> Хотя свет падает на юношу со спины, вследствие чего его лицо затемнено, фигура достаточно хорошо просматривается. Музыкант играет на флажолете, который держит в левой руке, а правой ударяет в удлинненный цилиндрический барабан. Барабан, висящий на левом плече юноши, – не что иное, как старинный народный музыкальный инструмент – провансальский барабан или тамбурин, распространенный во Франции еще со времен средневековья. Музыканты нередко играли одновременно на тамбурине и флейте.

Юноша с тамбурином не просто играет соло, – он имеет прямое отношение к содержанию танцевального искусства Камарго. Можно предположить, что с полотна Ланкре «звучит» именно тамбурин. На портрете Камарго художник затенил лицо музыканта. Потому что не личность человека была важна в данном случае, а музыка, которую олицетворяла собой его фигура, звучание которой должен услышать зритель.

Остальных музыкантов попеременно со зрителями Ланкре разместил по другую сторону от Камарго. Эта живописная группа расположена у правого края рамы среди кустов и зелени. Группа изображена так, словно Камарго танцует на возвышении, когда все сидят в невидимом углублении. Но углубления как такового мы не видим. Более того, эту группу можно трактовать и как типичный прием «галантных празднеств», персонажи которых живописно располагались на пригорках, лужайках, в кустах, прямо на земле. Фигура танцовщицы получает возможность «двигаться» в окружении звучащей музыки и восторженных поклонников ее таланта. Ланкре как тонкий наблюдатель и опытный режиссер блестяще «выстроил» мизансцену. Ланкре – живописец и декоратор – великолепно оформил место действия. Каждая деталь выверена и тщательно обдумана: от тонких упругих линий стволлов, множающих хрупкий силуэт Камарго, – до цветовых пятен-отголосков палитры ее костюма.

Все в этом необычном портрете-картине подчинено главному – показать Камарго как творческую личность. Превосходный мастер декоративных полотен в эрмитажной картине сознательно передал пальму первенства портретисту: рос-

кошный пейзаж уступил главное место центральной фигуре – самой танцовщице. Он с поразительной точностью зафиксировал в позе артистки уровень развития техники женского танца своего времени – и то, что уже было найдено, апробировано, закреплено, и то, что еще только формировалось.

Конечно, Камарго не поднимала, как современные балерины, ногу выше головы, не делала головокружительных поддержек и могла скрыть «погрешности» исполнения

за длинной юбкой, никогда не подымавшейся и при быстрых темпах даже до колена. Но как дорог нам ее отчетливый полуарабеск, выполненный на полупальцах с прямым корпусом, да еще в таком корсете! С этого начинался путь женского исполнительства к Сильфиде, Жизели, Авроре, Одетте, от полуарабеска XVIII века через пальцевую технику XIX-го – к воздушной поддержке и виртуозной технике наших дней. Так кажущаяся «статичность» обернулась тонкой проницательностью художника, сумевшего не только найти точное и характерное для своей эпохи мгновение классического танца, но и «остановить» его навечно в своем полотне.

В полном соответствии с позой изобразил художник безмятежно-спокойное юное лицо Камарго. Яркий рот, большие выразительные темные глаза, отстраненно приветливое выражение. Никаких эмоций, страстей, психологических нюансов. Художник писал танцовщицу и этим все сказано. В жизни того времени обязательным признаком хорошего тона считалось умение скрыть свои переживания.

Камарго, очевидно, как никто умела не просто выполнять сложные па без тени напряжения. Кроме того, она ратовала за развитие собственно танцевальной образности. Мимическая игра не входила в арсенал выразительных средств артистки. Так что выражение ее лица на портрете отнюдь не бездушное, а напротив – образец сценического поведения, не мнимая «слабость» художника, а предельно точная наблюдательность его.

Писать танец на полотне, соединить в едином сплаве танцевальное движение, портретные черты и индивидуальные особенности исполнения – задача сложнейшая. Никола Ланкре блестяще с ней справился, создав удивительно интересный, своеобразный, неповторимый творческий портрет своей знаменитой современницы.

**Виктория ГЕРАЦЕНКО**



■ Никола Ланкре. Камарго.  
РИСУНОК САНТИНИ. ЛУВР, ПАРИЖ.

1. Звание академика «мастера галантных празднеств» А.Ватто получил в 1717 году.
2. Цит. по: В.Красовская. Западноевропейский балетный театр от истоков до середины XVIII века. Л.; Искусство, 1979. – С. 228
3. С.Худеков. История танцев. Часть II. СПб, 1914. – С. 335.
4. Изучением истории портретов Камарго занимался Э.Дасье, опубликовавший в 1910–1911 гг. ряд статей, посвященных этому вопросу.
5. Исключение составляет потсдамский портрет, где музыкант изображен в толпе зрителей.

# ИНФОРМ-БАЛЕТ

## Поздравляем!



**Наталию Евгеньевну  
ШЕРЕМЕТЬЕВСКУЮ**

известного исследователя, автора фундаментальных трудов по истории хореографической культуры, критика-публициста, чей анализ многих современных явлений искусства танца обогатил отечественное балетоведение.

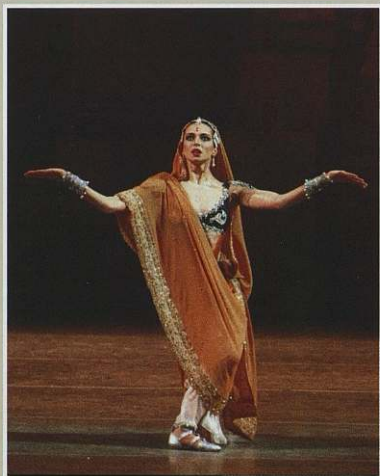


**Евдокию Александровну  
СТЕПАНОВУ**

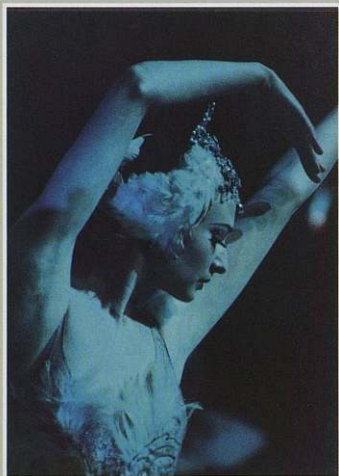
выдающуюся балерину, легенду якутского балета, которая с 1960 по 1983 годы создала в Якутском музыкальном театре (ныне Государственный театр оперы и балеты Республики Саха) галерею ярких женских образов в спектаклях классического наследия и национальных балетах, а по окончании активной творческой деятельности передает свой богатый сценический опыт молодым артистам.



## Высокие награды



■ Диана Вишнева в балете «Баядерка».  
ФОТО Д.КУЛИКОВА



■ Марина Ржанникова

Указом Президента Российской Федерации В.В.Путина прима-балерина Санкт-Петербургского Мариинского театра Диана Викторовна Вишнева удостоена звания «Народная артистка Российской Федерации»

Указом Президента Российской Федерации В.В.Путина солистка Государственного академического театра классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Васильева Марина Владимировна Ржанникова Удостоена звания «Заслуженная артистка Российской Федерации»

### Родина слышит, родина знает!

В Доме Правительства РФ состоялась церемония вручения премий за 2006 год в области культуры. Награды вручал Руководитель Аппарата Правительства Российской Федерации – заместитель Председателя Правительства Российской Федерации С.Нарышкин.

Премий удостоены 36 человек, в том числе – постановочная группа Государственного академического Малого театра за спектакль по пьесе Александра Островского “На всякого мудреца довольно простоты”.

Также премии были вручены деятелям культуры и творческим коллективам за воссоздание произведений декоративно-прикладного искусства “Янтарная комната”, за сооружение мо-

нументального комплекса “Владикавказский мемориал Славы”, за издание каталога собрания Государственной Третьяковской галереи и другие достижения. С.Нарышкин отметил в своем выступлении, что эти премии вручаются “выдающимся деятелям культуры, чей талант, чья подвижническая энергия так много делают для российского народа”. “Вы действительно много работаете, действительно много делаете для страны, сохраняя великую культуру и наследие, обогащая в моральном и интеллектуальном плане российских граждан”, – сказал он. При этом, по словам Руководителя Аппарата

Правительства РФ, выдающиеся деятели культуры оказывают также и “эффективное сопротивление некоторым силам, пытающимся гламуризировать российскую культуру”.

Лауреатами названы также сотрудники и члены редакционной коллегии журнала «Балет» – Валерия Уральская, Галина Иноземцева, Сергей Коробков, Виктор Ванслов и Дмитрий Куликов. По их единодушному решению часть премии будет направлена на техническую модернизацию редакции, необходимую для дальнейшего совершенствования ее художественного уровня.

Соб. корр.

