



БАЛЕТ BALETT

январь - февраль
№1 (148) 2008

Маги, рыцари и звезды:

«Душа танца - 2007»

Николай Боярчиков:

о профессии хореографа,
цивилизации и культуре

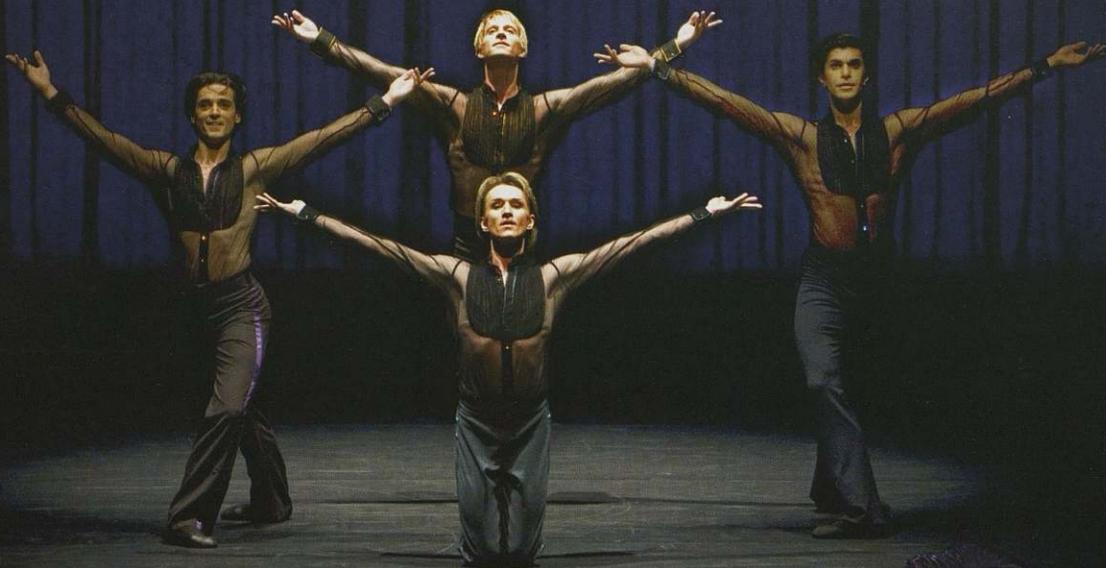
В нашу гавань заходили корабли:

«Корсар» в Большом театре
и «Кремлевском балете»

*С Новым
годом!*



Всё могут



короли!

Выступление каждого из них – событие.
Выступление всех вместе – событие историческое.
Попытки сравнить – неизбежны.
Выбрать лучшего – невозможно.
Их уникальность бесспорна.
Их незаменимость – миф.

«Короли танца» – это танцевальный проект, придуманный продюсером Сергеем Даниеляном и осуществленный совместно с Центром исполнительских искусств Графства Оранж (Калифорния). В его основе лежит идея собрать на одной сцене лучших современных танцовщиков мира. Выбор пал на четверых ведущих солистов балета из разных стран, воспитанников различных танцевальных школ. Блистать были призваны американец Итан Стифел, датчанин Йохан Кобборг, испанец Анхел Корейя и российский танцовщик Николай Цискаридзе.

Полтора года назад проект увидели американские зрители, теперь его показали и в России. В программе – одноактный балет Кристофера Уилдона «For Four», поставленный специально на «великолепную четверку». Но балетные короли не боги – они телесны (и слава Богу!). Получившего травму Йохана Кобборга на московской сцене заменил солист Большого театра Дмитрий Гуданов, доказав свою принадлежность к высшему танцевальному сословию.

Увидеть Кобборга москвичам удалось в его соло «Послеполуденный отдых фавна», а также в балете Флеминга Флиндта «Урок», который по очереди в течение четырех вечеров станцевали и другие участники проекта – Николай Цискаридзе, Анхел Корейя и примкнувший к ним еще один солист Большого Сергей Филин. Чем не еще один «король»!

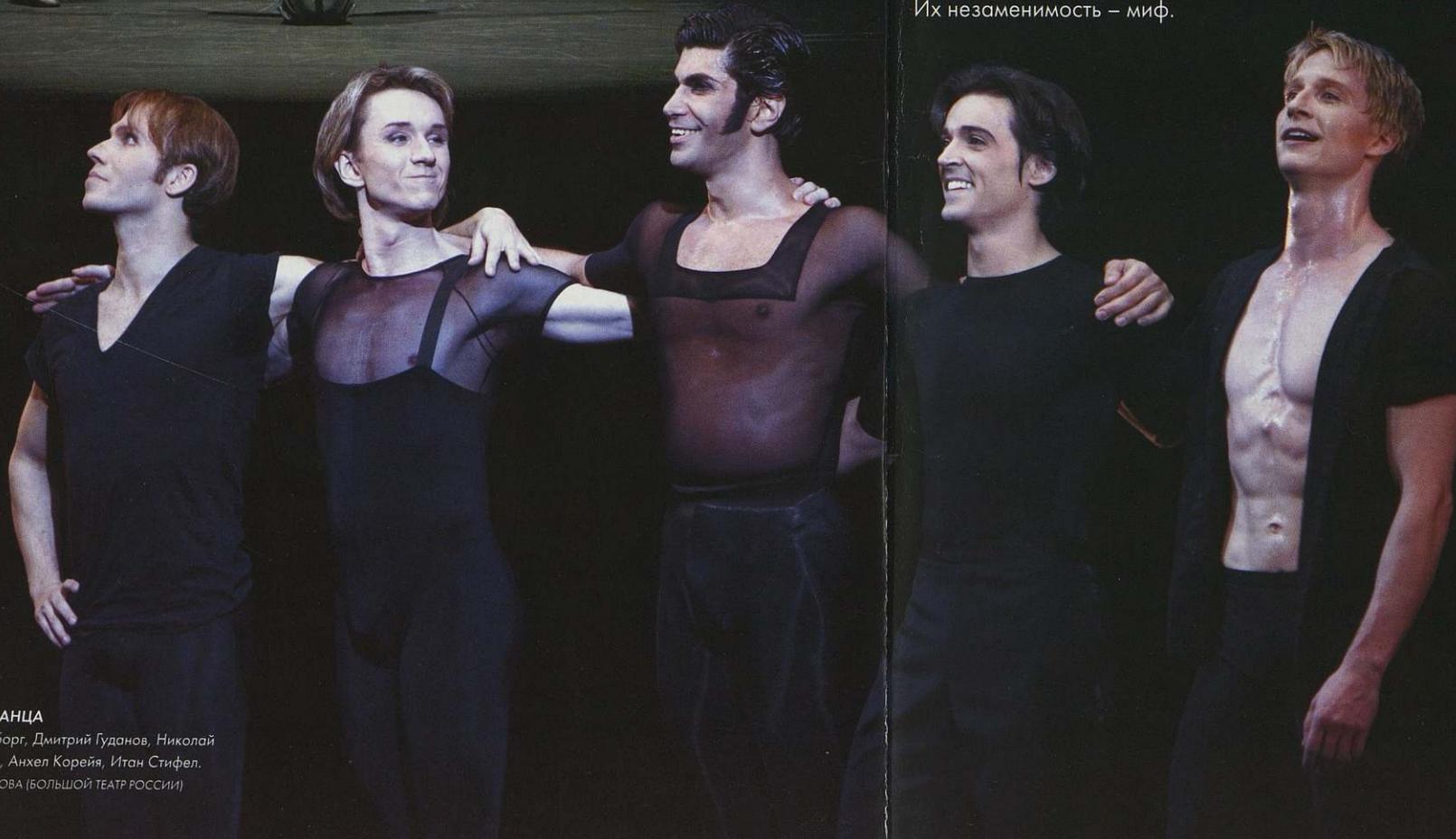
Из других сольных работ зрители увидели перевоплощения в «Кармен-соло» Николая Цискаридзе в постановке Ролана Пети, «We got it good» Стентона Уэлша в виртуозном исполнении Анхела Корейя и фрагмент из Dancin' Боба Фосса, который подчеркнул универсальность Итана Стифела.

Идея проекта проста и обезоруживающе позитивна. Четыре человека на одной сцене. Сначала они танцуют вместе, потом каждый по отдельности. И, наконец, по очереди одно и то же. Напоминает программу гипотетического балетного конкурса. Только конкурсанты давно уже не нуждаются в признании. Они вышли на такие вершины мастерства, которые не выразить оценками, они – короли.

КОРОЛИ ТАНЦА

Йохан Кобборг, Дмитрий Гуданов, Николай Цискаридзе, Анхел Корейя, Итан Стифел.

Фото Д.ЮСУПОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР РОССИИ)





Н. Цискаридзе.
«Урок».

ФОТО Д.ЮСУПОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР РОССИИ)

Н.Капцова
и А.Корейя.
«Урок».

Н.Капцова
и Й.Кобборг.
«Урок».

И.Лиёпа,
С.Лункина
и С.Филин.
«Урок».



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№1 (149)
ЯНВАРЬ-ФЕВРАЛЬ 2008 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. ШУКОВА,
В. И. ПАЧЕС

Фотокорреспондент

Д. М. КУЛИКОВ

Корректор

В. М. КОЛОБОВНИКОВ

Компьютерный набор

Э. И. ВАСИЛЬЕВА

Художественное оформление

и предпечатная подготовка:

А. Г. ЛАРИОНОВА,
А. Е. ЛАРИОНОВ

Отпечатано в типографии:

ООО РПК «Арт-Пресс»

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. ВАСИЛЬЕВ
В. В. ВАСИЛЬЕВ
В. М. ГОРДЕЕВ
Е. Ф. ГОРИНА
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
Н. А. ДОЛГУШИН
В. М. ЗАХАРОВ
Н. Д. КАСАТКИНА
М. Л. ЛАВРОВСКИЙ
О. В. ЛЕПЕШИНСКАЯ
А. М. ЛИЕПА

И. А. МОИСЕЕВ

А. Б. ПЕТРОВ
Т. В. ПУРТОВА
А. Н. ФАДЕЕЧЕВ
Б. Я. ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

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

Советники

по экономическим вопросам:

Н. И. БУТОВ
Н. Ю. ГРИШКО
В. Н. КОВАЛЬ
В. Г. УРИН
М. М. ЧИГИРЬ
И. А. ЧИСТОПАШИНА

БАЛЕТ

BALLET

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

4 Н. Боярчиков. «Спаси профессию хореографа»

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»

- 6 Е. Власова. Р. Щедрин: музыка целует музыку
10 Р. Володченко, Г. Иноземцева. Нина Семизорова:
её уроки – откровение
12 Т. Касаткина. Валерий Шадрин:
вопреки обстоятельствам
14 Б. Акимов. Ян Годовский: преодолевающий амплуа
18 Ю. Лидова-Большакова. Татьяна Попко:
театральный характер
20 А. Максв. Шамиль Терегулов: жизнь – балету
22 Н. Деметьева. Гюзель Апанаева:
по заветам великого мастера

НОВЫЙ БАЛЕТ

- 24 А. Вадимов. В поисках аутентичности
27 Г. Иноземцева. От Жозефа Мазилье –
к Юрию Григоровичу
30 А. Мишин. Серенада Востока

БАЛЕТ-ПАРАД

- 32 О. Гончарова. Праздник абсурда
34 Р. Смит. Терпсихора в Тавриде
36 А. Чернецова. На кремлёвском паркете

БАЛЕТНЫЕ ЧТЕНИЯ: из новых диссертаций

- 38 Т. Портнова. Динамика танца в творчестве
мастеров XIX – начала XX вв.
40 Х. Исенжулова. «Нет!» – пластиковым пуантам

БИБЛИОТЕКА БАЛЕТА

44 ГАЛЕРЕЯ БАЛЕТА

47 ИНФОРМ-БАЛЕТ

50 ПАМЯТИ... ПАМЯТИ... ПАМЯТИ...

54 SUMMARY

56 POST SCRIPTUM

В. Уральская. Вот и год прошел...



НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ
ОБЛОЖКИ:

Сцена из балета

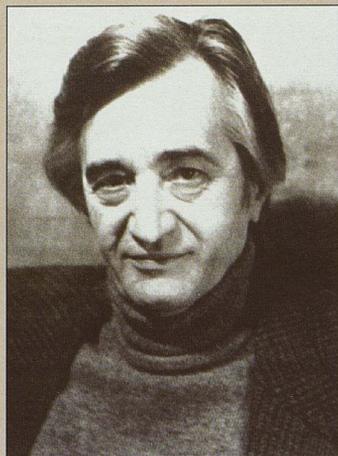
«Щелкунчик»

(хореография

Ю. Григоровича).

Фото И. ЗАХАРКИНА

Николай Боярчиков,
заведующий кафедрой хореографии
Санкт-Петербургской консерватории
имени Н.А.Римского-Корсакова,
народный артист России, профессор:



«СПАСТИ ПРОФЕССИЮ ХОРЕОГРАФА»

– **Николай Николаевич, такое ощущение, что хореографов в стране становится все меньше, хотя их учат и выпускают, как минимум, четыре ведущих вуза в Москве и Петербурге?**

– Откуда же им взяться, если в их появлении никто не заинтересован? Ни один деятель театра не приходит ни на наши экзамены, ни на конкурсы балетмейстеров. Ребята интересные есть и были всегда. Учебное заведение дает комплекс знаний, развивает эрудицию и так далее, однако становление хореографа происходит в театре. С какого перепуга Игорь Дмитриевич Бельский в свое время дал мне, студенту третьего курса, поставить большой спектакль «Три мушкетера» в Малом оперном театре? Или Игорю Чернышеву – балет «Антоний и Клеопатра»? И театр, и город были заинтересованы в рождении новых спектаклей, новых имен. Сейчас это никому не нужно. Наоборот, даже лучше, если театр не будет ставить новых балетов: меньше затрат, проще заняться перелицовкой классики.

Это моя основная боль: реанимировать профессию хореографа как важнейшую в театре.

– **Вы принципиально за то, чтобы во главе труппы стоял хореограф, а не худрук?**

– Хореограф наиболее верно определяет репертуарную политику театра – какие спектакли нужно сохранять, какие убирать. Не значит, что он все должен

сочинять сам. Но это как в драматическом театре: есть режиссер – есть театр. Не знаю ни одной балетной труппы, которая бы успешно развивалась во главе с худруком. Единственный театр с разумно продуманной и интересной репертуарной политикой – это Большой театр. Там, слава Богу, сообразили и выбрали хореографа, крепкого профессионала Алексея Ратманского. По всей России тенденция обратная. Почему появляются худруки? Потому что преобладают задачи не художественные, а коммерческие. Что продается, то и ставится. Балет сейчас стал товаром, востребованным лишь в определенной части. К примеру, Наталью Макарову приглашают в Михайловский театр поставить «Лебединое озеро». Хореограф вряд ли бы это сделал. В этом театре, начиная с Петра Андреевича Гусева, была задача ставить классическую хореографию как можно ближе к первоисточнику. В свое время мы провели большую исследовательскую работу совместно с кафедрой хореографии по восстановлению спектакля, привлекая всех, кто мог помочь, в частности – Марину Тимофеевну Семенову и Петра Андреевича Гусева. Мизансцены изменены, нет смысла их сохранять, но по хореографии наш спектакль ближе других к подлиннику 1895 года. Это был уникальный в мире спектакль, который сейчас исчезнет.

– **При дефиците масштабных личностей российских хореографов, возможно, спасут положение западные творцы?**

– Ради Бога, но приглашать нужно хореографов. Для меня театр – это храм, в котором есть определенная религия. Сегодня в театрах делаются вещи, которых не должно быть. При постановке классики необходим уровень грамотности. Еще Федор Васильевич Лопухов с Петром Андреевичем Гусевым пытались создать фонд, который бы давал театрам лицензии на право показывать произведения классиков.

Происходит двойная деградация. С одной стороны, артистов: их трудно заинтересовать творчеством (речь, конечно, не обо всех). С другой – зрителей. Народ лишили еще одного театра – Малого оперного, куда могли ходить люди со скромным достатком, прежде всего интеллигенция, те, кого интересует искусство, а не тусовка. Во имя чего? Сделать прибыльное предприятие. Что будет – уже понятно, примеров достаточно. Я сразу ушел, потому что чувствую себя беспомощным, когда надо «продавать товар» и выполнять трюки вместо художественных задач.

– К сожалению, время, когда на Ваш балет «Макбет» билеты спрашивали у метро, ушло. Армия служителей муз, для которых театр это храм, становится все меньшее. Есть ли какой-то выход, чтобы театр не превращался в предприятие?

– Беды наши оттого, что балет стал ходовым товаром. Психология новых русских такова, что они путают два понятия: цивилизация и культура. По мысли Юрия Тынянова, на Западе преобладает цивилизация, у нас – сохранилась культура. Мы сами себе все обрубаем, лишаем себя своих же традиций. В храме служба это – некий ритуал. В театре те же задачи: ненавязчиво сориентировать людей на истинные ценности. На мой взгляд, это должно быть государственной политикой, потому что театр требует затрат, усилий. Нация-то сейчас глупеет в общей массе. Исчезает понятие «интеллигенция». Сегодня мы теряем больше, чем приобретаем, потом будем каяться, но будет поздно. Теряем репертуарный стационарный общедоступный театр. За что боролся Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко? Чтобы народ имел доступ к театральным ценностям. Даже в самые жуткие времена революции и Великой отечественной войны правительство почему-то спасало оперно-балетные и другие театры, несмотря на то, что было невыгодно тащить в Пермь в эвакуацию Мариинский, в Куйбышев – Большой театр и так далее. Понимали, что необходимо спасти, хотя тогда это было менее выгодно, чем сейчас. Последним, кого я видел в театре из власть предержащих, был Анатолий Собчак. Он приходил на все премьеры нашего театра.

– Вы тридцать лет возглавляли балет Малого оперного, какую веру Вы исповедовали?

– Мне ближе литературный балет. Вообще, приоритет русского искусства, в отличие от западного, – создание литературных спектаклей. Достижения на Западе в этом смысле – слепки с наших. Не забуду, когда в 1970-е годы на гастроли приехал выдающийся английский хореограф Кеннет Макмиллан с балетом «Манон», мы все хотело над этим спектаклем, потому что у нас уже были опыты Юрия Николаевича Григоровича, Игоря Дмитриевича Бельского и других, продвигавших далеко вперед разработку сюжетного балета.

Наша вера – большой спектакль на специально написанную музыку. Что происходит сегодня? Тенденция делать коллажи. Из балета ушел композитор. Значит, ушла одна из основных определяющих эстетических позиций, мозговой удар. Композиторы, как правило, по интеллекту опережали хореографов, давали мощнейший толчок для развития новых форм и языка. Сейчас театры не имеют возможности заказывать музыку. У нас в консерватории в этом смысле «бездельничают» Борис Тищенко, Сергей Слонимский... А в театрах все, что угодно, ставят на классическую музыку.

– К какой жизни Вы сегодня готовите студентов-хореографов?

– Стараемся воспитывать хореографов, которые умели бы работать в разных условиях, ставить по заказу. Кто такой хореограф? Тот, кто придумывает новые движения или кто обладает ассоциативным мышлением? Второе качество развивать важнее. Изобрести новое уже очень трудно. Если можно что-то добавить к сказанному – уже хорошо. У нас бывают интересные экзамены. Например, очень порадовала совместная работа со студентами Александра Петрова, руководителя театра «Зеркаль». Ребята сделали фрагменты из мировых мюзиклов с потрясающими пластическими образами.

Наша выпускники работу находят, в школах, студиях, сегодня ни один драматический спектакль не обходится без хореографа, пластическое движение там востребовано. Но собственно балетные труппы крайне редко приглашают балетмейстеров на новые оригинальные постановки. Раньше главный балетмейстер был обязан подготовить два спектакля в год. В этом есть своя закономерность, человек находится «на крючке» профессии. Это подстегивало к поиску нового. Не случайно такая система существовала и в XIX веке. Дидло, Перро и Петипа каждый год вырабатывали план. Среди многочисленных постановок появлялись и шедевры. Только так они и могут появиться – в постоянной работе. На миниатюрах трудно проверить, способен ли человек поставить большой спектакль.

Сейчас в консерватории есть своя балетная труппа. Казалось бы – вот экспериментальный студенческий театр, где могут пробовать свои силы начинающие хореографы. Так их заставляют ставить «Лебединое озеро»!

– Кто сегодня идет в эту не престижную и крайне трудоемкую профессию?

– В этом году был большой конкурс – 3 человека на место. Приходят очень молодые ребята (мы в свое время были взрослее) и мало просвещенные в театральном процессе. Вроде смотрят по видео много чего, но своего отношения к этому не имеют. В театр студентов теперь не пускают, тоже парадокс времени.

Я держусь за балетмейстерские конкурсы, хочу вытащить людей из «подполья». Все равно ведь где-то что-то происходит и надо знать и видеть эту картину. В марте 2009 года мы собираемся провести Третий конкурс молодых хореографов имени Леонида Вениаминовича Якобсона «Агон». Первый был посвящен Петру Андреевичу Гусеву, Второй – Юрию Николаевичу Григоровичу. Конкурсы необходимы, это дает возможность молодым заявить о себе.

Родион ЩЕДРИН: музыка целует музыку

ПРОШЛО ПРАКТИЧЕСКИ ПОЛВЕКА СО ВРЕМЕНИ ПЕРВОЙ БАЛЕТНОЙ ПРЕМЬЕРЫ РОДИОНА ЩЕДРИНА. ЕГО «КОНЁК-ГОРБУНОК» БЫЛ ПОСТАВЛЕН В 1960 ГОДУ НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА. КОМПОЗИТОР НЕ РАЗ И С ВИДИМЫМ УДОВЛЕТВОРЕНИЕМ ПОДЧЕРКИВАЛ ФАКТ В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА БЕСПРЕЦЕДЕНТНЫЙ: СЕМЬ МИРОВЫХ ПРЕМЬЕР НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО! СВОЕГО РОДА РЕКОРД, ПОКА НИКЕМ НЕПРЕВЗОЙДЕННЫЙ.

● Родион Константинович Щедрин

пробивался на сцену, неоднократно упоминали его авторы. После премьеры страсти долго не утихали, балет, сегодня ставший олицетворением современного толкования сценического танца, подвергался жесткой критике, шокировал, новизна его эстетики вызвала отторжение у консервативно настроенных слушателей. В то время многочисленные «доброжелатели» адресовывали свои послания просто: Москва, Большой театр, Майе Плисецкой или Родиону Щедрину. Вот один из образцов наиболее корректной «слушательской рецензии»:

Уважаемая товарищ Плисецкая!

Неоднократно слушая и просматривая «Кармен-сюиту», поражаешься нескромности композитора Щедрина. Если серьезно воспринимать слова, что музыка это мелодия, то в музыке, там, где идет Щедрин – нет мелодии. Мелодия только там, где Бизе!

С уважением
уважающий балет зритель Мизель!

Послепремьерная атмосфера вокруг «Кармен-сюиты» была столь накалена, что Шостакович, сам много претерпевший на протяжении своей творческой жизни, счел необходимым публично высказаться по поводу спектакля: «Я видел «Кармен-сюиту» в Большом театре и был просто поражен, с каким блестящим мастерством Родион Щедрин сделал свою транскрипцию музыки Бизе. Это совершенно самостоятельная, я бы сказал, авто-

рская музыка, и она может достойно стоять рядом с лучшими транскрипциями Листа и Бузони. И как внешне все просто – ни одна из мелодий Бизе не изменена, чуть сместились акценты, струнные и ударные естественно и органично заменили голос певцов и полный состав оркестра! <...> Многим, я знаю, этот эксперимент Щедрина поначалу казался дерзостью, чуть ли не кощунством, а как дело обернулось? Праздником в балете, более того – новой большой удачей в советской музыке <...> Побольше бы таких экспериментов!»

В начале 1970-х годов, во время подготовки премьеры балета «Анна Каренина», редакция «Литературной газеты» буквально была завалена письмами, для корреспондентов которых само единение понятий Толстой – «АннаКа-

Э

то две из пяти опер – «Не только любовь» и «Мертвые души» и все пять созданных им балетов. Причем, хронология появления балетных премьер на первой сцене страны фиксирует определенную этапность, скрытые, но от того не менее важные стилистические прорывы, дающие новые художественные озарения.

Сейчас, когда творчество Щедрина обнаруживает целостную и стройную художественную перспективу, легко читаемые закономерности, когда его искусство вошло в общественное сознание с определением «классического», трудно представить, что еще несколько десятков лет назад именно балетный театр композитора (не его оперные, симфонические, кантатно-ораториальные и камерные жанры) был крайне болезненной точкой сцепления разнонаправленных художественных сил и жизненных амбиций. А иногда и обыкновенного, агрессивного в своей житейской сути непонимания. Отголоски давних эстетических споров сохранили пожелтевшие газетные и журнальные страницы.

20 апреля 1967 года, в Большом театре состоялась премьера «Кармен-сюиты». О сложностях, о том, с какими невероятными препятствиями спектакль

● М.Плисецкая и Б.Ефимов
в балете «Дама с собачкой».



● Алисия Алонсо
в сцене из балета
«Кармен-сюита».



ренина» – балет – современность – казалось нелепым. Но, пожалуй, особенное ожесточение вызвало хореографическое воплощение чеховской «Чайки». Дискуссию начала статья в многотиражке Большого «Советский артист». Вскоре спор о новом балете выплеснулся в широкую прессу. В более сильных выражениях, без особых церемоний оппоненты обращались и лично к композитору:

«...Над Вами же смеялась публика и возмущалась таким «творчеством» (особенно над музыкальной частью). По балету «Чайка» нельзя ничего представить: ни Чехова, ни той эпохи. А задача сценического изображения все же в ознакомлении зрителя с творчеством писателя и изображаемой эпохи. Не получилось этого у Вас совсем».³

Тем драгоценнее для нас иные свидетельства. Свидетельства очевидцев, пронизательно-провидчески умеющих распознать дерзновенные, прорывающиеся в будущее символы времени, услышать «всемирное звучание» рождающегося на глазах нового искусства нашего современника Родиона Щедрина.

Нельзя сказать, что у создателей балетного театра Плисецкой и Щедрина не было сильных, авторитетных защитников. В свое время с рецензиями в прессе выступали музыканты А.Свешников, Е.Светланов, Г.Рождественский, М.Гаривердиев, театральные критики З.Паперный, Н.Крымова. Блистательное эссе о премьеры «Анны Карениной», более похожее на стихотворение в прозе, оставила в «Литературной газете» Белла Ахмадулина. Она же, видимо

несколькими годами позднее, дала интервью для телефильма о Щедрине (режиссер Н.Субботин, авторы сценария Г.Гинзбург и Я.Платек). Этот поэтический текст, интеллектуально пронзительный и провидческий, сохранился в архиве композитора, и мы приводим его полностью, поскольку трудно увидеть завуалированную поэтику и вдохновенно изложить её суть и красоту.

«Я хочу, чтобы меня никто не принял за человека, который берет на себя смелость серьезно, многозначительно рассуждать о музыке. Я никогда бы не дерзнула пуститься в такие рассуждения. Для начала я сошлюсь на две своих строчки, в которых имеется в виду описать мое сложное соотношение с музыкой.

Зачем я не около стою, но слух на слух не обменяю.

Мой обращен во глубь мою, к сторонним звукам неменяем.

Однако у этих строчек есть продолжение:

Сначала музыка, но речь вольна о музыке глаголить.

