



сентябрь - октябрь
№5 (147) 2007

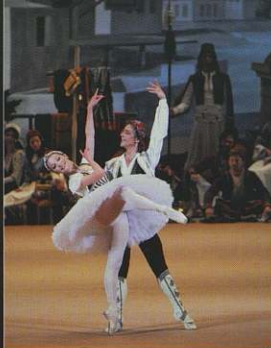
БАЛЕТ BALLET

ИТОГИ
театрального
сезона
2006/2007



ФЕСТИВАЛИ
СПЕКТАКЛИ
КНИГИ

Светлана Захарова (Мелора) и Денис Матвиенко (Конрад) в сцене из балета «Корсар». Фото Д.ЮСУПОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)



Анастасия Горячева и Денис Медведев — pas d'esclave. Фото Д.ЮСУПОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)



Сцена из I акта. Фото Д.ЮСУПОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)



Светлана Луныкина (Мелора) и Юрий Клевцов (Конрад). Фото Д.КУЛИКОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)

И корабль плывет...

На сцене Большого театра в конце сезона была показана новая версия балета А.Адана «Корсар». Либретто Жюли Анри Вернуа де Сен-Жоржа и Жозефа Мазилье в редакции Мариуса Петипа. Хореографии Мариуса Петипа.

Спектакль, относящийся к наследию русской балетной классики, воссоздан художественным руководителем балета Большого театра А.Ратманским (он — автор новой хореографии) и собирателем и знатоком хореографических и музыкальных раритетов Ю.Бурлака. Дирижер-постановщик П.Клиничев. Художник-постановщик Б.Каминский. Художник по костюмам Е.Зайцева с использованием эскизов Е.Пономарёва (1899). Художник по свету Д.Исмаилов.

В спектакле также использована музыка Л.Дебюсси, Ц.Пуни, П.Ольденбургского, Р.Дриго, А.Цабеля, Ю.Гербера.

Концепция музыкальной драматургии — Ю.Бурлака. Партитура восстановлена А.Троицким.

Спектакль, неоднозначно оценённый специалистами как профессионалами, так и критикой, тем не менее, вновь поднял проблему сохранения и развития этого пласта репертуара балетных театров. Дискуссии, посвященные жизни балетов классического наследия на современной сцене, неоднократно проводились на страницах журнала, но, видимо, эта актуальная проблема требует дополнительного обсуждения, которое редакция намерена провести в ближайшее время.

В спектакле участвовали три состава исполнителей, фото которых вы видите на данном развороте журнала.



Мария Александрова (Мелора) и Николай Цискаридзе (Конрад) в сцене II акта. Фото Д.ЮСУПОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)



Екатерина Шипулина — в роли Гольяры. Фото Д.КУЛИКОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)

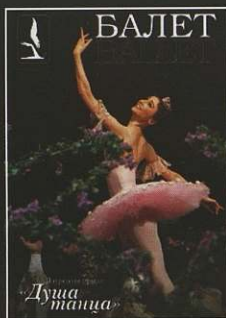
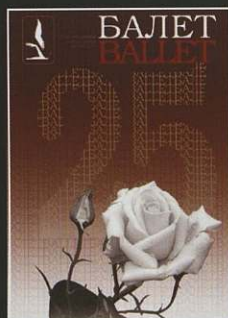


Сцена «Оживлённый сад». Фото Д.КУЛИКОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)

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) 688-24-01, 688-28-42, 688-40-47

Тел./факс редакции: (495) 684-33-51

E-mail: mail@russianballet.ru

индекс 70947
ISSN 0869-5155



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№5 (147)
СЕНТЯБРЬ – ОКТЯБРЬ 2007 г.
Выходит шесть раз в год.

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

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

Редакция:
Е. И. КОЗЛЕНКОВА,
О. В. ГОНЧАРОВА,
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 предпочтательная подготовка:**
А. Г. ЛАРИОНОВА,
А. Е. ЛАРИОНОВ

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве печати и информации.
Per. ПИ № 771 1097 от 9.11.2001
© «Балет», 2007.

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
Редакции журнала «Балет».

Главный редактор
В. И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:
А. А. БАРХАТОВ
В. В. ВАНСЛОВ
В. Я. ВУЛЬФ
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
В. Г. КИКТА
М. Б. КОБАХИДЗЕ
С. Н. КОРОБКОВ (заместитель
главного редактора)
Н. Г. ЛЕВКОЕВА
А. Д. МИХАЛЕВА
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. ВАЗИЕВ
В. Ю. ВАСИЛЬЕВ
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. Г. УРИН
М. М. ЧИГИРЬ
И. А. ЧИСТОПАШИНА

БАЛЕТ BALLET

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

4 **Р. Мухаметзянов.** «Артист должен жить
в комфорте: душевном – в первую очередь»

НОВЫЙ БАЛЕТ

6 **О. Гончарова.** Атмосфера и сферы
8 **Я. Седов.** Перья непойманной «Чайки»
10 **О. Шкарпеткина.** И поэтические слёзы

БАЛЕТ-ПАРАД

12 Материалы о Седьмом международном
театральном фестивале имени А. П. Чехова
20 **А. Максов.** Нурееву – «К радости»
22 **В. Бутыркин.** Карусель Московии
24 **О. Гончарова.** Она в отсутствии любви и смерти
26 **Н. Шереметьевская.** Оранжевое настроение

БАЛЕТНЫЙ КЛАСС

28 Первый выпуск школы Театра танца «Гжель»
30 **Н. Курюмова.** Диалоги с будущим

МИР БАЛЕТА

32 **Н. Левкоева.** В Международной федерации
балетных конкурсов
33 **Е. Васенина.** Лабиринт Плутарха
36 **Н. Аловерт.** Конкурс: коробка с сюрпризами
38 **Л. Бейрис.** Любые танцы, кроме скучных
39 **А. Чепалов.** Сейчас ее адрес: Alice@wunderland

ВРЕМЯ БАЛЕТА

40 **А. Соколов-Каминский.** Она потеряла всё
43 **Г. Иноземцева.** Вечная молодость таланта

СЦЕНОГРАММА БАЛЕТА

46 **С. Корбков.** Виталий Полещук: путь наверх
47 **А. Максов.** Анна Леонова: продолжение
следует
49 **Р. Виктюк.** Сергей Попов: танец детской души

ИНФОРМ-БАЛЕТ. БИБЛИОТЕКА БАЛЕТА

58 SUMMARY

61 POST SCRIPTUM

В. Уральская. 06/07 – итоги сезона

62 ГАЛЕРЕЯ БАЛЕТА



НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ
ОБЛОЖКИ:
М. Александрова (Медора)
и Н. Цискаридзе (Конрад)
в балете «Корсар».
Foto Gene SCHIAVONE



Рауфаль МУХАМЕТЗЯНОВ

директор Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля:

АРТИСТ ДОЛЖЕН ЖИТЬ В КОМФОРТЕ:

ДУШЕВНОМ – В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ

– Рауфаль Сабирович, 27 лет назад Вы начинали как директор репертуарного, стационарного театра. Сегодня родились новые модели и формы организации театрального дела, и сама идея стационарного театра то и дело подвергается ревизии. Когда Вам было комфортнее: тогда или сейчас?

– История прежнего театра, как Вы знаете, тоже богата, в стационарном репертуарном театре была масса замечательных вещей. Это по-своему совершенная модель, где всё существовало в комплексе – от художественной идеи до штатного расписания труппы. Но само развитие театрального искусства, с моей точки зрения, было ограниченным. Я бы назвал его внутренним развитием: границы были практически закрыты, целые поколения исполнителей не могли интегрироваться в процесс мировой культуры. С поднятием «железного занавеса» мы увидели, что существуют принципиально иные театральные направления, а пока наблюдали и удивлялись увиденному, потеряли многих первоклассных исполнителей и музыкантов. Западные театры, конечно, в полной мере воспользовались возможностью пополнения своих штатов профессионалами высокого уровня из России. Мы же столкнулись с серьезной дилеммой. С одной стороны, наша гордость – российский репертуарный театр. С другой – невозможность обеспечить работу на том уровне, который существовал исторически. Во всяком случае, в какой-то момент жизни все почувствовали порог художественного краха в оперно-балетных театрах.

– Многие труппы этот порог перешагнули и, увы, в одно мгновение потеряли то, что собирали на протяжении своей истории: и традиции, и исполнительский уровень, и интерес зрителя. Но театр в Казани такой участи избежал. Как это удалось?

– Сразу поняли, что нельзя замыкаться на себе, нельзя и невозможно жить по пре-

жнему. Произошли же во многом замечательные вещи. Прежде всего – интеграция культур. То, что ей предшествовал процесс эмиграции, очень болезненный для отечественного театра, было неизбежным и дало свои уроки. Поняли: для того чтобы выжить, надо многое поменять. Если западные труппы – до сих пор кстати – наполовину состоят из артистов, окончивших российские балетные школы, российские консерватории, то почему бы не сделать так, чтобы и у нас начали работать итальянские вокалисты, дирижеры с мировыми именами, танцовщики из разных стран? Я попытался представить себе процесс эмиграции по-другому, не с точки зрения руководителя театра, мостки которого зашатались... А, может быть, с точки зрения человека, которому надо все начать сначала, чтобы сохранить и историю, и традиции, но и соответствовать времени.

– Вы раньше других начали осуществлять практику, которую сегодня все больше и больше именуют «открытой сценой». Все знают, что в Казани на постоянной основе работают оркестр, хор, кордебалет, а ведущие партии в спектаклях исполняют звезды с мировой пропиской. Был риск нестабильности в такой работе?

– Риск, с моей точки зрения, когда речь идет о театре, бывает только художественным. Все остальное – вопросы менеджмента, организации производства, обеспечения стабильности работы – вещи куда как более понятные и поддающиеся вычислениям и подсчетам, нежели художественная концепция или творческая идея. Для меня основным в театре остается понятие продукта, то есть спектакля. Вспомните модель советской труппы: одни и те же исполнители приходили в театр и выходили на сцену вплоть до пенсии. Никакой творческой циркуляции внутри театра не происходило: одни и те же имена, одни и те же краски. Пели все в одной манере, танцевали все, не смотря на хореографические стили и природные

возможности. Театр был самповторяем и – по большому счету – одинаков. С одним и тем же по всей России набором спектаклей и среднестатистическим уровнем исполнения.

Когда же, начиная с 1992-го года, мы начали тесно работать с зарубежными коллегами и стали создавать копродукцию, очень многие представления поменялись. Увидели, что существуют профессионалы, которые специализируются в области определенных стилей и художественных направлений, в которых им нет равных. Что есть исполнители определенной школы. Что есть такие этапы, как кастинг, формирование состава и что в процессе репетиций партии могут доводиться до такого уровня, какой попросту не возможно достичь в ситуации стационарного и замкнутого на себя театра. Постарались, и быстро, освоить этот процесс. И уже многие годы к нам приезжают работать отечественные и зарубежные специалисты, а мы выезжаем на полномасштабные гастроли, сложился совершенно особый и ранее неведомый стиль работы.

– Но ведь Ваш театр государственный и, насколько я понимаю, выбранная модель «открытой сцены» совсем не укладывается в рамки гостов и трудовых кодексов, которых никто не отменял? Или помогает контрактная система?

– Слово «государственный», согласитесь, во многих отношениях уже давно перестало быть стереотипом. Изменилось само государство, и госты и кодексы уже мешают искать и находить новые управленческие формы. Руководителем театра, по глубокому моему убеждению, должен быть один человек – не важно, в каком лице: художественном или административном. Он должен четко представлять себе задачи, координировать усилия разных художников и обеспечивать воплощение их замыслов. Жизнь театра переменчива – зависит и от состояния труппы, и от ответственности художественному времени, и от финансового положения. Множество этих факторов необходимо соединить, увязать, соотнести, чтобы получить максимальный эффект. У руководителя должен

существовать механизм объединения.

Мы – первые, кто отказался от института главных специалистов: главных художника, балетмейстера, режиссера, когда и в Мариинском, и в Большом этот институт ещё существовал. Почему? Убежден, что сегодня живым театром может быть только тот театр, у которого есть возможность творческого выбора – и общего пути, и тех персон, которые на этом пути могут обеспечить художественное качество спектакля.

– Получается уж очень какая-то идеальная модель, если ни сказать – идеалистичная?

– Живая. Мы не претендуем на какие-то открытия. Понимаю, что с балетмейстерами ситуация обстоит неважно, что балет в России сам по себе консервативен – классический романтический спектакль. Но это не значит, что надо снимать бесконечные копии с классических раритетов. Если есть интересный хореограф – пригласим, пусть, пусть попробует. В сотрудничестве с Георгием Ковтуном, например, был создан балет «Сказание о Иусуфе», авторы и исполнитель которого были удостоены Государственной премии России за 2005 год. Никто в этом случае не ставил задачи получить награду или оказаться лучшим, нет! Просто без художественного эксперимента нет живого театра. С другой стороны, мы чтим классику, только в классике важно сохранить эстетику, стиль, создать спектакль, в котором текст воспроизводит или – точнее – пересоздает современные исполнители, и который по-новому воспринимается зрителем.

– Кем Вы себя больше чувствуете – менеджерам или продюсером?

– Продюсер должен быть творческой личностью, причем достаточно жесткой, бескомпромиссной в реализации художественных задач. Конечно, в процессе творчества предоставляешь полную свободу тем людям, которые создают спектакль. Повторю – художник реализует себя только через призму своего творчества. И здесь, если ты что-то смыслишь и если установлена позиция художественно-единоначалия, можно составлять прогнозы и только помогать этому процессу. Примерно от десятка людей, которых ты сам выбирал, зависит решение основных творческих вопросов: новые постановки и текущий репертуар, состав постановочных групп, исполнители и т.д. Но последнее слово остается за руководителем театра. Я несу ответственность и не боюсь этой ответственности, но ни в коем случае не говорю о том – что есть абсолютная форма руководства театром. Хотя интуитивно предугадать что-то, зная специфику театральных профессий, увидеть достоинства и недостатки – можно и необходимо.

– Как руководитель, Вы имеете какие-то свои секреты хозяйственника? Вы увлекаете людей, находите немалые гонорары...

– Мы первыми перешли на контрактную систему. Никакого ущемления не случилось, но ответственность у людей повы-

силась. Все понимают, что если человек не работает, то ему в театре практически делать нечего.

Чтобы не терять уровня, приглашаем артистов высокого ранга. Важно, особенно в период длительных гастролей, приглашать премьеров такого класса, чтобы их выступления воздействовали на весь коллектив, стимулировали его профессиональный рост. У публики доверие к театру колоссальное, и уровень текущего репертуара очень высок. Заполняемость зала – 90%. Но чтобы поддерживать этот процент, надо постоянно регулировать всю деятельность труппы. В Казани население – 1 миллион 200 тысяч, статистика же говорит, что в оперу и балет ходит всего 3% населения. Значит, нужно постоянно обновлять зрительский интерес, не говоря уже о том, чтобы его увеличивать.

– Каким образом?

– Гастролями, спектаклями, различными способами, – все в комплексе. Самое главное – качество продукции, отношение к репертуару. Если спектаклю 5 лет – он амортизируется, его нужно снимать, обновлять, приводить в соответствие со временем.

– Кто финансирует театр?

– Только республика. Ничего из российского бюджета мы не берем. Нужно заполнить столько бумаг, чтобы получить 100-150 тысяч рублей от федеральных органов управления на целевую программу, что начинаешь жалеть и силы, и время, которые можно потратить с большим толком. К тому же какой спектакль поставишь или какой фестиваль проведешь на эти средства? Столичные театры сейчас получают гранты. Республика тоже пошла по этому пути. Мы тоже получаем грант нашего Президента. Конечно, разница в дотациях и грантах между столичными театрами и нами существенно велика, но, я думаю, что это только начало. Такие классические жанры, как опера и балет, – самые дорогие жанры искусства, и они всегда убыточны и могут существовать только при определенной финансовой поддержке. Убежден, что в дальнейшем класс театра, его классификация будут зависеть только от условий финансирования, как, например, в профессиональном спорте. Ну, а пока...

– Не любопытно ли, однако, что за рубежом не федеральные театры воспринимают в качестве что ни на есть государственных посланников новой России?

– В том-то и дело. Мы немалую часть сезона проводим на гастролях за рубежом, и качество наших выступлений уже давно имеет такую репутацию, что принимающие стороны все расходы берут на себя. Поездки хороши тем, что в них проявляется конкуренция. Плюс материальная сторона – суточные артистам компенс-

руют отнюдь не европейские зарплаты на стационаре. Гастроли – необходимая составная часть жизни актера. Артист не должен жить в закрытом пространстве, он должен жить в комфорте – душевном – в первую очередь. Представьте: тысячные залы, лучшие европейские площадки аплодируют, стоя. И каждый артист чувствует себя личностью.

– Не опускают ли рыночные отношения планку Ваших художественных притязаний?

– В нашем деле есть некая черта, ниже которой финансово невозможно существовать. И вообще художественная планка театра определяется нижней границей – не верхней. Верхняя – она без границ – пожалуйста, твори. Но должно сознавать уровень, ниже которого опускаться нельзя. В этом плане показателем Запад, где нижняя планка высока, и ею определяется вся система функционирования театров, которую долго выработывали. У нас же всё было разрушено... Поэтому каждый день из года в год, порой одновременно на всех государственных каналах, мы видим одних и тех же 10-15 артистов шоу-бизнеса, а жанр пародии, по моему мнению, вообще вышел на первое место среди всех видов искусства в нашей стране. В современной отечественной культуре «нижняя планка» массовой культуры не движется, она опущена. А Запад зафиксировал эту художественную планку. Там тоже могут появиться «фабрики звезд», в том числе – и на телевидении, но не на первом и не на каком-либо другом государственном канале. Продукцию низкого качества просто не пропускаят.

– Ваши фирменные фестивали – Шалапинский и Нуреевский – имеют долгую историю. Они тоже дань театральному рынку или что-то другое?

– Сила и Шалапинского, и Нуреевского фестивалей – в имени, только в имени. Фестиваль вообще не может существовать без идеи. А в нашем случае идею обоим определила сама история. Фестиваль, если он возник естественно, органично, не в угоду моде, эту историю концентрированно выражает. Шалапинскому фестивалю – четверть века, Нуреевский в нынешнем году прошел в 20-й раз, хотя поначалу назывался просто фестивалем классического балета. Когда же мне удалось уговорить Гудольфа приехать в Казань и продиржировать «Щелкунчиком» – это было 15 лет назад, он благословил нас и дал фестивалю своё имя. Исключительно высокий уровень Нуреевского фестиваля мы стремимся поддерживать и повышать из года в год. Немалую роль в этом играет творческий тандем худрука балета Владимира Яковлева и балетного критика Натальи Садовской.

Беседовал Сергей КОРОБКОВ
Литературная запись Елены Троицкой

АТМОСФЕРА И СФЕРЫ

ДЖОН НОЙМАЙЕР ПЕРЕНЕС ПЬЕСУ ЧЕХОВА В БАЛЕТ

Чайку по одноименной пьесе А.П.Чехова в Московском музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко показали такой, какой ее поставил несколько лет назад в Гамбурге один из самых авторитетных современных хореографов Джон Ноймайер. Эта «Чайка» создавалась не для театра Станиславского, не для русских артистов и не для русского зрителя. Поэтому и спектакль получился не о том, что мы привыкли видеть, считать национальным достоянием, а о том, что интересовало самого балетмейстера. Никаких ответов на вопрос, что есть «загадочная русская душа», никакой чеховской рефлексии в этой «Чайке» искать не надо. Ноймайера привлекает универсальность темы вне зависимости от национальной принадлежности и от времени, а также сама возможность перевести сюжет в область собственных симпатий – в балет.

Русское танцевальное искусство Ноймайер тоже преподносит в непривычном ракурсе. Никакого благоговения, лишь ироничный взгляд взрослого сына на былые подвиги родителей. Его «Чайка» – это взгляд на русский балет со стороны. Причем, взгляд человека, хорошо в нем разбирающегося. Гораздо лучше, чем среднестатистический зритель, даже отечественный. Хореограф, историк театра, литературовед, Ноймайер вкладывает в спектакль все знания, какими владеет, и далеко не каждый из нас в состоянии оценить полноту этих знаний.

Художник такого масштаба может себе позволить быть субъективным, заниматься тем, что ему интересно без оглядки на спрос, моду и уровень обывателя от балета. Похоже, для балетмейстера важнее высказаться, чем быть понятым. Качество, присущее лишь абсолютно самодостаточным людям, не нуждается в оправдательных объяснениях: такие всегда притягивают к себе внимание. Возможно, этим и объясняется столь постоянный и неослабевающий интерес ко всему творчеству Ноймайера.

В «Чайке» хореограф говорит о своей профессии, говорит на профессиональном языке с профессионалами. Остальным необходима дополнительная информация. Выход для непосвященных – расслабиться и постараться



■ Татьяна Чернобровкина (Аркадина) в балете «Чайка».



ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА ДЖОНА НОЙМАЙЕРА «ЧАЙКА» В МОСКОВСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ К.С.СТАНИСЛАВСКОГО И ВЛ.И.НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО СТАЛА СОБЫТИЕМ ПРОШЛОГО СЕЗОНА. ТЕМ НЕ МЕНЕЕ, ОТНОШЕНИЕ К СПЕКТАКЛЮ И У ЗРИТЕЛЕЙ, И У КРИТИКОВ – НЕОДНОЗНАЧНОЕ. И ПОТОМУ РЕДАКЦИЯ РЕШИЛА ПРЕДЛОЖИТЬ ЧИТАТЕЛЯМ СТАТЬИ Я.СЕДОВА И О.ГОНЧАРОВОЙ, ГДЕ НАШЛИ СВОЁ ОТРАЖЕНИЕ РАЗНЫЕ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ НА ПОСТАНОВКУ ЗНАМЕНИТОГО ХОРЕОГРАФА. КТО ИЗ НИХ ПРАВ – ПОКАЖЕТ ВРЕМЯ.

окунуться в атмосферу, на создание которой Ноймайер – мастер. В его балетах, как правило, несколько «атмосферных» зон (в «Чайке» – это различные хореографические жанры), сопряженных по принципу контраста. У каждой «атмосферы» – своя музыка, выбор которой зачастую вызывает удивление несовместимостью с хореографическим материалом. Выбирая музыку, Ноймайер не стремится «иллюстрировать», а стремится «погружать» в свой собственный мир, что помогает зрителю легче справиться с контрастами и преодолевать границы «сфер». Соответствие Чехова и Шостаковича он ищет не в схожих темах творчества, – его привлекает их общая способность выражать в подтексте больше, чем в самом тексте. На этом хореограф строит все сцены в деревне. Высвобождая под-

■ Сцена из балета «Чайка».



■ Валерия Муханова (Заречная) и Георги Смилевски (Тригорин) в балете «Чайка».

текст, он насыщает их таким количеством «говорящих» движений, что танец уже почти не выглядит танцем, а скорее напоминает некую пантомиму, свой особенный язык знаков, специально разработанный для спектакля: взгляды, паузы, повторяющиеся движения, пластические символы, перекликающиеся с балетными «штампами» классического танца императорских театров. Этот язык сам по себе настолько выразителен, что не требует от исполнителя дополнительных актерских усилий, без которых для наших танцовщиков, выросших на системе Станиславского, немислимо создание образа. В результате оказывается, что артисты, работающие в традициях отечественного классического танца, переигрывают. Нет ничего удивительного, что их столкновение с непривычной системой творческих координат дает такой эффект, если учесть к тому же энтузиазм, с которым труппа встретила новый спектакль.

Но издержки актерского энтузиазма – дело поправимое. Гораздо важнее энтузиазм как таковой. Может быть, из-за него одного стоило затевать всю эту историю. Новое здание, новый спектакль, новый пластический язык, «свежая кровь» в труппе, соскучившейся по премьерам, азарт в глазах руководства – в театре сегодня замечательная энергетика. Время выходить на новый уровень самое подходящее, да собственно это уже и случилось.

На пресс-конференции перед премьерой Ноймайер обмолвился: «Процесс для меня был более важным, чем результат». Это вовсе не означает, что спектакль не получился: состоятельность его как артефакта не подлежит сомнению. Важно то, что в процессе работы балетмейстер получил отдачу.

Так же и для театра, на мой взгляд, важнее был (на сегодняшний день) поиск нового стиля, подхода к работе – выбор направления, а не конечная цель пути. Одно желание: не делайте белую чайку, сложенную из листа нотной бумаги, символом театра, пусть даже он носит имя Станиславского. Ведь по Ноймайеру – это символ несбывшихся творческих замыслов.

Ольга ГОНЧАРОВА
Фото Д.КУЛИКОВА

П Е Р Ъ Я

НЕПОЙМАННОЙ «ЧАЙКИ»

Джон Ноймайер – один из самых уважаемых интеллектуалов современного балета. Его интервью – праздник для любого журналиста: даже в ответ на дежурные вопросы Ноймайер выдает в ответ тонкие художественные эссе. Его театральные концепции – бальзам на душу тех, кто хочет, чтобы современный балет был не только телораздирающим, но и осмысленным.

Однако в «Чайке» – спектакле, поставленном Ноймайером в 2002 году и перенесенном в Московский музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, – «бальзам» сконцентрировался исключительно в концептуальной части. Идея проекта «Балетная «Чайка» от самого Ноймайера в театре «имени Константина Сергеевича» – самодостаточный артефакт, независимый от качества сценического воплощения. Столь же самодостаточна концепция ноймайеровского спектакля. Казалось бы, что может быть умнее, тоньше, культурнее идеи перевести действие в балетное пространство, где Аркадина и Тригорин выступали бы представителями классики с привкусом рутины, Треллев – борцом за авангардные пластические формы, а драматичная провинциальная артистическая карьера Нины Заречной оказывалась работой в дешевом варьете? Какой простор для балетмейстерской фантазии и эрудиции, какое счастье для артистов, получающих возможность проявить себя в разных танцеваль-

■ Оксана Кузьменко (Аркадина) и Виктор Дик (Тригорин) в балете «Чайка».

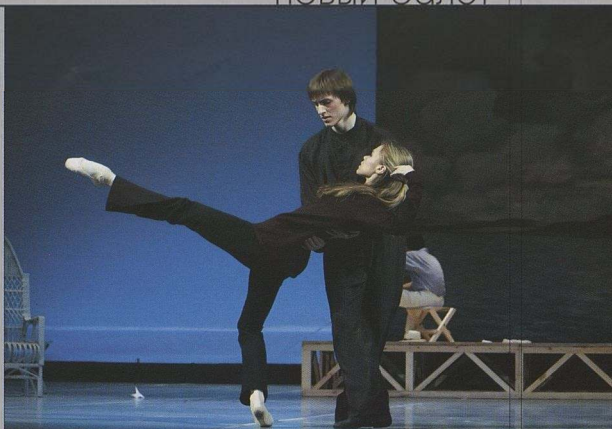
ных стилистиках, какой подарок публике – вся история балета в оправе любимого чеховского сюжета! И в качестве бонуса – музыкальный коллаж из произведений Чайковского, под которые танцуют Аркадина с Тригориним, популярной современной перкуссионистки Ивлин Гленни, под барабаны которой мучается поиск новых форм Треллев, Шостаковича, под которого все страдают в свободное от театральной работы время, и Скрябина, подаренного Маше на свадьбу с Медведенко!

Можно понять зрителей, способных заранее воодушевиться этими великолепными идеями настолько, чтобы выйти после спектакля в убеждении, что так оно все на сцене и стало. Однако воплощение высот замысла не достигает. Танец, весьма скромный и по лексике как таковой, и по интенсивности разработки пластических идей, чаще всего иллюстрирует отдельные фрагменты фабулы, а персонажи предстают утрированно карикатурными и однообразными. Аркадиной, чьи костюмы напоминают об Анне Павловой, ни материнских чувств (за исключением пары жестов в попытках забинтовать сыну голову), ни артистических качеств прима балетмейстер не подарил. Разумеется, авторский взгляд на героиню может быть индивидуальным. Но сама продолжительность партии и спектакля располагает не просто к разнообразию характера, но к игре, в которой амплуа матери, актрисы и любовницы то взаимно дополняют друг друга, то конфликтуют. Ноймайер же, увлеченный чеховской драматургией, проходит мимо предлагаемых автором пьесы возможностей. Великолепной сцене, где Аркадина пускает в ход свой профессионализм актрисы, убеждая Тригорина уехать с ней в Москву, чтобы увести его от Нины, надлежит найти хореографический аналог. Но у Ноймайера Аркадина-балерина лишь картинно штопает свои туфли, танцует жеманную вариацию, следя за развитием знакомства Тригорина и Нины, формально делает пару па у станка на заднем плане, а затем, стремясь удержать любовника, виснет на нем в рутинных псевдопсихологических подержках. Оксана Кузьменко и Татьяна Чернобровкина, исполняющие эту роль в разных составах, вкладывают в образ максимум артистической энергии и выглядят по-разному. Аркадина-Кузьменко прежде всего актриса, всеми силами отгораживающаяся наигранными штампами от искренних чувств. Аркадина-Чернобровкина – своеобразная женщина, привыкшая царить; актерская (балетная) профессия для нее – лишь способ удовлетворить эту потребность. Обе исполнительницы могли бы представить образ гораздо многограннее, чем им это позволено хореографическим материалом. Тригорин в этой «Чайке» – самодовольный фанфарон,



досадующий лишь, что не сразу получает потянувшуюся к нему Нину. Виктор Дик великолепно представляет типаж самодовольного плейбоя, которому успех настолько наскучил, что он готов даже на искренние чувства в той ситуации, где успех не гарантирован. Георгий Смилевски – романтический красавец, которому, пожалуй, больше подошла бы роль Трелева с его метаниями и поисками себя в жизни и искусстве. Увы, качества Тригорина-писателя (здесь – танцовщика и хореографа) практически не представлены. То, что бездарная сцена «Смерть «Чайки», пародирующая «Лебединое озеро», – именно его постановка, написано лишь в программке, но из действия это не следует. Что справедливо: тут видится не тригоринская бездарность по сюжету, а профессиональный «сбой» Ноймайера-постановщика. Казалось бы, трудно найти более удобный повод проявить хореографическое остроумие, чем представить пародию на «Лебединое озеро» или классический балет вообще. Увы, в «Смерти «Чайки» пошлость не спародирована, а попросту явлена в том самом кристаллизованном виде, как ее определил Набоков в своем знаменитом эссе о Гоголе.

В ролях Трелева и Нины базовые движения классики и неоклассики перемежаются конвульсивными изгибами тела, нервными метаниями, судорожными жестами. Мечты Трелева о «новых формах» – это полуголые юноши атлетических форм (в политкорректном сопровождении девушек), которые не только участвуют в его пресловутом спектакле, но и ходят за ним на протяжении всего спектакля. Отчего не представить себе спектакль, выстроенный вокруг этой проблематики? Но понятно, что она никак не сходит с логи-



■ Наталья Крапивина (Маша) и Дмитрий Хамзин (Трелев) в балете «Чайка».

кой страданий от неразделенной любви к Нине. Молодые артисты, выбранные Ноймайером на роли Трелева и Нины, не вдаются в эти проблемы. Они с подкупающим энтузиазмом исполняют поставленное, обнаруживая технический и актерский профессионализм, значительно превосходящий уровень предложенных задач. И чем добросовестнее они работают, тем яснее видно, что спектакль являет собой пародию не столько на «Чайку» или какую-либо из балетных школ, сколько на постановку самого его автора.

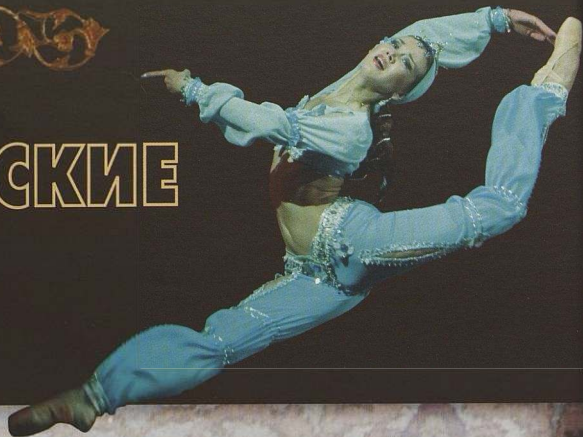
Ярослав СЕДОВ
Фото Д.КУЛИКОВА



■ Сцена из балета «Чайка».

И ПОЭТИЧЕСКИЕ СЛЕЗЫ...

■ Гульсина Мавлюкасова – Зарема.