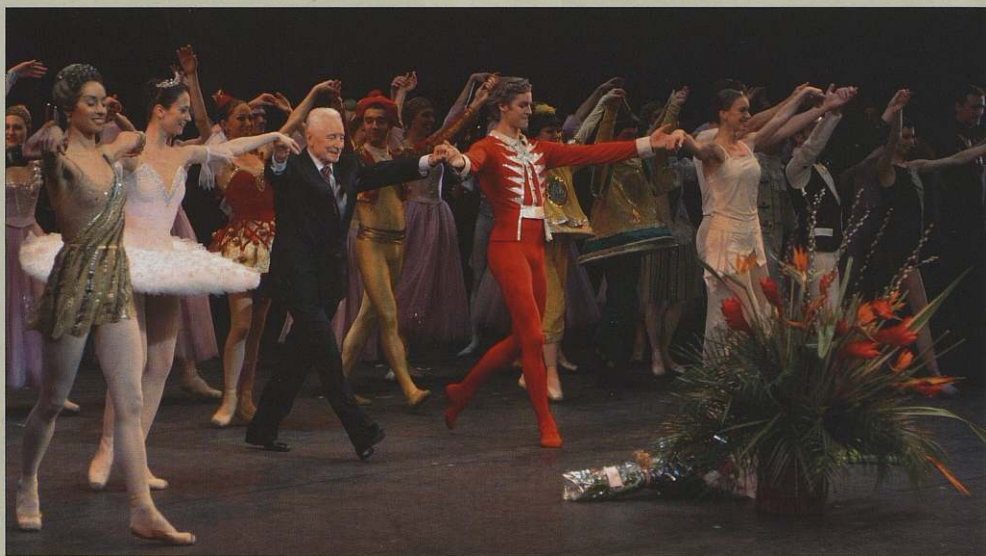
# ИНФОРМ-БАЛЕТ

## Триумфальные почести

Балетной сенсацией Лондона стал вечер 28 января в королевском театре «Ковент-Гарден»: в честь 80-летия Юрия Григоровича на престижной сцене предстали три сюиты великого хореографа, созданные им специально для празднования юбилея.

шие творения Ю.Григоровича на его юбилее в «Ковент-Гардене». Важно отметить, что в 1968 году именно на этой сцене он с труппой Большого театра впервые показал Лондону своего «Спартак» и «Щелкунчика», в котором танцевали звезды русского балета

танцевальной техникой, органично и страстно живущие в его хореографическом мире. Именно такие качества проявили исполнители этой трилогии, необычайно богатой по танцевальной лексике и стилю, удивительно разнообразной по хореографическим идеям



■ Юрий Николаевич Григорович после окончания Гала концерта в его честь на сцене «Ковент-Гардена». Фото Е.КАЗАННИКА

Артистическое агентство Ensemble Productions преподнесло юбиляру и лондонской публике великолепный подарок: в партнерстве с «Ковент-Гарденом» была осуществлена историческая акция – знаменитый театр стал ареной триумфа хореографического творчества Юрия Григоровича.

Лондонское представление составили три балетные сюиты – «Спартак», «Золотой век» и «Щелкунчик», соответственно, на музыку А.Хачатуряна, Д.Шостаковича и П.Чайковского. Хореограф недавно поставил их в Краснодаре, где создал и уже 10 лет возглавляет Театр балета Юрия Григоровича. Именно эта труппа (90 артистов) и ее оркестр (70 музыкантов), а также 10 солистов Большого театра получили привилегию представить луч-

– Н.Бессмертнова и М.Лавровский, Е.Максимова и В.Васильев. Самое удивительное в том, что сейчас, 39 лет спустя после тех триумфальных гастролей, в «Щелкунчика» сверкала С.Луныкина, ученица Е.Максимовой. Многоактные балеты «Спартак» (1968), «Золотой век» (1982) и «Щелкунчик» (1966) – шедевры юбиляра. Сейчас, когда сюиты из столь разных произведений предстали вместе, в этой трилогии вдруг особенно ярко и зримо проявился грандиозный масштаб творчества балетмейстера, его режиссерский талант и хореографическое величие.

Достоинно и убедительно представить эти сюиты способны лишь избранные артисты – истинные единомышленники Ю.Григоровича, обладающие высокой

и формам. В роли Спартак блистал легкий и обаятельный Д.Матвиенко, а грациозная и музыкальная Н.Капцова (Фригия) явилась тонким воплощением женской нежности. Очаровательная М.Аллаш (Эгина) с выразительной пластикой рук и экспрессивными линиями тела выглядела роскошной обольстительницей. Статный А.Волчков с красивыми прыжками был эффектным в роли Красса. В сюите «Золотой век» танцевали прелестная А.Антоничева (Рита), полетный Р.Скворцов (Борис), артистичный Р.Арифудин (Яшка), эффектно динамичная в своих действиях Е.Крысанова (Люська), игривый Г.Янин (Конферансье).

Юбилейную программу венчал «Щелкунчик», его сказочно красивый финал стал апофеозом вечера, где кордебалет Краснодарской труппы, который в предыдущих сюитах демонстрировал танцевальное и артистическое мас-

# ИНФОРМ-БАЛЕТ

терство, теперь, наслаждаясь вальсом, светился молодостью и энтузиазмом. В этой дивной феерии царствовала обворожительная С.Лункина (Мари). Исполнявший партию Красса А.Волчков выступил в роли Щелкунчика-принца, заменив неожиданно заболевшего Н.Цискаридзе. Ответственный и сложный экзамен танцовщик выдержал с честью.

Украшением и гордостью юбилейной программы стал А.Лавренюк – талантливый артист и музыкант: 25 лет он танцевал в труппе Большого театра, затем 8 лет там был дирижером, а теперь уже 10 лет возглавляет оркестр Театра балета Юрия Григоровича в Краснодаре. Благодаря этой творческой многогранности А.Лавренюк и музыканты его оркестра чутко интерпретировали музыку сюит, что способствовало максимальному выражению драматургической силы и хореографической полифонии балетной трилогии.

По ее окончании на сцену вынесли цветы, и вышел юбиляр: стройный и динамичный Ю.Григорович явился, как долгожданная звезда и в зале вспыхнули нескончаемые овации.

В интервью, которое дал юбиляр для журнала «Балет» он сказал:

«Свой юбилей я вначале отмечал в Краснодаре, где сейчас работаю. Мне было интересно, чтобы наша молодая Краснодарская труппа танцевала вместе с солистами Большого театра, где идут те же мои балеты, что и в Краснодаре. Задача довольно сложная, но мы ее решили. Из 14 моих балетов следовало выбрать наиболее значимые, но показать их в один вечер трудно с точки зрения декораций и света. И мы остановились на трёх спектаклях, решив, что их можно объединить в одной программе – это «Спартак», «Золотой век» и «Щелкунчик», но взять не отдельные акты, а сюиты, которые мы создали. Прежде всего, мы показали их в Краснодаре с участием солистов Большого театра. Это была как бы генеральная репетиция перед Лондоном. Сюда нас пригласила Ольга Балаклеев, импресарио нынешнего вечера. Она договорилась с руководством «Ковент-Гардена», и театр любезно предоставил нам свою сцену. Мне очень дорога эта сцена, потому что здесь шли все мои балеты, которые я создал в Большом театре на протяжении 30 лет, когда возглавлял эту труппу.

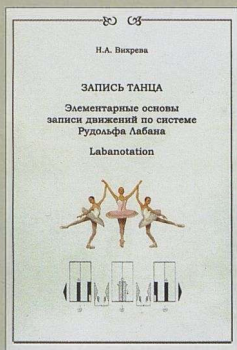
Первый вечер в Краснодаре прошел 10 января и положил начало юбилейному году, в нем целый ряд творческих событий. Для меня этот вечер, конечно, стал огромным праздником, и он подарил мне огромное счастье. Следующий юбилейный вечер состоялся 18 января в Большом театре: там танцевали те же солисты, но уже со своей труппой Большого. Мы показали только вторые акты из тех же трёх спектаклей. Январская серия завершилась вечером 28 января в «Ковент-Гардене», и для меня это огромная честь. Мне приятно, что я как бы повторил ряд своих спектаклей, здесь уже представленных, но теперь я их показал новому поколению лондонцев. Мне удалось предложить им не просто divertissement отдельных па де де, что менее интересно, а балетные сюиты, которые мы сделали с декорациями и костюмами Симона Вирсаладзе. Я много лет работал с этим замечательным художником; к сожалению, его уже нет с нами. Для меня эти юбилейные вечера – завершение возрастного этапа в моей жизни и своеобразный итог моего творчества. Я счастлив!»

Виктор ИГНАТОВ,  
Лондон

## Что такое «лабанотейшен»?

Время обделило танцовщиков системной записи, подобной нотной. Веками танец и его элементы передавались из рук в руки или, если быть точными, из «ног в ноги». Но стремление создать «свои ноты» и свой знаковый эквивалент – своеобразные буквы, которые позволяли бы «читать» «записанный» на бумаге танцевальный текст, не одно столетие будоражило умы деятелей хореографии. И Артур Сен-Леон, и Карл Блазис, и Август Бурнонвиль создали свои системы записи. Известно, что и Вацлав Нижинский интересовался этой проблемой, и Александр Горский с энтузиазмом пропагандировал метод фиксации танца, изобретённый русским артистом Владимиром Степановым...

