



ноябрь - декабрь
№6 (148) 2007

БАЛЕТ BALLET

НАСТАВЛЕНИЯ
РОСТИСЛАВА
ЗАХАРОВА

УРОКИ МИХАИЛА
МЕССЕРЕРА

«ЛИЧНОЕ ДЕЛО»
МОЛОДЫХ
ХОРЕОГРАФОВ



Лауреаты приза
журнала «Балет»

«Душа танца» 2007

«Маг танца»

Родион Щедрин
композитор
(Москва)

«Мэтр танца»

Наталья Бессмертнова
народная артистка СССР,
педагог
(Москва)

Нина Семизорова

педагог-репетитор театра
«Кремлевский балет»
(Москва)

«Учитель»

Маргарита Дроздова

педагог-репетитор
Музыкального театра
имени К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-Данченко
(Москва)

Владимир Толстухин

художественный руководитель
Пермского
хореографического училища
(Пермь)

«Рыцарь балета»

Шамиль Терегулов

художественный руководитель
балетной труппы
Башкирского театра оперы
и балета (Уфа)

Валерий Шадрин

генеральный директор
Международного театрального
фестиваля имени А.П.Чехова
(Москва)



Специальный приз
«За высокое служение
Мерсиохоре»

Мария Муляш

создатель концертных программ
(Москва)

Татьяна Попко

педагог-репетитор
Театра классического балета
(Москва)

«Звезда»

Ян Годовский

солист балета Большого
театра России
(Москва)

«Восходящая звезда»

Александра Тимофеева

солистка балета театра
«Кремлёвский балет»
(Москва)

Иван Васильев

солист балета Большого
театра России
(Москва)

«Звезда народного танца»

Гюзель Апанаева

директор школы-студии
при Государственном
академическом ансамбле
народного танца
под руководством Игоря
Моисеева (Москва)

«Рыцарь народного танца»

Владимир Балахтин

председатель Комитета
по культуре администрации
Владимирской области
(Владимир)



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№6 (148)
НОЯБРЬ – ДЕКАБРЬ 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.
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2007.

Мнение редакции не обязательно

совпадает с мнением 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. МИХАЛЁВА
В.С. МОДЕСТОВ
А.А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я. СУРИЦ
Е.Г. ФЕДОРЕНКО
С.И. ХУДЯКОВ
Г.В. ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

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

Иностранная коллегия:

АЙВОР ГЕСТ (Англия)
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ
(Белоруссия)
ЮЛИЯ ЧУРКО
(Белоруссия)
ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ
(Украина)
РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ
(Киргизия)
КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

Советники

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

БАЛЕТ BALLET

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

- 2 Л.Араухо. «Откуда это?»
- 4 Пак Ин Жа Корейский феномен

БАЛЕТ-ПАРАД

- 6 Е.Фриштик. Мы с тобой одной крови
- 7 К.Хандлос, О.Шкарпеткина. Цветы для Китри
- 9 Е.Козленкова. Портреты «Русского балета»
- 10 Е.Васенина. Бу-Га-Га – это громкий смех

СЦЕНОГРАММА БАЛЕТА

- 12 М.Ячменёва. Генрих Майоров: родиться
балетмейстером

ВРЕМЯ БАЛЕТА

- 16 Г.Иноземцева, О.Шкарпеткина.
Талант, труд и... случай.
К столетию Р.В.Захарова

БАЛЕТНЫЕ ЧТЕНИЯ

- 20 Л.Абызова. Хореографический симфонизм:
пути и перепутья
- 24 К.Фокина. «Есть билет на балет».

БАЛЕТНЫЙ КЛАСС

- 26 В.Уральская. Школа Михаила Мессерера

МИР БАЛЕТА

- 28 Е.Соломинская. Эпизоды и эхо

ГАЛЕРЕЯ БАЛЕТА

- 30 В.Герасченко. «Как Богдановича стихи».

34 БИБЛИОТЕКА БАЛЕТА

38 ИНФОРМ-БАЛЕТ

46 SUMMARY

POST SCRIPTUM

- 48 В.Уральская. Уроки перемен



НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ
ОБЛОЖКИ:
Д.Вишнева в спектакле
«Silenzio».

Фото Н.АЛОВЕРТ

В РУБРИКЕ «БАЛЕТНАЯ ТЕМА» ЖУРНАЛ ПРОДОЛЖАЕТ ОБСУЖДЕНИЕ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ, СВЯЗАННЫХ С СОВРЕМЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ БАЛЕТНЫХ ТРУПП, КОМПАНИЙ, КОЛЛЕКТИВОВ. В РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА СОСТОЯЛИСЬ ВСТРЕЧИ, НА КОТОРЫЕ БЫЛИ ПРИГЛАШЕНЫ КРУПНЕЙШИЕ ДЕЯТЕЛИ ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА КУБЫ И ЮЖНОЙ КОРЕИ ЛОЙПА АРАУХО И ПАК ИН ЖА. РАЗГОВОР ШЕЛ О РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СТРАНАХ, КОТОРЫЕ ВЫБРАЛИ СВОЙ, НИ НА КОГО НЕ ПОХОЖИЙ ПУТЬ В БАЛЕТЕ.



«ОТКУДА ЭТО?»

■ Лойпа Араухо.

Фото Д.КУЛИКОВА

новскую» – методику, работали с английскими и французскими педагогами. Поскольку Фернандо видел, что у Алисии есть своя, особенная манера исполнения (своя линия, ей было легко делать маленькие заноски), он решил отовсюду взять то, что лучше подходило для её индивидуальности. Были отобраны движения из французской школы, из старой русской, английской, итальянской. Потом Алонсо установил порядок – какие учить в первый год, какие во второй и так далее. Так, «Лебединое озеро» у нас шло в английской редакции. Я помню, как Алисия танцевала второй акт в пятидесятые годы. Потом они с Фернандо приехали сюда, в Москву, танцевали, по-моему, в Большом театре, а когда вернулись, поменяли некоторые нюансы в спектакле, касавшиеся пластики рук. Мы стали делать другие портебра на уроке, появились какие-то новые движения, которых до этого не было. Потом, в пятьдесят девятом году, с труппой занимался русский педагог из Москвы Виктор Иванович Цаплин, а в школе три года работали Михаил Алексеевич Гуров и Ольга Николаевна Крылова. Тогда труппы ещё не было, существовала лишь маленькая группа девушек, собравшихся вокруг Алисии и Фернандо. Именно на нас всё и отработывалось: какой будет линия арабеска и тому подобные вещи. Как важно, когда есть люди, которые говорят, как надо делать и тут же это показывают. Фернандо намечал задачи, потом приходила Алисия и показывала движения. С этой нашей маленькой лаборатории всё и началось. Когда мы приехали на конкурс в Варну, все удивлялись: «Откуда это?», потому что мы демонстрировали собственную манеру исполнения. Мы были не русскими, не французами. Мы

представляли самую молодую школу в мире. Когда количество интересных танцовщиков увеличилось, о кубинской школе всерьёз заговорил мир. Сейчас Фернандо девяносто два, Алисии – восемьдесят семь. Они весьма активны, Фернандо каждый день ходит в школу и каждый день без лифта поднимается в класс. Сегодня в школе учится триста человек. В этом году в труппу приняты четырнадцать выпускников – восемь мальчиков и шесть девочек. Сейчас особенно много способных мальчиков: удивительное явление, никто не знает, почему так происходит в природе, и на эту тему неплохо было бы провести социологическое исследование. Недавно на Кубу приезжал Михаил Барышников, который тоже интересовался, почему появилось столько хороших ребят, причем один из них – просто его копия. Он еще не окончил школу, учится в седьмом классе, но по фигуре и координации очень похож на Барышникова. Его даже называют Мишей.

У меня есть те-



Лойпу Араухо в России знают и любят и как прима-балерину знаменитого кубинского балета, и как лауреата Первого московского балетного конкурса, и как члена его жюри в последующие годы, и как педагога. Этим летом она вновь побывала в Москве. В Большом театре Араухо уже во второй раз давала мастер-классы, и в один из свободных дней по приглашению редакции журнала «Балет» встретилась с его сотрудниками. Разговор начался с вопросов об истоках формирования знаменитой во всём мире кубинской школы классического танца.

«Фернандо и Алисия Алонсо мечтали создать на Кубе свой национальный балет. Но они понимали, что без своей школы он существовать не может, – начала рассказ гостя. – Во время работы в Соединенных Штатах Америки (а они сделали свою карьеру именно там) много занимались с разными педагогами. Например, с Александровой, которая была последней ученицей Чеккетти. Стремилась также постичь и старую русскую – довага-



совпадают с французскими».

На вопрос «Какие дисциплины, кроме классического танца, преподаются в кубинской школе?» Лойпа Араухо ответила:

«Народный танец и современный. Педагоги современного танца многое берут из народного кубинского танца. Мы ведь очень хорошо двигаемся, и получается такой своеобразный микст, называемый *dansa moderna*. Джаз приживается хуже. Но все танцовщики открыты всему новому и – главное – для этого у них есть прекрасные природные возможности. Говорят, что кубинские дети раньше начинают танцевать, чем ходить. Моей внучке сейчас два года, и, как только звучит музыка, она начинает танцевать. Решать все проблемы с улыбкой – наша национальная черта, как бы ни было трудно, а у нас ведь были и очень тяжелые времена в бытовом смысле – и еды не было, и электричество давали на четырнадцать часов в сутки. Фидель Кастро говорил тогда, что самое важное, что мы должны сохранить, – это культура. Он очень хорошо относится к балету. Я думаю, это объясняет, почему балет на Кубе достиг столь высокого уровня.

Основа репертуара – классический балет. Не идет только «Спящая красавица», потому что утрачены декорации. На будущий год Алисия Алонсо собирается её восстанавливать. В афише «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Щетная предосторожность», «Жизель». Я видела много вариантов «Жизели» и считаю, что у нас самый лучший по драматургической линии, по стилю. Правда, когда я танцевала, афиша была более разнообразной. Современные постановки создавали Альберто Алонсо, Альберто Мендес, Иван Тенорио, Густаво Перес. Сейчас Альберто почему-то вообще ничего не ставит, а Иван Тенорио больше интересуется работой с актерами. Ждем спектаклей молодого хореографа Бланко, чей творческий почерк пока только формируется».

– Существует ли на Кубе ещё какие-нибудь балетные труппы?
«Есть одна труппа в Камагуэе, – сообщила Лойпа Араухо. – Дочь Алисии Алонсо создала новую труппу, вернее школу-труппу, которая называется «Проданс». Она сама выступает, готовит свои балеты, принимает в коллектив взрослых и детей.

Сейчас открылись школы по рисованию, музыке и танцу, где дети занимаются с четырех до восьми часов вечера – после основных занятий. Когда объявили набор, желающих записалось сорок пять тысяч, из них отобрали четыре тысячи. Среди этих детей столько талантливых!»

Проблема государственного обеспечения – самая животрепещущая проблема театральной практики.

Как сообщила гостя, «на Кубе государство платит артистам зарплату и выделяет минимальные средства для существования труппы. Вообще же труппа, в которой более ста человек, чтобы показывать новые спектакли, вынуждена самостоятельно зарабатывать деньги – преимущественно выступлениями за границей. В ближайшее время предстоит ремонт здания, которому уже более ста лет. На будущий год исполняется шестьдесят лет кубинскому балету, в честь этого события организуется большой фестиваль, который соберет многочисленных гостей в конце октября – начале ноября. Конечно, на Кубе будет ждать и

ория, не знаю, насколько правильная: я думаю, что настоящие таланты вырастают тогда, когда имеют перед собой достойные примеры. На Кубе таким примером сначала была Алисия Алонсо, потом пришли мы – я, Хосефина Мендес, Аурора Бош, затем появились Росарио Суарес, Ампаро Брито Гонсалес, тоже очень сильные танцовщицы. Всегда было, на кого смотреть, кого выбрать кумиром. Но наступило такое время, когда на сцене у будущих балерин не осталось примеров для подражания. Может быть, потому среди девочек есть ученицы с хорошими данными, но нет пока такой, про которую хочется сказать – талант.

А у мальчиков такие примеры были всегда. Сначала Фернандо Алонсо, затем Лазаро Карреньо, Франсиско Сальгадо. Когда они ушли, пришли другие – Анхель Корейя, Карлос Акоста. И сейчас есть сильные артисты, о которых раньше на Кубе и не мечтали. У одного совсем не кубинское имя – Тарас Домитру, он блондин, говорят, что его дедушка родом, кажется, из Болгарии. Замечательные данные – прыгает, крутится. Сейчас ему двенадцать один год. Недавно он станцевал Альберта в «Жизели» так, как будто готовил эту партию всю жизнь. Очень талантлив.

Я бываю во многих странах мира и вижу, что везде не хватает мужчин-танцовщиков. А у нас их столько, что даже, если кто-то уезжает за границу, на его место придет другой. И тут нельзя не сказать о влиянии, оказанном на кубинскую школу мужского танца Азарием Плисецим. Плисецкий работал на Кубе десять лет, и школа сложилась во многом благодаря его усилиям. Кстати, многие учебные термины, вошедшие в наш обиход, из России, потому что они не всегда



русских исполнителей, ведь в свое время многие ведущие мастера из России здесь выступали. Алексей Ратманский с готовностью откликнулся на предложение восстановить эту замечательную традицию, и на предыдущем фестивале впервые за много лет танцевали русские артисты».

Корейский ФЕНОМЕН

■ Артистический
директор
Национального
балета Кореи
мадам
Пак Ин Жа.



В Москве состоялся большой фестиваль, посвященный культуре Южной Кореи. Его завершающим аккордом стало выступление Национальной

балетной труппы Кореи, которая на сцене Детского музыкального театра имени Н.И.Сац показала спектакль «Тщетная предосторожность». Накануне выступления коллектива в Москве в редакции побывала его директор, мадам Пак Ин Жа.

Она рассказала сотрудникам журнала, что театр называется «Национальный корейский балет», что он – государственный и единственный в Корее, финансируемый Правительством. «Но это выражается только в материальной поддержке, – говорит мадам Пак Ин Жа, – репертуар труппы формируется художественным руководителем самостоятельно, государственные чиновники никак на него не влияют и никаких предрассудков по поводу национальности её артистов тоже нет, в частности, у нас работает даже русская танцовщица, выпускница Новосибирского хореографического училища».

Гостье был задан вопрос: «Ваши артисты учились в России?»

«В России, – ответила мадам Пак Ин Жа, – учились четверо. Есть в труппе также выпускники американских балетных школ, но, в основном, исполнители – воспитанники балетных отделений корейских университетов. Наша система балетного образования отличается от российской. В каждом крупном университете существует факультет танца с отделением балета. У нас много балетных студий, там дети занимаются с детства – с шести-семи лет. Затем они приходят в среднюю школу (по российским стандартам – с пятого класса до восьмого-девятого), которой соответствуют средние школы искусств. Также есть старшие школы искусств, где открыты балетные отделения. Затем учащиеся поступают в университет. Образование они завершают примерно в воз-

расте двадцати двух лет. Возрастных ограничений у артистов балета нет, насколько хватит сил, столько времени и танцуют. Сегодня в труппе работает около восьмидесяти человек».

Восемьдесят процентов репертуара Национального корейского балета – это классические балеты и двадцать – современные постановки, например, «Кармен» Матса Эка. В настоящее время Борис Эйфман ставит своего «Мусагета». Юрий Григоревич подготовил с артистами труппы «Лебединое озеро», «Щелкунчика» и «Спартака», Жан Кристоф Майо – «Ромео и Джульетту», педагог из фонда Баланчина – «Симфонию до мажор». Марина Кондратьева из Большого театра и Сергей Викулов из Киевского театра и Сергей Викулов из Киевского театра перенесли на корейскую сцену самые известные спектакли классического репертуара, идущие у них в театрах.

Ведётся также работа по возрождению балета Михаила Фокина на корейскую тему. Премьера его состоялась в Монте-Карло в 1936 году. Музыкальную основу составили произведения Моцарта. Многие специалисты считают его балетом на китайскую тему, на самом деле либретто написано по мотивам знаменитой корейской легенды о любви. Сейчас труппа занята восстановлением.

«В Корею вообще пока нет самостоятельного балетного театра, есть Сеульский центр искусств, – продолжила свой рассказ мадам Пак Ин Жа. – Это огромный современный комплекс зданий, среди которых есть «Дом оперы». Национальная труппа арендует здесь сцену и помещения для офиса, мы совместно составляем график спектаклей.

Принцип работы в «Доме оперы» – сезонный. Блоками спектакли идут на его сцене несколько раз в год. На сегодняшний день, грубо говоря, есть три сезона: весенний, осенний и зимний. Зимний – это всегда «Щелкунчик», в течение целого месяца. Со следующего года труппе предложили увеличить количество спектаклей в

сезон: делать не по одному, а по два блока, допустим шесть спектаклей плюс еще шесть».

Труппа также много выступает в разных городах Кореи. Мы считаем своей миссией популяризацию балета, потому что Сеул – это столица с высоким уровнем культуры, а регионы пока еще нуждаются в просветительской деятельности. Поэтому существует такая форма представления, как «балет с комментариями». Обычно это происходит по принципу гала-концертов. На сцену выходит ведущий и рассказывает о номере и о балете, из которого взят этот номер, о характере его постановки, о персонажах».

На вопрос «С чего начинался балет в Корею?» мадам Пак Ин Жа ответила: «История Корейского балета началась с создания государственной труппы сорок пять лет назад. В восьмидесятые годы, когда из Америки и Европы стали возвращаться выпускники балетных училищ, которые уже занимали призовые места на международных конкурсах, в стране возник настоящий балетный бум. Сейчас помимо государственной труппы работает еще одна – под названием «Universal». Эта труппа частная и большая, но кроме нее есть еще несколько небольших частных компаний. Корейские артисты работают во многих зарубежных театрах – в Большом и Мариинском, Гранд Опера, Штутгартском балете, в балете Нидерландов. В настоящее время корейский классический балет завоевал высокую репутацию во всем мире».

Итак, беседа с госпожой Пак Ин Жа показала, что, с одной стороны, ко-

рейские артисты активно аккумулируют достижения мировой танцевальной культуры, а с другой – широко пропагандируют эту культуру у себя на Родине всеми доступными для них способами, в частности, обращаясь к традициям национального театра. В этом московский зритель убедился, посмотрев показанную гостями «Тщетную предосторожность». Самый стильный, самый тонкий и самый удачный элемент спектакля – это декорации, созданные французом Жеромом Капланом. Изысканные двухцветные задники выполнены в стиле старинных гравюр и фарфора. Они бы замечательно подошли для более современной оригинальной постановки, найдись балетмейстер, пожелавший перевести сюжет из традиционной, жанровой, в образную, более абстрактную, форму. Но американка Саманта Данстер, кажется, целиком разделила постмодернистскую идею руководства корейской труппы – соединить в своем варианте весь обширный мировой опыт постановки этого спектакля – от Аштона, Брониславы Нижинской, Филиппа Алонсо, а кое-что досочинили и сами. Музыкальную мозаику собрали из произведений Герольда и Гертеля. В результате вместо квинтэссенции получилось, в лучшем случае, среднее

арифметическое. И хотя в программе стоит имя Жана Доберваля, от его оригинальной постановки 1789 года «в живых» осталась лишь сюжет. Рядом с аристократичными декорациями хореография выглядела более демократичной, еще более демократичными оказались сюжет, мизансцены и актерские работы, сделанные крупными мазками, с очень активной мимикой, с отзвуками национального драматического театра. Дорогой фарфор оформления превратился в глиняные выразительные фигурки народного промысла, одетые в яркие полосатые «французские» костюмы. Видимо, здесь как раз сказались прожекторные задачи труппы. Что же касается артистов, то кордебалет поразил своей дисциплиной и слаженностью исполнения. Все сцены добротнo отрепетированы, музыкальны, актерски выверены. Причем это далеко не подтанцовки, а довольно плотный, насыщенный технически сложными движениями хореографический текст. Особенно всех поразили чистые два тура в воздухе, одновременно исполненные мужским кордебалетом. Солисты хороши каждый по-своему. Красивая, способная, уверенная выпускница московской школы Ким Жун Вон подчеркивает свою раскован-

ность несколько вольными позициями рук. Недавний выпускник Вагановской академии Ким Хен Унг сдержан и аристократичен, высокий, стройный, с потрясающе красивыми и эталонно выученными ногами. Танцовщики со сложившимся собственным исполнительским стилем, сохраняя ему верность, оказались не очень похожи на простодушных крестьян с их милыми хитростями. Упоенно купался в своей роли Ким Ин Ен, исполнитель партии незадачливого жениха Алена. Фантастически прыгучий, подвижный, с необузданным темпераментом, он летал по сцене и вытворял мимикой такие чудеса, будто овладел тайной неизученных возможностей лицевых мышц. В том же русле акцентированной пантомимы старался держаться и исполнитель партии матушки Симоны Чон Хен Ок, в выигрышном активе которого присутствовал к тому же большой номер на пальцах в окружении помянутого выше добрым словом мужского кордебалета. Казалось, и артисты, и постановщики сделали все возможное, чтобы спектакль получился не скучным и доступным зрителям любого уровня. Это им удалось.

**Материалы рубрики подготовила
Ольга ГОНЧАРОВА**

■ Сцена из балета «Тщетная предосторожность». ФОТО Е.БЕЛЯЕВОЙ



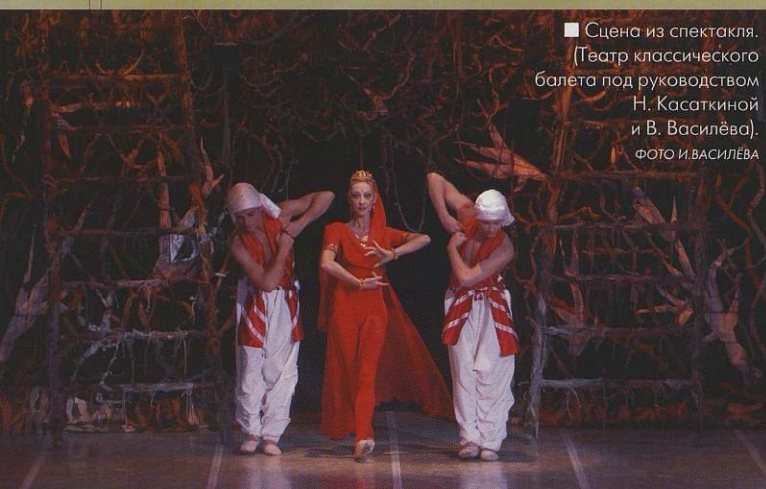
ЭТОТ ПРАЗДНИК КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА СТАЛ ЕЩЁ ОДНОЙ МОСКОВСКОЙ БАЛЕТНОЙ ТРАДИЦИЕЙ: ЛЕТНИЙ БАЛЕТНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ПРОШЁЛ В СТОЛИЦЕ В ТРЕТИЙ РАЗ. ЕГО ПРОВОДИТ ПРОДЮСЕРСКОЕ АГЕНТСТВО «ТЕАТР МЕДИА» (ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР ФЁДОР РЫНДИН). В БУКЛЕТЕ ОРГАНИЗАТОРЫ НАПИСАЛИ: «КРЕДО ФЕСТИВАЛЯ – СОЧЕТАНИЕ ВЫСОКОГО КАЧЕСТВА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА И ДЕМОКРАТИЧНОЙ ФОРМЫ ОБЩЕНИЯ СО ЗРИТЕЛЕМ. НАШ ФЕСТИВАЛЬ ДАЁТ ВОЗМОЖНОСТЬ МОСКВИЧАМ И ГОСТЯМ СТОЛИЦЫ, ТУРИСТАМ ИЗ ВСЕХ УГОЛКОВ МИРА УВИДЕТЬ ЛУЧШИЕ БАЛЕТНЫЕ ШЕДЕВРЫ В ИСПОЛНЕНИИ ВСЕМИРНО ИЗВЕСТНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ НА ОДНОЙ СЦЕНЕ В ТЕЧЕНИЕ ТРЁХ ЛЕТНИХ МЕСЯЦЕВ».