ПРЕМЬЕРА БАЛЕТА «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН» НА СЦЕНЕ БАШКИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА МОЖНО НАЗВАТЬ «ДОЛГОЖДАННЫМ ВОЗВРАЩЕНИЕМ». ВПЕРВЫЕ «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН» БЫЛ ПОСТАВЛЕН ЗДЕСЬ В ПОБЕДНОМ 1945 ГОДУ И ПРЕТЕРПЕЛ ТРИ РЕДАКЦИИ (1945, 1957, 1970 ГГ.). В 1952 ГОДУ УФИМСКИМ ЗРИТЕЛЯМ ПОСЧАСТИЛИЛОСЬ УВИДЕТЬ УНИКАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ – В ПАРТИИ МАРИИ ВЫШЛА ГАЛИНА УЛАНОВА, ЗАРЕМЫ – ЛЕГЕНДА БАШКИРСКОГО БАЛЕТА ЗАЙТУНА НАСРЕТДИНОВА. В РАЗНОЕ ВРЕМЯ В «БАХЧИСАРАЙСКОМ ФОНТАНЕ» БЛИСТАЛИ ФИРДАУС НАФИКОВА, РОЗА ИЗГИНА (ЗАРЕМА), МАЙЯ ТАГИРОВА, ЛЕОНОРА КУВАТОВА, ЛЮДМИЛА ШАПКИНА (МАРИЯ). НАВЕРНОЕ, УЧАСТЬ ОБРАЩЕНИЯ К ЭТОМУ БАЛЕТУ УЖЕ В КАЧЕСТВЕ ПОСТАНОВЩИКА СЛОВНО ПРЕДНАЧЕРТНА СВЫШЕ «ЗВЕЗДАМ» ЭТОГО СПЕКТАКЛЯ: ТАК, СВОЮ РЕДАКЦИЮ СДЕЛАЛ ФАУЗИ САТТАРОВ, ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ ГИРЕЙ, НЫНЕШНЯЯ ЖЕ ВЕРСИЯ ПРИНАДЛЕЖИТ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ РУКОВОДИТЕЛЮ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ ШАМИЛИУ ТЕРЕГУЛОВУ – ЛЕГЕНДАРНОМУ НУРАЛИ УФИМСКОЙ СЦЕНЫ.

«Этот спектакль, я думаю, вошел в ряд балетных сокровищ, постановка Захарова – великолепная, потрясающая, но она принадлежит своему времени. Сегодня и зритель другой, и вкусы изменились, да и время стало куда как более динамичным, – говорит Шамиль Ахмедович. – Но, безусловно, мне хотелось сохранить все, что было в классической постановке интересного».

В постановке Терегулова нет «первого» и «второго» составов, а есть один состав и другой. Оба ансамбля исполнителей предлагают несхожие прочтения «Бахчисарайского фонтана».

По-улановски невесомая и легкая выбежала на сцену Мария – Гузель Сулейманова, прима Башкирского театра: ее гармоничная, тонко-танцевальная, юная паненка из благородной родовитой семьи – само совершенство! В пару ей и Вацлав – уже отличный партнер, несмотря на возраст, Ильдар Маняпов на протяжении всего действия остается в памяти светлым и чистым обликом прекрасного юноши, храброго воина, Икара, жестоко остановленного в вольнолюбивом полете кинжалом Гирея. Отношения Марии и Вацлава – это танец мальчика и девочки, беззаботное и даже чуть эгоистичное первое чувство, упоение радостью любить и быть любимым.

Спектакль живет и дышит как молодой организм полными легкими мощной, здоровой, крепкой башкирской труппы. Создается именно такое впечатление, когда смот-

ришь великолепные массовые танцы войска Гирея, танец наездников под предводительством alter его Гирея Нурали (Дмитрий Марасанов, Артур Новичков) в финале второго акта. Может быть, дело в некоей национальной близости характера: это все равно, что попасть на «Дон Кихота» в Испании, настолько органично и естественно чувствуют себя танцовщики в стихии легендарной хореографической поэмы, что говорит об огромной работе педагогов-репетиторов Л.Куватовой, Г.Сабировой, Л.Шапкиной, В.Журавлева, самого Шамиля Терегулова.

При возобновлении балета-легенды зритель с особым нетерпением ждет знаменитых сцен, дуэтов-диалогов этого спектакля. Здесь, конечно же, главная дуэль разгорается между Марией и Заремой – и исполнители решают ее по-разному. В дуэте Гузель Сулейманова (Мария) – Гульсина Мавлюкасова (Зарема) нет непримиримого противостояния, яркой контрастности. Они не полюсные героини, у них гораздо больше общего: обе гармоничны, душевны и умны, просто выбор Гирея пал на Марию. Зарема Мавлюкасовой – влюбленная девочка, совсем юной попавшая в гарем и всем сердцем полюбившая Гирея, своего первого мужчину. Вся жизнь ее с самого начала сосредоточена в нем одном. Она такая же влюбленная девушка, как и Мария, у которой тоже отняли возлюбленного.

Совсем по-иному проводят сцену Рима Закирова и Елена Фомина. Это уже действительно противостояние не просто двух женщин, двух характеров,

■ Гузель Сулейманова (Мария) и Ринат Абушахманов (Гирей) в сцене из балета.



но и двух различных культур. Зарема Елены Фоминой – томная и страстная – потеряв любовь Гирея, ведет свой монолог-страдание, знаменитая вариация в ее исполнении – танец-стон, танец-отчаяние. В сцене поединка с Марией – Риммой Закировой она будто копирует движения Гирея, ее почти мужские перекидные жете и энергичные па де ша размашисты и напористы: так она пытается утвердить свою власть над Гиреем.

При первом появлении Гирея, который как хищный величавый зверь, вожак побеждающего войска, мощными прыжками рассекает сцену, в воображении возникают образы, созданные в свое время Михаилом Дудко и Петром Гусевым. Крупными мазками, широко, вольно рисует своего героя Ринат Абушахманов. Этот совсем еще юный артист, принц всех репертуарных спектаклей, лирик, вдруг удивительно раскрылся в премьерном Гирее, а затем еще в Брамине и глуповатом инфантильном Гамаше в спектаклях «Баядерка» и «Дон Кихот», шедших, как и «Бахчисарайский фонтан», в рамках XIII Международного фестиваля балетного искусства имени Р.Нуреева. В Гирее Рината играет кровь, но с первых минут на сцене становится ясно, насколько это сложная, масштабная и открытая для духовного развития личность. Он, как волк-одиночка, хранит достоинство и гордость – именно поэтому столь сложен и мучителен тот психологический слом, который в нем происходит и который приводит его практически к духовному самоубиению. Иначе образ выписан у Руслана Мухаметова. В его Гирее – чувственном и пластичном – всецело доминирует необузданное животное начало. Порывистый и импульсивный, этот хищный татарин не задумывается о том, что делает, руководствуясь только своими желаниями. Встреча с Марией повергает его в иступление и почти священный испуг перед необъяснимой и побеждающей его властной силой. Контрастность, сочность, конкретность утвердил в спектакле художник-постановщик Дмитрий Чербаджи: сине-го-



лубое упоение и роскошь «польской» картины диссонировует с оранжево-красным сладострастием гарема, а красно-черные декорации спальни Марии совсем уж напоминают мрачные склепы, где девическоложные пленницы превращается в смертное.

В каждом спектакле, выражающем свою эпоху, есть сцены-«кадры», вошедшие в антологию балетной классики: бег Джульетты, сумасшествие Жизели, танец маленьких лебедей... К таковым относится и смерть Марии. Сколько было написано о контрасте холодного мрамора колонны и живого угасающего тепла руки Марии, медленно сползающей по поверхности камня! О подкошенных пуантах, о заломленном теле... Здесь в декорациях колонна отсутствует: Мария умирает, цепляясь за одну из опор кровати, и то ли из-за того, что мы ждем повторения шедевра, то ли потому, что взамен не найдено нового образа, сцена мельчает, теряет свою пронзительность, драматизм.

В спектакле Шамиля Терегулова эпилוג становится своеобразным лирическим продолжением основного действия. Звучит знаменитый романс А.Власова «Фонтану Бахчисарайского дворца» в живом исполнении (лауреат международных конкурсов Альфия Каримова), и для зрителя открывается внутренний мир перерожденного героя. Что происходит с Гиреем, к чему он пришел, что будет делать со своим «прозрением», как будет жить дальше?..

«Как раз этот момент был для меня самым важным, – говорит Ш.Терегулов,

■ Елена Фомина (Зарема) и Руслан Мухаметов (Гирей).

– то, как военачальник, воин Гирей, для нас в какой-то степени дикарь, превращается в поэта, а переродила его любовь. В конце спектакля есть танец наездников: весь танец построен на том, чтобы вывести Гирея из состояния депрессии. Его воины призывают: «Гирей, поведи нас в новые походы, мы завоюем весь мир!» А он все это время (и во фрагментах в гареме) думает о том, что же с ним происходит. И когда в конце танца Нурали подает Гирею меч – его взгляд обретает определенность: вот в чем зло – в войнах, в ненависти людей друг к другу. Гирей бросает меч в пропасть. Теперь перед нами человек, осознавший, что такое зло и что такое добро. Эпилог спектакля – Гирей у фонтана, он продолжает размышлять, но уже о том, как прожил свою жизнь».

Нам кажется, акцент спектакля, вполне оправданно смещенный на Гирея, блестяще сыгранного исполнителем этой партии, возвращает «Бахчисарайский фонтан» к его драмбалетным истокам. «Фонтан любви, фонтан живой» как символ новой жизни Гирея (или его ухода из этой жизни – можно трактовать по-разному) становится метафорой очищения и искупления. Скупые слезы мужчины-воина превращаются в «поэтические слезы» воздвигнутого им фонтана, подле которого сам Гирей становится Поэтом.

Ольга ШКАРПЕТКИНА
Фото С.ГУТНИКА

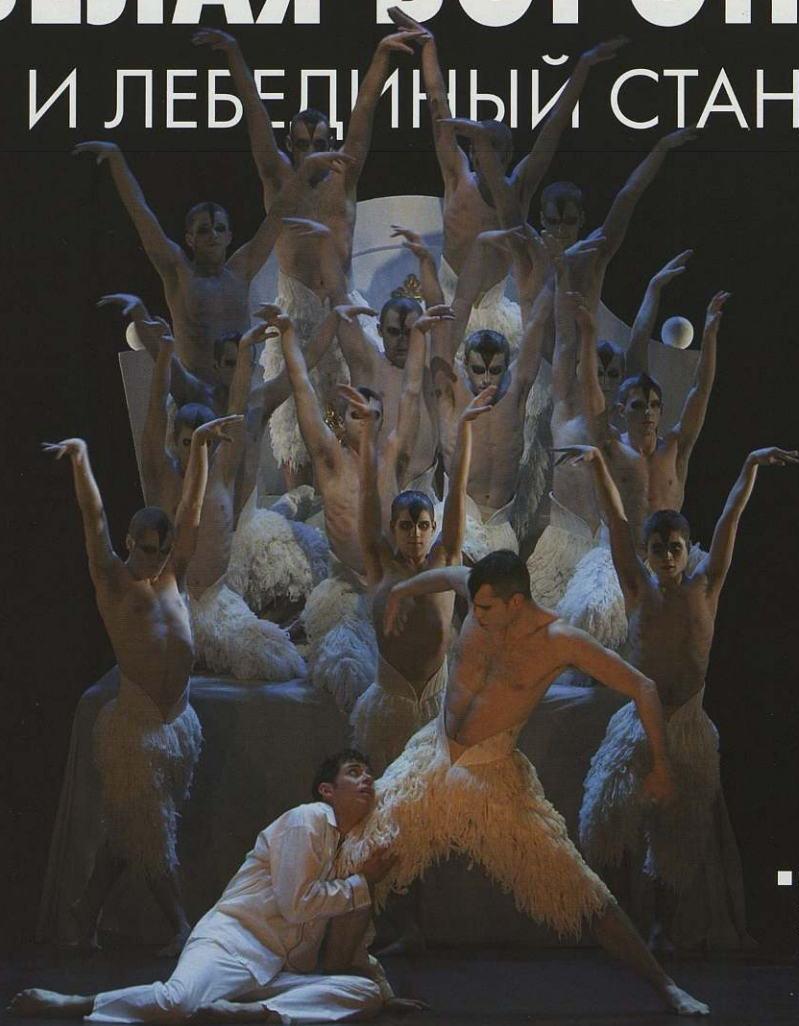
■ Сцена из балета «Бахчисарайский фонтан».





Чеховский фестиваль – пиршество для театралов, двухмесячный счастливый изматывающий марафон для зрителей. За пятнадцать лет своего существования он приучил публику принимать на веру любые предложения сразу и безоговорочно, независимо от жанра и степени «продвинутости». Фестиваль, прежде всего, ориентирован на спектакли драматического театра, но считать его своим у балетоманов тоже сеть все основания. В этом году именно балетный спектакль стал центральным событием. Программа открылась знаменитым на весь мир, собравшим множество наград и, наконец, доехавшим до Москвы «Лебединым озером» в постановке англичанина Мэтью Боурна. «Сезон Канадского театра» – ещё одна краска праздника. В рамках его программы привлёк внимание первый приезд в Россию труппы знаменитого хореографа Мари Шуйнар. Из старых знакомых в Москве выступили Пина Бауш со своим спектаклем «Мазурка Фого» и тайваньский коллектив «Небесные врата» с новой работой «Песни странников». Аргентина – это, разумеется, танго! Таковы собранные по всему миру картины жизни сегодняшнего театра «с доставкой на дом». Об этих спектаклях и рассказывают публикуемые на страницах журнала материалы.

БЕЛАЯ ВОРОНА И ЛЕБЕДИНЫЙ СТАН



■ Сцены
из балета
«Лебединое
озеро»

«Лебединое озеро» Мэтью Боурна, положившее триумфальное начало VII Чеховскому фестивалю в Москве, произвело на широкую публику три главных впечатления. Первое касается кардинальной переделки канонической редакции балета: в сюжете, персонажах, отношении музыкальной драматургии к действию. Второе – назначения на традиционно женские партии лебедей танцовщиков-мужчин. Третье – темы, в которой кто-то увидел тему половой идентификации, кто-то различил фрейдистские мотивы, а кто-то соотнес ее с театральной легализацией гей-культуры. Если отбросить в сторону чисто эмоциональные реакции – а спектакль Боурна, безусловно, на них рассчитан, – получится, что внешняя простота увиденного, обманчива, а сам Боурн, мастерство которого не может не восхищать бродвейским шиком, не так прост, как кажется. Не только зрителям, но и критикам, сбжавшимся воочию посмотреть на спектакль двенадцатилетней давности, Боурн бросает главную наживку: в его спектакле, как в добротном англо-американском мюзикле, тщательно разработан сюжет, протянутый, как на ладони, в зрительный зал подробностями тщательно прописана история почти мелодраматического толка. Хитрец превращает наследного Принца в обычного человека, которому надобно соотнести себя с обыденной жизнью и наладить с окружающим миром «нормальные» взаимоотношения. Тут все и начинается. Зрители неотступно следят за перипетиями действия, ехидно сопоставляя канонический текст главного балета своей страны с происходящим в Лондоне 60-х годов прошлого века. Театральные журналисты истоиво пересказывают на газетных полосах содержание спектакля. Критики не отказывают себе в удовольствии прорезцензировать увиденное с позиций соответствия танцевального облика собранной для показа в Москве труппы хореографической фабуле постановщика. Все это объяснимо – традиции отечественного театра, очевидно, столь глубоко и так ввелись в сознание поколений, что «размышления на тему» давно стали неотъемлемой частью художественного сознания нации. Жаль, что в случае с Боурном, они не идут дальше rip-кода, который, как известно, если забыть, должен быть набран не более трех раз. По трем основным впечатлениям, как видим, спектакль и разбирают. Загадка же Боурна состоит совсем не в вещах, лежащих на поверхности. Социная мюзикл-балет, все – по левый сигнальной системе – реакции на который не им просчитаны, но им вирту-

озно использованы, он соотносит свой вариант прочтения партитуры Чайковского с канонической версией не как с набившим оскомину раритетом, но как с текстом-мифологемой, продержавшейся в истории потому и долго, что в нем скрыты ответы на существенные для любого художника вопросы. Массово возбуждающие «детектив», «триллер» и «эротика», ответственные в постановке Боурна за стабильное внимание со стороны зрительного зала, выброшены на поверхность, превращены в оболочку, в которой он, Боурн, составляет, однако, вполне полноценные ходы, чтобы любопытный или – точнее сказать – любопытночувствующий – смог пойти дальше: к смыслу, который с классическим текстом его версии сближает. И который, собственно, и длит ее существование во времени, заставляя набирать новые составы и возобновлять спектакль к показам. Сам Боурн, в определенный момент явно уставший от комплиментов, попытался возразить тем, кого увлекла в его «Лебедином» гомосексуальная тема: не о том, сказал он, поставлен спектакль, и не потому лебедей в его версии исполняют мужчины. Обыденное сознание с готовностью принимает за идею пикантную переделку персонажей, хотя, возможно, и остается неудовлетворенным: в самом действии и в самом тексте Боурна проработки этой темы нет. Есть мужские диалоги, но диалоги эти – диалоги двойников, а не геев. И из канонического текста – Чайковского, Иванова-Петипа, иронического прокомментированного в яркой сцене представления классического балета в Национальной Опере, Боурн берет саму суть – романтическую коллизию раздвоенности человека и его человеческого самоопределения, а не тему половой идентификации. Только его двойник это не Одетта-Одиллия, а Принц-Лебедь: прозорливая Ольга Галахова на страницах «Независимой газеты» верно отметила, что Лебедь – этот «загадочный поначалу мираж есть своего рода alter ego самого Принца, его тайное второе «я». Потаянный конфликт своего сочинения Боурн строит как конфликт индивида и стаи, и, узи это, все сюжетное действие, что так впечатляет, по справедливым оценкам критики, и английским юмором, и пародийной виртуозностью, и ремесленно изысканной занимательностью, можно проследить как поединок «белой вороны» и «лебединого стана».



Стоя для боурновского Принца – тот мир, в котором проходит его детство, который фальшиво окружает его в пору взросления и который дразнит, провоцирует накануне «совершеннолетия». Стая – это регламент, стая – это ритуал. Стая – это несвобода. Из мира стаи надо бежать, и он бежит. Бежит, чтобы попасть в другую реальность, другой мир. Где те, кто свободен и кто может научить полету, оказываются ирреальным и искаженным (оттого и лебедей танцуют не дивы, оттого и лебеди-мужчины не кажутся идеалом) отражением того же: регламента, ритуала, сговора, вранья. Никто из поклонников боурновского «Лебединого», кажется, не заметил еще одного отблеска указанной темы: масочного прохода больничных няnek, окружающих объявленного душевнобольным Принца, в психиатрической лечебнице. Эти служки смотрят на него глазами Матери-Владетельной Принцессы: восковые слепки с ее лица напаянные на их лица так же, как нарисованные цветом вороной масти клювы «водружены» на головы лебедей. Зато наблюдатели прочли и откомментировали финал спектакля, приметив, что показавшаяся своему Принцу лебедина вольница клюет в темя не только его, себя познающего, но и Вожака, его узнавшего. Один мир выпихнул инвернца, другой за инвернца принял и изгнал. И тут уж трагедия последней мизансцены, где Принц замирает на крылах Лебеда, выглядит нешуточной. Боурн хотел ее познать, отчего и вошел в историю как режиссер-хореограф, как художник.

Сергей КОРОБКОВ

АРГЕНТИНСКАЯ МЕЛОДРАМА

и путешествие по Португалии

■ Сцена из балета «Тангера»

Танго – самая подходящая танцевальная форма для выражения роковых страстей и сильных чувств. Именно на таких эмоциях (любовь, ненависть, предательство, месть) и построен спектакль «Тангера» Диего Ромай Компани из Буэнос-Айреса. В его основе – простодушно сентиментальный сюжет, по меркам современного искусства, вызывающе прямолинейный и построенный на контрастах, как и сам танец, где партнеры, притягиваемые как плюс и минус, сливаются в одно целое или, как однозарядные полюса, отталкиваются друг от друга.

Герои «Тангеры» четко делятся: на добрых – злых, чистых – порочных, честных – мошенников, работающих – паразитирующих на труде других. Сюжет, апеллирующий к аргентинскому кино двадцатых-тридцатых годов, в частности, очень популярному жанру «фильма-танго», позволяет «наворачивать» на его незатейливую канву «головокружительные» эмоциональные «выкрутасы». И история девушки-эмигрантки, приехавшей из Европы и попавшей в коварные лапы сутенеров, изложена со всем пафосом душераздирающей мелодрамы. Благо танго, на котором жидется весь спектакль, оказывается для такой интерпретации благодатной и надежной основой. Первая же сцена в пор-

ту на языке танца ярко представляет всех вновь прибывших искателей лучшей доли, а также портовых рабочих – смелых, сразу видно, «хороших» парней, чье зажигательное танго (как известно изначально мужской танец) сразу же располагает к ним зрителя. И, конечно же, один из юношей влюбляется в сошедшую с трапа девушку, которую тут же обласкивают подруга и ее сутенер. Дальнейшее действие развивается, как и положено, по канонам жанра. Вечеринка с хорошо переданной атмосферой и милыми подробностями быта и характеров присутствующих, каждый из которых «прописан» столь пластически выразительно, что возникает иллюзия вербального общения. «Немые» диалоги столь многоговорящи, что, кажется, мы слышим, о чем в подробностях беседуют исполнители. Причем, передается все это через танцевальные па, взгляды и мизансцены, а не посредством пантомимы. Есть в спектакле, к стати говоря, персонаж, буквально «озвучивающий» действие, – певица, чей низкий «чувственный» голос комментирует происходящее.

По ходу суаре возникает ссора между рабочими и бандой мошенников-сутенеров, кои выступают единым фронтом (мощным танцевальным строем) с надвинутыми на глаза шляпами, усиками и напомаженными волосами. С девушками они грубы и хозяйски властны, в результате чего

героиня оказывается в объятиях одного из них, а затем в публичном доме, представленном во всех красках, не оставлены в стороне и служебные обязанности его обительниц. Временами действие, развивающееся по схеме, становится скучноватым по причине полной предсказуемости. Девушка встречается с возлюбленным, их тела «струятся» в любовном дуэте, но их настигают гангстеры и убивают героя. Соперничества и драки здесь, само собой разумеется, решены как отличные танцевальные номера. Завершается все тем, чем и начиналась – прибывает еще один пароход из Европы, с него сходит очередная девушка, который предстоит пройти свой путь от причала до публичного дома. Ее тоже встречает сутенер с подружкой, которая оказывается, кем бы Вы думали? Угадали... нашей героиней, окончательно вступившей на путь порочного бизнеса,



теперь уже в качестве бандерши. Сюрприз, и настоящий, ожидает зрителя в финале, когда двадцатиминутные поклоны оборачиваются настоящей танцевальной сценой, когда на сцену, сменяя один другого, выходят все участники спектакля (соло, по двое, по трое, четверкой) и демонстрируют, на что они способны (а способны здесь все и на всё, вне зависимости от возраста и комплекции). Откинув все взаимоотношения между персонажами, они демонстрируют блистательный головокружительный танец, доводя зрителя до экстаза. «Убийца» танцует со своей «жертвой», соперницы выходят в обнимку и так далее. И это едва ли не лучший момент спектакля....

...Пина Бауш – фаворит отечественного зрителя – хорошо знакома в отличие от большинства хореографов, чьи танцевальные постановки включены в афишу Чеховского фестиваля, предстала здесь в известном качестве. Ее «Мазурка Фого» – из серии спектаклей-впечатлений от разных городов мира, где бывала всемирно известная труппа из небольшого немецкого городка Вупперталь – навеяна пребыванием в Лиссабоне, по Пине Бауш не сильно отличающемся от того же Гонконга, которому был посвящен предыдущий спектакль «Мойщик окон», виденный москвичами три года назад. Собственно говоря, хореограф и не претендует на то, чтобы ее спектакли были зеркалом стран и городов, о коих идет речь. Постановки Бауш – это отголоски впечатлений, пропущенных через сердце, и в большой степени говорят о ней самой и ее артистах, чем о достопримечательностях, географических названиях и населенных пунктах.

Театр Пины Бауш – тотально субъек-

тивен, в чем можно равно увидеть его достоинства и недостатки. Скорее, всё-таки первое. Бауш ведет сегодня подробное, сентиментальное и лирическое повествование, полное юмора и самоиронии, особенно когда прибегает к самоцитатам. Она очень весело пересматривает свое экспрессионистское прошлое и с ребяческой радостью отдается стихии игры, погружая в нее своих актеров, чья детская увлеченность, наивность и непосредственность здесь возведены в ранг художественно-этического принципа. Артисты Пины Бауш с подкупающей искренностью (всегда на языке страны, где идет выступление) обращаются к зрителю с глубоко личностными высказываниями и целыми рассказами, традиционно предлагают зрителю что-нибудь съесть или выпить. Ничего принципиально нового. Да, и самому спектаклю уже почти десять лет. Но, закон новизны, закон сюрприза, что нещадно эксплуатирует современное искусство, перестали увлекать хореографа. Ей интересны ее артисты-персонажи, их взаимоотношения друг с другом и окружающим миром на фоне условного урбанистического пейзажа, в данном случае португальского. А это – скалистый склон на фоне белого павильона, используемого как видеозеркало, на который проецируются различные сюжеты – артисты в поездке, бегущие стада животных, стаи розовых фламинго, и, наконец, в финале – фантастической красоты океанские волны, буквально-таки захлестывающие сцену и мирно лежащих на ней исполнителей. Бауш тоже любит противопоставления: покой – буйство; похожая на модель, очень высокая танцовщица и – низкорослый партнер; огонь – вода (обе стихии явлены в спектакле), только у Бауш они не находятся в «конфликте», а взаимно дополняют друг друга, тут даже танго утрачивает свой роковой налет.

Если говорить о «специфически португальском», то в «Мазурке Фого» это – протяжная фадо. В остальном здесь все – как всегда: упомянутое танго, карнавные самбо, на фоне хорошего contemporary dance, особенно в танцевальных монологах, раскрывающих индивидуальности и национальное своеобразие артистов (труппа Бауш – идеальный образец «дружбы народов»).

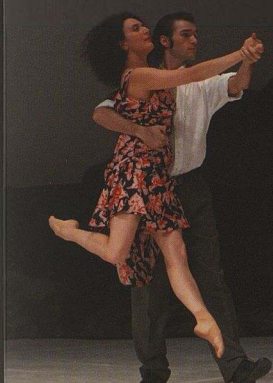


■ Сцены из балета «Мазурка Фого»

От спектакля Бауш остается приятное и теплое ощущение, как от встречи со старым приятелем, вернувшимся из путешествия. А вуппертальские танцовщицы в Москве и воспринимаются как хорошие знакомые, включая старейшего артиста Доменника Мерсье, кому хореограф всегда отдает «главные» соло, и кто прекрасно чувствует природу ее юмора. А иронизирует Бауш над многим, например, над гиперсексуальностью, завладевшей сценой, «приперчивая» свои остроумные зарисовки легким флером эротичности. Как возжеленно дышат в микрофон ее героини, и как легко «выносят» их мужские руки из плена плотской «неудовлетворенности», просто поднимают вверх, и упоенные женщины парят в воздухе, как на полотнах Шагала.

От калейдоскопического мелькания танцевальных эпизодов, шутливых жареных сценок, монологов-воспоминаний, тем не менее, исходят флюиды внутреннего покоя, «Мазурка» воздействует как эффективное успокоительное. Такие спектакли может ставить только художник, находящийся в согласии с самим собой. Похоже, шестидесятисемилетняя «бунтарка» Пина Бауш его достигла.

Алла МИХАЛЁВА
Фото И.ЗАХАРКИНА



ЭКСТРАВАГАНЦЫ

ОТ КАНАДЦЕВ

Современное сценическое искусство Канады – главная тема нынешнего Чеховского фестиваля. Ее хореографический раздел представила Компания Мари Шуинар. Как танцовщица и хореограф Мари Шуинар работала с разными труппами с конца семидесятых годов, а в 1990 году организовала собственную. Сейчас наряду с Эдуардом Локом и Сан Пьером она входит в тройку самых известных хореографов своей страны. В ее активе около пятидесяти балетмейстерских работ, инсталляции, фильмы, стихи – все о танце. Компания Мари Шуинар объехала полмира, поучаствовала в многочисленных фестивалях и принесла своей «матери-основательнице» внушительный набор наград. Для России же эта фигура осталась абсолютным «финксом», но пришлось время познакомиться, и знакомство состоялось – в четыре этапа – четыре спектакля показали канадцы в двух программах на сцене Театра Моссовета.

Этап первый: «Разрешите представиться», или «Прелюдия к полуполуденному отдыху Фавна» – десятиминутный моноспектакль, который Мари Шуинар когда-то создала для себя, вдохновившись эклогой Маларме и «анималистичностью» пластики Нижинского, первого постановщика и исполнителя «Фавна». Музыка Дебюсси, как не соответствующая концепции хореографа, была заменена звуковыми эффектами. Под влиянием времени и обстоятельств спектакль сократился, обрел новую исполнительницу (Кароль Приер) и встретился-таки с музыкой Дебюсси, подтвердив, что она ему действительно не подходит. По форме пластика повторяет хрестоматийные положения Нижинского, но резкие ва-



■ Сцена из балета «Весна священная»

ные движения, выглядящие поначалу пародией на первоисточник, окончательно уведат ситуацию из сферы поэзии. Фавн томится и вождлено пытит почти весь балет, пока не догадывается отломить собственный рог и приладить пониже живота. После этого жизнь налаживается и он (или – она, или – оно) самозабвенно совокупляется с семью лучами света, заменившимися в версии Шуинар семерку нимф.

Собственно, Мари Шуинар рассказала о своем творчестве почти все: ярко выраженный эротизм, комплименты в сторону анимализма, стремление использовать звуки, исходящие из тела, и незаинтересованность звуками музыкальными. Без перерыва переходим ко второму этапу: «Нет, вам не показалось», или «Весна священная».

То, что обратного пути нет, зрители понимают, когда за открывшимся занавесом обнаруживают сцену, утыканную все теми же самыми рогами. Сюда выходят десять танцовщиков и танцовщиц, одетых лишь в черные шортики. На протяжении всего спектакля рога будут путешествовать по их телам: на голову, на грудь, на чресла, облепая целиком. Видимо, поиск места для рога на теле символизирует для Мари Шуинар поиск человеком своей

сущности, причем сущности животной.

Стравинский «рождается» не сразу, и все, что от него требуется – это ритм. Полулюди-полуживотные добывают ритм, как охотничьи трофеи, отовсюду, где подвернется возможность: из музыки, из собственных тел, из окружающего мира. По словам Шуинар, ее «Весна» – начало жизни на земле после яркой вспышки. Этим людям музыка еще не нужна, как не нужны им и человеческие эмоции. Только ритм и животные инстинкты, выраженные сильными, красивыми телами; не слишком разнообразно, зато мощно и яростно, с первобытной верой и потребностью в танце.

Вторая программа заметно отличается от первой. Вроде все

те же самые установки, но если в первый вечер перед нами были существа, еще не ушедшие от инстинктов, то здесь – люди к ним возвращающиеся. Плюс совершенно неожиданно Мари Шуинар добавляет в установленную систему взаимоотношений со зрителями юмор. Итак, этап третий: «Покажем знание хороших манер», или «24 прелюдии Шопена».

Для натуралистичной канадки – вещь почти эстетская. Почти интеллектуальная и почти музыкальная. За музыку она на этот раз берется всерьез, тщательно отанцовывая каждый звук, каждую ноту, порой доводит иллюстративность до предела, словно пытается с процентами отдать долги этому виду искусства. Так же старается обращаться и с лексикой: в каждом коротком фрагменте берет небольшую изящную пластическую тему и любовно ее смакует. Тогда симпатичные пустячки приобретают вид драгоценностей.

Впрочем, не подумайте, что хореограф отклоняется от курса – градус сексуальности все тот же, только жесткость ее слегка смягчается иронией, и если бы не ирония – шокированных и обескураженных зрителей в зале оказалось гораздо больше. Правда, многие так и просидели до конца с вытянутыми лицами – то ли от удивления, то ли от возмущения. Зато те, кто сумел расслабиться, получили возможность от души похохотать. Но это уже следующий этап знакомства: «Давайте вместе повеселимся», или «Хорал». Здесь – торжество звуков, которые способно издавать человеческое тело: крики, стоны, выдохи, монологи, топанье, какое-то первобытное «гыканье». Все служит ритмической основой для танца. Люди вновь похожи на

неких зверьков, из всех инстинктов, понятно, доминирует жажда любви – то есть, разумеется, секса. И что-то безысходное есть в этой их жажде. Девушка-собака воеет на луну-фонарь, возит его за собой и снова воеет. Остальные пытаются нахрапом взять свое, создавая при этом массу забавных ситуаций. Начинаясь из «ничего», они раздуваются, утрируются и, в конце концов, доходят до полного абсурда, почти до клоунады. Все это сделано с таким юмором и актерским азартом, что не заразиться подобным «стебom» просто невозможно.

Впрочем, на этом положительные эмоции заканчиваются. В остатке – экстравагантность и поверхность. Хореограф, несомненно, неординарный и изобретательный, Мари Шуинар увлекается возможностями человеческого тела, в чем неплохо преуспевает. Чего стоит один из ее последних спектаклей, где артисты танцуют с помощью специальных костылей, которые крепятся даже к голове, чтобы дать телу дополнительные точки опоры. Но до любимого вопроса Пины Бауш – что движет тело? – ей далеко, как нам до канадской границы. Зрителям не стоит ждать «посланий миру», ему адресованы не «месседжи», а только личные претензии. Персонажам Шуинар трудно сопереживать, потому что идентифицировать с ними себя не получается. Но это глобальные претензии к хореографу, ставящему локальные цели. Сегодня она их перед нами определила. Если знакомство продолжится, не исключено, что мы сможем к ней привыкнуть, а там, глядишь, и полюбить.