В XX веке наибольшее признание у деятелей танца обрела система Рудольфа фон Лабана (1879-1958), австрийского танцовщика, педагога, хореографа, теоретика танца. Имя её автора дало



название – «лабанотейшен». Расшифровка системы через компьютерные программы доказала, что только система Лабана помогает воспроизвести объём движений танца.

Деятели хореографии России пока не определились в своём отношении к «лабанотейшен». Возможно, им не хватает информации. Этот пробел, хочется надеяться, должен восполнить учебник «Запись танца. Элементарные основы записи движений по системе Рудольфа Лабана», вышедший в минувшем году. Его подготовила педагог Московской академии хореографии Надежда Вихрева. Книга выпущена в свет под редакцией Энн Хатчинсон-Гэст, которая в своём «Предисловии» так оценила труд Н.Вихревой: «Госпожа Вихрева успешно справилась с задачей создания первого учебника «Labanotation» на русском языке». «Слово о системе» написала профессор В.Уральская.

(Соб. инф.)

# ИНФОРМ-БАЛЕТ

## Большим кораблям – большое плавание

Вводы на центральные партии текущего репертуара – сложный и деликатный процесс, в ходе которого любому балетному руководству приходится учитывать не только техническую оснащенность артистов, их способность понимать художественные особенности партии, но и соблюдать этический нейтралитет – учитывать творческие амбиции молодых дебютантов, зачастую их завышенные самооценки. Управляющий балетной труппой Большого театра Геннадий Янин обладает даром вовремя рассмотреть творческий рост молодого артиста и доверять ему те партии, в которых, с его точки зрения, творческий рост будет наиболее заметен и плодотворен.

■ Нелли Кобахидзе в балете «Жизель». Фото Д.Юсупова (Большой театр)

Так незаурядному дарованию Нелли Кобахидзе оказалась в пору партия Жизели. Не всякая опытная артистка смогла бы так естественно и органично провести спектакль. Настоящей кульминацией у Кобахидзе стала сцена сумасшествия, в которой исполнительский дар балерины раскрылся удивительно остро и драматично. Однако эмоционального накала не хватило на весь спектакль, хотя дебютантка, внешним обликом напоминающая Жизель Ольги Спесивцевой, нашла свои краски и для второго акта. Характерный спесивцевский стиль у Кобахидзе выглядел размытым, как на полотнах импрессионистов, что придавало белым сценам оттенки печали и мерцающей нежности. Ювелирная работа, проработанная балериной вместе с педагогом Мариной Кондратьевой, увенчалась впечатляющим результатом.

Другая подопечная Марины Кондратьевой Наталья Осипова, которая на последних гастролях Большого театра в Лондоне уже успела завоевать международную аудиторию, и ее партнёр Иван Васильев, семнадцатилетний лауреат престижных международных конкурсов, – два дебютанта, с которыми Большой связывает немалые надежды. В «Дон Кихоте» техника обоих дебютантов кажется поистине совершенной: сейчас трудно на балетной сцене увидеть артистов с таким фантастическим прыжком и виртуозным вращением. За плечами Осиповой уже Рамзея и Асличия в «Дочери фараона», Гамзати в «Баядерке». Китри она уже успела станцевать с Андреем Болотиным и Денисом Матвиенко, а Иван Васильев стал её новым партнёром. Недавно принятый в труппу, Васильев успел подготовить партию Колена в балете Фредерика Аштона «Тщетная предосторожность». Актёрский талант дебютанта здесь раскрылся в полной мере, хотя справедливости ради надо заметить, что аштоновский стиль требует большей точности, а мелкая техника – большей отчетливости. Золотой божок из «Баядерки», партию которого белорусский вундеркинд успел сделать сразу за Коленом, отличался от предшественников тем, что это и был собственно божок, золотой истукан, обрядовая скульптура религиозных ритуалов. Статуарность позировок и «божественный» прыжок – суть этой интересной интерпретации, которую, впрочем, новичку предстоит ещё отточить и проработать.

В нынешнем сезоне театр пригласил сразу трёх солистов. Кроме выпускника Минского училища Ивана Васильева, это Артём Шпилевский, премьер Берлинской Штатсопер, и Андрей Меркурьев, танцевавший в Мариинском театре. Понятен исключительный интерес, сопровождающий все выступления этих артистов. Андрей Меркурьев оказался рекорсменом по количеству освоенных им партий: «Средний дуэт», «Светлый ручей», «Болт» А.Ратманского, «Треуголка» Л.Мясиной, «Золотой век» Ю.Григоревича, Голубая птица в «Спящей красавице», Хозе в «Кар-

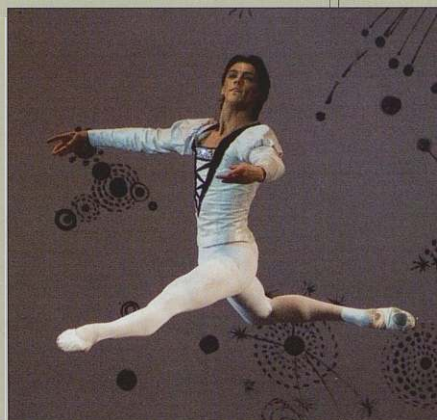


# ИНФОРМ-БАЛЕТ

мен-сюите», па де де Баланчина. И это, не считая участия в Мастерской новой хореографии. Не всё в этих работах одинаково равноценно, не все отвечае индивидуальности артиста. Более всего он интересен в «Среднем дуэте», освоенном ещё в Мариинском театре, и «Треуголке», где демонстрирует подлинную испанскую манеру, острую характерность в сочетании с комичностью созданного образа. И, наоборот, Хозе в «Кармен-сюите» оказался несколько мелковатым и суетливым, терялся рядом с тореадором Виталия Биктимирова, также показавшего в этой партии впервые.

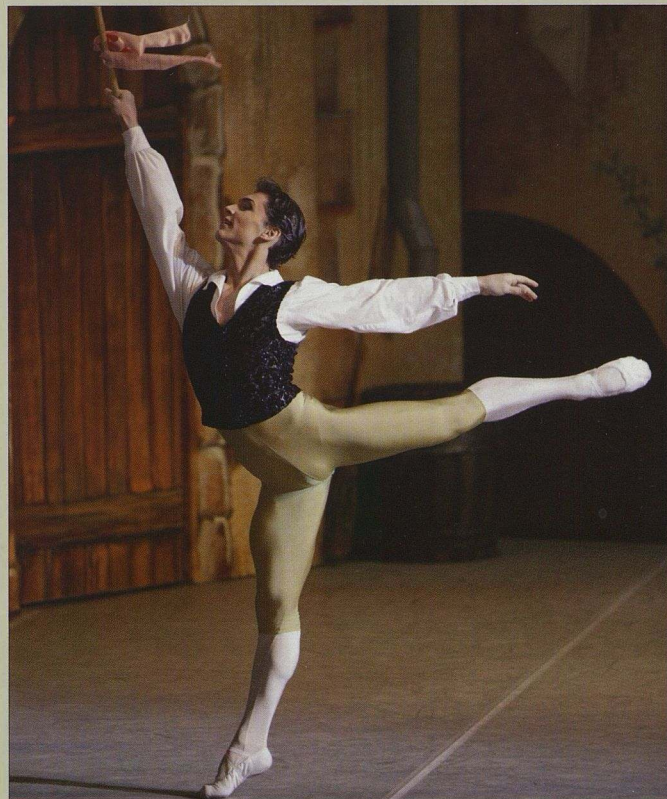
Артём Шпилевский, превративший свой контракт с Берлинской Штатсопер, звездой которого он был на протяжении трёх лет, дебютировал в самом конце прошлого сезона в партии Эспады в «Дон Кихоте». Теперь он осваивает Мясина и Баланчина. Стилистика Баланчина хорошо знакома артисту, поэтому «Кончерто Барокко», вторая часть «Симфонии до мажор» и премьерная «Серенада» нашли в его исполнении поэтического интерпретатора. Партия Барона в мясинском балете «Парижское веселье» получилась также необычайно лиричной, а красивейший дуэт со Светланой Лунькиной оказался самым проникновенным в спектакле. Но наибольший интерес вызвала не похожая на традиционную интерпретацию партия Злого гения в «Лебедином озере». Ротбарта и Зигфрида Шпилевский танцевал и в Берлине. Но работа над Злым гением в новой для него редакции Ю. Григоровича, по собственным словам артиста, стала увлекательной, дала больше пространства для актёрской игры, нежели партия Зигфрида. Придав персонажу черты искушающего Принца рокового искусителя, артист изменил трактовку, открыв в ней неожиданные грани и новые смыслы. Работа с Бежаром в Берлине над ролью бога Вотана в масштабном балете «Кольцо вокруг кольца» по оперному циклу Вагнера, сказавшаяся на выступлениях Шпилевского в «Лебедином озере» в полной мере. Двухединный облик светлого романтического принца Зигфрида и оборотной, тёмной, бессознательной стороны его души, воплощенной в Злом Гении, можно сказать, восходит к верховному божеству пантео-

на древнегерманских богов Вотану. Партия Зигфрида, в которой артист воплотил на сцене образ метущегося байронического красавца, «легла» на танцовщика идеально, но сказилось обычное для дебютов волнение (редакция Григоровича гораздо сложнее редакций, которые артисту доводилось танцевать ранее). Были видны и традиционная вагановская выучка, и европейские манеры, и утонченный аристократизм. Во втором акте танцовщик чувствовал себя увереннее, знаменитый трагический финал получился пронзительным и поэтичным. Одежды Шпилевского – Мария Аллаш и Мария Александрова – каждая по-своему, вели Принца Шпилевского к заключительным строфам григоровического послесловия. В этом немалая заслуга опытного педагога Татьяны артиста в «Лебедином озере».