НА ПРОТЯЖЕНИИ ИЮНЯ, ИЮЛЯ И АВГУСТА В ПОМЕЩЕНИИ «НОВОЙ ОПЕРЫ» СПЕКТАКЛИ ПОКАЗЫВАЛИ ТЕАТР КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА ПОД РУКОВОДСТВОМ НАТАЛИИ КАСАТКИНОЙ И ВЛАДИМИРА ВАСИЛЁВА, «РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТ» (ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РУКОВОДИТЕЛИ ЕЛЕНА И СЕРГЕЙ РАДЧЕНКО), ТЕАТР «РУССКИЙ БАЛЕТ» (ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ЮРИЙ БУРЛАКА), «ИМПЕРСКИЙ РУССКИЙ БАЛЕТ» (ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ГЕДИМИНАС ТАРАНДА). КАЖДЫЙ ПРЕДЛОЖИЛ СВОИ САМЫЕ ИЗВЕСТНЫЕ ПОСТАНОВКИ, А ТРУППА Н.КАСАТКИНОЙ И В.ВАСИЛЁВА ПОКАЗАЛА ЕЩЁ И ПРЕМЬЕРУ – БАЛЕТ «МАУГЛИ», МУЗЫКУ КОТОРОГО СОЧИНИЛ ЮНЫЙ КОМПОЗИТОР АЛЕКС ПРАЙЕР. МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ФЕСТИВАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ОСУЩЕСТВЛЯЛ ОРКЕСТР ТЕАТРА «НОВАЯ ОПЕРА» ИМЕНИ Е.В.КОЛОБОВА.

В ЭТОМ НОМЕРЕ ЧИТАЙТЕ ОБЗОРИТЕ ФЕСТИВАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ.

«МЫ С ТОБОЙ ОДНОЙ КРОВИ!»

■ Сцена из спектакля.
(Театр классического балета под руководством Н. Касаткиной и В. Василёва).
ФОТО И.ВАСИЛЁВА



Театр классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Василёва представил Москве свою очередную премьеру – балет «Маугли», созданный по мотивам произведения Редьярда Киплинга. Автор музыки – четырнадцатилетний британец Алекс Прайер. Премьера «Маугли» прошла в рамках ежегодного Летнего фестиваля балета в Москве.

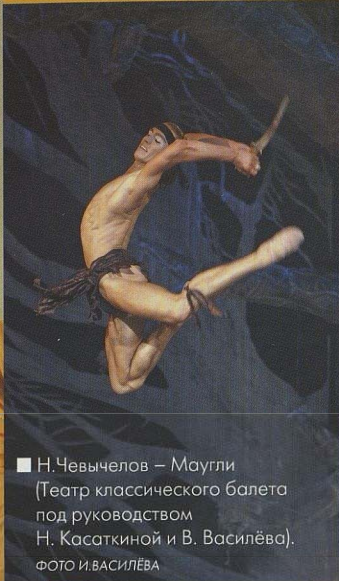
Спектакль «Маугли» – это масштабное, многоактное зрелище, рассчитанное на большой состав артистов стационарных трупп, богатое офор-

мление с чудесами театральной машинерии, яркими костюмами. А для прочтения партитуры предполагается серьезный симфонический оркестр. Мы можем вспомнить поименно названия балетов для детей – их совсем мало... Поэтому появление «Маугли», сюжет которого знаком многим детям, даст возможность для встречи с новым для них искусством, и этот факт, действительно, значимый. Но особенностью жанра балета является его универсальность для восприятия зрителей всех возрастов.

Новаторство хореографии проявилось в освоении классическими танцовщиками пластики, привнесённой из мира джунглей... Характерная, со звериными повадками, жестами, с совсем иной манерой, способом выражения хореографическая речь танцовщиков на сцене порождала балетные картины, которые вызывают интерес, поскольку специфика движений была как бы «подсмотрена» постановщиками – Наталией Касаткиной и Владимиром Василёвым – в мире природы. Они построили хореографическую драматургию спектакля и создали лейт-образы всех его участников.

Для высокопрофессиональной труппы – это новый опыт и новые возможности для воплощения характеров персонажей. Поэтому уверенно можно назвать эту постановку полем для эксперимента всех её участников. Каждый персонаж – яркий типаж, раскрытый своеобразно и убедительно. У Волчицы-матери в исполнении Полины Кировой характер по-звериному острый и одновременно нежный: она самоотверженно предана и своим волчатам, и приёмышу Маугли. Грация Багиры – Алёны Подаваловой, добродушие Балу – Владимира Муравлёва, натиск Каа – Павла Кочеткова, свобода Орла – Ришата Юлбарисова, сила справедливос-

Л Е Т Н И Й Б А Л Е Т Н Ы Й М А Р А Ф О Н



■ Н.Чевчелов – Маугли
(Театр классического балета
под руководством
Н. Касаткиной и В. Василёва).
ФОТО И.ВАСИЛЁВА

ти Ахилы – Ивана Звягинцева, хотя и проявляются в характерах обитателей животного мира джунглей, воспринимаются как образное олицетворение человеческих качеств. Наконец, особенно хочется сказать о блестящем Маугли Николая Чевчелова – артиста, которому под силу самые разные амплуа...

Приятным сюрпризом стало появление за дирижерским пультом достойно справившегося с оркестром автора музыки – юноша, для которого музыка – это его жизнь: и хобби, и профессия, и отдушина, это – его ВСЁ! В чем же уникальность? В чем секрет?

Думаю, все очень просто! 99% труда, причем, не только его, но и родителей, и родственников! Плюс одаренность, плюс желание, плюс стремление, упорство в достижении цели – вот истинная формула победителей! Алекс Прайер очень хорошо это понимает. Не годом взрослый юноша смело высказывает свою точку зрения:

«Я пишу балет не о животных, а о людях. Персонажи Киплинга – это типы человеческих характеров, выведенные под масками разных зверей, а его джунгли – модель устройства нашего общества». Не могу не согласиться. Алекс также любит говорить о своем интересе к индийской музыке и философии.

Алекс стремится к новаторству, и хотя в его музыке присутствует классическая основа, но его сегодняшний опыт больше напоминает импровизацию, некий интуитивный поток музыкальной информации, пока еще не выстроенный в драматургическом плане. Очевидно, что молодому человеку предстоит еще долгий путь

к познанию и в области формы, и в области гармонии, полифонии, и в целом – в области композиции!

И, думается, уже через пару лет он сам себе будет критиком, и тогда, наверняка, предьявит к себе претензии по поводу музыкальных характеристик всех персонажей балета, обязательно будет строго оценивать лейт-материал, избирательнее станет относиться к использованию оркестрового колорита, более тонко – к введению некоторых шаблонов и научится выстраивать драматургическую линию!

Но одно бесспорно, эта премьера стала для Алекса следующей ступенькой к новым познаниям музыкального мира! Он – молод, уверен в себе, в нем непосредственность мироощущения сочетается со стремлением к поискам и открытиям.

Несомненно, что постановка спектакля на его музыку крупной профессиональной труппой – это огромная радость и счастье для начинающего автора! Руководители Театра классического балета подарили Алексу колоссальный шанс! И это прекрасный плацдарм для юного начинающего музыканта!

Елена ФИШТИК
композитор, член Союза
композиторов

ЦВЕТЫ для Китри

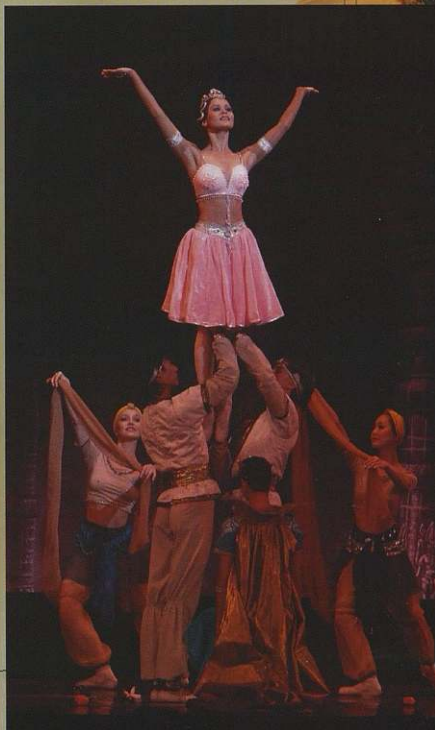
«Русский Национальный балет», художественными руководителями которого являются Сергей и Елена Радченко, – не частый гость в Москве. Сергей Радченко – в прошлом известный солист Большого театра, выдающийся характерный танцовщик, которого многие столичные театралы помнят, в частности, как великолепного партнёра Майи Плисецкой в спектакле «Кармен-сюита». Однако видеть руководимый им коллектив его поклонникам доводится достаточно редко. А труппа, которую он создал пятнадцать лет назад, уже объездила с гастроями, как говорится, полмира. Ныне «Русский Национальный балет» – участник московского летнего «марафона».

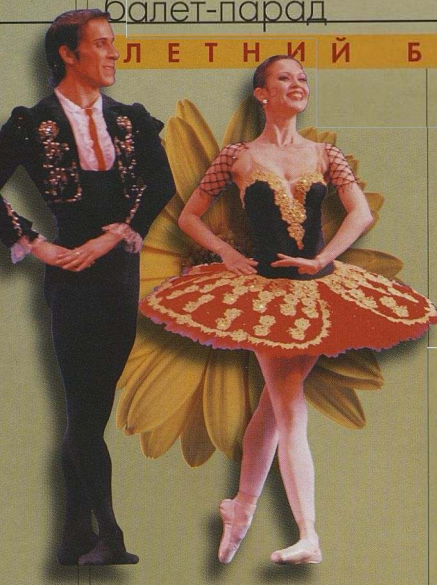
На фестивале артисты показали спектакли «Жизель», «Баядерка», «Дон Кихот», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица». И каж-

дый предоставил нам возможность познакомиться с интересными исполнительскими работами артистов.

Выступления труппы открыла «Баядерка», где дебютировали Руслан Мухаметалиев (Солор) и Оксана Бондарева (Гамзатти). Уже второй год спектакль значится в репертуаре театра. Показывать такой масштабный балет искушенной московской публике – довольно рискованный шаг для труппы почти камерного состава, но она выдержала экзамен, чему в немалой степени способствовали солисты, исполнившие свои роли с большой эмоциональной отдачей. Среди них хочется отметить Никию – Марианну Чемалину. В течение фестивальных показов зрители мо-

■ Сцена из балета «Баядерка». («Русский Национальный балет»).





■ М.Чемалина (Китри) и А.Даев (Базиль) в балете «Дон Кихот». («Русский Национальный балет»).

ли оценить также танец Александра Даева, который заявил о себе как о сильном и выразительном характерном танцовщике: он с большим вниманием и ответственностью подошел к партии Ганса в «Жизели», сделав своего героя живым, волевым, темпераментным, заставив зрителя по-человечески понять своего героя и сопереживать ему.

Ведущая солистка театра Марианна Чемалина танцевала практически все главные партии в показанных в Москве спектаклях, особенно ей удалось роли Авроры в «Спящей красавице» и Маши в «Щелкунчике». Хрупкая, изящная, настоящая принцесса, Марианна – действительно украшение труппы Сергея Радченко. Душевный подъем артистки придавал спектаклям с её участием незабываемую атмосферу совершающегося чуда. И все

её роли – от Китри с её искрометным темпераментом и до трепетной, исполненной элегических настроений Одетты – свидетельствуют о широком диапазоне актерской палитры балерины. Выпускница Пермского училища (класс Н.Сильванович), М.Чемалина продемонстрировала и свой разнообразный технический «арсенал». Её партнером в спектаклях «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» выступил Дмитрий Дмитриев.

Выступления труппы «Имперского русского балета» под руководством Г.Таранды публика ждала с особым нетерпением. Традиционная «тройчатка» балетов «Шехеразада», «Вальпургиева ночь» и «Болеро» была «разбавлена» задорным «Дон Кихотом» и трагическим «Ромео и Джульеттой». Вечер, на котором зрители смогли посмотреть три одноактных балета одновременно, был знаменателен также тем, что сам руководитель балета, как обычно, танцевал свои постоянные на сегодняшний день партии – жреца в «Болеро» и Визиря в «Шехеразаде».

В «Вальпургиевой ночи» внимание на себя обратила М.Сокольникова в партии Вакханки. Ей присуща истинно античная грация, а непринужденные игровые моменты в дуэтом танце с Вахром не стали препятствием для исполнения танцовщицей сложных технических элементов. Парящий прыжок продемонстрировал И.Бекжанов в партии Раба в «Шехеразаде», зал также замирал от его пламенных объяснений с Зобеидой.

Что запоминается прежде всего в «Дон Кихоте» Г.Таранды? Ну, конечно же, дети! Которые, как известно, «цветы жизни», причем здесь в буквальном смысле – цветов на сцене и во всем действии спектакля было хоть

отбавляй. Веселый детский табор порой полностью переключал на себя все внимание зрителей, а «папаша» Лоренцо в исполнении В.Таранды был подлинным героем всех массовых сцен, окруженный малолетними «братьями и сестрами» Китри, которые настоящим табуном бегали вслед за ним. Причем событие здесь было и достаточно знаменательное: впервые на сцену вышла крохотная дочка руководителя «Имперского Русского балета», и справилась она со своей «партией» со значительной долей непринужденности и актерской уверенности.

А цветы были везде – небрежно бросала Китри цветок Базилю, букетом награждал возлюбленную Базиль после исполнения ею вариации. Восторженные «поклонницы» бежали вслед за гарцующими по сцене тореадорами и «в воздух бросали»...нет, не чепчики, а... правильно – цветы. Эти же цветы потом сыпались на счастливых Китри и Базиля в финале... Словом, – праздник флористики!

Вообще «Дон Кихот» в исполнении труппы Г.Таранды – игровой, и ставка сделана именно на это. Раскрываются «скобки» всех фабульных линий, подробно «объясняется» и мотивируется любой исполнительский ход. Создатели редакции стремятся любыми способами избежать даже намека на дивергентность. Вот, например, Базиль (К.Радев) исполняет па де труа с подругами Китри в первом действии – это ни что иное, как способ еще раз вызвать ревность девушки, чего Базиль, после танца победно уводящий под ручки Жуанитту и Пикилию, и добивается. На что разъяренная Китри (А.Михейкина) отвечает своей яростно напористой знаменитой вариацией с кастаньетами, словно показывая

■ К.Радев (Базиль) в балете «Дон Кихот». («Имперский Русский балет»).

■ Сцена из балета «Шехеразада». («Имперский Русский балет»).



в итоге, кто же настоящий «хозяин» в их дуэте, и получая букет от покоренного Базиля.

Порой артисты и постановщики «заигрываются». В.Таранда придумал своему Лоренцо огромный нос, который

совершенно отчетливо переключал от его Внуха из «Шехеразады» и особой надобности в котором не было. Не обошлось и без редакционных нововведений в духе почти детективных историй: знаменитый «Цыганский

танец» Желобинского-Голейзовского, к примеру, исполняет трио, среди участников которого – переодетые цыганами Китри и Базиль.

**Кристина ХАНДЛОС,
Ольга ШКАРПЕТКИНА**



■ А.Щербакова (Принцесса Флорина) и Д.Котермин (Голубая птица) в балете «Спящая красавица». («Русский балет»).

ФОТО М.ЛОГВИНОВА

■ В.Минеев (Эспада) в балете «Дон Кихот». («Русский балет»).

ФОТО М.ЛОГВИНОВА



ПОРТРЕТЫ

«РУССКОГО БАЛЕТА»

Московский театр «Русский балет» представил на фестивале практически весь свой классический репертуар: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Жизель», сюита из балета «Дон Кихот», «Шехеразада», «Вальпургиева ночь». Специально для фестиваля новый художественный руководитель театра Юрий Бурлака восстановил фокинскую «Шопениану», отсутствовавшую в репертуаре несколько лет.

Столь обширный и разнообразный репертуар дал возможность зрителям, заполнившим до отказа зал «Новой Оперы» увидеть и ведущих артистов, и молодежь труппы в новых партиях.

Дебютов было очень много, прошли они на весьма достойном уровне, причем не только в массовых сценах (вальс в первом акте «Лебединого озера», розовый вальс в «Щелкунчике», «Вальс цветов» в «Спящей красавице»), но и в сложных сольных партиях. Прима-балерина труппы Майя Иванова впервые станцевала Прелюду и Седьмой вальс в «Шопениане», где ей удалось передать трепетность крылатой Сильфиды, создать невесомый и воздушный образ романтической

грэзы. Татьяна Болотова дебютировала в «Шопениане» в Одиннадцатом вальсе, а перспективная Анна Щербакова с эlegantным Дмитрием Котерминым – в Прелюде и Седьмом вальсе. Молодой танцовщик сумел уловить не только романтический стиль «Шопенианы», но и самый дух творения Фокина.

Ведущий солист «Русского балета» Максим Фомин дебютировал в роли Вахха в «Вальпургиевой ночи», а один из самых виртуозных танцовщиков Дмитрий Муравинец – в роли Пана. Людмила Коновалова предстала в образе принцессы Авроры в «Спящей красавице» – одновременно и самым светлом и самым сложным в классическом танце – актёрски, психологически и технически. Коновалова великолепно справилась не только с танцевальной стороной партии, но и внесла в роль яркие краски, её Аврора – пленительный образ, данный в развитии от сцены к сцене, от действия к действию. Своим прочтением партии балерина утверждает силу жизни, совершенство человеческой личности. Не побоюсь сказать, что Коновалова сейчас, пожалуй, одна

из самых запоминающихся Аврор московской сцены.

В той же «Спящей» был и ещё один – двойной – дебют Анны Щербаковой и Дмитрия Котермина в виртуознейшем па де де Принцессы Флорины и Голубой Птицы. В Принцессе Флорине в исполнении Щербаковой – сдержанная элегантность, изящество движений, графическая точность позировок.

Голубая Птица у Дмитрия Котермина сейчас, пожалуй, самая запоминающаяся его роль, самое яркое проявление его творческой индивидуальности. Он ошеломляет зрителя не высотой прыжков (хотя они и высоки и протяжены!), а органичностью, естественностью движения в воздухе.

Нельзя не сказать и об одном из наиболее ярких молодых солистов «Русского балета» Владимире Минееве, дебютировавшем в роли тореадора Эспады в «Дон Кихоте». Его отличает мужественная, чисто мужская манера исполнения. Танцовщик придает каждому движению, каждой позе национальный испанский колорит, чеканя каждую танцевальную фразу, фиксируя каждую остановку.

Елена КОЗЛЕНКОВА



БУ-ГА-ГА

■ Сцена из моноспектакля «Куда надо».

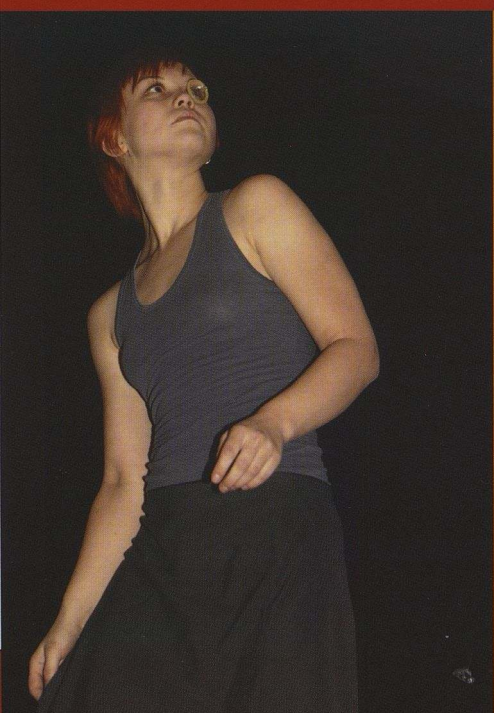
ЭТО ГРОМКИЙ СМЕХ

Летний фестиваль невербального театра «Личное дело» – младший брат зимнего фестиваля современного танца «Цех». Родители у них одни: агентство российских театров танца «Цех». Отборщики – Александр Пепеляев, Елена Тулышева и помогавшие им сотрудники международного отдела Татьяна Гордеева и Жанна Быкова – признают концептуальный малоподвижный танец постиндустриального века. Фестивали проходят на площадке «Актовый зал», в здании бывшей фабрики технических бумаг «Октябрь» в Переведеновском переулке в Москве. Цель «Личного дела» – сформировать досье молодых хореографов российского и близлежащего пространства, познакомиться с пластическим языком нового поколения современных постановщиков и танцовщиков. Оно, это поколение, надо признать, довольно многочисленно. В современный танец молодые идут за самовыражением – здесь, в отличие от балета и всех видов эстрадного танца, дверь в не ограниченное поле творческих исканий всегда открыта. Но, видимо, андеграунд в России только в условиях запрета и давлений создает интересный продукт – эта старая мысль не покидает на представлениях «Личного дела». Чаще всего показанные спектакли – настолько личное дело танцовщиков, что даже продать на них двести билетов – проблема. Среди основных тем – мелководье молодой души. Её столкновение с прекрасным или уродливым не высекает искры мощного движения,

переживания выражены в техниках аутичных, спазматических, изолированных. Практика и техника основаны преимущественно на физических ощущениях. Из богатого арсенала возможностей современного искусства российский современный танец чаще всего пользуется тизисом о том, что современный зритель любит насыщать увиденное собственными представлениями и потому предлагать ему свои идеи и, тем более, настаивать на них – это примета искусства вчерашнего дня. То, что в этом году «Цех» сконцентрировался на спектаклях стран Балтии, практически не изменило картины – подобные работы есть сейчас везде в достаточном количестве, это товар не штучный. Эстонский спектакль «Последний Волосатый» Оксаны Титовой и Таавета Янсена – исключение, так как некая линейная история с сюжетом в нем предложена. Женщина в центре спектакля и сцены (Энели Рауд) уже с утра в погоне за ускользающей красотой. Погрузившись в ослепительно белую ванну, окруженную красным перьевым боа, брюнетка с

остро вырезанным каре медитирует – набирается сил для контакта с мужчиной, во имя которого все последующие экзекуции над собой и затеяны. Мужчина (Пээр Паренсон) скован тесным костюмчиком, пуглив и наверняка не стоит затрачиваемых усилий, тем более – пластической операции, которая неминуемо, если исходить из телодвижений героини, должна состояться. Но встреча женской и мужской энергии (не факт, что женская энергия живёт в женском теле) рождает странные, не гармоничные отношения, тем паче, что гармония

■ К.Беленкова в моноспектакле «БУ-ГА-ГА».



как эстетическая категория не признаётся современной танцсценой. За ними интересно смотреть, хотя Эвели и злоупотребляет спазматическим жестом – в скрюченных руках и каменной спине видно напряжение внешнее, мышечное, но обеспеченное работой души. Моторные навыки освоенных техник налицо, но за ними едва просматривается личное.

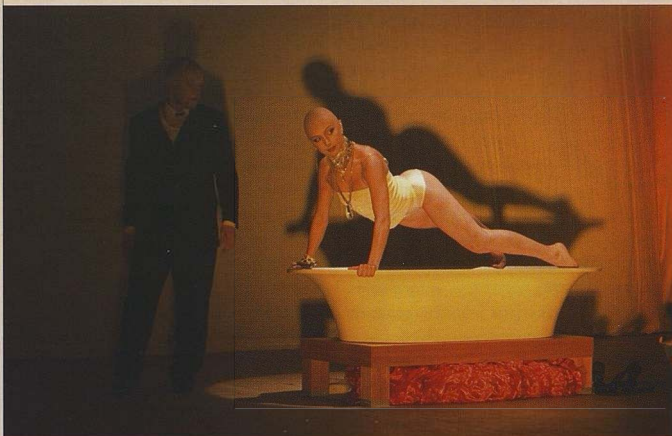
«Поиск, эксперимент» – ключевые и закономерные слова для дебютантов фестиваля, но поражают робость поисков, хождение неуверенными шагами по проложенным магистралям. Линда Мила, выпускница Академии культуры Латвии, в своей композиции «Лес» использует видео – девушка (сама Линда) идет сначала по лесу внутри экрана, потом выходит к нам из дверей в том же наряде. Элина Брейце, другая исполнительница, одетая в такое же платье, иногда повторяет танцевальные комбинации Линды, иногда танцует своё (и то, и другое в стиле традиционного технического contemporary). И придумано всё хорошо, но почему скучно смотреть? В пути с девушками не случается ничего интересного, драматического, трагического, комического. Умозрительный танец, внутренне видимый только исполнителю, а не зрителю, пропагандирует в России «Цех». Потому и Балтию представляют гости, исповедующие в своих поисках этот принцип, хотя есть там и другое, например, спектакли литовца Витиса Янкаускаса.

Ученица Витиса (занималась в его студии четырнадцать лет) Екатерина Дейнеко год назад придумала проект «Три в одном». Катя списалась с подругами – Ксенией Петренко из Челябинска и Ириной Брежневой из Кирова – и вот три девушки сочинили соло, попавшие в один спектакль. Экспрессия Брежневой, эксцентричность Петренко и женственность Дейнеко, правда, в одно не сошлись, зато стало понятно, что даже такие разные девушки умеют договариваться о совместной работе и дружить, что тоже немаловажно. Если занятие современным танцем становится способом коммуникации интересных людей, которым иногда удается выразить себя сильно и внятно (а петренковский перформанс «Ликвидация» и новый вильнюсский спектакль Дейнеко «157 км» – сильные авторские вещи), значит, российский современный танец существует не зря.