Ольга ГОНЧАРОВА

■ Сцена из балета «Хорал»



ЗОЛОТАЯ РАДУГА

Тайваньский коллектив «Небесные врата» (Cloude Gates) приехал в Москву второй раз, снова в рамках Чеховского фестиваля. Два года назад мы узнали, что театр назван по имени самого древнего ритуального китайского танца с пяти тысячелетней историей, а образ «лунной воды» тоже пришел из соседнего Китая, оказавшего большое влияние на культуру Тайваня, и имеет два различных смысла.

Первый заключен в буддистской поговорке: «Цветы в зеркале и луна на воде иллюзорны». Второй формулируется так: «Энергия течет, как вода, в то время как дух сияет, как луна» – так говорят об идеальном состоянии человека.

24 танцовщика прекрасно владеют искусством тай-чи, медитацией, воинскими искусствами, балетными и современными танцевальными техниками. Самого же Лин Хвай-Мина называют азиатским Форсайтом из-за степени его влияния на хореографическую моду региона. «Лунная вода», показанная тайваньскими артистами в свой прошлый приезд в Москву, мерцала в музыке Баха, отражалась в зеркальном отесном клине, растущем из колосников. На черной пустой сцене мужчина и женщина в белом чертили телами пространство, насыщая его тающими в воздухе искусными линиями. Танец превращал сценическое пространство в волшебное театральное время, которое благодаря пластике солистов, безупречно синхронному кольчанию коллективного тела массовки то сгущалось, то замедлялось...

«Песни странников» выстроены на притчевой структуре символов, раскрывающихся грозью бутонов под чутким взглядом, – как в фильмах Сергея Параджанова. Интонационная пластика грузинских народных песен (запись в исполнении хора Рустави) рождает телесную пластику. Танцевать в музыку здесь невозможно. Можно выткать рядом с вокально-музыкальным полотном хореографическую ткань, которая по красоте не уступит выбранной музыкальной ткани, вдохновившей на создание танца. Подъемы и спады вокально-музыкальной реки трансформированы Лин Хвай-Мином в протуберанцы выброшенной в зал сильнейшей энергии и – напротив – в вязь мельчайших напряжений в телах солистов. Соотношение музыкального и хореографического полотен создает мерцание, перетекание общего полотна – и я вижу в том заслугу хореографа. Нам остается вслушиваться, всматриваться, следовать предлагаемой мозаике образов. «Песни странников» – семантическая кладовая, и количество найденных ключей к ней зависит от возможностей и умений нашего восприятия.

Первое, что мы видим – живого Будду. Танцовщик, не шелохнувшись, стоит в луче света и сыплющегося на него зерна, чей поток то ослабевает, то усиливается. Видеть человека, в течение часа стоящего на сцене расслабленно и неподвижно – сама по себе большая урок концентрации и приятая среды. Зерно риса на Востоке так же священно, как в России когда-то зерно пшеницы. Рисовое зерно, символ знания, протекая по телу «Будды» потоком, омывает его зернами знания, и спокойствие фигуры говорит о готовности это знание принять. Мы видим улыбку Будды, чувствуем вкус падающего зерна, боль падающего зерна, ударяющегося о макушку, о руки, об пол. Хор Рустави своим то усиливающимся, то стихающим лением, кажется, управляет течением риса по телу.

Зерна риса падают с неба и смешиваются с землей, становятся почвой, водой, которая

питает дерево и землю, женщина в обещание своего плодородия купается в земле, мужчина – в воде. Из зерен знания прорастает дерево, его крона насыщает кислородом воздух, воздух пропускает через себя бесконечные потоки зерен знания, и так без конца... Бьющие себя ветками деревьев словно возгорают воздушную энергию в человеческом теле, которое в момент касания становится продолжением дерева, его листья и корней, женщина – у корней, мужчина – у листьев. Музыка расцвечивает сказанное и выпевает невыразимое телом: круговорот природы вещей и естественную врожденность человеческих переживаний в этот круговорот. Танцовщики, только что двигавшиеся в едином потоке, в секунду разделяются: мужчины-пловцы прыгают в реку, женщины колышутся на берегу, как отражение в воде, когда ветер бегаёт по реке, а пловцы разгребают воду, как мощная природная сила.

Танцовщики, участники и восхищенные сопровождающие этих порою самопорождающихся картин на фоне подсвеченных потоков риса движутся крайне медленно, сосредоточенно, как на охоте, накапливая в теле энергетику дальнего радиуса.

У Владимира Соловьева красота определяется как взаимопроникновение духовного и материального начал, их полное проникновение и многосложное преломление друг в друге и рождает самые красивые явления природы, например, радугу. Радуга является: хлынувший вдруг с колосников под грянувший хорал грандиозный рисовый сель танцовщики разметывают на брызги, наконец, выплеснув долго копившуюся в мелких напряжениях энергию. Специально покрашенные неотшлифованные рисовые зернышки, преломляясь в лучах прожекторов, как алмазные грани, складываются в радугу – сияющую, золотую.

И танцовщик-монах, в одиночку, на предельно медленной скорости ровняющий граблями аз нулевой точки по спирали культурный слой рисовых зерен, раскручивает потоки знания не с черепашкой, как нам кажется, а с центробежной силой. Так, чтобы силы мысли, спрятанной в зерне, хватило долететь до самой галерки. Хватает: многие подходили к сцене и уносили зернышко с собой, удивляясь его невзрачности в руках после явленного только что всемогущества.

Екатерина ВАСЕНИНА



KONSTANTIN TACHKIN'S
SPBT

Санкт-Петербургский
Театр балета Константина Тачкина



Ирина
Колесникова

"Эта необычайно одаренная танцовщица стоит на пороге мировой славы. Ей присущи разносторонний интеллект наряду с совершенными техническими способностями, в совокупности создающие на сцене эффект разорвавшейся бомбы."

Джеффри Тэйлор "Сандэй Экспресс"
17 декабря 2006, Лондон

Олегта © Photo KT

www.irinakolesnikova.com

НУРЕЕВУ — «К РАДОСТИ»



■ Сцена из балета
Дж.Роббинса «Концерт».

Все началось с досадной неожиданности: самолет, которым я летел в Башкортостан на фестиваль имени Нуреева, из-за грозы над Уфой посадили в Самаре. Похоже, разряды атмосферного электричества стали резонансом накаленных эмоций, вызванных открытием именитого форума танца. Фестиваль и прошел в этом высоком тоне, 13-й порядковый номер больше никаких особо мистических козней не таил. Наоборот, благоприятствовал хорошим сюрпризам: в самом начале состоялась презентация только что изданной книги Нины Жиленко «Гран па Башкирского балета».

Фестиваль, рассчитанный на неделю, открылся премьерой балета «Бахчисарайский фонтан» (постановка Шамиля Терегулова, музыкальный руководитель Роберт Лютер, художник Дмитрий Чербаджи). Рецензия на спектакль публикуется в этом номере журнала.

Одно из важных событий — участие в фестивале балетной труппы Пермского театра оперы и балета имени П.И.Чайковского. Во-первых, выяснилось, что до сего дня, как ни странно, известный коллектив никогда не выступал в Уфе, так что возникший контакт стал залогом дальнейшего творческого сотрудничества. Во-вторых, пристального внимания удостоилась и привезенная пермяками программа. «Хореография Джорджа Баланчина» вклю-

чала два балета на музыку Чайковского: «Серенаду» и «Ballet Imperial». Пермские артисты уже зарекомендовали себя интерпретаторами, восприимчивыми к хореографической стилистике произведений знаменитого мастера. Творения другого американского хореографа Джерома Роббинса — эксклюзив пермской труппы. В первом отделении артисты показали «Времена года» — одноактный балет на музыку Верди. Весьма абстрактный сюжетный набросок оказался прекрасным поводом развернуть танцевальную сюиту, где блистали буквально все исполнители — Виктория Ананян (Зима), Ярослава Араптанова и Роберт Габдуллин (Весна), но, пожалуй, особенно выделились Тарас Товстюк (Сатир) и Сергей Мершин (Осень). Из атмосферы возвышенного лиризма и дionисийского ликования первого отделения, второе — «Концерт» (на музыку Шопена) — переключил зрителей в состояние безмятежных шуток, тонкого юмора и заразительного веселья. Здесь каждая актерская работа отличалась художественной завершенностью и рельефностью портретов-характеров. Еще одним участником спектакля стал пианист Павел Нерсесьян, солировавший во втором фортепианном концерте Чайковского в «Ballet Imperial» и проявивший актерские способности в «Концерте».

Скрытой фестивальной интригой стала новая встреча старых знакомых. Пермским артистам аккомпанировал

симфонический оркестр Башкирского театра оперы и балета, а за дирижерский пульт встал его экс-главный дирижер Валерий Платонов, ныне возглавляющий оркестр Пермского театра. Дирижер и музыканты хорошо понимали друг друга.

На международный статус фестиваля «работали» гастролеры. Испанские танцовщики Лаура Ормигон и Оскар Торрадо уже танцевали в Уфе. Тогда это был «Дон Кихот», теперь – «Баядерка». В «Баядерке» выступали также солист Большого театра Морихиро Ивата (Золотой божок) и солистка театра «Кремлевский балет» Валерия Васильева.

Не знаю, можно ли считать иностранным представительством участие в фестивале Натальи Корнеевой-Бурак и Ивана Корнеева, прибывших из Германии солировать в «Дон Кихоте» (дирижер Г.Ким). Как бы то ни было, танцевали они в истинно русской академической манере и с удаляю, присущей московской школе.

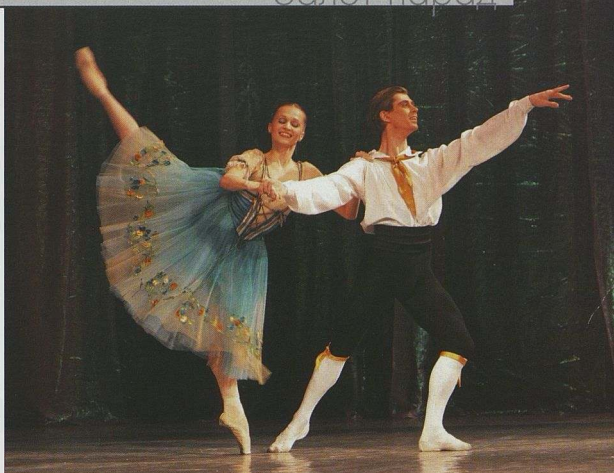
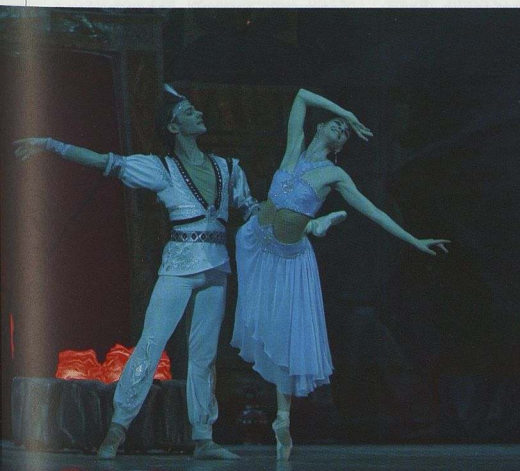
Завершающий фестиваль гала-концерт имел необычный эпиграф: стоя на авансцене, хор театра в темных одеяниях, достойных древнегреческих плакальщиц, исполнил фрагмент из «Вальпургиевой ночи». А в качестве апофеоза гала Роберт Лютер предложил финал IX симфонии Бетховена – Оду «К радости» на стихи Шиллера. Так постарались сблизить атмосферу события с масштабом личности Рудольфа Нуреева.

Сама программа отличалась жанровым разнообразием, хотя и не миновала нескольких критических стрел, выпущенных суровыми уфимскими театроведами. Что ж, предела совершенству нет...

Поначалу – об уфимских артистах. Они достойно смотрелись рядом с гостями, демонстрируя и отличную технику, и культуру танца, и эмоциональную выразительность исполнения. На одном дыхании танцевали адажио из «Лебединого озера» лиричная Гульсина Мавлюкасова и поэтически возвышенный Ильдар Маняпов, в «Гопаке» показался прыгучий Дмитрий Марасанов, ощущение стиля и погруженность в игровую стихию знаменитой «Тарантеллы» Дж.Баланчина отличали танец Елены Фоминой и Артура Новичкова.

В известном pas de deux Дианы и Актеона (хореография А.Вагановой) из балета «Эсмеральда» с предельной самоотдачей танцевал Морихиро Ивата. Его партнершей

■ Лаура Ормигон и Оскар Торрадо в балете «Баядерка».



■ Дарья Жданова и Андрей Евдокимов. Па де де из балета «Фестиваль цветов в Джензано».

была трогательная и одновременно технически уверенная Гузель Сулейманова. Публика также восторженно приняла исполнение московским гостем экзотической миниатюры «Восхождение на Фудзияму» (собственное сочинение Морихиро на музыку группы «Сенс») и монолог «Самурай» (музыка Кодо, хореография М.Лавровского). Оригинальный репертуар предложили зрителям Н.Корнеева-Бурак и И.Корнеев, особенно понравилось их прочтение композиции «Сотворение» У.Шольца (музыка Гайдна). Московские артисты Валерия Васильева (театр «Кремлевский балет») и Олег Харюткин (Театр классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Васильева) избрали для выступления на гала фрагменты из балетов Ю.Григоревича – «Ангара» и «Ромео и Джульетта».

Выпускница Уфимского хореографического училища Дарья Жданова «вернулась» на башкирскую сцену в качестве солистки московского театра «Русский балет». Вместе с солистом Большого театра Андреем Евдокимовым и башкирскими артистками она исполнила Grand pas из балета «Фестиваль цветов в Джензано».

С интересом встречали уфимцы выходящие с завидным постоянством телевизионные дневники – плод неустанного труда Гузель Галимовой и ее съемочной группы. Фигурой, весьма популярной у журналистов, стал хореограф и педагог Яков Лившиц. Свой творческий путь он начинал тоже в Уфе. Затем работал в Воронеже и Ленинграде. Сейчас Яков Захарович живет в Иерусалиме, но пребывание в родной Уфе не просто всколыхнуло дорогие сердцу воспоминания. Возникло желание что-то сделать для башкирского балета. Так что будем надеяться, что балетмейстер приготовит к 70-летию Рудольфа Нуреева подарок и городу, и его зрителям.

В успехе фестиваля – немалая доля усилий команды единомышленников, которую образовали новый директор театра Владимир Рихтер, профессиональный музыкант и опытный организатор, новый главный дирижер Роберт Лютер и художественный руководитель балета Шамиль Терегулов.

Александр МАКСОВ
Фото А.ГУТНИКА

КАРУСЕЛЬ



В рамках творческого проекта «Славянские встречи» подмосковные Люберцы принимали VII Московский областной конкурс исполнителей русского народного танца «Карусель Москвы». (Учредитель – Министерство культуры Московской области при активной поддержке Администрации Люберецкого муниципального района и Музыкального общества Московской области). Во время праздника было показано более 130 танцев, свое мастерство продемонстрировали около тысячи участников из различных районов и городов Московской области. В состязании участвовали умельцы разных возрастов, начиная с пяти лет! Что удивительно – лауреатом в первой возрастной группе стал Образцовый ансамбль танца «Росинка» дома культуры «Чайка» из города Железнодорожный (руководитель Екатерина Козлова), пятилетние и семилетние ребяташки достойно справились с конкурсной программой, завоевав также еще и специальный приз.

Среди лауреатов постарше – Ансамбль учащихся детской хореографической школы из города Люберцы (руководитель Татьяна Тропина), образцовый хореографический коллектив «Ровесник» из города Озеры (руководитель Зинаида Михайлова), детский образцовый ансамбль «Карнавал» из города Лобня (руководитель Ольга Седова), народный коллектив – ансамбль «Перепляс» дома культуры «Химик» из Электро-стали (руководитель Вера Исхакова) и ансамбль народного танца «Россианочка» из Пушкино (руководитель Ольга Калинова).

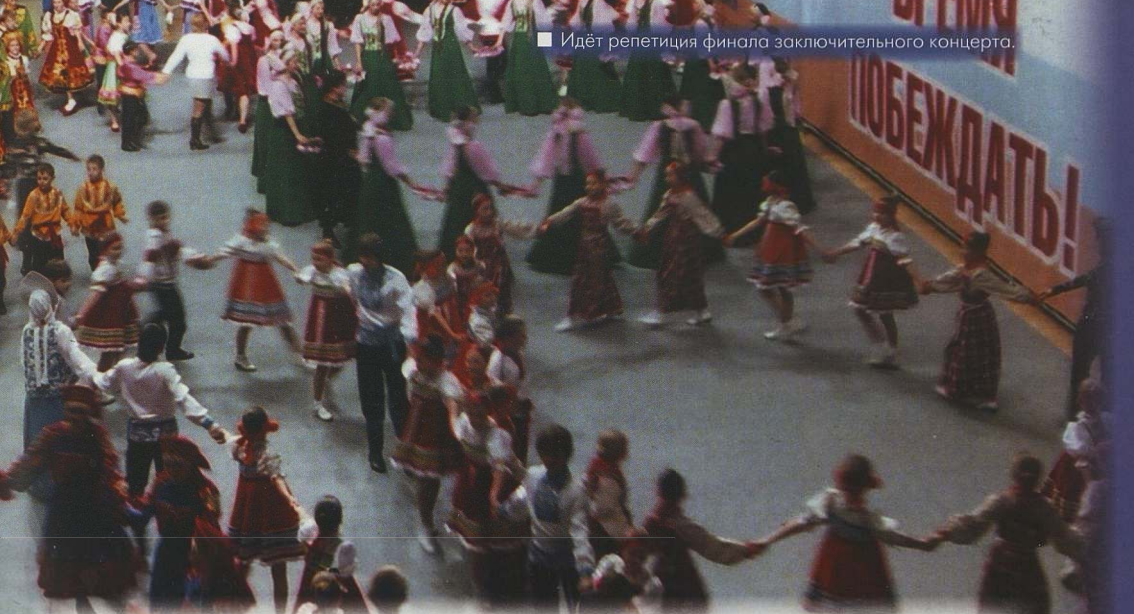
Самыми взрослыми победителями (им по 18 лет и больше) жюри единогласно признало народный ансамбль танца «Боярышня» из поселка Кострово Истринского района (руководители Алла и Евгений Рыцаревы) и народный хореографический ансамбль «Россия» дома культуры Люберецкого района (руководитель Александра Шмелева).

Мы увидели танцы различных облас-

тей России – Московской, Архангельской, Кировской, Смоленской, Брянской, Орловской, Курской, Белгородской, Владимирской, Рязанской, Вологодской, Воронежской. Постановщики опирались на фольклорный материал, представляли свои оригинальные решения. Жюри отметило «Полесские вечерки», созданные на основе плясок Брянщины, и «Веровочки», в основу которых положены танцы Белгородской области в исполнении ансамбля «Карусель» Люберецкой детской хореографической школы. Показанный ансамблем из города Озеры танец «Топотуха-веселуха» вообрал в себя хореографические традиции Владимирской земли. Заслуживает похвалы и танец «Молодицы» на материале казачьего фольклора в исполнении ансамбля народного танца «Боярышня» из поселка Кострово Истринского района. Добротную исполнительскую технику и привлекательную манеру движений показали участники ансамбля народного танца «Рос-

МОСКОВИИ

Идёт репетиция финала заключительного концерта.



сияночка» из Пушкино. Композиция танца «Зареченский пяточок» в исполнении ансамбля народного танца «Перепляс» дома культуры «Химик» из Электростали обратила на себя внимание знанием фольклорных образцов и вдумчивой их сценической обработкой. Музыка и вокал органично дополняют действия артистов, на сцене возрождается естественная атмосфера деревенского пяточка, на котором веселится молодежь.

К сожалению, оригинальных русских хороводов (за исключением наследия Н.С.Надеждиной) на празднике было представлено совсем немного. Хорошее впечатление оставило исполнение лирического танца «Сенокосная пора» ансамблем танца «Сувенир» из города Воскресенска. Синтез элементов классического танца и русской народной хореографии показался органичным, добавим к этому четкую композиционную выстроенность, что и способствовало созданию на сцене обобщенного образа сенокосной поры.

«Фольклор – это не просто наша история; это нескудеющая духовная сокровищница», – эти слова великого Моисеева актуальны сегодня, как никогда. Время показывает, что, пройдя мимо этой сокровищницы и не принося к ее богатствам, хореограф не сможет в полной мере понять характер, духовный мир, образ мышления русского человека и отразить его образ в своем творчестве. Незнание культуры, быта, нравов, областных особенностей русского народного танца, образа жизни людей той или иной местности приводит к тому, что на свет рождаются поверхностные пластические решения, лишённые художественной подлинности. Были такие танцы и на данном конкурсе. Неудачи их авторов свидетельствуют о том, что им необходимо более углубленное изучение фольклора, творческое его осмысление, поиски путей к конкретному пониманию отличительных особенностей в характере, манере, стиле исполнения не только движений, но и песенно-

музыкального материала, костюма, умения выявить меру взаимовлияния соседствующих областей или других регионов России.

«Русский танец – национальное богатство, его беречь надобно», – говорила Татьяна Алексеевна Устинова, классик русского народного танца. Но добавим к ее словам – чтобы беречь это национальное богатство, надо его знать. А значит – процесс постижения богатств русского народного танца постоянен и бесконечен для всех, кто посвятил ему свою жизнь.

Завершился VII Московский областной конкурс исполнителей русского народного танца «Карусель Московии» заключительным концертом и награждением победителей в прекрасном Дворце спорта «Триумф». Этот гала-концерт вылился в большой и яркий праздник русского народного танца, доставив немало радости и участникам, и зрителям.

Валерий БУТЫРКИН,
член жюри

ОНА В ОТСУТСТВИИ И СМЕРТИ

Любовь



Программа седьмого открытого фестиваля искусств «Черешневый лес», организованного при поддержке компаний Bosco di Ciliedgi и «Билайн», включила в себя два балетных вечера. Выбор не большой, но зато и не формальный.

Первая программа состояла из трех одноактных спектаклей, поставленных при участии труппы «Кремлевский балет» и Фонда имени Мариса Лиепы. Это партнерство не ново и балеты «Синий Бог» и «Тамар» публике уже показывались. Главный интерес вызвала обещанная премьера «Болеро». На знаменитую музыку Мориса Равеля ставили чуть ли ни все балетмейстеры мира. С историей же первой постановки широкая публика знакома меньше, несмотря на то, что создавали ее фигуры знаковые для истории балета. Первой исполнительницей главной партии была Ида Рубинштейн, для которой Равель и написал «Болеро». Костюмы и декорации делал Александр Бенуа, а хореография принадлежит Брониславе Нижинской. Этот, самый первый, спектакль, показанный в 1928 году в Париже, был и предложен зрителям.

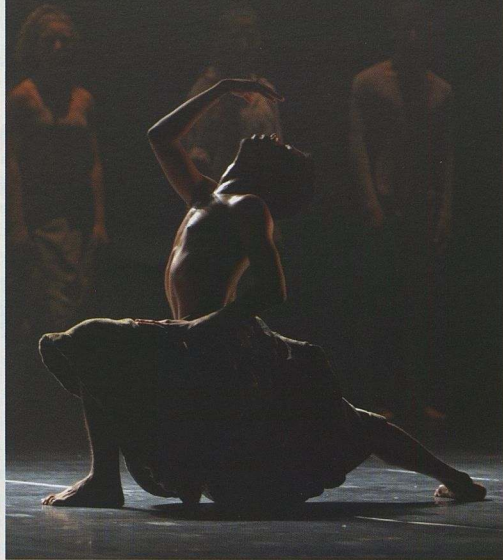
Насколько он именно «тот», не знает уже никто. Но сохранились фотографии, подробные записи самой Нижинской, а работавшая с ней Нина Юшкевич скрупулезно воссоздала спектакль для Оклендского балета в 1995 году. Участница этого спектакля Хилари Митчелл и внучка Брониславы Нижинской Натали Роец специально приехали в Москву, чтобы поработать с артистами «Кремлевского балета» и исполнительницей главной партии Илзе Лиела перед премьерой.

Художница Анна Нежная бережно восстановила костюмы и декорации Александра Бенуа, опиравшегося в работе над этим спектаклем на творчество Гойи. После по-бродвейски яркого оформления балетов «Тамар» и «Синий Бог» темный трактир в Барселоне, где происходит действие «Болеро», выглядит сценой из черно-белого фильма. Такой аскетизм придает картинке изысканность. Мрак по бокам площадки, в котором угадываются силуэты посетителей, посередине – ярко освещенный стол, окруженный сидящими мужчинами, а на столе – Она-Женщина-Страсть – начинает двигаться под ленивую «раскачивающуюся» мелодию.

У Илзе Лиела это одна из самых удачных ролей. Здесь ее обычно прохладная манера вылилась в сдержанную страсть. Глаза лишь изредка отрываются от пола, положения графичны и изысканны, но энергетика изнутри так окрашивает каждое движение, что ювелирно выверенные позы выглядят почти откровенными.

Мелодия, висящая в воздухе трактира душным маревом, медленно насыщается ритмом. Запущенные им колебания воздуха, усиливаясь, вовлекают в танец все новых участников. Постепенно вся сцена превращается в пульсирующую массу. И только Она-Женщина-Страсть все

■ Илзе Лиела в балете «Болеро». Фото Дкуликова (Большой театр)



■ Фрагменты спектакля «Экодум» Театра современного танца «Киббуц». Фото И.ЗАХАРКИНА («ИЗВЕСТИЯ»)

чаще взлетает над толпой в руках партнеров, чтобы замереть наверху с последней кричащей нотой.

По сравнению с более поздними версиями спектакль выглядит наивно-сюжетным. Здесь есть гитаристы, кинжалы, разбитый на две группы народ и даже Он (Александр Чернов), не очень убедительный, но все же обозначенный. Костюмы реалистичны и помогают нарисовать колоритную картинку двадцатых годов прошлого века, напоминающую кадры немого кино. Пожалуй, ассоциации с кино не случайны, что-то «кинематографичное» есть и в самом спектакле, и в индивидуальности Илзе Лиела, которая любит работать в стиле див «великого немого».

Лексика Брониславы Нижинской замешана на фламенко, то есть не на сценической, а на народной хореографии, хоть и сквозит в ней местами что-то неуловимо «донкихотовское». Женское соло в прологе, построенное на «испанских» позах, постепенно превращается в повторяющиеся, подхваченные массой танцевальные формулы, где фольклорные движения выглядят почти современным. И невозможно понять, где балетмейстер успевает перейти границу между истоками и новаторством.

Пожалуй, «Болеро» стало одним из самых удачных проектов Андриса Лиелы.

Второе танцевальное событие «Черешневого леса» – спектакль израильского Театра современного танца «Киббуц». Его название «Экодум» составлено из слов «эко» («экология» или «эхо») и «doom» («судный день», «гибель»). Между первым и вторым спектаклями – пропасть. Новый мир уж точно не способен на массовое восхищение одной женщиной. У него совсем другие проблемы и интересы. Он агрессивен, жесток, его герои – части системы, ищущие спасения внутри себя и лишь в общении с собой способные на лирику и человечность. Каждый мечется и старается сохранить индивидуальность, а в итоге послушно встраивается в предложенный жизнью рисунок, обретая уверенность и агрессию. Артисты то вытягиваются паровозиком, ползущим по сцене в произвольном направлении, то маршируют правильными рядами на зрителя, обрушивая в зал волны энергии и сексуальности. Временами они выпадают из этой «матрицы», разбиваясь на множество соло и дуэтов, чтобы затем вновь встроиться обратно. Полная метафор притча рассказывает о том,

что каждый из нас индивидуален, тонок и зависим от воспоминаний, а все вместе – не ведаем, что творим.

Идея хореографа Рами Беира – привлечь внимание к разрушительной деятельности человечества – больше подходит для плаката социальной рекламы. Но он умудряется вывести ее на сцену, сделать ненавязчивой и в то же время мощной. Танцовщики берут зал сумасшедшей энергетикой, а в тот момент, когда кажется, вот-вот наступит кульминация, действие вдруг «проваливается» в простенькие, пустынные, бытописательские зарисовки – ностальгические и банальные, обывательские и чудаковатые, как сама повседневность, за которой так удобно не замечать серьезных проблем.

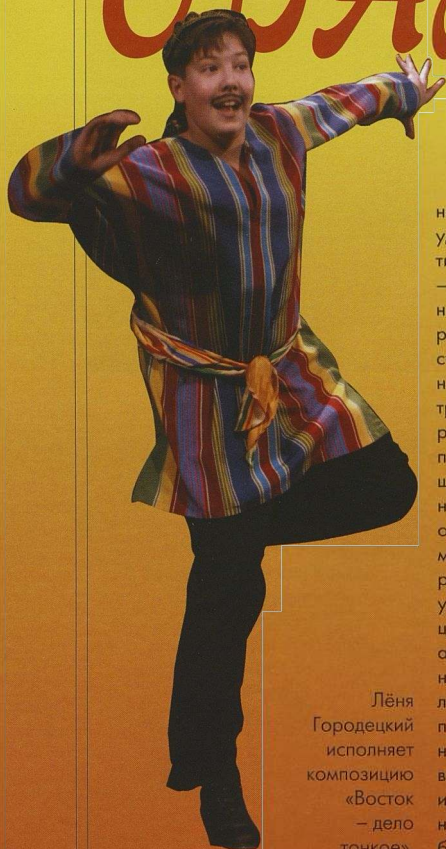
После короткой передышки хореограф снова возвращает зрителей в жесткую реальность, чтобы дальше растворить ее в невероятной по красоте картине снегопада. Посреди сцены, в луче, замедленно движется танцовщица, а сверху на нее долго-долго валит густой снег. Постепенно он заметает всю сцену, создавая ощущение покоя, очищения, надежды – возможности невозможного.

Рами Беир – мастер задавать вопросы, обозначать их, но не давать ответы. Ответы остаются за зрителями, на которых обрушивается мощная эмоциональная волна его фантазии. Он сам занимается светом и сценографией своих спектаклей, чтобы добиться целостности постановки, и делает это блестяще. В «Экодуме» свет – едва ли ни главная составляющая успеха. Другая важная составляющая – профессионализм танцовщиков, которые работают безупречно.

Центральный образ спектакля – апельсиновое дерево, вместо корней у которого – прозрачный куб. В его тесном пространстве бьется молодая женщина в поисках выхода. Пожалуй, единственное, что объединяет «Болеро» и «Экодум», – Она, главная героиня. Только, если в «Болеро» Она вне всяких сомнений была бы пышной кроной, то в «Экодуме» Она – это корни, основа всего живого. Так много всего поменялось за три четверти века! К стати, выхода Она не найдет. Может быть, в этом и заключается идея спектакля: выхода нет, но его поиск – и есть жизнь.

Ольга ГОНЧАРОВА

ОДА ЖЕТВОЕ НАСТРОЕНИЕ



Лёня
Городецкий
исполняет
позицию
«Восток
— дело
тонкое».

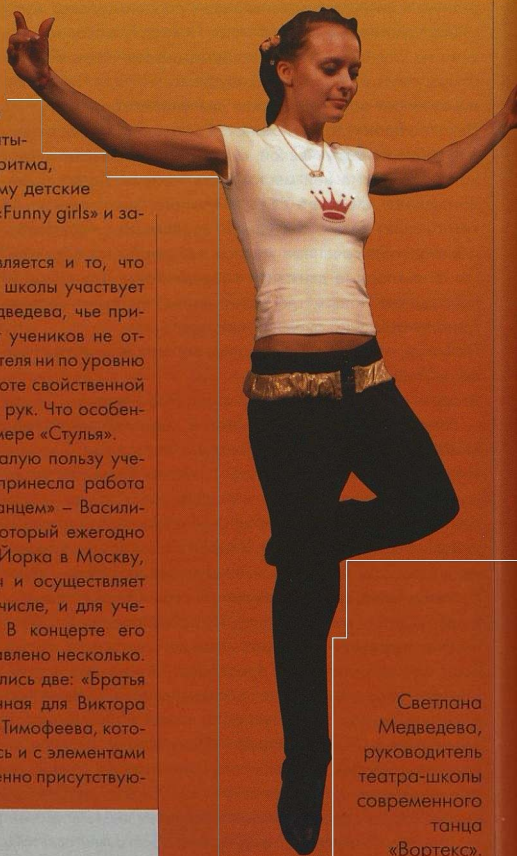
ног» и изящная пластика рук. Вторая уделяет основное внимание развитию техники и значительно меньше — выразительности танца. Правда, на этот раз выступление школы украсило участие ранее обучавшейся степу в Красноармейске юной Алины Кузнецовой, которая продемонстрировала не только совершенную работу ног, но и особый артистизм пластики. Что же касается третьей школы, то ее исполнительской манере свойственно использование оригинальных приемов: многие номера строятся не на музыке, а на ритмической канве, создаваемой ударами ног танцующих юных артистов. Что, несомненно, является удачной педагогической находкой, вырабатывающей чувство ритма, и свидетельство тому детские номера — девичий «Funny girls» и забавный «Нотки».

Полезным представляется и то, что во многих номерах школы участвует сама Светлана Медведева, чье присутствие заставляет учеников не отставать от руководителя ни по уровню техники, ни по красоте свойственной ей особой пластики рук. Что особенно проявилось в номере «Стулья».