■ Артём Шпилевский (Зигфрид) в балете «Лебединое озеро». Фото д.Куликова

■ Иван Васильев (Колен) в балете «Тщетная предосторожность». Фото д.Юсупова (Большой театр)





## «И художник на манжете мой портрет нарисовал!»

Иметь в репертуаре прокофьевскую «Золушку» считает должным практически каждый балетный театр. Если говорить о столице, здесь скромная сиротка из сказки Шарля Перро теряет туфельку и находит жениха на всех главных сценах – Большого, Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, Театра классического балета Натальи Касаткиной и Владимира Васильева, театра «Русский балет» Вячеслава Гордеева, Кремлёвского балета. С версией спектакля «Кремлёвского балета» недавно познакомилась воронежские поклонники Терпсихоры, и прибыла туда «Золушка» отнюдь не в качестве заезжей гастролерши.

Спектакль в оригинальной хореографии Владимира Васильева, премьера которого состоялась пятнадцать лет назад с Екатериной Максимовой в титульной партии, теперь – в репертуаре Воронежского театра оперы и балета. Однако «старая-новая сказка» не стала «клоном» своих «предшественниц», идущих в Кремлёвском балете и в Челябинском театре оперы и балета. В связи с воронежской премьерой в интервью «Российской газете» Владимир Васильев, сам танцевавший уже в спектакле Большого театра в постановке Ростислава Захарова, рассказал, что, несмотря на его увлечение парти-



■ Светлана Носкова и Александр Войтин в балете «Золушка».

ей, знаменитый спектакль на каком-то этапе стал вызывать у него отчуждение. Захотелось сделать многое другому, поставить спектакль, где бы на первый план выступила тема «доброты и жертвенности главной героини, облагораживающей всех окружающих». Такая возможность представилась в Кремлёвском балете. Но сам Владимир Викторович говорит, что в Воронеже он вовсе не собирался повторять спектакль «Кремлёвского балета» и старался сделать постановку интереснее прежней. Сцена Кремлёвского Дворца съездов слишком велика, поэтому она требует других режиссерских решений, дополнительных масс для её наполнения. Воронежская сцена раз в пять-шесть

меньше, а потому должна производить, по мнению хореографа, впечатление уютно, камерности, ближе, интимнее соединять артистов со зрителями. В ходе репетиций спектакль подвергся сокращениям и хореографической корректуре. Претерпели изменения некоторые сцены, особенно – «Комната принца». Осуществить постановку Владимир Викторович предложил хореографу (педагогу-репетитору кремлёвской «Золушки») Натальи Воскресенской, работавшей над воронежской версией вместе со своим сыном Максимом Васильевым.

Кремлёвскую «Золушку» оформляли известные московские сценографы Виктор и Рафаил Вольские, а автором костюмов, изготовленных известной фирмой «Нино Риччи», выступил известный французский кутюрье Жерар Пипар. В воронежской версии художники предложили остановиться на эскизах костюмов, в основе которых лежал замысел Пипара. Танцевать премьеру хореограф доверил ведущей солистке театра Светлане Носковой и одаренному начинающему танцовщику Александру Войтину. На открытой генеральной репетиции в партиях Золушки и Принца на сцену вышли народная артистка России Татьяна Фролова, прима Воронежского театра, и заслуженный артист России Владислав Иванов.

Соб.инф.

## «Это было прошлым летом!..»

«Готовь сани летом, а телегу – зимой» – есть такая поговорка, которая, судя по всему, пришлась по вкусу продюсерскому агентству «Театр Медиа». Программу Летнего фестиваля балета агентство формирует уже сейчас, когда зима в полном разгаре. Уже есть договорённость об участии в празднике Государственного театра классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Васильева, театра «Русский балет», где во главе

– В.Гордеев, «Имперского Русского балета» Г.Таранды, Московского фестиваль-балета Сергея Радченко. Определяется репертуар, причем открыть фестиваль по традиции предполагается балетной премьерой.

Другая особенность фестиваля, тоже ставшая традиционной – то, что все спектакли неизменно проходят в «живом» музыкальном сопровождении. В частности, если вспомнить лето 2006 года, то тогда «Симфоничес-

кий оркестр России» (художественный руководитель Вероника Дударова) подготовил и исполнил 13 балетных партитур: от золотой триады Чайковского до сочинений Стравинского, Прокофьева, Хачатуряна. «Не каждый симфонический дирижер возьмется работать с балетом, здесь есть своя специфика и надо быть особым, театральным человеком. К тому же стоять за пультом каждый вечер почти два месяца – нагрузка не из лёгких. Но оно того стоило!» – так считает maestro Сергей Сафронов, который дирижировал оркестром.

# ИНФОРМ-БАЛЕТ

В преддверии готовящейся программы есть все основания вспомнить о том, что ей предшествовало, и мысленно вернуться в «Новую Оперу», что расположена в знаменитом московском саду «Эрмитаж», на открытие Фестиваля-2006 – премьеры московского Театра классического балета спектаклем «Штраус-гала» в постановке Натальи Касаткиной и Владимира Василёва. Балетоманы хорошо помнят веселье, зажигательные «Проделки Терпсихоры», долгое время сохранявшиеся в репертуаре этого театра. Ныне Касаткина и Василев показали новую версию «Проделок». Новые декорации, костюмы, драматургия. И новое поколение актёров – Екатерина Березина, Владимир Муравлев, Марина Ржанникова... Новое время, новые тенденции. Название же поменяли потому, современная молодежь, по мнению Касаткиной и Василева, увы, не знает, кто такая Терпсихора. Показав почти тридцать спектаклей девяти наименований, труппа знакомила зрителей не только с собственными оригинальными версиями спектаклей, но и с профессионально сильным актёрским составом, причем среди исполнителей мы увидели немало дебютантов. Это Н.Огнева – утонченная и нежная Золушка – дебют после двухлетнего перерыва, вызванного травмой и рождением детей. В.Муравлев – властный и жестокий Красс. В.Смирнова – трогательная и трепетная Избранница в «Весне священной», напомнившая первую исполнительницу Нину Сорокину. Николай Чевычелов продемонстрировал разносторонность своего дарования: он убеждал и в роли Ромео, и в партии Гамаша. Артисту подвластна и лирика, и глубокий трагизм, и гротеск. Слова Н.Касаткиной о том, что фестиваль дал редчайшую возможность показать на одной сцене почти весь репертуар и вернул коллектив на родину, в Москву, где, как казалось, уже начали его забывать, звучали искренней благодарностью продюсерскому центру «Театр Медиа» и его генеральному продюсеру Федору Рындину, основавшему этот чудесный летний праздник для всех любителей балета. Для труппы Детского музыкального театра имени Н.И.Сац работать на одной сцене с прославленными мас-

терами было и честью, и испытанием. Надо было иметь немалую смелость, чтобы выйти на суд москвичей со своим «Шелкунчиком». Спектакль в постановке Бориса Мягкова, напоминающий



■ Г.Таранда (Шахриар) в балете «Шехеразада» (Имперский балет). фото Ю.БАРЫКИНА



■ Л.Сергиенко (Джюльетта) и К.Радев (Ромео) в балете «Ромео и Джюльетта» (Имперский балет). фото Ю.БАРЫКИНА

Рождественскую открытку, сказочно красивую, таинственную и чудесную, нашел живой отклик у зрителей. «Участие в подобных проектах всегда очень стимулирует, дает новые идеи на будущее!», – сказал художественный ру-

■ В.Смирнова (Избранница) в балете «Весна священная» (Театр классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Василёва). фото Ю.БАРЫКИНА



ководитель балета театра Владимир Кириллов.

Гедиминас Таранда, художественный руководитель «Имперского балета», который представил зрителям свои версии «Ромео и Джульетты», «Шехеразиды» и «Вальпургиевой ночи» из оперы «Фауст», об организации балетного форума отозвался так: «Я сам организовываю много фестивалей – в Финляндии, Литве, Португалии, Испании. Изнутри знаю этот процесс. Но разве это можно сравнить с Россией, где даже толкового администратора найти тяжело, не говоря уже о продюсере! С моей точки зрения, организация фестиваля была превосходной, я бы сказал на высоком европейском уровне».