Удачей фестиваля оказалась работа Ксении Беленковой (Томск) и Александра Андрияшкина (Новосибирск-Москва) – моноспектакль «Бу-га-га». И тут не хватает танца, но естественность Беленковой многое искупает. Несомненные актёрские задатки, равность самой себе в игре и танце, совпадение задачи с техническими возможностями – всё это есть у «Бу-га-га». Героиня Беленковой играет в детство, играет, да не заигрывается – первая влюблённость, всегда трагичная, подаётся не высоколобо-концептуально, а с выходом на понимание текучести

дискуссии, не всегда плодоносное, но увлекательное рождение новых форм, а не их имитация. Тип танца, представленный «Цехом», в том числе на «Личном деле», – тупиковый. Излияниями мелководной души полон интернет, и знакомиться с тем же в рамках сцены нет надобности и потребности. Не вина агентства «Цех» в преждевременном застое современно-танцевального движения в России (практически нет надобности пути!), но субъективным отбором отсекается значительная часть танцующих людей.

По итогам первого «Личного дела»



■ Сцена из спектакля «Последний Волосатый».

эмоций и событий, при этом ярко и полно прожитых. Небольшая и крепкая девочка-гаврош не притворяется рефлексивным подростком – на этом образе часто паразитируют, она сама еще настоящий подросток. Ксения – дипломированный педагог начального образования, что, видимо, помогло танцовщице избежать вранья и дидактики – перед нами на сцене действительно прощающая своего неупутевого любимого девочка-подросток. «Бу-га-га» – так обозначается в чатах и в «живом журнале» громкий смех. И героиня Беленковой смеётся над тем, что любимый вместо свидания ел дома пельмени, она его отпускает есть их дальше.

Плохо то, что «Цех» настойчиво подменяет идеи и ценности современного танца: контркультура, в том числе танцевальная, – это движение мысли, яркий, взрывной поиск, споры и

я писала, в частности: «Владимир Маяковский так хвалил эстрадное обозрение Николая Фореггера «Хорошее отношение к лошадям»: «Дайте нам танцующую идеологию, весёлую, бурно-каскадную пропаганду, как в этом спектакле!» И хочется сказать организаторам «Личного дела» по аналогии с тем давним призывом поэта так: «Дайте нам больше танца, дайте выразительно танцующее тело, я принимаю то, что движение стало тоньше, но хочу его видеть, скучая по читаемой композиции диалогов и монологов, она возможна и в русле минимализма!» А пока рождение звёзд и культурные взрывы – в прошлом. Похоже, современный танец во всём мире тоже вошел в период «культуры два», застывшей и схватившейся эстетической формы. Жаль, что с российским это случилось в таком юном возрасте.

Екатерина ВАСЕНИНА



ГЕНРИХ МАЙОРОВ:

родиться балетмейстером

■ Генрих Александрович Майоров.

формируется, обретает знания, постигает основы мастерства в стенах учебных заведений, а затем – в театре. Творческая биография Генриха Александровича – наглядное тому подтверждение.

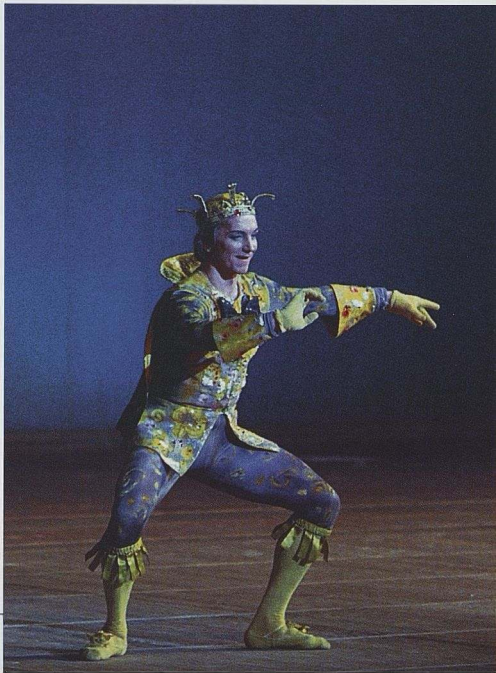
По окончании Киевского хореографического училища он танцевал в Львовском театре оперы и балета имени Ивана Франко, далее – в Киевском театре оперы и балета имени Т.Г.Шевченко. Ему повезло работать с выдающимися мастерами В.Вронским, П.Вирским, В.Чабукиани, П.Гусевым. Исполнитель характерного репертуара, Майоров параллельно преподавал народно-сценический танец в Киевском хореографическом училище, где среди его учеников были будущие известные артисты Т.Таякина, Л.Сморганчева, Н.Прядченко, С.Лукин... Танцую в театре, Генрих Майоров почувствовал непреодолимое желание самому заняться сочинительством, такой, по его собственному выражению, неисцелимый «творческий зуд», без которого не стоит идти в балетмейстеры.

В 1967 году он поступает в Ленинградскую консерваторию имени Римско-Горсакова на курс профессора И.Д.Бельского. Иногда Генрих Александрович говорит своим

ученикам: «Вы получаете знания, можно сказать, по прямой цепочке – непосредственно от Фёдора Васильевича Лопухова!» И действительно, учителями блистательной впоследствии плеяды балетмейстеров (в этом ряду однокурсник Майорова Валентин Елизарьев, поступивший в консерваторию годом раньше Бориса Эйфмана) были Игорь Бельский, Леонид Якобсон, Пётр Гусев, Алла Шелест, Константин Сергеев, Георгий Алексидзе, а консультантом – сам великий Лопухов!

Требования Бельского – сочинять и ставить во всех жанрах хореографии – Генрих Майоров выполнял всегда. За плечами хореографа постановки в театрах оперы и балета, хореографических училищах, ансамблях танца, мюзик-холлах, варьете, балете на льду.

■ Марис Лиена (Принц Лимон) в балете «Чиполлино».



О н нужен всем и всегда. Его все ищут, хотя он – везде. На всех этажах Московской государственной академии хореографии можно услышать: «Не видели Генриха Александровича? Он просто необходим!» А Генрих Александрович Майоров своей стремительной неповторимой походкой «последнего из могикан» (так ходили великие Лопухов и Голейзовский, Якобсон и Бельский!) с непостижимой скоростью перемещается из балетного зала в костюмерную, со сцены в методический кабинет, успевая решать множество вопросов. Студентов интересует, как работал Фёдор Васильевич Лопухов; как поставить юмореску и нужно ли на экзамен по искусству балетмейстера одевать исполнителей в костюмы. Юных артистов тревожит премьерный выход на сцену; отделу профессиональной практики надо предложить такое построение концерта, чтобы каждый участник успевал переодеться, отдохнуть и выступить в выгодной для себя позиции; методическому отделу срочно требуется новая программа обучения по предмету... И в то же время Майорова часто видишь вне кабинета или класса – то он утешает плачущую из-за стёртых пальцев первоклассницу, то подбадривает вставшего в предэкзаменационный ступор выпускника, то ходатайствует о присуждении стипендии способному ученику. Для многих Генрих Александрович как счастливая примета: встретить его – значит получить эмоциональный заряд на весь день. Говорят, балетмейстером нужно родиться. Но профессионально он

На III Всесоюзном конкурсе новых хореографических номеров лирико-комедийную миниатюру «Мы» вторкурсника Майорова удостоили второй премии. Она, надо сказать, выглядит и сегодня живой и современной. Этой удачей, а также успехом на Первом Всесоюзном конкурсе балетмейстеров и артистов балета хореографических композиций «Голубые дали», «Стремнина», «Журавли» Майоров доказал себе правильность избранного пути, а коллегам – свою профессиональную состоятельность. Критика писала тогда о нем: «Молодой, одарённый хореограф, не только всегда стремящийся к оригинальному танцевальному решению, но и умеющий средствами танца убедительно донести музыкально-драматургическое содержание».

Важное качество молодого хореографа – умение чувствовать индивидуальность исполнителя. На Первом международном конкурсе артистов балета в Москве в номере «Мы» очаровала публику ученица седьмого класса Ленинградского хореографического училища Людмила Семеняка. Так же успешно происходило у балетмейстера и сотрудничество с другими артистами, так же оно приносило удачу. На Международном конкурсе в Варне (1972 год) Майорова отмечают за номера «Журавли», в котором показала Л.Кунакова, ставшая здесь «золотым» лауреатом, и «Стремнина» – из конкурсного репертуара обладателей второй премии М.Дроздовой и В.Тедеева. Годом позже на Втором международном конкурсе артистов балета в Москве «Голубые дали» Майорова танцуют завоевавшая Гран при Н.Павлова и занявший первое место В.Гордеев, «Журавли» – серебряный призер О.Ченчикова; номер «Где ты?» – лауреаты третьей премии Т.Таякина и В.Ковтун; Т.Чередниченко, также отмеченная третьей премией, – «Три вариации на тему вальса Роджерса». О столь успешном и плодотворном сотрудничестве могли бы мечтать и более именитые хореографы!

За пять лет учёбы в консерватории студент Майоров радовал своего профессора не только победами на конкурсах, но и постановкой танцев в опере «Алеко» в МАЛЕГОТе, двух программ в Ленинградском мюзик-холле, работой на «Мосфильме» с труппой классического балета Ю.Жданова и ансамблем «Сувенир» Т.Головановой. Параллельно в Киевском театре опе-

ры и балета он подготовил хореографическую миниатюру «Фонтан Ареутузы» (музыка К.Шимановского).

Сразу после успешного окончания консерватории для Генриха Майорова началась интенсивная работа в качестве балетмейстера в родном Киевском театре. Уже в 1973 году состоялась премьера балета «Рассветная поэма» на музыку В.Косенко, а со следующего, 1974-го, отсюда стартовало триумфальное шествие по сценам страны подлинного шедевра современной хореографии, практически с премьеры ставшего классикой балета К.Хачатуряна «Чиполлино».

«Спектакль «Чиполлино» остроумен, изящен, – пишут в печати. – И немалую роль здесь играет музыка Хачатуряна. На редкость образная, по театральному красочная, жизнеутверждающая, она словно помогает хореографу фантазировать, и Майоров поистине не истощил на выдумки. Его композиции полны оптимизма, излучают доброту, чистоту... Удивительной лёгкостью, образностью пластических характеристик отмечены фигуры многочисленных персонажей нового балета, причём исполнители, рисуя портреты своих героев, раскрываются перед зрителями в новом, подчас неожиданном качестве».

За этот спектакль хореограф получит Государственную премию, осуществит его на сценах Большого театра в Москве, Большого театра в Минске, театров Воронежа, Уфы, Харькова, Кишинёва, в Донецкой школе В.Писарева, в Краснодаре, Вильнюсе. В Литве хореографу присудили первую премию за лучший детский балет, здесь предполагается отметить и десятилетие постановки «Чиполли-

но». А недавно «Чиполлино» захотел иметь в своём репертуаре ещё один московский театр – Детский музыкальный театр имени Н.И.Сац.

«Постановка – это выбраковка до идеала», – любит повторять Генрих Александрович. И «Чиполлино» выявляет чуть ли не в абсолютной характерные черты присущие Майорову как художнику. Этот первый многоактный спектакль хореографа, по его словам, полностью соответствует принципам школы Бельского: каждый герой имеет свою хореографическую манеру «говорить»; каждый – свой голос в драматургии взаимоотношений, каждый – свою контрастную краску в организации действия и мизансцен.

Генрих Александрович не склонен сотворять себе кумиров, но для него существуют «имена». Среди них – Аристотель, чья «Поэтика» – настольная книга Майорова. Другое имя – Чаплин, о котором Майоров говорит: «Его фильмы – как слёзный пирог: сладкая верхушка, всё, что на поверхности – для той публики, которая не хочет задумываться, следующий слой – для желающих понять, третий – для умеющих читать подтекст, домысливать». По этому принципу устроен и «Чиполлино»: «Детям – сюжетная понятность, яркость и увлекательность действия. Взрослым – хореографическая стихия спектакля, виртуозность, ассоциативный план».

Балетмейстер Майоров обладает удивительной особенностью: он льстит своими постановками исполнителям. Льстит тем, что его хореография предлагает и предполагает не только высокое танцевальное мастерство и виртуозность, но и интеллектуальную работу, в то же время – учит. Не

■ Сцена из балета «Чиполлино». (БОЛЬШОЙ ТЕАТР)



припомнить случая, чтобы у Майорова кто-либо из артистов был «не в материале», выглядел нелепо или неинтересно. Органичные нюансы для каждого исполнителя – настоящий подарок хореографа артисту. Не случайно на премьере в Большом театре главные партии в «Чиполлино» исполнили артисты первой величины, сразу влюбившиеся в своих персонажей и влюбившие в них зрителей: М.Цивин (Чиполлино), Н.Сорокина (Редисочка), М.Кондратьева (Магнолия), М.Лиела и С.Радченко (Лимон). И в наши дни в «Чиполлино» с энтузиазмом танцуют ведущие мастера театра.

Ставя спектакли в академических театрах, подготавливая хореографические номера на балетные конкурсы, Майоров никогда не изменял своей первой любви – народному танцу. Показателем основательного погружения Майорова в его теорию и практику может служить, в частности, составленное им информативно насыщенное «генеалогическое древо» жанра, где ярко проявило себя оригинальное аналитическое мышление автора. В 1978 году, выступив в Киеве балет Г.Жуковского «Девушка и смерть» (в том же году на конкурсе в Варне дуэт из этого спектакля танцевала Р.Хилько, получившая первую премию), хореограф едет в Белоруссию. С 1979 по 1984 год он – главный балетмейстер и художественный руководитель Государственного ансамбля танца БССР, где сочиняет много и плодотворно – «Беларусь синеокая», «Лявониха», «Деды», «Финальная сюита», «Закадычные подружки». Здесь

он впервые применяет принцип хореографического симфонизма на основе лексики народного танца.

Новый поворот в биографии – предложение от Юрия Николаевича Григоровича поставить на сцене Большого театра балет «Маленький принц» на музыку Е.Глебова, и в 1983 году созданный Майоровым спектакль увидел свет рампы. Следующая московская премьера – в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко – балет В.Юровского «Алые паруса».

В середине 80-х Генрих Александрович открывает новую для себя сферу деятельности – становится главным балетмейстером и художественным руководителем Московского ансамбля балета на льду. Здесь он вновь обращается к любимому народному танцу, но, уже исходя из специфики театра на льду. Образцами работы в этой области становятся «ледовые» полотно «Времена года» и «Чапелиниана».

Педагогика как профессия вошла в жизнь Майорова в 1988 году, когда Ю.Н.Григорович пригласил его работать на кафедре хореографии во вновь созданном на базе Московского хореографического училища хореографическом институте (ныне – Московская академия хореографии).

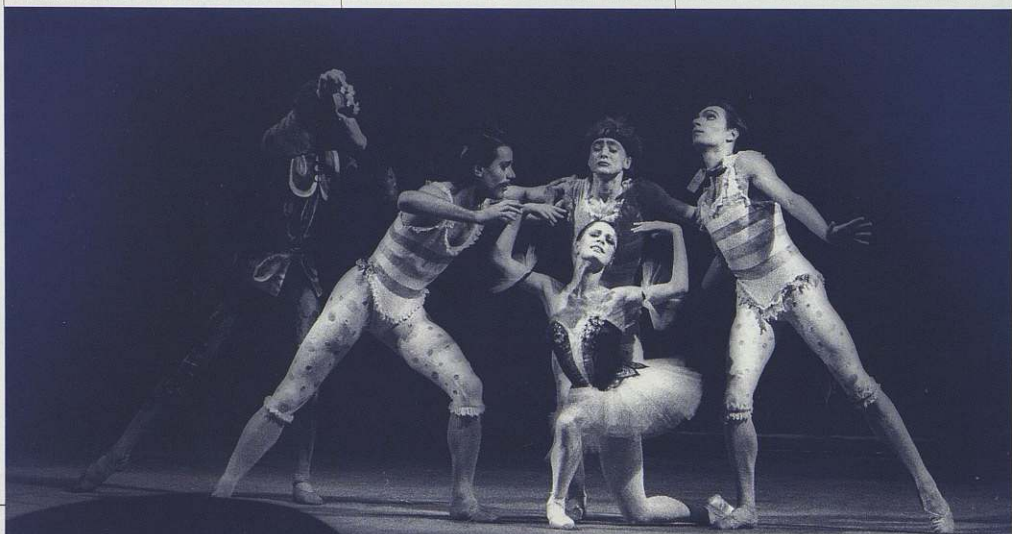
География творческой деятельности мастера от его занятий в Академии не сужается, а напротив, продолжает расширяться. В 2000 году хореографу присуждают звание «Заслуженный деятель искусств Республики Бурятия» за постановку в Улан-Удэ балета по древней бурятской леген-

де «Прекрасная Царевна-Лебедь». Далее – осуществление давней мечты – постановка «Озорных частушек» Р.Щедрина. Премьера современного по хореографическому решению и изобразительному ряду спектакля, воссоздающего атмосферу вампилловских пьес, с большим успехом прошла в Магнитогорске, в Художественном театре балета «Аркаим», главным балетмейстером которого стала студентка Московской академии хореографии, ученица Генриха Александровича Елена Петренко.

У балетмейстера Майорова много замыслов. Сейчас он работает над балетом И.Морозова «Доктор Айболит». Из более отдаленных планов – постановка на музыку кантаты С.Прокофьева «Александр Невский». Но теперь их воплощение напрямую зависит от... свободного времени: уже два года профессор Г.А.Майоров осуществляет художественное руководство Московской академией хореографии, разделяя с ее ректором профессором М.К.Леоновой заботы по организации учебно-творческого процесса.

...Майоров по-особенному входит в репетиционный зал. Порывисто открывая дверь, он словно врывается в класс, неизменно внося с собой атмосферу творчества и убежденность в том, что всё состоится! А за дверью в зале его всегда ждут, встретить его – значит получить эмоциональный заряд на весь день, или – больше – на всю творческую жизнь.

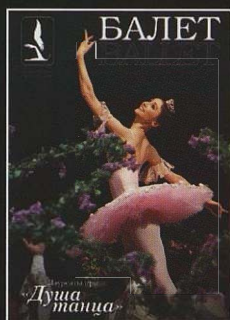
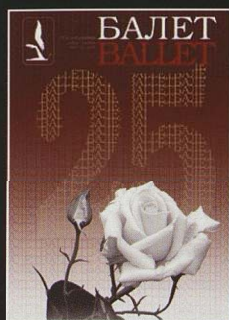
Марианна ЯЧМЕНЁВА
Фото Д.КУЛИКОВА



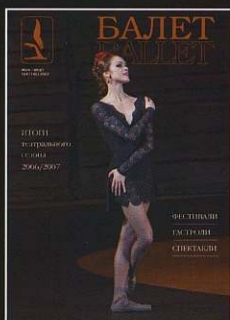
Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*



*Студия
Антре*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Подписка по прежним ценам!

Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на первое полугодие 2008 года по старым ценам в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2008 год» «Пресса России» (том 1, стр. 217, зелёного цвета) индекс 70947, и на год – индекс 43713, а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 129110, г. Москва, пр-т Мира, д. 52, стр. 1 (м. «Проспект Мира»).

Телефоны: (495) 688-24-01, 688-28-42, тел./факс: (495) 684-33-51, e-mail: mail@russianballet.ru.

На издания можно подписаться:

ООО «Книга-сервис» тел.: (495) 680-95-22, e-mail: public@akc.ru;

ООО «Вся пресса» тел.: (495) 787-34-47, 787-34-49, e-mail: allpress@sovintel.ru;

ООО «МК-Периодика», тел.: (495) 681-57-15 (для иностранных подписчиков);

Издательский дом «Один из лучших» тел.: (495) 678-42-81, e-mail: print2000@yandex.ru.

Вы можете заказать наш журнал наложенным платежом

через Интернет на сайте: www.nashsait.com.



■ Ростислав Владимирович Захаров

Ростислав Владимирович Захаров в своих записках вспоминал: «Как-то раз, уже после войны, я встретил своего старого школьного товарища, и он спросил: «Славка, и чего это

ТАЛАНТ, ТРУД И... СЛУЧАЙ

К столетию Р.В.Захарова

тебе так везет в жизни?» И в самом деле – отчего? Действительно, так получалось, что почти все, за что ни брался, удавалось. И тогда вспомнились слова Владимира Ивановича Немировича-Данченко, сказанные им однажды при встрече: «Захаров, запомните, в нашем деле решают три вещи: талант, труд и... случай».

В моей жизни вышло так, что эти три необходимых элемента объединились. Я не склонен преувеличивать свои способности, но, по-видимому, они все же были, а когда представлялся случай, бросался в работу как одержимый и пока не убеждался, что узнал и нашел все, что нужно для постановки, не приступал к сочинению. Поставленный перед решением какой-либо задачи, я уходил в нее с го-

ловой и никогда не останавливался, пока с ней не справлялся. Не замечая времени и места – будь то день или ночь, тихий кабинет или площадка трамвайного вагона, – непрерывно был в мыслях о новом сочинении, книге или очередной лекции.

Творческая одержимость неизменно сопутствовала Ростиславу Владимировичу Захарову (1907-1984), выдающемуся отечественному хореографу. Он окончил Ленинградское хореографическое училище в 1926 году, то есть более восьми десятилетий назад, с тех пор и до последних дней жизни вся его деятельность исполнителя, педагога, балетмейстера, ученого-теоретика была посвящена балету. Харьков, Астрахань, Саратов, Киев, везде – работа, работа до бесконечности.

■ Сцена из балета «Красный мак» (Театр им. Кирова).





■ Георгий Фарманянц в балете «Медный всадник» (Большой театр).

Но в 1929 году – снова Ленинград, Институт сценических искусств: жизнь показала, как понял сам Захаров, необходимость постоянно пополнять свой научный багаж, чему и способствовали его институтские наставники – известный режиссёр Владимир Николаевич Соловьёв, выдающиеся ученые Стефан Стефанович Мокульский и Иван Иванович Соллертинский, их маститые коллеги... А затем – в знаменитом Мариинском театре – постановки танцев в операх «Хованщина», «Гугеноты», «Травиата», «Любовь к трём апельсинам», «Водовоз»... Событийным эпизодом в биографии Захарова стало предложение Бориса Владимировича Асафьева начать работу над новым балетом «Бахчисарайский фонтан». В группу, помимо Асафьева – автора партитуры, вошли либреттист Николай Дмитриевич Волков и художник Валентина Михайловна Ходасевич. О хореографии Захарова известный критик Юрий Слонимский писал: «Этот балет явился его первой

большой ответственной работой. Молодой балетмейстер положил в основу спектакля принцип действенных сцен, в которых сочетается танец и пантомима. Он целостно построил спектакль, сумел создать действенное нарастание для каждого акта, воскресил искусство ритмизированной пантомимы, создал фрагменты «танца в образе»... Захаров сочетал опыт драматической и балетной режиссуры». В 1936 году Захаров готовит постановку «Бахчисарайского фонтана» сразу в двух московских театрах – Большом и Музыкальном имени Станиславского и Немировича-Данченко. Так в отечественном хореографическом искусстве родилось направление, которое определяли такие спектакли Р.В.Захарова, как «Утраченные иллюзии» (1936), «Кавказский пленник» (1938), «Тарас Бульба» (1941), «Золушка» (1945), «Барышня-крестьянка» (1946), «Медный всадник» и «Красный мак» (1949)... В работе с Р.В.Захаровым ярко рас-

крылись дарования артистов, составивших плеяду блистательных мастеров отечественного балета 30 – 50-х годов прошлого века. И первая в этом ряду – великая Галина Уланова. Тот гигантский опыт, который Ростислав Владимирович накапливал в течение всей своей творческой жизни как артист, педагог, хореограф привел его к мысли о необходимости создания базы для высшего балетмейстерского образования. «Наука, продуманная и всесторонне исследованная методика, широкая информированность и, конечно, высокая образованность – вот те основы мастерства, которые должны сегодня помочь таланту проявиться наиболее ярко», – считал он. Созданная благодаря его усилиям в 1946 году в Государственном институте театрального искусства (ГИТИС) кафедра хореографии на режиссёрском факультете ныне выросла в солидную образовательную форму – балетмейстерский факультет Российской академии театрального ис-

куства. Ростислав Владимирович бережно пестовал своё детище – создавал учебные программы, методические пособия, приглашал к преподаванию крупных специалистов, готовил учебники и теоретические исследования. Ниже публикуются фрагменты его наставлений хореографам, исполнителям, педагогам, критикам, извлеченные из книг мастера «Слово о танце» и «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта».

НАСТАВЛЕНИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРУ

«Танец – не самоцель, а средство для раскрытия содержания произведения», – так я написал в брошюре, вышедшей к премьере «Бахчисарайского фонтана». <...> Моя подготовительная работа над балетом «Бахчисарайский фонтан» началась с изучения всего, что непосредственно относилось к поэме и к ее автору. <...> Приступил к работе с артистами-исполнителями я с так называемой «работы за столом», которая в балете не была принята. Некоторые высмеивали это новшество: «Что же это они будут танцевать сидя?» <...> Я же решил все делать по-иному, так, как учил К.С.Станиславский: познакомил труппу со своей экспозицией, благодаря чему всем участникам стало ясно, какое произведение за-

думанно и что им предстоит исполнять. Затем приглашал к себе каждого исполнителя главных ролей и проводил с ними подробную беседу – работу за столом. Только после того, как перед всеми участниками балета были поставлены задачи, приступил к постановочным репетициям – практическому показу танцевального текста и мимических сцен. Благодаря такой организации балет был поставлен в очень короткий срок и ни один час рабочего времени не был потрачен даром. <...> <...> «Балетмейстер – он и сочинитель хореографии, и постановщик всего балета, и репетитор, добивающийся высокого качества исполнения. Это три разных профессии, которые чаще всего совмещаются в одном лице... Наша задача – поставить спектакль так, чтобы зритель сопереживал происходящему вместе с исполнителями. Это одна из основных традиций русского театрального искусства...»

Текст хореографического сочинения неразрывно связан с подтекстом, который он призван отражать. Сами по себе арабески, аттитюды, жете, большие или маленькие, еще ничего не говорят, если они не наполнены мыслью и чувством. В таком случае это лишь «биомеханические» упражнения – гимнастика, показывающая гибкость и подвижность человеческого тела,

набор движений и поз. Наполненное же конкретным чувством движение становится выразителем состояния человека, его переживаний: радости, горя, гнева, печали, сомнения, угрозы и т.п. Мы употребляем термины «выразительное движение», «выразительный танец» и в отличие от ничего не выражающих движений, поз и жестов, которые порой еще можно увидеть на сцене... Вот почему понятия «мысль», «чувство», «взволнованность», «выразительность», «впечатление» органически друг с другом связаны и обязательно входят в процесс создания, исполнения и восприятия хореографического сочинения».

НАПУТСТВИЯ ИСПОЛНИТЕЛЮ

«Я делю артистов на две категории – думающих, мыслящих и бездумных. Первые никогда не позволят балетмейстеру превратить себя в механически действующих марионеток. Глаза их всегда будут спрашивать постановщика: зачем, для чего, для кого я исполняю этот танец? Кого я изображаю, что я должен в танце рассказать, о чем поведать? Если танец, который исполняется артистом, бессмыслен, формален, представляет собой набор несвязанных движений, поддержек и вычурных позировок, то виноват в этом не только балетмейстер, но и артист, согласив-

■ А.Гронская и Д.Корнеев – Мазурка из балета «Бахчисарайский фонтан» (Мариинский театр). Фото Д.Куликова



шийся танцевать бессмыслицу. <...>
 <...> Что такое внутренняя техника артиста балета? Это прежде всего умение управлять своими мыслями и чувствами, умение наполнять ими движения, жесты и позы. Внутренняя техника – важнейший элемент искусства перевоплощения актера. <...> Выдающиеся артисты умеют вкладывать во все движения действенного танца конкретное содержание, то есть они обладают большой внутренней техникой. <...> Если артист правильно понял и почувствовал смысл и содержание танца, всех движений, предложенных ему балетмейстером, то его руки, ноги и корпус перестанут быть «деревянными», они как бы наполнятся внутренним теплом, и зритель обязательно почувствует это. Если же перевоплощения не произойдет, то зритель останется холодным и в лучшем случае отдаст должное чисто формальному мастерству танцовщика. <...>
 <...> Как же происходит процесс проникновения во внутренний мир героя, образ которого актер собирается воплотить? Прежде всего, он должен уяснить себе, какие мысли, чувства и переживания владеют героем в период его сценической жизни, поверить в то, что иных быть не может. Он должен вжиться в них настолько, чтобы они стали его собственными мыслями и переживаниями.

Не надо думать, что чувства персонажей можно вложить в себя, как вкладывают кассету в фотоаппарат. Все чувства заложены в самом человеке – актере. Надо только уметь вызвать к жизни необходимые, разбудить их, если они спят. В этом и состоит одна из важнейших педагогических задач балетмейстера в его работе с артистами над созданием сценического образа».

НАПУТСТВИЯ ПЕДАГОГУ

«Перед нами, преподавательским составом, встаёт задача быть не просто педагогами, а наставниками. Какая же разница в этих понятиях?.. Как преподаватель я должен знать только то, что надо знать ученику. Ту сумму знаний, которая предусмотрена программой, а как наставник я, кроме этого, должен помочь молодому или уже взрослому человеку сформировать программу его жизни, его убеждения, воспитать в нём борца за свои идеалы, разумеется, мастера, глубоко знающего своё дело. Преподавать не только предмет специальный, но самое главное – понимание его назначения в жизни. <...> Так вот педагог-наставник, обучая танцу, тренируя тело ученика, формирует и его взгляды, его духовный облик, его внутренний мир, его позиции и не только в искусстве, а и в жизни».

НАПУТСТВИЯ КРИТИКУ – ПОМОЩНИКУ И ДРУГУ ХОРЕОГРАФОВ И АРТИСТОВ

«Наша молодая смена чрезвычайно заинтересована в правильном освещении как истории хореографического искусства, так и явлений последнего времени. Она следит за балетной литературой, но важно еще уметь хорошо разбираться не только в спектаклях и танцевальных миниатюрах, но и во всем том, что вокруг этого пишется. Критика обязана разбирать новые балеты и направлять их создателей по верному пути. Настоящий критик – это человек высокообразованный как в области той профессии, которой себя посвятил, так и в области других искусств. Такими критиками-искусствоведами были Б.В.Асафьев, И.И.Соллертинский, А.А.Гвоздев. У критика должна быть одна цель – всеми своими силами и возможностями способствовать правильному развитию искусства, его прогрессу. Поэтому он должен быть беспристрастным. <...>
 Театральный критик – это, прежде всего, знающий, умный и добрый советчик, помощник и друг художника, артиста».

**Материалы готовили
 Г.ИНОЗЕМЦЕВА,
 О.ШКАРПЕТКИНА**

■ О.Малиновская (Московская академия хореографии) и А.Войтюк (Большой театр) – адажио из балета «Золушка». Фото Д.КУЛИКОВА



ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ СИМФОНИЗМ:

пути и перепутья

Появление в репертуаре отечественного театра большого количества балетов Джорджа Баланчина обострило интерес к симфонической хореографии.

Однако метод хореографического симфонизма не был изобретением XX века. Он применялся в балетах прошлого. Черты симфонизма исследователи находили в инструментальном танце, встречающемся уже в балетах эпохи барокко. Симфонизация танца формировалась в романтическом балете, когда кордебалет из орнаментального фона начал превращаться в действенный элемент, поясняющий события сюжета или придающий масштаб чувствам главных героев. Это давало новые возможности симфонического построения балетного действия. В.М.Красовская отмечала: «Найденный в тридцатых–сороковых годах (XIX века – Л. А.) принцип симфонического развития музыкально-пластического балетного образа, то оставаясь в небрежении, то воскресая вновь, продолжал существовать на русской сцене, а в балетах Льва Иванова и Мариуса Петипа на музыку Чайковского и Глазунова получил определяющее значение».¹

И.И.Соллертинский одним из первых обратил внимание на то, что Мариус Петипа выходил «из чисто декоративных композиций в сферу чуть ли не танцевального симфонизма».²

В балетном театре издревле существовала традиция ставить спектакли на специально написанную музыку. Как правило, балетмейстер активно влиял на создание музыкальной партитуры, предваряя ее появление разработкой подробных планов постановки, балетмейстерской экспозицией. Эта традиция была нарушена в начале XX века М.М.Фокиным, и хореографы начали подбирать музыку для своих работ согласно творческому замыслу, но

■ Сцена из балета «Ромео и Джульетта» (хореография Л.Лавровского).



■ Сцена из балета «Каменный цветок» (хореография Ю.Григоровича)



■ Сцена из балета «Золушка» (хореография О.Виногорова).



изначально не предназначенную для танца, чаще всего из сочинений выдающихся композиторов-симфонистов. К концу XX века такой подбор музыки к балетам стал повсеместно распространенным; его приверженцы (за исключением, быть может, только Ф.В.Лопухова и И.Д.Бельского) не озадачивались необходимостью теоретически обосновать законы, по которым они выстраивали свою хореографию. Однако изначально было очевидным, что не всякий танец на симфоническую музыку следует принципам симфонизма. Еще большим откровением стало осознание, что выдающиеся образцы хореографического симфонизма в балетах прошлого вовсе не требовали по-настоящему симфонической музыки (лучший пример тому – поставленная Петипа картина «Тени» в балете «Баядерка» Л.Минкуса). Это наводило на мысль о существовании собственных законов и принципов создания хореографии. Симфонизм является универсальным способом раскрытия художественного замысла с помощью последовательного и целеустремленного музыкального развития, включающего противоборство, развитие, скрещение и преобразование тем и тематических элементов.

В музыке понятие симфонизма разрабатывал Б.В.Асафьев, а в балетном искусстве понятие хореографического (танцевального) симфонизма пытался сформулировать Ф.В.Лопухов. В своем теоретическом труде «Пути балетмейстера» он писал, что симфонизм танца «будь то отдельная вариация, целый акт, балет или танц-симфония» возможна «только тогда, когда все постановки танцев, как малых вариаций, так и мощных балетов, не говоря уже о танцсимфониях, будут основаны на принципе хореографической тематической разработки, а не на случайном наборе танцевальных движений, хотя бы и исполняемых в ритм музыки. Если при постановке <...> исходить из принципа хореографических тематических разработок, то в этом и будет заключаться сущность танцевального симфонизма».³ Теоретические работы Лопухова сопровождалась его поисками на сцене. Он попытался решить на практике вопросы, связанные с жанром танцсимфонии – поставил «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена.

Показанная всего один раз – 7 марта 1923 года – танцсимфония не имела успеха. Провал балета стал не только личным поражением хореографа. Противники Лопухова шли в атаку под идеологическим знаменем, объявив, что трудовому народу чужд бессюжетный балет. Сама идея балета, решенного только средствами танца, на долгие годы оказалась в России под запретом. Доминирующим, «официально признанным» жанром стал драмбалет. Драматический балет вызывал интерес во все времена. И советский балет числит на своем счету шедевры – «Бахчисарайский фонтан» (1934) и «Ромео и Джульетта» (1940). Критическая ситуация, сложившаяся в отечественном балетном театре к 1950-м годам, обусловлена не приверженностью к этому жанру, а запретом на поиски и развитие новых хореографических форм. Небрежение танцевальными средствами сузило возможности создателей балетных спектаклей. Насильственное внедрение законов драматического театра превращало либретто в законченную драматическую пьесу, условную пантомиму – в правдоподобную игру «в настоящую жизнь», в ее натуралистическое воспроизведение.

Дж.Баланчин, танцевавший в «Величии мироздания», и покинувший родину в 1924 году, успешно развил на Западе идеи Лопухова и ныне сливет первым хореографом-симфонистом. Восстановить историческую справедливость сложно. За рубежом имя и заслуги Лопухова известны лишь узкому кругу специалистов. В России «мода на Баланчина» порой побуждает преувеличивать его влияние на развитие отечественного балета. Однако факты свидетельствуют, что советский балет, находившийся в изоляции до смерти И.В.Сталина и начала периода, романтически названного «оттепелью», самостоятельно вышел из кризиса в 1960-е годы. Монопольное господство драмбалета затормозило развитие отечественной хореографии, но не смогло преодолеть природу балетного искусства, главным выразительным средством которого является танец. Поэтому, несмотря на неоднозначный и недолгий период оттепели, на прекращающиеся кампании борьбы с формалистами и модернистами, танец – при первой возможности – заявил о своих правах. «Вспомнили тогда о музыкальной природе танца, – отмечает

А.А.Соколов-Каминский. – Обратились к опыту Ф.Лопухова в сфере симфонического танца. Молодые ленинградские хореографы Ю.Григорович и И.Бельский перевернули устоявшиеся российские мерки, пересмотрели, каким быть балетному спектаклю. Создали... новые стандарты».⁴ Начало «новым стандартам» в хореографии положили поставленные на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С.М.Кирова (ГАТОБ) спектакли «Каменный цветок» (1957) и «Легенда о любви» (1961) Ю.Григоровича, «Берег надежды» (1959) и «Ленинградская симфония» (1961) И.Бельского. Эти спектакли вошли в историю театра, ознаменовав собой новый этап отечественной хореографии, историческая оценка которого пока не завершена.

Ни Григорович, ни Бельский не были диссидентами, их творчество базировалось не на отчуждении, а на служении искусству и искренней вере в общественный долг. Обращаясь в своем творчестве к симфонической хореографии, они опирались на достижения предшественников. Унаследованная ими идея «чистого танца», доведенная до совершенства в балетах Мариуса Петипа, получила новое осмысление. Танец, содержательной основой которого стала симфоническая музыка, дал импульс для рождения качественно иной балетной драматургии. Заложив в своих постановках черты новой хореографии второй половины двадцатого столетия, хореографы базировались на достижениях русского балетного театра, непосредственно восприняв от своего учителя Ф.В.Лопухова идеи о ведущей роли принципов хореографического симфонизма на современной сцене. Бельский и Григорович обновили и форму спектакля, и его язык, и технику танца. От Ф.В.Лопухова они унаследовали смелость, с которой соединяли классический танец с характерным, включая в него элементы спорта, труда, современного фольклора. Эти элементы никогда не вносили в хореографию иллюстративности, красок бытоподобия или натурализма, напротив, они работали на создание образов обобщенных, символических, условных. Давая великоленные образцы тематического развития танца, Бельский и Григорович строго отбирали лейтмотивы для хореографических харак-

теристик героев, умело пользовались выразительными возможностями каждого движения, жеста, позы, логично сочетали комбинации движений. Это роднило их с балетмейстерами прошлого М.И.Петипа и М.М.Фокиным. С театром Петипа роднила и многозначная образность кордебалетных ансамблей. В спектаклях хореодрамы артисты кордебалета могли не только изображать крестьян, воинов, гостей, они могли исполнять изобретательно поставленные, выразительные танцы, но их участники были именно теми персонажами, которыми назывались – воинственными татарами в «Бахчисарайском фонтане», революционными басками в «Пламени Парижа» или курдами в «Гаянэ». Участило в создании нужного фона, в эмоциональной сфере протагонистов, интонируя их отношения, доводилось прежде и виллисам, и неридам, и лебедам, и теням. У Бельского и Григоровича условно-символическая образность кордебалета несла широчайшую гамму чувств (танец чаек в «Береге надежды» выражал любовь, надежду, мужество, тоску по дому, в «Одинадцатой симфонии» кордебалет передавал настроение масс – от покорности и отчаяния до революционной решимости идти на бой, в «Легенде о любви» кордебалет становился частью портретных характеристик героев, передавал их мысли и чувства). Таким образом, художественная задача, возложенная на кордебалет, развиваясь в русле традиций балетной сцены, оказалась принципиально новой.

Творчество Григоровича и Бельского было созвучно требованию времени. Подлинные новаторы, они были в числе тех, кто возвращал танцу его приоритетное право в балетном спектакле.

Место Бельского в истории отечественной культуры определено тем, что, поставив «Ленинградскую симфонию», он возродил жанр балета-симфонии. «Ленинградская симфония» остается непревзойденным образцом балета с программной симфонической хореографией.

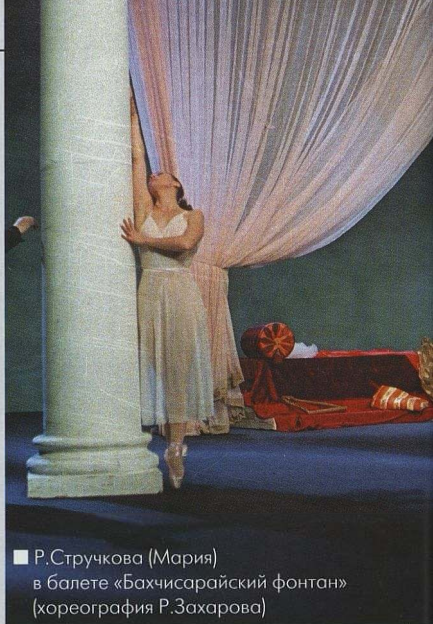
«Легенда о любви» Григоровича вошла в историю наравне с «Жизелью» как образец сюжетного балета с драматургией, решенной на основе хореографического симфонизма.

Идеи Бельского и Григоровича подхватили хореографы следующего поколения. Г.Д.Алексидзе, убежден-

ный последователь идей Ф.В.Лопухова, пошел по своему пути. В «Камерном балете», существовавшем при Ленинградской филармонии, в 1966-1968 годах им были поставлены три программы миниатюр, большинство из которых по методу применения метода хореографического симфонизма можно отнести к инструментально-симфоническим и импрессионистическим.

Элементы хореографического симфонизма присутствовали в балетах О.М.Виноградова «Горянка» (1968. ГАТОБ имени С.М.Кирова), «Золушка» (1964), «Ромео и Джульетта» (1965. оба – Новосибирский театр оперы и балета). Например, в «Горянке» реализовывался прием Григоровича из «Легенды о любви», когда мысли и чувства протагониста передаются с помощью кордебалета. В «Ярославне» (1974. Ленинградский Малый театр оперы и балета) Виноградов не использовал метод хореографического симфонизма как сквозной прием построения композиции спектакля, что не свидетельствует об «отсталости» балетмейстера. Напротив, балет стал крупным явлением театральной сцены. Этот факт в очередной раз подтверждает истину, что ни один из методов не должен являться доминирующим.

Еще одним доказательством тому служит творчество выдающегося хореографа Л.В.Якобсона. Якобсон владел этим методом в совершенстве. Примером может служить подлинный шедевр – танец гадитанских дев в балете «Спартак». Однако Якобсон не ставил задачей сделать этот метод основополагающим. То же можно сказать о творчестве Н.Н.Боярчикова, И.А.Чернышева, Б.Я.Эйфмана, Н.А.Долгушина, Д.А.Брянцева. При существенном различии их творческой манеры, всех объединяет подлинный профессионализм, одной из важных составляющих которого является умение выстраивать композиции по принципу хореографического симфонизма. Никто из них не пошел по пути «чистого симфонизма», хотя отдельные работы были; например, «Ромео и Юлия» (1971) Чернышева на музы-



■ Р.Стручкова (Мария) в балете «Бахчисарайский фонтан» (хореография Р.Захарова)

ку Г.Берлиоза, «Двухголосие» (1977) Эйфмана, «Размышления» (1969) и «Концерт в белом» (1969) Долгушина на музыку П.Чайковского, «Призрачный бал» Брянцева на музыку Шопена. Но все они прибегают в своих балетах к элементам хореографического симфонизма для достижения поставленных художественных целей.

Практика показала, что симфонический танец способен развиваться в новых направлениях, соответствуя задачам времени и духовным запросам общества. Идею Ф.В.Лопухова о том, что прокладывать новые пути хореографической выразительности можно только на основе танца, вырастающего из структуры и образности музыки, восприняли от лидеров 1960-70 годов и ныне творчески развивают их последователи – молодые мастера сегодняшнего дня.

Лариса АБЫЗОВА
Фото Д.КУЛИКОВА

Примечания

1. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. – Л.: Искусство, 1958. – С. 220.
2. Соллертинский И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма, 1917–1921. – Л.: Худож. лит., 1933 – С. 298.
3. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. – Берлин: Петрополис, 1925. – С. 54, 55.
4. Соколов-Каминский А. Время собирать камни... // Петербургский балет. Рубеж тысячелетий. – С. 12.

KONSTANTIN TACHKIN'S
SPBT

Санкт-Петербургский
Театр балета Константина Тачкина



Ирина
Колесникова

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

Джеффри Тэйлор "Сандэй Экспресс"
17 декабря 2006, Лондон

Юлиета © Photo KT

www.irinakolesnikova.com

«ЕСТЬ БИЛЕТ НА БАЛЕТ!»

Об информационном сопровождении балетного спектакля

Балет – баловень судьбы. О нем как об особом виде искусства пишут много, красиво и нередко изысканно: способ описания, что называется, соответствует объекту. Гораздо меньше в почете прагматическая сторона дела и о том, как «продать» балетный спектакль, о специфике его рекламного обрамления в прессе, информационном сопровождении его сценического бытия говорят лишь в узком кругу. Многие в нынешней театральной практике делается еще «по наитию» и «на глазок», только жизнь определенно диктует поиск иных подходов к театральному делу – зрелых, осознанных, научно обеспеченных. Информация как таковая – важная область театрального рынка. Представляя спектакль, информационное сопровождение «впечатывает» его название и его образ в сознание потенциальных зрителей и тем самым дает ему возможность не потеряться в ряду других постановок. Если о спектакле не сообщают СМИ, то его будто и не существует – как для зрителя, так и для историка театра. Не удивительно, что театру приходится вступать в конкуренцию с самыми разнообразными зрелищными показами, представлениями, шоу и выступлениями. Не дать балетному спектаклю затеряться среди них – задача задач балетного менеджмента, тем более что пестрота и многообразие информационных программ, рекламных носителей и других средств информации скорее обрушиваются на зрителя и ввергают его в растерянность, чем ориентируют в потоке событий, составляющих содержание современного театрального процесса. Полноценному, творчески интересному, грамотному информационному сопровождению репертуара предназначено играть одну из ведущих ролей в жизнедеятельности любого театра, любой труппы. Информационное сопровождение спектакля – вещь отнюдь не поверхностная, не такая простая, как это может показаться на беглый взгляд. Тут есть свои этапы или периоды. Первый начинается с момента включе-

ния спектакля в репертуар и стартует в самом начале репетиционного процесса, когда образ спектакля еще не сложился в нечто определенное и осязаемое, доступное для передачи и тиражирования. Спектакль «публикуется» чисто информативно: название балета, его жанр и автор, имена и творческие биографии дирижера, хореографопостановщика, сценографа, художника по костюмам, исполнителей главных, название театра и его творческое направление – вот тот перечень, на основе которого начинает строиться информационное сопровождение.

Такой информацией необходимо сформировать зрительские ожидания: какова может быть постановка конкретного балета конкретного хореографа в конкретном театре, что в ней случится неожиданного, интересного, привлекательного. Хороший менеджер должен работать на опережение, настраивать на определенный лад не только потенциальных зрителей, но и профессионалов балетного цеха – коллег из других музыкальных театров, критиков и репортеров.

Автор информационного сопровождения формирует первые маркетинговые сообщения в печатных, теле- и радионаносах, новостных текстах на Интернет-сайте театра, интервью и т.п. Так возникают прямые центробежные информационные потоки.

Когда начинается собственно работа над спектаклем, дело за вторым информационным этапом: освещением репетиционного процесса, переходе из класса на сцену, монтажных репетиций и прогонов, внутренних просмотров для коллег и «пап и мам», во время которых авторы постановки проявляют реакцию зрительного зала. Теперь важнее репортажи с репетиций, аналитические интервью с участниками, первые рекламные сообщения и PR-тексты. К уже заявленному добавляются все новые детали и подробности, которые складываются в единый информационный поток. Главное, чтобы свежая информация отражала идентичность создаваемого театром сценического произведения заявляемой, декларируемой миссии театра. Так, например,

к стержневой идентичности Большого театра относятся его мировая слава, принадлежность государству, представление о нем как о национальном музыкальном театре, высочайшего уровня исполнителях и создателях спектаклей, сохранение нетленных традиций национальных оперной и балетной школ и переосмысление этих традиций. А к его расширенной идентичности относятся сочетание традиционализма и новаторства в формировании репертуара, соотношение местных и гастрольных спектаклей, спектаклей и концертной деятельности. Все это должно быть увязано с новой балетной постановкой и в соответствующей «упаковке» преподнесено потенциальному зрителю.