Я хочу сказать, что лишь мое личное, живое, человеческое пристрастие к Родиону Щедрину дает мне как бы внутреннее право содеять такой маленький экспромпт похвалы ему и добрых пожеланий.

Я говорила о разнице поэтического и музыкального слуха, которую я, во всяком случае, ощущаю. Но в Родионе Щедрине есть нечто, что может меня сильно к нему привлечь и располагать. Все знают, что Щедрин сам имеет какую-то двойственность слуха, то есть мы знаем, что поэтическое звучание человеческой речи всегда

было для него притягательным.

У всех, наверное, на памяти его «Поэтория», в которой Родион Щедрин совпал с поэтом Андреем Вознесенским. Мы знаем, сколько голоса заключено в гортани Андрея Вознесенского, какое обилие поэтических интонаций, какая сложность и какое разнообразие звучания. И вот, я хорошо помню, как ошеломило мой слух совпадение двух этих людей. Когда множество звуков одновременно действовало на слух и на ум человека.

Пристрастие Щедрина к поэзии, к литературе не исчерпывается столь очевидным совпадением. Я совпадала с ним в моих литературных пристрастиях, и для меня было драгоценно то, что делал Щедрин, совпадало с русской литературной классикой.

Здесь проще всего сослаться на «Анну Каренину». Я помню, что меня очень тревожило все это представление. Каждый из нас знает, что человек, воспитанный на русской классике, имеет некоторую опаску к новым вариантам жизни наших любимых произведений. Здесь новые авторы, видимо, должны соблюдать какую-то торжественную целомудренную осторожность, прикасаясь к тому, что для всех нас так известно и так драгоценно.

И, видимо, мера этой осторожности определяется только степенью человеческого таланта. И вот, в случае с «Анной Карениной», кажется, не было ничего, что было бы обидно или оскорбительно для великой книги, которая для всех нас так много значит.

И вот последнее, что причинило мне какое-то особое высокое волнение. Это когда в стенах Большого театра, которые сами по себе всегда сильно действуют на

человека, я следила за тем, что происходит на сцене. А происходило именно продолжение жизни «Мертвых душ» Гоголя. Я прочла программу спектакля и признание Родиона Щедрина, что Гоголь – его любимый писатель, «Мертвые души» – его любимая книга. Но это не так уж поразительно, потому что все мы люди, навсегда соотносённые с этой книгой.

Спектакль меня сильно тревожил. Я уже предупредила, что рассуждать не берусь и не учена такому способу разговора о музыке, которому учены музыковеды, например. Это тревога, которую мне постоянно внушает музыка «Мертвых душ», она относится в первую очередь к тому, что она как-то будоражит наши национальные чувства. Тут действительно, речь идет о нашем Отечестве, России, непрестанно думаешь об этом.

То есть это вообще свойственно Щедрину. Я очень ценю в нем его национальный азарт, который всегда ощущается в созданной им музыке. Но этого было бы мало, потому что есть всегда опасность для человека, который сильно чувствует, каким-то инстинктом сильно чувствует национальное искусство, есть всегда опасность как бы замкнуться в этом и остаться в стороне от того, что происходит во всем мире, во всемирном искусстве.

И вот мне кажется драгоценным, что у Щедрина это не превратилось в какую-то национальную тулость, что ли. То есть, нет никаких сомнений, что это русский совершенно и очень русский человек, и в то же время мы понимаем, что это человек с пос-

вященным умом, с просвещенным слухом, если можно так сказать. Понятно, что все уроки всемирного искусства ему известны, что он дисциплинировал и развил себя на том уровне, который нам предлагает современная жизнь.

Вот в этом, пожалуй, есть основная причина моего человеческого пристрастия к Щедрину... Безвыходная и для меня зависимость от классики – не только от классической литературы, но вообще от классической русской речи. Я всегда собиралась служить ей. Но также я надеялась, что современное звучание нашего языка не чуждо мне. И для меня выход всегда был в этом.

То есть не нарушить гармонию, гармонию классической и старинной речи, в то же время совершенно соответствовать современному способу разговаривать, смыслить, писать.

Вот это вынуждает меня к особенной нежности к Щедрину. Я могу сказать, что мой слух необыкновенно любовался его «Кармен-сюитой». Это для меня прелестная совершенно вещь, потому что здесь как бы современное перенесение музыки не оскорбляет то, что всем известно. Наоборот, музыка целует музыку. Они находятся в нежном и неоскорбительном для слуха союзе.

Еще хотелось бы мне сказать, что, знаете ли, при общей доброжелательности к человечеству, к людям, каждый из нас имеет особенный взгляд, которым он следит за кем-то, кто ему особенно мил и дорог.

Я имею такой взгляд к Щедрину не толь-

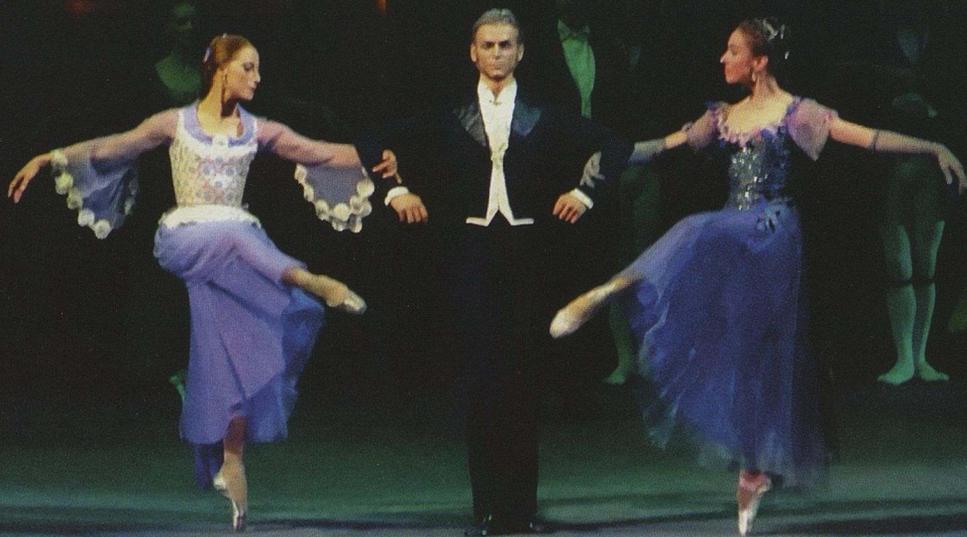
ко, когда присутствую вблизи его музыки, но просто, когда мне доводится видеть его. Мне, моему зрению нужна – его энергичная, легкая, поджарая фигура. И вот эта энергия, которая ощущается в его человеческой повадке, в его способе ходить, разговаривать, двигаться – эта пленительная энергия, которую мы читаем и в живых движениях Родиона Щедрина, и в его труде, который он часто доводит до нашего сведения; это отсутствие вялости, рыхлости, бесспорности, все это, мне кажется, обнадеживает нас в его будущем. И мне остается только вместе со всеми, кто захочет ко мне присоединиться, пожелать ему многих радостей, многих успехов для красоты, для блага нашей музыки, для ее всемирного звучания».⁴

[Конец 1970-х гг.]
Екатерина ВЛАСОВА
Фото Д.КУЛИКОВА

Примечания

1. РГАЛИ, личный архив Р. Щедрина, автограф. На конверте письма рукой Щедрина пометка – «ругань» (черные чернила).
2. Д. Шостакович Приглашение к молодой музыке. Беседа с Н. Лагиной // Юность, 1968, №5, с.с.83-87.
3. Письмо, подписанное зрительницей Е.Коновецкой из г.Горького. РГАЛИ, Личный архив композитора. Автограф.
4. РГАЛИ, личный архив композитора, машинопись. См. также: Б.Ахмадулина Музыка целует музыку. В сборнике: Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии. Редаст. Е.Власова, М., 2007.

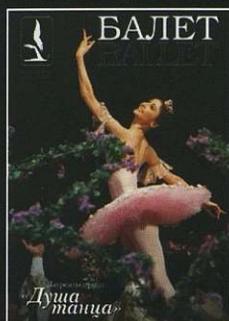
● Сцена из балета «Анна Каренина».



Журнал «Балет»

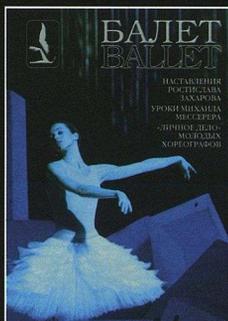
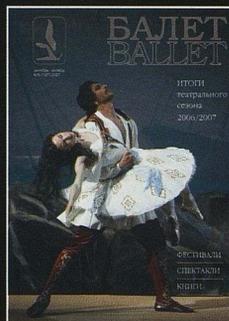
Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



*Студия
Андре*

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.

Нина СЕМИЗОРОВА:

её уроки – откровение



● Н.Семизорова
в балете «Жизель».

Фото Д.КУЛИКОВА

К

ажется, это было совсем недавно: юная Нина Семизорова дебютирует на кремлевской сцене в спектакле Большого театра «Лебединое озеро». Но время летит – и сегодня педагог-репетитор Нина Львовна Семизорова сама

с волнением следит за тем, как танцуют на той же сцене ее подопечные – молодые солистки театра «Кремлевский балет».

Более тридцати лет (с 1975 года в Киевском театре имени Т.Г.Шевченко, затем, с 1978 года – в Большом) – стаж активной сценической деятельности Семизоровой. В ее репертуаре, как в зеркале, отразилась своеобразная и многоликая панорама жизни отечественного балетного театра последней четверти прошлого века. Центральные партии в «Жизели» и «Легенде о любви», «Спящей красавице» и «Спартаке», «Лебедином озере» и «Каменном цветке», «Баядерке» и «Деревянном принце», «Дон Кихоте» и «Золотом веке», «Баядерке» и «Макбете» – разные роли, разные спектакли, разные хореографы, с которыми довелось сотрудничать. Но всегда исполнение Семизоровой отличали высокий академизм классического танца и профессиональная культура – качества, воспринятые ею от ее великого наставника – Галины Сергеевны Улановой, с которой Нина Львовна готовила свои партии в Большом театре. С 1999 года артистка – в «Кремлевском балете». Здесь она завершила свою сценическую деятельность, здесь плодотворно работает с молодыми танцовщицами, передавая им свой богатый исполнительский опыт. Девятый год Нина Львовна Семизорова – педагог балет-мастерского факультета Российской академии театрального искусства.

О своей наставнице говорят её ученицы.

Кристина Кретова (прима-балерина театра «Кремлевский балет», лауреат Международного и Всероссийского конкурсов артистов балета, лауреат молодежной премии «Триумф», обладательница приза журнала «Балет» в номинации «Восходящая звезда»):

● Н.Семизорова на репетиции.

Фото Д.КУЛИКОВА

«В театре с Ниной Львовной я работаю уже шестой сезон. И мне, честно говоря, очень повезло в том, что именно она все это время является моим педагогом. Ведь я пришла в театр неопытной и о своей профессии знала очень мало. Лучшего преподавателя и наставника в работе не могу себе пожелать. Она перестала быть для меня просто учителем – она стала мне близким человеком.

Первым спектаклем, над которым я начала работать с Семизоровой, стала «Жизель». Главную партию балета она разобрала со мной досконально. Многие замечания Нины Львовны были особенно ценны тем, что она в свое время сама готовила роль Жизели с нашей великой балериной Галиной Сергеевной Улановой. И думаю, и понимаю, что мне были переданы те лучшие традиции исполнения, которым следовала Семизорова в работе с Улановой. Потом я готовила с ней и другие партии, и в процессе нашего с Ниной Львовной сотрудничества, мне кажется, у нас получился настоящий творческий союз.

Нина Львовна всегда умеет найти подход ко мне. В любой ситуации – устала ли я, или, наоборот, полна сил – знает, как и что мне надо проходить на репетиции, где отдохнуть, а где собраться. Если бы не было Семизоровой, если бы она так увлеченно ни работала со мной, то я бы, наверное, не состоялась как балерина.

Нина Львовна постоянно помогает мне пойти в институт, профессионально учиться дальше, получать уже высшее образование. В балетных залах РАТИ (ГИТИСа) Семизорова особенно строго требует от меня четкого выполнения методических правил школы классического танца. И как эти знания помогают в театре!

Все свои «лауреатские» звания я получила благодаря каждодневным занятиям с Семизоровой. Моя самостоятельная гастрольная деятельность – тоже ее заслуга: ведь поначалу, приглашая меня на престижные фестивали балета, их организаторы руководствовались рекомендациями Нины Львовны, известной балерины Большого театра и авторитетного мастера, а отнюдь не



● **Н.Семизорова (Одиллия) в балете «Лебединое озеро».** Фото Д.КУЛИКОВА

терства, которыми владеет сама. Причем, занимаясь с нами, она стремилась к тому, чтобы мы не механически заучивали предлагаемый ею материал, а старались «пропустить» его через сознание, добываясь от нас активного отношения, пыталась разбудить в нас творческое начало, желание самим поучаствовать в педагогическом процессе – искать свои подходы к методике, осмысливать и развивать найденное другими.

Совершенно особое место в наших занятиях занимал личный показ Семизоровой. Я не побоюсь сказать здесь слово «откровение». Именно так можно назвать то, что демонстрировала нам Нина Львовна. Думаю, тут не нужны никакие объяснения: это надо видеть – профессионал меня поймёт. Прекрасная школа Семизоровой помогала ей выполнять комбинации в полную силу – не только грамотно, но артистично и вдохновенно. И мы смотрели на нашего педагога как завороненные.

Занимаясь в классе Нины Львовны, я постоянно убеждалась, как много значит для балерины состояние её профессиональной формы – это не только технические возможности, но и здоровье суставов, крепкие красивые стопы... И всеми этими качествами обладает моя учительница – народная артистка России Нина Львовна Семизорова, которая танцевала очень долго и до сих пор – в прекрасной форме, о чем свидетельствуют её показы на наших занятиях. Но нас, её бывших студентов, связывают с нею отношения не только педагога и её учениц. Нина Львовна – добрый тактичный человек, который видел в каждой своей воспитаннице личность, уважал в нас наше профессиональное достоинство.

Июсса Бикбулатова (солистка театра «Кремлевский балет»):

«В «Кремлевском балете» я уже второй сезон. До этого два года работала в Башкирском театре оперы и балета, где все роли репетировала с разными педагогами. В Москве, в труппе «Кремлевского балета», мне посчастливилось обрести постоянного наставника в лице Нины Львовны Семизоровой.

С Ниной Львовной я сделала партию Гориславы из балета Андрея Петрова «Руслан и Людмила». Моя героиня, словно вышедшая из сказок «Тысячи и одной ночи», наделена балетмейстером особой восточной гибкостью и пластичностью. Освоить такой новый для меня танцевальный язык было нелегко. Но Семизорова словно знала заранее, чем конкретно помочь мне и моей Гориславе, как осознать, почему у меня не получается то или иное движение, как исправить

ошибку. Потом мы с ней репетировали партию Феи Сирени из «Спящей красавицы». В этом балете Нина Львовна, будучи балериной Большого театра, исполняла партию Авроры. Видеоопленка сохранила ее восхитительный, наполненный искренностью танец юной принцессы, и его невозможно забыть.

Одна из последних работ, которую я сделала с Семизоровой, – партия Флер де Лис в балете «Эсмеральда», премьера прошлого сезона. Готовили мы ее довольно долго. Не все в «Эсмеральде» я сделала так, как могла бы, так, как учила Нина Львовна. Собой я осталась не очень довольна. Но после спектакля Семизорова меня успокоила и даже поддержала.

Ниней Львовной я не устаю восхищаться. Каждый день хожу к ней на класс и вижу перед собой молодую, полную сил балерину, которая, делая весь урок от начала до конца, умудряется за всеми уследить и никого не забыть. Ее замечания точны и полезны.

Нина Львовна для меня – вторая мама. Она всегда печется о моем здоровье, самочувствии, ее всегда беспокоит, в хорошей ли я нахожусь форме. Работа с ней проходит очень творчески насыщено. С ней мы всегда находим общий язык».

**Материал подготовили
Р.ВОЛОДЧЕНКОВ
Г.ИНОЗЕМЦЕВА**

● **Н.Семизорова на занятиях в театре «Кремлёвский балет».**

Фото Р.ВОЛОДЧЕНКОВА



моими исполнительскими качествами.

То, что журнал «Балет» отметил Нину Львовну призом «Душа танца» в номинации «Мэтр танца», для меня неожиданно не стало. Это заслуженно и справедливо. Жаль только, что в свое время она не получила приза в другой, столь же заслуженной номинации «Королева танца». Ведь она была и остается великолепной балериной, в чем мы, ее ученицы, постоянно убеждаемся во время занятий с ней».

Наталья Огнева (солистка Государственного театра классического балета под руководством Н.Касаткиной и В.Василева, заслуженная артистка России, лауреат международных конкурсов артистов балета):

«С Ниной Львовной Семизоровой жизнь свела меня в аудиториях и балетных залах Российской академии театрального искусства, и я благодарна судьбе за то, что в течение пяти лет была её ученицей.

Я пришла в её класс, будучи солисткой известной столичной балетной труппы, имея уже и немалый сценический опыт, и определённый репертуар. И потому на первых же занятиях с Ниной Львовной я почувствовала, насколько глубоки её знания методики классического танца – буквально до самых мельчайших деталей и подробностей – и опираются они у неё на сценические и педагогические традиции Большого театра. Выдающаяся балерина пришла в институт к студентам с тем, чтобы передать нам тот запас творческих открытий, те секреты мас-



● Сцена из балета «Лебединое озеро»



ВАЛЕРИЙ ШАДРИН – ЛИЧНОСТЬ НЕЗАУРЯДНАЯ ВО ВСЕХ ОТНОШЕНИЯХ. ОН – ЧЕЛОВЕК, ЧЬЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОКАЗЫВАЕТ, ЧТО, НЕСМОТРИ НА ВСЕ ЗИГЗАГИ ИСТОРИИ И СЛОЖНОСТИ ПРЕДЛАГАЕМЫХ ЖИЗНЬЮ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ, МОЖНО ТВЕРДО И УВЕРЕННО ДЕЛАТЬ ДЕЛО, КОТОРОЕ ЛЮБИШЬ, КОТОРОЕ НУЖНО ЛЮДЯМ И ТАК ВАЖНО ДЛЯ КУЛЬТУРЫ СТРАНЫ.

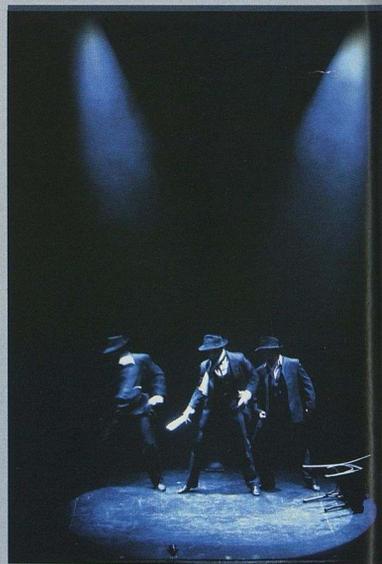
Валерий ШАДРИН: вопреки обстоятельствам

Его, чиновника, двадцать лет тому назад деятели театра тогда еще Советского Союза выбрали секретарем Правления Союза театральных деятелей СССР по организационно-творческим вопросам. Это, наверное, единственный случай, когда творцы готовы были видеть среди своих руководителей человека, много лет возглавлявшего департамент культуры Москвы. В нем удивительно соединились лучшие качества, которые, как принято считать, присущи русскому человеку, но встречаются сегодня все реже. И еще – он очень любит театр и людей театра, не декларируя это и не выставляя напоказ. Ему платят тем же. Причем, деятели не только отечественного театра, что вполне объяснимо, но и режиссеры, художники, продюсеры, актеры из разных стран мира, с которыми его связывает многолетняя работа в качестве Генерального директора Международного театрального фестиваля имени А.П.Чехова. Вместе с Кириллом Юрьевичем Лавровым и Олегом Николаевичем Ефремовым Шадрин стал одним из идеологов и организаторов этого фестиваля в самое трудное для страны время. Мысль об учреждении фестиваля впервые была высказана на учредительном съезде СТД СССР в 1986 году. А когда спустя пять лет фестиваль благодаря невероятным усилиям его организаторов состоялся, это была уже другая страна. Роль Шадрина в преодолении всех трудностей, а иногда, прямо скажем, неведения и даже сопротивления, была огромна. «Чем хуже жизнь, – писа-

ла одна из наших газет, – тем большего масштаба его фантазии, пытающиеся эту самую жизнь облагородить...»

Появление Чеховского фестиваля было своевременным еще и потому, что рухнула вся система гастрольной деятельности, и фестивали стали единственной формой международных театральных обменов, возможностью сохранить единое театральное пространство на территории бывшего СССР. В программе Первого Чеховского фестиваля были только драматические спектакли, среди них немало выдающихся, но уже Второй чеховский свои жанровые границы расширяет. Уже в 1998 году зрители увидели спектакли Национальных хореографических центров Франции – постановки Маги Марен и Даниэля Ларрье; в программе этого фестиваля был и интереснейший спектакль «Дневник Вацлава Нижинского» – совместная постановка Авиньонского театрального фестиваля и нескольких театральных трупп Франции (в роли Нижинского – артист «Комеди Франсэз» Реджеп Митровица). В следующих фестивалях приняли участие Петербургский театр балета Бориса Эйфмана и Московская «Новая Опера», Большой театр России, Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, «Геликон-опера». Широко представлены музыкальные театры и в программе Третьей Всемирной театральной Олимпиады, которая состоялась в Москве одновременно с Четвертым Международным театральным фестивалем имени А.П.Чехова.

Как руководитель фестиваля Шадрин поставил перед собой задачу показать соотечественникам работы выдающихся мастеров хореографии, известных всему миру, но не известных российскому зрителю. Оглушительный успех постановок Пины Бауш, Мэтью Боурна, не-



● Сцена из балета «Тангера»

поддельный интерес к работам Лин Хвай Мина, Моры Годой, Мари Шуинар, Дзе Канамори подтвердили правильность

выбора и способность руководителя фестиваля удовлетворить интересы как профессионалов, так и широкой зрительской аудитории.

Впервые спектакль «Гвоздики» Пины Бауш был показан в рамках фестиваля «Дни театра Федеративной республики Германии в Москве» в 1989 году, организованного тогда еще СТД СССР, и это было событием незабываемым. Благодаря Валерию Ивановичу Шадрину сохранились и в дальнейшем укреплялись международные связи Международной конфедерации Союзов театральных деятелей (МКТС), которая, когда распался Советский Союз, стала правопреемницей СТД СССР и Чеховского фестиваля. Шадрин высоко ценит партнеров, умеет установить с ними не только деловые, но добрые человеческие отношения, поэтому многие выдающиеся деятели театрального мира считают его своим. Поэтому они с готовностью откликаются на приглашения участвовать в Чехов-

ском фестивале и в совместных творческих проектах. Во многом благодаря личностным качествам Шадрина Чеховский фестиваль, несмотря на все «но», прописанные временем и обстоятельствами, оказался жизнеспособным и не перестает радовать и удивлять зрителей.

Шадрин сделал многое из того, что произошло впервые в нашей стране. Под его руководством были организованы фестивали немецкого, французского, итальянского театров, Дни литературы и искусства Финляндии (при участии Балетной труппы Й.Уоттинена), Фестиваль театрального и танцевального искусства Цюриха, Фестиваль Фламандского театрального искусства с участием Балетной труппы Вима Вандекейбуса, гастроль Лондонского театра современного балета и многое, многое другое.

Конфедерации и Чеховскому фестивалю мы обязаны знакомством с тремя удивительными постановками Пины Бауш («Гвоздики», «Мойщик окон», «Мазурка Фого»), двумя – известного английского хореографа и режиссера Мэтью Боурна («Пьеса без слов» и «Лебединое озеро»). Танцевальная труппа «Cloud Gate» из Тайваня представила спектакли «Лунная вода» и «Песни странников», канадская «Компани Мари Шуинар» – четыре одноактных балета – «Прелюдия к послеполуденному отдыху фавна», «Весна священная», «24 прелюдии Шопена», «Хорал». Зрители увидели интересную работу молодой звезды японского современного танца, основателя и руково-

дителя труппы «Ноизм» Дзе Канамори «Нина – материализация жертвоприношения». Москвичам был показан первый в своем роде аргентинский мюзикл «Тангера» в блестящем исполнении труппы из Аргентины «Диего Ромая Компани».

Деятельность Шадрина выходит далеко за пределы Чеховского фестиваля. Он продюсирует спектакли, проводит в других странах «сезоны русского театра», театральные программы Национальных дней России на Всемирных выставках. В 2005-2006 годы Шадрин был Генеральным продюсером крупнейшего фестиваля Русского искусства «Европалия» в Бельгии.

О предстоящих планах всегда говорят с опаской, но, насколько нам известно, у директора Чеховского фестиваля уже готов проект программы следующего фестиваля 2009 года, в котором зрителей ждет много интересного и неожиданного, в том числе из того, что мы увидим впервые.

В.И.Шадрин – лауреат Премии города Москвы, Премии имени К.С.Станиславского, награжден орденом «За заслуги перед Отечеством IV степени», двумя орденами Французской республики – Кавалер Ордена литературы и искусства, Офицер Ордена академической Пальмовой ветви, медалью Правительства Китая «За сотрудничество и дружбу между народами». Что подтверждает помимо всего прочего и то, что обстоятельства современной фестивальной жизни России он не только создает, он их диктует, и – по праву.

Татьяна СЕРГЕЕВА



● Сцена из балета «Мойщик окон»

● Сцена из балета «Песни странников»



ЯН ГОДОВСКИЙ:

преодолевающий амплуа

В среднем поколении танцовщиков Большого театра Ян Годовский относится к числу тех, кто в наибольшей степени пользуется моим уважением и симпатией. Уважением — как профессионал высокого класса, симпатией — как чрезвычайно разносторонняя и цельная личность.

Наша встреча состоялась тринадцать лет назад благодаря случаю, который теперь, очевидно, можно назвать счастливым. Выпускников Московского хореографического училища, принятых в труппу, распределили по классам. Ян попал в мой класс.

С первого же занятия он привлек мое внимание серьезностью, наце-

ленностью на работу. Впечатление это в дальнейшем подтвердилось. Ян всегда приходит в класс в полной готовности. Это сказывается во всем: в том, как он одет, как настроен на работу. По таким признакам можно судить об общей культуре артиста, о его отношении к профессии.

С прилежностью первого ученика выполняет все задания у станка и на сцене, и всякий день становится для него ступенькой в творческом восхождении. На уроке, на репетиции Ян не жалеет себя, но его работа — не бездумно-формальный акт, каждое движение, каждая поза им продумываются. Это позволило артисту досконально изучить свой профессиональный аппарат и ни при каких обстоятельствах не терять самоконтроля.

От природы Ян наделен великолепной

● Я. Годовский в балете
«Симфония до мажор».

Фото И. ЗАХАРКИНА



● А. Горячева (Мари) и Я. Годовский
(Принц) в балете «Щелкунчик».

Фото А. БРАЖНИКОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР РОССИИ)

● **Я. Годовский (Шут)**
в балете «Лебединое озеро».