Для многих зрителей, кстати, выступление самого Г.Таранды в роли синьора Капулетти в балете Прокофьева стало продолжением открытия. Из эпизодической партии артист сделал полномасштабную, сильную, крупную работу. Каждое движение подчеркнуто тяжело-весно, широкие печатные шаги, в знаменитом «Танце с подушечками» руки, как орлиные лапы. Во всем его облике олицетворялась мощь средневековья. И так, Второй летний балетный фестиваль в Москве стал фактом истории. Впереди – третий. Но прежде, чем он начнется, предоставим слово главе агентства «Театр Медиа» и генеральному продюсеру фестиваля Фёдору Рындину: «В Москве работают 5-6 балетных коллективов, во главе которых, как правило, стоят легендарные звезды Большого театра, проработавшие на его сцене много лет: Вячеслав Гордеев, Наталия Касаткина и Владимир Василёв, Сергей Радченко, Гедиминас Таранда и другие. Обладая колоссальным опытом и блестящим мастерством, а главное, самостоятельностью, они не боятся экспериментов, новаторства, поиска нового танцевального языка. При этом фундаментом остаётся классическая балетная школа. При создании проекта мы и ставили целью формирование у зрителя интереса и потребности в искусстве классического русского балета».

Г.ВИКТОРОВА, Е.ПРЕСНЯКОВА

# «Сон. Светлый, счастье сон мой, Эсмеральда»...

Свой очередной театральный сезон театр «Кремлёвский балет» начал премьерным представлением балета «Эсмеральда» в постановке художественного руководителя труппы Андрея Петрова. «Эсмеральда» – эстетический манифест Жюлья Перро – одного из ведущих хореографов романтизма, над этим балетом работал и Мариус Петипа, а позже – Агриппина Ваганова. Идёт он и по сей день в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко в постановке Владимира Бурмейстера.

Перед балетмейстером Андреем Петровым стояла довольно сложная задача – найти органичную форму для балета романтической эпохи в условиях современной сцены. К решению спектакля он подошёл со свойственной ему деликатностью: отдал дань прошлому, не пренебрегая канонической хореографией Перро, Петипа, Вагановой, уделил внимание старой, некогда весьма популярной пантомиме, но в почти игровой балет добавил максимум танца. И Клод Фролло, и даже Квазимодо в спектакле Петрова – персонажи, говорящие не только на языке жестов, но и на языке танца. При этом в пластической партитуре «Эсмеральды», особенно второго действия, в чисто классическую лексику вплетается свободная пластика и элементы современной хореографии. Оригинальную музыкальную редакцию и оркестровку балета сделал В.Качесов, он же, используя фрагменты из Ц.Пуни и Р.Дриго, сочинил и новую музыку.

В кремлёвской «Эсмеральде», где хореограф стремился приблизиться к содержанию романа Гюго, красочно раскрыта социальная логика времени. Пышно разряженное аристократическое общество (художник по костюмам О.Полянская) то чинно разгуливает по парку под щебетание пташек, то созерцает представление на античный сюжет. А «низы» – нищий, не подвластный ни законам аристократии, ни законам церкви «двор чудес» грубовато, разнузданно пляшет в нарочито ярких костюмах. Чёрная церковь воссоединяется с красными палатами. Это наслаение красок и настроений воссоздаёт в спектакле облик противоречивой средневековой эпохи.

В целом, получился адаптированный к условиям современной театральной жизни «драмбалет» – зрелищный, ярко театральный, с драматургической интригой, развернутым действием – грандиозный роман, рассказанный языком хореографии. Кажется, что глава за главой, читаешь увлекательную книгу. Декорационный фон (художник Игорь Белов) – это рельефная живопись с видами готической скульптуры. На суперзанавесе – пожелтевшая от старости карта средневекового города и дама с кавалером в исторически достоверных костюмах.



■ К.Кретова – Эсмеральда.

ФОТО Д.КУЛИКОВА

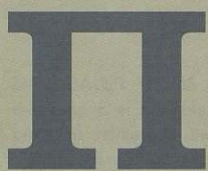
Как и полагается, главным лицом спектакля стала Эсмеральда – около неё вращается интрига. В неё влюблены четыре героя. Поэт Пьер Гренгуар весьма забавен и привлекателен в исполнении Максима Афанасьева (надо сказать, что некоторые постановщики балета игнорировали этого персонажа, здесь же он занимает достойное место). Портрет каноника Клода Фролло показывает нам гибкий и юный Андрей Лопавев. Его чёрное облачение с выразительными длинными разрезами при вращении создаёт эффект мрачного вихря. Достаточно убедителен в роли благородного горбуна Дмитрий Альтамаре. В его Квазимодо нет ни нарочитого пафоса обижённого страдальца,

ни ненужных артистических перегибов, однако сочувствие он вызывает. А вот первая любовь Эсмеральды – капитан королевских гвардейцев Феб в исполнении Сергея Смирнова, к сожалению, не сияет, как солнце, ослепительной стати артисту пока не хватает.

В титульной партии выступила юная прима-балерина театра Кристина Кретова. То, что исполнительница действительно молода, – безусловный плюс спектакля. Беленькой козочки, как у Матильды Кшесинской, у этой Эсмеральды нет, но она сама, как козочка, игрива, шаловлива, легка и грациозна. Красивой чистой лирикой и искренней романтикой наполнены сцены её встреч с Фебом, трогательно печален танец на помолвке (тоскливое, бесконечно льющееся па де бурре вызывает бурные аплодисменты зала). Она сочувственно мягка при общении с Квазимодо, отстранённо в сценах с Клодом Фролло. Апломб, точность, безупречность танца Кретовой бесспорно восхищают. Однако нельзя ни вспомнить легендарную исполнительницу партии Эсмеральды – Фанни Эльслер – танцовщицу, гармонично сочетавшую в характере героини духовное и земное начала. У Кретовой земное начало выражено пока слабо – не хватает открытости чувств, силы темперамента, завораживающей цыганской броскости в движениях.

Зато финальная сцена у Кретовой заслуживает всяческих похвал. Впечатляет и финал спектакля в целом. Обитатели двора чудес смотрят на авансцену, где Квазимодо с болью и тоской прижимает к себе тело Эсмеральды. Под звуки органа и хора с самых верхов сцены, как с небес, спускается лёгкий белый шарф, ставший в спектакле символом любви – единственного божественного чувства на грешной земле. Может быть, это слетевший с облака ангел? Или полёт душ Эсмеральды и Квазимодо, соединённых любовью?.. Есть в этом финале что-то щемящее и пронзительное, затрагивающее только чувство и не имеющее отношение к словам. И возможно – самое прекрасное.

# «Все они марионетки в ловких и натруженных руках»...



ластическое действо «Куклы, цветы и мятая бумага», сочиненное Ларисой Ивановой, выпускницей Петербургской консерватории (мастерская А.Полубенцева), – это хореографический парафраз на оригинальную живопись её отца, известного художника Игоря Иванова. Художник толкует окружающее метафорически. Хореограф следует за образным миром, хорошо знакомым с детства, предлагает свои музыкально-хореографические отражения. Помогает тому и создательница костюмов Инна Семенова, доверившаяся колористическим предпочтениям Игоря Иванова. Спектакль поставлен в Санкт-Петербургском театре танца «Интеллбалет».

Живопись. Танец. Музыка... Музыку пришлось подбирать. В ее выборе автор проявила фантазию и смелость: А.Веберн, А.Берг, К.Штокхаузен, О.Мессиа, Дж.Кейдж. В произведениях авангардистов звуковая материя напряжена, тревожна, космогонична. Пронзительность, скрежет, ворчливость в низком звуковом регистре, просветлений, ожиданий радостного почти нет. Таким видится постановщику мир «кукол» и «мятой бумаги». Самая благозвучная музыкальная сфера отдана «цветам» и, соответственно, музыке А.Шнитке.

«Куклы» предстают в облике пупсов. Им тесно в одной коробке. Один за другим персонажи осторожно и с оглядкой покидают полупрозрачную обитель. Завязывается фантазмагорический танец. Два полуобнаженных пупса-мальчика снуют в обществе трех кукол-девочек. Обрывки пластических слогов не складываются в осмысленные целые фразы. Один вроде тянется к другому, но это вполне человеческое желание мелькнет и растворится, не в силах пробиться сквозь кукольный целлулоидный панцирь.

«Мятая бумага» вторгается в робкую среду кукол агрессивно, нагло, напоказно. Слово мстит за то, что кто-то нарушил ее исходную гладкость. Разворачивается квартет: артисты в коротких подпоясанных робах кремовых тонов то корчатся в резких замысловатых прыжках, то застывают в угрожающе колючих позах. Грубые, сухие звуки нижних регистров рояля ведут за собой, обрушиваясь на «бумагу», заставляя ее пыжиться в невероятных изломах. И музыка, и танец создают образ злой силы, что целенаправленно, но отнюдь не слепа.