По мере развития репетиционного процесса, вокруг будущей постановки создается целое информационное поле. Концепция информационного сопровождения вырабатывается сначала – пунктирно, а по мере становления спектакля как художественного целого – все явственнее и определеннее. На этом этапе большую роль играет сбор всей информации внутри труппы – с тем, чтобы, когда почти готовый выйти на зрителя спектакль показывается соратникам, друзьям и близким театра, «свое» (внутреннее) мнение о спектакле было сопоставлено с мнением тех, кто спектакль уже отсмотрел, и определенным образом откорректировано.

В период шквальной информационной подготовки к премьере профессиональное театральное суждение со всеми внутренними нюансами в определенном смысле переводится на язык, доступный зрителям: театральное пространство из внутреннего превращается во внешнее. Складывается и начинает реализовываться программа «продвижения» – в дело вступает рекламно-информационная кампания, масштабно используются рекламные и PR-тексты. Сообщения о предстоящем выходе спектакля активно тиражируются в средствах массовой информации, зритель оповещают о дне премьеры, через знакомство с постановочной группой нацеливают на формирования имиджа нового балета.

Стоит ли говорить, что отдельные рекламно-информационные сообщения (одна перетяжка, афиша или листовки в кассах), которыми часто и ограничивается тот или иной театр, сегодня уже не производят должного эффекта. Зато чрезвычайно возрастает сложность подачи информации. Иными словами – для того, чтобы продвинуть готовый театралный продукт на рынок, нужно взять информационный «аккорд», когда потенциальный зритель видит информацию на билетных кассах, замечает отдельную строку в афишах, читает почти случайно попавшую на глаза статью, слышит по «Эхо Москвы» или «Маяку-24» новость о премьере и, наконец, смотрит репортаж из зала: «Послезавтра в Москве...»

Информационное сопровождение призвано сделать спектакль зрительно «узнаваемым» в общем информационном поле театрального рынка, возбудить в зрителе желание посмотреть конкретный балет и подготовить к его адекватному восприятию – в том и состоит наиболее соответствующий природе театра способ обеспечения постоянного присутствия спектакля на театральном рынке. Художественный руководитель балета Большого театра Алексей Ратманский ввел в практику такой жанр презентации спектакля, как встреча создателей нового балета со зрителями и журналистами. «ПобОЛтаем о «Болте» – так называлась первая из таких встреч, информация о которой была заслана в виртуальное пространство через сайт Большого и распространена среди завсегдатаев театра (листовку с информацией о будущей премьере вкладывали в программки спектаклей текущего репертуара). Сработало и «сарафанное радио» – истари один из самых эффективных источников передачи информации. В результате все места на презентации нового балета, вплоть до балкона, оказались заняты.

После премьеры важно обеспечить «послевкусие» – из комментариев первых зрителей, газетных обозревателей, балетных критиков, общественных лидеров на радио и телевидении, на страницах газет, журналов и Интернет-сайтов. «В народ» уходят самые разнообразные точки зрения и представления о балете. Естественно, они не могут изменить сложившуюся внутри театра концепцию информационного сопровождения, но могут многое подсказать в формах и способах ее реализации – в том, на чем сделать упор, что нуждается в особом разъяснении, а что может быть несколько смикши-

ровано или вообще пропущено. Одна из подобных форм счастливо найдена информационной редакцией телеканала «Культура», в первом восточном выпуске которого (в 10 часов утра) следом за репортажем о театральной премьере или балетном фестивале в рубрике «Крупным планом» предлагается комментарий увиденному зрителем со стороны профессионала – хореографа-постановщика, исполнителя или критика. Тот же канал в шестичасовом выпуске «Новостей культуры» приглашает телезрителей к разговору в рубрике «Худсовет», когда нередко «сталкиваются» две различные точки зрения профессионалов на только что вышедший спектакль.

Информационное сопровождение спектакля не может развиваться без изучения устных и письменных зрительских откликов – установления так называемой обратной связи. От профессионалов, от «рядовых» зрителей (через интернет-технологии: форумы, блоги, электронную почту и пр.) в театре получают представление о том, правильно ли определен «адрес» спектакля, точно ли установлены ориентиры относительно потенциального зрителя.

Вопрос о том, вполне ли адекватен результату заявленный поначалу образ спектакля и правильно ли воссоздается он на театральном рынке, входит в наиболее диалогичную часть информационного сопровождения, когда информационное поле вокруг спектакля дополняется множеством уточняющих деталей и многообразными суждениями. Посредством «обратной связи» внешнее пространство театра активнее внедряется во внутреннее – возникает обратное, центростремительное движение.

Первоначально люди воспринимают балетный спектакль таким, каким он был представлен в предпремьерном информационном сопровождении. Но рекламная и PR-кампания, направленные на создание имиджа спектакля, дают кратковременный эффект – не более полугода. После этого рекламно-информационная деятельность минимизируется – в прокатный период фактически используются только афиши и публикация репертуара в театральных изданиях. К сожалению, о необходимости дальнейшего информационного сопровождения специалисты сценического менеджмента думают и пишут меньше всего. Практики театрального дела, проведя «премьерную атаку» на зрителя, как правило, «сбрасывают» спектакль на билетные службы: мы свое дело сделали, а ос-

тальное – в руках распространителей. Между тем, необходимо информационно поддерживать репертуарный спектакль все новыми и новыми сообщениями, акциями, мероприятиями – вплоть до решения о снятии с репертуара.

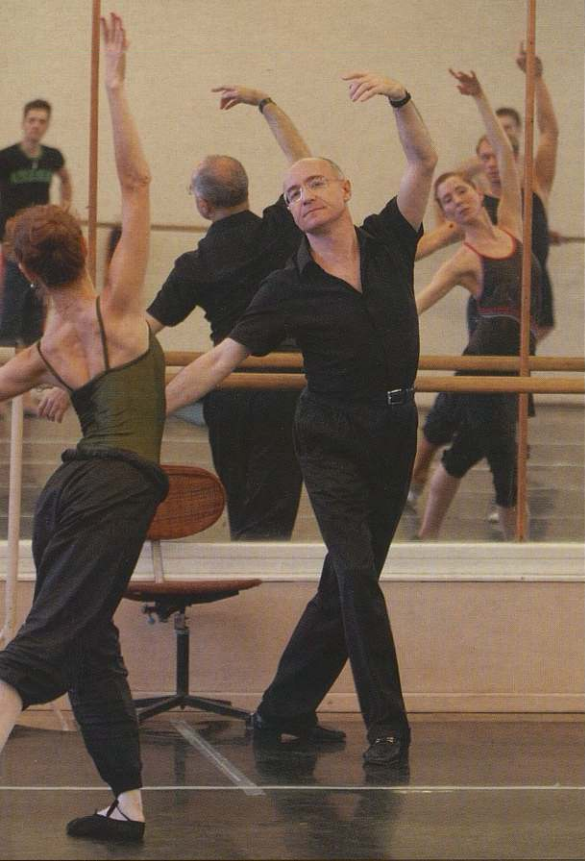
Разумеется, любое информационное сообщение о спектакле может быть опубликовано лишь при наличии соответствующего «новостного повода». Самые очевидные из них – включение спектакля в репертуар, событийные моменты репетиционного процесса, премьерные представления, юбилейные и заключительные спектакли. Например, на «Снегурочку» Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко зритель поначалу почти не отреагировал, а после того, как в выпускаемой театром газете прошел отчет о лондонских гастролях этого одного из лучших балетов В.П. Бурмейстера, спектакль стал продаваться гораздо лучше.

Информационным поводом может стать внимание к событиям, имеющим к спектаклю прямое или косвенное отношение: юбилейные и значимые внутритеатральные даты, присвоение почетных званий занятым в спектакле артистам, бенефисы, зрительская реакция на гастрольные представления, вводы новых исполнителей, а также – не удивляйтесь! – скандалы и некоторые эпизоды личной жизни балетных знаменитостей. Кроме того, для поддержания зрительского интереса к спектаклям текущей афиши пригодятся специальные – изобретенные – новостные поводы: организация выставок, мастер-классов, чествований «юбилейного зрителя», неизбежные на театре случайности и «накладки», отмена спектакля и проч.

Спектакль балетного репертуара – это цель и смысл, итог и вершина всей творческой деятельности театра. Поэтому его информационное сопровождение должно охватывать полный процесс функционирования спектакля в театральном пространстве на всех этапах его сценической жизни, а не только в премьерный период, как это большей частью принято в современной театральной практике.

Ксения ФОКИНА

Статьями К. Фокиной и Л. Абызовой журнал открывает рубрику «БАЛЕТНЫЕ ЧТЕНИЯ», в которой будет знакомить читателей с основными направлениями балетоведения и современной науки о театре. Редакция готова к сотрудничеству с молодыми учеными, которые заинтересованы в публикации положений своих диссертационных исследований на страницах печати.



Школа

МИХАИЛА

МЕССЕРЕРА

■ Урок М. Мессерера в Мариинском театре.

Фото В. БАРАНОВСКОГО

выстроить урок, грамотно сочетать в нем элементы классического экзерсиса и выстраивать композиции. Проанализировать то, что отличает эти – назовём их «авторскими» – уроки от обычных, очень трудно, но всё же попытаемся.

Наш рассказ о классе известного в мире педагога классического танца Михаила Мессерера.

Его балетная жизнь началась в залах Московского хореографического училища, продолжилась на сцене Большого театра. Иными словами Михаил Мессерер – носитель традиций московской балетной школы.

В его включенности в мир профессии, безусловно, велика роль семьи. И, прежде всего, матери – знаменитой Суламифи Михайловны Мессерер, прославившейся не только балеринской биографией, но и ярким педагогическим талантом. Её классы и в школе, и во многих театрах мира снискали ей мировую известность.

Трудно переоценить и влияние на Михаила знаменитого Асафа Михайловича Мессерера, его дяди. Педагог Божьей милостью, он давал классы солистам Большого театра и в его «руках» тренировались звёзды Большого не одного поколения. Эти классы формировали и Михаила Мессерера.

Где, кто и когда откладывает в фонд будущего педагогические достижения тех, кто ежедневно поддерживает и продолжает воспитывать артистов балета? Сравнивая уроки, которые Михаил Мессерер ведет в разных театральных коллективах, можно утверждать, что, впитав в себя многое из полученного в своих университетах, он предлагает своим подопечным собственный авторский класс, трансформирует его в зависимости от особенностей, традиций, уровня мастерства и необходимых к выполнению задач той или иной труппы в тот или иной период.

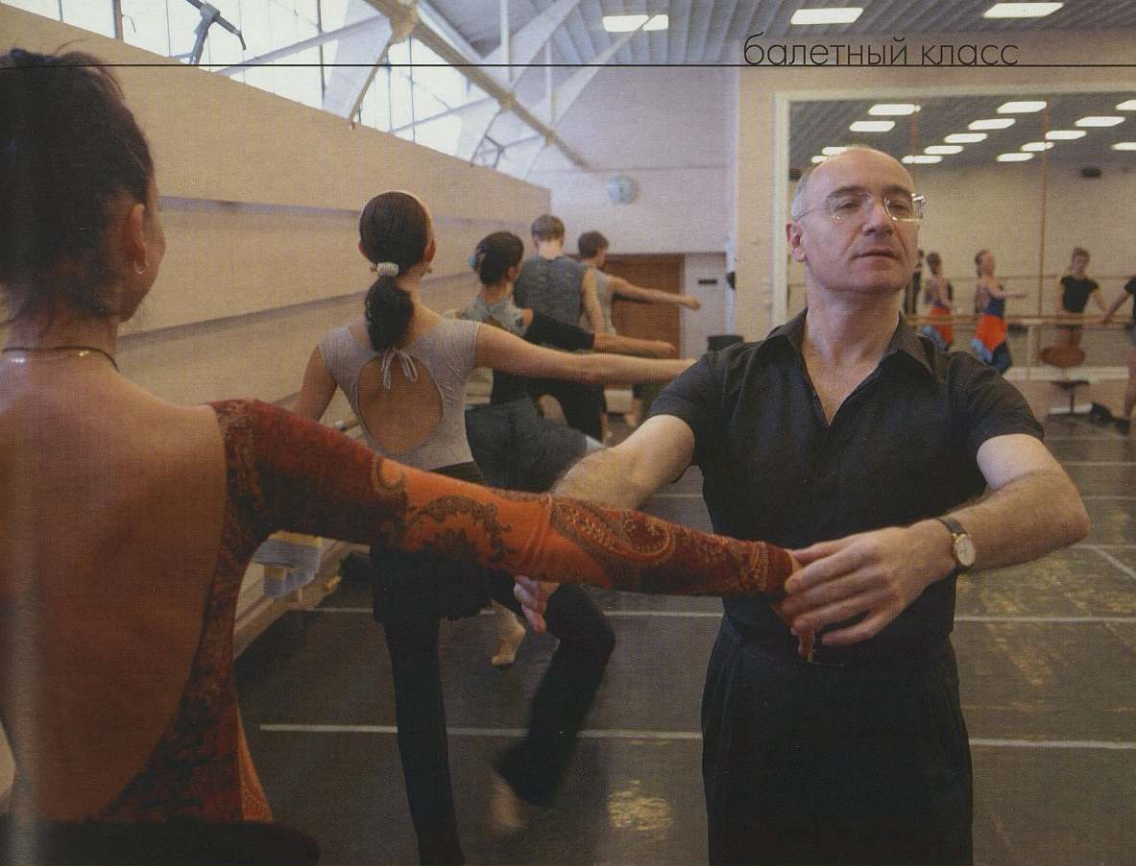
О том свидетельствуют уроки Мессерера в Лондоне, в труппе Королевского балета, в Мариинском театре в Санкт-Петербурге, в Миланском театре La Scala и в балетной труппе Большого театра.

Начало урока. Свообразный разогрев аппарата артиста. Почему он разновелик по времени в названных труппах? Истина, вроде бы, известна: разное время года, разные дни трудовой недели, не одинакова вся репетиционная и сценическая нагрузка в данный момент времени. Но как почувствовать, что именно нужно в конкретном случае? В этом и есть чуткость педагогического дара, и проявляется она буквально во всём, определяя контакт между педагогом и исполнителем.

В чём главная особенность классов Михаила Мессерера? С моей точки зрения, в двух компонентах урока. Первое – в координации движений,

Нет в балетном искусстве такого вида деятельности, в котором бы истинный профессионализм не становился единственной и безоговорочной гарантией права на труд. Ведь от того, в чьём классе и у какого педагога начинается свой день артист балета, зависит, какого качества мы увидим вечером спектакль. Не потому ли в балетной среде всегда живут легенды о мастерстве педагогов, ведущих тренировочный класс?

Задумывается ли тот или иной артист балета, что по окончании исполнительской карьеры станет преподавать классический танец взрослым коллегам? Вряд ли. Ведь «дать урок», как говорят в театре, практически может каждый артист, поскольку с детства вся его жизнь проходит с ежедневным выполнением определенной группы упражнений у «станка» и на середине зала. Но только у немногих проявляется педагогический дар, выражающийся в способности целесообразно



■ Урок М.Мессерера в Мариинском театре. Фото В.БАРАНОВСКОГО

рождающих художественную завершенность комбинаций (имеется в виду, в том числе, повышенное внимание к движениям и положениям рук). Второе – класс построен так, что «разогрев» и тренировка аппарата не утомляют ноги (иногда говорят «не сажает на ноги»).

Что было несколько неожиданным? Повторяемость элементов у станка, в частности, повторяемость *battements tendus* доходила до четырёх – шести выполнений. Но при этом частая смена ног при составлении лаконичных комбинаций и разноритмичное их построение именно в этом комплексе достигали цели: эластичности и подвижности суставов и связок стопы, мышц голенистопа и всей ноги (никакая «вредительница», вроде молочной кислоты, не грозит занимающимся таким классом).

Думается, что уроки М.Мессерера могут иметь в послетравмовый период восстанавливающий эффект. В них есть методическая и медицинская логика, основанная на знании аппарата артиста.

Конечно, построение всего урока и элементов его составляющих в комбинации позволяет, опираясь на свои педагогические взгляды и предъявляя соответствующие требования к тем, кто занимается, формировать исполнительский стиль в классическом танце.

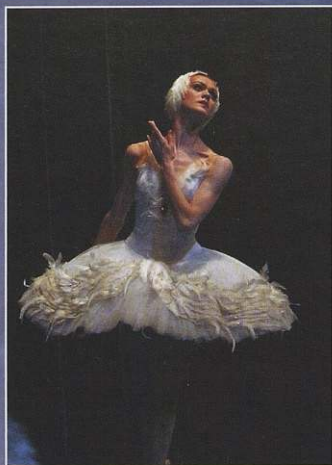
В школе Мессерера наглядны и вкус, и художественная позиция педагога. Школа Мессерера – это элегантность и строгость, музыкальность и пластическая подвижность всего тела танцовщика.

Но есть ещё одна возможность, кроме собственно заданий, позволяющая ненавязчиво (не забудем, что «ученики» в классах Мессерера – это мастера-профессионалы, в том числе и «звёзды» мирового балета) добиваться цели: это замечания и поправки, адресованные группе или тому или иному исполнителю. Адресная подсказка, облегчающая выполнение того или иного, подчас технически непростого элемента, убеждает исполнителя, помогает ему и рождает доверие к педагогу,

владеющему секретами исполнения движений классического арсенала. А это, в свою очередь, позволяет обратиться педагогическое внимание на часто уходящие в прошлое детали школы (движения-связки, подходы к прыжкам, соотношения движения рук с приёмами техники прыжков и вращений, мелкие движения в *allegro*) – на то, что и составляет эстетическое начало школы и формирует ее подлинную выразительность.

В балете существует понятие «международная звезда». Говоря о Мессерере и его школе можно сказать «международный педагог», из чьих рук артисты балета многих стран мира получают опыт подлинного носителя школы классического танца. Мессерер умело сочетает главные художественные достоинства этой школы с требованиями современной театральной действительности, с многообразием задач, стоящих перед исполнителями, чья творческая жизнь протекает в пространстве и во времени XXI века.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Ежегодных Дней балета в Гамбурге – Hamburger Ballet Tage – поклонники Терпсихоры ждут как правозверные христиане пасхальной литургии. Можно отсмотреть все премьеры в течение года, но пропустить Дни балета – это нонсенс. В Гамбург приезжают, прилетают, приплывают и порой кажется, что многоликий, многоязычный мир две недели кряду, заатаив дыхание, устремляет свой взор на сцену, впадая в божественный транс его Величества Танца и в волшебство его мага – Джона Ноймайера.

В этом году репертуар фестиваля оказался настолько обширным, что Дни балета впервые сместились к началу июля. С огромным успехом прошли премьеры последнего сезона: перенесенный из Копенгагена на Гамбургскую сцену сказочно-романтический балет «Русалочка» на музыку Леры Ауэрбах, сакральный «Парсифаль – эпизоды и эхо» на музыку Вагнера, Адамса и Пярта, возобновленная постановка Джона Ноймайера начала 1980-х годов «Артус-Сага».

Говоря о своих спектаклях, Джон Ноймайер не раз сравнивал их с увлекательными путешествиями, в которых сказочность событий, сюжетов, персонажей обретает реальную вы-

разительность и духовную значительность. Да и вообще, можно ли представить балет без сказки и сказку без балета? Балет приходит к нам ещё в детстве через сказку, в волшебство которой мы верим и в юности и к идеалам которой стремимся порой наивным, порой сознательно всю жизнь.

Эпизоды И ЭХО

«Мифы и сказки» Джон Ноймайер выбрал лейтмотивом XXXIII Дней балета, собрав целый калейдоскоп сказочных по красоте балетов.

В качестве мифо-увертюры было выбрано романтическое адажио «Потерянные в лесу» из балета Ноймайера «Спящая красавица» в исполнении Хелен Бушет и Петера Дингле. Образ леса, как бесконечного природного мира и романтической пары, ищущей свои пути-дороги, приглашал присутствующих не просто в сказку, а к диалогу-путешествию в самые удивительные миры природы и чувств. Последующие три па де де стали своеобразным развитием темы – «История Золушки», «Дафнис и Хлоя» и «Гамлет». Но Ноймайер не только блестящий хореограф, но и

замечательный модератор балетных вечеров: краткий курс истории балета он излагает с легкостью и неприужденностью внимательного друга, создавая буквально домашнюю атмосферу общности тех, кто знает о балете почти все, и тех, кто балет для себя только открывает. Само дей-

ство, режиссируемое Ноймайером, превращается в некий знаковый балетный миф. Обращение к одному из самых важных балетных мифов последних трех столетий – «Лебединому озеру» – вышло своеобразным

итогом первой части гала-концерта. Гордый и трепетный лебедь Полины Семионовой парил над гамбургской сценой.

Вторая часть оказалась невероятно эмоциональной: патетическая сцена из балета «Парсифаль» представила не только ликование при дворе короля Артура, но и обнаружила захватывающую глубину чувств Куши Алексии в сцене «Смерть и воспоминания», которая сама по себе может служить отдельным балетом. Путешествие минотавра в лабиринте Ариадны показали Микки Орихара и Тадей Брдник из компании Марты Грэхем. Знаковыми и особенно волнующими мгновениями вечера в Гамбурге стали три прощания. «Последним соло» из «Весны священной»

■ А. Ферри, Х. Джоргенсен
и Дж. Ноймайер

■ Ульяна Лопаткина

■ Сильвия Ацони – Русалочка



завершала свою карьеру на сцене солистка театра Ньюрка Моредо, переходящая в ряды педагогов театра. Несравненная Хедер Джоргенсен, для которой Джон Ноймайер поставил несколько балетов, в том числе и «Чайку», вдохновенно исполнила с Карстеном Юнгом «Вальс lento» на музыку Джорджа Баланчина. В белом воздушном платье она казалась совсем юной танцовщицей, хотя за ее плечами опыт исполнения самых разнообразных балетов, классических и современных. Гамбург стал конечным европейским пунктом и в послужном списке еще одной звезды современного балета – Алесандры Ферри. Кажется, еще вчера она блистала с Рудольфом Нуреевым, праздновала один триумф за другим в Нью-Йорке или у себя дома, на сцене Скала. Ее прощальное выступление в «Даме с камелиями» в рамках Гамбургских Дней балета завершилось грандиозными овациями. Удивительная гамма эмоций! Невероятная красота линий! Печальное осознание, что уходит очередное поколение: только взошедшее на сцену, так стремительно перетанцевавшее искусство балетов и уже ставшее мифом быстротечного балетного бытия...

Не обошлось на гамбургском гала и без присутствия российской балетной мифологии. На роль путеводной звезды в этой истории пригласили Ульяну Лопаткину, что с учетом ее титулов и эпитетов – как «Божественная», «Царственная», etc., – вполне

естественно. Историческая парадигма просматривалась примерно так: сначала образ великой Анны Павловой в знаменитом па де де с Чеккетти из «Шелкунчика» Джона Ноймайера, потом «Умиравший лебедь» и – ближе к финалу – дуэт из «Шехеразеды» с Иваном Козловым. Павлова у Лопаткиной была сдержанна, строга и очень сосредоточенна на себе – великому делу все-таки служила. «Лебедь» была такой, о котором европейские балетоманы только в учебниках читали, теперь же при виде Божественной чуть ли не за валидол хватались. А вот с «Шехеразедой» не сложилось: статный Козлов вздыхал томно, страстно припадал к приме Мариинки, но прима не водила даже бровью: ее холодность и надменность превращали жаркий танец в гареме в обледеневший перформанс.

И еще один миф балета XX века был отмечен в программе особо: миф Мориса Бежара, празднующего в этом году 80-летие. Правда, труппа Бежара по причине гастролей в Равенне приехать не смогла, но Ноймайер преподнес зрителям королевский подарок. «Опус 100», поставленный к 70-летию друга и соратника, – это своеобразная реплика-ответ на мужской дуэт Бежара «Песни странствующего подмастерья». Вслед за Бежаром Ноймайер обращается к идее диалога о фундаментальном и вечном, реальном и ирреальном, о жизни, надеждах и мечтах, облекая его в танец редкой по красоте

пластической формы. Иван Урбан и Александр Рябко буквально слились в единстве невероятно сильного эмоционального мужского танца, достигнув в технике запредельного перфекционизма.

Шесть часов гала в Гамбурге – для одних немислимое испытание эмоций, для других – торжество духа. Джон Ноймайер создал не просто школу, труппу, театр, фонд своего имени, он придумал и воплотил эти неповторимые вечера, дни и ночи балета. Он сотворил настоящий Gesamtkunstwerk Neuemeier, и в этом случае мы имеем дело с уникальным явлением, когда один человек – опять-таки не только творец, художник, учитель, но и беспспорный лидер, талантливый менеджер – образует вокруг себя мощное энергетическое поле, которое работает с немецкой четкостью, американской инновационностью, французской элегантностью и русской щедростью. Причем работает столь сильно, что заряжает сотни, может быть, даже тысячи людей. Gesamtkunstwerk Neuemeier – прежде всего постоянство той искренней, простой и столь сложной любви к тем, с кем Ноймайер работает и к тем, кого он приглашает в свои вдохновенные путешествия по глубинным лабиринтам сознания, кому дарит сказки, в которых говорится о Любви, Чести, Добре и Зле.