Ну и, конечно, немалую пользу ученикам «Вортэкса» принесла работа с «русским американцем» — Василием Мышлецовым, который ежегодно приезжает из Нью-Йорка в Москву, дает мастер-классы и осуществляет постановки. В том числе, и для учеников «Вортэкса». В концерте его работ было представлено несколько. Особенно запомнились две: «Братья Николс», поставленная для Виктора Шустова и Тимофея Тимофеева, которые лихо справились и с элементами акробатики, неизменно присутствующими

в номерах знаменитых братьев, и сольная миниатюра из мюзикла «Blue skies», где тот же Тимофеев продемонстрировал не только технику и изящество манер, но и умение жонглировать тросточкой.

Программа представила и тех исполнителей, которые не связаны ученическими узами ни с одной из названных школ, но привлекли к себе не меньшее внимание. Так, неприменный участник всех степовых акций последних лет Лёня Городецкий за последний год сильно подрос и при этом сохранил обаяние симпатичного толстячка, сумев окрасить



Светлана
Медведева,
руководитель
театра-школы
современного
танца
«Вортэкс».

В прошедшем театрально-концертном сезоне продолжали радовать своей активностью мастера стела. Итоги своей работы показали, объединившись в одном концерте,

семь московских школ степа. Сама цифра «семь» — весьма порадовала, поскольку стала свидетельством растущей популярности жанра.

В концертной программе наиболее активно проявили себя «Русская школа американского степа» под руководством Константина Неверединова, Школа Олега Федоткина и Театр-школа современного танца «Вортэкс», руководимая Светланой Медведевой.

Для первой характерны стремление сохранять так называемую «музыку

юмором любопытный номер «Восток – дело тонкое».

Конкурс «Золотая набойка» на этот раз позволил познакомиться лишь с небольшим количеством степистов из других республик и городов. Украина была представлена только Днепрпетровском. К сожалению, обычно активные на таких форумах представители Одессы отсутствовали. Днепрпетровский гость Владимир Кривуля обладает очень хорошей техникой, но воспринимать его танец должным образом мешал нелепый костюм.

Активно проявила себя «Школа ступа Николая Караченцова» из подмосковного Красноармейска. Ее ученики Татьяна Чернова и Алексей Старичев сумели привнести долю психологизма в дуэт, поставленный Н.Остаповым. Свообразием движений отличался сольный номер Алексея Кичикова: частое вставание на носки, резкое сближение колен придавало его танцу запоминающийся гротесковый характер.

В сольном номере и дуэте с Ариной Пережогой вновь удачно выступила Алина Кузнецова из Школы Олега Федоткина.

Но особенно хочется отметить номер «Оранжевое настроение», завоевавший на конкурсе первое место. Постановщику К.Невретдинову удалось передать характер своей ученицы Виктории Сичаловой – ее артистизм, веселую увлеченность танцем, изящество пластики. В конце номера автор удачно использовал игру со скакалкой, что внесло разнообразие в степовые движения. Словом, получилась очень удачная эстрадная миниатюра.

Процедура награждения лауреатов конкурса проходила в начале второго отделения заключительного концерта. Жюри отметило два дуэта: Т.Чернову и А.Старичева, а также А.Кузнецову и А.Пережогину. А затем мы снова увидели представителей «Вортэкса» – они показали поставленное Мышлецовым трио «Фанки», в котором В.Шустов, Т.Тимофеев и В.Силаев в образе самодовольных шегелей (канотье, пиджаки и тросточки) с азартом соревновались в виртуозности исполнения.

Приятная неожиданность – выступление Светланы Путинцевой – воспитанницы известной Оренбургской школы, выпустившей немало хороших степистов: в ирландском степе Путинцева сумела угадать и воплотить под-

купающую женственность. Приняли в концерте участие и признанные мастера ступа – Константин Невретдинов, Олег Федоткин, Ильдус Хамидуллин, Николай Занузин.

В финале публику ждал необычный джем-сейшен с участием неожиданных гостей – коллектива Николая Скрябина, представляющего совсем другой жанр – брейк, что придало происходящему особый азарт, который возрастал с каждой минутой и заражал зрительный зал, бурно приветствовавший каждую импровизацию. Действия участников становились все смелее и неожиданнее: прыжки, кульбиты, верчения, и даже – на голове, сменяли друг друга. Причем, к исполнителям брейка подключились и степисты, не желавшие отдать пальму первенства лихим гостям.

Сейшен длился довольно долго, пока, наконец, разум не победил азарт – и из-за кулис вытащили забившихся туда и вопивших от восторга ребятишек, и все поколения участников концерта чинно «отстучали» несколько вариантов степовых фраз, поставив окончательную точку в этом вечере. На вопрос, с какой целью были приглашены участвовать в концерте эти гости, устроители поделились своими раздумьями о том, что наш степ стал словно топтаться на месте и что его следует оживить новыми идеями, движениями. Им кажется, что контакты с брейком будут тому способствовать. Ведь и американцы такой союз почитают.

Разделяя точку зрения на некий застой в развитии ступа, тем не менее, трудно согласиться, что включение в его номера головоломных, хотя отчасти и занятых приемов решит проблему. Во-первых, есть большой риск травмирования исполнителей, в частности, детей. Во-вторых, частое употребление трюков превратится в очередной штамп, и проблема обновления жанра вновь даст себя знать. Что же касается использования трюков американцами, то отживаются их делать лишь самые темпераментные.

Задачу обновления можно решить, если степом заинтересуются постановщики-профессионалы – их мало, но они есть, чьи способности выявлять индивидуальности исполнителей



Олег Федоткин.

и соответственно им придумывать характер и стилистику номера, а привносить в него определенное содержание, делают такие композиции по-настоящему значительными.

Примеры тому мы видели и в прошедшем концерте. Так что пожелаем балетмейстерам обратить внимание на степ. На красоту и разнообразие его ритмов и многообразия музыкального материала. На преданность исполнителей этому жанру, которая помогла ему выжить, несмотря на многолетнее преследование. Таланты в нашей стране не перевелись, не остыл и их интерес к степу – в одной Москве существует немало школ, где хорошо учат азам жанра. Теперь дело за мастерами-хореографами, им создавать из этого «материала» произведения, которые обогатят и украсят нашу сильно обделенную танцем эстраду.

Наталья ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ
Фото Д.СОБОЛЕВА



Виктория Степанова и солист Большого театра Артём Шпилевский во фрагменте из балета «Лебединое озеро»



1 Фоторепортаж Д.КУЛИКОВА

3

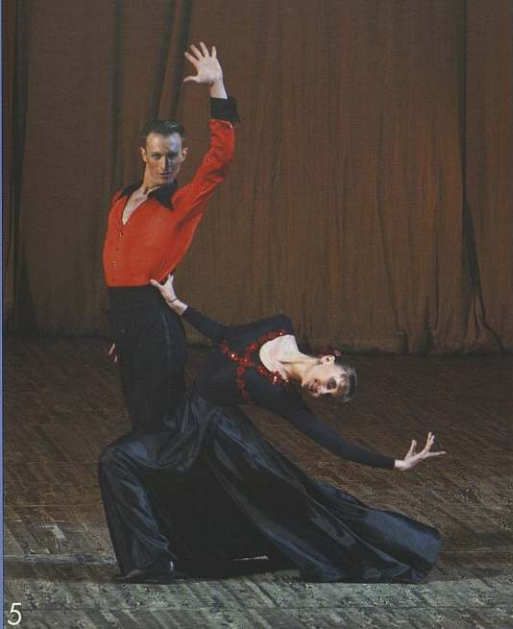
ПЕРВЫЙ ВЫПУСК

ШКОЛЫ ТЕАТРА ТАНЦА «ГЖЕЛЬ»



Позади – выпускные экзамены, которые успешно сданы. Но в этот день на эстраде Концертного зала имени П.И.Чайковского юные «гжельцы» держали ещё один – на звание быть артистом, органично выглядеть в самом разнообразном репертуаре, на умение искать краски для создания художественного образа. Фрагменты из балетов классического наследия «Лебединое озеро», «Корсар», «Конёк-Горбунок», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Шопениана», картина из оперы «Фауст» «Вальпургиева ночь», современные, народные и классические композиции они исполняли увлеченно и выразительно. В концерте, кроме выпускников, принимали участие ученики младших классов.

4 Публикуемый в этом номере журнала фоторепортаж рассказывает о юных танцовщиках – первых выпускниках Московского хореографического училища при Государственном академическом театре танца «Гжель».



5

1 Елена Митрохина и Дмитрий Сероштан во фрагменте из балета «Спящая красавица».

2 В.М.Захаров и участники концерта.

3 Денис Родькин в вариации из сцены «Океан и Жемчужина» («Конёк-Горбунук»).

4 Анна Иванова и Дмитрий Захаров в па де де из балета «Конёк-Горбунук».

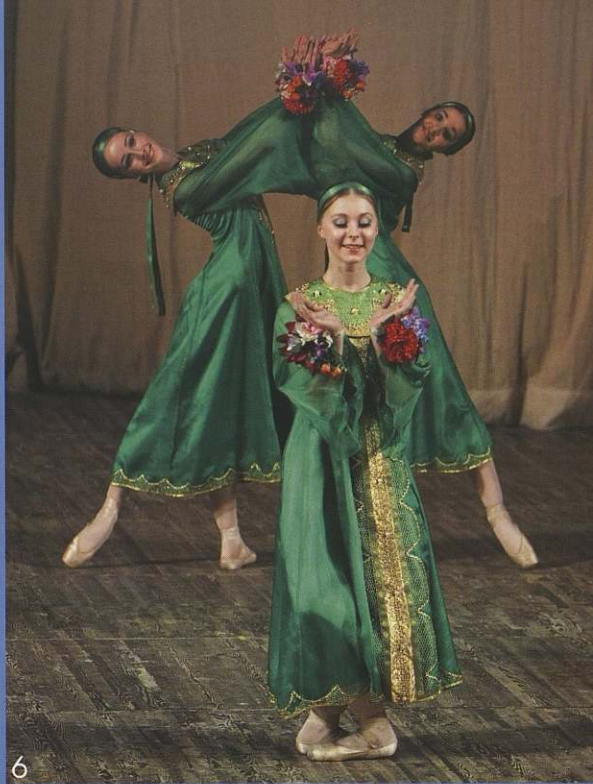
5 Галина Клюквина и Александр Носов в Болеро из балета «Дон Кихот».

6 Учащиеся средних классов в хореографической миниатюре «Жостовский букет».

7 Наталья Нечаева и солист Большого театра Андрей Евдокимов в па де де из балета «Корсар».

8 Анна Иванова и Дмитрий Захаров в картине «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст».

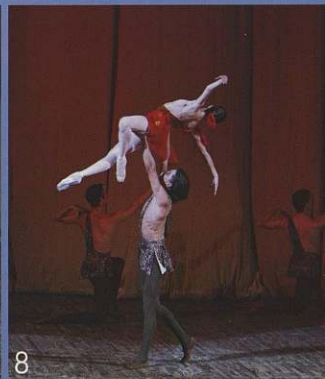
9 Учащиеся младших классов в хореографической миниатюре «Танец с зонтиками».



6



7



8



9

ДИАЛОГИ с будущим

ФАКУЛЬТЕТ СОВРЕМЕННОГО
ТАНЦА ГУМАНИТАРНОГО
УНИВЕРСИТЕТА (ЕКАТЕРИНБУРГ)
ПРЕДСТАВИЛ ОТЧЕТНЫЙ КОНЦЕРТ,
ЗАВЕРШИВШИЙ ОЧЕРЕДНОЙ
УЧЕБНЫЙ ГОД. ПО МНЕНИЮ
СПЕЦИАЛИСТОВ, ВЫСТУПЛЕНИЕ
СТУДЕНТОВ ОТЛИЧАЛОСЬ
ОСОБОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЗАВЕРШЕННОСТЬЮ И
СТИЛЕМ, СОЕДИНЯЮЩИМ
УНИВЕРСИТЕТСКУЮ ШИРОТУ
ГОРИЗОНТОВ – С ТВОРЧЕСКОЙ
СОСТОЯТЕЛЬНОСТЬЮ
ПРОФЕССИОНАЛОВ.

■ На занятиях факультета современного танца Гуманитарного университета (Екатеринбург).

Для составления программы большого – в трех отделениях – вечера обошлись полностью своими силами. Часть работ сочинили и поставили сами студенты. Для них культ индивидуальности, исповедуемый неклассическим танцем, – возможность самовыражения и пробы творческих сил (работа самой молодой из авторов этого вечера, второкурсницы Анны Щеклеиной с говорящим само за себя названием «Красная» – по экспрессивности и открытости – почти что жестокий романс). В то же время продуманные образовательные стратегии факультета – залог качественной профессиональной рамки этому поиску творческой идентичности. Главное открытие: студенты факультета мыслят не банальными литературными схемами, но пластическими метафорами, нетривиально и современно. Героиня постановки «Ее тайна» студентки Анны Добрыниной (4 курс) мечтает о... тучельках. Вместо этого постоянно натывается на горы старых стоптанных обувок... Но странно: когда мечта сбывается, после первых неверных

шагов на тонких каблукках героиня вдруг осознает, что взамен утратила что-то важное или кого-то... дорогого. Навсегда. Жесткий, нервный танец, с виртуозными прыжками и падениями. Произвели впечатление работы Ильи Романова. Его «Соло» придумано, как постепенный захват тела черным трико. «Сон Пикассо» увлекает сразу – с первой модернистски-манерной позы танцовщика, возникающей из опасного рокота звуков музыки Ксенакиса. Вслед за этим (как по законам сюрреалистического сна) навязчиво рождаются и наплывают один на другой фрагменты странных отношений четырех странных персонажей.

Студенты представляли работы и своих педагогов, ярких персон в мире современного танца. Постановки Марии Козевой (танцевавшей у европейских звезд – Татьяны Багановой, Анук ван Дайк, Пала Френака, Йоханна Шлемера) отличает созерцательность, непротиворечивое слияние тела с жизненным потоком, словно протекающим через него. Обращение к лютовей прелюдии и фуге Баха придало стройность и отточенность всей композиции. Геннадий Абрамов – художественный руководитель факультета, знаковая личность для российского пластического театра, в музыке современного канадского композитора Патрика Каррабре услышал историю... самовлюбленного красавца и его преданной подруги. Классический сюжет Нарцисса и Эхо он решил в присущем ему стиле, сочетающем тонкий художественный вкус с естественной, почти животной силой и красотой движений человеческого тела. Вернее, двух тел. (исполнители – М.Салыкаев и Е.Милюткина).

Обрамляли программу большие, очень разные но, в то же время, принадлежащие одному и тому же пространству современного танца работы. Название одной из них можно перевести, как «Игровая площадка идентичности». Она принадлежит молодому американскому танцовщику и начинающему балетмейстеру Чарльзу Спендеру, не так давно защитившему



дипломы Университета в Беркли (США, Калифорния) по специальностям «Танец и исполнительское мастерство» и «Английская литература». Его кредо – деконструкция банальности. Студенты в одинаковых серых юбочках и блузах дефилировали, синхронно плясали, выполняли несложные движения в простеньких поп-ритмах. Но вдруг посреди этой туповатой шагистики возникли островки подлинной нежности и задумчивости, когда каждый, казалось, вдруг вспоминал что он – не только песчинка в общем потоке, но и неповторимая индивидуальность.

Вторая работа – от Александра Гурвича, хорошо известного по победам на Витебском фестивале, участвует в ЦЕХе, сотрудничестве с фестивалем «Восток» в Сансе (Франция). Гурвича можно считать ярким представителем мужского contemporary. Представленная им вместе с М.Салыкавым и И.Романовым «Валгалла» на музыку финского композитора Киммо Похьянена, где действуют трое героев в ватниках и алых фуфайках, – вещь, произрастающая из глубин коллективного российского бессознательного, с его неизжитой травмой невыносимого гулаговского опыта. Самое интересное – весьма молодой еще хореограф, который может знать о сталинских лагерях только из книг да фильмов, становится как бы медиумом, переплавляющим этот опыт в танцевальную композицию. Из бытовых жестов, порой, напоминающих ненормативную лагерную лексику (персонажи орудут ножиками, жестко «мочат» провинившегося товарища), вырастают то захватывающие новизной и выразительностью лихие разудалые плясы, то медитативно-завораживающие элегии с истаивающими движениями кистей рук, напоминающих крылья волшебных птиц, улетающих прочь... Факультет современного танца появился в структуре Гуманитарного университета – одного из первых негосударственных вузов страны – шесть лет назад по инициативе ректора университета, профессора Льва Заска и одного из главных кураторов этого вида танца в стране Льва Шульмана. По сей день остается единственным в стране. Первые выпускники факультета год назад получили дипломы с квалификацией «преподаватель, художественный руководитель хореографического коллектива» и уже активно работают. Специфику образования, разумеется, составляют актуальные формы современного танца: модерн, релиз, джаз-танец, а также

занятия по композиции и импровизации. Для проведения мастер-классов и постановочной работы сюда постоянно приглашаются ведущие отечественные и зарубежные специалисты. Постоянно сотрудничает с факультетом Ольга Пона, перформанс в Доме актера недавно устраивал американец Боб Айзен, секретами профессии делилась Екатерина Басалаева, участник международных фестивалей и уоркшопов. А визит французки Паскалины Ноэль, сертифицированного специалиста по технике Марты Грэхем, завершился приглашением одной из студенток на стажировку в Париж.

Наряду с этим основополагающими для любого профессионального исполнителя остаются академические дисциплины. В том числе – уроки классического танца у Татьяны Гичиной, характерный танец в классе Лидии Ирышковой, народный танец – у Анны Поляковой. Подобная разносторонняя подготовка, вместе с циклом необходимых университетских дисциплин, а также – изучением истории танца, музыки, театра и других искусств, позволяет выпускникам факультета чувствовать себя профессионалами в любимом виде искусства. Факультет заявил о себе в весьма драматический момент недолгой пока истории отечественного современного танца. Неприсуждение премий в этой области членами жюри «Золотой маски» нынешней весной – это не просто каприз академически ориентированных экспертов. Скорее, симптом того,

что актуальный вид искусства, с таким энтузиазмом воспринятый интеллектуалами в момент своего появления в начале 90-х, сегодня явно буксует и все чаще встречается с непониманием простых зрителей, критики, чиновников от культуры. Причин такого охлаждения много. Но главная – несформированность, несмотря на усиление одиночек, культурного контекста, да и просто – инфраструктуры, обеспечивающей развитие новых танцевальных форм, техник, подготовку специалистов, гастрольный обмен. Несформированность вкусов публики, наконец. Лучшие отечественные труппы («Провинциальные танцы», «Челябинский муниципальный театр современного танца» и т.д.) последние пару лет предпочитают гастрольную деятельность, преимущественно, за границей. По закону заполнения пустот начинают цвести ярким цветом безвкусица и непрофессионализм: часто, под видом серьезного танцевального искусства преподносится то глубокомысленная чепуха, то плохо артикулированный, далекий от художественности продукт. Тем не менее, социальный заказ на искусство такого рода, безусловно, существует: много людей самых разных возрастов ждут встречи с ним ради напряженного диалога, серьезного переживания, осмысления важных внутренних проблем. Деятельность факультета современного танца дает надежду на то, что подобный диалог возможен.

Наталья КУРЮМОВА





INTERNATIONAL
FEDERATION
of
BALLET
COMPETITIONS

В МЕЖДУНАРОДНОЙ ФЕДЕРАЦИИ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

Идея объединений международных балетных конкурсов родилась давно, но до недавнего времени осуществлялась лишь на базе личных контактов их руководителей.

Как известно, музыкальные конкурсы и фестивали имеют свою Федерацию, что способствует их постоянному развитию и совершенствованию. Во время проведения юбилейного X Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве деятели балетного искусства сделали, наконец, решительный шаг и создали Международную Федерацию балетных конкурсов, первая Ассамблея которой состоялась в Москве весной нынешнего года.

В настоящее время Федерация объединяет 13 крупных балетных соревнований:

- Международный балетный конкурс в Варне, Болгария;
- Международный конкурс артистов балета и хореографов в Москве, Россия;
- Международный балетный конкурс в Хельсинки, Финляндия;
- Международный балетный конкурс имени Сержа Лифаря, Киев, Украина;
- Открытый конкурс артистов балета России «Арабеск», Пермь, Россия;
- Конкурс Австрийского танцевального совета (ОТР), Вена, Австрия;
- Международный балетный конкурс имени Рудольфа Нуреева, Будапешт, Венгрия;
- Международный конкурс танца в Сеуле, Корея;
- Международный балетный конкурс в Шанхае, Китай;
- Международный юношеский конкурс классического танца «Хрусталь-

ная тувелька», Харьков, Украина;

- Международный Балтийский фестиваль-конкурс, Рига, Латвия;
- Международный конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира», Сочи, Россия;
- Международный конкурс артистов балета в Астане, Казахстан.

Президентом Международной Федерации балетных конкурсов является выдающийся балетмейстер современности, председатель жюри многих международных конкурсов Юрий Николаевич Григорович.

В своем выступлении он приветствовал участников встречи, информировал присутствовавших о целях и задачах Федерации и рассказал о перспективах развития международного конкурсного движения.

На заседаниях, проходивших в редакции журнала «Балет», присутствовали Генеральный директор Федерации Сергей Усанов, представители международных балетных конкурсов: Николай Бутов (Москва), Лита Бейрис (Рига), Роланд Бокор (Будапешт), Иви Ю (Шанхай), Турсунбек Нуркалиев (Астана), Карл Мусил (Вена), Наталья Ржевская (Харьков), Юрий Станишевский (Киев) и другие гости. С Эмилом Димитровым (Варна), Дорис Лайне (Хельсинки), Борисом Абатуровым (Пермь) и Хо Ил Янг (Сеул) велись телефонные переговоры и консультации.

Участники встречи высказали свою заинтересованность в равноправном и взаимопользном сотрудничестве в рамках Федерации, наметили план текущей работы, подготовку совместных изданий и публикаций, обсудили вопрос взаимодействия с фестивалями, деятельность которых переключается с деятельностью балетных конкурсов, и обсудили ряд

других жизненно важных вопросов. На встрече был одобрен Устав Федерации с учетом возможных дополнений и изменений и подтверждены полномочия президента и вице-президентов.

Руководителем информационно-аналитического отдела Федерации избрана Валерия Уральская, историография конкурсов находится в ведении Наталии Левкоевой, официальным фотографом утвержден Дмитрий Куликов, а координатором – Ирина Губа.

Конкурсный календарь на 2008 год будет богат событиями:

- с 29 января по 3 февраля состоится конкурс в Лозанне;
 - с 1 по 10 апреля – Международный балетный конкурс имени Сержа Лифаря в Киеве;
 - с 19 по 29 апреля – Открытый конкурс артистов балета России «Арабеск» в Перми;
 - с 15 по 30 июля – Международный балетный конкурс в Варне.
- Свои даты сообщает позже:
- Конкурс в Люксембурге;
 - Международный балетный конкурс имени Рудольфа Нуреева в Будапеште (март);
 - Международный конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира» (июнь);
 - Международный конкурс танца в Сеуле (август).

С 14 по 19 июня 2008 года состоится Международный балетный конкурс в Кейптауне, Южная Африка.

Итак, Международная Федерация балетных конкурсов начала свою работу. Следующая Ассамблея состоится в июле 2008 года в рамках Международного балетного конкурса в Варне.

Наталия ЛЕВКОЕВА

ЛАБИРИНТ ПЛУТАРХА



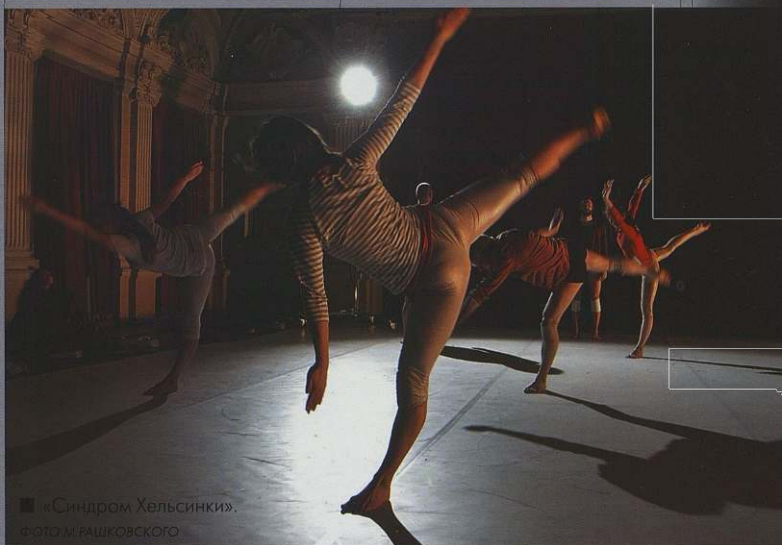
■ Директор фестиваля «Новый балтийский танец» Аудронис Имбрасас. ФОТО Е.ВАСЕНИНОЙ

Литовский фестиваль «Новый балтийский танец» – крупнейший и старейший из регулярных фестивалей современного танца на территории бывшего СССР – проводится с 1997 года. В этом году основой его проведения стала литовско-швейцарская платформа, поддержанная Министерством культуры Литвы, мэрией Вильнюса и швейцарским фондом Pro Helvetia. Состав отдельно приглашенных гостей пестрил: испанская Eriza со спектаклем EGO-tik (хореограф Азьер Забалета), челябинский театр танца Ольги Пона со спектаклем «Другая сторона реки» и миниатюрой «Одри», греческий спектакль «Суперлюкс» Квази Стеллар и Апостолиа Пападамаки, шведка Шарлота Энгелькес со соло Miss Very Wagner (на одном из Чеховских театральных фестивалей в Москве ее можно было видеть в спектакле «Хаширигаки» Хайнера Геббельса) и моноспектакль почтенной британки Венди Хьюстон «Танцы на пустынном острове», с нее мы иначе наш рассказ.

У Венди Хьюстон тело пожилой контактницы, сильное и легкое. А контактные тела поражают своей неброскостью вне танца и завораживают в процессе танца – жаль, что Венди танцует не весь спектакль, но тем ярче оказывается каждый протуберанец энергии, выброшенной ею в зал. Увиденная мною на фестивале первой, она стала невольным мерилom позитивного и деликатного начала в жестовом коде выступающих – по праву опыта и возраста имела на то моральное право. Ее танец был сильным, прозрачным и созидательным.

Швейцарская компания «Drift» со спектаклем Unkaruttbar (мне перевели это как «нечто непобеждаемое») талантливо примиряет абстракцию с метафоричностью на базе превосходной техники танцовщиков и работы сценографа (Петер Шеллинг). Unkaruttbar – мужской силовой танец, насыщенный юмором и остроумной акробатикой, где роль батута играют матрасы. Четыре полупрозрачных матраса, пропускающих свет, четыре танцовщика. «Забесившиеся клерки», восставшие против обуви, – босота в сочетании с деловым костюмом – традиционный и все еще эффектный дресс-код мужского современного танца. Фишка жестового кода – «необычные положения». Все возможные

взаимодействия с матрасом не вырастают в сюжет (это давно не модно, а жаль, иногда хочется), но изобретательны и ироничны. В каждом матрасе 12 небольших углублений, в них можно играть-качаться, как в лодке, имитировать секс, стоять вниз головой, стелать мороженым, проверять телом и головой упругость матрасов и жесткость планшета. Живительно чувствовать пульсацию мужской энергетике на сцене, наконец. Музыкальный ряд сопротивляется юмору, настаивая на жестком, формальном, графичном танце – и он является ближе к финалу, тем более что белый люминесцентный свет и блеск шелковых нитей серых офисных костюмов подыгрывают. Литовско-финская копродукция «Син-



■ «Синдром Хельсинки».
ФОТО М.РАШКОВСКОГО

дром Хельсинки) коллектива «Револювер» начинается с тихого разговора через репродуктор – пока публика рассаживается, финские танцовщики и литовские студенты Вильнюсской академии музыки и танца, специализация которых «актер-танцор» (то есть им преподают и пение, и сценическое движение), замирают скульптурами, а одна девушка тихонько поет песню в рупор, «настраивая» публику. Сам танец – очень абстрактный, но, видимо, «форматной» степени абстракции, типичная резко-угловатая техника contemporary.

«Триматрикс» Лореты Юодайте, музыкально подкрепленный живой ударной перкуссией Томаса Добровольскаса – нарочито некрасивый, сколоченный из сухого отчаяния черно-белый безвоздушный спектакль, в котором, несмотря на широкие прыжки солистов и «форсайтовские» выкручивающиеся суставы Лореты, очень тесно и душно.

Под переливы колокольчиков и буханье медных тарелок «Триматрикс» (танцовщики по релизу вроде бы вдохновлены тремя состояниями воды в природе – льдом, водой и газом) движется к финалу, который просто происходит в назначенное хореографом время. По этому спектаклю не скажешь, что Лорета – танцевальная звезда Литвы. Танцем Лорета Юодайте занимается с шести лет, училась в студии современного танца Витиса Янкаускаса, закончила Вильнюсскую академию музыки и танца и Зальцбургскую экспериментальную академию танца. В 2007 году получила «Золотой крест», высшую награду Литвы в области исполнительских искусств (вроде «Золотой маски»), за спектакль «Сон Саламандры», поставленный известным литовским режиссером Масальским.

Это хорошо сделанный спектакль, где режиссер (Масальскис), хореограф и танцовщица (Юодайте) оказались на своих местах и каждый сделал свою работу профессионально. Имя Лореты Юодайте безусловно стоит запомнить. Два танцевальных уличных перформанса – литовский и швейцарский – еще раз подтвердили, как современный танец эффектен и естествен в городской среде. Вот где безвестная человеческая радость, еще существующая в мире, становится немного легальнее. «Счастливые часы» («Нарру

Hours») Агнии Шейко и Юргиса Малинаускаса собрали на центральной вильнюсской улице Гедимино огромную толпу и десятки фотокамер. Рецепт прост и гениален: четыре утрированно больших желтых стула, служащих девушкам подспорьем для трюков, и четыре девушки в желтых фартуках, иронично отсылающих к «хозяйке хутора», которая вдруг бунтует. Как в магазине бывает «счастливым час», когда все сильно дешевле, так и современный танец на улице должен быть поначалу совсем бесплатным для зрителя. Зато какую толпу собирает! Свой перформанс девушки закончили красиво – сняли желтые фартуки и решительным шагом «ушли в народ», от которого те-

литовский коллектив, имеющий государственную поддержку на уровне муниципалитета, показала спектакль «Time Line». Первая часть очень впечатляет – нижняя часть сцены залита зеленым светом голографического проектора, рисующего картинку в воздухе. Потом проектор выключают, и уже четыре физкультурника в черной униформе сопят в микрофоны, двигаются обучено, предсказуемо, яростно и тесно, хотя выступают на большой сцене Национального театра драмы. Тренд фестивалей – человек, подавленный технологией. Это печальное ощущение.

В PainRelease у Эдиты Стундите точное красивое тело, идеальное анатомически и мышечно, бунинские тон-

■ «Послание».
фото М.РАШКОВСКОГО



перь ничем не отличались – ни одеждой, ни походкой.

Швейцарская труппа «Da Motus!» в перформансе «В жизни... В городе...» изобретательно контактирует с городской средой в движении – за ними толпа ходила по кварталу, открыв рты от удовольствия, хотя тоже все было очень просто. Одетые в фосфорного цвета костюмы с противогазом, «мотусы» обнимали столбы, замирали постаменами, фиксировали пафосные телесные конструкции, лежа, приставали к прохожим. Главным их козырем была до секунды выверенная продолжительность каждого номера и хорошая телесная подготовка – благодаря ей, не только костюмам, они немножко напоминали инопланетян. Каунасская «Аура», единственный

кисе щиколотки, – рыжая красotka в красном платье. Танец сильный, энергичный, даже авторский, но чрезмерно эмоциональный, даже истеричный, что снижает ценность авторской хореографии. Основная декорация – голова, отъединенная от туловища. Красота и смысл спектакля тоже существуют отдельно – несмотря на запоминающуюся, яркую красоту Эдиты, концептуальный ассортимент (хромированная тележка, резиновые перчатки, свежий фарш) не помогает ей раскрыть тему ее боли.

Витис Янкаускас выучил современному танцу едва ли не всех молодых литовских хореографов и танцовщиц, но его стиль, видимо, живет в их телах только в период обучения и немного после. В его спектакле «Message» («Посла-



■ «Pain Release».
ФОТО М.РАШКОВСКОГО

ние») явился первый дуэт в рамках фестиваля, в котором люди осознанно и нежно коснулись друг друга, а не проскользили, случайно встретясь. Янкаускас, до сих пор работающий как танцовщик на сцене, – в прекрасной физической форме. Для меня, впервые наблюдавшей литовский современный танец, он стал главным открытием. Его сольный танец отрешен, текуч, осмыслен, осознан, полон достоинства.