Движения исполнителей, пожалуй, нельзя отнести ни к одному из известных направлений танцевального искусства. Хореограф пользуется всем спектром пластических средств – вплоть до испытанной и обруганной когда-то пантомимы. Создаётся своя индивидуальная пластика – движений ломких, резких, противопоставленных современному канонам. Хореограф нашла единомышленников среди студентов Консерватории (М.Волкова, Н.Калинина, Чан Бао, А.Апашкин, А.Вечкунин) и артистов (С.Санжиева, Ю.Ильина, Р.Брук, Г.Виноградов, Е.Каплуненко, С.Ромашов, А.Сачков).

Лирика прорывается в «цветах». Эти эпизоды поставлены

на музыку Concerti grossi № 2 и Концерта для альта с оркестром А.Шнитке. Исполнители здесь достаточно имениты – солистка Мариинского балета Екатерина Кондаурова и Андрей Меркурьев, ныне выступающий в Большом театре. Их сцены – хореографическая кульминация происходящего. Тут в поэтичных соло и дуэтах открывается одухотворенный мир природы. Диалог «цветов» в танце предстает миром человеческих эмоций. Бросается немой вызов «куклам» и «бумаге». Противопоставляя их, хореограф обозначает конфликт между гармонией и надломленностью и болезненностью чувств.

Примеры обращения балетного театра к изобразительному искусству многочисленны. Живопись Игоря Иванова пронзительно современна как крик души озабоченного состоянием мира человека. Он не только живописец, но и философ. Жизнь для него сфокусирована в сопоставлении трех рядов: «Куклы» (или «Пупсы»), «Цветы» и «Мятая бумага». Их объединяет колористическое богатство, сложный, синтезированный из многих составляющих цвет. Главный тон приглушен, подавлен привходящими красками, но всё-таки «звучит» – значит, заявляет о себе. Мир пребывающего на границе живого и почти неживого, готового стать живым.

«Пупсы» окаменели в навязанной им форме и никак не могут преодолеть кукольную форму. Но всё-таки всех что-то связывает воедино колористическими переливами как обещаниями жизни.

Эта жизнь отчетливее проявляется в «Цветах». Тут изысканно-извилистая форма цветов спорит с протяженностью благонамеренных линий, вытянутых вертикально стрельчатыми листьями и тянущимися вывесь стеблями. Живые прекрасные создания природы: розовато-белый яблоневый цвет, полураспустившиеся бутоны белых пионов, иссиня фиолетовые ирисы...

«Мятая бумага» не бумага вовсе, а сломы плоских поверностей и острые углы. Цвет то выплывает от радостного общения с лучом света, то подавлен властью тени. И всюду игра раздробленного вроде бы на части. Образ, «расчерченный» линиями, вдруг объявляет о своей целостности: вот кристалл или причудливая пещера, или некое подобие волшебного цветка. Так разрозненные темы вступают в драматический диалог, определенный взглядом художника на мир.

Циклы создавались художником в последней трети XX века. Люди оказывались для художника подобными молчаливым куклам, безгласной бумаге или – реже – цветам.

Прониклась ли Лариса Иванова восприятием жизни, идущим от отца? Несомненно! Она сделала попытку отобразить самую суть картин, нашла их хореографические образы и отношения. Финал спектакля – бесконечное многообразие. Недоговоренность тоже роднит живопись отца с танцевальной фантазией дочери.

Ирина ПУШКИНА

# Живая вода

Памяти Елены Александровны Левшиной



Все мы осиротели...

Мы – это театральная громада России и бывшего СССР, тысячи, много тысяч людей, кто так или иначе соприкасался с Леной Левшиной.

Осиротели все, я – особенно. Все 40 лет нашей дружбы она была не просто сподвижником и замечательным другом, но еще и любимой сестрой, мы даже шутили, что каждый из нас – alter ego другого в своих столицах. Я признавался ей, что благодарен Богу за возможность жить с ней в одном историческом времени. И это были не пафосные слова – к сожалению, в жизни я встречал немного людей с таким багажом культуры и знаний, как у Лены. Она родилась графией. Врожденная интеллигентность (не образованность, хотя эрудиция – дай Бог каждому!) делала ее естественной, без позы, в общении с совершенно разными людьми – от министров до бомжей, подтверждаю, как свидетель. Но при всей своей открытости была в ней «дистанция культуры», которая не позволяла никому перейти черту, за которой начинается пошлое панибратство.

Лена была из той редкой категории людей, чей масштаб личности намного шире всех ее статусных чинов и регалий. Ее формальная должность ректора в Интерстудии мало о чем говорит. При всей своей хрупкости и ранимости она была истовым подвижником. Не перечислю все ее добрые дела, назову только некоторые: Юфитовские чтения, фестивали «Театральная паутина» и «Симфонические оркестры мира в России», работа на всех этапах (с 1986 года и по сей день) театральной реформы, научные конференции – здесь и за рубежом, издание книг, приглашение профессоров из Англии, Канады, США, Франции, бесконечные консультации в ФАККе и СТД, и семинары, семинары, семинары по всей России. Наверное, все помнят цикл статей Левшиной

на страницах журнала «Балет» – они до сих пор для многих деятелей хореографии остаются учебными пособиями. Мехмат, который она закончила, формирует формальное мышление – я восхищался ее умением вести переговоры. В последний раз это было в Минэкономразвития и торговле при обсуждении проекта реструктуризации социальной сферы, грозившего театрам и всей культуре России непрогнозируемыми бедами. То, что сегодня мы получили более или менее добротный, прагматичный закон – во многом личная заслуга Лены.

Масштабность личности чревата статуарностью, Лене она была чужда изначально. У нее был нереализованный комплекс материнства – она всегда кого-нибудь опекала: родственников, сотрудников по работе, коллег по цеху, студентов, аспирантов, слушателей Интерстудии – из России и СНГ. Какой-то неистребимый, врожденный принцип Гиллела: «Если не я – то кто? Если не сейчас – то когда?»

Лена знала, что тяжело больна. Более того, в какой-то момент поняла, что медики что-то не улавливают, и настояла на томограмме, подтвердившей ее страшную догадку. Знала, но не сдавалась, рук не опустила. Даже тяжело-больная (сверхтяжело – держалась только на лекарствах!) она разъезжала по стране, продолжая консультировать театры.

Для меня люди делятся на две категории: одни – с живой водой, другие – с мертвой. К сожалению, вторых больше. Лена, как и ее учитель А.З.Юфит, была с живой водой – все, к чему она прикасалась, зеленело, расцветало и плодоносило. Увы, не человек выбирает судьбу, а судьба дается человеку. Главное – талантливо и красиво прожить ее по всему кругу своей земной жизни. Лена прожила жизнь ярко, талантливо и красиво. Нам, ее друзьям, досталось жить, и проживать свою меру жизни достойно ее светлой памятью...

Геннадий ДАДАМЯН

# Summary

■ The **BALLET THEME** column opens a discussion of a whole set of topical problems related to the present-day activities of various ballet companies. The new millennium in Russia has seen an emergence of new models of administrative and artistic management in the theater industry. The traditional modes of leadership, in which chief choreographer generally headed the ballet troupe, are being replaced by different ones, no less interesting and efficient. The overall picture of the development of ballet as an art form now depends on the leader's views, aspirations and skills as well as on resources he or she commands. An interview with Georgy Isaakian, art director of the P. I. Tchaikovsky Opera and Ballet Theater of Perm', lays a foundation for an earnest and detailed discussion to be continued on the Magazine's pages.

■ The column **SOUL OF DANCE AWARD WINNERS** presents its heroes.

■ Yelena Presniakova's sketch is dedicated to the art historian Olga Georgievna Tarasova, PhD, professor of the Choreography Department of the Russian Theater Academy. She herself had been trained at that school, mastering the foundations of the art of ballet under

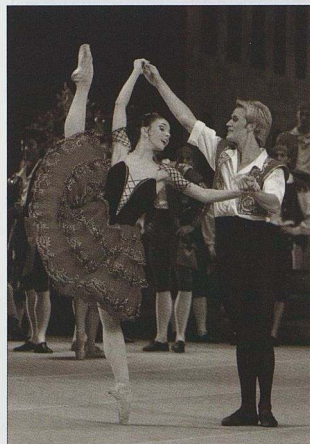


Leonid Lavrovsky and Rostislav Zakharov. She debuted as a staging choreographer at the Perm' Opera and Ballet Theater. Since then she has staged ballets at the Bolshoy Theater, in Kazan and Alma-Ata, worked at the theaters in Japan, Germany, and Turkey. She teaches independent courses for choreographers, and her disciples lead ballet troupes all over the world. "Tarasova exercises an individual approach to each one. Miracles have happened to many of those who have been in contact with her and had the good luck to train with her... In class, Olga Georgievna becomes a spiritual mentor to her students, a leader in experimentation; conventionalism is foreign to her by her very nature."