Елена СОЛОМИНСКАЯ
Фото Е. БЕЛЯЕВОЙ

«Как Богдановича стихи»

Балетный ракурс поэмы

Есть в наследии замечательного русского художника графа Федора Толстого (так и не иначе подписывал он свои произведения) – живописца, скульптора, медальера, графика и гравера – необычное творение, несомненно связанное хотя и неброскими, но вполне явственными узами с балетным театром пушкинской поры, с театром эпохи Шарля Дидло: графическая серия «Душенька», широко известная в качестве иллюстраций к одноименной поэме Ипполита Богдановича. А поскольку иконография балетов Дидло крайне скудна, любая, даже опосредованная возможность познакомиться с чем-либо, имеющим к тому отношению, представляет интерес.

Обращение к графическим образам Ф.Толстого в отечественном балетоведении отнюдь не ново, их можно встретить в трудах Л.Д.Блок, Ю.И.Слонимского, В.М.Красовской. Однако то были примеры балетных фантазий художника на темы им самим придуманных сюжетов. Иное дело «Душенька», сюжет которой напрямую соотносится с балетом Дидло,

более того – имеет с ним явные параллели, хотя собственно танцевальных образов как таковых там нет, но есть пластически разработанные, сценически выверенные картины и группы, в которых посредством серийного приема передана протяженность во времени, соотносимая с живым спектаклем. Есть собственное графическое прочтение известного мифа об Амуре и Психее. Имена творцов, причастных к рождению серии, в разное время создавших свою версию мифа об Амуре и Психее, объединила и обессмертила пушкинская строка из «Евгения Онегина».

«Мне галицизмы будут милы
Как прошлой юности грехи,
Как Богдановича стихи».

Это о поэте, сочинившем еще в XVIII столетии русский сказочный вариант античного мифа, который назван был по-русски же переведенным именем главной героини – «Душенька». Творение Ипполита Богдановича во времена допушкинской поэзии было очень популярно в России. О балетмейстере Пушкин упоминал неоднократно в самом тексте поэмы и в примечаниях к ней: «...Там и Дидло венчался славой,

Там, там под сению кулис
Младые дни мои неслись».

В венчании славой немалую роль сыграл поставленный Шарлем Дидло балет «Амур и Психея». Наконец, в отзыве о художнике:

«...Великолепные альбомы,
Мученье модных рифмачей,
Вы, украшенные проворно
Толстого кистью чудотворной...» – поэт говорит пока о мастерстве живописца, поскольку к графике Ф.Толстой обратится позднее.

Все они – А.Пушкин, Ф.Толстой, Ш. Дидло – были современниками, хотя и разного возраста. Когда известный европейский балетмейстер Шарль Дидло уже ставил свои первые спектакли в Петербурге, морской офицер Федор Толстой только объявился в зрительном зале, чтобы «заболеть» балетом на долгие годы. Недаром, будучи уже зрелым мастером, сочинял свои графические балетные спектакли. Впоследствии он напишет: «Вначале, вышед из корпуса, посещая театры, более всего восхищался я прекрасными балетами г-на Дидло. Имея большую способность ко всем гимнастическим упражнениям, я скоро

■ Триумф Венеры (1829).



■ Бореи влекут колесницу с сёстрами (1839).



пристрастился к балетным танцам и учился у Дидло очень прилежно».¹ Театр Дидло с его неповторимым поэтическим строем, глубокой психологической разработкой образов, своеобразной структурой танцевальной лексики имел большой резонанс во всей русской культуре. Его влияние испытал и будущий автор графической «Душеньки», творческое «я» которого формировалось во времена непосредственного общения с фанатично преданным своему делу балетмейстером, создателем тех самых балетов, что восхитали не только молодого художника.

Вслед за Толстым 1800-х это воздействие испытал и юный Пушкин. Он-то и оставил самый живой и полный отзыв об этом поразительном явлении: «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе».² Возникает вопрос: а можно ли степень воздействия балетной эстетики театра Дидло на творческое воображение его младших современников обнаружить в творениях мастеров, то воздействие испытавших? Оказывается можно. Уже в советское время Л. Гроссман провел исследование поэмы «Руслан и Людмила» Пушкина и пришел к выводу: «Никто не заметил, что великий поэт деботировал поэмой-балетом».³ Не случилось ли подобное с Толстым? Не скрыта ли в его графической серии взаимосвязь с балетом Дидло?

С образом Душеньки связаны два рисунка из ранних работ художника. На одном изображена Душенька, стоящая на коленях перед Амуром. Другой – Душенька летящая – послужил основой тогда же выполненному восковому рельефу. Все вещи датированы 1808 годом. В то время – конец 1808 года, когда граф служил в Эрмитаже, в Эрмитажном театре спешно готовили к выпуску балет «Амур и Психея».

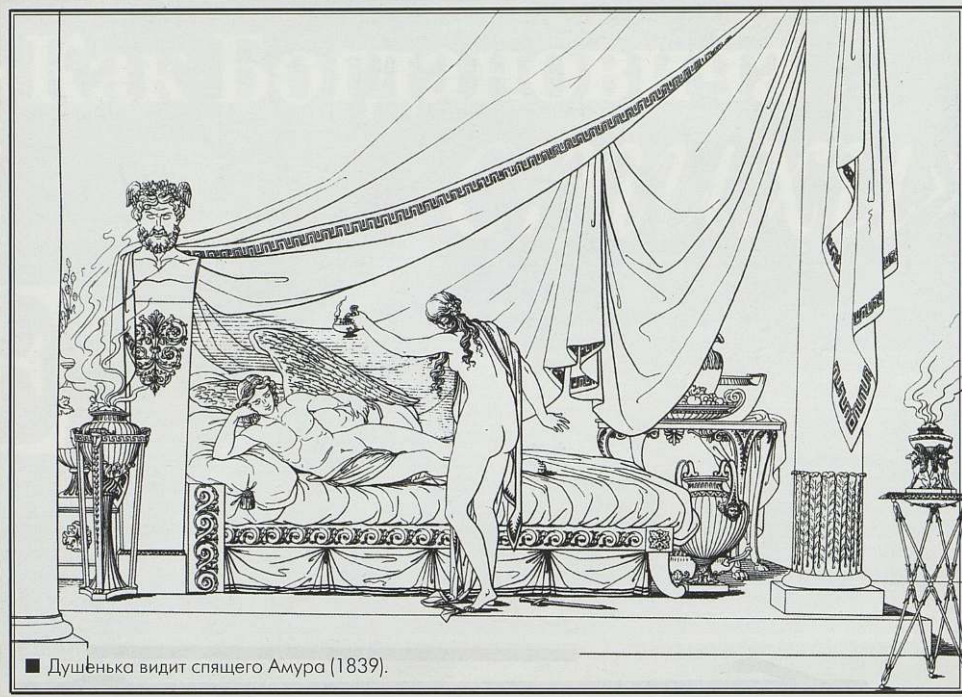
Премьера, состоявшаяся 8 января 1809 года, стала событием. Официально спектакль именовался большим «эротическим балетом в пяти актах... с музыкой К. Кавоса, декорациями П. Гонзага и Д. Корсини, костюмами Бабини и машинами Тибо» и был приурочен к торжественному приему в Петербурге прусской королевской четы. Как же выглядел знаменитый балет, и что оказалось в нем созвучным творческим исканиям Федора Толстого?

Сама тема Амура и Психеи в балетном театре новой не была, однако Дидло сумел настолько оживить широко известный сюжет и так интерпретировать его сценически, что современники восприняли спектакль откровением. Спустя много лет хранили они в памяти воспоминания о «волшебном зрелище» и считали, как например Р. Зотов, что «выше этого никто и ничего не создавал».⁴

Хореографическая мысль постановщика отличалась безудержной фантазией не только в сочинении фигур танца, но и в использовании всего объема сценической коробки: действие разворачивалось

одновременно на планшете сцены и в воздухе, составляя единое целое. Причем если раньше в балете «Зефир и Флора» у Дидло в воздухе поднимались только солисты, то теперь автор впервые применил групповые полеты исполнителей, которые к восторгу зрителей осуществлялись с помощью сложной машинерии. «Полеты многих групп были изумительны – нередко целые полчища гениев, амуров и других крылатых героев неслись прямо на публику, пугая зрителя, и как бы по волшебству останавливались у самой рампы».⁵ – вспоминали современники.

«Амура и Психею» оформили два ведущих мастера-декоратора. Сам Дидло, высоко оценивший сделанное художниками, писал: «Их кисть владеет и архитектурой, и пейзажем. Их декорации – сама натура, но натура в форме самой живописной, самой благородной и самой элегантной».⁶ Особенно удачны были, по мнению балетмейстера, декорации садов Амура и ода, выполненные Д. Корсини, а также «грозного Олимпа», эскиз которого делал крупнейший мастер объемно-перспективной живописной декорации П. Гонзага. Любопытно отметить, что и у Толстого особенно удачными с точки зрения сценичности показанного действия выглядят листы с изображением тех же сцен: сада Амура, предворийшего знакомство Душеньки с волшебным дворцом будущего супруга, а также финальной картины – представления Амуром вновь ставшей прекрасной Душеньки сонму олимпийских богов.



■ Душенька видит спящего Амура (1839).

Оформление сцены не только пленяло своей живописностью, но и помогало создавать иллюзию сценических чудес, каковых в спектакле было немало. Например, в картине ада «один демон прилетел из самой глубины сцены, то есть от двенадцатой кулисы до рампы, и над зрителями потрясал факелом».⁷ В другом эпизоде Венера прилетела на колеснице, запряженной стаей живых белоснежных голубей. Подобные эффекты и сегодня для театра представляются сложной задачей. Но даже самые невероятные сценические чудеса органично вписывались в общую структуру спектакля, помогая созданию его неповторимого поэтического строя. Поэтика спектаклей Дидло оставила неизгладимый след в памяти современников. «Нет! Самое пламенное воображение поэта не может породить подобного!» – восклицал по этому поводу Державин. И все же не зрелищность была главным достоинством той постановки. Старый миф обрел новое содержание благодаря жизненной правдивости образов, которую горячо приняли современники. Умение передать по-человечески земные переживания героев при одновременном владении танцевальной техникой – это непрерывное требование театра Дидло к исполнителям в балете «Амур и Психея» было представлено наиболее полно. Так достоинство глав-

ной исполнительницы спектакля видели в ее способности передать «с поразительной истиной все страсти, все борения души, все порывы любви и отчаяния; особенно очаровательна была она в ролях нежных, где любовь могла выказываться во всех ее изменениях. Природа щедро наделила Данилову всеми дарами своими... а воздушная легкость танцев олицетворяла в ней, как нельзя лучше, эфирную жрицу Терпсихоры».⁸ Первая исполнительница партии Психеи, любимая ученица Дидло Мария Данилова выступала в паре со знаменитым французом Дюпором, исполнявшим роль Амура. Краток, но блистателен был след в искусстве юной воспитанницы прославленного балетмейстера. Несколько главных партий, исполненных ею в балетах Дидло, снижали ей славу ведущей танцовщицы, а роль Психеи считалась ее высшим достижением. Спустя много лет другой ученик и воспитанник Дидло, Адам Глушковский, сам ставший балетмейстером, подвел итог исканиям учителя: «Бесспорно ничего не может быть лучше для балета, если хороший танцовщик или танцовщица обладает при этом и хорошей пантомимой, как некогда обладала этими двумя качествами Мария Данилова».⁹ Между тем современники отмечали не только солистов, но и «замечательный по стройности кордебалет», когда в своих

спектаклях «из толпы милых воздушных девиц Дидло, как будто из цветов, составлял гирлянды, букеты, венки. Каждая сцена восхитительно изображала новую групповую картину из групп, расположенных гениально, живописно, очаровательно. Не довольствуясь землею, Дидло вознес свои живые цветы на небеса... Он первый ввел в балеты так называемые полеты, то есть воздушные сцены. Среди этих живых картин Дидло помещал отдельные танцы первых сюжетов балетной труппы».¹⁰ В целом же, как суть исполнительской манеры школы Дидло, так и образный строй его спектаклей точно определила всеобъемлющая пушкинская строка – «душой исполненный полет».

Виктория ГЕРАЩЕНКО
(Продолжение следует)

Примечания:

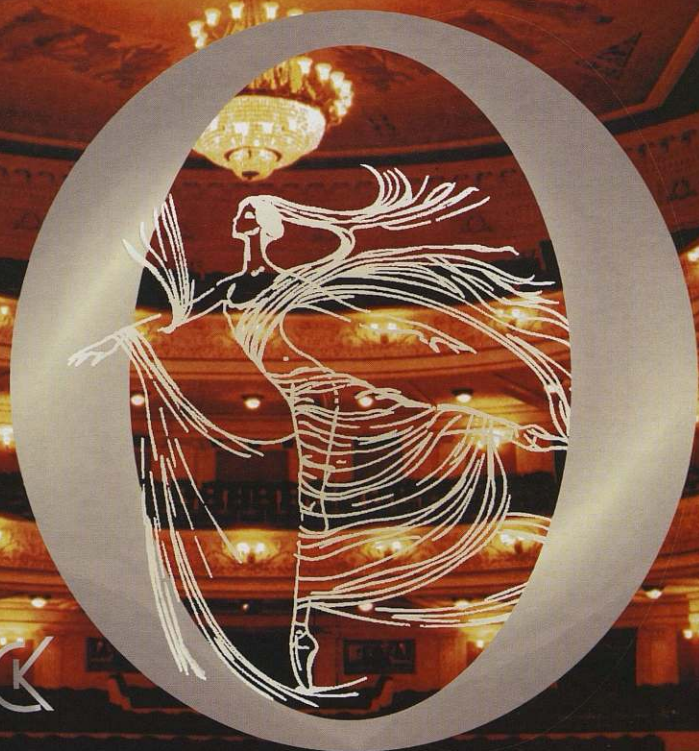
1. Записки графа Ф.П.Толстого /Русская старина, 1873, кн.1, янв., с.29.
2. А.С.Пушкин. Евгений Онегин.
3. Л.П.Гроссман. Пушкин в театральных креслах. Изд. Брокгауз-Ефрон, 1926 / Цит. по кн.: Л.Д.Блок. Классический танец. История и современность. - М., 1987, с.428.
4. Ю.Слонимский. Дидло. - Л.-М., 1958, с.16.
5. А.Плещеев. Наш балет. - СПб., 1896, с.60.
6. Ю.Слонимский. Указ. соч., с.56.
7. М.Борисоглебский. Материалы по истории русского балета. Т.1. - Л., 1938, с.58.
8. В.Красовская. История русского балета. - Л., 1978, с.44.
9. А.Глушковский. Воспоминания балетмейстера. - Л.-М., 1940, с.187.
10. А.Плещеев. Указ. соч., с.59.



X

Открытый конкурс артистов балета России "Арабеск-2008"

КОНКУРС
Артистов
Балета
России
АРАБЕСК



С 19 по 29 апреля 2008 года в городе Перми состоится X Открытый конкурс артистов балета России "Арабеск-2008".

Художественный руководитель конкурса - Владимир ВАСИЛЬЕВ.

Председатель жюри - Екатерина МАКСИМОВА.

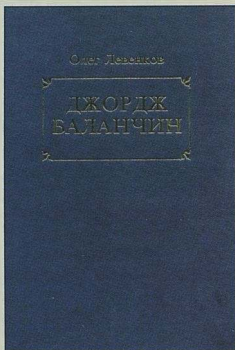
Прием заявок с 1 октября 2007 по 19 февраля 2008 года.

Подробности на сайте www.arabesque.permonline.ru,

e-mail arabesque@permonline.ru

Телефон/факс (342) 212-71-24

БАЛАНЧИН НА РУБЕЖЕ И ПОСЛЕ



Принято считать, что серьезная балетоведческая наука развивается у нас только в столичных городах – Москве и Петербурге. Но это далеко не так. Ныне во всех крупных городах, где есть балетные театры и коллективы, сформировались свои кадры художественных критиков, освещающих новые хореографические явления в прессе, а порою ведутся также научные исследования, создаются работы о театрах, артистах, балетмейстерах.

Одним из таких отрядных явлений стала фундаментальная монография о Джордже Баланчине, подготовленная Олегом Романовичем Левенковым и выпущенная пермским издательством «Книжный мир» в 2007 году. Автор её в 1966 году окончил Пермское хореографическое училище и до 1987 года танцевал в Пермском театре оперы и балета. Но постепенно переключился на балетоведение. В 1972 году окончил ГИТИС как театровед, а в 1986 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Джордж Баланчин на рубеже 1920-1930-х годов». Ныне он доцент кафедры философии Пермского университета, где преподаёт эстетику, а также директор известного не только в нашей стране, но и за рубежом Дягилевского фестиваля в Перми. Изучению творчества своего

любимого хореографа Баланчина Олег Левенков отдал свыше 20 лет. И ныне эта работа увенчалась выходом капитальной монографии «Джордж Баланчин» – первым в нашей стране научным исследованием деятельности этого выдающегося хореографа XX века. Монография дан подзаголовком «Часть первая», ибо содержание тома охватывает жизнь и творчество Баланчина от рождения в 1904 году до 1957 года –переломного в его творчестве. Однако у автора почти готова и вторая часть, посвященная последнему периоду творческого пути мастера. Объём каждой части свыше 25 авторских листов. Поэтому, когда вторая часть будет завершена и издана, исследование станет монументальным памятником великому хореографу, создания которого глубоко вошли в отечественную культуру.

Готовя монографию, Левенков опирался на большой круг балетоведческой литературы, связанной с Баланчиным или специально ему посвященной – как отечественной, так и зарубежной – на английском, французском и немецком языках. Он неоднократно бывал за границей и беседовал со многими деятелями хореографии, причастными к творчеству Баланчина, собрал немало неопубликованных сведений о его жизни и творчестве. Поэтому монография отличается обилием фактического материала, тщательностью его подбора, новыми подробностями из жизни и творчества хореографа, неизвестными ранее высказываниями самого мастера и других о нём.

Композиционная книга построена хронологически, с последовательным описанием жизненного и творческого пути Баланчина, становления и развития его художественных принципов. При этом автор подробно останавливается на каждом периоде творчества и на каждом произведении, созданном Баланчиным, профессионально анализирует его, приводит оценки, данные в прессе, в отзывах друзей и специалистов.

В книге разворачивается картина художественной жизни первой половины XX века, включающая как крупные произведения искусства, так и судьбы их создателей. Баланчин показан в реальном окружении, во взаимосвязях со многими артистами, художниками, композиторами, друзьями и недругами. Творец знаменитых балетов выступает как выдающийся талант и профессионал, но, вместе с тем, и как живой человек со своими переживаниями и перипетиями судьбы.

Особенно важно, что автор тщательно выявляет принципиальное теоретическое значение высказываний Баланчина о природе хореографического искусства, специфике балета, технике танца. При этом в анализе художественных произведений, описаниях художественной жизни, уточнениях датировок у Олега Левенкова есть множество собственных наблюдений и суждений, имеющих значение для создания общей картины времени и его художественного облика.

Фундаментальное знание материала, подлинный профессионализм сочетаются у автора с простотой и доступностью изложения, хорошим языком и литературным стилем. Книга эта, бесспорно, обогащает нашу балетоведческую науку.

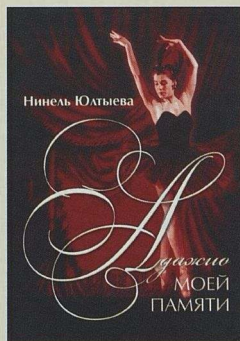
Виктор ВАНСЛОВ

АДАЖИО МОЕЙ ПАМЯТИ

О том времени пишут по-разному. События лет – радостные и трагические – есть часть истории нашей страны. Именно о тех далеких годах прошлого столетия, о выдающихся деятелях нашей культуры пишет в своей книге «Адажио моей памяти» Нинель Юлтыева. Пишет с теплыми и светлыми чувствами, пишет прекрасным языком, спокойно, чуть замедленно, в лирическом тоне, просто и доброжелательно.

Выдающаяся балерина, педагог и балетмейстер, народная

артистка России, Татарстана и Башкортостана, член Петровской академии наук и искусства, обладательница приза «Душа танца», лауреат конкурса «Женщина 2001 года», профессор, художественный руководитель Казанского хореографического училища Нинель Даутовна Юлтыева – человек удивительный, талантливый, сильный и стойкий. С уважением и грустью пишет она о своем отце Дауте Юлтыеве – писателе, журналисте, драматурге, главном редакторе ряда газет и журналов, погибшем в 1938 году, о своей матери, Фатиме Юлтыевой, о



годах учебы в Ленинградском хореографическом училище и Ленинградской консерватории, о тех замечательных людях, которые помогли ей на ее нелегком жизненном пути. О блестящей плеяде педагогов и непревзойденных мастеров сцены: Александре Ширяеве, Наталье Камковой, Агриппине Вагановой, Марии Романовой-Улановой, Наталье Дудинской, Алле Шелест, Константине Сергееве, Татьяне Вячеславой, Галине Улановой, Марине Семёновой, Петре Гусеве, Леониде Якобсоне, Нине Анисимовой... Думается, что внимание тех, кто интересуется историей балета, обязательно привлекут публикуемые Юлтыевой письма Фёдора Лопухова.

Воспоминания Нинель Даутовны о работе в Башкирском театре и Татарском театре

имени Мусы Джалиля, о своих партиях в балетах «Бахчисарайский фонтан», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Эсмеральда», «Лауренсия», «Красный мак», «Жизель», «Баядерка», «Журавлиная песня», «Шурале» содержат малоизвестные факты и расширяют и обогащают наши представления о жизни отечественного балета во второй половине XX века, делают их ярче и многозначнее...

«Адажио моей памяти» – написано человеком, для которого смыслом и счастьем жизни является балет. Об этом Нинель Даутовна Юльева и пишет, завершая повесть о своей жизни: «Жизнь прожита и единственным смыслом, счастьем моей жизни был и остаётся балет. И нет такой силы на земле, которая могла бы лишит меня этого чувства, что я очень счастливый человек. Конечно, и горя было много, но его чаша никогда не переваливала жажду творчества и человеческую доброту... И до сих пор во сне я летаю над зрительным залом...»

Погрузитесь в прекрасное адажио воспоминаний Нинель Даутовны Юльевой, в ее мир творчества, любви и доброты.

Наталья ЛЕВКОЕВА

...ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

Жанр своей книги «От первого лица» её автор Михаил Лавровский определяет так: «К исходу жизненного пути человек (если он, конечно, не совсем обделён чувством и разумом) сам анализирует и остро чувствует свою пройденную дорогу [...] И я задумался: как искренне, но достойно высказаться мне о собственной жизни? Высказаться самому, потому что интересно лишь то, что сам человек думает о себе – его исповедь». Именно так и воспринимается содержание этого необычного произведения замечательного артиста, хореографа, педагога – истинного художника и подвижника балета. То, что здесь обнару-



довано Михаилом Леонидовичем, – дневниковые записи, отрывки из писем, послания к друзьям с рассуждениями о самых разных жизненных впечатлениях (необязательно театральных) – всё, всё имеет очень личный характер. Даже образцы его литературного творчества – новеллы, эссе, своеобразные стихотворения в прозе, собранные в книге в отдельную главу. По-особому воспринимаются и воспоминания о тех, с кем его stalkивала судьба – с Раисой Стручковой, с Вахтангом Чабухиани, Алексеем Ермолаевым, Сергеем Коренем, Марисом Лиелой, Валерием Лагуновым, Иваном Покровским, Люмилой Семенякой, Владимиром Богородом... И тоже – очень индивидуальное восприятие, но именно это и делает рассказы Лавровского удивительно интересными, а главное – помогает нам увидеть этих людей с незнакомой нам стороны, добавляет к их портретам новые, часто неожиданные, краски, обогащает наше представление о них. Без волнения нельзя читать страницы, посвященные родителям – матери Елене Георгиевне Чиквидзе, замечательной в прошлом балерине, и отцу Леониду Михайловичу Лавровскому, выдающемуся хореографу XX века. Собранные в главу «Интервью» высказывания Лавровского по различным проблемам балетного театра рисует нам его как человека, философски мыслящего, глубоко озабочен-

ного состоянием искусства, которому он посвятил жизнь. Книга Михаила Лавровского богато иллюстрирована. Развёрнутые подписи к фотографиям – находка, которая помогает людям, не видевшим артиста танцующим, представить себе Лавровского на сцене действительно подлинным суперменом балета, как его назвал великий хореограф XX века Юрий Григорович в статье, открывающей книгу «От первого лица». Составление и общая редакция В.С.Лагунова. Книга выпущена издательством «Наталис» при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям.