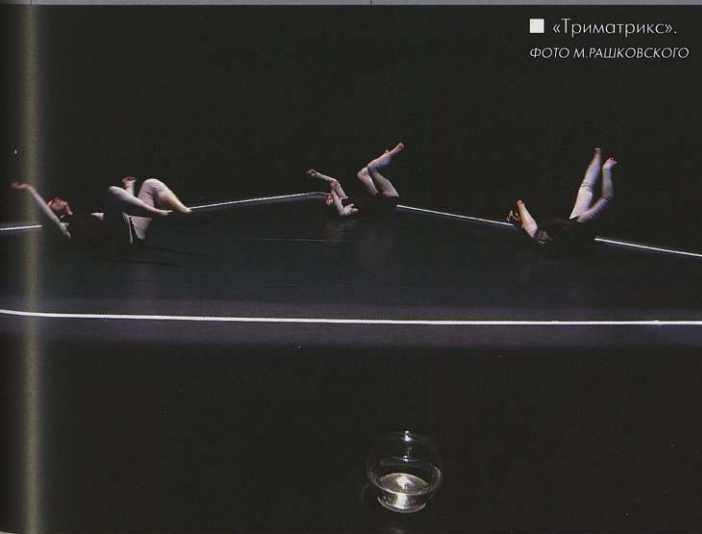
«Колыбельная для бессонницы» Петраса Лисаускаса (продукция Arts Printing House) сделана в простой, но работающей структуре – четыре девушки-бессонницы танцуют в черных купальниках с белыми подушками гейш на спине, оплакивая свое бодрствование как кару, возмездие.

Наряду с «Посланием» Янкаускаса «Колыбельная» Лисаускаса запомнилась отдельной строкой – как авторский танцевальный спектакль.

Плутарх связывал лабиринт с танцем. В биографии Тесея он рассказывает: во время плавания из Крита в Афины Тесей причалил к Делосу. Здесь он принес жертву Аполлону и водил хоровод с юношами в так называемом «гераносе». Ритмические изменения и туры этого танца воспроизводили ходы и извилины лабиринта.

Современный танец – тот же лабиринт Плутарха, в который Тесею от танца заходят по велению сердца и судеб. Можно долго плутать и попасть в тупик, зачехнув там без тепла и света, а можно забрать по дороге

■ «Триматрикс».
ФОТО М.РАШКОВСКОГО



заблудившихся и вывести на солнце и траву. Да простят мне субъективизм, я нахожу таким «Данко» Янкаускаса. О критериях отбора спектаклей на фестиваль спрашиваю его директора Аудрониса Имбрасаса.

«Фестиваль строится таким образом, – отвечает он, – в центре одна-две крупные компании, все остальные группируются вокруг них. Другие компании в центре – другой фестиваль. Мы стараемся выбирать самое интересное».

Спрашиваю о целях и задачах и о том, как они менялись с годами.

«Сначала была цель помочь развитию современного танца в Литве, – продолжает Имбрасас. – За первые два три фестиваля мы показали все самые интересные литовские и русские коллективы – тогда это было возможно. Теперь коллективов гораздо больше, и мы отбираем строже. Раньше всегда традиционно много представляли коллективы Скандинавии и Балтии, с этого года открываются географические шлюзы – в программе Испания, Греция, Швейцария».

И последний вопрос – о том, какой современный танец фестиваль поддерживает.

«У нас были абсолютно все коллективы, хореографы и стили, которые представляют интерес: Contemporary ballet, story ballet, performance; рамки фестиваля меня, – признается директор, – в известной мере ограничивали. А вот Art Printing House, открытая сценическая площадка, предоставляет больше возможностей для выбора. Классический сюжетный балет достаточно популярен, у него есть место под солнцем. Тогда как абстрактные вещи не имеют такой зрительской аудитории. Я вижу свою роль в том, чтобы создавать условия для развития тех вещей, которые еще не находят понимания в обществе. Как можно изобрести новое лекарство? Мешать новые, не сочетавшиеся раньше ингредиенты. У меня балетное прошлое. Я люблю балет, это красиво. Но увлечение только классическим балетом блокирует мышление общества. Современное искусство позволяет, а иногда и заставляет осмыслить окружающую действительность, делает мозг гибким, подвижным. За это люблю современный танец».

Екатерина ВАСЕНИНА



Александра
Мухамедова
Фото Нэн МЭЛВИЛЛ

Восемь лет назад Савельевы создали этот уникальный конкурс только для учеников американских школ от 9 до 19 лет. В конкурсную комиссию пригласили директоров и танцовщиков известных американских компаний. Савельевы считали, что таким образом многие ученики самых маленьких и неизвестных школ, даже если не выиграют конкурс, смогут показать себя директорам американ-

ских театров и попробовать свои силы в конкурсных испытаниях прежде, чем решаться выйти на международные соревнования. Кроме денежных премий, победители получали стипендию для обучения в лучших балетных школах Америки. Конкурс поддержали известные балетные журналы Америки. Теперь YAGP – один из самых популярных балетных конкурсов мира, в этом году в соревновании участвовали представители более 20 стран.

Международная организация ЮНЕСКО оценила вклад организаторов конкурса в развитие балетного искусства: YAGP включен в международную организацию «Conseil International de la Danse» – Международный совет по танцу.

Конкурс учеников балетных школ и теперь преследует цель поиска наиболее талантливых учеников и их поддержки. Посмотреть выступления съезжаются директора самых различных школ и театров мира, чтобы «подобрать» себе учеников и артистов. Многие юные таланты получают возможность продолжать обучение в лучших школах Америки и Европы.

Около 150 победителей конкурса прошлых лет танцуют сегодня в самых известных театрах мира: в Американском Балетном Театре (АБТ), Нью-Йорк Сити Балле (в труппе, созданной Джорджем Баланчинным), в Парижской Опере, в петербургском Балете Бориса Эйфмана. Так, Мария Абашова, балерина театра Эйфмана, золотая медалистка 2002-го года, известна сегодня не только русским любителям балета, но и зрителям многих стран.

По окончании состязания лучшие его

КОНКУРС: КОРОБКА С СЮРПРИЗАМИ

«YOUTH AMERICA GRAND PRIX» (СОКРАЩЕННО – YAGP) – ТАК НАЗЫВАЕТСЯ КОНКУРС УЧЕНИКОВ БАЛЕТНЫХ ШКОЛ, КОТОРЫЙ ПРОВОДЯТ В АМЕРИКЕ ЛАРИСА И ГЕННАДИЙ САВЕЛЬЕВЫ (В ПРОШЛОМ – ТАНЦОВЩИКИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА).

участники выступают на ежегодном гала-концерте в Нью-Йорке «Stars of Today Meet the Stars of Tomorrow» («Звезды балета сегодняшнего дня встречаются с будущими звездами») и танцуют в одной программе с лучшими мастерами мирового балета, что уже само по себе – высокая честь. Гала-концерты Савельевых собирают такое количество зрителей, что попасть на них нелегко.

В этом году зал театра в Сити Центре был буквально «набит битком» – артисты, педагоги, директора балетных школ и трупп, родственники и соученики конкурсантов... Зрители, которые приходят на такие концерты, – еще одно жури, которое судит не только учеников, но и самих судей.

У меня, как у каждого зрителя, – свое мнение. Например, самой перспективной из конкурсантов мне кажется четырнадцатилетняя Уитней Джинсен, ученица Валентины Козловой (Нью-Йоркская Консерватория Танца). Она танцевала фрагмент из балета М.Петипа «Дочь фараона» и чисто, и изящно, и артистично, педагог (сама в прошлом – балерина Большого театра) привила ей хорошую манеру исполнения. Уитней присудили, однако, только вторую премию в средней группе.

Судьба Мелиссы Хамилтон из Греции, получившей Гран При на конкурсе, сложилась неожиданным образом. Эта театральная история – своего рода сказка о Золушке. Мелисса была ученицей Королевской Бирмингемской балетной школы в Англии, где преподавали супруги Ирек и Мария Мухамедовы. Никто не верил в большое будущее девочки, кроме Мухамедова. Несмотря на протесты директора школы, Ирек поручил Мелиссе ведущую роль в балете, который поставил для своих воспитанников. На



Мелисса
Хамилтон
Фото Н.А.ЛЮБЕРТ



Кирилл Кулиш
Фото Н.АЛОВЕРТ

следующий год Мухамедовы уехали преподавать в одну из школ Греции, Мелисса поехала за ними. Мария Мухамедова занималась с ней и своей дочерью частным образом. Два года назад Хамильтон проверялась в школу Королевского балета в Лондоне, но ее не приняли. На конкурс в Америку девочка поехала без всякой надежды на успех, просто хотела попробовать свои силы. Хамильтон понравилась и Кевину Маккензи, художественному руководителю АБТ, и членам жюри. Маккензи пригласил ее в студию при АБТ, но Мелисса попросила год отсрочки, чтобы еще позаниматься у своего педагога. И вдруг... Сколько театральных историй начинаются со слов: «И вдруг!» И вдруг Мелиссе звонит директор Королевского балета в Лондоне. Она услышала о молодой танцовщице и не просит, а требует, чтобы та немедленно прилетела в Англию. После того, как Хамильтон посмотрели в классе, ей предложили подписать контракт с Королевским балетом. Директор так и сказала: «У нас на следующий год в репертуаре «Баджерка», я вижу тебя в этом балете». Так Мелисса Хамильтон, вопреки английским правилам брать в кордебалет только выпускники школы Королевского балета, начала работать в одном из лучших театров Европы.

На выступлениях мальчиков по разным соображениям хочется остановиться особо. Гран При получил двенадцатилетний Кирилл Кулиш, ученик балетной школы в Сан-Диего

(США). Он не просто превосходно исполнял вариацию из «Корсар», но продемонстрировал и владение стилем. Не меньшее впечатление произвели два других участника: Йошиказу Асада (второе место в старшей группе за исполнения вариации из «Сильфиды» Бурнонвиля) и Джим Новаковский, завоевавший первое место в той же группе, – он безупречно станцевал вариацию Актеона из дуэта «Диана и Актеон» в хореографии А.Я.Вагановой из балета «Эсмеральда». Хочу обратить внимание на один любопытный момент: ученики не всегда представляют на соревнованиях свои национальные школы. Не только азиатский мальчик Джим носит фамилию своих польских приемных родителей и побеждает как гражданин Америки, но и китаец Янг Гай Чой, например, выступает от Балетной школы Швейцарии.

Бросается в глаза выросший профессиональный уровень мужского танца и качество его исполнения юными конкурсантами, которые легко поддельвают трюки в воздушных прыжках и мастерски демонстрируют пируэты – большие, комбинированные, всякие. Не отстают от них и девочки, особенно этим отличаются представительницы Японии.

Посмотрим на это явление с другой стороны. Конечно, зал бешено аплодирует маленьким виртуозам. И сначала действительно восхищаешься, а потом спрашиваешь себя: а полезно ли столь раннее развитие? Может быть, юного танцовщика следует растить более осторожно? Ведь это – будущие актеры балетного театра. Хорошо ли усвоены ими основы школы, не надорвется ли молодой, неокрепший организм, если его так безжалостно натаскивать на преодоление трудностей, которые не всем взрослым под силу? В этом смысле концерт учеников показал тенденцию к увлечению техническими трюками. Учат ли сегодня учеников балетных школ танцевать или главная задача теперь – ставить рекорды в освоении виртуозной техники?

Гала-концерт – всегда коробка с сюрпризами. Собрать такой вечер намного труднее, по-моему, чем подготовить спектакль. Савельевы составляли концертную программу с пониманием задач такого спектакля, они знакомили

американских зрителей не только с известными артистами других стран, но и с новыми работами американских и зарубежных хореографов. Среди выступавших профессионалов были звезды Парижской Оперы, солисты крупнейших американских театров АБТ и Нью-Йорк Сити Балета, танцовщики известной современной американской труппы «Complexions», премьеры Штутгартского балета, Королевского балета из Англии и других стран. А в прошлом году здесь состоялся нью-йоркский дебют представлявших Россию лауреатов международных конкурсов Анастасии и Дениса Матвиенко. Кстати, он совпал с другим знаменательным событием – для звезды Королевского балета Великобритании Дарси Басселл, наоборот, выступление в этом гала-концерте стало своеобразным прощанием с публикой.

В концерте отразились различные направления современного балетного театра. Вероятно, искусство так и развивается, впитывая в себя самые противоположные традиции и тенденции. А конкурс, организованный супругами Савельевыми, дает возможность ученикам разных стран попасть в сферу внимания педагогов и директоров престижных школ и театров мира. В этом – его главный итог.

Нина АЛОВЕРТ



Уйтней Джинсен
Фото Н.АЛОВЕРТ



ЛЮБЫЕ ТАНЦЫ, КРОМЕ СКУЧНЫХ

ВЕК ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ КОРОТОК, ОСОБЕННО ВЕК АРТИСТА БАЛЕТА. НЕКОТОРЫЕ ТАНЦОВЩИКИ НЕ МОГУТ ОПРЕДЕЛИТЬСЯ ПОСЛЕ ОКОНЧАНИЯ СВОЕЙ КАРЬЕРЫ. ПРИМА-БАЛЕРИНА ЛАТВИЙСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА ЛИТА БЕЙРИС СМОГЛА СЕБЯ РЕАЛИЗОВАТЬ, СТАЛА ДЕЛОВОЙ ЖЕНЩИНОЙ, ОРГАНИЗАТОРОМ ФЕСТИВАЛЯ У СЕБЯ НА РОДИНЕ, В РИГЕ. О ТОМ, ЧЕМ ЖИВЕТ И КАК РАЗВИВАЕТСЯ МЕЖДУНАРОДНЫЙ БАЛТИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЛЕТА, РАССКАЗЫВАЕТ ЕГО ДИРЕКТОР, ПРЕЗИДЕНТ ЛАТВИЙСКОЙ БАЛЕТНОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛОВ (THE LATVIAN PROFESSIONAL BALLET ASSOCIATION) ЛИТА БЕЙРИС.

– Госпожа Бейрис, как родилась идея Балтийского фестиваля балета?

– Латвийский национальный балет был очень популярен, мы много гастролировали по миру, участвовали в различных фестивалях. Когда я окончила ГИТИС и приехала домой, то решила организовать фестиваль наподобие тех, в которых мне довелось участвовать, приглашать в Ригу исполнителей из других стран. Первый стартовал в 1996 году.

Балтийский балетный форум проходит каждый год в конце апреля – в честь Международного дня танца. Девиз – «От классики до авангарда». В программе представлен не только классический танец, но и модерн, экспериментальные формы, которыми живет танец, выставки, мастер-классы.

За двенадцать лет в Балтийском фестивале балета, который достаточно широко известен в мире, приняли участие порядка 70 трупп! В гала-концерте, как правило, выступают представители восьми-девяти стран, которым вручается Почетный приз за участие.

– Как составляются программы фестивалей?

– Всегда хочется показать разнообразную программу, такую, чтобы зрителю было интересно. Так, на прошедшем двенадцатом фестивале за-

поминающимся стало удивительное выступление французской компании «On Dance», показавшей мультимедийный проект, где артисты танцевали в различных стилях – от классики до хип-хопа на фоне видеоряда. Наша цель – показывать панораму разных школ и стилей – и и contemporary, и неоклассический танец, и джазовый, и характерный, есть идея ввести в программу и риверданс. Возрастных ограничений для участников нет. Выступали у нас и ученики балетных школ – Белорусского хореографического училища, Датской королевской школы, Шведской, Финской и других.

Начало фестиваля традиционно проходит на... железнодорожном вокзале Риги. Это такое своеобразное действо с участием симфонического оркестра и балетной труппы – торжественная встреча гостей, театрализованные приветствия. Собирается большая толпа людей, которые с удовольствием и интересом наблюдают за происходящим.

Любой фестиваль должен иметь свое лицо, свои цели, и мы стараемся поддерживать уровень нашего на достойном уровне, ищем новые возможности и идеи.

Беседовала Анна ЧЕРНЕЦОВА

В театрах бывшего Союза – от Одессы до Якутии – особенно много балетов на сюжет Л. Кэрролла в исполнении детей. Не меньше самодеятельных школьных «Алис» в США. Чаще всего музыку подбирают по вкусу постановщиков – от Баха и Боккерини до Бриттена и Шостаковича. Алексей Ратманский признался в одном из интервью, что поставить «Алису» его давнишняя мечта, только музыки хорошей не нашел. А вот Игорю Бобрину для его «Театра ледовых миниатюр» подошла партитура пианиста и аранжировщика Александра Розенבלата, составленная из лоскутков популярных мелодий.

С той же музыкой балет «Алиса» показал балетный коллектив «Москва». Его крепко ругала критика за вульгарность и примитивную трактовку Кэрролла. В самой Англии предпочли для «Алисы» оркестрованные пьесы Чайковского, скорее напоминающие о милом рождественском «Щелкунчике», чем об ироничном и алогичном мире автора «Алисы». Возможно, очередной интерес к Кэрроллу связан с тем, что его хотя бы противопоставить буму повестей Джоан Роулинг, нового и тоже английского кумира детворы? Разница в том, что при жизни Кэрролла его произведения можно было найти в любой детской комнате рядом с Библией, а сегодня вместо обеих книг скорее окажутся приключения Гарри Поттера.

В немецкоязычных странах, где эта самая средневековая экзотика на каждом десятом километре, мальчик-волшебник в круглых очках явно уступает девочке из Зазеркалья. Значит ли это, что ироничная и алогичная игра побуждает склонность объяснять любое событие мистическими причинами? Недавно я нашел «Алису» в рекламных буклетах сразу двух баварских театров в Германии. Первый балет в Мюнхене поставил на музыку поляка Витольда Лютославского (а это один из самых видных композиторов XX века) балетмейстер Филипп Тэйлор. В небольшом городе Хоф, где есть профессиональный театр, итальянец Стефано Джанетти выбрал для своей постановки партитуру современного немецкого композитора Герберта Бауманна. А в Венской Volksoper «Алису» поставил тоже итальянец Джорджо Мадыя, но на специально подобранную для этой цели музыку Нино Рота. Причем к хорошо знакомым мелодиям из фильмов «Крестный отец», «Амаркорд», «Восемь с половиной», «Репетиция ор-

АЛИСА, ПРИДУМАННАЯ АНГЛИЧАНИНОМ ЛЬЮИСОМ КЭРРОЛЛОМ, НАРЯДУ С ЧАШКОЙ ЧАЯ И ДРУГИМИ ПОДОБНЫМИ СИМВОЛАМИ, НЕДАВНО ВОШЛА В ЧИСЛО ДВЕНАДЦАТИ «ИКОНОК», ОЛИЦЕТВОРЯЮЩИХ ТИПИЧНУЮ АНГЛИЮ. НО СЕЙЧАС МАЛО КТО ЗАДУМЫВАЕТСЯ НАД НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬЮ ДЕВОЧКИ, ПОПАВШЕЙ В ЗАЗЕРКАЛЬЕ. ВО ВСЯКОМ СЛУЧАЕ, НА ТЕАТРАЛЬНЫХ АФИШАХ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ МОЖНО УВИДЕТЬ ДЕСЯТКИ «АЛИС». ОСОБЕННО БАЛЕТНЫХ—ЭТОТ ЖАНР ДАЕТ ШИРОКИЙ ПРОСТОР ДЛЯ ФАНТАЗИЙ В ДУХЕ ПРОСЛАВИВШЕГО СВОЮ ГЕРОИНЮ АВТОРА.

■ Сцена из спектакля ALICE@ WUNDERLAND венской Volksoper



СЕЙЧАС ЕЕ АДРЕС ALICE@WUNDERLAND

кстра» добавились его театральная музыка, фрагменты из концертов для фортепиано с оркестром, фэгота с оркестром и других малоизвестных произведений. А в некоторых эпизодах балета царит таинственная тишина... Ход мыслей большинства балетмейстеров, которые обращаются к сказке Кэрролла, понятен и без подробного анализа спектаклей. Алиса живет в мире классических пропорций и законов—она, как правило, и танцует на пуантах в классическом стиле. А обитатели Зазеркалья или Страны Чудес пользуются если не чисто современной, то характерной танцевальной лексикой. В программе любого спектакля (а как же иначе) есть герои, созданные фантазией Кэрролла—Мартовский заяц и Чеширский Кот, Гусеница и Королева (в венской постановке не Ферзь, а карточная Дама). То есть, разумеется, в каждом балете — свои особенности, подчеркнутые в оформлении, костюмах, световой партитуре. В спектакле Дж. Мадыя (сценограф Корделия Маттес, костюмы Бруно Швенгль) они диктуются и выбранной музыкой, и пристрастиями самого хореографа,

и особенностями балетной труппы венской Volksoper. Кстати, спектакль ALICE@WUNDERLAND оказался последним в ее истории — скоро танцовщиков объединят с коллективом Staatsoper (так решаются одним махом многие творческие и экономические проблемы).

Дж. Мадыя учился в цитадели классического танца-школе при Ла Скала в Милане, два года танцевал в труппе Бежара, затем уехал в Америку и там продолжил карьеру танцовщика. А после длительного мирового турне «Нуреев и друзья» вновь осел в Европе, ставил балеты в Тоскане, затем в Берлине, Базеле и Лодзи. Вот уже третий год он работает в Volksoper, где труппа небольшая, исполнители разнятся по фактуре и уровню подготовки, в их перечне много русских фамилий (Екатерина Давыдова, Александр Маслянников, Эдуард Бурнаев, что для западноевропейских театров обычное явление). Есть поляки, венгры, югославы. Этот интернациональный ансамбль вряд ли способен показать стилевое

единство. Вот балет и распадается на отдельные, более или менее удачные номера. К тому же он недостаточно ориентирован на определенную зрительскую аудиторию — для маленьких детей сложен, для взрослых недостаточно занимателен и многозначен. В этом и состоит трудность сценического воплощения Алисы. Как, например, сказать по-балетному: «Если бы я любила спаржу, то пришлось бы есть ее, а это мне совсем не нравится».

Хотя изобретательность и талант постановщика очевидны: он любит эксцентрики, акробатику и ловко применяет их в танце, ориентированном на американский модерн. Многие персонажи запоминаются. Забавляет всех кролик, периодически скачущий по авансцене — задние лапы (ноги) впереди передних лап (то есть сведенных под туловищем рук). «Ползает» очень симпатичная гусеница на двенадцати ногах. «Черви» и «бубны» в колоде карт-артистов раздвигаются по вертикальной оси, как будто их держит в руках игрок. Есть чем заняться в балете классическим танцовщиком—для них в партитуре предусмотрено вставное па де де. Выразителен чисто пантомимический диалог слуг у зеркала-его «переводят» с помощью большой книги из нескольких страниц-фраз. Диалог пробуксовывает—и фразы повторяются до одури. Это вполне по — кэрролловски.

Сложнее складывается образ самой Алисы, которая в начале спектакля безмятежно и привольно раскачивается на больших качелях. Амплитуда движений становится все шире—и вот она уже в другом измерении.

Алисы (всего по замыслу балетмейстера их шесть, очень похожих по фактуре танцовщиц) в плиссированных шотландских юбочках и коротких паричках со стрижкой каре, танцуют без привычных пуантов, сменяя друг дружку в каждом эпизоде. Причем на сцене в каждый момент сценического действия находится только одна Алиса, давая остальным передохнуть. Цельного образа не получается, но в этой «эстафете» просматривается другая логика. В финале уже вся труппа одевает короткие юбочки, парички и блузки с галстуками, будто призывая зрителей стать такими же фантазерами и путешественниками во времени и пространстве.

Александр ЧЕПАЛОВ



■ Вера Каминская (Зарема) в балете «Бахчисарайский фонтан».

ОНА ПОТЕРЯЛА ВСЁ...

К 100-летию со дня рождения
В.И.Каминской

шли по Невскому, обсуждали невиданные открывшиеся перед ними глубины жизни и танца. Голод, наивность, чистота. Устремленность в ослепительное будущее. Таково было начало. Но вот Ваганова все-таки сломилась в 1921 году сопротивление более мягких коллег в Хореографическом училище и утвердилась там в качестве педагога старших классов. И отказалась от уроков в других школах, в том числе – у Вольнского. Горю ее новой ученицы не было границ. Та страдала – какие были уроки! Сколько нового узнала за короткий период времени у наставницы! Деятельный характер не давал смириться. Семья была бедной. Отец рабочий, мать занималась домом. Денег хватало лишь на первые нужды. Ничего не оставалось, как юркнуть между добропорядочными пассажирами с заветным билетом и устроиться незаметно у них под лавкой. И вот – желанная Москва. Узнала, где принимает «главный по культуре» А.В.Луначарский. Присидела целый день у него в приемной. У всех были неотложные дела, и взрослых одного за другим к «ответственному работнику» запускали. Но не ее. Голодала уже второй день, да не это было важно. Главное – вернуть счастье заниматься у Вагановой! Приемные часы закончились. Девочку попросили оставить помещение. Она не сдавалась. Слезы невольно текли по щекам, хотя плакать она не привыкла. Мимо прошел маленький человечек с усиками. Посмотрел на плачущую, спросил, в чем ее дело? Та сказала: «Хочу учиться у Вагановой в хореографическом училище, жить без этого не могу!» Человечек ответил: «Поезжай домой, всё будет в порядке!» Прямо, как Золотая рыбка у Пушкина. Доверчивая Каминская отправилась в училище.

Спрашивает Ваганову. Та ей говорит: «Мне удалось всё устроить. Теперь ты можешь снова учиться у меня». Радости тут не было границ! Новый класс, зато знакомые уроки. Класс встретил настороженно. Явилось нечто, с чем приходилось считаться. Сложившаяся иерархия, кто лучше, ломалась. Процесс проходил болезненно. Ваганова возможности каждой из учениц оценивала трезво. Видела: некоторые в присутствии новенькой поблекли. А ей самой эта хулиганка нравилась. Чем-то походила на мальчишку. Никак нельзя ее было представить сюсюкающей с куклой. Скорее – разбойником или играющей в войну. Лазать по деревьям, драться с мальчишками – вот ее стихия. Поразмыслив, предложила: «Не хочешь ли жить у меня в квартире на Бронницкой? Рядом с училищем. А ехать от Путиловского завода тебе далековато и как-то не с руки». Девочка радостно согласилась. Ваганова предпочла переехать к сестре на Гороховую (там ныне висит памятная доска, но то квартира сестры, а не самой Вагановой). Уроки тем временем шли. Успехи не замедлили сказаться. И Каминская среди остальных способностей учениц не терялась. А класс-то был незаурядный! Тут и Галина Уланова, и Татьяна Вечеслова. Интересно было увидеть эту ситуацию спустя много лет глазами великой Улановой. Каминская была уже плоха и не могла себя обслуживать. Объявила о том мне. Я кинулся выполнять ее желание – переехать в Дом ветеранов сцены. Там очередь, да какая! А у моей подопечной нет даже звания! Значит, ждать придется чуть ли не до конца дней... Пишу ходатайство, получаю визы всех балетных именитостей тут, отправляюсь подтвердить бумагу в Москву. Захаров, Уланова. Галина Сергеевна читает, но не сразу подписывает. Берет меня за руку. Ее что-то мучает. Вдруг сбивчиво так говорит: «Верю, что

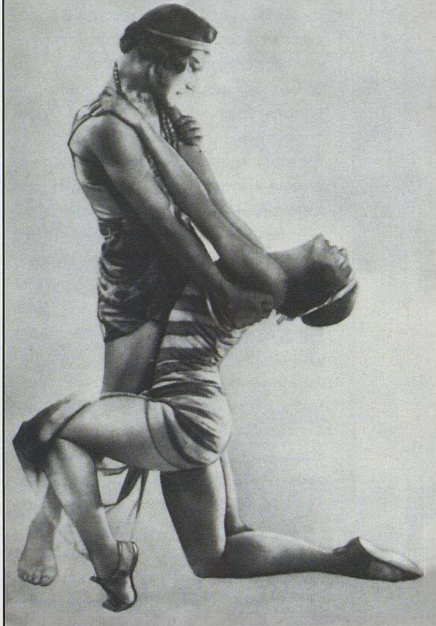
Тощая, палкообразная девочка с горящими глазами появилась в Школе русского балета Акима Вольнского в 1920-м году и сразу обратила на себя внимание. Ее взяла к себе в класс зоркая Агрипина Ваганова, педагогическая деятельность которой только начиналась. Девочку звали Вера Каминская, ей было уже тринадцать лет. Но владела она не только начальной балетной грамотой, но и некими танцевальными фокусами – потому что занималась у итальянской балерины в провинции, куда семья уехала, спасаясь от голода в Петрограде. Новенькая выделялась физическими способностями и, главное, явной одержимостью. Резкие, порывистые движения выдавали темперамент. Любила музыку, книги и кино. Обо всем судила страстно и категорично. Обожала лекции Вольнского. После них юные воспитанники выходили из здания школы (между Мойкой, Невским и Большой Морской, знаменитый «Сумасшедший корабль» у Ольги Форш) и почти пьяные то ли от услышанного, то ли от голода, размахивая руками,

Каминская. Это ведь предмет зависти моей. Мы учились в одном классе. Стояли рядом, занимаясь у палки. Я приходила домой и плакала, жаловалась маме: «Зачем я мучаюсь, я ведь бездарь. Рядом со мной занимается девочка, у которой есть всё – дання, талант, темперамент». А мама, театром тертая, говорила: «Галюша, потерпи...» Выпустилась Марина Семенова, предмет всеобщего обожания. Шел 1925 год. Следом – Алексей Ермолаев, уже в 1926-м. Начинаясь эра великих танцовщиков новой послереволюционной поры. Мудрая, всё издававшая в театральных баталиях Ваганова Вере Каминской поведала: «Тебя я уже всему научила. Ждать выпуска не надо – там будут две одаренные девочки, имеющие балетных родителей. Это их преимущество. У тебя «тылов» никаких. Потому закончить школу, вопреки правил, на год раньше». Так и случилось. 1927 год. Выпускного спектакля нет. Просто Каминская танцует со своим педагогом А.М.Монаховым на польском балу «Иване Сусанине». И – попадает в бывший Марининский театр вне всякой конкуренции. Пришла получать диплом. Там – другой незаметный человек. Он спрашивает: «А Вы знаете, кто помог попасть Вам в училище?» Конечно, отвечает выпускница, Агриппина Яковлевна». Человек возражает: «Никак нет, дорогая! В Вашем личном деле записка Луначарского, с его наказом – девочку принять!» Каминская «проглотить» эту новость не могла. Высказалась Вагановой – «по полной катушке». Та к такому не привыкла. Началась вражда. А тут подоспело заманчивое приглашение – быть прима-балериной в «Русском балете Монте-Карло». Обещали «золотые горы». Классический и современный репертуар. Гонорары, несоизмеримые с жалованьем в театре. Сутью, обеспеченную жизнь. Почти уговорили. Был назначен день отъезда, оформлены все документы, взяты билеты. И тут что-то засвербило. Неуютно стало, как-то не по себе. В день отъезда спрятались у подруги, затаились. И никогда, даже стоя на краю самоубийства, об этом не жалела.

Разворачивались театральные будни. Рост, то есть длина человека по вертикали, тогда считался недостатком непреодолимым. Балерина должна быть, по сложившимся в те времена стандартам, миниатюрной. Этим требованиям Каминская не отвечала. Потому ее, великолепно

владевшую техникой классического танца, «классички» списывали к танцовщицам характерным. А те, в свою очередь, «отфутболивали» ее к цеху соперниц. Она была хороша и там, и тут, но рамками одного жанра замыкаться не собиралась. Главных партий в балетах классического наследия не предвиделось. Оставались вторые партии и вариации. Мирта в «Жизели». Интересно. Партия прыжковая, едва ли не мужская. Характер, правда, одноокрасочный. А хотелось разнообразия. А вариации? Феи Виоланта в «Спящей», например. Напор, динамика. Это было близко. Но хотелось чего-то еще. Того, что нарушало бы одномерность характеров. Выяснилось: станцевать вариацию задача не просто артистическая – это еще и политика. Повелительницу дриад в «Дон Кихоте» Каминская танцевала в очередь с Мариной Семеновой. Репетировала с обеими Ваганова. Требовала делать по-разному заключительную диагональ с турами (так было прежде, вместо позднейших итальянских фуэте): Семеновой – с вращениями двойными, Каминской – с одинарными. Каминская возражала, уверяла наставницу – двойные вращения ей ничего не стоят, они запросто получаются. Педагог был неумолим. На спектакле строптивая ученица сделала по-своему. Пришла на следующий день к Вагановой на репетицию. Та говорит: «Я же тебя предупреждала – ты везде на вращениях валилась». Каминская ей уверенно в ответ: «Нет, не валилась, я всю диагональ выполнила чисто». Спор разгорался. Перешли на крик. Ученица от несправедливости зашла, в ярости запустила косковые туфли в светильники. Раздался резкий звук разбитых ламп, посыпались осколки стекла. Это обеих отрезвило. Рыдая, кинулись друг к другу в объятия. Расчетливая Ваганова, выстраивавшая иерархию театральных значимостей по-своему, вынуждена была, всхлипывая, признать: «Туры у тебя были чистыми!» А в 1931 году Агриппина Яковлевна возглавила балетную труппу бывшего Марининского театра, не поименованного пока Кировским. Ждать, что будет благоприятствовать, не приходилось – скорее, наоборот, между ними воцарили холодная сдержанность и... дистанция.

Еще в 1920-е годы началась дружба



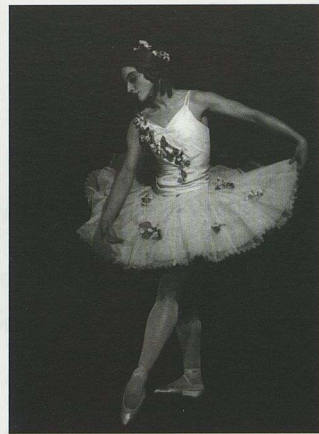
■ Вера Каминская и Леонид Лавровский в балете «Египетские ночи».