■ A Story of Female Fortunes by Yelena Kozlenkova is a narrative about Juliana Malkhasiantz, the Bolshoy Ballet's principal dancer, the brightest star of the folk dance on stage, which is also referred to as character dance. "An artist of great and original talent, she created, within the framework of the famed troupe's productions, a veritable gallery of female portraits. Portraits these are indeed, for every appearance of Juliana Malkhasiantz on stage, her every dance would turn into a picturesque and figurative story of female destiny." Her repetiteur, Yevgenia Farmaniantz, professor and holder of the chair of folk dance on stage at the Moscow Choreography Academy, relates here how Juliana Malkhasiantz's artistic individuality and principles of dancing were formed.

■ Natalia Levkoyeva writes here about Konstantin Ivanov. This handsome, well-built man, in possession of wonderful ballet technique, principal dancer at the Bolshoy Theater, a "romantic prince" on stage, on the very peak of a dancer's career at the main theater of the land, ventured upon a brave but risky move. He consented to

head the ballet troupe at the E. Sapayev State Opera and Ballet Theater of Mariy-El in Yoshkar-Ola, his home town. In 2001, he became art director of that Theater and cultural adviser to President of the Republic of Mariy-El. Konstantin Ivanov has greatly improved the artistic level of his company. He was also the architect of a choreography school there and became its principal. Today, the city has become the home of two festivals – the Winter Nights festival and the Festival in Honor of Galina Ulanova.



■ Professor Vadim Gayevsky in his interview with Vera Chistiakova presents a young Bolshoy Ballet star, Natalia Osipova. "Natasha is an inheritress of Moscow ballet traditions. She is talented, exceedingly emotional, and vagarious. She likes risk." The ballet Don Quixote has proved a special page in her artistic life. "It all started with Kitri... It was not merely ascension but rather a rapid, instantaneous soar. Much changed in the dancer Natalia Osipova's fate even during the intermission after the first act; her status changed right then". As far as ballet itself is concerned, "There happened a long-awaited breakthrough in Don Quixote's life on

stage of the Bolshoy. Don Quixote has again become an event, just the way it had been when Olga Lepeshinskaya, Maya Plisetskaya, and Yekaterina Maksimova had been dancing. It has again become a spiritual property of the Bolshoy Theater."

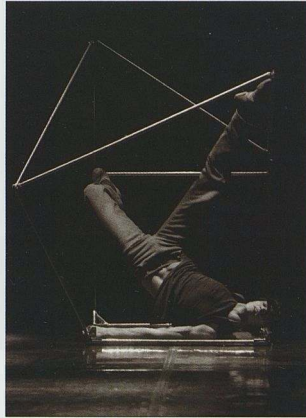
■ Roman Volodchenkov's article about Christina Kretova, a young prima ballerina of the Kremlin Ballet, is headed Goddess of Aurora. Talented, artistic, hard working, enduring, headstrong in achieving her goals – all these characteristics unquestionably belong to her. She boasts all major parts of the classical repertoire plus Naina in *Ruslan and Lyudmila*, and *Emseralda*. "Giselle was her first part. Working on that part the young dancer came in touch with the talented ballerina and instructor Nina Semizorova, under whom Kretova has since prepared all her roles".

■ Alla Mikhaleva's sketch *Gone With the Wind* presents Tatiana Baganova and the Provincial Dances company she created. This is perhaps the most stable and well-known Russian contemporary dance company, award winner at many an international festival. Tatiana Baganova is a veritable leader, both as far as her position in the framework of this country's art is concerned and by her very nature. Her choreography, all the ever-present and powerful inoculations of European and American dance notwithstanding, is always recognizable thanks to picturesque quality and expressiveness of its content. ...Her road to success is consistent and logical. She is a symbolic figure in the Russian contemporary dance and an adept sought after outside of Russia as well.

■ Anna Korchagina describes the artistic life of Leonid Sarafanov, a young principal dancer with the Mariinsky Theater. "He has held the position of a leading dancer of the St. Petersburg's stage for several years now. His repertoire is diverse; he has mastered parts in such ballets as *Don Quixote*, *Les Sylphides*, *La Bayadere*, *The Corsair*, *The Sleeping Beauty*, *Romeo and Juliet*, and *Undina*, as well as a great many concert pieces. His physical instrument is perfectly fit for dance. Dimensionless expansion, chiseled legs, airily, as if upward shooting jump, unflinching technique – do not all these constitute an ideal of a new century's dancer?"

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

■ Choreographer Boris Eifman from the very outset has declared his authorial ballet theater to be that of serious drama, one that borrows plots and emotions from serious literature. For his latest work, he chose one of the most mysterious of Chekhov plays, *The Seagull*. "As is usual and customary for him, he again has built his own plot based on his favorite theme,



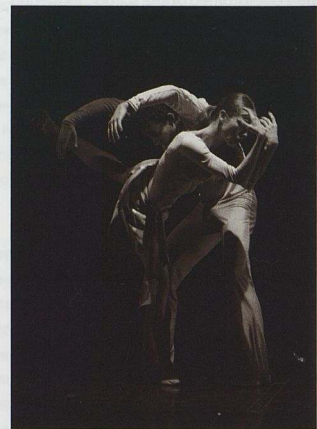
that of a duel. With *The Seagull*, however, he perhaps was a bit too early or too late." Sergei Korobkov, reviewing the new production, examines characteristics of a new Eifman, one of the most prominent among which is a desire to make ballet theater more comprehensible and accessible for those who have until recently never been really interested in ballet.

■ The last mountain has been climbed! Thus one might say about the premiere production of *Raymonda* at the Mikhailovsky Theater. Now the second greatest troupe of St. Petersburg possesses the entire classical repertoire. Nicholai Boyarchikov, the production's art director, did not settle for a mere verbatim transfer of the Mariinsky production, but showed a somewhat revised version. Olga Rosanova a St. Petersburg critic, reviewing the new production, observes, "Raymonda at the Mikhailovsky Theater has breathed her first. The producers have not toiled in vain; the production came off. Now its fate is in the hands of the performers."

■ Larisa Abyzova's article, *Pomegranate*

*Blossom*, covers the premiere production at the Leonid Yakobson State Ballet Theater of St. Petersburg, an authorial program in two acts made up of Georgi Aleksidze's pieces (that count at about two dozen) composed specially for this company. New dances by the famous choreographer have proved once again that Aleksidze's approach stays unshaken: being inspired by music and following its flow, he always builds up his own choreographic constructs. The large-scale program made up of miniature pieces follows the traditions of the troupe that bears the name of Leonid Yakobson, who was an unsurpassed adept in the genre. "Those nights, which were completely sold out (not a frequent event in today's St. Petersburg), should encourage the choreographer and the dancers to further strengthen their artistic union".

■ The new leader of the M. I. Glinka Opera and Ballet Theater of Cheliabinsk, the young and vigorous Dennis Severinov, has included *Romeo and Juliet* into the Theater's 50th anniversary season's repertoire. The troupe have refused to duplicate any of the existing, time-proved and safe-bet choreographic versions, but instead dared to create their own, and that, too, at such a turbulent time as the company experiences today, which one may only compare to the feud between the Capulets and the Montagues. For this production, the Theater engaged Constantin Uralsky, a Russian-born American choreographer. Julia Lidova, whose review of the production is presented here, opines that it was a happy choice and that the production proves it.



■ The **BALLET SCENOGRAPHY** column presents Yelena Solominskaya's article, *The Young Artisans*, dedicated to the New Choreography Workshop at the Bolshoy Theater. It was the third workshop of the kind and it was expected to demonstrate the fruit of our countrypersons' European training and experience superimposed upon their Russian mentality and classical training. The writer not only discusses the new compositions but also points out various problems that beset the art of ballet.

■ The phrase 'The Bolshoy Theater's Video Studio' may not sound very familiar. Yet, many remember the TV show *A Ticket to the Bolshoy* (formerly *The Entrance Door No. 15*). Besides, the theatergoers always eagerly await new anniversary films about legendary dancers. All these are being produced by the Bolshoy Theater's Video Studio, which rather resembles a small TV company. It also makes on-air TV shows, commercials, announcements, original films, direct airings, and prerecorded shows. This year, The Studio celebrates its 10th anniversary. The same column features Varvara Viazovkina's article about the Studio, including a complete list of its productions, and an interview by the Studio's head Nikita Tikhonov.

■ A Ballet Gallery is a detailed historical and analytical article by Victoria Gerashchenko dedicated to the 275th anniversary of Marie Camargo. "The brilliant Hermitage Museum's collection of the 18th century's French art boasts a canvas that invariably attracts the audience's attention. It bears the



heading, Nicolas Lancret. The Dancer Camargo. Is it a theatrical scene, or a portrait, or just the painter's fantasy, who knows? Yet, neither its modest size nor its dangerous proximity to the works of Watteau, Boucher and Fragonard are able to shake the charms of this little masterpiece. At the time the portrait was painted, both Camargo and Lancret, those grand masters of the French art, were at the very peak of their artistic powers. The most famous Parisian artist painted a portrait of the most famous Parisian ballerina."

■ The **INFORM-BALLET** column ritually presents the country's ballet scene

■ Vera Chistiakova presents the premiere production of *Esmeralda* at Kremlin Ballet, staged by the Theater's art director Andrei Petrov.