Фото И. ЗАХАРКИНА

сматривая классы с целью формирования исполнительских составов, сразу выделяют Яна. И Джон Ноймайер, и Пьер Лакотт, и Александр Грант, и Ролан Пети, у которого Ян исполнял партии Клода Фролло в «Соборе Парижской Богоматери», а также солиста в «Пассакалии», были абсолютно удовлетворены сотрудничеством с Яном. А представители Фонда Баланчина после его выступления в «Гарантелле», «Симфонии до мажор» и «Агоне» сделали ему дорогой комплимент, назвав его истинным танцовщиком Баланчина.

Ян увлечен своей профессией. Он одинаково серьезно и творчески относится как к исполнению ролей в классических спектаклях, так и к освоению пластики в спектаклях современного репертуара. Быстро учит хореографический материал, налету схватывает замечания балетмейстера и педагога, что тоже свидетельствует о профессионализме танцовщика. Вот почему Годовский становится постоянным участником всех творческих проектов – независимо от того, входят ли они в репертуар или представляют внетеатральный формат.

Природа дала Яну благоприятные физические данные. С другой стороны, он выгодно отличается от многих своих коллег, которые необоснованно завышают самооценку, претендуют на партии,

которые им явно не по плечу. Ян хорошо знает себя, свои возможности и, если берется за конкретную роль, то каждое его выступление становится абсолютным попаданием в образ, всегда достигает высокого художественного уровня.

Годовский танцует с разными по физическим данным и темпераментам артистками. В дуэте он проявляет рыцарское внимание и галантность по отношению к партнерше, хорошее знание законов дуэтного танца, и, что, быть может, особенно важно – способность откликнуться на настроение балерины. Только при таких условиях снимается излишняя напряженность дуэта и возникает импровизационная свобода.

Импонирует мне и его характер – за каждым его поступком просматриваются взвешенность, осмысленность поведения. Например, иногда мы можем забыть о времени, оттачивая какой-то хореографический пассаж, а в другой раз, когда чрезмерная усталость тела подсказывает ему, что эффекта от репетиции не будет, Ян может попросить ограничиться какой-то одной задачей. Но наши репетиции – не только работа над техникой. Это и анализ психологии персонажа, поиск ассоциативного ряда, доверительный разговор на самые разные темы. Ведь Ян – молодой человек, не стоящий в сто-

● **М. Рыжкина и Я. Годовский в хореографической композиции «Момент».**

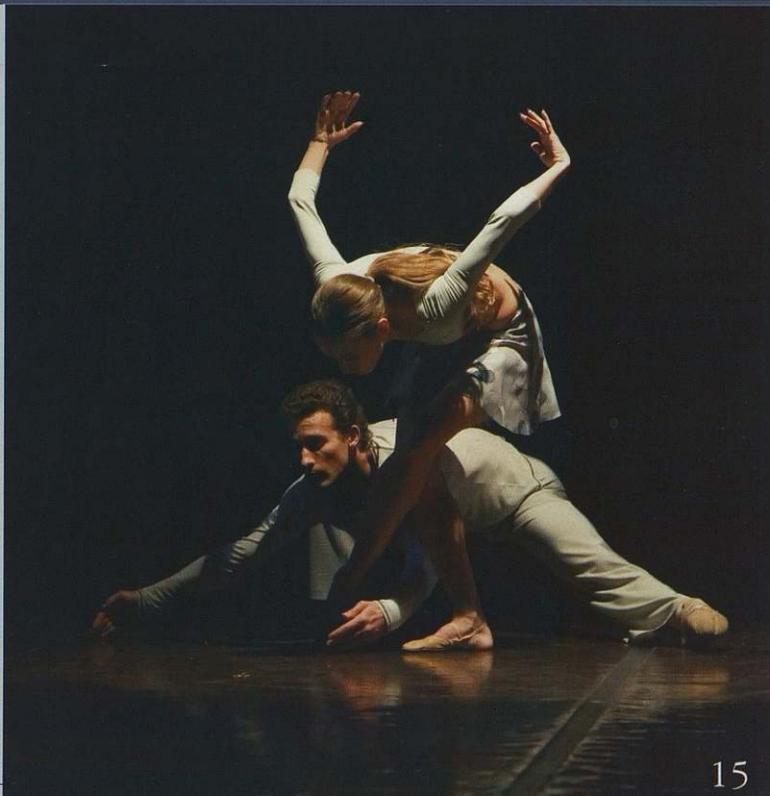
Фото М. ЛОГВИНОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР РОССИИ)

графикой, и это врожденное качество доводится до совершенства каждодневным трудом. По сути, абсолютное владение телом, умение им «рисовать» в пространстве в гармонии с музыкой и рождает на сцене Художника.

Годовский уделяет большое внимание тексту роли, ее танцевальной структуре, но в то же время умеет схватить целое. В нем живет ощущение авторского стиля и, конечно, индивидуальность – глубина, которая позволяет создавать яркие сценические образы. Не случайно в репертуаре Яна такие разные образы, как Филистрат-Пэк в «Сне в летнюю ночь» Д. Ноймайера, Классический танцовщик в «Светлом ручье» и Ян в «Болте» А. Ратманского, Ромео в «Ромео и Джульетте» Р. Покилгару, Ален и Колен в «Тщетной предосторожности» Ф. Аштона и многие другие.

Годовский демонстрирует на сцене виртуозную технику классического танца, как, например – в бессюжетном *pas d'action* «Дочери фараона», увлекает романтическим порывом Щелкунчика-принца, достигает пронзительного трагизма в роли Ромео и обнаруживает комедийный дар в образе Алена. Это ли не признак некой универсальности, расширяющей границы актерского амплуа?

Примечательно, что все приглашенные в Большой театр балетмейстеры, про-





● Я. Годовский (Ален) в балете
«Тщетная предосторожность».

Фото И. ЗАХАРКИНА

роне от жизни, в частности, жизни Большого театра. Вот почему он – опять-таки в отличие от многих других – бывает на всех премьерах, внимательно относится к актерским дебютам, всегда доброжелателен к коллегам. Он больше склонен предьявлять счет себе и всегда учится, накапливает навыки, жадно приобретает новые знания. В то же время Годовский прямолинеен и принципиален, может открыто высказать свою позицию.

Наверное, Ян Годовский не может пенять на равнодушие театральной Фортуны. За несколько последних сезонов он создал свои лучшие роли. Обретены серьезный сценический опыт, безупречная профессиональная репутация, признание критики и любовь публики. Оглядываясь назад, я не могу не испытывать гордости за то, что достижения Яна – результат нашего совместного труда и полного взаимопонимания. Когда учитель готов отдать все свои знания, а ученик чуток и восприимчив, итог их сотрудничества обязательно плодотворен. Надеюсь, в такой атмосфере единодушия и единомыслия мы и будем продолжать наши с Яном совместные творческие поиски. А что еще он привнесет на сцену – покажет время. В одном я уверен – это будет событием.

Борис АКИМОВ,
народный артист СССР



● Я. Годовский и Н. Цискаридзе
в балете «Сон в летнюю ночь».

Фото И. ЗАХАРКИНА

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 грим ❁
- парики ❁
- головные уборы ❁
- аксессуары ❁
- сувениры ❁
- классическая музыка ❁



ул. Нижняя Красносельская, д. 45/17

Тел.: (495) 662-54-77

www.tsalon.ru

часы работы: 10.00-20.00



УТРО ДЛЯ ТАНЦОВЩИКОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА ПОД РУКОВОДСТВОМ НАТАЛИИ КАСАТКИНОЙ И ВЛАДИМИРА ВАСИЛЕВА НАЧИНАЕТСЯ С КЛАССА ТАТЬЯНЫ НИКОЛАЕВНЫ ПОПКО. ЭТО ПОТОМ ОНИ РАЗОЙДУТСЯ ЗАНИМАТЬСЯ СО СВОИМИ ПЕДАГОГАМИ-РЕПЕТИТОРАМИ. ПОЗДНЕЕ ПРИЕДУТ НА ОБЩЮЮ РЕПЕТИЦИЮ И ПРОГОНЫ ХУДРУКИ. ВСЕ НАРАБОТАННОЕ В КЛАССАХ ОБЪЕДИНИТ И ОТТОЧИТ ИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОЕ ВИДЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ.

● **Татьяна Николаевна Попко** со своей ученицей **Екатериной Березиной**. Фото Ю.БОЛЬШАКОВОЙ

Но начинается день с внимательного взгляда Татьяны Николаевны. Новички, и не только они, иногда панически боятся чуть ироничного взгляда ее красивых, умных, темно-темно вишневых глаз, которые видят «насквозь»: какие они, балетные танцовщики, сейчас и какими смогут стать, если будут работать бескомпромиссно и безжалостно к себе самим. Работать с той высочайшей ответственностью перед профессией, как работали учителя самой Татьяны Николаевны, как неизменно, не давая себе поблажек, работает она. Попко не выносит малейшего проявления разгильдяйства по отношению к профессии, особенно когда оно маскируется под псевдосамостоятельность или независимость, будь то танцовщица, аккомпаниатор или кто-то другой, связанный с работой на сцене. Только взглянет, обронит короткую фразу не громким, но сильным голосом – и срзлит наповал. Так что запоминается на годы.

Татьяна Попко – одна из последних могикан легендарного русского балета XX века, чье наследие по сей день остается несобранным в своей многогранности и сложности развития. Все меньше остается живых носителей этой балетной культуры и высочайшего ремесла, которое передавалось только из рук в руки, только в непосредственной работе.

Родовые корни Татьяны Николаевны – театральные. Дед, великий актер немого кино, знаменитый Борис Петрович Тамарин, – играл ведущие роли в таких известных фильмах, как «Станционный смотритель», «Пушкин», «Емельян Пуга-

чев» и многих других. Бабушка – Вера Владимировна Пантелеева – всю жизнь прослужила в театре: сначала в литературной части Первого и Второго МХТ, а затем более сорока лет заведовала труппой в Театре кукол под руководством С.В.Образцова. Родители Татьяны Николаевны работали в Большом театре. Мама – Тамара Борисовна Хмырова – красавица, с огромными глазами, танцовщица с врожденным чувством стиля и блистательной координацией, окончила Московское хореографическое училище по классу Е.П.Гердт и с 1937 по 1959 годы танцевала в Большом театре.

Отец – Николай Михайлович Попко, чье становление в Большом театре проходило в классе юного педагога Асафа Мессерера, – был солистом Большого театра с 1929 года почти тридцать лет. Среди его любимых партий – Иванушка в «Коньке-Горбунке», Никез в «Тщетной предосторожности». Важным для него стало содружество с А.Радунским и Л.Поспехиным. Их знаменитый триумвират, где на Радунском «лежала» режиссура, на Попко – сочинение хореографии, а на Поспехине – отделка общих их идей до совершенства, вылился в совместные постановки в Большом театре балетов «Аистенок», «Светлана», «Алые паруса».

Татьяна Николаевна родилась в Москве, раннее детство пришлось на голодное военное время. После войны – уче-

● **Т.Попко – Коломбина.**



Татьяна ПОПКО:

театральный характер

● Т.Попко (Китайская кукла) в балете «Щелкунчик».



ба в Московском хореографическом училище. С 1957 по 1980 годы – работа в Большом театре. Занималась в классе у Г.Петровой и у А.Мессерера. По словам Н.Касаткиной и В.Василева, Татьяна получила от матери красоту, стать, идеальную координацию, от отца – балетмейстерское отношение к «лепке балерины». Миниатюрная танцовщица создала ряд волшебного-очаровательных образов в балетах самых разных хореографов, ставших в Большом театре в его «золотую эпоху». Непревзойденным оказался в её исполнении Конёк-Горбунок в «Коньке-Горбунке» Р.Щедрин в хореографии А.Радунского. Она была первой исполнительницей целого ряда партий – Пастушки в «Щелкунчике» П.Чайковского (хореография Ю.Григоровича), Принцессы в «Сказке о солдате и черте» И.Стравинского (балетмейстер Э.Суве), Пера в «Подпоручике Кижее» С.Прокофьева (в постановке О.Тарасовой и А.Лапуаури). Кроме того, Попко танцевала Огневушку в «Каменном цветке», Нунэ в «Гаянэ», Лиззи в «Тропую грома», Красную шапочку и Золушку в «Спящей красавице», танец с веерами в «Лейли и Меджнун», вела партии, созданные К.Голейзовским, А.Мессерером, Ю.Григоровичем, К.Сергеевым...

С 1981 года Татьяна Николаевна работает балетмейстером-репетитором в Театре классического балета. Поступив в Большой театр, она сразу, как в свое время и Асаф Мессерер, начала давать классы. По ее словам, драматического «разрыва» в переходе от профессии танцовщицы к профессии педагога у нее не было. Наталия Касаткина и Вла-

димир Василев говорят, что «Татьяна – педагог от Бога. Многие умеют давать класс, передавать движения. Ее класс – как песня. Она чувствует тела своих учениц. Класс рождается спонтанно, каждое утро разный. После ухода из Большого театра Екатерина Максимова, создавшая в спектаклях Театра классического балета партии Джульетты, Натали и ряд других, каждый день ходила в класс Попко. Хотя они ровесницы, авторитет Попко в классе даже для Максимова был непререкаем. Татьяна Николаевна в совершенстве владеет утонченной технологией преподавания, основанной на методике А.Мессерера и М.Габовича. Ее класс дает такую концентрацию мышц, что позволяет балеринам в дальнейшем долго сохранять хорошую форму. Ее ученицы долго-долго живут на сцене».

Определяя особенности класса А.Мессерера, Татьяна Николаевна вспоминает, что каждый мог к нему прийти, он давал общий класс – «умный, музыкальный, логичный, занимались всегда молча».

«Схема урока выработана учителями, – отмечает Попко. – Но сегодня иногда в труппу приходят молодые танцовщицы, для которых некоторые движения оказываются новыми и их надо учить. Например, если у балерины невысокий прыжок, следует добиваться, чтобы он получался за счет ее сильных сторон: за счет маха, шага (если он есть), рук. Каждого человека надо рассматривать как систему».

Среди нынешних любимых учениц Татьяны Николаевны – солистка Театра классического балета Екатерина Бере-

зина. Завоевать любовь и признание Татьяны Николаевны не просто. Человек она закрытый, умеющий установить непреодолимую дистанцию в личных отношениях, но абсолютно «доступный» в совместной работе и творчестве. Ее супруг – артист и педагог с мировым именем Борис Акимов, тоже уникальный педагог. К профессиональной работе друг друга они относятся с поразительным вниманием и оценивают один другого как педагога абсолютно непрезвзято.

Татьяну Николаевну тревожит то, что сегодня балетные классы в Большом театре ведут, как правило, артисты-педагоги старшего поколения, и им не приходят на смену молодые с таким же самоотверженным отношением к своей профессии. Поэтому, считает она, престиж профессии Учителя сегодня как никогда низок. Каждый раз, бывая за рубежом, она убеждается в востребованности у публики балетной классики, причем в том стиле и в той манере, которые выработала именно русская школа классического балета.

Она и хрупкая, и сильная – в этом суть характера настоящих балетных людей. Я спросила Татьяну Николаевну, чего сейчас ей хотелось бы для себя больше всего? Она внимательно посмотрела на меня и просто сказала: «Здоровья». Пусть исполнится это ее пожелание! Асаф Мессерер в своей книге «Танец. Мысль. Время» писал: «Театральный характер – это мужество выжить в буднях, это работа всему вопреки!»... У Татьяны Николаевны настоящий театральный характер.

Юлия ЛИДОВА-БОЛЬШАКОВА



Шамиль ТЕРЕГУЛОВ: жизнь — балету

● Шамиль Ахмедович Терегулов.

Биография Шамиля Терегулова трогает не меньше, чем сама его незаурядная личность. Отец — почтовый служащий, занимал пост начальника почтового отделения Уфимского района, мать — Камилля — была журналисткой. Жилось семье нелегко. К тому же на войне погиб брат отца, у которого осталось четверо детей: две девочки и два мальчика, и дядя приютил осиротевших племянниц. Тем не менее, несмотря на бытовые трудности, юный Шамиль живо откликнулся на предложение соседки Лили Ушановой поступить в балетную студию при театре оперы и балета. Девушка была ровесницей Рудольфа Нуреева и занималась вместе с ним.

Терегулову сразу понравилось в студии, там он ощутил себя словно в волшебной

сказке. Как раз на экраны вышел фильм-балет «Ромео и Джульетта» с Галиной Улановой, Юрием Ждановым, Алексеем Ермолаевым, Сергеем Коренем. Картина потрясла воображение мальчика, хотя и до этого он старался не пропускать ни одного оперного и балетного спектакля. К тому же прилежным студийцам выплачивалась двадцатирублевая стипендия. Терегулова не лишали стипендии ни разу. Может быть, оценки в актерском аттестате и не имеют решающего значения, но показательно, что все педагоги профилирующих дисциплин оценили подготовку Шамиля высшими баллами. По окончании студии в 1964 году, где Шамиль проучился четыре года, его сразу приняли в театр. Но хотелось совершенствоваться, расти. Тем более что перед глазами был пример Рудольфа Нуреева. Шамилю Терегулову повезло — его

взял под свое крыло видный пермский педагог Юлий Иосифович Плахт, причем, новичка при тогдашнем девятилетнем курсе обучения зачислили сразу в седьмой класс знаменитого Пермского училища.

Самостоятельный путь начался для него в Свердловском театре оперы и балета, но работал там Шамиль совсем недолго, — судьба привела Терегулова в родную Уфу, в местный оперный театр.

Главный балетмейстер Фаузи Сатаров, присмотревшись к Шамилю, предложил ему, совсем еще молодому артисту, давать классы и репетировать с кордебалетом. Терегулов к тому времени уже имел определенный опыт педагогической деятельности: еще в пору занятий в пермской школе он проводил занятия в балетной студии близкого к Перми города Закамска.

● Сцена из балета «Бахчисарайский фонтан».



В сентябре 1969 года в Ленинграде проходили Дни культуры Башкирии. В программе – балет Ф.Яруллина «Шурале» в хореографии Ф.Саттарова, где Терегулов исполнял заглавную партию. На спектакль пригласили известного балетмейстера Леонида Якобсона, который в пятидесятых годах осуществлял постановку «Шурале» в Кировском и Большом театрах. Он только что создал собственную труппу, куда были приняты и одноклассники Терегулова. Якобсон предложил Шамилю к ним присоединиться.

Но Шамиль остался в Башкирии. На уфимской сцене он исполнял партии Злого Гения в «Лебедином озере», Бирбанто в «Корсаре», Нурали в «Бахчисарайском фонтане», Колена в «Тщетной предосторожности»... Не чуждыми его дарованию оказались и образы романтического плана – принцев в «Золушке» и «Щелкунчике». Примечательно, что в некоторых спектаклях Терегулов исполнял по две-три роли: в «Журавлиной песне» – Юмагула и Арслан-бая, в «Дон Кихоте» – Базиля, Эспады, солиста в Цыганском танце.

Трудовой стаж Терегулова в Башкирском театре составил семь лет – до отъезда на учебу в Пермь, и двадцать два года после – с 1967 по 1989 годы, когда он начал совмещать педагогическую и актерскую деятельность.

В биографию «вписалась» и работа в Ансамбле народного танца имени Ф.Гаскарова, а с 1985 года – еще и в Башкирском хореографическом училище.

Распорядок дня был титаническим: в 8.30 начинался урок в училище, затем к 10.15-ти следовало успеть на утренний

тренаж в Ансамбле, после – пробежка в театр, к началу урока в 12.00. Ученики, репетиции, вечером – участие в спектаклях.

В 1989 году Терегулов уходит на пенсию и на протяжении целого года оставляет за собой лишь класс в училище. Но театр снова требует его к себе: Шамилю предлагают занять кресло художественного руководителя балетной труппы. Безусловно, слово «кресло» – это не более чем литературный оборот. В кабинете Терегулова не застать. С утра он дает класс артистам, после – репетирует или сочиняет, вечером, в театре, обязательно наблюдает за ходом спектакля.

Если сбросить со счета пару лет, когда Терегулов работал в Турции, то можно сказать, что вся его жизнь связана с Уфой.

Активная деятельность по поддержанию художественного уровня труппы, ее развития составляет само существо его натуры, и результаты трудов – очевидны. Афиша Башкирского театра обогатилась балетами Юрия Григоровича, Вячеслава Гордеева, Андрея Петрова, Андрея Меланьина. При непосредственном участии Терегулова в Уфе проходят ежегодные Международные балетные фестивали имени Нуреева. Выступает в роли хореографа и сам Шамиль Терегулов: в Турции ставит балет «Королева Аба» на музыку азербайджанского композитора Ф.Гусейнова, на уфимскую сцену переносит «Баядерку», создает собственные авторские версии «Ромео и Джульетты» и «Бахчисарайского фонтана».

Руководить башкирской труппой ему пришлось в нелегкий период жизни

страны, когда криминальные элементы уверовали в собственную безнаказанность и верховенство грубой силы. Терегулов испытывал давление, слышал в свой адрес серьезные угрозы от лиц, протезирующих тем или иным балетным «персонажам». Но шантажу никогда не поддавался. Мягкость характера и усилие воли, несгибаемой в принципиальных вопросах искусства, составляют в Терегулове таинственное сочетание, на первый взгляд, несоединимых свойств. Однако куда мучительнее оказались для Терегулова внутренние сомнения, борьба, протекающая в глубинах его души, где препяющаяся, воздвигаемые перед собой самим человеком, важнее, чем те, которые громоздит перед ним окружающий мир. Казалось бы, Терегулов может быть удовлетворен. Башкирский балет завоевал признание в отечестве и за его пределами, сам он отмечен как «лучший педагог» на различных международных конкурсах, его ученики завоевали многие призы и лауреатские звания. Сколько их, разлетевшихся по миру и танцующих на родной сцене! Это и Роман Рыкин – быть может, самый яркий и самый любимый, и Константин Иноземцев, и Айрат Фатхелисламов, и Николай Годунов, и Андрей Меркурьев, и Айдар Шайдуллин, и Руслан Мухаметов. Все они, как и башкирский балет в целом, обязаны Шамилю Ахмедовичу Терегулову своими творческими достижениями и успехами. Но они разлетелись, а те, кто завтра выйдут на башкирскую сцену, – его сегодняшняя, его неизменная забота...

Александр МАКСОВ

● Сцена из балета «Ромео и Джульетта».



Гюзель АПАНАЕВА:

по заветам великого мастера

Великий Игорь Моисеев не только создал прославленный во всем мире ансамбль, не только сформировал творческие принципы новаторского театра – театра народного танца, он постоянно и настойчиво шлифовал и развивал его исполнительские традиции, не давая им раствориться в общем потоке избитых танцевальных формул. В этом немалую помощь оказывала мэтру организованная в 1943 году при коллективе школа-студия.

Рождение школы было тщательно продумано Моисеевым, поскольку он понимал, что без притока новых артистических сил, впитавших опыт представителей предшествующих поколений, ансамбль существовать не сможет: «Если нет школы, нет и традиций, нет преемственности». С того давнего времени каждые пять лет моисеевская кузница кадров поставляет Ансамблю юных артистов, прошедших выучку у выдающихся мастеров – недавних ведущих солистов. Строжайшая творческая дисциплина и методика, которую эти педагоги бережно сохраняют и обога-

щают, помогают будущим танцовщикам за пять лет учебы овладеть секретами мастерства. Сам маэстро до недавнего времени бережно и тактично направлял деятельность школы. Но последний – шестнадцатый – выпуск готовился уже без него: Игорь Александрович тяжело болел. Тем не менее, собравшиеся весной прошлого года в Зале имени Чайковского зрители восторженно аплодировали юным умельцам, которые с поистине моисеевским блеском танцевали популярные композиции из репертуара ансамбля, демонстрируя при этом высокую профессиональную культуру. Мы снова убедились – традиции, созданные великим мэтром, есть кому хранить и продолжать!

Возглавляет коллектив энтузиастов-наставников народная артистка России Гюзель Махмудовна Апаньева. Она родилась и выросла в семье педагогов. А поскольку интеллигентные родители стремились развивать в своих детях художественные наклонности, шестилетнюю Гюзель повели в Большой театр, где она впервые увидела балет – старинную «Копелию». Тот поход и решил судьбу девочки, поро-



див в ее душе страстную любовь к танцам. В семье отнеслись к увлечению Гюзель с пониманием, – так она оказалась в городском доме пионеров, где встретила с замечательным учителем – Еленой Романовной Россее, «на счету» которой немало открытых талантов. Например, под ее руководством делал первые шаги ныне знаменитый Владимир Васильев. Россее сразу обратила внимание на красивую, тоненькую, очень музыкальную девочку и выделила ее среди своих учеников, посоветовав родителям отвести Гюзель в хореографическое училище.

На вступительных экзаменах юная Апаньева удивила всех членов приемной комиссии, самозабвенно исполнив индийский танец. Уже тогда, в том же

● Г.Апаньева и Н.Аникин в сюите из балета «Спартак» (хореография И.Моисеева).

Фото Д.КУЛИКОВА





● Г.Апанаева и Н.Андросов
в хореографической композиции
«Вечер в таверне».

Фото Г.ПЛАДКИХ

детском выступлении, проявились природная артистичность и танцевальность. В Московском училище она в первых классах занималась у Лидии Иосифовны Рафаиловой, внимательного, чуткого педагога, а выпускалась как ученица известной балерины Ольги Генриховны Иордан, которая училась у А.Я.Вагановой и почти четверть века танцевала ведущие партии в Кировском театре.

Учеба у блестящих педагогов сформировала творческий облик артистки, подготовила почву для яркого и многогранного раскрытия её таланта. Многие театры приглашали Гюзель работать. Но всех победил Игорь Александрович Моисеев, который в ту пору создавал новый балетный коллектив – труппу «Молодой балет», где в 1967-1972 годах Гюзель Апанаева была ведущей солисткой, а также первой партнершей Александра Годунова. Затем – Ансамбль народного танца под руководством Игоря Моисеева. Здесь в репертуар Апанаевой вошли более тридцати сольных номеров, при-

чем некоторые принадлежали только ей, были поставлены «на нее», раскрывали особенности ее творческой индивидуальности, например, в композиции «На катке». Она участвовала в таких постановках Моисеева, как «Тарантелла», «Арагонская хота», «Аргентинское танго», «Ночь на Лысой горе», «Вечер в таверне» и многих других.

Но ведущую солистку знаменитого Ансамбля, активно занятую в его репертуаре, Гюзель Апанаеву влечет педагогическая деятельность. Считая, что будущий педагог должен в совершенстве знать методику, она поступает в Государственный институт театрального искусства. Совмещая напряженную творческую деятельность и занятия в институте, Гюзель Апанаева успевает следить и за событиями в театрах, и посещать выставки, и изучать памятники старины.

Человек интеллигентный и образованный, она стремится создать в школе-студии особую атмосферу и применяет такие формы воспитания молодых ар-

тистов, которые в свое время привносил в учебный процесс ее великий учитель Игорь Александрович Моисеев. Его бесценный наставнический опыт для Гюзель Апанаевой – путеводная звезда. Преподавая в школе классический и народно-сценический танцы, репетируя текущий репертуар, она во всем старается продолжать и развивать традиции моисеевской школы исполнительства.