Каминской с матерью Анны Павловой. Навещала ее в Лигово, слушала захватывающие рассказы о дочери. Не прачкой та была, а хозяйкой прачечной. Имела внушительный дом. То есть средствами располагала. Но Каминскую занимало другое – таинство таланта дочери, секрет ее магии. Мать всемирно известной знаменитости иногда восклицала, что Верочка чем-то похожа на ее Анюту, просто больше по размеру. Выросшую, что ли. И дарила полюбившей госте фотографии дочери, ее туфли и костюмы. Оказалось, что Каминская все эти сокровища бережно сохранила и пронесла через все перипетии войны. Уже в заключительный ленинградский период один из известных людей попросил у доверчивой владелицы фотографии скопировать. Они, естественно, исчезли.

Сходство Каминской с Павловой видел также А.В.Ширяев. Внешне, казалось бы, ничего общего. Ну, разве что неправдоподобно большой подъем. Общность, видно, была другой, внутренней. Одержимость. Искренность. Художественная правда. Ширяев вспоминал для нее вместе с Вагановой «Лебедя» Павловой, первый вариант, коих было множество. И Ка-

минская с успехом номер танцевала, экзотичностью, действительно, напоминая первую исполнительницу. Но то были концерты. В театре занимали заботы будничные. А потом будни сменились праздниками. Подоспели тогдашние новаторы. В.И.Вайнонен ставил «Пламя Парижа» (1932). Зажигательный спектакль своей мощной энергетикой втягивал всю труппу в это поле необычайных страстей. Любовь, ненависть, жизнь, смерть... Каминской это было близко. Она получила роль Терезы. Нина Анисимова была старше, тогда это было значимо. Той по праву принадлежал первый спектакль. Каминскую это не ущемляло – обе существовали там страстно, каждая – окрашивая ситуацию по-своему. И – поехало. Через два года, в 1934-м, Р.В.Захаров ставил «Бахчисарайский фонтан». Зарема была словно создана для Каминской. И тут она была второй – первой назначили О.Г.Иордан, закончившую училище годом раньше. Однако Каминская имела такой оглушительный успех в этом балете, что её сочли лучшей и стали ставить в самые ответственные, «правительственные» спектакли. Появляло драматическим театром. Над балетными спектаклями хлопотали опытниейшие, первоклассные режиссеры, среди них С.Э.Радлов. И это сказывалось в тщательной выстроенном действии и убедительной разработке характеров. А танец оставался значимой частью происходящего и виртуозностью не поступался. Литературные образы хлынули на балетные подмостки. «Утраченные иллюзии» (1936) создавались по мотивам произведений О.Бальзака. Балетмейстер Р.В.Захаров буквально переносил сюда приемы создания драматического спектакля, включая «застольный период». Это было ново и поначалу увлекало. Каминской досталась тут вторая героиня – классическая балерина по профессии, Флорина. Ещё интереснее была следующая премьера – «Партизанские дни» (1937). Спектакль обращался к событиям гражданской войны и целиком был построен на народно-сценическом танце, талантливо сочиненном В.И.Вайноненом. Героиню – казачку Настю – в очередь исполняли Анисимова и Каминская. Наконец, «Лауренсия» (1939). Вахтанг Чабукиани увлек за собой всю труппу. Ставил

зажигательно. Героиню готовили Наталия Дудинская, Ольга Иордан, Вера Каминская. Первый спектакль великолепно танцевала Дудинская. Второй – хореограф отдал Каминской. И сам охотно танцевал с нею – несмотря на то, что с миниматорной Дудинской ему, в дуэтом танце не преуспевшем, могло быть удобнее. Сейчас, по прошествии многих десятилетий, мне почему-то кажется, что Лауренсию Вахтанг Михайлович сочинял не только на Дудинскую, прыжком не обладавшую, но и с оглядкой на не менее темпераментную, с огромным баллоном балерину, которой одинаково близки были и краски классического танца, и изыски танца испанского. По крайней мере, в один из самых трудных моментов жизни Каминской Вахтанг Михайлович, узнав, что та завершила танцевальную карьеру и вернулась после всех своих скитаний в Ленинград, настойчиво звал ее к себе в Тбилиси репетитором. Каминская, оставшись без семьи, без жилья, без работы, без пенсий даже, жила поочередно у знакомых по несколько дней, пьянела от счастья быть в городе, вынужденную разлуку с которым тяжело переживала. И – призывы коллеги остались безответны... Каминская задолго до войны вышла замуж за оркестранта в своем театре. Брак был счастливым. И вдруг – неожиданное знакомство с самым известным балетным критиком тех лет. Можно сказать, «официозом» – В.И.Голубовым-Потаповым. У него оставалась семья в Москве. В Ленинграде был наездами – главное ведь в балетной жизни происходило здесь. Подждал Каминскую после спектакля, провожал домой, успевал много интересного рассказать о том, какая она была на сцене. Вспыхнула привязанность. Каминская была человеком искренним, рассказала всё мужу и попросила о разводе. Теперь с новым поклонником можно было встречаться спокойно. Поставила условие: когда она появляется на сцене, критик покидает ложу. И – ни одной строчки о ней. В конце 1940 года поняла, что беременна. В очередной приезд будущего отца поведала о новости. Тот настаивал от ребенка избавиться. Тогда будущая мама указала несостоявшемуся отцу на дверь. Отрезала его от себя навсегда. И вот, наконец, ребенок. Мальчик!



■ Вера Каминская (Фея Сирени) в балете «Спящая красавица».

Ваганова вдруг вспылала к нему самыми нежными чувствами. Распри были забыты. Агриппина Яковлевна вела себя как бабушка. Значит ли это, что, вопреки всему, Каминскую она в глубине души воспринимала как человека близкого, быть может, дочерью? Не исключено. Чужой талант она умела ценить. А пуще того – независимость, которой сама обладала. Правда, нередко изменяла себе в силу обстоятельств. Каминская не делала того никогда. Может быть, тем наставницу так раздражала? Как укор совести. Как недостигнутый ею абсолют. Обухом по голове – война. Никто ничего не понимает. Все ждут, кто решит за них. Что дальше делать? Ваганова берет инициативу в свои руки: настаивает, ехать Каминской в эвакуацию с театром не следует. Ведь всё завершится скоро, ну, две недели, ну, два месяца. А здесь остается известный педиатр, профессор, он по её просьбе будет за ребенком следить. На том и порешили. Так завершилась первая, самая счастливая половина жизни. Начиная страшная, вторая. Там предстояло потерять всё – ребенка, дом, театр, привязанности, профессию... Даже репутацию: и после смерти о ней судачат люди, малосведущие в трагических событиях ее судьбы. Терзают память о неординарном человеке, который оказался вовлечен в драматические обстоятельства своего времени. Но это тема другого повествования.

Аркадий СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ



Вечная молодость ТАЛАНТА

К 80-летию
Виолетты Бовт

■ Виолетта Трофимовна Бовт на уроке. Фото В.ЛАПИНА

Тем, кто видел Виолетту Бовт на сцене, аплодировал ее танцу, восхищался ее драматическим талантом, трудно представить актрису восьмидесятилетней. В нашей памяти она

всегда останется молодой, живой, энергичной, постоянно заряженной на работу, на вечный поиск новых образных красок, новых открытий в своем творчестве. Правда, последние восемь лет жизни (с 1987 по 1995 годы) она жила в США, в городе Колумбусе, но и там себе не изменяла, продолжала активно трудиться – преподавала, репетировала, ставила и умерла, готовя отчетный концерт своей студии. В буклете, выпущенном в Колумбусе компанией «Ballet Met», где артистка работала, в разделе «Вспоминая Виолетту» помещено поэтическое эссе, посвященное ей. Его автор говорит о том удивительном воздействии, которое Виолетта Трофимовна оказывала на тех, кто попадал в сферу влияния ее интеллектуального мира, кто принимал к сокровищам ее врожденной музыкальности, кто ощущал на себе обаяние ее духовной силы и обретал уверенность в преодолении границ своих возможностей. А рядом напечатана информация о том, что компания «Ballet Met» создает Фонд Виолетты Бовт, цель которого – материальная поддержка молодых талантливых танцовщиц.

Да, судьба привела Виолетту Бовт, прима балерину столичной московской труппы, в США, в провинциальный город Колумбус, но и там она оставалась верной русской школе классического танца и целенаправленно приви-

вала своим подопечным ее традиции и, воссоздавая их в своих постановках, увлекала зрителей красотой русского балетного академизма.

Виолетта Бовт закончила Московское хореографическое училище, где ее педагогами были Елизавета Павловна Гердт и Мария Алексеевна Кожухова, творчески сформировавшиеся в атмосфере петербургского понимания балетного искусства, его целей и задач. Они воспитывали в своих ученицах стремление к гармонии танца, к четкой графике выполнения движений, к законченному совершенству рисунка пластических линий.

И их прилежная ученица Виолетта Бовт «накрепко» запомнила заветы своих наставниц. Именно отсюда, из школьных лет, эта её приверженность к технической точности исполнения, её требовательность к себе. Например, в дневнике, который артистка вела, после выступления в «Лебедином озере» она отмечает: «плохо сделала последние туры в коде третьего акта»; «плохая поза на подержках, поворотах»; «ступня неаккуратная»; «везде следить за позициями ног»; «плохо стояла в рабеске»; «следить за ногами в pas de bourrée»; «всегда следить за руками», и так – безжалостно к себе и своим ошибкам – почти после каждого спектакля. И как вывод: «Надо заниматься и начинать всё сначала». И она действительно начинает всё с начала. Об этом свидетельствует такая запись в том же дневнике: «Работала с М.Т. Семёновой. Сказалось на каждом движении, на каждой мелочи. Всю жизнь буду ей благодарна!» А писала все это Виолетта Трофимовна в 1955-м и 1956-м годах, когда она танцевала партию Одетты-Одиллии уже третий год и неизменно – с большим успехом.

«Я должна работать через боль, через усталость», – это был ее принцип жизни, которому она следовала неукоснительно. Когда бы спектакль ни кончился, как бы долго ни продолжался прием или банкет, на другой день утром Виолетта Трофимовна – уже в классе, уже разогревается, уже готова к занятиям... Почему здесь так подробно об этом говорится? Потому что технички свободное исполнение самых сложных pas (кстати, такого идеального по чистоте формы фуэте, как у Бовт, нет сегодня ни у одной балерины) помогало ей в решении любых актерских задач, в формировании психологических подтекстов своих ролей. А это для себя Виолетта Трофимовна считала главным – ведь труды К.С.Станиславского были для нее не просто пылящимися в шкафу книгами. Впитав и претворив в своем творчестве безукоризненный стиль петербургской школы танца, Виолетта Бовт, тем не менее, как художник была типичной представительницей московского балета, традиции которого сочетают

техническое совершенство с тщательной актерской «проработкой» роли. И в ряду таких выдающихся московских актрис-танцовщиц, как «прекрасная будущицу русской сцены» Прасковья Лебедева, как «душа московского балета» Екатерина Санковская, как легендарная Екатерина Гельцер, Виолетта Бовт заняла достойное место. После окончания школы Виолетта Бовт – солистка Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И. Мейровича-Данченко (1944–1979). Ее первая большая роль – роль Анны Пейдж в балете «Виндзорские проказницы». С нее начался период многолетнего сотрудничества балерины Виолетты Бовт и хореографа Владимира Бур-



■ Violetta Bova в балете «Лебединое озеро». Фото А. СТЕПАНОВА

мейстера, ставший золотой страницей в биографии балетной труппы Театра имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Наташа («Берег надежды»), Лола и Эсмеральда в одноименных балетах, Одетта-Одиллия, Жанна д'Арк, Мечта («Вариации»), Катя («Красные дьяволята») ... В одних она выступала первой исполнительницей, в иных – вводилась после других балерин, но какой бы ни была – первой или не первой – спектакль с ее участием всегда обрел взволнованную атмосферу премьеры. Ее привносили в действие те новые, оригинальные краски, которыми она наделяла своих героинь, и та мощная эмоциональная аура, которую они излучали.

Событием отечественного (и не только отечественного) балета стала, к примеру, постановка В. Бурмейстером «Лебединого озера» в Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

В партии Одетты – Одиллии, начиная со времени первой постановки балета в 1877 году, выступали многие выдающиеся артистки и созданные ими исполнительские традиции определяли понимание образа представительницами всех последующих поколений.

Но Violetta Трофимовна в рамках новаторского постановочного решения Бурмейстером спектакля в целом искала своей героине её собственное место, «лепила» её драматургически оправданный в данной концепции неповторимый образ. «Мы хотели создать такое произведение, – считал хореограф, – в котором люди были одухотворены и полностью бы себя изжили в прекрасной музыке Чайковского». Вот так «изжить» свою Одетту в музыке и старалась Violetta Бовт.

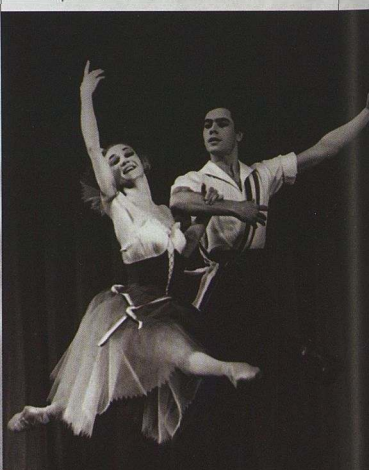
Партитура роли разработана ею предельно тщательно, буквально по тактам. Вслушиваясь в музыку, «примривая» к своим данным хореографию знаменитого белого дуэта Одетты и принца Зигфрида, она ищет и находит в их пластическом диалоге свою гамму эмоциональных красок... Недоверие, напряженность, закрытость пластической речи Одетты поначалу, затем обретает иные интонации – взаимопонимание, доверие, в её душе рождается большое чувство к юноше ... И финальная диагональ королевы лебедей у Бовт – всплеск охвативших Одетту счастливых надежд. А об Одетте четвертого действия Бовт в своём дневнике написала: она «не страдает, но сопротивляется»... Именно такой – бесстрашно борющейся за свое счастье – и показывает она свою Одетту, познавшую силу и самоотверженность безграничной любви.

Другие краски – для образа Одиллии. Артистка, по её словам, видела в ней «злую безжалостную машину», даже лицо Одиллии у Бовт – неподвижная, лишённая живой мимики маска. И фуге Одиллии в финале знаменитого па де де третьего действия – огненный вихрь, в пламени которого должны гореть чувства Одетты и Зигфрида... Столь же скрупулезно «вычитывает» Violetta Бовт из музыки и хореографии портрет Жанны д'Арк, одной, наверно, из самых загадочных фигур французской истории. Тайны некоторых эпизодов её жизни до сих пор не нашли своего объяснения. Естественно, что и Violetta Бовт, работая над главной партией балета Н. Пейко «Жанна д'Арк», тоже искала ответы на многие неясные для себя вопросы. И занятия в репетиционном зале чередовались у артистки с изучением исторических трудов в библиотеке, со знакомством с иконографическим материалом, с кон-

сультациями с учеными-историками. «Охваченный» и проанализированный балериной объем литературы приводил в изумление специалистов. А один из них даже сказал, что она по Жанне д'Арк вполне может защищать диссертацию. Именно Violetta Трофимовна предложила и рыцарский костюм Жанны, и её причёску. И, конечно, снова – мучительные поиски естественных для героини психологических состояний – ведь она на протяжении спектакля преобразуется неоднократно – простая бесхитростная крестьянская девушка, смелая воительница «без страха и упрека», безгранично влюбленная женщина... Какое разнообразие противоречивых проявлений человеческого характера! Но, вслушиваясь в музыку Николая Пейко, постигая силу ее симфонического дыхания, артистка нашла главное в таком многозначном образе, тот нравственный стержень, который «сплавил» воедино все стороны мира души Жанны – ее вера в свое предназначение свыше – свершить то, что должна свершить во имя Франции и погибнуть.

Творческие открытия Violetta Бовт высоко ценил автор музыки балета «Жанна д'Арк» – композитор Николай Пейко. «Замечательная актриса, великолепная виртуозная танцовщица, Бовт стремится в своем искусстве к драматическим коллизиям, к острым конфликтам, напряженности действия. Балерина рассказывает языком танца о характерах противоречивых сложных,

■ Violetta Бовт и Вадим Тедеев – па де де из балета «Пламя Парижа». Фото А. СТЕПАНОВА



полных психологической глубины», - так его отзыв об искусстве балерины.

После Жанны д'Арк в репертуаре Бовт появились и другие партии трагического плана – Донна Анна («Дон Жуан»), Франческа да Римини в одноименном балете, Девушка в спектакле «Поэма»... Они родились как результат сотрудничества Виолетты Трофимовны с Алексеем Чичинадзе. Постоянный ее партнер в прошлом, Алексей Виссарионович до тонкостей знал возможности артистки, ее творческие пристрастия, манеру работать и потому эти три сценических создания раскрыли глубину ее проникновения в суть столь разных и многоплановых характеров, даже в лаконичной одноактной форме. И совсем иной смотрелась Виолетта Трофимовна в «Золушке» Чичинадзе, где исполняя заглавную роль – бездна обаяния, искренности переживаний, естественности в сценических действиях, и везде и всегда – органичная взаиморастворимость, взаимообогащение танца мысли и чувства.

Сотрудничала Бовт и с другими балетмейстерами – Ниной Гришиной, Натальей Рыженко и Виктором Смирновым-Головановым, Ольгой Тарасовой и Александром Лапаури...

«Она горела на работе, – вспоминает Вадим Тедеев, педагог репетитор театра имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. – Ольга Тарасова и Александр Лапаури ставили в нашем театре балет «Жакин», в котором было очень необычное, интересное хореографически и режиссерски решенное неприкасаемое любовное адажио. Надо было станцевать его так, чтобы возникла иллюзия единения двух сердец. И переходы, и объятия, и прыжки – все должно было олицетворять высочайшее человеческое чувство. Мне повезло, что после первой репетиции Александр Лапаури, поговорив с Виолеттой Бовт, которая в то время была ведущей солисткой театра, убедил ее танцевать премьеру со мной, еще совсем мальчишкой, только пришедшим в театр. Так я впервые столкнулся в работе с человеком, буквально растворяющимся в танце. Для меня это стало не только огромной школой, но испытанием. Соответствовать Виолетте Трофимовне было крайне сложно. Мы танцевали с ней «Золушку» в постановке Алексея Чичинадзе, па де де из «Пламени Парижа» на вечере классической хореографии, в балете Владимира Павловича Бурмейстера «Красные дьяволята».



■ Виолетта Бовт в балете «Золушка». Фото А. СТЕПАНОВА

Меня, прежде всего, поражал в ней волевой характер, очень волевой, огромная требовательность как к себе, так и к партнеру, и к окружающим. Заканчивались репетиции, труппа расходилась, а я замечал, что в репетиционном зале горит свет. Там, за закрытой дверью, работала Виолетта Бовт. Если сказать, что меня это удивило, то ничего сказать. Это не так часто встречается до сих пор. Ее отличало не только трудолюбие, желание работать, самодеятельность, но еще раз повторюсь, требовательность к себе и к партнерам.

Она много и плодотворно работала с Владимиром Павловичем Бурмейстером, и, очевидно, именно он и дал ей тот импульс, который раскрыл её природные данные сильной драматической актрисы. За всю историю нашего театра Виолетта Бовт была одной из лучших драматических актрис, очень сильной, разноплановой. Я не всегда с ней был согласен в её трактовке или интерпретации некоторых образов, но она силой своего таланта убеждала, что так тоже можно. Не признать это нельзя. В ней органично сочеталась актриса и сильная, крепкая, техничная балерина».

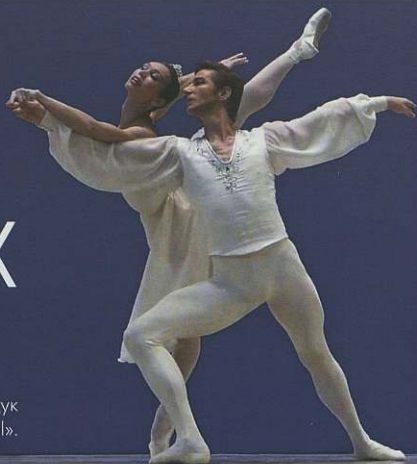
Ещё продолжая танцевать, Виолетта Трофимовна начала работать как балетмейстер-репетитор. Успешные выступления её подопечных Аллы Ханашвили, Светланы Смирновой, Маргариты Левиной, Татьяны Транквелицкой, Натальи Трубниковой в спектаклях театра, а также начавшееся

сотрудничество балерины с Омской балетной труппой, куда она «перенесла» «Эсмеральду» и «Вариации», весьма обнадежили и свидетельствовали о том, что в нашем балете появился ещё один выдающийся педагог. Но не сложились отношения с новым главным балетмейстером Дмитрием Брянцевым, и Виолетта Бовт уходит из театра, которому отдала более сорока лет жизни, в спектаклях которого каждая роль буквально была ею страдана... И оказалась за океаном. Мы много говорим о том, что надо беречь наследие. Но, как правило, подразумеваем под этим лишь сохранение спектаклей, созданных корифеями прошлого, подчас забывая о том, какое гигантское богатство оставили нам выдающиеся мастера – артисты и педагоги: своё понимание исполнительских традиций и образных трактовок, режиссёрские находки, суждения об особенностях характеров тех или иных героев, об отдельных нюансах в их психологической и пластической партитуре... Есть записи, есть воспоминания партнёров и учеников, есть архивы, и потому нельзя, чтобы сокровища практического опыта, накопленные деятелями отечественного балета, ушли в небытие. Не должно быть забыто и то, что нашла и претворила в своих сценических решениях замечательная русская балерина Виолетта Трофимовна Бовт.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА.
Интервью с **В. ТЕДЕЕВЫМ**
- **Е. ПРЕСНЯКОВОЙ**

ВИТАЛИЙ ПОЛЕЩУК: ПУТЬ НАВЕРХ

Елена Кулагина и Виталий Поleshук
в балете «Ballet Imperial».



Кажется, что время и обстоятельство расположились по отношению к Виталию Поleshуку так комфортно, как это бывает только в мечтах и сновидениях. Кажется, что Виталий Поleshук этим расположением мог воспользоваться, не предпринимая особых усилий – природа наградила его данными, а школа – умениями, которые нуждались лишь в поддержке, несложном тренинге – и репутация блестящего классического премьера ему была обеспечена раз и навсегда. Но он пошел путем превращения из исполнителя – в артиста. Виталий Поleshук вступил в труппу Пермского театра оперы и балета в 1986 году и сразу занял ведущее положение. Из рядов кордебалета его заведомо изыла не только природа, но и порода – стать, элегантность, выразительность мужественных манер, особое аристократическое достоинство пребывания на сцене в гриме, парике и костюме, какое уже тогда, во второй половине 80-х считалось редкостью. Рядом не было конкурентов, а если появлялись, то – увлеченные посулами и обещаниями – оставляли пермский театр ради столичных и зарубежных трупп. Зато был репертуар, который давал возможность учить и исполнять партию за партией, работать так много и напряженно, как в академических театрах не принято. Когда классический цикл оказался Поleshуком освоен, судьба подарила ему встречу с

американским хореографом Беном Стивенсоном, который и выбрал его на титульную роль своей постановки в Перми балета «Пер Гюнт». Ибсеновского героя Поleshуку танцевал мальчишкой и как мальчишку. В насыщенном деталями, сюжетными перипетиями и жанровыми подробностями спектакле, где за классическими картинками прятался самый настоящий пост-модерн, Поleshук собирал и удерживал нити действия как ремесленник-умелец. Все события крутились вокруг него и не путались, а собирались в многослойный узор человеческой судьбы, которую ему, молодому артисту Поleshуку, предстояло не только показать, но и доказать – что значит пройти, прожить, прочувствовать. «Великая кривая» ибсеновского Пера у Поleshука выходила рисунком, а не линией, и рисунок показанной и доказанной судьбы к себе манил, заставлял всматриваться, вдумываться, сопереживать и сочувствовать. На то дальновидный Стивенсон, вероятно, и делал расчет: шум-

ным и долгим по времени успехом его пермский опыт оказался во многом обязанным верному выбору артиста. Внутри многостраничного эпоса Виталий Поleshук определил себе поэтическое поле героя-антигероя и создал маленькую поэму о блудном сыне, заставив знатоков и профессионалов вспомнить и о Баланчине, и о его спектакле, которому тогда, в 80-х, время на российской территории еще не пришло. Поleshук не станцевал «Блудного сына», зато станцевал все баланчинские премьеры на сцене пермского театра – уже с конца 90-х. Как некогда Бен Стивенсон выбрал его на роль Пера, так и на роли баланчинских премьеров-поэтов его тоже выбрали, и тоже – сознательно, Мария Калле-

■ Наталья Моисеева и Виталий Поleshук в балете «Лебединое озеро».



гари и Барт Кук, которые превратили Пермский балет в маленький филиал New York City Ballet, а в Полещуке увидели идеального исполнителя «Сомнамбулы», «Ballet Imperial», «Серенады». Со времен «Пера Гюнта» прошли годы, и Полещуку в работе с американскими хореографами предстал совсем другим – не набравшим, кажется, возраста, но и спрятавшим ту распахнутость души, которая так привлекала к нему как актеру в молодые годы. В баланчинском репертуаре открылось новое: внутренняя сосредоточенность, интеллектуальность, своеобразный пластический идеализм. Мальчишка превратился в настоящую звезду, кумира, избран-

ника. Как классическому принцу ему рукоплескали, и много, знатоки балетных держав – от Америки до Японии. Как классический танцовщик высокого ранга он уже не знал никаких технических преград и мог сосредоточиться на отделке – линий, поз, дуэтных композиций. В балетах Баланчина отделка вышла искусной выделкой мастера, художественным раритетом: любые дублеры проваливали показы не потому, что не понимали стиля Баланчина, а потому что не были к нему готовы. Полещуку же не просто оказался готовым, он пришел к новому репертуарному циклу зрелым исполнителем, опытным артистом, способным распорядиться

накопленным багажом – знаниями, умениями, отношением. Отношение – вот, пожалуй, и найдена главная характеристика творческого почерка Полещука. Ни одна из сделанных им ролей не оставалась без отношения к характеру персонажа, к сюжету спектакля, к действию балета. А со-отношение ведомой им роли со всей постройкой хореографического текста стало отличительной чертой исполнительского стиля. Его артистический век – двадцать лет на сцене – тем и войдет в отечественную историю балета: Полещуку превратился в артиста, понимающего, что такое стиль, и умеющего им владеть.

Сергей КОРОБКОВ
Фото Ю. ЧЕРНОВА

АННА ЛЕОНОВА: продолжение следует

Приход Анны Леоновой в балет был генетически запрограммирован: ее родители – профессиональные танцовщицы.

Так что в отличие от многих других детей, вставших к балетному станку Московского хореографического училища после занятий в самодеятельных студиях, Анна этап любительства миновала. Однако и детский период биографии будущей артистки имел «побочный» сюжет. Поначалу маленькая Аня увлеченно осваивала премудрости фигурного катания, и, конечно же, со свойственной ей целеустремленностью могла добиться впечатляющих результатов. Но в какой-то момент возобладал реалистический материнский подход: область ледовых ристалищ была чужой и неизвестной, а балетный мир казался родным и близким.

Так Аня очутилась в классе одного из лучших учебных заведений Советского Союза. В классе мамы – Марины Леоновой, преподававшей классический танец в училище, Анна не оказалась. Впрочем, профессиональное материнское наставничество развернулось в полную силу на занятиях производственной практикой, которой также руководила Марина Леонова, и ко времени завершения учебы концер-

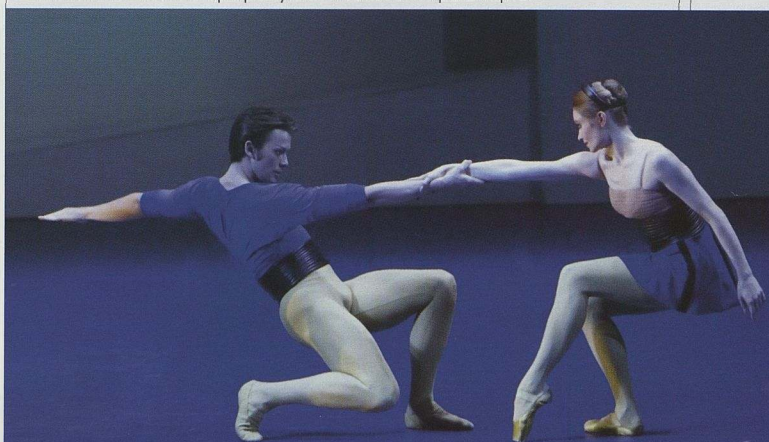
тный репертуар выпускницы раскрыл широкий диапазон ее возможностей. Мазурка из «Шопенианы», pas de deux на музыку Обера, фрагмент из «Эсмеральды» – каждый по-своему демонстрировали виртуозность техники и «стальные пуанты» Анны, а «Тарантелла» стала предвестницей виртуозных хореографических колоратур.

В труппу Большого театра выпускница-отличница была принята по окончании школы в 1995 году.

Леонова с полным основанием может быть названа танцовщицей а grand ballon. Так в старину называли балерин, способных преодолеть земное притяжение. Впрочем, и на земле балерина чувствует себя так же уверенно и свободно: не ломая оси, «накручивает» на стальном пуанте смелые и ловкие двойные-тройные пируэты.

Анна всегда подспудно тяготела к напористой динамике танца, к воплощению характеров активных. В

■ Анна Леонова и Егор Хромушин в балете «Игра в карты».



«Дон Кихоте» в образе Уличной танцовщицы Леонова с присущей ей элегантностью и достоинством общается с тореадором-сердцеедом, не торопясь поддаваться его пылким ухаживаниям, лихо оттанцовывает Испанскую куклу в «Щелкунчике», безудержный смерч леоновского танца в партии Испанской невесты («Лебединое озеро») способен сокрушить незабываемую готику тронного зала и смутить покой не одного принца. В том же спектакле Анна выходит в образе Польской невесты. Горделивая панночка царит над своей роскошной бело-вишневой свитой. Она неудержимо несется в вихре танца, делая лишь краткие остановки, чтобы зафиксировать позу, утверждающую торжество женского начала, сознающего собственную неотразимость. Но вот характер музыки меняется, и артистка, будто заключив свой бравурный темперамент в жесткий корсет, придает своему танцу лирическое звучание. Но и здесь ощущается достоинство аристократических кровей.

Быстрые темпы не помеха для Леоновой. В «Игре в карты» А.Ратманского она ни на йоту не расходит с музыкальной стремлиной И.Стравинского, удивляя ракурсами и непринужденными перегибами корпуса, превращаясь в подобие *regretium mobile*. Все это делает Леонову «своей» в хореографии Баланчина, что наглядно показал ее дебют в «Серенаде».

В «Сильфиде» Анна Леонова испол-

няет роль невесты Джеймса – Эффи. Попадание в образ абсолютное. Эффи-Леонова словно сошла с полотен фламандских живописцев. Совершенно земная девушка – кровь с молоком – охвачена безоглядным сердечным чувством. Партии Эффи и Мирты в «Жизели» сегодня – вершины в творчестве Анны Леоновой. Холодную повелительницу виллис Леоновой бесстрашной не назовешь. Лицо – непроницаемая маска, тонкую линию плотно сжатых губ исказит

жестокая усмешка лишь тогда, когда Мирта насладится унижением Ганса и тщетностью его мольбы о пощаде. В леоновской Мирте чувствуется такая всеокрушающая воля, такая мощь и такая затаенная ненависть, что трагическая гибель Ганса по ее велению оказывается предрешенной. Мирта Леоновой не просто царит, она буквально подавляет пространство лунной ночи. Огромный прыжок уподобляет эту Мирту валькирии, несущей смерть всякому, кто встанет на пути. Когда Вячеслав Гордеев, будучи ху-



■ Анна Леонова в балете «Серенада».

дожественным руководителем балета Большого театра, задумал вечер памяти Александра Горского, Анна Леонова вместе с Яном Годовским подготовила *pas de ruban* из «Ищетной предосторожности». Образ пейзажницы Лизы как нельзя лучше подошел артистке. К сожалению, обстоятельства не позволили осуществиться этому творческому проекту. Досадно, потому что Анна могла бы стать превосходной Лизой. Во всяком случае, исполнение ею вариации на вечере «Танцем вместе», проведенном учениками и выпускниками Бакинского хореографического училища совместно с артистами Большого театра, было встречено шквалом оваций. Такой же успех сопутствовал Леоновой в американском Вейле, в Бразилии – везде, где она танцевала.

Но все более отдаляется тот день, когда Анна Леонова впервые подошла к балетному станку и сделала первые упражнения экзерсиса. За это время преодолено и накоплено многое. Танец Анны уже заявил о разнообразии выразительных возможностей. Опыт растет, творческое развитие продолжается.

Александр МАКСОВ
Фото А.БРАЖНИКОВА

■ Анна Леонова (Эффи) и Мария Исплатовская (Мэдж) в балете «Сильфида».



Сергей Попов: ТАНЕЦ ДЕТСКОЙ ДУШИ

В хореографии Форсайта форма побеждает содержание. На первое место выдвигается, как мне кажется, формально точное выполнение движений танца. Сергей Попов идеально выполняет рисунок хореографа, но в своём исполнении он выходит на совсем другие крайние точки эмоционального воздействия – это удивительная прозрачность света его души. Он умеет держать удар по-своему, по-детски. Сила света его души в незащищенности и открытости. Безудержное стремление человека к свободе у него выражается не взрывчатой мощью – Сергей танцует радость детской души, которая уже обрела свободу. Сергей танцует радость детской души, ещё не столкнувшейся с мерзостями жизни. Танец его по-мужски нежен, по-мужски светел, ритуален и возвышен. Этим качеств мне не хватает в актёрах драматического театра. Роль Дориана Грея ждёт Сергея Попова.