■ Pavel Yashchenkov reports of introductions of new performers into various ballets at the Bolshoy: Nelly Kobakhidze has successfully put on the part of Giselle; Don Quixote has acquired a new and young duet – Natalia Osipova who has already managed to conquer an international audience during the recent Bolshoy's tour in London, and the 17-year-old Ivan Vasiliev. This season has already seen three new principal dancers admitted to the troupe. These are the already mentioned Ivan Vasiliev, Artiom Shpilevsky and Andrei Merkuriev.

■ Irina Pushkina reviews a new production of the Interballet Dance Theater of St. Petersburg, the spectacle *Dolls, Flowers and Crumpled Paper*, composed by Larisa Ivanova. It is a choreographic paraphrase of the original paintings by her father, the famous artist Igor Ivanov.

■ In anticipation of a new summer season, the Theater Media Production Agency is already in the process of forming a program for the Summer Ballet festival. G. Viktorova and Ye. Presniakova's article reports of the Third festival's repertoire and of the results of the Second.

■ The Magazine's editorial board extend their birthday greetings to Nataila Sheremetievskaya, a famous researcher, critic and essayist who has authored various works in the history of choreographic culture, and Yevdokia

Stepanova, an outstanding ballerina, a legend of the Yakut ballet.

■ A new Cinderella has appeared on stage of the Opera and Ballet Theater of Voronezh. In fact, it is a new version by Vladimir Vasiliev, who himself declares that he never wanted to recreate the Kremlin Ballet's production but has aspired to make the new production even more exciting and perhaps more contemporary than the old one.



■ «Water of Life» is an article in memoriam of the famous scholar Yelena Aleksandrovna Levshina written by her colleague Gennadi Dadamian.

■ The issue closed with a postscript by Editor-in-chief Valeria Uralskaya headed Repertoire as a Mirror of Globalization. The writer states, "Theatrical works need frequent corrections", which leads to the multiplying of various versions of the same work. "One of the goals of the living theater which preserves the ballet heritage is to uphold the repertoire's viability. ... The main thing is to balance all ways of forming the repertoire. Since the fall of the 'iron curtain', many theaters all over the country have energetically enriched their playbills with titles from the worldwide choreography. Having cut down on their own experimentations, many of them have gradually lost the skills of possessing their own stylistics. At the same time, there is evident erosion of the choreographic individuality in the classical repertoire... If globalization in ballet proves an out-and-out process it will be too late to intellectualize about Russian ballet's identity."



# P.S. Репертуар как зеркало глобализации



Начнём с того, что театры балета бывают разными: одни – репертуарными, другие – авторскими. Наша тема – репертуарный театр балета и то, что составляет его приоритетные направления.

В России в течение длительного времени складывался тип музыкального театра как театра оперы и балета. (Правды ради, надо сказать, что это отнюдь не отечественное открытие). Многие годы такой театр оставался единственной моделью театрального учреждения, в рамках которой существовал и балет как вид искусства. Возможно, поэтому балет в России – это, прежде всего, театр.

Менялись общеэстетические стили и направления, поиски и почерки хореографов, рождались симфонически сложные музыкально-хореографические партитуры, но то, что происходило в русском балете, всегда подчинялось Его величеству Театру.

Устарел ли такой балет или, может быть, со временем утратил способность мыслить и говорить на языке исключительно театральных художественных образов? Вопрос по нынешним представлениям ключевой и, думается, есть немало причин его обсуждать, вокруг него дискутировать. Но прежде его важно обозначить или, как теперь говорят, «озвучить». Наперед уточним, что театр этот был и остается в сохранившихся произведениях наследия театром хореографическим, то есть танцевальным.

Десятилетиями и даже столетиями складывался репертуар в театрах тех стран, где балет позиционировался как вид искусства. В этом процессе участвовали деятели и балета, и театра, и каждый вносил свою лепту. Как не странно, на таком репертуаре определялись своеобразие школ, особенности манер, национальные отличия, индивидуальные черты исполнительского мастерства.

Наметившаяся же проблема состоит в том, что обобщенность музыки и движения (танца), определяющие содержание балета, подвержена разным временным законам и разным периодам жизни. Потому театральные произведения нуждаются в частых корректурах: век хореографических композиций не короток, классические партитуры долговечны, чего не скажешь о театральном словаре, претерпевающем изменения во времени. Эти закономерности и приводят к появлению разных (читайте – режиссерских) версий одного и того же произведения. И одна из задач живого театра, который сохраняет балеты наследия, следить за жизнеспособностью репертуара. В разных странах и разных театрах сложились свои стилистические традиции, трактовки ролей, интерпретации сцен и даже спектаклей в целом, особые черты исполнительской манеры. Все это передавалось и передается ныне из рук в руки, от предшествующих поколений к новым, от педагогов-репетиторов – к исполнителям.

Есть и еще одна немаловажная отечественная традиция: репертуар театров постоянно пополняется новыми произведениями. Одни из этих спектаклей становятся новинками театральных сезонов, и, бывает, не долго значатся в афишах, другие – входят в репертуар на несколько лет, третьи – пере-

носятся на сцену по готовым рецептам, будучи поставленные ранее в разных театрах мира.

Для внутритеатральной жизни и обогащения исполнительского мастерства артистов балета, развития хореографических выразительных средств, роста технического арсенала, современного звучания танца роль этих произведений трудно переоценить. В ситуации, когда кризис балетмейстерского искусства затягивается, глобализация в балете – тоже путь.

Главное – уравновешенность всех путей формирования репертуара. В этом смысле балетный театр, как и любой другой, зависит от социума, идеологии, а нередко – и от уходящего перста. Каждый сбой в любую сторону сказывается на общем развитии и рано или поздно проявляется. Так было в советском театре, где ограничение информации сказалось, к примеру, на замедленности развития хореографической лексики. Несмотря на создававшиеся шедевры, советский театр нуждался в обогащении языковой палитры. Понимая это, многие театры страны после падения «железного занавеса» стали активно использовать в своей практике ранее недоступный материал, пополняя афишу из багажа мировой хореографии, достигая тем самым баланса в формировании репертуара.

Обратим внимание на такую важную составляющую сценического искусства, как вкус и художественный опыт зрителя. Это особая тема, но она, безусловно, играет не последнюю роль в утверждении на сцене того или иного произведения (особенно при рыночной экономике).

Довольно стабильный, хотя и не отличавшийся яркими событиями период постепенно перетек в крайность другого характера. Быстрое насыщение афиши лучшими образцами мирового репертуара привело к заметному усредненному уровню спектаклей, переносившихся на сцены театров страны. Сократив собственную экспериментальную работу (или уподобив ее подражанию), многие постепенно стали терять навыки владения стилистикой собственных спектаклей – с одной стороны. С другой – наметился процесс «размывания» хореографических почерков в спектаклях наследия, непонимания исполнителями содержательности театрального спектакля, «ненадобности» актерских поисков, интерпретаций, а вкупе с этим – индивидуальности.

За этим не могла не последовать угроза нивелировки особенностей школ, манеры исполнения и стилистической самобытности спектаклей в целом. А с ними и интереса к тому, что увлекает новизной, может и должно приводить к самостоятельным открытиям.

Может быть, эти суждения покажутся наблюдениями ретрограда, что можно пережить. Но будет обиднее, если предостережение, которому мы попытались найти и доводы, и аргументы, не будет услышано, и процесс глобализации в балете окажется тотальным, охватив вся и все. Тогда рассуждать о самобытности русской хореографической школы будет поздно. А плавное – не нужно.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

# « Балетный линолеум Harlequin Cascade – основа уверенного танца. »

Хайнц Шпёрли



Справка: Игорь Абрам

## Балетный Линолеум HARLEQUIN CASCADE

Специальная поверхность из ПВХ,  
усиленная холстом из стекловолокна.



Хайнц Шпёрли  
Хореограф и Художественный  
Директор Цюрихского Балета

Ровная, слегка рельефная поверхность **Harlequin Cascade** обеспечивает идеальную сцепку ног с полом и создаёт прекрасный фон любому дизайну. На этом покрытии исполнители чувствуют себя особенно уверенно и безопасно, так как с одной стороны, оно не скользит, с другой – способствует хорошему вращению.

**Harlequin Cascade** получил заслуженное признание целого поколения профессиональных танцовщиков.

Брошюры и образцы: ☎ 00 352 46 44 22

**Harlequin Europe SA** 29, rue Notre-Dame L-2240 Luxembourg  
Tel. 00352 46 44 22 [www.harlequinfloors.com](http://www.harlequinfloors.com)

# HARLEQUIN



The world dances on Harlequin Floors

LUXEMBOURG LONDON LOS ANGELES PHILADELPHIA FORT WORTH SYDNEY



# Grishko®

НА ВСЕ ВРЕМЕНА  
ВО ВСЕ ВРЕМЕНА ГОДА



## 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,  
694 4400, 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,  
Даргомыжского,  
д. 8а, офис. 28 (3  
этаж)  
Отдел оптовых  
продаж: (383)  
228 6460, 228-  
6229  
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](http://www.grishko.ru)