Нина ДЕМЕТЬЕВА

- И.А.Моисеев репетирует с Г.Апанаевой номер «На катке».
- Г.Апанаева и А.Годунов в хореографической миниатюре «Зарождение любви». Фото В.БЛИОХА



В ПОИСКАХ АУТЕНТИЧНОСТИ



● Сцена из I акта балета «Корсар». Фото Д.ЮСУПОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР РОССИИ)

В одном из интервью постановщик новой версии «Корсара» в Большом театре Алексей Ратманский в шутку заметил, что появление «пиратского» балета в репертуаре театра стало практически неизбежным после оглушительного успеха «Пиратов Карибского моря» с Джонни Деппом в главной роли. В этой милой шутке есть своя доля горькой истины. Балет всегда стремился быть коммерчески успешным искусством, и интересы кассы во многом предопределяют репертуарную политику балетных театров. Особенно остро эта связь ощущалась в балетном театре XIX века, когда зритель шел в балет не только за ярким зрелищем и возможностью лицезреть женские прелести (не будем забывать о пристойности дамских нарядов тех лет и относительной целомудренности искусства), но и

за увлекательной сказкой для взрослых, рассказанной не только и даже не столько языком танца, сколько языком пластики и мимики. В то время пантомима была неотъемлемой и художественно ничуть не менее важной частью балетного спектакля, чем сами танцы. Пластический дар выражать жестом движения души и мысли ценился наравне с танцевальными способностями.

Спектакль существовал в контексте времени и зрительского восприятия, и во многом был порожден ими. Петипа возвел Балерину на пьедестал не потому (или—нетолькопотому), что это отвечало его вкусам, а потому, что это соот-

ветствовало желаниям утонченных балетоманов, составлявших значительную часть изысканной петербургской публики, в расчете на которую и работал знаменитый хореограф. Вкусы эпохи сходились и со свойственной Петипа любовью ко всему непривычному и экзотичному — касалось ли это сюжета, костюмов или танцев. Вот почему балеты Петипа существуют в про-



● М.Александрова (Медора) и Н.Цискаридзе (Конрад) в балете «Корсар». Фото Д.ЮСУПОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР РОССИИ)

странстве сказочных и фантастических сюжетов и наполнены всякого рода маскардадными персонажами вроде Феи Карабос, Голубой птицы, Щелкунчика. Отсюда же составившие целый танцевальный пласт в балетах Петипа характерные дивертисменты. В постановке этих танцев его меньше всего заботила достоверность, главным оставался внешний эффект.

К счастью для русской балетной сцены, выразителем художественных вкусов эпохи в Петербургском Большом, а затем Мариинском театре был гениальный Мариус Петипа. Благодаря хореографическому дару и присущему ему чувству стиля Большой балет стал эталоном Большого стиля. Но даже имя Петипа не спасает все его постановки (и отдельные их составляющие) от рационального взгляда современного зрителя, воспитанного в другой системе эстетических координат. В том же балете «Корсар», к постановке которого Петипа обращался четырежды (в 1863, 1868, 1880 и 1899 годах), много пантомимных сцен, которые невозможно воспроизвести на современной сцене, не рискуя окончательно потерять внимание зрителей. Центральный герой Конрад практически не танцует, зато танцевальные возможности с лихвой предоставлены главной героине Медоре, а знаменитая сцена «Оживленный сад» страдает бедностью хореографии, сознательно принесенной в жертву изощренности

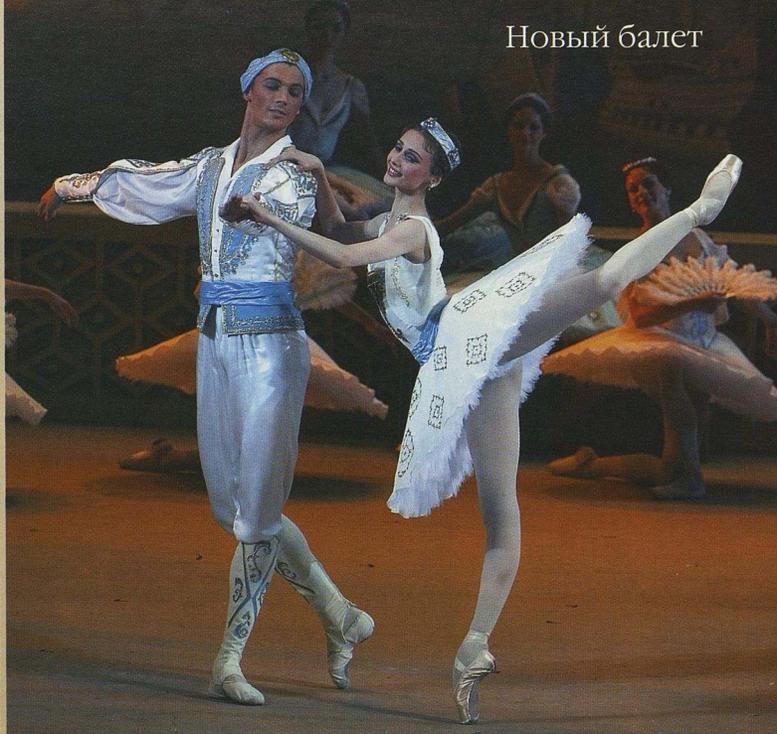
композиционного решения и внешней эффектности мизансцен.

Архаизм «настоящего» Петипа — не единственная причина того, почему в принципе невозможно поставить аутентичную версию «Корсара». Во-первых, от «аутентичного» Петипа в этом балете сохранилось всего несколько достоверных фрагментов — Entre Medores, знаменитый Pas d'esclave, танец корсаров (который, кстати, изначально исполнялся девушками), Pas d'action «Finesse d'amour», характерный Danse de Forbans для 3-х пар солистов, вставной номер «Маленький Корсар», трио одалисок, вариация Гольнарй с палочкой паши и знаменитая сцена «Le jardin anime («Оживленный сад»). Причем многие из этих сцен дошли до нашего времени в разных версиях, относящихся к разным постановкам Петипа. Создать из всего этого целостный спектакль, который может считаться авторской версией самого Петипа, невозможно в принципе. Возможным же представляются два пути воссоздания «Корсара».

Можно поставить балет «по Петипа», как это делал на сцене Мариинки (тогда театра имени Кирова), а затем и Большого театра Константин Сергеев (в 1973 и 1992 годах соответственно). Такой подход предполагает переделку творческого наследия Петипа «в духе времени» и постановку «недостающих сцен» уже «в духе Петипа». При этом хранителем наследия великого фран-

цуз выступал сам Сергеев. Он помнил постановку Агриппины Яковлевны Вагановой на сцене Кировского театра в 1931 году, а та, в свою очередь, танцующая в принципе невозможно поставить аутентичную версию «Корсара», застала еще самого Петипа. К сожалению, балетная память не вполне достоверна, а, кроме того, уже сам Сергеев посчитал нужным сократить пантомимные сцены. В сергеевской версии балета затанцевали и Конрад, и его главный антигерой — Бирбанто, несколько дополнительных сольных выходов получила Медора, для нее и Конрада было поставлено одажио на музыку Дриго. Все это добавило балету современного звучания, но отдалило от оригинала.

Алексей Ратманский выбрал другой путь возвращения «Корсара» на балетную сцену. Он не стал прикрываться именем Петипа, выдавая за подлинную не существующую в оригинале хореографию, а смело решил разделить хореографические лавры с Петипа. По словам самого Ратманского, его «доля» — не менее 20 минут хореографического действия из общих 80-ти. К чести постановщика надо сказать, что хореографическая стилизация «под Петипа» в Grand Pas des Eventails третьего действия действительно удалась. Взгляд непосвященного вряд ли отличит искусную имитацию от подлинника. Тем более что от самого подлинника сохранились лишь две вариации в хореографии Петипа — Медоры и Гольнарй.



● С.Захарова и А.Шпилевский в Grand pas des Eventails. Фото Д.КУЛИКОВА (БОЛЬШОЙ ТЕАТР РОССИИ)

Новый балет

● Сцена
«Оживлённый сад». Фото Д.ЮСУПОВА
(БОЛЬШОЙ ТЕАТР РОССИИ)



И все-таки, хочется верить, что главное, ради чего «Корсар» вновь появился на сцене Большого, заключается не в желании явить миру нового хореографа, а в стремлении проникнуть, насколько это возможно, к праистокам, показать публике настоящее наследие великого хореографа. Это, конечно, не реконструкция оригинала (она невозможна по причинам, о которых говорилось выше), но попытка воссоздать те фрагменты, которые сохранились с большой степенью достоверности. С этой целью театр привлёк исследователя старинной хореографии Юрия Бурлаку, чья увлечённость и знания во многом определили достоинства спектакля.

В первую очередь, это относится к двум знаменитым сценам — «Маленькому корсару» и «Оживлённому саду». «Маленький корсар» в оригинальной версии был случайно обнаружен Виктором Бочаровым в материалах любительской киносъемки танцовщика и педагога А. Ширяева, а прославленная сцена «Оживлённый сад», как оказалось, подробно описана и зарисована самим Петипа. Запись датирована 1880-м годом и хранится в Театральном музее имени Бахрушина в Москве. Кроме того, в Театральной коллекции Гарвардского университета сохранилось описание последней редакции «Оживлённого сада» 1899 года, которое было сделано по системе В. Степанова. Это дало возможность представить публике оригинальные версии знаменитых сцен, заняло умы историков балета и выступило в качестве главного доказательства авторской концептуальности спектакля, призванного «вернуть публике подлинного Петипа».

Впрочем, подобная установка не мешала авторам новой версии «Корсара» кое в чем подкорректировать классика Большого балета. Пантомимные сцены в новом спектакле сокращены и переосмыслены (сокращено количество жестов, диалоги стали не столь насыщенными, как ранее), а во второй картине место Grand Pas des Eventailles заняло знаменитое Pas de deux, поставленное уже в советское время. Нужды нет, что это Pas de deux оказалось визитной карточкой всех балетных конкурсов: оно не имеет никакого отношения к Петипа, но осталось в балете, по словам постановщика, как «неотъемлемая часть сценической традиции». Третий акт «Корсар» у Петипа шел совсем без танцев и, чтобы уравновесить танцевальную структуру спектакля, постановщики нашли нужным увенчать балет заново поставленным Ратманским Pas des Eventailles. Таким образом, аутентичность балетного спектакля окончательно принесена в жертву художественной целесообразности. К счастью, зритель может полноценно насладиться фрагментами «Корсар», принадлежащими его сценической истории.

Ближе к финалу спектакля уже возникает некоторое ощущение пресыщенности, и возникает потому, что постановщики несколько нарушили равновесие целого, что так характерно для творений зрелого Петипа. В классических балетах Петипа четко соблюдается негласно прописанное соотношение массовых танцев, ансамблей исполнителей (па де труппа, па де катр и др.) и сольных вариаций для того, чтобы обеспечить постоянную смену зрительских впечатлений. По сравнению с

оригиналом, новый «Корсар» оказался перегруженным многочисленными сольными вариациями, которые к концу спектакля начинают сильно утомлять. И вовсе не из-за слабости или однообразия хореографии, а по причине более банальной: отсутствия ярких индивидуальностей. Сольные вариации хороши как эффектный момент развития танцевального действия, призванный подчеркнуть разнообразные грани таланта того или иного исполнителя. Их специально ставили на конкретных солистов, а при необходимости и меняли в зависимости от их индивидуальной манеры и технических возможностей. В премьерном спектакле 1899 года в Мариинском театре блистала целая плеяда имен, оставивших свой след в истории русского балетного театра: Медору танцевала Пьерина Леньяни, в роли Конрада выступал Павел Гердт, Ольга Преображенская исполняла партию Гюльнари, Pas d'esclave вели Варвара Рыжякова и Николай Легат, а в тройке одалисок выделялись Юлия Седова и Любовь Егорова. Нынешнее же руководство Большого театра посчитало возможным набрать 4 состава главных исполнителей (Светлана Захарова — Денис Матvienko, Светлана Лункина — Юрий Клевцов, Мария Александрова — Николай Цискаридзе, Галина Степаненко — с тем же Цискаридзе) и явно переоценило творческие силы труппы. По-настоящему ярких исполнителей в спектакле мало, и большая часть вариаций смотрится безлико. Можно только представить, какими красками может заиграть «Корсар», если в него включатся все нынешние звёзды Большого.

Андрей ВАДИМОВ

От Жозефа Мазилье – к Юрию Григоровичу



● А. Волочкова (Медора) и С. Сидорский (Конрад) в балете «Корсар».

Имя этого хореографа сегодня известно у нас, в России, лишь немногим профессионалам – историкам балета, которые помнят о том, что Жозеф Мазилье был первым Джеймсом, партнёром великой Тапльони в знаменитой «Сильфиде» 1832 года, что постановкой его спектаклей «Пахита» и «Сатанилла, или Любовь и ад» начал в Санкт-Петербурге свою карьеру хореографа и танцовщика Мариус Петипа, что балетмейстерским дебютом «души московского балета» Екатерины Санковской стала «Своерванная жена, или Дьявол на четверых» Мазилье, названная ею «Сумбурица»... Даже наиболее востребованный российским балетом «Корсар» в 1856 году был создан именно Мазилье по мотивам одноимённой поэмы Дж. Байрона, а в Санкт-Петербург его «перенёс» Жюль Перро, который, не меняя сюжетной основы произведения, обогатил и развил многие сценические

решения постановщика-предшественника. Однако, видимо, уважая его авторство и сознавая степень своего участия в постановке, Перро, когда составлял в конце жизни перечень своих произведений, «Корсара» в этот список не включил. Но, тем не менее, с тех пор «Корсар» не покидает афиш наших отечественных театров: хореографы самых разных творческих позиций и направлений обращаются к возрождению «Корсара» в театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода (Горького), Екатеринбурга, Саратова, Новосибирска, Челябинска... Почему же этот старинный спектакль оказался столь привлекателен для деятелей русского балета и нашей зрительской аудитории? Взав за основу знаменитый в своё время литературный первоисточник – поэму Джорджа Байрона, Жозеф Мазилье пригласил к сотрудничеству известного либреттиста Антуана Сен-Жоржа.

Вместе они сочинили сценарий с четко выстроенным сюжетом, где рельефно обрисованы главные фигуры действия – Конрад, Медора, Сеид-паша, Гольнара, а также введены и новые персонажи, в частности, Бирбанто – сообщник и одновременно – враг Конрада... Правда, известный балетовед Юрий Слонимский упрекал авторов в том, что их сценарий «далёк от темы выбранного произведения». Действительно, многие «хитросплетения» взаимоотношений героев, их судьбы сценаристы изменили, усложнили, укрепили: балетный спектакль требует иной, чем в литературном сочинении, динамики развития действия. Именно такая сценарная основа – детально разработанные сюжетные коллизии и ходы – и способствовала созданию точной и развитой музыкальной драматургии, поскольку композитор Адольф Адан в своих решениях «шел» за авторами либретто.



● Сцена из спектакля «Корсар».

В результате их совместных творческих усилий «Корсар» как сценическое произведение обрёл точно и крепко «выверенный» музыкально-драматический «стержень», на который за полтора века жизни балета хореографы, возобновляя его на сценах разных театров, «нанизывали» самые разные фрагменты – и сценарные, и музыкальные (от Лео Делибо до принца Ольденбургского), и танцевальные. Однако «расшатать» его им так и не удалось, наоборот, нередко эти вставки и дополнения обогащали сценическое действие, делали его более зрелищным и красочным, как, к примеру, случилось в 1868 году со введённым в пластическую партитуру «Корсара» Мариусом Петипа сцены «Оживлённый сад» (музыка Л. Делиба).

Юрий Григорович обращается к балету «Корсар» не в первый раз. В Москве мы увидели его версию сочинения в 1994 году на сцене Большого театра. Сегодня над постановкой он работал с артистами театра «Кремлёвский балет».

Верный своему принципу – каждый раз, возобновляя спектакль, делать его по-разному – Григорович и в данном случае учитывал возможности труппы, особенности её творческой манеры, уровень профессиональной культуры её солистов. Он уточнил и прояснил решения отдельных сцен (в частности, «Оживлённого сада»), укрупнил и танцевально обогатил партию кордебалета, от чего массовые эпизоды выглядят в спектакле красочно и разнообразно, детально проработал игровые пантомимные карти-

жи Сеид-паша). В версии Григоровича нет партии Гюльнара, зато мастером «развёрнуты» и лексически усложнены танцевальные эпизоды солисток и в первом, и во втором, и в третьем действиях.

К участию в постановке приглашен художник-декоратор Николай Шаронов, с которым Юрий Николаевич сотрудничает в Краснодаре. В спектакле также участвовал Московский симфонический оркестр под управлением Александра Лавренюка, главного дирижера Краснодарского театра балета Юрия Григоровича.

Как всегда при работе с шедеврами наследия, Григорович и на этот раз не стремится скрупулёзно реставрировать классику – он смотрит на произведение, чей возраст «перевалил» за полтора века, глазами современного художника: чем этот старинный «Корсар» с его пашами, корсарями, купцами, гаремом и рынком невольниц может взволновать пришедшего в театр сегодня человека, существующего в обстоятельствах жизни, которые диктуют ему действительность начала XXI столетия? И своей постановкой отвечает: судьбы героев, их чувства, их заблуждения и прозрения, их борьба на пути друг к другу... Но финал балета воспринимается неоднозначно: Медора и Конрад – вновь на корабле в бурном море, а чем кончится их плавание,

ны,
что
поз-
волило
инте-
ресно
выявить
актёрские
дарова-
ния Тимура
Шафигулина
(Исаак Ланке-
дем), Романа
Мартишкина
(Сеид-паша),
Вадима Кре-
менского (на-
чальник стра-

куда «вынесут» их волны... Так балетная ватпука обретает у Григоровича облик романтической поэмы.

Динамика всегда отличала сценические решения маэстро. И тем не менее, излюбленные им темпы построения действия отнюдь не мешают ему детально «выписывать» танцевальную «графику» своих композиций – они и в «Корсаре» конкретны и точны, несут в себе определённое эмоционально-смысловое содержание, хореографически выразительны. Пластическая стихия партитуры мастера органично восприняла жемчужины прошлых версий, в частности, танец торговца и невольницы, дуэт Конрада и Медоры, танец «Форбан», картину «Оживлённый сад»...

Труппа «Кремлёвского балета» в третий раз встречается с Юрием Григоровичем как с постановщиком спектакля. И, думается, это сотрудничество весьма благотворно отражается на профессиональной культуре артистов. Спектакль демонстрирует высокий уровень ансамблевого исполнительства коллектива, что ощущается, прежде всего, в массовых сценах, пластически «звучащих» ярко и эмоционально насыщенно. В партитуру, сочинённую Григоровичем, органично «вплетены» партии солисток, которых в «Корсаре» немало. Уровень выступлений Ольги Зубковой, Кристины Кретовой, Александры Тимофеевой,

Вероники Варновской, поддержанный мастерством партнёров Михаила Мартынюка и Андрея Лопалева, можно с полным правом назвать балеринским. Они укрощают кордебалетные эпизоды тонким кружевом изящных рисунков своего танцевания. Думаю, что здесь сказалась большая и целенаправленная работа ассистента хореографа-постановщика Валерия Рыжова, балетмейстеров-репетиторов Нины Семизоровой, Людмилы Чарской, Андрея Кондратова, Владимира Кошелева, Вадима Кременского.

В центральных партиях на премьере мы увидели приглашенных солистов – Анастасию Волочкову, которая выступает в составе труппы Краснодарского театра балета Юрия Григоровича, и Сергея Сидорского из Национальной оперы Украины.

Волочкова танцует технически уверенно, смело, напористо: её Медора – скорее госпожа старого несчастного Исаака Ланкедема, чем его невольница. Наверное, возможно и такое понимание образа главной героини. Но насколько оно соответствует драматургической концепции хореографа и стилистике спектакля? Ведь в его сценических решениях преобладают романтические краски. И хотя в балете «Корсар» мало что осталось от поэмы Байрона, тем не менее, описанный им

облик Медоры: «Печальная звезда, чей нежный свет ему сиял всегда», как кажется, более органичен для эмоциональной атмосферы произведения Григоровича. Может быть, поэтому столь «цитатно» выглядит «ударное» исполнение артисткой введённой Григоровичем в текст партии вариации Эсмеральды с бубном из одноимённого балета.

А выступление Сергея Сидорского в «Корсаре» хочется назвать концертным. Танцовщик блистательного мастерства, он с успехом демонстрирует своё виртуозное искусство, «срывая» аплодисменты восторженной аудитории и особенно не забывая об эмоциональных подтекстах и образном решении партии: приглашенный, он, как говорится, и есть приглашенный.

Никак нельзя обойти молчанием занятых в спектакле учащихся Московской академии хореографии, которые танцевали с большим чувством ответственности и ощущением стиля (педагог-репетитор Марина Котова).

В программке, выпущенной к премьере, заявлены также и другие исполнители центральных ролей. С нетерпением будем ждать их дебютов в «Корсаре», поскольку надеемся, что они привнесут в спектакль новые оригинальные краски.

Г. ИНОЗЕМЦЕВА
Фото Д. КУЛИКОВА

● Сцена «Оживлённый сад».



● С. Сидорский
(Конрад).

СЕРЕНАДА ВОСТОКА

● К.Аверина (Авэй) и М.Фомин (Принц-дракон) в балете «Течет речка». Фото М.Л.ГОВИНОВА



У балета «Течет речка» биография пока не долгая, да и не совсем обычная. За пару лет спектакль познал две премьеры. Первая, связанная с «Годом России в Китае» состоялась в конце 2006 года. Многотысячный пекинский зал Национального собрания встал в едином порыве восторга, что свидетельствовало о том, что балет понравился китайской публике.

Двенадцать месяцев спустя «Речка» достигла сцены Московского театра оперетты, ознаменовав «Год Китая в России» и пятидесятилетие Общества Российско-Китайской дружбы. Сама история создания спектакля стоит того, чтобы о ней упомянуть.

Сложенная народом лирическая песня «Течет речка» очень популярна в Китае. В ней поется о любви, верности и жертвенности подлинного чувства. Не случайно герои песни называют китайскими Ромео и Джульеттой.

Идея осуществить постановку на этот сюжет пришла продюсеру Шао Сяопиню, и была поддержана администрацией провинции Юньнань – красивейшего региона на юго-востоке страны, где и происходит действие балета.

Музыку будущего двухактного спектакля написал московский композитор китайского происхождения – Цзо Чженьгуань. Воплотить партитуру на сцене предложили Вячеславу Гордееву, чье имя хорошо известно в Китае, а возглавляемый им театр «Русский балет» неизменно имеет в Поднебесной шумный зрительский успех.

К оформлению спектакля привлекли известного московского художника Дмитрия Чербаджи, эскизы которого стали

отправной точкой сценографии и костюмов, изготовленных в Китае. Если учесть то обстоятельство, что в спектакле театра «Русский балет» участвовали китайские мастера, с полным правом можно сказать о том, что балет «Течет речка» стал доказательством российско-китайской дружбы и тесного культурного сотрудничества.

Работа над спектаклем шла не просто. Постановщик столкнулся минимум с двумя проблемами. Первая заключалась в необходимости отредактировать первоначальный вариант либретто Ли Хуа. Если в прежнем сценарии прибрежная деревня погибает в результате пожара, то в новом беда приходит от засухи, которую насылает людям Император-дракон. Любовь к дочери вождя племени лишила его сына: Принц-дракон, полюбив земную девушку Авэй, отказался от бессмертия и покинул воды озера, где жил с отцом. Теперь Император мстит за эту потерю.

Более сложной проблемой стала музыка. Композитор представил балетмейстеру записи разрозненных музыкальных номеров, и потребовалось совместно выстраивать драматургию спектакля, хотя в результате Гордеев все же оказался «скованным» железными тисками нотного материала, во многом продиктовавшего эстетику сочинения. Выручили здесь профессионализм дирижера Сергея Кондрашева и Российского филармонического оркестра, глубокие знания хореографом классических традиций построения балетного спектакля, в частности, балета-сказки. В ней многофигурные композиции с ярко выраженной народной характерностью соседствуют с трепетным, прозрачным диалогом – встречей Авэй (Ксения Аверина) и Принца-дракона (Максим Фомин). Кстати, принцип построения «безручного» дуэтного танца отразил национальную особенность – целомудренную сдержанность влюбленных. Однако в хореографической партитуре есть дуэты и «психологические» монологи героев, с экспрессией передающие их эмоциональные состояния, сомнения, внутренние порывы.

Избежав примитивной театраль-

ности, иллюстративности, хореограф создает образ погубившего деревню пламени, используя богатые возможности динамичного мужского танца. Рождается выразительное поэтическое обобщение, метафора огня, агрессивно «захватывающего» пространство.

Колоритно выписана постановщиком картина, которая показывает страдающих от безводья людей – поникшие плечи, подкошенные ноги... Контрастирует с этой печальной фреской танец Шамана (Дмитрий Проценко), несущий зловещую мистическую энергию и разоблачающий «чужака» Принца как причину несчастья.

В качестве хореографической лексики Вячеслав Гордеев избрал классический танец. Однако пуанты и энергичный мужской *saut de basque* не должны были разрушить тонких материй, с которыми неразрывно ассоциируются китайские ментальность и культура. Помогло здесь тщательное изучение танцевального фольклора, а также современных направлений китайского танца.

При создании художественной концепции балетмейстеру приходилось учитывать адресат спектакля: китайскому зрителю все должно было быть близко, понятно. Отсюда и забавные, безыскусно-сказочные животные, населяющие пещеру отшельника Атая – косопалые медвежата, непоседливые марышки, повисающие на лианах в своих головокружительных «акробатических» этюдах, водоросли и бесформенные морские чудюша, грозно пульсирующие своими телами и щупальцами. Большой эффект произвели танцы с вуалями и веерами в *bolabile* драконьего царства.

...Трагична гибель Авэй и Принца-дракона, бросившихся, защищая свою любовь и спасая людей, в пучину вод озера Даньчи. Но Авэй превратилась в речку и всегда слилась с озером: так возлюбленные соединились навеки. Спектакль завершается красивой композицией под эмоциональное исполнение певицей Ли Даньчэи песни «Течет речка» – этой своеобразной «серенады Востока».

При всей сентиментальности и наивности такого финала, завершающие балет созвучия рождают в публике трогательные чувства и эмоции.