Роман ВИКТЮК,
народный артист России, профессор

Впервые в нашем журнале с любезного разрешения автора мы публикуем работу всемирно известного фотохудожника Владимира Клавихо-Телепнёва из его нового проекта «Звезды русского балета», который включает в себя портреты таких выдающихся танцовщиков, как Раиса Стручкова, Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Надежда Павлова, а так же представителей других балетных поколений: Нины Анинашвили, Фаруха Рузиматова, Илзе Лиела и других.

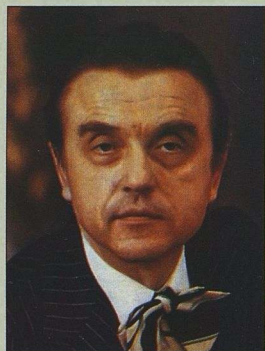
Материал подготовлен
Павлом ЯЩЕНКОВЫМ

Сергей Попов.

Фото: Владимир КЛАВИХО-ТЕЛЕПНЁВ

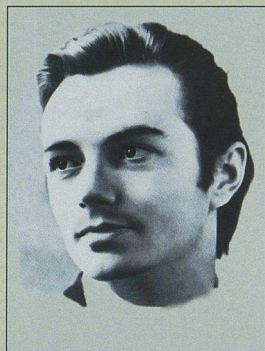
ПОЗДРАВЛЯЕМ

С юбилеем



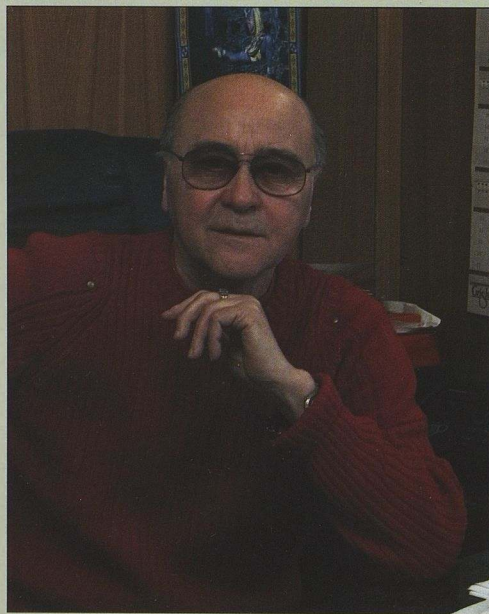
Олега Михайловича
ВИНОГРАДОВА

народного артиста СССР, лауреата Государственной премии Российской Федерации, обладателя призов Мариуса Петипа и Лоуренса Оливье, а также почетного звания «Шевалье», чьи спектакли («Золушка», «Ромео и Джульетта», «Горянка», «Асель», «Ярославна» и другие), как и его версии балетов наследия стали событием современного хореографического искусства не только нашей страны.



Сергея Васильевича
ВИКУЛОВА

народного артиста СССР, обладателя приза имени Вацлава Нижинского, более тридцати лет украшавшего своим танцем сцену Кировского театра и создавшего в его спектаклях незабываемые образы Зигфрида («Лебединое озеро»), Дезире («Спящая красавица»), Жана де Бриена («Раймонда»), Принца («Золушка»), Гения вод («Конёк-Горбунок»), Юноши («Шопениана»).



Евгения Петровича
ВАЛУКИНА

заведующего кафедрой хореографии Российской академии театрального искусства, народного артиста России и Башкортостана, доктора педагогических наук, профессора, академика, почти пятьдесят лет своей жизни отдавшего воспитанию будущих деятелей балета (и не только отечественного), хранителя и продолжателя традиций русской школы классического танца.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С наградой



УКАЗОМ ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ В.В.ПУТИНА ЗА ВЫДАЮЩИЙСЯ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО И МИРОВОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА, МНОГОЛЕТНЮЮ ТВОРЧЕСКУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОРДЕНОМ «ЗА ЗАСЛУГИ ПЕРЕД ОТЕЧЕСТВОМ» II СТЕПЕНИ НАГРАЖДЕН **ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ГРИГОРОВИЧ** – ХОРЕОГРАФ-ПОСТАНОВЩИК ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УЧРЕЖДЕНИЯ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР РОССИИ», ГОРОД МОСКВА. ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ ВЕЛИКОГО ХОРЕОГРАФА СОВРЕМЕННОСТИ **ЮРИЯ НИКОЛАЕВИЧА ГРИГОРОВИЧА** ОТМЕЧЕНЫ МНОГИМИ НАГРАДАМИ РОССИИ И ДРУГИХ СТРАН. НАЗОВЁМ ЗДЕСЬ ОСНОВНЫЕ.

1970 год

9 апреля – присуждение Ленинской премии за постановку балета «Спартак» на сцене Большого театра.

1973 год

13 апреля – присвоение звания «Народный артист СССР».

1976 год

25 мая – награждение Орденом Ленина; серебряным именованным почетным знаком «Большой театр СССР»; юбилейным значком «200 лет Большому театру СССР».

1977 год

15 сентября – награждение Орденом Кирилла и Мефодия I степени (Болгария),

27 октября – присуждение Государственной премии СССР за постановку балета «Ангара» в Большом театре.

1981 год

7 августа – награждение Орденом Октябрьской Революции.

1985 год

25 октября – присуждение Государственной премии СССР «За создание художественно-спортивных программ XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов» в Лужниках, Москва.

1986 год

31 декабря – присвоение звания Героя Социалистического Труда с вручением Ордена Ленина и Золотой медали «Серп и Молот».

2002 год

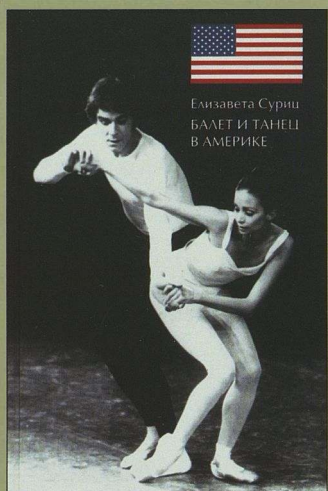
27 апреля – награждение Орденом «За заслуги перед отечеством» III степени

10 октября – вручение Приза Правительства РФ в области театрального искусства имени Федора Волкова, Ярославль.

2003 год

14 апреля – присуждение Российской национальной театральной премии «Золотая маска» в номинации «За честь и достоинство», Санкт-Петербург,

9 сентября – награждение медалью «Герой труда Кубани».



Елизавета Суриц
БАЛЕТ И ТАНЕЦ
В АМЕРИКЕ

ДОСТОИНСТВО НАУКИ И ИСКУССТВА

Книга известного искусствоведа Е.Я.Суриц «Балет и танец в Америке»¹ значительно расширила наше представление о развитии мирового хореографического искусства, которое для многих ограничивалось историей европейского балетного театра, подробно исследованного В.М. Красовской. Об американском балете знали мало, связывая его единственно с именем Джорджа Баланчина, труппа которого в начале 60-х годов приехала в Россию. Впечатление от свободного раскрепощенного танца американцев было столь ярким и ошеломляющим, что многие находят под его магией по сей день.

Уже поэтому книга «Балет и танец в Америке» должна была вызвать интерес балетного сообщества. Работа Суриц стала первым масштабным исследованием, дающим достаточно полную картину становления и развития американского хореографического искусства от его истоков (XVIII в.) до наших дней и американского «танца модерн» на протяжении всего XX века.

«Очерки истории», как определила жанр автор, отличают углубленность научного анализа и умение систематизировать, критически осмысливать и композиционно выстраивать огромный и мало известный для отечественного материал. Но жанр «очерка» предполагает еще и искусство излагать мысли просто и ясно, что по силам лишь зрелому, художественно одаренному исследователю и истинному ученому, каким и является Суриц. О таких авторах можно сказать словами Дж.Рескина: «Достоинство искусства и достоинство науки в бескорыстном служении на пользу людей».

Семь глав книги – это семь очерков о наиболее ярких, судьбоносных явлениях, событиях и творцах американского хореографического искусства. Читателю небезынтересно узнать, что в создании американского балетного театра значительную роль сыграли русские хореографы и артисты, покинувшие в 20-е годы большевистскую Россию: М.М. Фокин, М.М. Мордкин, А.Р. Больм, Дж. Баланчин, Л.Ф. Мясин и другие. Многие американские балеты ставились на музыку русских композиторов (П. Чайковского, И. Стравинского, С. Прокофьева, Н. Черепнина, Дм. Шостаковича и др.), к постановкам привлекались русские художники, в частности Марк Шагал, который вместе с Мясиным работал над балетом «Алеко».

По отдельным дневниковым записям, театральным рецензиям, воспоминаниям современников и другим материалам Е.Я. Суриц

восстанавливает во всех подробностях работу над этим этапным для американского балетного театра спектаклем: «Мясин в своих мемуарах сухо, как ему свойственно, пишет: «Хотя Шагал жил в Париже и Нью-Йорке уже много лет, он все еще сохранил особенности русского мировоззрения, которые питали его живопись и речь»... Сам Шагал говорил: «Я хотел проникнуть в... «Алеко», ничего не иллюстрируя, ничего не копируя. Я не хочу ничего изображать. Я хочу, чтобы цвет играл и говорил за себя»... Мясин ежедневно приходил к художнику, они слушали пластинку с музыкой трио Чайковского и читали Пушкина. Сама трактовка пушкинской поэмы и особенно фантастический финал свидетельствуют о влиянии Шагала... Балет «Алеко» пользовался успехом и держался в репертуаре с 1942 года до середины 1950-х».

Кстати, так – с увлеченностью художника и тщательностью исследователя – воссоздается страница за страницей вся история становления американского балета.

Начиная с 60-х годов американский балет творчеством прежде всего Баланчина, а позже Марты Грэхем, Мерса Каннингэма, Джерома Роббинса, Дорис Хамфри, Пола Тейлора и других выдающихся хореографов стал оказывать влияние на развитие российского балетного театра. В Москве, Ленинграде, других городах стали появляться коллективы и группы «танца модерн».

Отдельные главы-очерки посвящены известным балетным труппам США: «Американ Болле Тизэр», «Русский балет Монте-Карло», созданному Джорджем Баланчиным «Нью-Йорк Сити Балле» и другим.

Об американском периоде творчества Джорджа Баланчина написано много, как в самих США, так и за их пределами. Изучив и обобщив написанное, Е.Я. Суриц в посвященной Мастеру очерке предлагает свое видение его вклада в мировое хореографическое искусство: «Баланчин продолжал развивать традиции русского академического балета Петипа... Но традиции Петипа он понимал по-своему, не как сохранение созданного в прошлом, а как развитие принципов, заложенных предшественниками. Он разрушил представление Петипа не только о спектакле в целом (многоактном, эклектично сочетающем эпизоды танцевальные и пантомимные), но и в построении собственно танцевальных ансамблей, поскольку у Баланчина хореографический текст распределяется между солистами и участниками групповых танцев совсем не так, как у Петипа. Но он сохранил, даже решительно переработав лексику и сделал ее современной, дух классического балета, его логическую упорядоченность, его гармоничность, то светлое радостное начало, которое в нем присутствует, вызывая высокой настрой чувств, как и подобает классическому искусству».

Вывод ученого, зорко оценивающего тенденции развития современного хореографического искусства, дает важный ориентир хореографам-практикам для понимания творческого метода Баланчина: он всегда стремился к эксперименту - не эксперимента ради, а ради высокого и прекрасного служения искусству танца. Суриц дает глубокий анализ всех этапов работы Баланчина над постановкой «Серенады» (на музыку П.И. Чайковского), которая по сей день остается одной из лучших его работ. Одновременно автор отводит большое место описанию работ хореографов-«постмодернистов», которые развивали в своем творчестве пластические идеи предшественников.

ИНФОРМ-БАЛЕТ

Б И Б Л И О Т Е К А Б А Л Е Т А

Вперед с Мастером, а не назад к Мастеру – вот творческий принцип, который исповедовал Балanchin применительно к наследию Петипа, и который открывает путь тем хореографам, которые находятся не столько в поиске, сколько на распутии. Отдельный очерк Е.Я. Суриц посвятила танцу на эстраде и в мюзикле, здесь у американцев немало достижений и открытий, и у них есть чему учиться. Эта тема важна и весьма актуальна сегодня: современный Бродвей давно заменил среднему американцу и оперу, и балет. Нечто подобное наблюдается и у нас. Не считается с этим нельзя, поскольку это тоже веяние времени, а вот выводы сделать следует, чтобы не подражать и не повторять «зады», а творить, ошибаясь и экспериментируя, но творить, развивая принципы, заложенные великими предшественниками этих жанров.

Очерки Елизаветы Яковлевны Суриц открывают впечатляют редким сочетанием высокой академической традиции с чер-

тами яркой исследовательской оригинальности, свежести пытливого взгляда. Судя по отзывам специалистов, книга «Балет и танец в Америке» одинаково интересна как исследователям, так и хореографам-практикам.

Хочется надеяться на ее продолжение, ведь некоторые темы, по мнению самого автора, только обозначены.

Валерий МОДЕСТОВ

Примечания

1. Елизавета Суриц. Балет и танец в Америке. Очерки истории. Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 2004 [текст сопровождается обширным и на редкость интересным понятийный аппарат, включающий «Примечания», «Краткий словарь американского балета и танца», большой альбом иллюстративного материала и многое другое].

СОБРАНИЕ ПЕСТРЫХ ГЛАВ

Кто же он, Михаил Фокин? Многогранная и противоречивая личность выдающегося хореографа XX века вызывает и сегодня немалый интерес, тем более что оценка его деятельности отечественными историками неоднозначна. Поэтому появление на книжных полках объемного труда Г.Добровольской «Михаил Фокин. Русский период» можно с полным основанием считать событийным явлением в балетоведении. Во вступлении автор определяет задачи исследования: «...Понять, в чем состоит прогрессивное значение творчества Фокина, его не преходящий вклад в настоящее и будущее балета, разобраться в том, какие его ошибки и заблуждения были продиктованы временем и часто были неизбежны...»

Уделяя основное внимание анализу хореографии, Г.Добровольская в одиннадцати главах книги подробнейшим образом разбирает произведение «русских лет» жизни Фокина, в том числе и периода его сотрудничества с С.П.Дягилевым, привлекает обширный архивный материал, опирается на свидетельства современников, сопоставляя их с собственными впечатлениями. И делается это – в тесной связи с общей картиной жизни России первого двадцатилетия XX века.

Художник и время – как они взаимодействуют? Книга

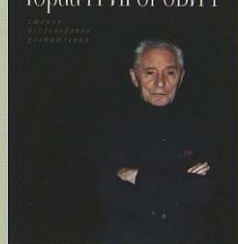
Г.Добровольской дает обширный материал для размышлений на эту тему. И хотя свой труд исследовательница ограничивает русским периодом творчества Михаила Фокина, тем не менее, последняя одиннадцатая глава ее труда, названная «В эмиграции», знакомит с характером деятельности хореографа после его отъезда за границу.

Книга «Михаил Фокин. Русский период» снабжена тщательно составленным научным аппаратом, особенно хочется отметить раздел «Примечания», который свидетельствует о той огромной исследовательской работе, которую проделал автор. Приводимый здесь Г.Добровольской список использованной литературы, надо надеяться, обогатит балетоведческую библиографию.

Монография выпущена в свет Санкт-Петербургским издательством ГИПЕРИОН.



БАЛЕТМЕЙСТЕР ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ



Исследования. Размышления» (составитель Ю.Смирнов). В ней девятнадцать глав плюс «Фотокнига» – ее содержание составляют фотографии сцен из спектаклей Григорovichа и портреты исполнителей, а также снимки, которые запечатлели хореографа во время репетиций, в период его работы на конкурсах, в общении с колле-

О великом хореографе современности Юрии Григоревиче написано немало – аналитические статьи, очерки, рецензии, эссе... Если собрать их вместе, они образуют масштабную и многокрасочную картину творчества крупнейшего мастера балетного театра XX века. Такая картина и возникает в монографии-сборнике «Балетмейстер Юрий Григоревич. Статьи.

гами, в повседневной жизни... Читатель найдет в сборнике главы «Слово о балетмейстере», куда вошли отзывы об искусстве мастера Галины Улановой, Сергея Лифаря, Арама Хачатуряна, Марины Семеновы, Кшиштофа Пендерецкого, Татьяны Вечесловой, Ирины Колпаковой, Нины Тимофеевой и других. В разделе, посвященном спектаклям Григорovichа, публикуются не только рецензии и эссе, но и стендаграммы заседаний художественного совета Большого театра, где обсуждались спектакли Юрия Григорovichа, их экспозиции, планы. Но наиболее интересными представляются главы «Юрий Григоревич – литератор, критик, публицист», «Из интервью разных лет», «Юрий Григоревич – мысли, высказывания, суждения». Отдельные части книги составляют либретто балетов хореографа и материалы о тех деятелях искусства, с кем он сотрудничал. Книга выпущена издательством ООО «Филиан».

ИНФОРМ-БАЛЕТ

Б И Б Л И О Т Е К А Б А Л Е Т А



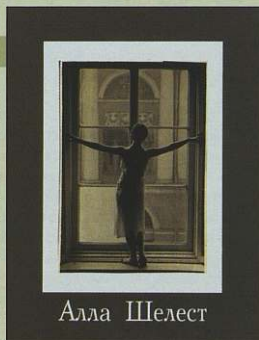
нографии «Георгий Алексидзе. Хореограф Божьей милостью» автору удастся воссоздать масштабный образ большого

О своем трехчастном повествовании, посвященном творчеству одного из самых самобытных хореографов прошлого XX и наступившего XXI веков Георгия Алексидзе, автор Эра Барутчева написала: «Получилась не книга, а «намеки на книгу», не биография, а «материалы к биографии», не портрет, а «штрихи к портрету». Однако в монографии

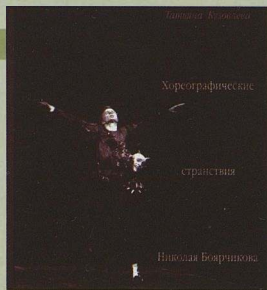
художника, чье творчество на многоцветной палитре отечественного балетного искусства выделяется самобытными индивидуальными красками. Эра Барутчева следит за творчеством Алексидзе много лет – со времен проходивших в Ленинграде в 60-70-х годах прошлого века вечеров камерного балета и камерной музыки. И потому анализ хореографических открытий Георгия Дмитриевича, его становления как художника серьезен, глубок и главное – профессионально конкретен. «Его танец самоценен, самодостаточен, но при этом он со-ответствен музыке, – отмечает Барутчева. – Так ведь оно и полагается: ставить... не около музыки, не на музыку, не под музыку, а В музыку». В этом определении – суть стиля и характера пластических композиций Георгия Алексидзе. Книга профессионала-музыканта написана ясным, образным языком, а потому может быть интересна и широкому кругу читателей – любителям музыки и балета. Книга выпущена издательством «Сударыня».

Алла Шелест в ответ на предложение писать мемуары со свойственной ей скромностью отвечала: «Как я буду писать, ведь интересно когда пишет художник слова...» И, тем не менее, она писала «для себя», делала заметки в дневнике, давала интервью... К тому же, когда ее супруг Рафаил Вагабов сочинял повесть «Вечный идол», он фиксировал рассказы и воспоминания Аллы Яковлевны на магнитофонную пленку. В книгу вошло не все. И сейчас по прошествии времени автору захотелось «восстановить, суммировать, объединить по темам разрозненные открытия и незавершенные статьи». Так родился сборник «Алла Шелест (1919 – 1998). Статьи. Интервью. Дневники. Размышления». Его содержание составили уникальные высокоценные материалы – «собрание пестрых глав», мозаичный набор высказываний артистки по разным темам и проблемам хореографии», как написала в своей вступитель-

ной статье «На всю жизнь» историк балета и давний друг Аллы Яковлевны Людмила Линькова. К сказанному добавим – «мозаика» расширяет наше представление о творческом облике балерины, о событиях в балетном искусстве, свидетелем которых она была. Новые грани творческого облика артистки воссоздаются в балетном искусстве, свидетелем которых она была. Новые грани творческого облика артистки воссоздаются в балетном искусстве, свидетелем которых она была. Новые грани творческого облика артистки воссоздаются в балетном искусстве, свидетелем которых она была. Книга, изданная в Санкт-Петербурге, богато иллюстрирована.



Алла Шелест



руководившего балетной труппой Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского, мы читаем в книге Татьяны Кузовлевой «Хореографические странствия Николая Боярчикова». Она выпущена в Санкт-Петербурге издательством «Балтийские сезоны». Перелистывая книгу, мы как бы странствуем по разным временным эпохам, странам, стилям жизни, проблемам бытия, встре-

«Я часто обращаюсь к литературе. Она меня питает и проецирует на современную жизнь, и общечеловеческими идеями. Я стараюсь работать с хорошей литературой, которая живет в веках», – эти слова Николая Боярчикова, много лет

чаемся с героями Пушкина, Шекспира, Дюма, Гете, Белого, Шолохова... Десять глав монографии охватывают огромный период творческой деятельности Боярчикова – от его первой постановки в 1964 году «Трех мушкетеров» до премьеры 2001 года «Сказание о Иосифе» в Казани и премьеры 2002 года «Принцесса Луны» в театре имени М.П.Мусоргского. В странствиях по спектаклям балетмейстера у читателя – опытный профессиональный гид, который помогает увидеть театр Боярчикова во всем многообразии поисков новых сюжетов, форм, образных красок, стиливых концепций. «Задача любого художника – добавить что-то к уже сказанному. Если я что-то добавил, если кому-то помог понять ту или иную тему, то или иное произведение – я счастлив». Так Боярчиков думает о своей миссии в искусстве. Монографию «Хореографические странствия Николая Боярчикова» Татьяна Кузовлева посвящает памяти своего учителя Веры Михайловны Красовской и коллеги-единомышленницы Натальи Юрьевны Черновой, которые высоко ценили талант балетмейстера.

ИНФОРМ-БАЛЕТ

Б И Б Л И О Т Е К А Б А Л Е Т А

«Я не хотела танцевать» – такое парадоксальное название дала книге, посвященной Галине Улановой, автор-составитель Саня Давлекамова. По жанру это, пожалуй, оригинальная форма воспоминаний, своего рода мемуары-интервью, где рассказы артистки определяются и направляются беседующей с ней журналисткой.

«На протяжении четверти века длилось мое общение с Галиной Сергеевной, – пишет Давлекамова во вступительной статье «Парадоксы Улановой», – до самой ее кончины. Мы встречались с ней не только по моим профессиональным делам... Естественно, беседы на самые разные темы (не только балетные) происходили у меня с Галиной Сергеевной. Я записывала их то на магнитофонную ленту, то в блокноты. Постепенно стала записывать и воспоминания тех, кто хорошо знал Уланову: ее коллег, учеников, поклонников ее творчества, в число которых входили известные люди. Из этих бесед и состоит данная книга». Стати, и слова «Я не хотела танцевать. В балетную школу меня отдала родители» сказала журналистке сама балерина.

В книге двенадцать глав, где Уланова рассказывает о себе, своем творчестве, о событиях, участницей которых была, о своих учениках. Для практиков и теоретиков весьма интересными и полезными окажутся суждения Галины Сергеевны о балетном театре 30-50-х годов (они, кстати, в известной степени «поправ-

ляют» и обогащают свидетельства историков-балетоведов), ее размышления о педагогическо-репетиторской работе, мнение об особенностях русской школы танца...

Читая книгу, вы словно слышите «живой голос» Улановой. Яркими, самобытными красками обогащают портрет великой балерины приводимые С.Давлекамовой воспоминания Сергея Прокофьева, Юрия Завадского, Ираклия Андроникова, Юрия Григоровича, Константина Сергеева, Татьяны Вечесловой, Касьяна Голейзовского, Елены Образцовой, Алексея Ермолаева и других, а также тех, чьим наставником Галина Сергеевна была в Большом театре – Екатерины Максимовой, Владимира Васильева, Нины Тимофеевой, Людмилы Семеняки, Светланы Адыхаевой, Ирины Прокофьевой, Нины Семизоровой, Аллы Михальченко, Николая Цискаридзе. Тщательно, продуманно и, добавим, любовно подобран иллюстративный материал. Книга издана в Москве «АСТ-Пресс-СКД».



Г.ВИКТОРОВА, В.КОЛОБОВНИКОВ

МАГАЗИН – САЛОН «Дебют» балетных и театральных принадлежностей в «Детском мире»

*широкий выбор балетной обуви и трикотажа
для занятий хореографией
театральный грим, аксессуары, фурнитура
для отделки костюмов
видеокассеты с оперными и балетными спектаклями
фотоальбомы о Большом театре России
журналы
сувениры*

Более подробную информацию можно посмотреть на нашем сайте

<http://www.salon-debut.ru>

Наш адрес: Москва, «Детский мир».

Театральный проезд, дом 5, Театральная линия, этаж 4 (рядом с эскалатором № 4).

Телефоны: (495) 6921203, 7810949,

e-mail: info@salon-debut.ru

Режим работы: ежедневно с 9.00 до 21.00

воскресенье с 10.00 до 19.00

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

СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ

Юрий Клевцов:

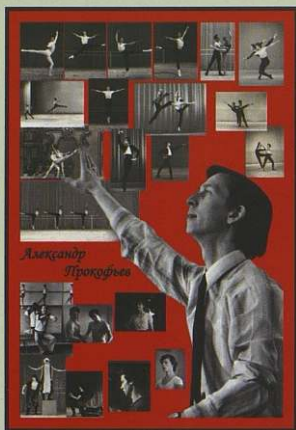
«Говорить громкие слова о том, что Александр Александрович Прокофьев был и для многих остаётся великим педагогом, мудрым наставником, старшим другом, я не буду. Это очевидно. Достаточно напомнить, сколько у него интересных, разноплановых учеников, их очень много и не только в России. Среди них и Андрис Лиепа, и Ирек Мухамедов, и Алексей Фадеев, и Сергей Филин, и многие, многие другие.

Когда в Московском хореографическом училище Александр Александрович Прокофьев вошел к нам в класс, нас охватил ужас и страх. Я увидел серьезного, строгого, несколько аскетичного человека. На первых занятиях он был крайне сух и очень строг, не позволял себе никаких шуток в наш адрес, сразу провёл дистанцию между собой и нами и дал понять, что будет требователен и будет добиваться от нас результатов.

Он умел четко определить задачу и неудачу. Если что-то получалось, Александр Александрович никогда не забывал отметить ученика, но не в той степени, чтобы его захвалить и противопоставить другим, нет. Педагог давал возможность почувствовать нам свой, пусть маленький, но прогресс, рост. Никто из его учеников не пропустил ни одного его занятия не потому, что он сумел привить нам всем любовь к профессии, а потому, что у него заниматься было безумно интересно, хотя и сложно. Не всегда всё получалось, не всегда Прокофьев нас хвалил, часто раздраженно ругал, но атмосфера уроков была творческой. Александр Александрович каким-то непостижимым образом направлял нас на творчество. Мы понимали, ради чего и для чего всё это делается. Мы старались, так как не хотели его разочаровывать.

Его влияние было настолько сильным, что нам передались даже его «летучие» фразы: «блюдечко с голубой каемочкой», «хлебушек с маслом да с черной икорочкой». А чего стоило знаменитое полотенце на его шее. Когда он злился, то снимал с шеи полотенце, вытирал край губ, в сердцах бросал это полотенце на стоявшее рядом кресло и кричал: «А на хрена мне всё это надо»? И он был при этом прав.

В школе у нас были строгие отношения педагога и учеников. Дистанция и границы соблюдались безукоризненно. С каждым уроком в нас крепло всё большее чувство уважения к нему не только как к педагогу, но и как к человеку. Но что особенно важно, так это полное доверие и безграничная вера в Александра Александровича позволяли нам преодолевать многие трудности. Когда ты веришь в педагога, который тебя учит, который тебе даёт профессию, то эта вера творит чудеса. И мы все пытались хоть немного соответствовать своему учителю, благодаря которому многие его ученики востребованы по сей день и купаются в лучах славы, получили международное признание, различные награды, премии, звания. В этом 90% его труда. Все наши успехи начинались с него. Он вложил в нас основы мужского классического танца и не только профессиональные, но и жизненные, он раскрывал в нас самих себя. От чего отталкиваться, к чему стремиться, как себя вести и во всех отношениях оставаться мужчинами. Прокофьев постоянно внушал нам одну простую истину: настоящий артист – это и техника, и танец, и выразительность, и эмоциональность, и внутренняя наполненность, и актёрское мастерство. Можно быть великолепно технически оснащенным и делать то, что не



делает никто, но никогда не стать Артистом. При всём том от своих учеников требовал сильного и техничного мужского танца. Считал, что мужчина должен оставаться мужчиной на сцене, а женщиной – женщиной.

Он выпустил нас в большую самостоятельную жизнь и искренне радовался нашим победам и удачам – ведь это и его победы. Со временем строгий учитель вдруг

стал очень близким, почти родным человеком. Мы могли всегда ему позвонить и просто посоветоваться, приехать к нему домой, где всегда накрывался стол, выкурить по сигарете, он тогда ещё курил. Мы взрослеем, сами становимся педагогами, но тот трепет, который мы испытывали по отношению к Александру Александровичу, остался.

Когда его не стало, наступил шок. Никто не ожидал. Мы виделись последний раз в Мюнхене за месяц до его ухода. Он говорил о болях в спине, с трудом передвигался, но все мысли были о возвращении в Москву, в училище. Он мечтал сделать ещё хотя бы один выпуск. Он в последнее время часто говорил, что в Мюнхене приходится работать, чтобы была приличная пенсия, чтобы как-то существовать, а потом вернуться на родину и заниматься только творчеством. Этим летом он должен был вернуться. Алексей Ратманский предложил ему работать в Большом театре.

Александр Прокофьев был всегда современен. Он отличался тем, что всегда был на несколько шагов впереди своего времени. Судьба сыграла злую шутку. Александр Александрович вернулся, но не для творчества. Искусство балета с его уходом потеряло многих, а я педагога, друга, понимающего жизнь во всех ее проявлениях. Он умел делать правильные выводы. Я потерял, если не стержень, но одну из жизненных опор».

Андрис Лиепа:

«Мы, ученики Александра Александровича Прокофьева, всегда задулино называли его сенсей. Когда ученик приходит к сенсею, он отдает ему всего себя, и сенсей становится не только учителем, но и тем человеком, который открывает новые горизонты, помогает молодому человеку познать себя. К сожалению, он не вёл нас долго, но ему всегда удавалось вовлечь в процесс учебы и творчества всех учеников, несмотря на их физические данные, способности и возможности. Он работал с каждым учеником отдельно, и все чувствовали, что он болеет за каждого. И что меня в нем больше всего поражало – так это его искренность и вера в своих воспитанников. Он ставил такую планку, которую он один знал, что ты можешь взять. И ты понимал, что он верит в тебя, и, хочешь ты этого или не хочешь, но планка должна быть взята. Не только ради тебя самого, просто ты не можешь подвести своего педагога. Вспоминая Прокофьева нельзя не сказать о его серьёзном подходе ко всему, что касалось нашего обучения, потому что для него не существовало мелочей, он всё считал существенным – и костюм, и грим, и туфли.

Его урок прекрасно укладывался в голову, его всегда можно было повторить. Вечером, когда я приходил домой, то записывал в тетрадку все его замечания. Александр Александрович всегда четко показывал, у него было хорошее вращение, и он мог поиграть «в пируэтики» на спор и выигрывал, что для детей очень важно. То есть педагог не просто рассказывает, а если нужно встанет и сделает пять пируэтов.

Мне всегда было интересно с ним, потому что он был революционером. Вот, например, у нас на экзамене впервые звучала фонограмма этюдов Черни, которую мы с ним обнаружили в отцовской фонотеке. Это феноменальная музыка, она великолепно подходит для супер-интересного мужского танца, и весь наш класс был просто покорен этой музыкой.

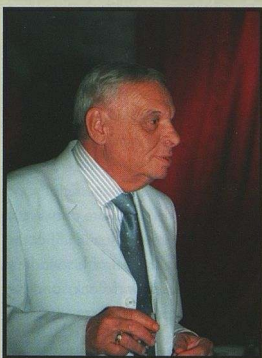
Александр Александрович привил нам очень хорошее чувство локтя, все его ученики никогда друг с другом не ссорились. Ни Алеша Фадеевич, ни Ирек Мухамедов, ни Юра Клявцов, ни Витя Еременко. Он сумел воспитать в нас дух настоящего товарищества, хорошего задора, отношения мы выясняли на сцене посредством своего собственного танца, а не за кулисами посредством интриг или каких-то подводных течений. Это было ему в принципе чуждо.

Он всегда был элегантен с женщинами, ему было присуще чувство глубокого уважения и восхищения женщиной и балериной. Наш учитель всегда видел положительные качества других танцовщиков и много рассказывал нам о Нурееве и Борышникове. И когда мне пришлось с ними работать, я вспоминал, с каким уважением Александр Александрович говорил о них,

и тот первый восхищенный взгляд нашего педагога, конечно, остался во мне на всю жизнь.