Г.ВИКТОРОВА

НА ВАШУ КНИЖНУЮ ПОЛКУ

Издательство «АСТ: Астрель» выпустило в свет «Полный учебник классического танца», автором которого является Грациозо Чеккетти. Сын выдающегося танцовщика и педагога Энрико Чеккетти, он родился в Петербурге в 1892 году и там же учился. Затем Грациозо создал свою хореографическую школу и сам стал преподавать. Он работал в Турине, в Париже, где открыл собственную школу, которую назвал Академией Энрико Чеккетти.

Свою книгу Чеккетти задумывал как пособие по классическому танцу для балетных школ.



В ней соединены теоретические основы, подробные комментарии, практические примеры. Выпущенное в свет издание воспроизводит два тома учебника. В первом излагаются основные теоретические принципы педагогики Чеккетти, методика рационального дыхания, описание port de bras, позиций и экзерсиса в adagio, во второй – экзерсиса в allegro, пуантовой техники, вращений, комбинаций, даётся график работы на неделю. Издание дополнено семьюстами рисунками автора.



Своей книге «Введение в эстетику классической хореографии» её автор И.Есаулов предпослал необычные подзаголовки – «Письма к Ж.Ж.Новерру» и объяснил это



следующим образом: «Пусть эта книга будет такими «письмами» к мастеру, учителю Ж.Ж.Новерру из настоящего века в век будущей». Книга состоит из четырёх писем. Они названы «Наука», «Искусство», «Драматургия», «Театр балета», в каждом, адресованном реформатору рассматриваются разные аспекты искусства балета как науки, которая развивается на основе своих собственных законов. Книга, рассчитанная на широкий круг хореографов-специалистов и любителей, выпущена в свет издательским домом «Удмуртский университет».

Соб. инф.

Cheerfirst



1964
2008



23rd

International Ballet Competition VARNA 2008 15-30 July

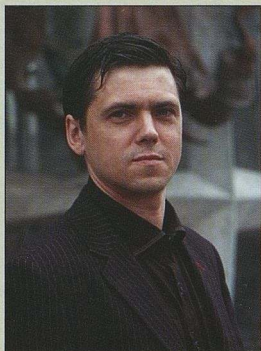
www.varna-ibc.org
e-mail: varna_ibc@mail.bol.bg



tel. +3592 988 33 77 +3592 987 76 08
fax: +3592 986 19 01

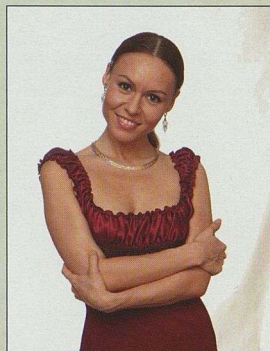
ПОЗДРАВЛЯЕМ

С наградой



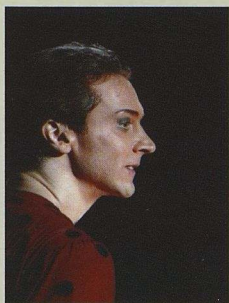
Звание «Заслуженный деятель искусств России» присвоено
Сергею Рудольфовичу БОБРОВУ

С 1981 года после окончания Московского хореографического училища он выступает на сцене Большого театра. В 1993 году завершил своё образование как балетмейстер в Московской академии хореографии. Сейчас С.Бобров – художественный руководитель и главный балетмейстер балетной труппы Красноярского театра оперы и балета, где поставил спектакли «Царь-рыба», «Дочь Эдипа», «Щелкунчик», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Ромео и Джульетта», «Спартак». С.Бобров – лауреат престижных международных балетных конкурсов.



Звание «Заслуженная артистка России» присвоено
Гузель Наильевне СУЛЕЙМАНОВОЙ

Воспитанница Башкирского хореографического училища имени Нуреева, Гузель Сулейманова – на сцене тринадцать лет. За это время в спектаклях Театра оперы и балета Республики Башкортостан она исполнила партии Зайтунгуль («Журавлиная песня»), Кармен («Кармен-сюита»), Китри («Дон Кихот»), Лиза («Тщетная предосторожность»), Маша («Щелкунчик»), Одетта и Одиллия («Лебединое озеро») и другие. Гузель Сулейманова – лауреат и дипломант различных международных балетных конкурсов.



Премий Правительства Москвы
удостоены
Светлана Александровна ЛУНЬКИНА и
Юрий Викторович КЛЕВЦОВ

По окончании Московской академии хореографии в 1997 году (класс Марины Леоновой) **Светлана Лунькина** выступает на сцене Большого театра России. Среди исполняемых ею здесь партий – Жизель, Аврора, Одетта-Одиллия, Фригия («Спартак»), Аспиччия («Дочь фараона»), Лиза («Пиковая Дама»), Эсмеральда («Собор Парижской Богоматери»), Никия, Мари («Щелкунчик»), Лиза («Тщетная предосторожность»), Медора («Корсар»). Вместе с театром много гастролирует за рубежом.

Выпускник Московского хореографического училища (класс Александра Прокофьева), **Юрий Клевцов** с 1988 года – солист Большого театра России. В его репертуаре и партии классического репертуара (Щелкунчик-принц, Солор, Конрад, Базиль, Голубая птица, Абдерахман, Колен), и роли в современных балетах «Каменный цветок» (Данила), «Спартак» (Спартак), «Легенда о любви» (Ферхад), «Ромео и Джульетта» (Ромео), «Светлый ручей» (Пётр), «Палата №6» (Доктор), «Кармен-сюита» (Хозе) и другие. Юрий Клевцов – постоянный участник зарубежных гастролей театра, имеет зарубежные контракты, неоднократно приглашался участвовать в международном проекте «Звёзды XXI века».

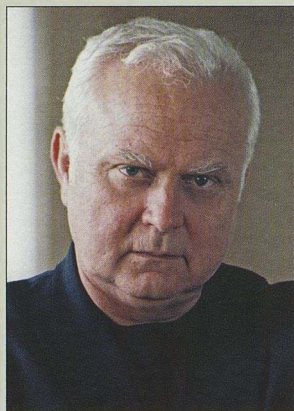
ПОЗДРАВЛЯЕМ

С юбилеем



Аллу Евгеньевну
ОСИПЕНКО

народную артистку России, выдающуюся балерину и педагога, замечательную представительницу русской школы балета, которую зрители помнят как блистательную исполнительницу ролей классического и современного репертуара.



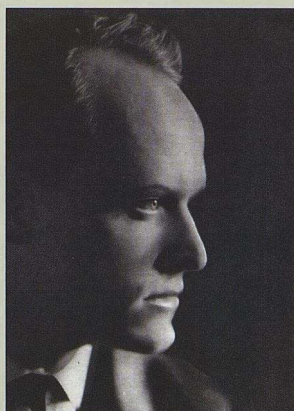
Валентина Николаевича
ЕЛИЗАРЬЕВА

народного артиста СССР и Белорусской ССР, лауреата Государственной премии Республики Беларусь, академика, профессора, главного балетмейстера Большого театра оперы и балета Беларуси, хореографа-новатора, сформировавшего новый тип драматургии балетного спектакля.



Андрея Андреевича
КЛИМОВА

народного артиста России, лауреата Государственной премии СССР, профессора, танцовщика, педагога, хореографа, посвятившего свою жизнь русскому народному танцу, его защите и пропаганде.

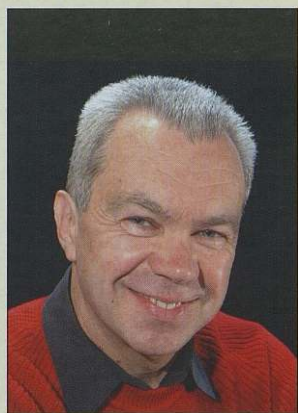


Игоря Александровича
ЧЕРНЫШЕВА

народного артиста России, яркого многогранного артиста и выдающегося хореографа – автора спектаклей, которые стали событием в отечественном балетном искусстве.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С юбилеем



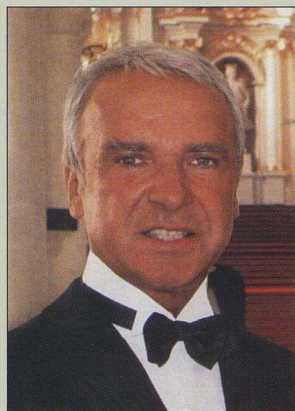
Владимира Ивановича
КИРСАНОВА

заслуженного артиста России, профессора, хореографа, педагога и исполнителя тэп-танца, призёра чемпионатов мира и судью чемпионатов мира по тэп-танцу, энтузиаста пропаганды тэп-танца (степа) в России, лауреата приза журнала «Балет» «Душа танца» в номинации «Рыцарь танца».



Николая Анатольевича
БАСИНА

заслуженного работника культуры Российской Федерации, художественного руководителя и директора театра «Русский камерный балет «Москва», коллектива, спектакли которого – ещё одна своеобразная краска в театральной палитре столицы.



Станислава Григорьевича
ПОПОВА

легенду отечественной бальной хореографии, многократного чемпиона СССР и призёра международных турниров по бальному танцу, лауреата приза журнала «Балет» «Душа танца» в номинации «Рыцарь танца», президента Русского танцевального союза.

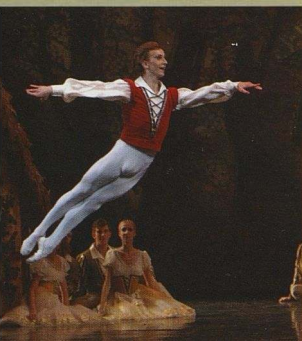


Петра
ЛУКАНОВА

профессора, известного болгарского балетмейстера, педагога, члена жюри многих международных конкурсов артистов балета.

ИНФОРМ-БАЛЕТ

НА БОЛЬШОЙ ДМИТРОВКЕ



■ С.Мануйлов
в «Крестьянском»
дуэте из балета «Жизель».

Прошедший год оказался для Московского академического Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко началом новой жизни на обновленной сцене в реконструированном театре. Год прожит, театр снова открыт и активно функционирует, «своя» публика наконец-то получила возможность вернуться в любимый дом на Большой Дмитровке, а новый

зритель с интересом «дегустировать» традиционные «основные блюда» репертуара и гурманские «деликатесы», предложенные труппой и руководством.

Главный «деликатес» – «Чайка» Дж.Ноймайера – пожалуй, первый большой современный балет в репертуаре театра.

Сезон открылся премьерой «Золушки» в постановке Олега Виноградова. В титульной партии вышли три Натальи: Крапивина, Ледовская и Сомова, в роли Принца выступили соответственно Георгий Смилевски, Сергей Теплов и Михаил Пухов.

Балетные премьеры «опробовали» и Малую сцену театра, прежде не существовавшую: были показаны одноактные хореографические фантазии «Цветы белого» в постановке С.Петухова и «Вечерние танцы» Т.Шиллинга на музыку Ф.Шуберта.

Сезон ознаменовался яркими дебютами и вводами. Так, в партии Китри в спектакле «Дон Кихот» вышла Ольга Сизых, её партнёром стал Роман Маленко, а Сергей Теплов впервые исполнил партию Базиля в дуэте с Натальей Ледовской (Китри). В показанных под занавес сезона парных «Жизели» и «Тщетной предосторожности» также состоялся ряд вводов: Михаил Пухов станцевал Альберта, в «Крестьянском» дуэте «Жизели» показался Сергей Мануйлов, он же вышел в роли Кюре в «Тщетной предосторожности». Подругами Лизы в обоих составах «Тщетной предосторожности» стали Оксана Кардаш, Наталия Клейменова, Кристина Головачева, Галина Исмакова и Карина Житкова. В партии Колена дебютировал Сергей Кузьмин, Мишо – Денис Акинфеев.

■ Н.Ледовская (Китри) и С.Теплов
(Базиль) в балете «Дон Кихот».



Постепенно на афишу возвращаются балеты основного репертуара. Неожиданным подарком для зрителя стали две «Жизели», завершившие сезон, в которых выступили звезды театра, прима-балерины Татьяна Чернобровкина и Наталья Ледовская, превратив спектакли в настоящую дуэль Жизелей. Не менее запоминающимися стали и исполнители других партий: Гансом вышел Антон Домашев, ношедший нужные актерские краски и сделавший своего героя третьим главным действующим лицом истории наравне с Жизелью и Альбертом. Великолепна, остра, сочна сцена смерти Ганса-Домашева, когда, задыхаясь от вынужденной пляски, он, хватаясь рукой за сердце, всем своим существом в изнеможении вымалывает пощадку. Артист широкого актерского диапазона, Домашев столь же эффектен и в гротесковой партии Марцелины в «Тщетной предосторожности».

Кадрия Амирова и Анастасия Першенкова станцевали Повелительницу вилис Мирту, выписав роль абсолютно по-разному. У Амировой Мирта – злобная ведьма: черные волосы, мрачно-белый бесстрастный лик и кроваво-алые губы, – настоящее исчадие ада, не способное на прощение, готовое губить все живое вокруг себя. Эту персонафикацию зла Амирова подкрепляет строгим, уверенным, магнетическим росчерком танца. Першенкова же видит в Мирте «хозяйку бала», не устрашающую, но властную, капризную, решающую, кого казнить, кого миловать, исходя из собственных настроений и желаний.

Сцена театра Станиславского остается по-прежнему гостеприимной, на ней состоялись гастроли балета Латвийской национальной оперы со спектаклями «Корсар» и «Опасные связи», многочисленные фестивали балета, а также празднование 25-летия журнала «Балет».

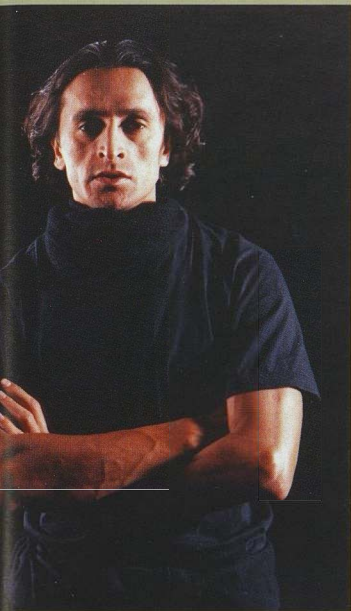
Балетный сезон открылся «Лебединым озером», а первой премьерой станет «Тройчатка», её составят «Вальпургиева ночь» из оперы Ш.Гуно «Фауст», акт «Тени» из «Баядерки» и Гран па из «Пахиты». В течение сезона предполагается работа над восстановлением любимых зрителем репертуарных спектаклей. Подписан контракт с артистическим директором Датского Королевского балета Ф.Андерсоном на постановку балета А.Бурнонвила «Неаполь, или Рыбак и его невеста». Намечаются гастроли труппы в Германию, Италию и Японию.

Ольга ШКАРПЕТКИНА
Фото В.ЛАПИНА

■ М.Пухов (Альберт) и А.Домашов (Ганс)
в сцене из балета «Жизель».



НОВАЯ РОЛЬ ФАРУХА РУЗИМАТОВА



Фарух Рузиматов стал художественным руководителем балетной труппы Театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского.

Комитет по культуре упразднил должность директора и художественного руководителя театра имени Мусоргского, но ввёл новую административную единицу – генерального директора. Им стал бизнесмен Владимир Кехман, владелец фирмы по экспорту заморских фруктов JFC и одноименного джазового клуба. А он, в свою очередь, осуществлять художественное руководство балетной труппой пригласил премьерера Мариинского театра Фаруха Рузиматова.

Как сообщил журналистам Ф.Рузиматов, на знаменитой сцене он протанцевал

четверть века. Получив приглашение от В.Кехмана, с которым он познакомился двенадцать лет назад, с удовольствием сразу согласился и из Мариинки уволился по собственному желанию: афиша этой труппы – классика и балеты Баланчина, а ему уже стало физически тяжело танцевать такой репертуар.

Из Санкт-Петербурга пришло также сообщение о том, что Фонд Фаруха Рузиматова «Возрождение танцевального искусства» в 2007 году назвал своими стипендиатами пятерых студентов Академии русского балета имени А.Я.Вагановой – Е.Бондаренко, В.Тютюкина, В.Лебедева, Э.Латыпова, С.Крылова.

Соб. инф.

■ Фарух Рузиматов.

Фото В.БАРАНОВСКОГО

ЭСТАФЕТА ПЕРЕДАНА, ТРАДИЦИИ НЕ ПРЕРВАНЫ

В театре «Русский балет» произошла смена творческого лидера. Основатель театра – народный артист СССР, профессор Вячеслав Михайлович Гордеев, бесценно руководивший театром более чем четверть века, в 2007 году избран депутатом Московской областной Думы. Согласно законодательству, депутат не может занимать руководящую должность. Поэтому перед В.Гордеевым, сохранившим за собой статус балетмейстера «Русского балета», встал вопрос о преемнике.

По представлению Вячеслава Михайловича, кресло худрука театра «Русский балет» занял заслуженный артист России Юрий Бурлака. Как и В.Гордеев, он выпускник Московского хореографического училища по классу П.А.Пестова. Сразу по окончании учебы в 1986 году Юрий был принят в театр «Русский балет», с которым связана вся его сценическая карьера. За годы работы им исполнены сольные партии в классических балетах, в том числе Принца Дезире в «Спящей красавице», Щелкунчика-при-

нца, Альберта в «Жизели». В балете «Золушка», поставленном В.Гордеевым, Ю.Бурлака стал первым и пока единственным исполнителем партии Времени. В театре «Русский балет» он раскрылся и как знаток классического наследия. Благодаря исследованиям хореографических текстов, музыкальной литературы, мемуарных и других материалов, Ю.Бурлака осуществил на московской сцене, а также за рубежом возобновление балетов Петипа, Фокина, Горского. В 2007 году он стал сопостановщиком балета «Корсар» на сцене Большого театра. Завершив высшее образование в Московской академии хореографии, в настоящее время Ю.Бурлака также ведет в своей alma mater курс «Классическое наследие».

Соб. инф.

■ Юрий Бурлака.

Фото М.ЛОГВИНОВА



ИНФОРМ-БАЛЕТ

ЮБИЛЕЙ ВЕЛИКОЙ МУСИ...



■ Мария Борисовна Муляш

В мире шоу-бизнеса Мария Борисовна Муляш – звезда первой величины. Человек уникальной преданности своему делу, «талисман» российской эстрады. Она – бессменный организатор и редактор концертных программ Государственного Центрального зала «Россия», где работает тридцать лет, со дня открытия этой первой концертной площадки страны.

Мария Борисовна азартно создаёт свои программы, культурные, тонко проработанные, существующие в лучших эстрадно-театральных традициях. Их она знает не понаслышке. Ибо жизнь не делится для Марии Борисовны на работу и досуг. Те, с кем она работала, становились ее друзьями. Сегодня они – легендарная история нашей эстрады: Марк Бернес и Аркадий Райкин, Ляля Черная и Изабелла Юрьева, Лидия Русланова и Николай Черкасов... Страсть и любовь Марии Муляш – балет. Без преувеличения можно сказать,

что именно её усилиями центр балетных концертов и вечеров переместился из Зала имени Чайковского в Концертный зал «Россия». Мария Борисовна организовала первые гастроли коллектива Бориса Эйфмана в Москве. Она сыграла огромную роль в судьбе Вячеслава Гордеева, уговорив его возглавить осиротевшую танцевальную труппу. Боготворит она Екатерину Максиму и Владимира Васильева, спектакли которых никогда не пропускала.

Мария Борисовна обладает редким даром преданной дружбы. Среди друзей ее юности – семья Плисецких-Мессерер. По просьбе уезжавших родителей она присматривала за Майей Плисецкой и Мишей Мессерером. Многие годы была самой близкой подругой замечательной балерины Виолетты Бовт. Все они – её друзья и коллеги стали героями недавно вышедшей в свет книги – «С любовью к Вам... Ваша Муся». Её действительно все зовут Муся. И в этом нет амикошства. Напротив – нежность, уважение и любовь. Мемуары Муляш – уникальная летопись российской эстрады.

Я счастлив, что в моей жизни есть такой человек – Мария Борисовна Муляш, которая взяла меня под свое крыло. Быть в списке её любимцев не просто приятно. Это заставляет уважать себя...

**С любовью, всегда Ваш
Фёдор ЧЕХАНКОВ**

«ЯБЛОЧКО» В ДОМЕ ДЯГИЛЕВА

Осло и Пермь в последние годы связывают крепнущие культурно-творческие связи. Дважды в рамках культурных акций России в Норвегии в Осло выезжал известный ансамбль народного танца Урала «Веселана» кафедры хореографии Пермского института искусства и культуры, профессор кафедры Татьяна Казаринова участвовала в Осло в международных симпозиумах, посвященных проблемам развития танцевального фольклора и хореографического образования.

В нынешнем году состоялся ответный визит на пермскую землю норвежских деятелей танца. По приглашению Пермского хореографического училища и Института искусства и культуры Пермь посетили восемь учеников Den Norsk Ballettskole – Норвежской государственной балетной школы.

Поездка состоялась при содействии Норвежско-русского культурного центра (его руководитель Раиса Циркова), Посольства России в Норвегии, а также благодаря компании «Аэрофлот» – главному спонсору норвежской делегации.

Программа пребывания в Перми оказалась весьма насыщенной. Так, визит в музей-квартиру С.П.Дягилева закончился совместным концертом с учениками гимназии С.П.Дягилева: гости танцевали матросский танец «Яблочко», специально подготовленный в подарок русским зрителям. В театре оперы и балета имени П.И.Чайковского были показаны спектакли «Золушка» и «Жизель», которых нет в репертуаре Норвежской оперы.

Будущие артисты присутствовали на уроках в классах ведущих педагогов пермской школы Ю.Сидорова и В.Толстухина. Профессор Ю.Сидоров и педагог института искусства и культуры А.Поляков проводили мастер-классы по классическому и русскому народному танцам.

По словам педагога Норвежской балетной школы Игоря Иванова, визит в Пермь был важен для учеников норвежской школы – и с точки зрения повышения их профессионального уровня, и с точки зрения методики обучения мужскому классическому и русскому танцам. «Мужские классы в России и, в частности, в Пермской ба-

летной школе, – сказал Игорь Иванов, – способствуют воспитанию мужественной манеры танца артиста на сцене, развитию его индивидуальности, совершенствованию техники прыжков».

В.ГРИГОРЬЕВ



■ Норвежские мальчики в Перми

ИНФОРМ-БАЛЕТ

SILENZIO – ЗНАЧИТ МОЛЧАНИЕ



Диана Вишнева, балерина с мировым именем, подготовила на сцене Мариинского театра свой бенефис. Одноактное представление создавали режиссер драматического театра Андрей Могучий, сценарист Константин Учитель, хореограф Алексей Кононов, художник Вячеслав Окунев.

«Мне кажется, – считает режиссер Андрей Могучий, – Диана Вишнева относится к немногим художникам, находящимся в вечном поиске, метаниях и сомнениях, и вместе с тем наделённых редкой способностью остро чувствовать красоту и скоротечность жизни. [...] Решение спек-

такля – внешний минимализм в декорации при широком использовании уникального спектра новейших мультимедийных технологий».

Вместо названия *Silenzio* (Молчание) спектакль стоило бы назвать: *Одиночество*. Одиночество балерины, единственный смысл жизни которой – танец. В спектакле используются композиции и фрагменты балетов из репертуара балерины. Её партнеры Игорь Колб, Андриан Фадеев, Максим Хребтов, Михаил Лобухин. Но *Silenzio* – это не механический набор номеров, они органично связаны в единое целое определённым психологическим контекстом. Всё происходящее на сцене как бы разворачивается в воображении артистки. В конце спектакля балерина впервые исполнила «Умирающего лебедя» М.Фокина, внеся в эмоциональную атмосферу миниатюры иную краску – не прощание Лебеда с жизнью, а его борьба со смертью, или вернее – борьба за жизнь: почти поверженный, он всё еще стремится взлететь.