Александр МИШИН

South African International Ballet Competition
Южноафриканский Международный балетный конкурс

14-19 января 2008 г.
Кейптаун, Южная Африка
Dirk Badenhorst
Tel: +27 83 324 0949 dirk@saibc.co.za

Prix de Lausanne
ПРИЗ ЛОЗАННЫ

29 января - 3 февраля 2008 Г.
Av. Bergieres 6 CH-1004 Lausanne Switzerland
Tel: +41 (0)21 643 2405 Fax: +41 (0)21 643 2409
info@prixdelausanne.org; www.prixdelausanne.org

TANZOLYMP The 5th Dancing Festival Dancing Olymp
V ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ТАНЦОЛИМП

13-16 февраля 2008 г.
Director: Oleksi Bessmertni
Willmandamm 7, 10827 Berlin Germany
Tel./Fax: + 49 30 20 45 51 30
info@tanzolymp.com; www.tanzolymp.com

Rudolf Nureyev International ballet Competition
Международный балетный конкурс

им. Рудольфа Нуреева

3-10 марта 2008 г.
Будапешт, Венгрия
Founder, Director General: Roland Bokor
EuroDance Foundation (RNIBC)
Budapest 8, P.O. Box 122 H-1431 Hungary
Fax: + 361-333-1836
management@nureyevibc.com; www.nureyevibc.com

Youth America Grand Prix
Молодежный ГРАН-ПРИ Америки

16-21 апреля 2008
Нью-Йорк, США
Artistic Directors: Larissa and Gennadi Saveliev
304 Park Avenue South, 11 th Fl New York, NY 10010, USA
directors@yagp.org; www.yagp.org

X Открытый конкурс артистов балета России «Арабеск»

19-29 апреля 2008
Пермь, Россия
Директор конкурса: Абатуров Борис Иванович
Тел.: (342) 212-71-24
Факс: (342) 212-71-24, 212-54-16
arabesque@inbox.ru; www.arabesque.permonline.ru

XVII Concorso Internazionali di Danza «Citta di Rieti»
XVII Международный конкурс танца города Риети

24 апреля - 1 мая 2008
General coordinator: Piero Fasciolo
Tel: +39 (0)746 287318 / +39 (0)746483985
Fax: +39 (0)746 200800
info@rietidanzafestival.it
www.rieti.danzafestival.it

IBC «Premio Roma»
VII Международный конкурс танца «Премия Рима»

28 июня - 3 июля 2008 г.
Director: Margherita Parrilla
Tel: +39-06-575-75-39. Fax: +39-06-578-09-94
opera.and@fiscali.it

23rd International Ballet Competition Varna
XXIII Международный балетный конкурс в Варне

5-30 июля 2008 года
President: Emil Dimitrov
Tel: +350-2-987-76-08. Fax: +359-2-986-19-01
varna_ibc@mail.bol.bg

II Международный конкурс Ю. Григоровича
«Молодой балет мира»

Даты уточняются, 2008 г.
Сочи, Россия
Tel./fax: (495)738-29-93
usanow@post.ru; russian-konkurs.ru

V Международный конкурс танца в Сеуле
The 5th Seoul International Dance Competition

(Даты проведения конкурса будут сообщены позже)
Executive Director Young Il Hur
Tel.: +82-2-588-75-70. Fax: + 82-2-588-75-78
ballet@sicf.or.kr

Балетная студия
заслуженной артистки России
Нины Сперанской

Индивидуальные занятия
с учащимися хореографических училищ
(классика, сценическая практика),
подготовка к экзаменам, конкурсам,
методика классического танца.



Тел. 8-4999430145

8-9166741893

E-mail: nsperanskaya@yandex.ru

ПРАЗДНИК АБСУРДА

Фестиваль «Территория» ратует за искусство «сейчас и сегодня»

Международный фестиваль актуального искусства «Территория» совсем молод. Нынешней осенью он прошел лишь во второй раз. Его задумали и организовали Евгений Миронов, Чулпан Хаматова, Кирилл Серебренников, Теодор Курентзис, поставив целью вовлечь театральную

Танцевальную программу фестиваля расширили: если в прошлом году танец представляла одна Татьяна Баганова со своей труппой, то теперь целых четыре хореографа привезли свои работы, сделав этот раздел «Территории» самым представительным.

Тридцатипятиминутный балет под названием «Вываливающиеся старухи» поставил специально для фестиваля художественный руководитель балета Большого театра Алексей Ратманский. Композитор Леонид Десятников, с которым Ратманский работает уже не первый раз, написал вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» для тенора и фортепиано на стихи Николая Олейникова и Даниила Хармса почти двадцать лет назад. За это время его несколько раз исполнили в концертах пианист Алексей Горibold и тенор Марат Гали. Теперь же к ним присоединились артисты балета Большого театра – на радость создателям концепции фестиваля, который «не занимается чистыми жанрами».

На первый взгляд, экспрессивная ироничная хореография Ратманского с достоверной и прямолинейной пантомимой – дословный пересказ текста, звучащего здесь же. В некоторых эпизодах он, пересказ, иллюстративен: по тексту «упал» – артист падает, сказано «замолчал» – зажимает рот и т.д. Слово это не спектакль на зрителя, а вечеринка в союзе сурдопереводчиков. Но это лишь на первый взгляд. Так же, как авторы стихов, Ратманский лишь ими-

тирует примитивизм. Его хореография находится на одной волне с поэзией, и на этом празднике абсурда Ратманский чувствует себя как рыба в воде. Никто не стоит за спиной и не оценивает его работу по принципу «достойно-недостойно» войти в историю искусства, ставшего лицом нации. За ширмой наивности и иронии можно позволить себе быть кем угодно, даже самим собой. Нет рамок – есть ощущение свободы и кайф, передающийся артистам. Те же танцуют и играют так удивленно-радостно, словно обнаружили существование параллельных миров за стенами родного театра.

Сам Алексей Ратманский впервые за последние годы появился на сцене в роли престарелого биолога, влюбленного в Муху, роль которой исполнила его жена Татьяна. Танцевал так, что стало ясно – не смог отказать себе в удовольствии, да и в форме он по-прежнему прекрасный. Партии жуков, канареек, дворников, старух, евреев, бабочек и прочих достались солистам театра Наталье Осиповой, Екатерине Крысановой, Анне Никулиной, Геннадью Янину, Андрею Меркурьеву, Анастасии Винокур.

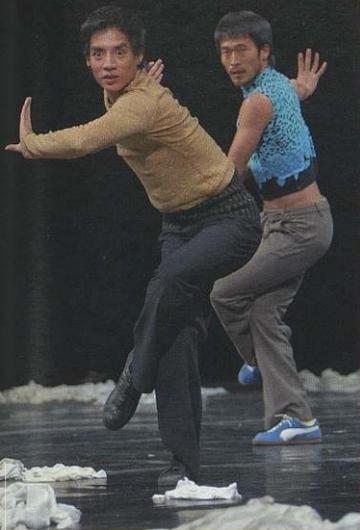
Финский танцовщик и хореограф Теро Сааринен уже приезжал в Россию. Руководитель собственной танцевальной компании, в этот раз он решил представить лишь свои сольные работы – два одноактных спектакля: «Человек в комнате» в постановке Каролин Карлсон и «Охота», оригинальная версия «Весны священной» Стравинского.

● «Вываливающиеся старухи» (А.Ратманский. Россия)

● «Охота» (Теро Сааринен. Финляндия)

молодежь России в мировой культурный контекст. Исходя из этого, в единую программу собрали актуальные события из разных областей искусства – музыки, кино, театра, танца, поэзии, организовали для студентов мастер-классы. При составлении программы организаторов интересовали спектакли, созданные на перекрестке жанров, где, как они считают, рождаются новые формы. Темой «Территории 2007» объявили «Тело в городе», расшифровав смысл названия, как стремление человека не только философски, но и физически осознать себя частью постиндустриальной цивилизации.





● VSPRS (Современный балет Бельгии).

Первый – о художнике-абстракционисте Марке Ротко. Впрочем, тема одиночества и творческих поисков незурядной личности достаточно универсальна. К профессии отсылают тюбики с красками, которые Сааринен наносит щедрыми разноцветными полосами на свое полубогаженное тело, стол-мольберт, разноцветные штаны, выбор которых несколько примитивно переключается с выбором творческого пути. Интереснее здесь скорее личные качества танцовщика: его особенная пластика, эмоциональность – то, что называют индивидуальностью. Во втором спектакле Теро Сааринен старался показать в одном теле охотника и жертву, используя свое тело и костюм, как экран для видеопроекции. Но вряд ли когда-нибудь найдется личность, способная в одиночку вытянуть всю мощь музыки Стравинского в «Весне священной». Попытки поддержать смелый замысел видеорядом не помогли. Чуда не произошло.

Второй «Весной» на не такой уж и большой «Территории» стал спектакль французского хореографа Эдди Маалема, и эту «Весну» он пишет черным по белому, в буквальном смысле. Четырнадцать черных артистов на фоне белого павильона – идея заманчивая и вполне достоящая, чтобы выделить автора в череде бесчисленных «вёсен». Поначалу замысел работает: сменяют одна другую выразительные графические картинки, и в цветовую гамму а'ля «Грачи прилетели» корректными порциями подмешиваются яркие пятнышки трюсов и бюстгалтеров.

Эдди Маалем увлекся мыслью совместить на сцене ритм больших городов и буйную первобытную сущность Африки во время своей поездки по Нигерии. В

результате родилась целая танцевальная трилогия, последней частью которой и стала «Весна священная».

Все исполнители – уроженцы так заинтересованного хореографа континента. Не огранные цивилизацией, с пластикой, «вытащенной» из генетической памяти, пышные раскрепощенные тела и выглядят, и движутся так, словно современные танцевальные системы не зацепили их даже краешком. Вроде бы, есть в них дикость и первозданность, наивность и агрессия, иступленная самоотдача и эротичность, но почему же через какое-то время все это становится так скучно?

Из африканской жизни вырезанный и помещенный в стерильно белое пространство кусочек теряет прелесть аутентичности, как теряет румянец под натиском городской экологии полнокровное человеческое лицо. Чернобелая идея истощивает себя довольно быстро, и остается дожидаться лишь конца спектакля. Причем, музыки Стравинского на шестьдесят минут опуса Маалема не хватает по определению, и партитуру дополняют вставными сценами с медленно движущимися силуэтами на фоне видеоряда.

Фестиваль «Территория 2007» впервые предложил нашим зрителям познакомиться лично с известным бельгийским режиссером и хореографом Аланом Плателем и, в частности, с его спектаклем «VSPRS». Год назад он стал главным событием Авиноньского фестиваля.

Странное труднопроизносимое слово произвели путем удаления гласных из слова «Vespers» – «вечерня», по названию духовной оратории Клаудио Монтеверди «Вечерня Пресвятой Девы». Взятую за основу спектакля духовную музыку 1610 года, как ориентир на гармонию, целиком переписал композитор Фабрицио Кассоль, осовременил, сделал купюры, расцветил цыганскими и восточными мотивами. Живой оркестр и певичка-сопрано Кристина Заваллоня разместились прямо на сцене.

За занавесом обнаруживается огромная декорация с очертаниями горы или корабля, которые не сразу угадываются под толстым слоем облепивших его белых тряпок. Музыканты в белом выглядят естественной частью всей этой «утопии». Все, что следует за первым впечатлением, выглядит не естественным.

Алан Платель, по первому образованию педагог для людей с ограниченными физическими возможностями, во время работы над спектаклем изучал вместе со своими артистами поведение психически нездоровых людей. В это можно поверить, когда видишь, как некоторые входят в настоящий транс,

во всяком случае, не раз ловишь себя на мысли, что оттуда, куда они себя загоняют, можно и не вернуться. Потеря контроля, природа экстаза, схожесть экстаза религиозного и сексуального, люди, которым необходимо сочувствие – вот что изучает Платель и не стремится оставлять зрителям надежду на избавление. Его метод – шокотерапия. При этом его артисты обладают высочайшим профессионализмом, вызывающим восхищение.

Вот чудаковатый молодой человек в костюме сбрасывает пиджак, брюки и туфли и танцует так, словно хочет сбросить с себя и собственное тело, не забывая при этом забавно сверяться с реакцией публики. Пара акробатов заплетает свои тела в немыслимые малозастетичные позы. Мужчина и женщина ведут напряженный дуэт, ее дрожь постепенно передается ему и, в конце концов, он начинает летать из одного конца сцены в другой, словно его жестоко избивают. Два парня в танцевальном диалоге сами удивляются тому, что творят их тела, следующие за звуками оркестра, как за волшебной дудочкой.

Но главное в спектакле – это не соло, не личность. В «VSPRS» Алан Платель изучает, как «Я» может раствориться в «Мы», считая, что сегодня для человека важнее почувствовать себя частью целого, чем самоутвердиться. Он приводит своих артистов к общему знаменателю, заставляет «вибрировать на одной волне», шокируя зал длиной сценой, где все танцовщики, расставленные или разложенные в строгом шахматном порядке, бьются в эротических конвульсиях. Хореография Плателя, своеобразная и изобретательная, зачастую выглядит истерикой, уродливо вырывающейся из тел наружу. Где-то это забавно, где-то жестоко.

Если коротко подытожить впечатления от спектакля, то это – удовлетворение от профессионализма и неудовлетворенность от испытанного эмоционального дискомфорта, другими словами, режиссеру всё удалось.

Показать «искусство сейчас», следуя девизу фестиваля, задача, в общем, просветительская. Нас приглашают в свидетели именно сейчас и сегодня, показывают искусство, которого, может быть, мы не ждали, но оно уже пришло. По сему «Территория» – это неисследованные острова-артефакты, только что появившиеся над поверхностью океана искусства. Они могут исчезнуть уже завтра, а могут превратиться и в материки, способные вывести на себе новые направления в искусстве. Время покажет.

Ольга ГОНЧАРОВА
Фото И.ЗАХАРКИНА

Терпсихора в Тавриде



● Фрагмент из оперы «Орфей и Эвридика»

Бурный ветер стих, и на гребнях волн уже нет белых завитков пены. Но волны еще лижут камни, отдавая им силу моря и, убегая, оставляют за собой каскады воды.

Вокруг скал – бесконечное движение прибоя. Открытое море сверкает изумрудно-зеленым, а у самого горизонта оно – темно-синее, и в нем отражаются оставшиеся от бури черно-серые тучи, сейчас освещенные серебряным светом солнца.

Здесь когда-то приставали к берегу греческие корабли: Геракл, чье имя помнит эта земля, Одиссей, Орест в поисках своей сестры Ифигении, жрицы в стране тавров, а след за ними купцы, ораторы, жены, рабы, которые и построили город Херсонес на полуострове, отделившем тихую бухту от открытого моря. И он процветал полторы тысячи лет.

Отступая от береговой линии, на склоне холма подковой расположился амфитеатр с полукруглыми рядами для зрителей. Древний театр, возведенный в IV веке до нашей эры, постоянно перестраивался, но строители использовали старые камни и сохраняли ту же линию рядов. Немного ниже сидений – оркестра, сзади нее – основание стен проscениума – прообраза современной сцены. Слева, сразу за расположившимися на рядах амфитеатра зрителями, – развалины раннехристианской часовни.

Это – единственный древнегреческий амфитеатр на северном побережье Черного моря. Сюда приходили мужчины смотреть трагедии, а позже допускались и женщины, но только – на комедии. Сейчас, двадцать пять веков спустя, здесь сидят притихшие, поглощенные зрелищем люди: перед ними молодые

женщины – тонкие и постарше, но пляшущие танец юности.

«День, в который ты не танцевал, потерял», – сказал мудрец.

Публика – горожане, курортники из Смоленска, Севастополя, служащие городских учреждений культуры и сотрудники музея, сохраняющие античный город. Их – молчаливых людей всех возрастов – наверное, около двухсот.

...На танцующих – туники, хитоны – легкие, обвивающие тело, такие, как носят изображенные на греческих вазах женщины. Одежды разных цветов, соответствующие музыке и добавляющие ей красок. Например, фурии, жаждущие отмщения, – в черном. Все танцуют босиком на камнях оркестры, покрытых простым ковром. Звучит классическая музыка; танцующие хотели бы слышать её в живом исполнении, но пока приходится довольствоваться записями – фортепьяно в произведениях Баха и Шопена, инструментов XVIII века в опере Глюка, труб оркестра, играющего Верди. Точнее было бы сказать, что люди не «танцуют», а «музыкально двигаются», пытаются выразить музыку через пляшущее тело, придавая красоту, живущей в музыке и внутри нас, внешние формы. Связь души с телом – через дыхание. Танец этот – его современные вариации – идёт от Айседоры Дункан и других женщин конца XIX – начала XX века: освободившись от рамок балета и сковывавших их движения костюмов, они искали более, как им казалось, естественной и непосредственной радости в движении. Их вдохновляли древнегреческие мифы, изображения и рельефы; в них они увидели тепло, смех и ответы ранней и ещё неспорченной культуры – Аркадии нашего духа. Теперь, метафорически говоря, внучки и

правнучки этих женщин вернули танец ему его духовную прародину.

Спектакль начинается при свете дня, а заканчивается в вечерние сумерки, почти в темноте. Выступают три московские студии и одна иностранная танцовщица, каждая – в своем роде. Самая многочисленная группа – «Гептахор», студия музыкального движения, названная в честь его основательницы Стефаниды Рудневой. Близкая ей студия музыкального движения «Айседора» при Университете дружбы народов и студия художественного движения Центрального дома ученых Российской академии наук, развивающая эстетическую гимнастику Людмилы Алексеевой, о которой журнал «Балет» неоднократно писал. Иностранная танцовщица – Мег Брукер из города Остин в Техасе – учила танцу Дункан в Нью-Йорке, но на фестивале она исполняет свою собственную пластическую версию «Второго трансцендентального этюда» Листа. Это – произведение великой романтической красоты, стремления, риска и экстаза; все эти чувства мы тоже могли бы испытать, если бы предпочли жить сердцем. «Гептахор» (по-гречески, «семь пляшущих») – имя, придуманное своему коллективу семью девушками, видевшими Айседору Дункан в начале прошлого столетия в Петербурге и избравшими жизнь, в которой они могли бы в музыке дышать и плясать по-своему. Танцовщицы возрождённого «Гептахора», начиная и заканчивая вечер, обрамляют его фрагментами из оперы Глюка «Орфей и Эвридика» – музыки чистой красоты, также вдохновленной античностью. В этой группе – один мужчина; он появляется из-за руин, проходит вдоль застывшей линии женщин – тенью подземного царства – и вновь теряется в руинах. Этот вечер полон на-

деждой на то, что красота преодолет ужасы мира. Пластическое выражение этому идеалу дают грациозные, то лёгкие, то мощные движения женщин. Ближе к концу представления гептахорки исполняют марш из оперы «Аида» – как будто в честь своего учителя и художественного директора фестиваля Аиды Айламызян. Амазонки в красных хитонах, сильные, уверенные в себе, прекрасные двигаются вместе, целой группой. Студия «Айседора» под руководством Валентины Рязановой из Университета дружбы народов – самая молодая по возрасту участниц; они нежно и трогательно выглядят в контрастных по настроению пьесах для фортепиано. Эти девы и Посейдона заставят выйти из моря! Студия художественного движения сохранила этюды ранней советской – ещё творческой – эпохи и создала в том же стиле новые. Её руководитель Инесса Кулагина также исполняет короткий танец с выразительными движениями рук. Их позы и движения точны – иногда органично текучие, иногда – резкие, будто машинные. Две женщины в круглых вязаных шапочках-шлемах и узких платьях в стиле 1920-х годов вместе, как две тени, танцуют изящный этюд. В конце вечера все группы образуют полукруг: светящиеся радостью юные девушки и их мудрые старшие подруги, а также единственный мужчина, выходят к зрителям для финальных благодарных аплодисментов.

Перед нами – не профессиональное



● Выступает студия «Гептахор» (руководитель Аида Айламызян)

искусство, подготовленное годами обучения и работы с полной занятостью. Но было бы ошибкой думать, что это выступление – любительское, то есть недостаточно подготовленное. Один танец плавно перетекает в другой, концерт идёт без всяких технических заминок. Исполнительницы производят впечатление хорошо знающих, где в какой момент они должны находиться; они хотят поделиться своим танцем с публикой; они живут, а не изображают. Превыше всего, они любят танцевать вместе, радуются красоте и хотят, чтобы их радость разделили другие...

Фестиваль «Герпсихора в Тавриде» – это эксперимент, организованный с

лёгким сердцем, но с серьёзными намерениями: соединить традиции музыкального движения и пластического танца, развивавшиеся в Петербурге и Москве, с античным миром, откуда, как мы думаем, пришла к нам эта пляска. Денег на него почти не было. Но музей – Национальный заповедник «Херсонес Таврический» – щедро и открыто предоставил сцену, Севастопольский театр русской драмы помог с освещением, а местное управление культуры – со звуком. Расположенная рядом галерея современного искусства «Зеленая пирамида» приютила в уютном дворике под виноградной лозой участников, собравшихся на лекцию Ирины Сироткиной из «Гептахора»: послушать рассказанную с любовью историю «забытого танца Серебряного века». Наконец, клуб «Импульс» в соседнем с Херсонесом районе любезно предоставил зал для занятий и мастер-классов.

После заключительного представления сразу же начали говорить о возвращении, о следующем фестивале: так много радости принес первый и так хорошо подходят друг другу амфитеатр и танец, древнее и молодое. Участникам предстоит решить две трудные и слишком хорошо знакомые проблемы: первая – как привлечь внимание публики и прессы, как привести в классы больше местных людей, чтобы те тоже могли узнать о достоинствах музыкального движения. Ведь каждый, каким бы неловким он ни чувствовал себя, слушая музыку, может почерпнуть в ней уверенность и красоту движений. И вторая проблема: где найти деньги. Да прольёт какой-нибудь бог на них золотой дождь! Но в ту осеннюю неделю они танцевали, и ни прошлое, ни будущее, в конечном счёте, не имели значения, хотя танец был у них в прошлом и останется в будущем.

Роджер СМИТ
Перевела с английского
Ирина СИРОТКИНА
Фото А.БРАЖНИКОВА



● Выступают танцовщицы Студии художественного движения (руководитель Инесса Кулагина)

На кремлевском паркете



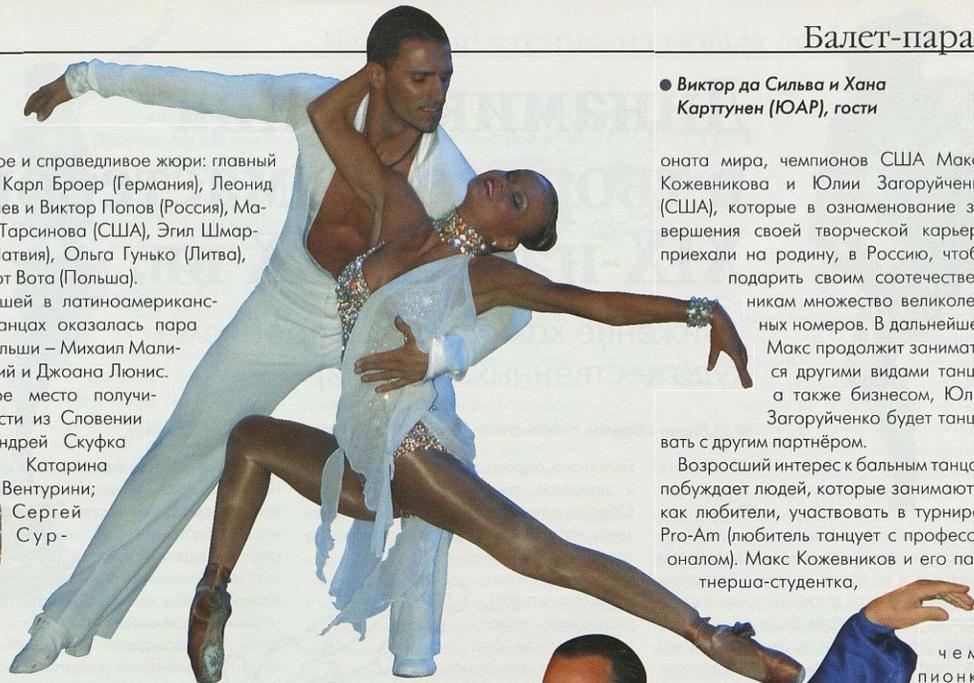
● Андрей Скуфка и Катарина Вентурини (Польша), 2 место.



● Макс Кожевников и Юлия Загоруйченко (США), гости.



● Михаил Малитовски и Джоана Люнис (Польша), 1 место



● Виктор да Силва и Хана Карттунен (ЮАР), гости

строгое и справедливое жюри: главный судья Карл Броер (Германия), Леонид Плетнев и Виктор Попов (Россия), Марина Тарсинова (США), Эгил Шмаргис (Латвия), Ольга Гунько (Литва), Роберт Вота (Польша).

Лучшей в латиноамериканских танцах оказалась пара из Польши – Михаил Малитовский и Джоана Люнис. Второе место получили гости из Словении – Андрей Скуфка и Катарина Вентурини; Сергей Сур-

ков и Мелия (Польша) стали третьими. Россияне вошли в пятерку финалистов: четвертое место у Андрея Бушика и Валерии Бушуевой, пятое – у Евгения Рюпина и Яны Покровской. В перерыве между турнирами публика имела возможность освоить один из танцев латиноамериканской программы – Ча-Ча-Ча.

Во второй день Кубка состоялся «Звездный бал», в котором принимали участие победители и финалисты соревнований, а также гости, приехавшие в Москву. Виктор да Силва и Хана Карттунен (ЮАР), выступавшие в стиле Exhibition and Theatre Art Show, стали украшением вечерней программы. Этот дуэт создал свой уникальный и зрелищный вид танца, где балльная хореография органично сочетается с элементами акробатики и классического балета. Хана Карттунен много раз приезжала на Кубок Мира, она любимица нашей публики, и ей самой очень нравится выступать в Москве.

Наиболее ярким событием Кубка стало показательное выступление двукратных чемпионов мира по латиноамериканскому секвею, финалистов чемпи-

оната мира, чемпионов США Макса Кожевникова и Юлии Загоруйченко (США), которые в ознаменование завершения своей творческой карьеры приехали на родину, в Россию, чтобы подарить своим соотечественникам множество великолепных номеров. В дальнейшем Макс продолжит заниматься с другими видами танца, а также бизнесом, Юлия Загоруйченко будет танцевать с другим партнером.

Взросший интерес к балльным танцам побуждает людей, которые занимаются как любители, участвовать в турнирах Pro-Am (любитель танцует с профессионалом). Макс Кожевников и его партнерша-студентка,

чемпионка мира в «латине» по системе Pro-Am, чемпионка США в «латине» и секвее в системе Pro-Am Элия Чоу исполнили два танца.

С интересом были встречены показательные выступления учеников танцевальных школ сети Fred Astaire International, основанной более шестидесяти лет назад в США легендой искусства танца XX века, звездой Голливуда и Бродвея Фредом Астером. Впервые в России social dance (методика которых позволяет с первого же занятия освоить разные виды танцев) преподают мастера международного класса, официально сертифицированные международными дипломами профессионального Всемирного танцевального совета и Fred Astaire International. В Москве открыто уже 20 школ Fred Astair. На gala-шоу воспитанницы школы в парах с профессиональными исполнителями-педагогами показали напиток любви – Румбу. Платья учениц были украшены сверкающими кристалликами – Swarovski Elements, одного из партнеров Кубка. Официальным напитком соревнования была выбрана торговая марка «CIN-CIN». В числе гостей «ВТБ Кубка мира в Кремле» были замечены известные политики, представители деловых кругов, видные деятели культуры и спорта.

Анна ЧЕРНЕЦОВА
Фото И.КОМЯГИНА



Динамика танца в творчестве мастеров XIX-начала XX вв.

(движение как основная проблема
художественных исканий)

● О. Роден «Вацлав Нижинский» (Бронза, 1906. Музей Родена в Париже).

Движение как проблема интересовала многих художников в мировом искусстве, обращавшимся к различным сюжетам и образам, и они по-разному её решали. Показ движения танца в изобразительном искусстве разнообразен по видам, по формам и по индивидуальным художественным стилям. Поэтому закономерная и первостепенная задача нашего исследования — выделить и обозначить его аспекты, проанализировать принципы, выработать концепции движения в творчестве художников, работающих над образом танца.

Художники поразительно умеют остановить избранный миг, в котором его герой ярче всего проявляется. Движение само по себе мало интересует авторов таких изображений, движение в них сознательно одномерно, существует скорее как обозначение этого движения. И единственно реальным критерием успехов авторов такого рода работ представляется степень диалектической ёмкости, с какой они подходят к явлениям балетного мира, вмешиваются в его жизнь актом своего творчества. Другой вид движения — движение динамическое (длящееся), которое не ставит точку. Избегая статических решений, художники не фиксируют процесс показываемого движения, напротив, они сознательно растушёвывают его границы.