Александр Александрович был человеком неординарным, очень сложным и неподдающимся. То есть его нельзя было причислить под одну гребенку, всё равно непослушный хохолок всегда торчал. И этот его петушиный задор передавался всем нам. На самом деле я ему очень благодарен, потому что все ученики, с которыми я работаю, получают от меня информацию в том диапазоне, в котором нам передавал её Александр Александрович. Может быть, я менее резок, но также требователен и также искренне верю в своих учеников и отдаю им часть своей души.

Учитель, наверное, как все люди его поколения, не умел беречь себя. Но по-другому они не могли. Они горели на работе и сгорели раньше других. Конечно, хотелось бы, чтобы Александр Александрович побыл с нами подольше, но Господь срывает колосья в тот момент, когда они созревают. Это очень грустная истина для каждого живущего человека, но это и очень мощный символ. То, что он мог нам отдать, он отдал, и, наверное, пришло время проститься с нами. И прошался он очень благодатно и очень тепло. Не было никаких надрывов и рыданий, все очень светло и по-доброму вспоминали его. В Храме проститься с ним пришло много людей, его близкие, друзья, ученики, пришли артисты, которые работали с ним. И было какое-то благостное ощущение того, что он нас не покинул, а отошел в иной мир. Нам всем предстоит этот путь, просто он прошел его первым.



Рыцарь балета

Сегодня, когда народный артист России, лауреат Премии правительства Российской Федерации имени Федора Волкова Леонард Григорьевич Гатов завершил свой жизненный путь, стоит оглянуться назад и подвести итог всему тому, что принесло его деятельность

культуре России и, в частности, культуре Кубани. И внимательно вглядываясь во всё то, что он сделал в рамках созданного им творческого объединения «Премьера», сделал масштабно, с размахом, можно почувствовать характерный почерк легендарного Дягилева. Сотворено Гатовым в Краснодаре немало – и в области музыкальной жизни, и в сфере драматического театра, и оживлении эстрадного жанра... Но главная его заслуга в том, что благодаря его усилиям не балетный, провинциальный Краснодар стал крупным балетным центром, куда приезжают на гастроли звёзды российских театров, мировые знаменитости...

Говорят, один в поле не воин. Но если у этого одного неукротимая энергия, гигантская целеустремлённость, способность с точным профессиональным расчётом, то он может воевать и одерживать победы в, казалось бы, совершенно безнадежных для себя ситуациях. Таким вот победителем и стал Леонард Григорьевич Гатов, развернувший свою кипучую деятельность в очень трудные для страны 90-е годы. И то, что он осуществил в 1992 году в Краснодаре, тогда считали чудом, а сейчас это – норма культурной жизни

города. Норма то, что здесь открыто хореографическое училище, показывает спектакли «Театр классического балета Юрия Григоревича», что великий хореограф одарил кубанцев четырнадцатью своими произведениями, что труппа с успехом выступает и в цитадели русской классики Санкт-Петербурге, и за рубежом. Складывается в городе и своя конкурсная традиция...

Одним из самых знаковых деяний Леонарда Григорьевича стало приглашение в 1996 году в Краснодар Юрия Николаевича Григоревича. Это был, конечно же, весьма рискованный шаг – созданный здесь в 1992 году ансамбль классического балета, естественно, не обладал идеальной профессиональной формой тех трупп, с которыми обычно работал хореограф. Но мастер поддержал инициативу Гатова, порыв энтузиастов, подготовив с ними сиутю из балета «Золотой век». С тех пор сотрудничество Григоревича и Гатова выросло и окрепло. 14 балетов великого мастера на краснодарской сцене – цифра впечатляющая. К 80-летию Юрия Николаевича труппа показала его «Ивана Грозного».

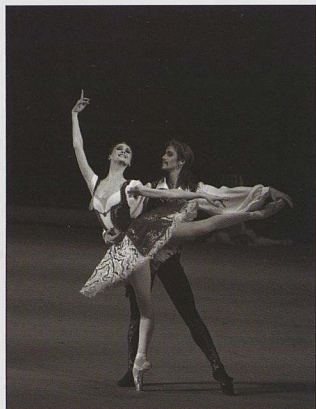
В 2001 году Леонард Григорьевич Гатов стал лауреатом приза журнала «Балет» в номинации «Рыцарь балета». Он был действительно настоящим рыцарем, подвижником искусства балета и с достоинством нёс на своих плечах эту нелёгкую миссию.

Сегодня Леонарда Григорьевича Гатова нет с нами. Но хочется верить, что Кубань не растеряет оставленное им культурное наследие, будет хранить и приумножать его.

Коллектив журнала «Балет»

Summary

■ The double-page photo opening this issue is dedicated to the new version of *Corsair*, one of the treasures of Russian classical repertoire, restored by the **Bolshoy Theater's** art director Alexei Ratmansky and the expert in choreographic rarities Yuri Burlaka, which opened on stage of the **Bolshoy**.



■ The **BALLET THEME** column continues the on-going discussion of the urgent problems concerning present-day activities of ballet troupes. Sergey Korobkov presents an interview with general manager of the **Musa Djalil Opera and Ballet Theater of Tatarstan**, Raufal Mukhametzyanov. Among the many topical subjects discussed were new models and forms of theater business administration, the practice of "open stage", a reassessment of the very idea of repertoire theater, integration of cultures, new forms of management, correlation between market relations and artistic ambitions, and the Kazan's speciality – the **Chaliapin Festival** and the **Nureyev Festival**.

■ The **BALLET SEASON** column covers new productions. Two different articles present different views of *The Seagull*, a premiere production by the renowned Hamburg choreographer J. Normeyer at the **K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko Musical Theater** of Moscow. Olga Goncharova believes that "What attracts Normeyer is universality of the subject

regardless of nationality and time, as well as the opportunity to transpose the plot to the field of his liking – to ballet." Yaroslav Sedov, on the other hand, concludes that "The dance, rather modest both in lexicon as such and in the strength with which its plastic ideas are developed, most often just illustrates various fragments of the story line, while the characters appear exaggeratedly grotesque and monotonous... The more conscientiously labor the artists the clearer it becomes that the production presents a parody, not as much of *The Seagull* or of some school of ballet as of its creator's own works."

Olga Shkarpetkina reviews the premiere of *The Fountain of Bakhchisarai* at the **State Opera and Ballet Theater of Bashkortostan**, which one may rightfully refer to as a happy return, for the troupe has already seen its three versions. The new one is by the art director of the ballet troupe Shamil Teregulov – the legendary performer of Nurali on the Ufa stage. There are two casts of characters, each offering their own interpretation, of which the article gives minute details. "This production shifts the emphasis, quite justifiably, to Guirei, which brings *The Fountain of Bakhchisarai* to its sources in drama and ballet. The scanty tears of the man and warrior turn into the 'poetic tears' [A. Pushkin] of the fountain that he erected, at whose side Guirei himself becomes Poet."



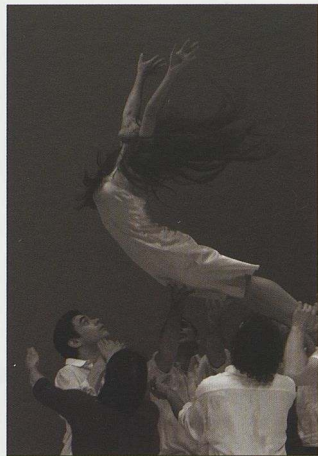
■ The **BALLET-PARADE** column opens with Sergei Korobkov's analytic article *A White Crow* and *a Swan Camp* dedicated to Swan Lake by the British choreographer Matthew Bourne. The spectacle opened the Seventh



Chekhov International Theater Festival and immediately cased a burst of emotions. Some were shocked by the total recast of the ballet's canonical version – here the traditionally female parts of the swans are performed by males – while others were captured by its charm. "Some saw in it the theme of sexual identity, others discerned Freudian motifs, while still others related it to a theatrical legalization of gay culture." The writer believes that "Bourne's enigma lies quite outside these things, which are superficial" and shows that hidden in the work are answers to questions fundamental for any artist. "Bourne constructs the hidden conflict of his work as that between individual and flock, and the entire story line, which so impresses one with its English humor, its burlesque virtuosity, and its craftily sophisticated attractiveness, may be seen as a single combat between a 'white crow' and a 'swan camp'."

Alla Mikhaleva takes up the subject of the **Chekhov Festival** and relates of two productions. One is *Tangera* by the Argentinean **Diego Romai Company** based on an ingenuously sentimental story of an immigrant girl who came from Europe seeking a better life and ended up in the insidious paws of pimps. "The tango the entire show is hinged on proves a fertile and reliable field for such an interpretation."

The other production in question is *Mazurka Fogo* which the legendary Pina Bausch presented to Moscow as one of the series of ballets reflecting her impressions of different



cities of the world. Mazurka was inspired by her visiting Lisbon. At the same time, the writer opines, the choreographer is interested not in a specific city but rather her artists' characters and their relationships with each other and with the past and future against the backdrop of a conventional cityscape, in this particular case, Portuguese. "The patchwork of dancing scenes, playful genre episodes, and reminiscence monologues emanate fumes of peace; Mazurka works as a powerful sedative."

Ekaterina Vasenina presents yet another participant at the Festival, the Taiwanese troupe **Cloud Gates**. Its show, *Wonderers' Songs*, is a veritable semantic storeroom, the number of keys we can find to it depending on our skills of perception. The critic offers a pregnant and interesting system of associations and reveals the meaning of Oriental philosophies and Buddhist proverbs; she talks of rice grains and of their relation to the grains of knowledge and muses over coexistence, in the same space, of meditation, martial arts, ballet, and contemporary dance techniques. This show requires "attentive ear and sharp eye and ability to follow the mosaic of images."

The contemporary stage art of Canada turned out the major theme of this year's **Chekhov Festival**. **Mary Shwinar Company** represented its choreography section. Olga Shkarpetkina reviews here the productions of this eccentric group. "The figure of Shwinar had been a veritable 'sphinx' for Russia; now the time was ripe to get acquainted, and an introduction took place – in four phases, that is, the Canadians showed four performances in the framework of two programs... In fact, the choreographer has told almost all there is to tell about her work: pronounced eroticism, amiabilities toward animalism, aspiration for

using sounds that emanate from the body, and lack of interest for sounds musical."

Alexander Maksov in his article *To Nureyev – 'To Joy covers the Nureyev Festival* in Ufa, which "was held in high tonus, with its number 13 harboring no specific mystical evils" but, to the contrary, favorable for good surprises. There was a presentation of *The Grand Pas* of Bashkir Ballet, a new book by Nina Zhilenko; there was a premiere performance of *The Fountain* of Bakhchisarai; the ballet troupe of P. I. **Tchaikovsky Opera and Ballet Theater** of Perm' presented the program *Choreography* of George Balanchine; among participants were guest performers from Spain and dancers from Moscow theaters. "The artists of Ufa looked quite worthy alongside the guests and showed excellent technique, culture of dance, and emotion."

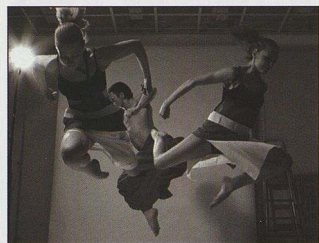
The seventh **Contest of Russian Folk Dancers of Moscow Oblast**, *The Whirligig of Moscovia*, was held in the Moscow suburb Lyubertsy within the framework of **Project Slavic Encounters**. About a thousand participants of all ages, from five years old and up, from various communities of Moscow district performed over 130 dances. Valery Butyrkin, a jury member, reports here of the Project and of the winners of the competition.

There were two ballet nights included in the program of the seventh **Cherry-tree Forest Arts Festival**. Olga Goncharova, covering the event, opines, "Not too generous a choice, but then, not just formal either." She goes on to analyze in detail the recent premiere of *Bolero* jointly produced by the **Kremlin Ballet** troupe and **Maris Liepa Foundation**, as well as to present a story of the very first performance by Ida Rubinstein, for whom Ravel composed the piece. It was Alexander Benois who designed costumes and stage set for that legendary production, and Bronislava Nijinsky who choreo-



graphed it. Today, Ilse Liepa is the lead, and *Bolero* has proved one of the most successful projects of Andris Liepa. The second dance event of the Festival was *Ekodoom* by **Kibbutz Contemporary Dance Theater of Israel**. The first part of the title, 'eko', refers to both 'ecology' and 'echo'. The fabric of the spectacle is woven together by the phenomenal technical skills of the performers, mind-blowing light effects, powerful vigor of authorial meanings, and a wealth of plastic themes. "The choreographer Rami Beir's idea – to draw attention to the destructive activities of mankind – is more suitable for a public advertisement poster."

■ The **BALLET-CLASS** column opens with a pictorial of the graduate concert at the **Vladimir Zakharov's School ("Gzheh")** and continues with Natalia Kurdiumova's article, *Dialogues with the Future*. "The Con-



temporary **Dance Department of the Liberal Arts University of Yekaterinburg** presented a summary concert at the end of yet another school year. According to experts, the students' performances were marked with remarkable artistic maturity and a style that combines the breadth of horizons characteristic of the School with artistic perfection of professionals. "The Department stepped forward in quite a dramatic moment in the so far fairly short history of this country's contemporary dance. The fact that the **Golden Mask Festival's** jury awarded last spring no prize in that field was not just a whimsy of academically oriented experts. It was rather a symptom of that topical art form's being more and more often met with lack of understanding on the part of audiences, critics, and cultural functionaries. Reasons for such alienation are numerous." The article goes on to analyze these reasons, as well as to relate of what interests today's students and of the teachers they are lucky enough to train under.

■ The **WORLD OF BALLET** column features a story by Natalia Levkoeva. During the tenth **International Competition of Ballet Artists and Choreographers**, the ballet figures finally made a decisive step and created the

International Federation of Ballet Contests, whose first Assembly took place past spring in Moscow. At present, the Federation comprises 13 major ballet competition all over the world. The writer describes the Assembly and its agenda: the Federation's goals and objectives and further outlooks of the international competition movement. In addition, the article presents the calendar of competitions for the year 2008, which apparently is going to be quite plentiful.

The next material within the column, **A Surprise Box**, is by Nina Alovert. Larisa and Gennadi Saveliev, formerly **Bolshoy Theater dancers, conduct in the USA a contest of ballet school students called Youth America Grand Prix (YAGP)**. "The competition affords students of different countries an opportunity to catch attention of teachers and managers of prestigious schools and theaters. That is its main achievement." The writer describes the contestants, the history of the competition, its prizes and scholarship grants, the fates of its first winners, and the closing gala night in New York, Stars of Today Meet the Stars of Tomorrow, where the young participants of the current contest dance in concert with the best masters of world ballet.



The column continues with Ekaterina Vasenina's review of the **New Baltic Dance Festival** of Lithuania. The writer, who is an expert in contemporary dance, presents "dancing portraits" of the participating productions. Those were: EGO-tik by **Ertza** from Spain; **The Other Side of the River** and a miniature **Audrey by Olga Pona's Dance Theater** of Cheliabinsk; **Superlux** from Greece; a solo **Miss Very Wagner** from Sweden; a one-dancer ballet **Dances on a Desolate**



Island from UK; and, of course, dances by the hosts. "For me, who saw the Lithuanian dance for the first time ever, it was a veritable revelation," confesses the writer, who then presents a short interview with the Festival's art director Audronis Imbrasos.

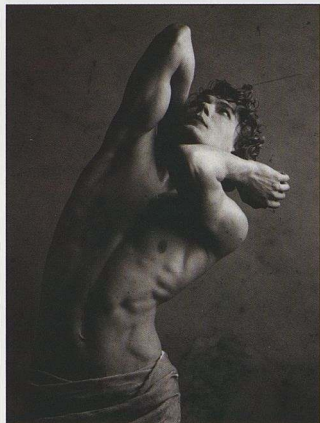
Anna Chernetsova presents a conversation with Lita Beiris, president of **Latvian Professional Ballet Association** and general manager of **Baltic International Ballet Festival**. Human life is short, especially professional life of a ballet artist. Some dancers are unable to settle their lives after the end of their careers. Formerly prima-ballerina of the **Latvian Opera Theater**, Lita Beiris has managed to materialize her potentials, became a businesswoman and started the International Festival in her hometown Riga. She talks here of the Festival's life and further development.

Alice, the fruit of Lewis Carroll's imagination, recently hit the list of twelve most typical symbols of England. Yet today, few pay attention to national identity of the girl who went through the looking-glass. At least playbills all over Europe and America boast dozens of Alices, especially ballet ones. Alexander Chepalov here reveals the most characteristic principals of staging ballets based on this all-favorite story as read differently in different countries and talk of music that choreographers use. Special attention is given to the show **Alice@wunderland** at Vienna's Volksoper.

■ The **TIME OF BALLET** column features an exciting story of Vera Kaminskaya, dedicated to the centennial of the ballerina and dance teacher. Among characters of the story are Agrippina Vaganova, Akim Volynsky, Anatoly Lunacharsky, Galina Ulanova, Tatiana Vecheslova, the mother of Anna Pavlova and many others whom Kaminskaya had encountered in the course of her life, which resembled a thrilling novel. She entered stage at times when tall stature in a ballerina was considered an insurmountable flaw. "According to standards of the time, a

ballerina was supposed to be tiny. Kaminskaya did not meet those standards, and even though she perfectly mastered classical dance technique, the 'classics' rejected her and sent her to character dancers, who, in turn, ping-ponged her to the rival camp. She was good in both places, though was never willing to restrict herself within any particular genre." Arkady Sokolov-Kaminsky writes here about parts she had danced, which more often than not were supporting ones.

■ The **BALLET SCENOGRAPHY** column portrays three young principal dancers: Vitaly Poleschuk of the **P. I. Tchaikovsky Opera and Ballet Theater** of Perm', Anna Leonova of the **Bolshoy** and Sergey Popov of the **Mariinsky**.



■ Yevgeni Malikov in the **BALLET GALLERY** column introduces the exhibition of works by the painter Alexander Nazarov of Yakutsk, as well as works by artist photographer Yevgeni Ivanov of Novosibirsk. "Ivanov's passion is coming-to-be, he is interested in processes rather than states; ballerinas whom Ivanov sees off-stage do not look quite like those we are accustomed to see, say, on TV. He is not interested in technical aspects of how attitudes or arabesques are performed but rather in things beyond the visible."





06/07

P.S.

– ИТОГИ СЕЗОНА

Театральный сезон. Есть в этом словосочетании что-то манящее, обещающее и, если хотите, праздничное. Прошедший сезон начинался с доброжелательной Собачки-символа и завершился в год многолетней Свинки. Так что в определенной степени удача сопутствовала многим театральным премьерам. А если подвести итоги сезона, что мы и постараемся сделать в двух номерах журнала – этом и предвидящем, то нельзя не отметить, что главная тенденция – в многоплановости репертуарных поисков театров и их руководителей. Кто-то возобновлял не идущую в данный момент на его сцене традиционную классику, кто-то отпирывался в изыскания – какой же классика была при создании, то есть до того, как время возвело ее в ранг наследия – чтобы показать величину потерь, или понять, что и как меняет в шедеврах живой театральный процесс. Главное, что в театрах и Москвы, и Петербурга, и многих балетных центрах появилось немало премьер и новых названий. Все вместе говорит о том, что в российских театрах идет поиск и нет причин говорить о кризисе. Одним из знаменательных явлений последних лет стали фестивальные афиши. Многие театры обретают фирменные фестивали, имеющий и собственное имя, и свою оригинальную программу. Журналу пришлось даже ввести специальную рубрику, в которой рассказывается о фестивале балета. Фестиваль-фiesta вошел в мир как праздник, kaleidoscope и многообразие складывающихся в единое целое мини-событий. Фестиваль стал желанным событием для зрителей. Фестиваль дарит театру возможность пригласить гостей – артистов других театров и сосредоточить собственные силы для показа нового. Значение фестивального движения в развитии театрального дела бесспорно. Это плюсы. Есть и минусы. К сожалению, по-прежнему театры находятся под прессингом неуверенности в завтрашнем дне. Неудобительно, а подчас оскорбительно их финансирование, в том числе – величина зарплат артистов,

педагогов-репетиторов. Тревожат неуклопкованность штатов, нечеткость в планировании и графиках работы, спорадичность гастрольной политики, обеспечение условий нелегкого в силу эмоциональных и физических нагрузок труда.

Понятно, что иные театры подчас нуждаются в смене кадров. Особенно в наше, непредсказуемое для творческого процесса время, когда, прямо скажем, интересы творчества не всегда ставятся выше коммерческих интересов. Но хотелось бы большей открытости и ясности происходящих событий и «прозрачности» (декларируемый властями термин) решений. Ведь в этом тоже условие стабильности и уверенности в завтрашнем дне.

Все больше театральные коллективы зависят от умелого продюсерского руководства. Но важно, чтобы эта элитная категория специалистов была достаточно художественно образованной и понимала хрупкую специфику балетного искусства. Несколько слов хотелось бы сказать о конкурсах, вошедших в мир танца во второй половине XX века и ныне получивших широкое распространение. Их много, количество их растет и охватывает не только европейские страны, но и США, и Азию и – как следствие – делает каждый из них менее событийным и, что главное – показательным. Далеко не каждый золотой медалист или даже обладатель Гран при какого-то одного конкурса может с успехом войти в число финалистов другого. Тем более являть собой пример лучшего танцовщика мира, как то было в начале конкурсной истории. Само по себе это нестораживает. Сегодня конкурсы, с одной стороны – своеобразные аудишны для желающих найти или поменять место работы, с другой – зрелищные мероприятия. Третий, наиболее профессиональный аспект конкурсных соревнований – подготовка и участие в соревновании самых молодых артистов. Что это значительно способствует их росту в концентрированный отрезок времени и помогает раскрыться независимо от сложившегося в театрах к ним отношения, иначе – востребованности.

Еще одна весьма позитивная тенденция прошедшего сезона – активность ввода молодых исполнителей в текущий репертуар. Мы старались при наличии соответствующей информации рассказывать об этом читателям и будем благодарны руководству театров за своевременные сообщения об успехах молодежи.

Факт любого успеха радует вообще, и радует по многим причинам: вселяет надежду на будущее, закрепляет кадры в театрах и стране, вносит свежий взгляд в устоявшиеся каноны и в то же время позволяет обеспечить преемственность поколений. Тут в пору сказать и об удачных выпусках балетных школ. Отчетные и концертные программы порадовали и одаренной молодежью, и наметившимся расширением репертуара в школьном образовании, где сохраняются лучшие образцы классического и характерного танца и пробивается явный интерес к современным стилям.

Развивающейся тенденцией последних лет и, особенно, этого сезона стало книгоиздательство. Пожалуй, такого количества мемуарной литературы о балете и танце прежде не выходило в столь короткий период времени. Есть среди книг и монографии мастеров, что приятно радует данью уважения к тем, кто трудился и определял мировое значение отечественного балета. Пожалуй, среди книг меньше всего методических изданий, но и они начинают появляться и, кстати, пользуются большим спросом.

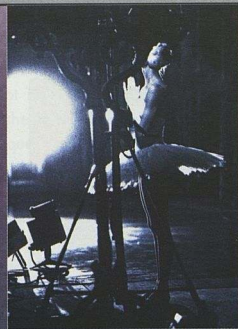
Думается, что та многообразная картина, что характеризует сегодняшнее состояние балетного театра, позволяет рассчитывать на более глубокое и осознанное отношение как к богатствам отечественного репертуара, так и к культурным традициям исполнительского стиля. И, конечно, к развитию образной концептуальности как главного феномена отечественной школы танца.

Валерия УРАЛЬСКАЯ,
главный редактор
журнала «Балет»

Т

рописи

ИЗМЕНЧИВЫХ ПА



УЖЕ ДАВНО СТАЛ АНАХРОНИЗМОМ
ВЗГЛЯД НА ПЕЧАТНЫЕ РАБОТЫ,
КАК НА ИСКУССТВО, В АРСЕНАЛЕ
СВОЕМ ИМЕЮЩЕЕ ТОЛЬКО
ТО, ЧТО ДОСТАЛОСЬ ЕМУ ОТ ПРЕДКОВ:
КАМЕНЬ – В ЛИТОГРАФИИ,
ЛИНОЛЕУМ – В ЛИНОГРАВИОРЕ,
МЕТАЛЛ – В ОФОРТЕ. ФОТОКАМЕРА
ТОЖЕ СТАЛА ИНСТРУМЕНТОМ ХУДОЖНИКА.
И ТВОРЧЕСТВО ЕВГЕНИЯ ИВАНОВА –
ТОМУ ЯРКИЙ ПРИМЕР.

Е

го стихия – становление, его интересуют процессы, а не состояния, его модели – организмы, а не агрегаты. Он портретист даже тогда, когда снимает город.

Работы Иванова производят неоднозначное впечатление. Одни могут казаться слишком простыми, как серии «Жизнь – игра» или «Границы бытия», другие – технически изощренными, подобно «Весеннему настроению». Но почти всегда их отличает несомненная и самостоятельная декоративность. Самодостаточности произведений не вредит даже их смысл, подчас спрятанный в подразумеваемом комментарии и доступный лишь после некоторого толчка, намек автора.

В этом смысле серия «Анатомия балета» достаточно проста. Евгению Иванову, единственному, в течение последних двух десятков лет разрешено снимать спектакли в Новосибирском театре оперы и балета. Значит, ему дано запечатлеть балет в скрытых от широкого зрительского взгляда подробностях. Поэтому балерины, увиденные Ивановым из кулис, не вполне похожи на тех, которых привычно видеть, скажем, на телеэкране. Его образ – это затянутые в пуанты напряженные пальцы, крупным планом – колокольчики полупрозрачных тюников кордебалета, «лебединая» пачка солистки в почти вертикальном ракурсе, стремительный прыжок танцовщика или его же рука на фоне строя вилис из «Жизели». Его танцовщицы безлики, по Иванову мы ценим в них не лицо, а жест и прописи изменчивых па. Объектив его камеры анализирует, расчленяет, но не убивает движения, и покрова с загадочной мистерии по имени «Балета» не срывает.

Автора интересует не техника исполнения аттитюдов и арабесков (тем более что на фото в них застывают навечно), а нечто, лежащее за пределами видимого. Вот это эфирное тело балета и пытается уловить Иванов, ведя зрителя по закоулкам самого изысканного из искусств, ничуть не опошляя классический танец, не лишая его ни глубины, ни очарования, ни театральности.

Не жест, даже не фазы движения передает Иванов с помощью объектива, – развитие самого танца предстает с его фотографий. И истинность момента в высшем смысле. Истинность позы, включающей в себя ее дальнейшее развитие, – вот объект поиска и пристального внимания фотографа. Иванов наблюдает и фиксирует, и в этом он – документалист. Но он же – и художник, стараниями которого документ превращается в факт искусства.

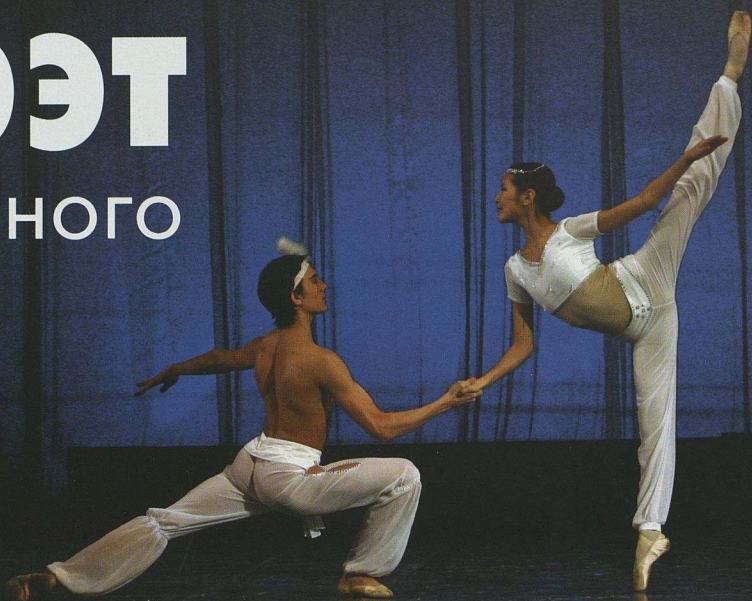
Прекрасные дамы на фото Иванова живут в каждом кадре, фотограф не запирает их мухами в кусок янтаря. Они покидают плоскость фотопластины, чтобы танцевать для зрителя. Пускай, они лишены индивидуальности, – балетная серия Евгения Львовича – не галерея портретов, а единый образ. В каждом листе «Анатомии балета» – полная биография этого вида искусства.

Евгений МАЛИКОВ

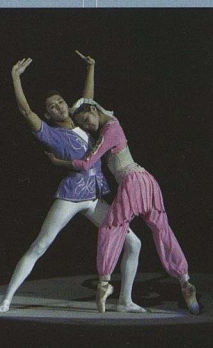


Поэт северного чуда

А.Санникова
и И.Кузнецов.
«Корсар».

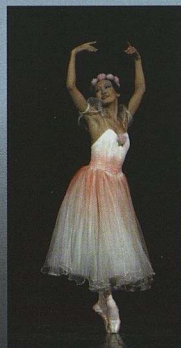


А.Санникова и Р.Хон.
«Тысяча и одна ночь».



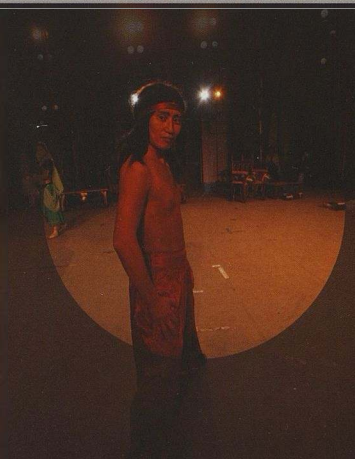
Якутск – столица Республики Саха (Якутия) – стала поистине ещё и балетной столицей российского Севера. Здесь активно и плодотворно работают Балетная труппа Театра оперы и балета с её большой и разнообразной афишей, которую составляют и спектакли классического наследия и произведения национальной тематики, уникальный коллектив – Театр танца, возрождающий на профессиональной сцене эпи-

О.Абрамова.
«Шопениана».

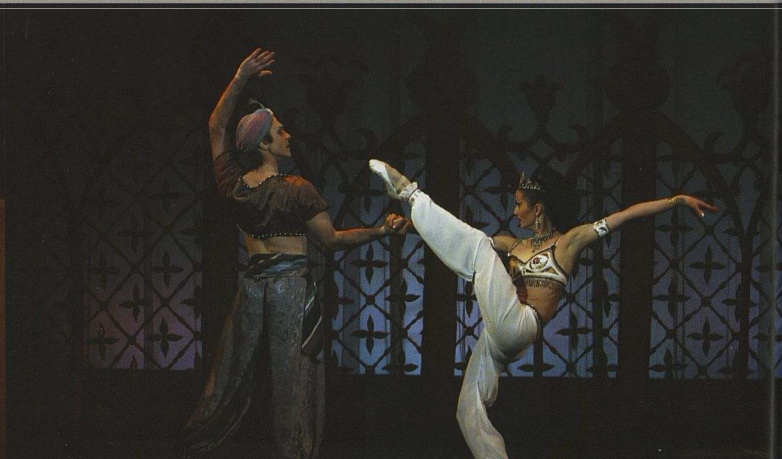


ческие традиции, сюжеты старинных легенд и обычаев, жанровые картинки, где прошлое и современность складываются в целостную панораму жизни народа, Хореографическое училище. Регулярно проводится традиционный большой праздник танца, поначалу называвшийся «Северный дивертисмент», а ныне обретший новое имя – «Стерх», участвовать в нём съезжаются исполнители со всей России.

Д.Дмитриев.
«Баядерка».



И.Зиброва и А. Петухов.
«Шехеразада».





Н.Ледовская и Г.Смилевски.
«Шопениана».

Фотохудожник Александр Назаров – восторженный почитатель этого возникшего «из белых снегов и мороза» искусства. Ещё учась в школе, он увлёкся фотографией. Среди многих его интересов хореография – одно из приоритетных. Причем, привлекают его здесь не просто красивые линии и позы – он стремится отобразить в своих фотопроизведениях тот художественный образ, настроение, характер взаимоотношений героев, которые выражает пластика артистов. В этом убеждают публикуемые на страницах журнала фотографии Александра Назарова.

Е.Тайшина.
После спектакля.



Е.Щеглова.
«Калифорнийский мак».

«Шопениана».



HARLEQUIN

Мировой лидер – производитель
сценических покрытий для
танцев и балета.



БОГАТЕЙШИЙ ВЫБОР КОЛЛЕКЦИЙ

На протяжении вот уже более 30-летнего сотрудничества с ведущими театрами всего мира компания Harlequin получила заслуженное признание профессионалов. В своих разработках мы учитываем постоянно меняющиеся требования, предъявляемые и танцовщиками и инженерами к нашей продукции, предлагая максимально **надёжные безопасные и комфортные** решения. Приглашаем Вас по достоинству оценить преимущества покрытий для сцены мирового лидера - компании Harlequin.

Брошюры и образцы ☎ 00352 46 44 22

Harlequin Europe S.A 29 rue Notre-Dame L-2240 Luxembourg
T 00 352 46 44 22 F 00 352 46 44 40 – www.harlequinfloors.com

HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®



LUXEMBOURG | LONDON | LOS ANGELES | PHILADELPHIA | FORT WORTH | SYDNEY