Фото и текст Н.АЛОВЕРТ

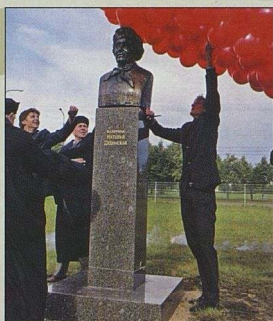
ВЕЛИКОЙ БАЛЕРИНЕ

Среди многих званий легенды отечественного балета Наталии Михайловны Дудинской было и такое: «Почетный доктор Санкт-Петербургского государственного университета профсоюз». И вот недавно, спустя четыре года после её кончины, на Аллее Славы Университета был открыт памятник балерине (автор – скульптор Григорий Ястребенецкий). В торжественной церемонии участвовал и выдающийся хореограф Борис Эйфман. «Слава русского балета, – сказал он, – началась именно в тот период, когда на сцене блистала Наталия Дудинская». А известная балерина Алла Осипенко, тоже присутствовавшая на празднике, обратилась к его гостям со словами: «Мы учим-

ся, прежде всего, на примерах, для нас таковым была Наталия Михайловна. Причем, и в жизни, и на сцене. Цените своих учителей...»

Соб. инф.

■ На открытии памятника Н.Н.Дудинской



НАУЧНЫЙ ФОРУМ В АКАДЕМИИ

Академия и научная конференция – эти слова, читаемые рядом, логичны и правомерны. Однако в жизни не всегда научностью отличаются мероприятия, проводимые в стенах академий. Этого не скажешь о прошедшей в рамках проекта «Год чтения» трёхдневной конференции «Хореография в зеркале издательской продукции» на хореографическом факультете в Челябинской государственной академии культуры и искусства. И это не удивительно. Когдаходишь в её здание, когда проходишь по её коридорам,ходишь в аудитории и в зрительный зал театра с большой сценой, когда всюду встречаешь молодых людей подтянутых и как-то внутренне сосредоточенных, но при этом таких разных и увлеченных, то веришь, что учебный процесс в вузе – творчество, это закон и система требований. Потому две («Технология применения литературного наследия в обучении хореографии», «Книга как один из первоисточников изучения хореографии») из четырёх секций конференции были отданы студентам и аспирантам. Они же были заинтересованными слушателями на заседаниях двух других секций: «Современные методы преподавания и научно-методические издания по хореографии» (руководитель народная артистка Т.Б.Нарская) и «Проблемы освещения хореографического творчества в литературе» (руководитель декан факультета

В.И.Панфёров). Тема конференции была определена в большой степени «Годом чтения», во многом им объяснялся и творческий характер дискуссии. Библиотека Академии специально подготовила к ней книжную выставку. И, что особенно интересно, обращение ко всем преподавателям предоставить для выставки экземпляры из своих коллекций нашло активный отклик.

Открывая конференцию, ректор Академии, доктор исторических наук, профессор В.Я.Рушанин выразил надежду, что тема и доклады конференции вызовут интерес слушателей. Тем более, что вместе с участниками конференции слушателями стали приехавшие со всей области на семинар, проводимый в рамках повышения квалификации, практики со всей Челябинской области. Завершилась конференция показом концертной программы студентов Академии. Увлечённому исполнению современных, классических и народных танцев с удовольствием и энтузиазмом аплодировал весь зал.

Готовясь к сорокалетию юбилею, хореографический факультет Федерального государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Челябинская государственная академия культуры и искусства» показал себя зрелым творческим и научным центром в системе образования страны.

Жизнь, отданная балету

Круг друзей журнала «Балет» стал меньше – ушла из жизни **Эмилия Ивановна Шумилова**.

Воспитанница московской балетной школы, Эмилия Ивановна с 1947 года танцевала в труппе Новосибирского театра оперы и балета, а в 1957 году возглавила только что открывшееся Новосибирское хореографическое училище как директор и художественный руководитель. После окончания Государственного института театрального искусства (ГИТИС) работала в качестве научного сотрудника во Всесоюзном научном институте искусствознания, заведовала кафедрой в Минском институте культуры, преподавала в Академии славянской культуры. Но где бы ни работала Эмилия Ивановна, она вела активную деятельность балетного критика и журналиста, выступала в прессе, участвовала в дискуссиях и обсуждениях,



проводила семинары. Её интересовали проблемы становления искусства балета в различных республиках и областях страны, со вниманием и любовью она следила за происходящими там процессами, ростом мастерства артистов и хореографов, появлением молодых талантов.

Эмилия Ивановна Шумилова – среди тех, кто активно поддерживал журнал «Советский балет» («Балет») с первых дней его существования. Она публиковала на страницах молодого издания свои статьи, охотно делилась с его сотрудниками знаниями и опытом, помогала советами.

Мы всегда будем помнить Эмилию Ивановну Шумилову как талантливого театрального деятеля и большого друга журнала «Балет».

Сотрудники редакции журнала «Балет»

Прощай, мама Эльвира

Эльвиру Брауншвайг с благодарностью вспоминают артисты во многих странах мира: вместе со своим мужем Филиппом Брауншвайгом она основала в 1972 году конкурс «При де Лозанн». И если Филипп был движущей силой этого форума молодых танцовщиков, его локомотивом, то Эльвира – его душой и ориентиром. В течение тридцатипятилетнего существования «При де Лозанн» она часто брала «под своё крыло» не имеющих ни гроша юных конкурсантов, в которых чувствовала талант, и благодаря её поддержке они вырастали в больших артистов.

Твёрдость и гибкость Эльвиры Брауншвайг – эти важнейшие качества обеспечивали ту глубину и точность её видения, которые помогали ей почувствовать в неопытном молодом танцовщике те искры дарования, которые, как она счита-



ла, обеспечивали ему перспективное будущее.

Несмотря на то, что последние десять лет Эльвира Брауншвайг официально находилась в отставке и активно в деятельности «При де Лозанн» не участвовала, тем не менее, она продолжала с большим вниманием следить за всем происходящим на конкурсе и вокруг него. Эльвира регулярно посещала заседания Совета фонда как его почетный член и никогда не пропускала состязания молодых танцовщиков. А её пронзительность и суждения никогда не теряли своей остроты.

Эльвира Брауншвайг будет жить в сердцах и умах тех, кто знал её, ценит, кто на себе почувствовал широту и благородство её души и деяний.

Друзья и коллеги

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».



“Театральный салон Большой”

- пачки
- балетная обувь
- танцевальная обувь
- репетиционная одежда
- разогревочная одежда
- одежда для фитнеса
- карнавальные костюмы
- театральный гримм
- парики
- головные уборы
- аксессуары
- сувениры
- классическая музыка

ул. Красносельская, д. 45/17

Тел.: 8-903-150-00-61

8-903-763-31-93

8-903-615-53-93

www.tsalon.ru



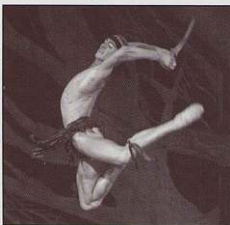
Summary



■ The **BALLET THEME** column carries on the discussion of various urgent problems concerning the present-day activities of ballet troupes, companies, and groups. The editorial board of the Ballet Magazine has held several meetings to which some major artistic figures were invited, such as Loipa Araujo of Cuba and Pak In Ja of South Korea. The discussions touched upon development of choreographic art in the countries that have taken their unique way in ballet. The material prepared by Olga Goncharova presents insight into the sources from which the Cuban ballet school has been shaped, its historical ties with the Russian ballet, and Cuban artists' work with British and French instructors. Out of this combination a unique phenomenon has emerged – the young **Cuban School**, which is being seriously talked about all over the world. Today the school boasts 300 students, and Loipa Araujo explained why, in her opinion, ballet in Cuba has achieved such a high level. The main reasons for those achievements are a well thought-through system of ballet artists' training and the diversity of repertoire based on classical ballet. The second part of the article covers the Festival of South Korea Culture, which was recently concluded in Moscow with **Korean National Ballet Company's** performance of *A Futile Precaution*. M-me Pak In Ja, company Director, spoke about the troupe, which belongs to the State and is the only one in the country that is financed by the government. "There are a few artists in the troupe that had studied in Russia and America, but most of our performers are alumni of the ballet schools of Korean universities, most of which have dance departments with ballet divisions." It was especially interesting to learn that the ballet art-

ists complete their training at the age of twenty two and that there is no age limit on their dancing careers – they perform for as long as their strength remains sufficient. Classical ballets comprise 80 per cent of the repertoire while the rest is given to contemporary productions. Nowadays the Korean ballet engages Boris Eifman and Yuri Grigorovich and also works on the revival of Mikhail Fokin's ballet on a Korean theme. The article ends with a review of the company's production of *A Futile Precaution*.

■ The **BALLET-PARADE** column consists of several articles all united by the common theme of the traditional summer ballet festival, which was held in Moscow for the third time. From June through August the **New Opera Theater** hosted performances by **Classical Ballet Theater** under Natalia Kasatkina and Vladimir Vasiliov; **Russian National Ballet** under Elena and Sergey Radchenko; the **Russian Ballet Theater** under Yuri Burlaka; and the **Imperial Russian Ballet** under Ghediminas Taran-



da. Each of the companies presented their old productions, while N. Kasatkina and V. Vasiliov's troupe even gave a premiere performance of the ballet *Mawgly* to the music by the 14-year-old prodigy Alex Prier. The performances are covered here by the articles by composer Elena Fishtik and ballet critics Elena Kozlenkova, Christina Khandlos and Olga Shkarpetkina. Ekaterina Vasenina, within the same column, picks up the festival theme with an analysis of yet another summer festival, that of nonverbal theater, **Personal File**. It is the kid brother of the winter contemporary dance festival, **Workshop**. It aims at building up a dossier of young choreographers of Russia and adjacent lands, bringing forth plastic language of the new generation of contemporary choreo-

graphers and dancers. This generation is rather multitudinous, and its members turn to contemporary dance aspiring to self-expression. "However, it seems, the underground in Russia is only able to produce exciting results under prohibition and suppression; at least such a thought never leaves one at the **Personal File's** performances", concludes the writer after having analyzed many of the festival's shows. "One feels an urge to say to the organizers, 'Give us more dance, give us an expressively dancing body; all right, I accept the notion that motion has become subtler, but still I want to see it, I miss a comprehensible composition of dialogues and monologues and am sure it is attainable even within the framework of minimalism.'" But at this point one must admit that emergence of stars and cultural bursts are all in the past."

■ The **BALLET SCENOGRAPHY** column presents a literary portrait of Henrikh Mayorov. "Pedagogics as a profession became part of his life in 1988, when Yuri Grigorovich engaged him as an instructor at the Moscow Choreography Academy. ... Today many regard him as a good omen: if you happen to run across him you'll get an emotional charge for the whole day." The writer, Marianna Yachmeniova, relates in great detail of the eventful artistic life of H. Mayorov, who started his career in the Ukraine, at the **Ivan Franco Opera and Ballet Theater of Lvov** and the **Taras Shevchenko Opera and Ballet Theater of Kiev**, where he was fortunate enough to work with such outstanding masters as Vronsky, Virsky, Chabukiani, and Gusev. "While dancing on stage, Henrikh Mayorov felt an irresistible urge to become a choreographer himself... In 1967, he joined the class of professor Igor Belsky at the **Rimsky-Korsakov Conservatory of Music in Leningrad**, where such greats as Leonid Yakobson, Peter Gusev,



Alla Shelest, Constantine Sergeev and Georgy Alexidze were instructors and the great Feodor Lopukhin himself, a consultant." While still a student, and later, after graduating, he has staged many spectacles and isolated numbers, which have brought their performers many victories at the international ballet competitions, while he himself won a State prize for the ballet *Cipollino*. The ballet was shown on stage of the **Bolshoy Theater** in Moscow and of theaters in Minsk, Voronezh, Ufa, Kishinev, Krasnodar, Vilnius, etc. Various Moscow companies have performed his *Little Prince* to the music of Ye. Glebov and *Scarlet Sails* to the music of V. Yurovsky. Even today he is not only a famous teacher but also an active choreographer. At present he is working on the ballet *Doctor Doolittle* to the music of I. Morozov. Among his more remote aspirations is a ballet to the S. Prokofiev's *Alexander Nevsky* cantata.

■ Under the **TIME OF BALLET** column, the article *Talent, Work, and Luck* by Galina Inozemtseva and Olga Shkarpetkina is dedicated to choreographer and instructor Rostislav Vladimirovich Zakharov, whose centennial is celebrated this year. "Rostislav Vladimirovich had always been noted for artistic obsession. Having graduated from the **Leningrad Choreography School** in 1926, he dedicated all his life up to the very last days to ballet. Khar'kov, Astrakhan, Saratov, Kiev – wherever he was he worked and worked, endlessly. In 1929, he is back in Leningrad, at the **Institute of Theatrics**, for life itself, as Zakharov clearly saw, demanded a constant replenishment of one's artistic and scholarly stock, which had been plentifully provided for by his mentors, the famous stage director Vladimir Soloviov and the outstanding scholars Stefan Mokulsky and Ivan Solertinsky. Then came choreographing of dances in opera productions at the famous **Mariinsky (then Kirov) Theater**... An offer by Boris Asafiev to start working on the then new ballet *The Fountain of Bakhchisarai* proved an eventful point in Zakharov's life story. ... Thus a new current in the Russian art of choreography was born whose landmarks were such productions of

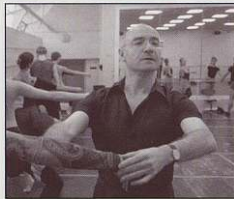


Zakharov's as *Illusions Lost*, *The Captive of Caucasus*, *Taras Bulba*, *Cinderella*, *The Peasant Young Lady*, *The Brazen Horseman*, and *Red Poppy*. Working with Zakharov had helped flourish outstanding talents who had constituted in 1930's through 1950's the pleiad of brilliant masters of national ballet, foremost of whom was the great Galina Ulanova". Owing to Zakharov's efforts the Chair of Choreography was created at the **State Institute of Theatrics (GITIS)** in 1946, which now has evolved into the Choreography department of the **Russian Theater Academy**. Rostislav Vladimirovich had lovingly cherished his brainchild – he had created curricula and instructors' manuals, employed prominent experts and instructors, and written textbooks. The article ends with a set of excerpts from Zakharov's admissions for his pupils – choreographers, performers, instructors, and critics, whom he called helpers and friends of choreographers and dancers.

■ The **BALLET READINGS** is a new column where the editorial board intends to acquaint the readers with major currents in ballet studies and the contemporary science of theatrics, and is ready to welcome young scholars as contributors. There are two articles presented here. *Information Backing of a Ballet Production* by Xenia Fokina deals with the main task of ballet management, which is to prevent a ballet production from getting lost in the wide world filled with multitudes of various shows. *Choreographic Symphonism: Ways and Crossroads* by Larissa Abyzova touches upon a scholarly problem specifically related to the field of ballet studies. "As practice has shown, symphonic dance is able to develop in various new directions in order to meet demands

of the time and spiritual demands of the society. Feodor Lopukhov's idea that new ways of choreographic expression may only be paved based on the basis of such dance that emerges out of structure and figurativeness of music, has been taken up from the leaders of 1960's and 70's and further artistically developed by their followers, young masters of today."

■ In the **BALLET CLASS** column, Valeria Uralskaya relates of the methods used by the world renowned teacher Mikhail Messerer. "It is in whose class and with which instructor the ballet artist starts his/her day that the quality of the performance we are to see tonight depends on. Is this not the reason why legends never die in the ballet sphere about expert ballet repetiteurs' training classes?" The writer analyzes "authorial" classes by Mikhail Messerer and his principle of combining classical exercise routine with building up of a composition. The article touches upon the origins of his ballet life, which began at the



Moscow Choreography School and continued at the Bolshoy Theater. "In other words, Mikhail Messerer is a bearer of traditions of Moscow ballet school." His involvement in the world of ballet, undoubtedly, was largely influenced by his family – his famous mother Sulamith Messerer and his equally renowned uncle Asaf Messerer, whose classes helped shape Mikhail too. Today he shapes his own classes according to the troupes he is working with, to their particular qualities, their traditions, their level of skill, and the tasks they need to perform at any given period. "There is such a notion in ballet as 'international star'. Speaking of Messerer and his school one may talk of 'international teacher', from whose hands the ballet artists of many countries all over the world receive the rich experience of a true bearer of the school of classical dance."

■ The **WORLD OF BALLET** column takes its readers to Hamburg. Elena Solominskaya in her article *Episodes and Echo* covers the *Ballet Days in Hamburg Festival – Hamburger Ballett Tage* – and analyzes its broad repertoire centered on a common theme. As a

leitmotif for this 33-rd festival, John Neumeier chose "Myths and Fairy Tales" and collected a whole patchwork of fabulously beautiful ballets. "Not only did John Neumeier create a school, a troupe, a theater, and a foundation named after him, but also



conceived and brought to life these inevitable evenings, days and nights of ballet. He created a veritable *Gesamtkunstwerk Neumeier*, in which we encounter a unique phenomenon, when one person – again, not only a creator, an artist, a teacher, but also an undisputable leader and talented manager – emanates around him a powerful energy field."

■ The article presented in the **BALLET GALLERY** column contains an exciting story. Valeria Gerashchenko suggests that a series of drawings by the Russian artist count Fyodor Tolstoy called *Sweetheart* and known as an artwork for the cognominal poem by Hippolite Bogdanovich, is related to the ballet theater of the Pushkin times. The writer proves her hypothesis by juxtaposing historical facts, both well known and obscure for general public, and reconstructing ballet scenes from their descriptions. The iconography of the Didelot ballets is extremely scarce, and therefore any opportunity to get acquainted with anything related to them, whatsoever indirect it might be, is of particular interest. The storyline of *Sweetheart* is directly related to, and has obvious parallels with, the Didelot's ballet *Cupid and*



Psyche, which premiered in 1909 at the **Hermitage Theater** and became a memorable occasion. "Tolstoy's drawings are doubly interesting in that they are inspired by the lost ballet by Didelot, and one would like to readress the statement by L. Grossman and say that nobody has noticed how Fyodor Tolstoy debuted as a drawer by means of a ballet series".

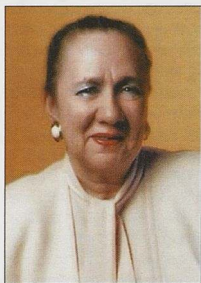
It is a generally accepted notion that serious ballet studies are conducted only in Moscow and St. Petersburg. But that is far from the truth. These

days all major cities with ballet theaters and/or companies have their own critics who provide press coverage of all new choreographic events and at times do scholarly researches. Among these welcome occurrences is a fundamental treatise of George Balanchine prepared by Oleg Levenkov and published by the **World of Books Publishing House in Perm'** in 2007. Victor Vanslov reviews the book in the **BALLET LIBRARY** column. "Levenkov has dedicated 20 years of his life to studies of his favorite choreographer's work. ... It is the first scholarly research of this outstanding 20-th century choreographer's work ever to be conducted in this country."

■ The **INFORM-BALLET** column adheres to its tradition and presents a patchwork of the world of dance. One of its articles, **A Housewarming at Bolshaya Dmitrovka** by Olga Shkarpetkina, deals with the past season at the **K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko Musical Theater of Moscow**, which was the first season on the renovated stage of the reconstructed theater. The ballet premieres the writer relates of have been "tested" on both Great and Lesser stages. The season has been marked with brilliant debuts; the main repertoire ballets have gradually returned into the Theater's playbill.

■ Valeria Uralskaya's article *Lessons Taught by Change* concludes the issue. "Fussing, aren't we, gentlemen, just fussing – this is what one would like to say when characterizing the overall picture of choreographic art of 2007. Indeed, much is going on, but one is hard put to name memorable occasions. True, memorable occasions are scarce guests and, perhaps, do not visit stages too often. On the other hand, they can hardly emerge out of fussing about..." The writer muses over difficult matters. Why did the joy of sharing in the world experience, which we had for a long time been denied, turn into sadness? Did everything that has been taken from the worldwide sources prove worthy of our stage? "The problem is, while reviewing your own history it is hard to stop even at the point of revolutionary maximalist pathos. Still, I believe, a stop is necessary. Therefore let the question that demands a self-appraisal, the "Who are we?" question sound as a warning." Extending the upcoming New-year's greetings to all ballet personalities, the Magazine's Editor-in-chief wishes them to find their footings, "to find opportunities for themselves and for the audiences to encounter the things that would lift us all above the fuss and afford us a view from the horizon."





УРОКИ перемен

P.S.

«Суетимся, господа, суетимся!» – сказать бы, характеризуя общую картину хореографического искусства в уходящем 2007 году. А ведь и, правда – происходит много, а события назвать трудно. Событие – вообще редкий гость и, наверное, не может часто посещать сцены. Но ведь из суеты ему не суждено появиться... Что-то не сходится, не срастается.

Говоря о сегодняшнем, трудно быть объективным. Возможно, что-то недооцениваешь, а чему-то отдаешь не проверенные предпочтения. Не случайно с горизонта пройденный путь виден яснее. Но, тем не менее, сами суждения, не исключено, могут оказаться полезными, пускай и не бесспорными. Ясно, что картина хореографической сцены последних лет резко меняется. В чем-то изменение приносит пользу, в чем-то – вред. На сломе времени искусству особенно трудно.

Путь познания мирового опыта, поисков и достижений, долгое время от нас закрытых, был без сомнения важным. И продуктивным в тех случаях, когда след за ним, познанием, шло осмысление собственных достижений или просчетов. В определенный момент отечественный балет перестал себя идеализировать, и это в чем-то дало позитивный эффект. Эффект, однако, ввел в эйфорию, и в пересмотре своих же ценностей мы вовремя не смогли остановиться, «выбросив» в канаву истории помимо шелухи и все, что ее

достойно, что, возможно, обеспечило жизнедеятельность нашего театра. Потому радость познания сменилась грустью. Далеко не все, взятое из мировых источников, оказалось достойным нашей сцены, а «вторичное» и «аналогичное», востребованное поначалу на правах инноваций, быстро обнаружило свои пределы. Но вот беда – пересматривая собственную историю, трудно остановиться, даже в пафосе революционного максимализма. Остановиться же, думаю, надо. Поэтому пусть предостережением прозвучит вопрос, требующий самооценки: «Кто мы?» Племя, не помнящее родства, добровольные манкурты? Компьютерные хакеры? Или отважные ревизоры собственной истории, на которую не без зависти до сих пор поглядывают те, у кого мы с алчностью берем уроки перемен?

Культура – бесспорная часть идеологии и не может быть абсолютно свободной от социального статуса времени и политической линии государства. И, тем не менее, история культуры пишется из тех достижений, которые собирают феномен художественности из вариативных направлений, стилей и жанров, характерных для разных эпох и поколений. Не идолы, а художественные лидеры определяют исполнительское и авторское искусство в самые сложные – и политически жесткие, и совсем недобрые для творчества – времена.

Забывая прошлое, в будущем легко обнаружить потери в таких тонких «конструкциях», как духовность, самобытность, стиль и язык – составляющих сам процесс творческого созидания. А потому нуждающихся не в пересмотре, а в защите.

Картина уходящего 2007 года при всей своей суетливости обостряет вопрос о направлениях живого театра и в столицах, и на так называемой периферии. Пока он жив – и преклонением перед произведениями мировой культуры (достойных и, мягко говоря, проблематичных с точки зрения выбора), и восстановлением ушедшего в прошлое «раритетов». Ставим кавычки, так как понимаем тщетность попытки двигать историю вспять – особенно в живом исполнительском искусстве театра. В этом ретро-жанре легко найти и яркое, достойное внимания, и то, что внимания вряд ли достойно. Здесь важен трезвый взгляд – и в методах разбора, и в оценках результата. Есть также и поиски новых тем, открытия новых названий и – что важно – выразительных средств. Хочется, поздравляя всех деятелей хореографического искусства с наступающим Новым Годом, пожелать всем найти точки опоры, найти для себя и зрителей возможность встреч со всем тем, что поднимет нас сообща над суетой и подарит взгляд за горизонт.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

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

Grishko®

Новая коллекция
балетных купальников
из элитных итальянских
тканей с эластичным
кружевом
в салонах GRISHKO:

Москва

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

Санкт-Петербург

ул. Гороховая, д. 30
Торговый зал
тел.: (812) 310 4805
Отдел оптовых продаж
тел.: (812) 713 5032,
e-mail: spb@grishko.ru

Новосибирск

ул. Даргомыжского, д.8а
Офис. 28 (3 этаж)
Отдел оптовых продаж
тел.: (383) 228 6460,
e-mail: novosibirsk@grishko.ru

Киев

ул. Саксаганского, д. 226
Торговый зал
тел.: (044) 248 7158
Отдел оптовых продаж
тел.: (044) 248 7157,
e-mail: grishko@uninet.kiev.ua

www.grishko.ru