Изображение танца размывается, и автор как бы выводит нас за его пределы, он стремится не исчерпать движение, а дать поэтическую форму текучести, незавершённости его бытия. Особо важно в такого рода произведениях умение художников прорисовать перспективу

● А. Грюненберг «Тамара Карсавина» (Музей имени А. Бахрушина).

балетного образа, то есть показать его в процессе поступательного развития. Образующим и определяющим началом здесь часто является ритмическое сопоставление динамичных завершённых актов (фаз, этапов), создающее иллюзию текучести формы, эффекту длящегося события, непрерывности совершающегося действия.

С развитием кино и телевидения, их художественных принципов на наших глазах появился новый многообещающий способ показа танца — серийный ряд. Здесь впервые легко осуществились многие казавшиеся для экрана и сцены головоломными требованиями. И, прежде всего, требования точности приближения к подлиннику. Фигуры на графическом листе, живописном полотне или скульптурном рельефе движутся как некий монтаж кадров, которые выстраиваются один после другого, не требуя психологических обоснований и связей. Конечно, термин «фотомонтаж» употреблён нами здесь условно: графика, живопись и скульптура есть всё же изобразительные искусства, и монтирует художник не «живое — мёртвое», «действие — бездействие», некую иллюзию «существования — не существования», а застывшие мгновения танца. Одним из секретов длительности движения в таких работах является чередование отдельных фигур, эпизодов, что и создаёт на плоскости иллюзию движения, образ в движении. Такой образ интересен тем, что своей последовательностью он решительно опровергает некоторые укоренившиеся представления о существовании его в искусстве. В результате исследования удалось выявить шесть композиционных разновидностей таких произведений. В основном, это — графические листы и скульптурные рельефы. Большая часть этих работ принадлежит зарубежным мастерам и относится к рубежу XIX—XX веков. Из этой гигантской галереи выберем для

рассмотрения творения, авторы которых наиболее ярко и многозначно фиксируют танец выдающихся мастеров. Здесь среди них особо выделяется монументальный цикл рисунков А. Бурделя (65 листов) с изображением танца Айседоры Дункан. Казалось бы, в таком количестве изображений художник должен ставить задачу

проследить последовательное изменение, развитие движений в танце. Обратившись к работам художника, замечаем, что каждый из листов имеет своё конкретное обозначение (медленное движение, надежда, победа, триумф, радость, восторг, испуг, освобождение от оков, скифский танец и др.), в которых выражены не

только близкие, но и противоположные состояния. Протяжённость самого цикла внешне далека от монтажной серии коротких, как правило, серий из нескольких картин. Но в этой продолжительности важное свойство — пристрастное наблюдение художника за танцовщицей в кадре.

Отсутствие чёткой связи между изображениями, способность к ассимиляции самого разрозненного и постоянно обновляющегося материала, а главное «расшатанность» причинно-следственных связей между фрагментами позволяет нашей фантазии совершать самые неожиданные полёты воображения именно внутри структуры изобразительного повествования.

В огромной серии работ П. Пикассо, объединённой общей темой «Экзерсис танца» мы видим танцовщиков в самых разных ситуациях: присевших и разогревающих мышцы ног, беседующих между собой, начинающих движение, просто стоящих у станка. Вольное и планомерное течение потока событий в изобразительном ряду местами тоже отчётливо стопорится, образуя паузы в местах отклонения от первоосновы, от натуры. Так, лист с изображением трёх танцовщиц, занятых разговором, развивается мотивом тех же



● А. Бурдель.
Из цикла «Айседора
Дункан» (Собрание
за рубежом).



Вашингтон 9.



● **А. Филлип**
«Фёдорова-2-я»
(Бронза. Музей имени
А.Бахрушина).

танцовщиков на другом листе. Ещё несколько листов, которые можно считать продолжением этих двух, также фиксирует эти три фигуры, но они меняют своё местоположение, свои ракурсы. Эти листы можно варьировать, менять местами, от этого они не проигрывают в логике своего движения. Опираясь на эти наблюдения, можно заметить, что

таким же методом решаются и другие листы той же натурной серии (с изображением двух или одного танцовщика). Финальные эпизоды между группами работ (которые могут быть выбраны произвольно) ставят как бы последнюю точку в сюжете, образ движения получает глубокое и яркое завершение. Здесь заметно отхождение от избранного самим автором закона серийности, который заключается в следовании художественной логике целого; даже частичное её нарушение неизбежно отражается на внутреннем строе цикла изображения, хотя в плане зрелищного оно может быть и выиграно. Таким образом, весь цикл рисунков состоит из нескольких частей, местами не похожих друг на друга, но так связанных между собой, что одна как бы оттеняет другую, довольно обычный приём у П.Пикассо. Он любил сопоставлять по контрасту два, три различных нюанса одной темы, приводить их в столкновение между собой.

Графическая серия А.Грюненберга, посвященная Анне Павловой, раскрывает нам

● **П.Пикассо** «Экзерсисы танца» (1903).



образы и технику танца великой балерины. Для художника здесь очень важен момент последовательности «биографии героини», проведённой как бы через разные эпохи, хотя хронологический принцип листов автор не устанавливает — он устанавливается зрителем. Сценические роли, позимствованные из творчества А.Павловой разных лет, объединены здесь одной героиней, которая предстаёт на листах в разные моменты своей жизни. В этих сериях, создано бесконечно тянущееся мгновение движения. Оно развёрнуто широко, растянуто на многие метры занимаемого листа места, рассчитано и доведено до многозначительной символической выразительности.

На картинах С.Судейкина всё двойственно, дуалико, зыбко, как зыбок мираж или многозначен сон. Это — своеобразная «туманная» живопись «ауры» с её таинственной атмосферой. Карнавальность, неустойчивость мира требуют, по мнению художника, ироничное к себе отношение, печальное согласие с сущим. Неосновательность, зыбкость движения создаёт ощущение его механической растянутости, сосуществуют с застылостью, с переходом из нереального в реальность. Может показаться, что зритель окажется неприспособленным к восприятию такого рода произведений, ибо он будет пытаться узнать показываемое только по изображенному подобию, не пытаясь понять значительно более гибкую структуру картины, основанную на откровенно нереальной, сказочной логике. Однако фантастичность, а иногда и неопределённость происходящего никак не препятствует развитию восприятия. Это объясняется двумя разными причинами: крайней простотой драматургической схемы и наличием в произведении наряду с повествовательным, зрелищного принципа построения.

Ряд работ О.Родена строится как цель относительно самостоятельных (хотя и объединённых общим сюжетом) номеров — аттракционов. Динамичные, запечатлённые в скульптурном материале движения танца построены на интересных, бросающихся в глаза изобразительных ракурсах, имеют внутреннюю напряжённую драматургию. Здесь нет ни одной спокойной, устойчивой сцены. Все танцовщики имеют опору на одну ногу, другая высоко вытягивается или сгибается вперёд, в сторону, назад. Танцующие напоминают фигуры, которым придано ускорение. Они будто огонь, вспыхивают перед глазами, тревожа наши воображения.

Другая группа работ под названием «Танцовщики-акробаты», выполненная также в студии О.Родена, композиционно строится из двух фигур. Они, отлитые из бронзы, напоминают аморфную массу материала, из которого рождается сцепление тел, необычные партнёрские поддержки, танец стихии, страсти, неис-



● **Д. де Сеганзак**
«Карнавал»
(1940, из серии
«Русский балет»).

товодства. Завершая анализ мимолетного показа движения в произведении

изобразительного искусства, заметим, что в них, объединяющих разные сюжетные линии, есть единый стержень, единая модель эсприятия танца. Выхваченный рагмент может выполнять функцию «большого целого», за счет

повышения смысловой «плотности» изображения, углубления подтекста. Контрапункт восприятия даёт мгновенный балетный мотив, спрессовывает дистанцию движения в яркий единый образ. В данном случае мы говорим ни о чем ином, как о диалектической ёмкости образа движения. Поэтому нельзя согласиться с точкой зрения тех, кто считает, что «эпизод», «отрывок» есть всего лишь «незаключенность» большого целого. В большинстве случаев здесь танец — живой процесс, его движение не укладывается в четкие границы хронологических делений. И даже, ког-



● **А.Грюненберг**
«Анна Павлова»
(Музей имени
А.Бахрушина).

да мы встречаемся с серийными мимолетными изображениями танца, в них нет игнорирования принципа контрапункта, положенного в основу жанрового решения.

Главное заключается в особом свойстве событийной цепочки — в ускоренном прохождении самого движения, которое преодолевается мгновенно. Всегда неповторимо индивидуальный, всякий раз по-особому протекающий процесс танца выглядит в произведениях художников не однозначным, заранее запрограммированным, а скорее — самопроизвольным, непредсказуемым. В результате — в произведениях изобразительного искусства мы имеем проблему движения, взятую во всей своей сложности.

Татьяна ПОРТНОВА,
кандидат искусствоведения,
доцент

АВТОР ПУБЛИКУЕМОЙ НИЖЕ СТАТЬИ ХАБИРА ИСЕНЖУЛОВА В 1994 ГОДУ В МОСКОВСКОМ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОМ ИНСТИТУТЕ ЗАЩИТИЛА КАНДИДАТСКУЮ ДИССЕРТАЦИЮ НА ТЕМУ: «СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КОНСТРУКЦИИ И ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ БАЛЕТНОЙ ОБУВИ».

В ТОМ ЖЕ ГОДУ В КАЧЕСТВЕ ВЕДУЩЕГО СПЕЦИАЛИСТА ОНА БЫЛА ПРИГЛАШЕНА В КОМПАНИЮ «ГРИШКО». ЗА ПЕРИОД РАБОТЫ НА ФИРМЕ С 1994 ГОДА ПО НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ЗАНИМАЕТ ДОЛЖНОСТИ МОДЕЛЬЕРА-КОНСТРУКТОРА, ГЛАВНОГО ТЕХНОЛОГА, ДИРЕКТОРА ФАБРИКИ.

ХАБИРА КАЛИБЕКОВНА ИСЕНЖУЛОВА ЯВЛЯЕТСЯ УНИКАЛЬНЫМ СПЕЦИАЛИСТОМ ПО БАЛЕТНОЙ ОБУВИ – ЕДИНСТВЕННЫМ В МИРЕ ТЕХНОЛОГОМ-КОНСТРУКТОРОМ С УЧЕНОЙ СТЕПЕНЬЮ. ОНА ИМЕЕТ АВТОРСКИЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ И ПАТЕНТ В ЭТОЙ ОТРАСЛИ. В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ЗАВЕРШАЕТ РАБОТУ НАД ДОКТОРСКОЙ ДИССЕРТАЦИЕЙ.

«Нет!» ПЛАСТИКОВЫМ ПУАНТАМ

Не секрет, что с каждым днем всё большее количество людей занимаются танцами. Новые виды танцев не обошли стороной и Россию. Увы, но многие наши хореографы стали все шире практиковать танцы босиком, в кроссовках и даже в обычной уличной обуви, забывая истину: для всех видов танца профессиональной базой является академическая подготовка в специальной балетной обуви – пуантах. Без совершенного владения искусством танца на пуантах – качественное исполнение невозможно.

Конструкция пуантов очень сложна. Достаточно сказать, что сводную часть обуви поддерживает специальная стелька, которая имеет различные степени жесткости, от чего одна и та же обувь может иметь совершенно различные характеристики. Естественно, производители пуантов постоянно стремятся совершенствовать свою технологию.

Так, одним из направлений стало использование полимерных материалов для изготовления подноски и стельки методом литья. Способ изготовления обуви методом литья уже был опробован в конце 80-х годов в Перми. Но, к сожалению, это обувь не соответствовала запросам балерин и, как показала практика ее использования, наносила вред их здоровью.

О литьевой пластмассовой обуви могли бы и вообще забыть, если бы не новые коммуникационные связи (интернет, электронная почта и т.д.), через которые на наш рынок стала проникать информация о литьевой обуви американской фирмы «Gaynor Minden». Её практически перестали использовать в США, что вынудило её производителей искать новые рынки сбыта, где все «прелести» пластмассовых пуантов ещё неизвестны.

Уже сам внешний вид этих пуантов вызывает недоумение: слишком плоская форма носочной части очень широка, неестественно большой «пятак» имеет бесполезную для балерины эллипсоидную форму.

В результате «вскрытия» стало видно, что основной частью «Gaynor Minden» является целая деталь – «коробочка + стелька», напоминающая старый русский ковш для питья кваса. Эта базовая деталь изготовлена примитивным методом литья из полимерного материала, попросту говоря, из пластика.

Для того, чтобы изменить размер и полноту модели, нужно каждый раз изготавливать новую пресс-форму. Такая технология влечет большие затраты, а это:

- а) невероятное повышение стоимости туфлей;
- б) ограниченный ассортимент.

Как известно, термопластичные материалы обладают высокой степенью упругости. В работе подобные детали при изменении положения возвращаются в первоначальное состояние, поэтому коробочка и стелька не обладают свойством приформовываться к стопе.

Пластмассовый «ковшик» обшиваются искусственными материалами. Вот тут и появляется такой фактор, как резкое ухудшение гигиенических свойств обуви – паропроницаемости и гигроскопичности.

Ведь за первые минуты интенсивной работы в пуантах 60000 микроскопических потовых железок стопы выделяют более 3 гр. жидкости. Отсюда возникает повышенная влажность внутри пуанта, а влажная среда является прекрасной базой для размножения грибов и микробов, которые можно лечить до конца своих дней без всякого положительного результата. Ногти чернеют, деформируются, кожа приобретает омерзительный вид.

Почему этого печального феномена нет в традиционных пуантах?

Ответ прост: в них используются экологически чистый клей и только натуральные материалы.

Резкое сокращение продаж обуви «Gaynor Minden» в США был также вызван еще одной неприятной причиной. Именно у балерин, использующих эти туфли, гораздо чаще встречаются

такие профессиональные травмы, как продольное и поперечное плоскостопие, микротрещины костей стопы, тендиниты, бурситы, отклонение большого пальца и молоткообразность пальцев.

По сравнению с традиционной технологией изготовления балетной обуви «пластмассовое» литье позволяет только сократить трудоемкие ручные операции, требующие высокого мастерства и длительной подготовки, но никак не улучшает качество обуви.

Единственный плюс для потребителя – это значительное увеличение срока носки и возможность стирки пуантов. Однако через несколько месяцев такого использования балерины выходят на сцену уже не в изящных туфельках-пуантах, а в обесцвеченных, с грязноватыми подтеками «лаптях».

В конце нашего краткого обзора хотелось бы дать несколько рекомендаций для учащихся, педагогов и родителей:

1) высокая цена пуантов вовсе не свидетельствует о столь же высоком качестве, а в случае с «Gaynor Minden» богатый платит дважды: почти полторы сотни долларов за пару, а затем очень большую сумму за лечение последствий носки этих туфель;

2) пуанты необходимо подбирать только в специализированных салонах-магазинах, поскольку это не тот товар, который следует приобретать через интернет;

3) учащимся не рекомендуется работать в пуантах, в изготовлении которых применяются пластик и искусственные материалы, поскольку их стопы еще находятся в периоде формирования;

4) для устранения болезненных ощущений наимого рациональнее использовать в пуантах корректирующие приспособления – вкладыши.

И последнее, при возникновении проблем, связанных с пуантами, мы рекомендуем обращаться только к специалистам.

Хабир ИСЕНЖУЛОВА,
кандидат технических наук

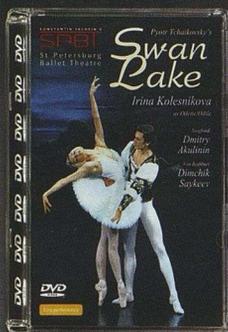
Ирина Колесникова

KONSTANTIN TACHKIN'S

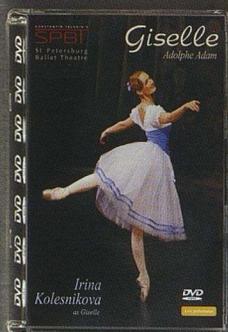
SPBT

St Petersburg
Ballet Theatre

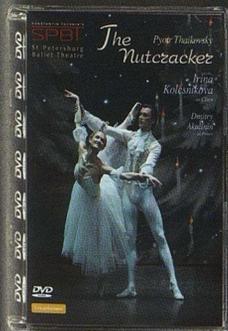
на DVD Лебединое озеро, Жизель и Щелкунчик



Живой спектакль
записан 2-го апреля 2006



Живой спектакль
записан 16-го марта 2007



Живой спектакль
записан 11-го декабря 2006

Информационный партнёр

Скоро в продаже



“Эта необычайно одаренная танцовщица стоит на пороге мировой славы... С её присущи разносторонний интеллект наряду с современными техническими способностями, в совокупности создающие на сцене эффект разорвавшейся бомбы.”

Джеффри Тэйлор - Сандэй Экспресс

17 декабря 2006, Лондон

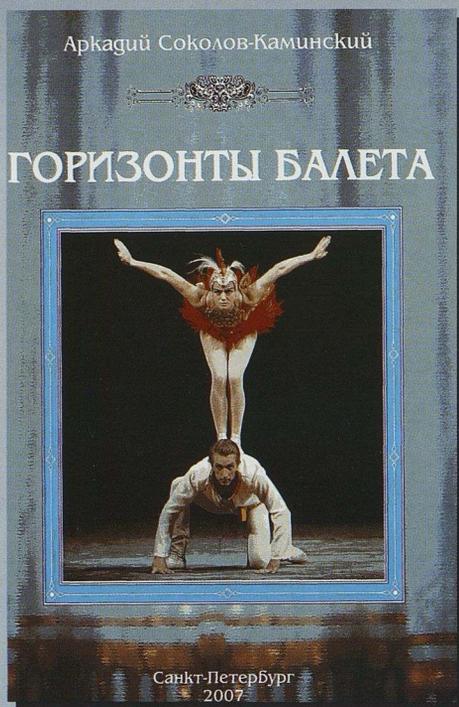
www.irinakolesnikova.com

ТАНЦСИМФОНИЯ ВЕКА

Известный и многоопытный балетовед и критик Аркадий Андреевич Соколов-Каминский подготовил книгу «Горизонты балета» (издательство «Шатон», Санкт-Петербург) – о петербургском балете, его истории, мастерах и о его современных проблемах. Автор обобщил свой богатый опыт по участию в художественной жизни родного города и обрисовал крупнейшие явления и этапы развития петербургского балета. Не столь уж существенно, что эти явления представлены выборочно, как отмечает сам Соколов-Каминский в предисловии к книге. Гораздо важнее, что пусть пунктирно, но они отражают историческую и современную жизнь петербургского балета, – так что складывается общая панорама важнейшей области художественной культуры.

В первой части книги, названной «В честь императорского балета», автор ярко показывает те балетные высоты, что стали гордостью русской культуры второй половины XIX – начала XX века. Очерки, посвященные корифеям Мариинского театра и Дягилевской труппы, представляют собой творческие портреты выдающихся артистов и хореографов. Деятельность одних достаточно исследована, о других, как, например, о Б.Романове, В.Трефиловой, Л.Егоровой, написано мало. Очерки отличаются не только полнотой сведений, но и новыми характеристиками – наряду с изложением общеизвестного – самостоятельным, личным отношением автора к рассматриваемым фигурам, а также рядом интересных творческих наблюдений (например, в разделе «Символика пространства у Петипа»).

Вторая часть целиком посвящена Федору Лопухову, которого автор справедливо называет одной из ключевых фигур хореографии XX века, впрочем, до сих пор до конца не раскрытой. Аркадий Соколов-Каминский был лично знаком и много общался с Федором Васильевичем и рассказывает читателям о своих беседах и впечатлениях от встреч с выдающимся мастером. Это придает изложению живость и интерес, дополняет портрет Лопухова ранее неизвестными его высказываниями и наблюдениями. Еще важнее, что Соколов-Каминский лично участвовал в воссоздании этапного, эпохального явления в отечественной хореографии XX века – танцсимфонии «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена, поставленной Ф.Лопуховым в 1923 году. Тогда – недооцененной, потом совершенно забытой, а ныне коллективными усилиями возвращенной к жизни. Хотелось бы, однако, более



полного освещения творчества Ф.Лопухова и его роли в руководстве балетными труппами Петербурга.

Весьма важным выглядит очерк «Становление», посвященный балету Малого оперного театра, история которого пока полностью не написана, и автор, безусловно, делает серьезный вклад в ее изучение. В частности, свежо и по-своему трактована им постановка балета «Светлый ручей» Д.Шостаковича.

Важны также и описания постановок, о которых сохранилось очень мало сведений. Все это дополняет многими деталями картину истории отечественной хореографии.

Самый большой раздел книги, названный «Сочинители танца», содержит творческие портреты выдающихся хореографов XX века, которые либо работали в петербургском балете, либо ставили на сценах петербургских театров. Это Л.Яacobсон, И.Бельский, И.Чернышев, О.Виноградов, Н.Боярчиков, Б.Эйфман, А.Ратманский,

Д.Баланчин, М.Безар, П.Лакотт. Автор является современником и живым свидетелем их постановок. О многих их спектаклях он писал ранее, и естественно, что у него, прошедшего рука об руку с петербургским балетом второй половины XX – начала XXI века, сложилось прочувствованное и продуманное понимание творчества этой поры. В характеристиках принципов, конкретных достижений и стиливых особенностей выдающихся деятелей хореографии читатель найдет много верного, свежего и интересного, проникнутого личным отношением и восприятием исследователя.

Жаль, что А.А.Соколов-Каминский в своем живом и ярком рассказе о выдающихся творцах искусства упустил некоторые важные произведения. Например, балет «Берег надежды» А.Петрова в постановке И.Бельского, сыгравший большую роль в переломе развития балетного театра на рубеже 50-60-х годов. Простого упоминания о нем в предисловии недостаточно для понимания принципиального значения этой работы. Думаю, что читателям хотелось бы также больше узнать о деятельности Б.Эйфмана, который представлен в книге только двумя спектаклями. Вызывает удивление, что среди хореографов петербургского балета нет портрета П.Гусева.

И уж совсем ошибочным видится то, что автор ограничился только упоминанием двух спектаклей Ю.Григорovichа в предисловии. Но ведь «Каменный цветок» и «Легенда о любви», поставленные впервые Григорovichем именно в Петербурге, оказались не просто большими художественными удачами, а ознаменовали начало новой эпохи в развитии отечественно-

го балета, открыли новые пути, вышли жизнеспособнее других спектаклей, о которых подробно сказано в книге, и повлияли на творчество последующих поколений хореографов. Отсутствие специального развернутого очерка об этапных петербургских спектаклях Григоровича – явное упущение.

Тем не менее, в целом раздел «Сочинители танца» представляется очень ценным и подкупает глубоким проникновением в значительные произведения хореографического искусства, ярким, заинтересованным, эмоциональным повествованием о них. И, конечно же, будет иметь значение для создания более полной истории отечественного балетного театра XX века.

Вероятно, некоторые не согласятся с суждениями и оценками А.А.Соколова-Каминского в разделе «Мариинка – под зановом века», где критически анализируется современная деятельность прославленной труппы. Подкупает в его изложении страстное, заинтересованное, взволнованное отношение к современному состоянию театра, и многое сказанное кажется убедительным. Ведь современное искусство не может

развиваться без творческих дискуссий, без столкновения разных позиций и мнений, без плюрализма в подходе к вопросу о направлениях дальнейшего движения. И, быть может, стоит прислушиваться к серьезным критическим суждениям, не всегда приятным для деятелей искусства.

Совершенно уникальным видится последний раздел книги, посвященный обзору балетных сезонов в Петербурге с 1968 по 1992 г. Этот жанр, к сожалению, ушел из нашей критики. А.А.Соколов-Каминский создал здесь по сути дела летопись петербургского балета почти всей второй половины XX века.

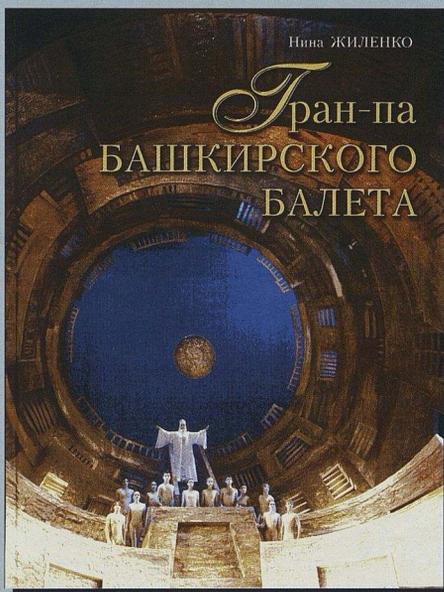
Книга Соколова-Каминского написана профессионально, легким и ясным литературным языком. Она научна, но лишена наукообразия, претензий на ложное глубокомыслие. Она равно интересна и профессионалам, и любителям балета и будет полезна в процессе подготовки молодых деятелей хореографии и балетоведов, чем сам автор успешно занимается на балетмейстерском отделении Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова.

Виктор ВАНСЛОВ

ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ

Не часто встретить профессиональную книгу, написанную для широкой аудитории читателей как для себя – легким, интересным языком, облеченную в неизбитую форму, нескудную по содержанию и при этом энциклопедически-информативную. Но журналистка с многолетним опытом Нине Александровне Жиленко это удалось. В уфимском издательстве «Новый стиль» вышла ее книга «Гран-па Башкирского балета» (2007 г.). В 2008 году Башкирский государственный театр оперы и балета отмечает свое 70-летие, и публикация первой в истории театра его «всеохватной летописи» приурочена именно к этому торжественному событию.

По словам самой Нины Александровны, книга реализовала её давнее желание – «собрать в одном издании многолетний журналистский багаж воспоминаний и личные впечатления о спектаклях и ведущих солистах башкирского балета, рассказы служителей уфимской Терпсихоры, встречу и дружбу с которыми подарила мне судьба». Страницы этой действительно уникальной книги приоткрывают нам всю историю жизни башкирского балета – от его рождения в 1934 году, когда молодой танцовщик и балетмейстер Файзи Гаскаров организует при Ленинградском хореографическом учи-



лище башкирское отделение, на котором пока 14 детей и среди них теперь уже ставшие легендами Зайтуна Нарсретдинова, Нинель Юлтыева, Гузель Сулейманова, Халыф Сафиуллин, Фаузи Сатаров – и до наших дней.

Хронологический рассказ о жизни театра имеет характер непринужденной беседы и разбивается «вставками»-портретами выдающихся деятелей башкирского балета, дружескими интервью и художественными зарисовками. На страницах книги оживают слова

и гордость Башкирского театра, его знаменитые артисты и педагоги: «балеринская» мама Елена Войтович, воспитавшая плеяду солистов, «лебединый дуэт» Зайтуны Нарсретдиновой и Халыфа Сафиуллина, темпераментная пара Набиля Валитова – Яков Лившиц, талантливейшая актриса Фирдаус Нафикова, трогательная Гузель Сулейманова, звезда башкирского балета 50-х годов... и ее полная тезка Гузель Сулейманова, ведущая солистка труппы сегодня и др. Не обойдены вниманием и нынешние «звездочки» башкирского балета, среди которых уже уверенно заявившие о себе как о больших артистах с яркой индивидуальностью Елена Фомина, Римма Закирова, Гульшина Мавлюкаова, Ильдар Маняпов. Особое место в книге отведено, конечно же, творчеству Рудольфа Нуреева. Со всех концов мира сегодня съезжаются артисты в Уфу, чтобы принять участие в традиционном балетном фестивале, организованном в его честь. Отдельная глава посвящена и кузнице профессиональных кадров – Башкирскому хореографическому училищу имени Р.Нуреева.

Книга щедро иллюстрирована редкими фотографиями. Как-то язык не поворачивается сухо назвать ее «энциклопедией башкирского балета». «Объяснение в любви» – вот жанр этой книги.

О.ШКАРПЕТКИНА

«Как Богдановича стихи»

Окончание.

Начало статьи в №6 за 2007 год

Полет души вдохновлял молодого художника Федора Толстого. Таковым оказался поэтический прототип его Душеньки с воскового рельефа. Судьба же балета «Амур и Психея» оказалась не менее трагичной, чем судьба его первой Психеи. Подобно ей, путь спектакля был недолговечен, но прекрасен. Его представления в Эрмитажном (закрытом для широкой публики) театре шли с неизменным успехом на протяжении целого года и были прерваны в январе 1810-го в связи с кончиной семнадцатилетней Марии Даниловой. Перенесенный на сцену Большого Каменного театра (преьера 16 февраля 1810 года) балет имел большой успех также и у широкой публики, но не прошло и года, как случившийся в ночь на 1 января 1811 года пожар погубил спектакль окончательно. Огонь уничтожил все: декорации, костюмы, бутафорию. Восстановить один из лучших своих спектаклей Дидло в дальнейшем так и не удалось. Однако образы «волшебного зрелища» остались в памяти восхищенных зрителей, среди которых был Федор Толстой.

Как знать, не было ли само обращение художника к теме «Душеньки» своего рода творческим откликом на взволновавший его когда-то балет? Внимательный просмотр великолепно выполненных, собственноручно гравированных автором шестидесяти двух листов знаменитой серии к таким размышлениям неизбежно подводит. Начать хотя бы с основ-

ного – трактовки сюжета.

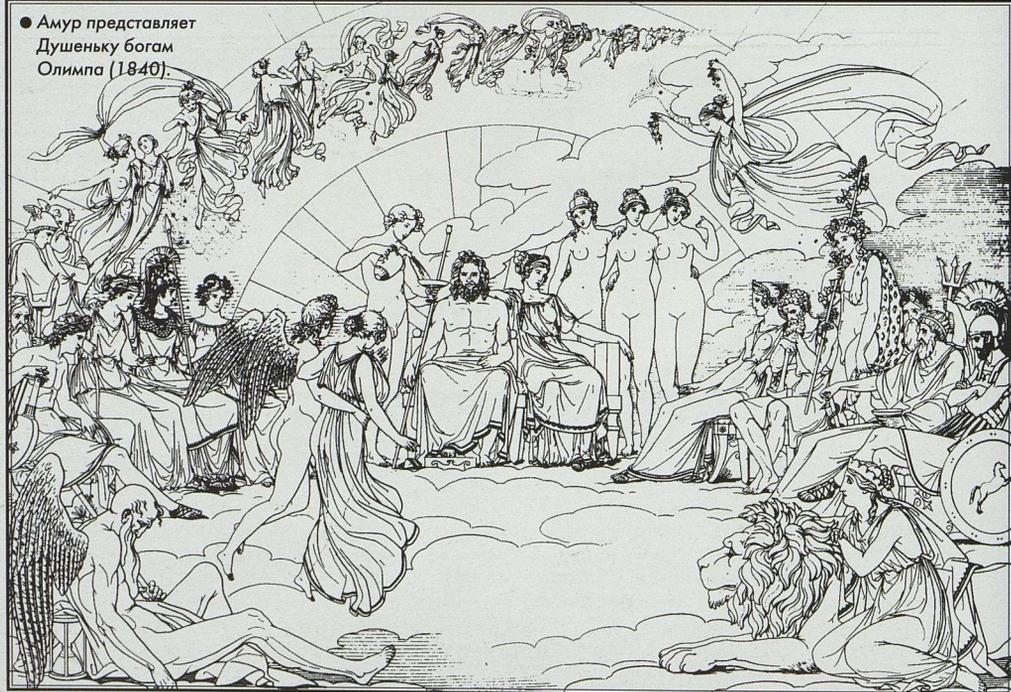
Будучи иллюстрацией поэмы Богдановича, толстовская графическая серия в полном смысле таковой отнюдь не является, поскольку далеко не всегда соответствует поэтическому первоисточнику. Художник по существу ведет свое собственное повествование, отличное от литературного, но зато во многом созвучное балетному варианту. Главное сходство заключено в трактовке образа героини. Душенька Толстого и Психея Богдановича, родные сестры. Они, собственно, идентичны, лишь сферы бытования у них разные: одна властвовала в балете, другая – в графике.

У Толстого вся серия выстроена вокруг образа героини. Из-за него, для него и вокруг него и создано графическое повествование. Каждый лист раскрывает разные грани ее характера, причем даже в тех немногих рисунках, где сама Душенька не изображена. Именно это обусловило все расхождение с текстом Богдановича, каковых у Толстого немало.

Художник перенес действие в Древнюю Грецию времен высокой классики, что было вызвано как приверженностью автора к периоду расцвета античного искусства, так и желанием избежать эклектики. Душенька должна была олицетворять красоту, а значит – тонкий вкус и гармонию.

Стилистическое единство всех зримых образов, предметов быта, аксессуаров в листах Толстого безукоризненно, как безукоризнен и облик героини. Но ведь и в балетах Дидло

● Амур представляет Душеньку богам Олимпа (1840).



● Душенька в позорной колеснице, запряженной сороками, в окружении фурий (1840).



современники ценили те же самые качества – высокую гармонию, стилистическое единство, тонкий вкус.

Однако героиня на то и Душенька, что отмечена в высшей степени душевными качествами. В отличие от литературной, графическая Душенька именно эти качества и воплощала, как воплощала она их в балете. Об этом говорит выбор художником строго определенных моментов действия. Поэтому опущенными оказались очень выигрышные для изображения в рисунках эпизоды, поскольку автор стремился подчеркнуть скромность, стыдливость, кротость своей Душеньки. Через всю серию лейтмотивом образа прошли эти черты её характера: склонив голову, тихо ступала она на райскую дорожку, приближаясь к чертогам Амура, покорно потупив взор, сидела в колеснице траурного поезда, кротко переносила окружение фурий в позорной летящей колеснице.

Вместе с тем, несмотря на свою кротость, в полной мере обладала Душенька чувством собственного достоинства и потому, вопреки поэме, у художника она не упала на колени перед своей коварной обидчицей, всеисильной Венерой, а стойко вела диалог, открыв лицо и глядя прямо на богиню.

Совершенно иной предстала в рисунках Толстого капризная и властная богиня красоты Венера, образ которой вполне совпал с трактовкой Богдановича. В сопоставлении с Венерой более полно воспринимается утонченная нюансировка человеческих качеств Душеньки. В сущности, противостояние Душеньки и Венеры отражает глубинный смысл темы этого мифа в целом – как противостояние Духовности и Красоты.

Такова Душенька в листах Федора Толстого, такой была она, по-видимому, и в спектакле Шарля Дидло: «...эта Психея, столь нежная, столь любимая и, наконец, презренная и оставленная, была уже не та счастливая Данилова, которая недавно еще в образе Флоры порхала по цветам, с такой веселостью преследуемая Зефиром. Нет, эта Психея испила уже горькую чашу разочарований, узнала, как ничтожны клятвы людские, поз-

накопилась со всеми мучениями ревности и, из благородной гордости, из внутреннего сознания собственного достоинства, должна была скрывать страдания свои в глубоко тайнике сердца»,¹¹ – свидетельствовал один из очевидцев Н.Мундт.

Так два больших мастера, каждый средствами своего искусства, воспели гимн человеческой душе – возвышенной, прекрасной, самоотверженной, зримо воплотив в своих творениях эстетический идеал преромантизма.

На целое десятилетие отстоит начало создания графической серии от балета, однако, образы спектакля, очевидно, были столь впечатляющи, что явственно проступают и в самых ранних и в последних рисунках «Душеньки». При этом сам подбор как балетных, так и графических персонажей и даже их внешний облик одинаковы. Например, Венера жаловалась Амуру, опираясь (в прямом смысле облокотившись) на две женские фигуры, олицетворявшие ложь и вероломство. У Богдановича их не было, зато были в балете. Множество летавших зефиров и амуров заполнило графические листы Толстого: о новом, впервые использованном в «Амуре и Психее» приеме групповых воздушных полетов твердят все современники Дидло. Причем даже крылышки графических зефиров точь-в-точь такие же, как у героя знаменитого балета Дидло «Зефир и Флора».

Пластичен и выразителен у Толстого только что спустившийся с небес Амур – в сцене примирения с Душенькой. Эффект незавершенности действия, продлённости его во времени достигнут посредством изображения выходящего за Амуром длинного шарфа-гиматия, который ещё не успел пасть на землю. Не так ли слетал герой балета к своей возлюбленной в фантазиях Дидло, тем более что построение мизансцены необычайно балетно. Сама поза персонажей удивительно танцевальна, словно художник запечатлел великолепное начало хореографического дуэта-примирения.

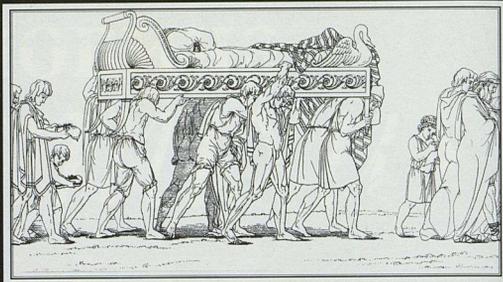
В свои балеты Дидло часто вводил помпезные шествия. Было шествие и в «Амуре и Психее», использовал его и

Ф.Толстой, причем так, что своеобразной сценичностью обладает буквально каждый графический лист, а приём серийного изложения как бы продлевает во времени действие рисованных сцен, словно переходящих одна в другую. Весь графический сериал удивительно театрален. Рамка каждого листа, словно превратившись в зеркало сцены, преподносит зрителю очередной момент разворачиваемого действия в сугубо сценическом, театральном прочтении.

Медленно движется от одной кулисы к другой печально-траурная брачная процессия, сопровождающая Душеньку на неизвестную гору к неведомому супругу. Нескончаемо длинное шествие (совсем как в балетах того времени) растянулось на пять листов. Такая «невмещаемость» в один лист создаёт иллюзию замедленности продвижения процессии через рамку листа, словно она, рамка (подобно порталу сцены), едина, а персонажи, сменяя друг друга, «проходят» перед зрителями. При этом помпезное шествие движется, как и было принято на театре, по авансцене при «опущенном занавесе» – все эти листы с укрупнёнными фигурами действующих лиц лишены какого бы то ни было фона. К тому же описанные в поэме погребальные свечи в руках участников процессии художник заменил факелами. Не потому ли, что они уже давно бытовали в балете?

Не менее традиционными в балетах Дидло выглядели сцены всевозможных триумфов с участием богов, использованием различных аксессуаров и сложной машинерии, позволявшей определить место действия где угодно – в небесах, на земле или в воде. Есть такая сцена-лист с изображением триумфа Венеры и у Толстого. В водной стихии торжествующая богиня изображена в раковине, окруженная многочисленными персонажами, воспевающими ее красоту.

Но, пожалуй, самым интересным кажется последний лист, завершающий графическую серию, – изображение Олимпа, куда Амур в финале возносит Душеньку. Апофеоз в те времена был непременно завершающим актом любого анакреонтического балетного спектакля. Поэтому его использование в качестве финальной точки графической серии само по себе по-балет-



● Траурный поезд Душеньки (1830)

ному типично. Рисунок же Толстого вдвойне интересен тем, что навеян воспоминаниями об утраченном балете Дидло.

О декорации этой сцены «Амура и Психеи» сохранилось свидетельство самого Шарля Дидло. В предисловии к балету он писал: «Спиральная форма, приданная им (художником Гонзага) Олимпу, совершенно нова и достойна подобного таланта. Кажется, что подножие Олимпа замыкает весь земной шар, поддерживает его и, кружась, поднимается до эмпиреев». ¹² Трудно сказать, как в реальности выглядело творение знаменитого художника, но «спиральная форма» композиционного построения, использованная в рисунке Фёдора Толстого, великолепна по своей завершенности, глубине мысли и сценичности.

Аналогий с балетом Шарля Дидло в графической «Душеньке» скрыто немало. Похоже, предположения подтвердились и есть все основания, переадресовывая высказывание, повторить вслед за Л. Гроссманом: никто не заметил, что Фёдор Толстой в графике дебютировал серией-балетом.

Виктория ГЕРАЩЕНКО

Примечания:

11. О. Петров. Русская балетная критика конца XVIII-первой половины XIX века. – М., 1982, с.205.
12. Ю. Слонимский. Указ. соч., с.56.

● Амур прощает проступок Душеньки (1840).



ИНФОРМ-БАЛЕТ

СКВОЗЬ «ВРЕМЯ ЖЕНЩИНЫ»

В Санкт-Петербурге состоялся вечер, посвященный 75-летию Аллы Осипенко — одной из самых выдающихся балерин Мариинского театра XX века (в прошлом — Ленинградского театра оперы и балета имени С.М.Кирова). Вечер проходил не на сцене, на которой балерина танцевала двадцать один год, а в Александринском театре. Одна Диана Вишнева по собственной инициативе представляла элиту Мариинского театра. Балерина не только танцевала в юбилейном концерте монолог и адажио Мехменэ Бану из «Легенды о любви» (с партнёром Игорем Колбom), но и позаботилась о банкете в честь Осипенко.

Вечер придумал и срежиссировал хореограф Алексей Кононов, и его режиссура оказалась, к сожалению, не самой удачной. Создалось впечатление, что Кононов использовал юбилейный повод для собственной презентации. Зал был заполнен артистами балетных и драматических театров, критиками и поклонниками балета из Петербурга и Москвы, фотографами,

телевизионными корреспондентами и операторами. Из Америки в сопровождении супруга прилетела старинная подруга юбиляриши — Наталья Макарова. Словом, атмосфера перед началом вечера была праздничной и торжественной.

На сцене же сначала шел моноспектакль по новелле того же Кононова «Время женщины». Декорация представляла собой убогую комнату, где женщина — немецкая актриса Клаудиа Грауе — была по стенам кулаком, жевала куклу, мыла ноги... Во второй части, составленной из выступлений нескольких молодых балетных дуэтов, тоже всё оказалось не так «просто». Выступали прекрасные современные артисты, но оголенная черная сцена, глубину которой ограничивали сложенные штабелями декорации, буквально поглощала танец как таковой. Каждый номер «отбивался» проходом процессии людей в черных балахонах. Словом, Кононов, как мог, уничтожал праздничную атмосферу, предшествовавшую этому странному «шоу».

И только в конце вечера балерина взяла реванш. Алла Осипенко и Никита Долгушин вышли на сцену и исполнили своего рода парафраз концертного номера Георгия Алексидзе «Сарабанда», который когда-то вместе танцевали. Теперь они вели диалог в пластике, созданной Алексидзе, «разговаривая» друг с другом руками и корпусом так выразительно, что от них нельзя было отвести глаз! Два прекрасных артиста, две значительные благородные личности как будто вспоминали о великом прошлом отечественного балета, в котором их голоса, как и нынешнее выступление, были примером подлинного искусства.

Настоящий праздник в честь балерины создали работники Театрального музея, устроив в залах Шереметьевского дворца замечательную выставку, посвященную её творчеству. В.Балашов, председатель международного благотворительного фонда «Терпсихора», многолетний поклонник Осипенко, собрал и выпустил к юбилейному вечеру небольшой сборник статей русских и американских авторов, оформленный художником Хачатуром Белым. Несколько дней Петербургского телевидения передавали интервью и беседы с Аллой Осипенко. Таков парадокс этого юбилея: неудачный концерт не смог испортить яркого праздника в честь легендарной балерины XX века.

Нина АЛОБЕРТ
Фото автора



● А. Осипенко
и Н. Долгушин
в концертном номере
«Сарабанда».

ИНФОРМ-БАЛЕТ

ЗАВЕТНЫЙ ВЕНЗЕЛЬ «О ДА Е»

● **Василий Медведев.**



Старейший театр Эстонии «Ванемуйне» отметил 40-летие со дня открытия своего здания и 50-летие петербургского хореографа Василия Медведева, который в 1982–1987 го-

дах был солистом балета «Ванемуйне» и одновременно ставил на его сцене балетные спектакли («Пробуждение», «Западня», «Сатанилла, или Любовь и ад», «Принц пагод», «Крик» и др.). Тогда же на эстонском телевидении Медведев создал несколько фильмов-балетов («Жизнь», «Испорченное наслаждение», «Летнее болеро», «Одинокие в ночи» и др.) и балетных миниатюр («Борцы», «Pas de trois» и др.). Зрители и критика тех лет тепло встречали новаторские работы молодого художника, отмечая гармоничное сочетание современной и классической пластики в его хореографической палитре.

Прошло двадцать лет, и Василий Медведев по приглашению арт-директора балета «Ванемуйне» Маре Томмингас вновь приехал на свою «творческую родину» – в город Тарту. Теперь он уже известный хореограф, и его постановки можно увидеть на афишах многих театров мира. Медведев представил эстонским зрителям свой любимый балет – «Онегин», мировая премьера которого состоялась в ноябре 1999 года в Праге. Первым исполнителем партии Онегина

был тогда известный чешский танцовщик Станислав Фечо, который на этот раз выступил в качестве ассистента хореографа, стараясь на примере собственного опыта донести до исполнителей все нюансы балетной партитуры Медведева, которому удалось пластически передать поэтику бессмертного романа Пушкина.

Одной из наиболее эмоциональных и оригинально решенных сцен спектакля стала сцена дуэли. Точнее даже не сама дуэль, а её «обрамление»: воспоминание Ленского о былых днях и попытка Онегина помириться с другом, затем его искреннее горе над телом убитого им друга. Впечатляюще поставлена финальная сцена бала. Онегин потрясен нечаянной встречей, он вспоминает прежнюю Татьяну, ту девочку, «которой я пренебрегал». Огонь внезапно вспыхнувшей любви сжигает его, но отношения героев не имеют будущего, их пути расходятся теперь уже навсегда. А бал продолжается...

Неординарно музыкальное решение спектакля. Постановщик не использовал ни одной ноты из оперы Чайковского, обратившись к симфоническим произведениям композитора, в большинстве которых присутствуют основные «онегинские темы»: первое чувство, радость жизни, неразделенная любовь, крушение идеалов, верность долгу и чести... Симфоническая музыка позволила Медведеву создать технически сложную, но на редкость поэтичную хореографию.

Наиболее сложным по пластическому решению и драматическому наполнению вышел образ главного героя.

Евгений, по замыслу балетмейстера, должен предстать перед зрителем на надменным, скучающим завсегдатаем столичных балов и салонов, то влюбленным юношей (в мечтах Татьяны), то безжалостным насмешником (сцена ссоры с Ленским), то коварным соблазнаителем (сон Татьяны), то исполненным раскаяния другом...

Партия Татьяны в первом действии эскизна – возникает образ пушкинской героини, которая «дика, печальна, молчалива, как лань лесная боязлива». Совсем иной предстает Татьяна в финале спектакля. Неподдельной страстью и драматизмом наполнен её дуэт-объяснение с Онегиным, когда, не скрывая своей любви к нему, она остается некогда любимой в верности узам брака.

Противоположны по характерам и пластическому решению образы Ленского и Ольги. Они радостно и безоглядно отдаются своему чувству. Их танец полон счастья и нежности.

Создать в балете столь обширную галерею русских характеров было совсем не просто для интернациональной труппы театра «Ванемуйне», однако, в целом солисты (несколько составов) и кордебалет справились с этой сложной задачей.

Благодаря юбилею Медведева балетный репертуар Эстонии пополнился новым балетом, а «любимый герой» Пушкина на какое-то время «прописался» в Тарту.

Эве АРУЛААНЕ

Публикуя корреспонденцию Э.Арулаане, редакция журнала «Балет» поздравляет хореографа В.Медведева с юбилеем.

● **Хейли Джин Блекбурн (Татьяна) и Антонио Айвеста (Онегин).** Фото РАНО РЭТСЕП

● **Сцена бала из балета «Евгений Онегин».** Фото АЛАНА ПРООСА



ИНФОРМ-БАЛЕТ

«МИНКУС – РАРИТЕТЫ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ»

Так называется компакт-диск, записанный в Вене главным концертмейстером балета Венской Штатсопер Игорем Заправдиным. На обложке диска – портрет самого Заправдина и знаменитого танцовщика, ныне директора Берлинской Штатсопер Владимира Малахова, двадцатилетнюю творческой работы которого этот диск и посвящен. Казалось бы, почему?

Второй заголовок диска «Владимир Малахов приглашает» объясняет это. Малахов, имеющий в своём архиве огромное количество музыкальных раритетов, в том числе и Минкуса, оказал Заправдину неоценимую помощь, предоставив ему большое число старинных клавиров и скрипичных репетиторов, аранжированных в дальнейшем Заправдиным для фортепиано.

Идея записи такого диска возникла у Заправдина давно. Он уже много лет хотел сделать триптих дисков с записью раритетов трёх «китов» балетной музыки XIX века – Л.Минкуса, Р.Дриго и Ц.Пуни. Этот диск – первый.

На нём записана музыка только редких балетов Минкуса – таких, как «Мла-

да», «Роксана – краса Черногории», «Зорая», «Бандиты», «Ночь и день», «Камарго», «Приключения Пелея», «Бабочка», «Немея», «Фияметта», «Дочь снегов», «Ручей», «Золотая рыбка».

Ценность диска состоит в том, что помимо того, что использована раритетная музыка, она может быть интересна не только для исполнителей-профессионалов, но и для ежедневного балетного класса. На диске есть специальный раздел: экзерсис у станка, экзерсис на середине класса и Allegro – для работы над различного вида прыжками.

Музыка «класса» может быть использована не только педагогами-репетиторами в профессиональных труппах, но и в многочисленных сейчас балетных студиях и школах, где постоянные проблемы с концертмейстерами. Наконец, он просто интересен любителям редкой балетной музыки.

Огромную помощь в подборе музыкального материала оказал Президент Международного общества Минкуса Герман Рейшитц из архива общества, уже упоминавшийся Владимир Малахов, а также художественный руководи-

тель театра «Русский балет», знаток и собиратель балетных раритетов Юрий Бурака из своего архива.

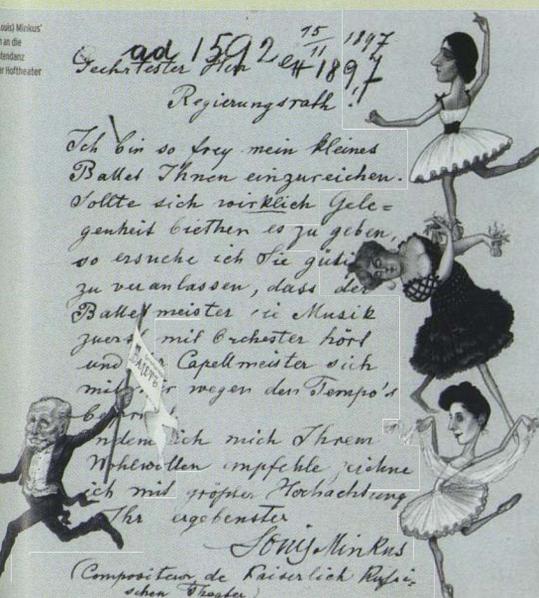
Игорю Заправдину пришлось многое аранжировать, так как сейчас Минкуса, по словам Заправдина, в своём «первозданном» виде играть не очень интересно: весьма «примитивная» фактура, необходимо было придерживаться канонов, принятых сейчас в балетном классе, чтобы удобно было работать при теперешней возросшей танцевальной технике. Вступление перед каждой танцевальной комбинацией сделано автором на основе и в стиле Минкуса.

Впервые на этом диске приведены уточнённые Германом Рейшитцем даты творческой биографии Минкуса, даты создания его балетов.

Диск элегантно, с большим вкусом оформлен – на вкладыше – письмо Минкуса директору Венского Hoftheater с автографом.

На следующий год Игорь Заправдин планирует выпуск второго диска из этого «триптиха», посвященного музыке Р.Дриго.

Е.КОЗЛЕНКОВА





Не стало Игоря Александровича Моисеева.

Зазвучала музыка молчания...

Из непроизнесенного на прощании...

В середине XX века родилось новое в искусстве – Театр народного танца. «Ансамбли народного танца» – говорим мы. А подразумеваем одно имя – Игорь Моисеев. Мы говорим «Игорь Моисеев», а подразумеваем «Его Театр». Театр в его жизни это – «Три Толстяка», это – «Саламбо», «Спартак» и «Футболист». Это – «Ночь на Лысой горе» и «Половецкие пляски», это – огромное количество отдельных композиций и целостных программ. Это своеобразная летопись искусства танца народов мира – планета Моисеева – Труженика и Творца.

Когда-то на праздновании одного юбилея Игорь Александрович сказал: «Преодолевать – преодолевать – преодолевать, шагать – шагать – шагать и созидать!»

Эти слова можно считать напутствием всем, кто разделяет его преданность искусству танца. Более десяти поколений выросли с ним – ученики, и ученики его учеников, покоряющие планету танца.

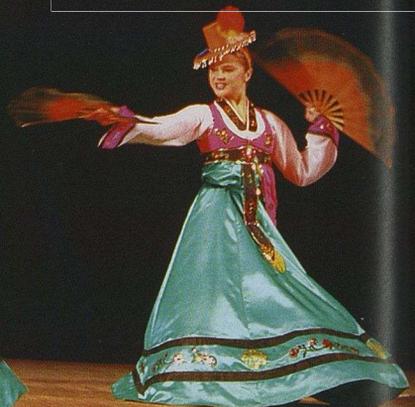
Не стало Учителя – Творца, но живы созданные им шедевры, жив и он – в тех, кто гордо зовется «Моисеевцы».



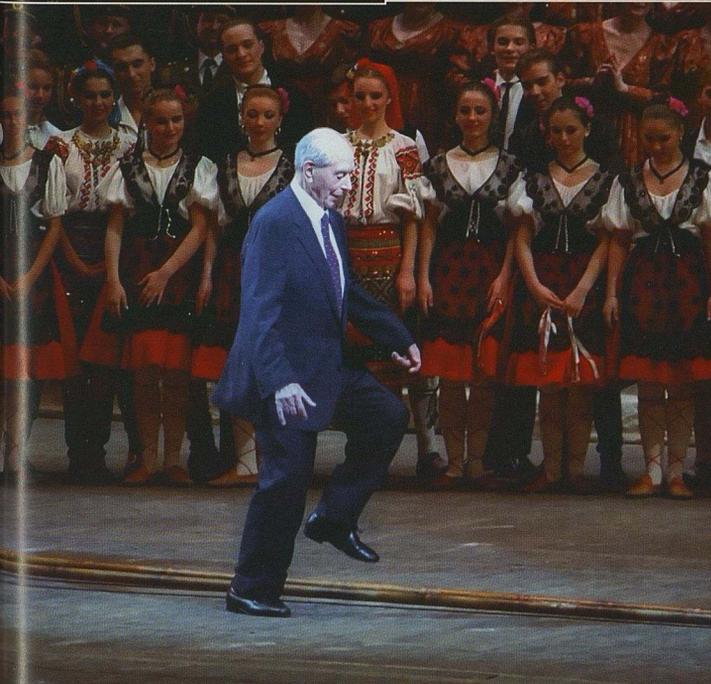
*Шагать – преодолевать
и созидать!*

*Творить красоту
танца!...*

Полним!



ПАМЯТИ... ПАМЯТИ... ПАМЯТИ...





ГЕНИЙ ТАНЦА

В ЛОЗАННЕ НА 81 ГОДУ ЖИЗНИ СКОНЧАЛСЯ
МОРИС БЕЖАР – ВЕЛИЧАЙШИЙ ХОРЕОГРАФ
XX ВЕКА. АВТОР 250 ПОСТАНОВОК И ПЯТИ
КНИГ, ОН БЫЛ СИМВОЛОМ ТВОРЧЕСКОЙ
И ДУХОВНОЙ СВОБОДЫ. РЕВОЛЮЦИОНЕР
И РЕФОРМАТОР, БЕЖАР ВДОХНУЛ В БАЛЕТ
СОВРЕМЕННУЮ ЖИЗНЬ И СДЕЛАЛ ЕГО
ИСКУССТВОМ НАРОДНЫМ.

Морис Бежар умер 22 ноября минувшего года в Лозаннской университетской клинике, где последние две недели находился на лечении в связи почечной и сердечной недостаточностью. Незадолго до ухода он присутствовал на репетиции нового балета «Вокруг света за 80 минут». Смерть вырвала гениального балетмейстера из объятий славной труппы «Бежар. Балет Лозанны» и повергла в глубокий траур его бесчисленных поклонников во всём мире.

Философ и творец танца

Бежар (настоящая фамилия Берже) родился в Марселе 1 января 1927 года. С детства фанатически любил театр. Вместе с сестрой, кузеном и кузиной маленький Морис разыгрывал спектакли. Матери не стало, когда ему было семь лет, и воспитанием сына занялся отец – известный философ Гастон Берже, игравший на скрипке и гитаре. Морис мечтал быть театральным режиссером и, наверняка, стал бы им, но по совету врача четырнадцатилетнего юношу, не

любившего гимнастику, отец отправил на уроки классического танца. Через три года состоялся его дебют в труппе Марсельской оперы. С 1945 года Бежар стажировался у русских педагогов – Л.Егоровой и мадам Рузанн в Париже, у В.Волковой и Н.Сергеева в Лондоне, танцует в Виши (1946), затем выступает с Р.Пети и Ж.Шарра (1948), в лондонской труппе «Международный балет Инглсби» (1949) и Королевском шведском балете (1950-1952), где дебютирует как хореограф на съемках фильма «Жар-птица». В 1953 году вместе с Ж.Лораном создаёт

в Париже труппу «Балет Звезды», где на протяжении четырех сезонов ставит и танцует главные партии. Наиболее значительная постановка этого периода – «Симфония для одинокого человека» (1955) – сделала Бежара широко известным. В 1957-1959 годах он возглавляет труппу «Балетный театр Парижа», где работает одержимо и успешно.

Не получив поддержки во Франции, Бежар уезжает в Брюссель и становится руководителем труппы Королевского театра La Monnaie. Здесь рождается балет «Весна священная» (1959) на музыку Стравинского. Этот шедевр, принесший Бежару всемирную славу, выразил творческое и философское credo хореографа, стал ярким выражением его экспрессивного танцевального стиля и языка. Годом позже хореограф создаёт международную труппу «Балет XX века», полностью оправдавшую свое название и ставшую знаменитой. Для неё Бежар ставит множество своих лучших спектаклей, которые поражают волшебной театральностью и сценическими новациями, хореографической фантазией и драматической силой. Среди них всё большее место занимают синтетические постановки, где танец, пантомима, пение и слово выступают на равных. Имя хореографа становится культовым, чему способствуют популярность его шедевров – «Болеро» (1961) Равеля, «Девятая симфония» (1964) Бетховена, «В честь Вагнера» (1965), «Ромео и Юлия» (1966) Берлиоза.

«Месса по нашему времени» (1967) и «Бапти» (1968), показанные на Авиньонском фестивале, производят настоящую революцию в балете. Бежар даёт мощный импульс развитию мужского танца: максимально обнажая тела, он открыто пропагандирует их красоту и чувственность. Проявления эротики в его балетах нередко квалифицировались консерваторами как порнография, но для Бежара танец всегда оставался духовным ритуалом для выражения глубоких и непреходящих чувств. Сын французского философа стал философом танца. Серьезное изучение древней культуры разных стран и цивилизаций рождало гениальные озарения, которые мастер вновь мгновенно воплощал в постановках «Бапти», «Голестан», «Кабукки», «Дибук», «Пирамида». Они пленяли танцевально-философским таинством Индии, Японии и стран Ближнего Востока.

Судьба подарила хореографу встречи с великими артистами. Прежде всего, это аргентинец Хорхе Донн (1947-1992), ставший компаньоном и музой Бежара, легендарным премьером труппы. Экспрессивная пластика и виртуозная техника в сочетании с драматическим

даром и потрясающим обаянием делали каждую его роль ярким событием. Триумфальной популяризации творчества Бежара способствовали его постановки для Майи Плисецкой, Рудольфа Нуреева, Михаила Барышникова, Сильви Гилле, Патрика Дюпона, Владимира Васильева и Екатерины Максимовой, а также постоянное сотрудничество с Азарием Плисецким (братом Майи Плисецкой), работавшим с ним как балетмейстер, репетитор и педагог с 1978 года.

В 1987 году Бежар вынужден распустить труппу «Балет XX века». В Швейцарии он создает труппу «Бежар. Балет Лозанны». Её премьером становится Жиль Роман, затем Бежар назначает его своим приемником. За двадцать лет работы в Лозанне хореограф поставил множество впечатляющих спектаклей, правда, шедевры рождались уже не так часто, как раньше. Прежде его балеты воплощали идеи философии и метафизики, страстную любовь и сексуальную свободу, теперь освещали проблемы современной жизни – межнациональные и религиозные конфликты, угрозу экологической катастрофы, эпидемию СПИДа. Бежар создаёт спектакли, посвящая их памяти дорогих для него людей, ушедших из жизни: в честь отца – «Внезапная смерть» (1991), Хорхе Донна и Фредди Меркури – «Дом священника» (1997), матери – «Щелкунчик» (1998), Барбары и Жака Бреля – «Свет» (2001). В интервью с Бежаром в Лозанне (1992) на вопрос, почему в балетах Вы воспеваете одиночество, он отвечает: «Одиночество необходимо человеку: в нём есть свет, чтобы идти дальше». Эта фраза раскрывает секрет творческого долголетия хореографа и бесконечную широту его интересов. Страстно влюблённый в музыку, он необычайно интересно ставил и оперы («Саломея», «Травиата»), «Дон Жуан», «Волшебная флейта»), а благодаря музыке Ирана принял ислам.

Искусство Бежара эkleктично и полифонично: с божественной лёгкостью он смешивал в своих постановках балет и оперу, театр и цирк, кино и телевидение, в танце – классику и модерн, акробатику и экзотику, в музыке – романтизм и барокко, джаз и рок. Это, конечно, раздражало пуристов. Но Бежар демократизировал балет, вывел его из театральных залов на городские площади и стадионы, сделал достоянием широкой публики многих стран. Феномен Бежара – это полная творческая и духовная свобода, подвластная только гениям.

Танцевальное наследие хореографа масштабно и интернационально, оно признано во всем мире и отмечено высокими наградами. Японский император Хирохито вручил Бежару Орден восхо-

дящего солнца (1986), бельгийский король Будуэн провозгласил его Великим офицером Ордена Короны (1988). В 1994 году впервые в мировой истории хореограф был избран членом Академии изящных искусств Института Франции. В 2003 году Франция наградила его командорским Орденом искусства и литературы. В 2004 году в Королевском цирке Брюсселя в честь 50-летия карьеры Бежара состоялась премьера его балета «Искусство быть дедушкой». Для своих артистов, средний возраст которых 25 лет, Бежар, действительно, был любящим и заботливым дедушкой. Но периодически он расставался со стареющими исполнителями ради сохранения молодости и свежести труппы. Бежар всегда искал новые идеи и новые таланты. Поэтому и создавал балетные школы – «Мудра» в Брюсселе (1970), «Ателье» в Дакке (1977) и «Рудра» в Лозанне (1992).

В последние годы он переезжался на костылях, затем в инвалидной коляске, но ничто не останавливало его в творчестве. Теперь он делал коллажи из своих старых балетов. Как всегда, работал быстро, страстно и одержимо. Понимая, что осталось мало времени, решил создать новый балет «Вокруг света за 80 минут». За месяц до премьеры в Лозанне Бежара не стало. Труппа потеряла своего мэтра и отца, осиротев в буквальном смысле. Страшный и критический момент, но... «Шоу должно продолжаться», – поёт Фредди Меркури в финале спектакля «Дом священника». Именно так и случилось: в конце года в Лозаннском театре Beaulieu подняли занавес в честь гения и бога танца, который навсегда останется в памяти людей и в его вечно юном танце.

Фотооткровения

В парижском издательстве «Hugo et Cie» вышел альбом «Танец, увиденный Морисом Бежаром и Коlette Массон». Его составили 300 цветных и черно-белых фотографий высочайшего качества и редкого мастерства, ранее представленные на различных выставках во Франции и за рубежом. Встреча К.Массон с М.Бежаром (1967) определила жанр и карьеру талантливого фотографа, на протяжении 40 лет запечатлевавшего удивительные моменты балетных спектаклей и их творцов. Таким образом, альбом является своеобразной фотолетописью танцевального искусства. Виртуозно написанный историком балета Сильви Жак-Миош текст помогает совершить увлекательное путешествие в чарующий мир танца, который столь щедро обогатил великий Морис Бежар.

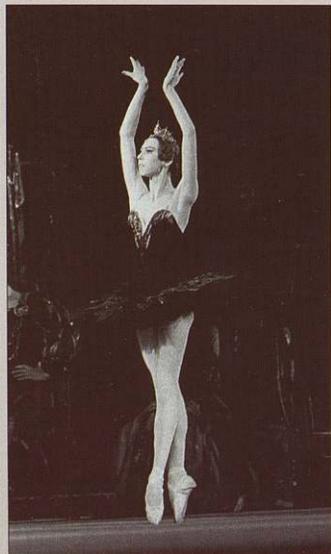
Виктор ИГНАТОВ

Summary

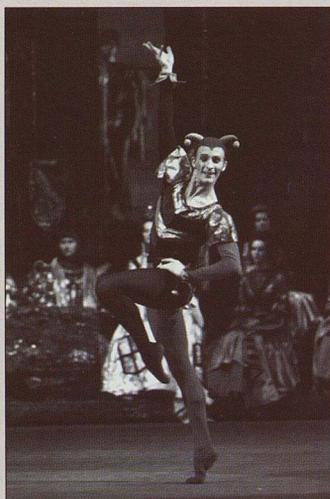
■ The Ballet Magazine's New Year's issue opens, according to the tradition, with the **BALLET THEME** column, continuing the discussion of urgent problems concerning the present-day activities of ballet troupes, companies, and groups. Tatiana Kuzovleva in her interview with Professor Nikolai Boyarchikov, Chairman of Choreography at the Rimsky-Korsakov Conservatory of St. Petersburg, discussed the very profession of choreographer. There are at least four major higher education institutions in Moscow and St. Petersburg that train and graduate choreographers, and yet the profession of choreographer these days is in a dire need of rescue.

■ A set of materials presents the winners of the *Soul of Dance Award*. The first one is Ekaterina Vasova's article on Rodion Shchedrin. Almost half a century has passed since his ballet *The Hatchback Horse* (*Koniok-Gorbunok*) was first staged. There is an unparalleled fact, associated with Rodion Shchedrin, in the history of Russian musical theater: seven world premieres of his operas and ballets have taken place on stage of the **Bolshoy Theater**. The article also presents the footprints of the bygone aesthetic disputes preserved on the faded pages of those years' newspapers, and quotes Dmitry Shostakovich's opinions on Shchedrin's ballet music and a brilliant essay by poetess Bella Akhmadulina.

■ "It seems quite recent that the young Nina Semizorova debuted on the Kremlin stage in the **Bolshoy Theater's** production of *Swan Lake*. This is an excerpt from Roman Volodchenkov and Galina Inozemtseva's essay dedicated to the ballerina's artistic life, which began at **Taras Shevchenko Opera and Ballet Theater of Kiev**; continued at the **Bolshoy** under the guidance of Galina Ulanova, who helped Nina Semizorova prepare all her parts; and now is carried on at the **Kremlin Ballet**. The article closes with quoted opinions of her current girl students, Christina Kretova, Natalia Ogneva, and Inessa Bikbulatova.

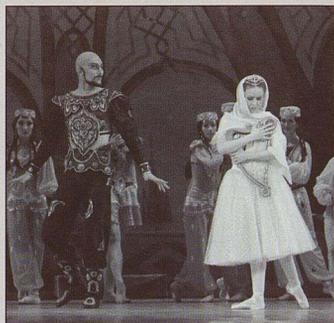


■ "Valeri Shadrin is an exceptional person in all respects," writes Tatiana Kasatkina. "Twenty years ago, theatrical figures elected him, then a state official, Secretary on Organizational and Artistic Issues of the Board of the USSR Theatrical Workers' Union. ... Shadrin was one of the architects and organizers of the festival movement in Russia, and the Chekhov Festival, whose programs have boasted many productions from various countries and the best ones from Russia, has long been dubbed 'Shadrin's Festival' in the theatrical circles. Of course, Mr. Shadrin's activities reach far beyond the Chekhov Festival. He acts as a producer, conducts 'Russian theater seasons' in foreign countries and theatrical programs of National Days of Russia at World fairs."



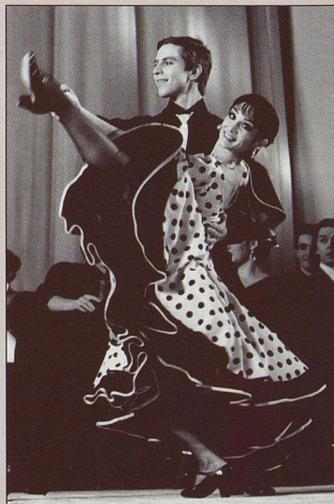
■ The article on Ian Godovsky is written in a rare genre: an essay by a teacher on a pupil. Boris Akimov, the teacher, confesses, "Among the middle generation of Bolshoy Theater dancers, Ian Godovsky belongs to those I respect and like the best. I respect him as a high-class professional, and I like him as an extremely all-round man and person of integrity." The writer remembers his happy meeting with Godovsky, then a recent alumnus of the **Moscow Choreography School** and discourses on the artist's attitude towards his profession, on the parts he has performed, and much more.

■ "For the dancers of the **Classical Dance Theater** under Natalia Kasatkina and Vladimir Vasiliov, their day begins with Tatiana Popko's class", thus Julia Lidova-Bolshakova opens her portrait of the famed ballerina. Tatiana Popko is one of the last of the Mohicans of the legendary Russian ballet of the 20th century. After having been trained at the **Moscow Choreography School**, she had for just a little short of a quarter century danced at the **Bolshoy Theater**, in whose "golden age" ballets by various choreographers she created a number of enchanting personages, such as the Little Hatchback Horse, Petruska in *The Nutcracker*, Pero in *Lieutenant Kije*, the Little Red Riding-hood, Cinderella, and the Sleeping Beauty. While still a principal dancer, she started giving classes at the Bolshoy. Since 1981 she is choreographer repititeur for the **Classical Dance Theater**.

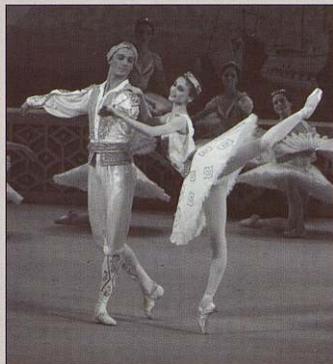


■ Shamil Teregulov's biography moves one as greatly as does his exceptional personality itself. Aleksandr Maksov writes here about this remarkable artist, instructor, and leader. His professional career began at the **Sverdlovsk Opera and Ballet Theater**, but soon his fortunes brought him back to his home town, Ufa, and to its local opera house. There he had danced, taught classes, coached corps de ballet and principal dancers, acted as a choreographer. For many years now Mr. Teregulov has been leader of the Bashkir Theater's ballet troupe. Thanks to his work the Theater's playbill has been enriched with new ballet, and Ufa has annually hosted the **Rudolf Nureyev International Ballet Festivals**. "The Bashkir Ballet is now regarded as top-ranked both at home and abroad."

■ Not only did the great Igor Moiseyev create the world-renowned ensemble but he also had unceasingly polished and furthered its artistic traditions, striving never to let them get dissolved in the general current of hackneyed dance formulae. In 1943, a studio school attached to the Ensemble was opened, which today is headed by Guzel Apanayeva. Nina Dementieva writes in her essay, "Many theaters had offered Guzel a job, but Igor Moiseyev won over them all. It was then that he was creating a new troupe, **Young Ballet**, where Guzel Apanayeva became leading principal dancer and also the first dancing partner to Alexander Godunov." Later she joined the **Moiseyev's Folk Dance Ensemble**, where she performed over thirty solo dances, some of which had been staged specifically with her in mind. These days, while teaching classical and folk dance and coaching the current repertoire at the studio school, she further develops Moiseyev's performing traditions.



■ The **NEW BALLET** column presents detailed reviews of three Moscow premieres of 2007. Andrei Vadimov in his *Quest for Authenticity* analyzes the **Bolshoy Theater's** *Corsair*. He explains why ballet has for the entire length of its history aspired to be a commercially successful art form; how box office largely defines the repertory policies of ballet theaters; and what was the



reason of Petipa's elevating Ballerina on a pedestal. The writer then shows that this particular ballet has only retained a few veritable fragments of the authentic Petipa's choreography and therefore it is impossible to recreate an entire spectacle which could be regarded as Petipa's own version. Alexei Ratmanský chose not to use the name of Petipa as a cover or present some choreography, non-existent in the original version, as authentic, but rather to share the choreographic fame with Petipa. What came out of it all was, "not a reconstruction of the original, but rather an attempt to recreate those fragments that have been reliably preserved. To that end the Theater engaged Yuri Burlaka, a scholar of antique choreography." The conclusion is obvious for the writer: "Authenticity of the ballet spectacle has been decidedly sacrificed to artistic expediency."

■ The other premiere is also of *The Corsair*, though perceived differently and staged at the **Kremlin Ballet** troupe by Yuri Grigorovich. Galina Inozemtseva's review opens with an excursion into ballet's history and, specifically, into choreographer Joseph Masliier's staging in 1856 of the first *Corsair* after Lord Byron's poem of the same name. The writer shows that the reason why the ballet still attracts both ballet figures and audiences lies in its accurately and strongly balanced musical and



dramatic pivot, onto which all kind of choreographers who have recreated the ballet on many different stages during the past 150 years have strung all kinds of fragments concerning both story, music, and dance. Yuri Grigorovich has again proved true to his principle – when recreating a spectacle, do it differently. He takes into consideration the troupe's abilities and specifics of its artistic manner. "The choreographer is not trying to meticulously restore the classical but rather views an artwork from a contemporary artist's standpoint."

■ The ballet *The Brook Is Running* has a rather unusual biography: it has been premiered twice within just a couple of years. The first premiere, within the framework of *The Year of Russia in China*, took place towards the end of 2006 at the National Assembly of China in Beijing. Twelve months later, the *Brook* reached the stage of the **Moscow Operetta Theater**, where it marked *The Year of China in Russia* and the 50th anniversary of the **Russia-China Society**. The ballet to the music of a Chinese composer is based on a popular Chinese lyrical song of love, faithfulness and self-sacrifice and was staged by Viacheslav Gordeyev in his Russian Ballet Theater.

■ The **BALLET-PARADE** column opens with Olga Goncharova's coverage of the *International Festival of Topical Arts 'Territoria'*. That new project aims at



involving Russian theatrical youth into the world cultural context. With that in mind, an integral program was composed of various topical events in different art forms – music, cinema, theater, dance, poetry. Besides, there were master classes by well known masters. The most interesting for the organizers were productions made at crossroads of genres, since they believe it is precisely there that new forms get born. The theme of *Territoria 2007* was *A Body in the City*, a human being aspiring to perceive him/herself, not only philosophically but physically too, as part of post-industrial civilization.

■ Roger Smith shares here his impressions of the **Terpsichore in Taurida Festival**, calling it "an experiment conducted with a light heart yet serious intentions – to combine the traditions of musical motion and plastic dance, that have developed in Petersburg and Moscow, with the ancient world whence, as we believe, dance itself has come to us." The **Chersones Taurichesky National Park** offered its stage for the Festival, while the **Sebastopol Russian Drama Theater** helped with lights and the local cultural authorities, with sound. The writer presents all participants and offers his opinion that it would be a mistake to call this art purely amateurish, even though it is not quite professional.



■ It was for the thirteenth time that **The Kremlin Palace** hosted the *International Tournament of Latin-American Dance Professionals, The World Cup 2007*, organized by the Russian Dance Union and its President Stanislav Popov. The competition proved exciting and intriguing. Anna Chernetsova covers the tournament, which has proved one of the most prestigious events in the ballroom dance scene, having attracted this year many dancing couples from sixteen countries.

■ The **BALLET LIBRARY** column presents two new books. The first one, reviewed here by Victor Vanslov, is *Horizons of Ballet* by Arkadi Sokolov-Kaminsky, a famous ballet scholar and critic, a book about St. Petersburg's ballet, its history, its figures, and its contemporary problems. The author summarizes his rich experience participating in his hometown's artistic life and outlines major phenomena and stages in the development of St. Petersburg's ballet. The other book, presented by Olga Shkapetkina, is *Grand Pas of the Bashkir Ballet* by Nina Zhilenko. The pages of this unique publication reveal the entire history of the Bashkir ballet, from its birth in 1934, when the young dancer and choreographer Faizi Gaskarov organized a Bashkir department at the **Lenin-grad Choreography School**, and up to our time.

■ The **INFORM-BALLET** column covers the celebration of the 40th anniversary of the oldest in Estonia **Vanemuine Theater** and the 50th birthday of Vasilii Medvedev, a St. Petersburg-based choreographer closely connected with the Estonian ballet. Mr. Medvedev presented the audiences with his favorite ballet, *Onegin*, whose world premiere took place in Prague. Elve Arulaane, a reporter from Tartu, reviews here the ballet as it was interpreted by the **Vanemuine's** multi-ethnic ballet troupe.

■ Alla Osipenko, one of the outstanding ballerinas of the **Mariinsky (formerly Kirov) Theater**, has celebrated her 75th birthday. The celebratory evening took place at the **Alexandrinsky Theater** rather than on the stage where she had danced for twenty-one years. The event was conceived and directed by Alexei Kononov, but his production turned out not exactly a success. Nina Alov't here analyzes the causes of that failure. She also shares her impressions of the evening and reports how the ballerina's anniversary was celebrated: the **Museum of Theater** held an exhibition in the **Sheremetiev Palace**; the **Terpsichore Charity Foundation** published a book of collected articles; a TV station showed interviews and conversations with Alla Osipenko. "Such was a paradox of the celebration: the unsuccessful concert could not spoil the vivid festivities in honor of the legendary ballerina."

■ The closing articles of this issue are full of grief: the world has lost two choreographers of genius, Igor Moiseyev and Maurice Bejart. The era of the great is passing away; persons who have influenced the ways of arts are leaving this world. What they leave behind is their works and our memories.

■ A Post Scriptum by Editor-in-chief Valeria Uralskaya begins and ends with her warm New-Year's greetings, with a letter from a reader and a not-quite-holiday-like discourse on professionalism in between.

P.S.



ВОТ И ГОД *прошел...*

...А с начала Нового, наступившего, хочется шутить и поздравлять, поздравлять и желать, что мы с удовольствием и делаем: с Новым, 2008, годом! Да будет он творческим и созидательным, мирным и перспективным для всех и – особенно – для наших читателей, среди которых постоянных, судя по получаемым нами письмам, немало. Вот что пишет автор одного из них:

«Держать в руках великолепно изданный журнал – наивысшее удовольствие. Для меня журнал «Балет» – это всегда открытие и событие. Событие, которое можно сравнить с открытием сокровищницы или сравнить с ощущениями, с которыми идешь в театр на вечернюю премьеру...

Журнал «Балет» – полный набор удовольствий: великолепные фотографии, познавательные статьи, учебные и методические материалы, развернутые сообщения.

За двадцать пять лет жизни журнала опубликованные в нем материалы стали настоящей энциклопедией и сокровищницей, бесценным источником информации для тех, кто любит балет.

Такой журнал достоин нашего великого балета России.

Увидеть, взять в руки, прочитать, пропустить через себя, осознать и применить в профессии, – не приобщиться и не обогатиться знаниями от этого – просто невозможно!

Как и прежде, буду очень ждать любимый журнал и тем самым пополнять свою драгоценную сокровищницу очередным номером-бриллиантом, имя которому «БАЛЕТ».

Рано или поздно, но он всегда окажется в моих руках.

И это мгновение будет – ПРЕКРАСНО!»

Спасибо за добрые слова и с Новым Вас годом!

Это письмо побудило к разговору на тему, может быть, не совсем новогоднюю для постскриптума – к разговору о профессионализме. Что такое профессионализм? Иногда это понятие сводится исключительно к исполнению служебных обязанностей в профессии. А иногда выглядит оценочной категорией и определяет высочайший уровень владения профессией.

Хотелось бы, чтобы профессионализм оставался неотъемлемым условием выхода на сцену, – без профессионализма страдает как восприятие, так и формирование вкуса зрителей, – тех, во имя кого и производится акт сценического действия.

Сегодня не хочется останавливаться на недозволенном с точки зрения профессии появлении на сцене отдельных исполнителей и даже целых групп. К сожалению, прошедший год не повысил планку профессионализма, и необходимость прямо посмотреть на проблему профессионализма в балете, обсудив при этом пути выхода из создавшегося положения, остается. Но – Новый год! А поскольку в Новый год можно загадывать желания – пожелаем всем успеха, в преодолении того, что мешает повышать уровень искусства во всех его проявлениях. И с позиций трезвого, здорового оптимизма пожелаем друг другу добра, тепла, взаимного уважения, профессиональной требовательности по отношению к себе, к коллегам, к делу, которому служим.

С Новым годом!

Валерия УРАЛЬСКАЯ

*С Новым
годом!*

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®



Dance Shoes, Wear and Accessories

САЛОНЫ GRISHKO:

Москва, Козицкий пер., 1а,
Тел. (495) 650 2249

Оптовый отдел: Москва, Тверская, д.12, стр.7, под.10
Тел. (495) 694 4622. E-mail: spb@grishko.ru

Санкт-Петербург, ул. Гороховая, 30

Тел. (812) 310 4805

Оптовый отдел: (812) 713 5032

E-mail: spb@grishko.ru

Новосибирск, Красный проспект, 218/2,
оф. 5 (1-й этаж)

Оптовый отдел: (383) 227 7085

E-mail: novosibirsk@grishko.ru

Киев, ул. Саксаганского, 226

Тел. (044) 248 7158

Оптовый отдел: (044) 248 7157

E-mail: grishko@i.ua

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ОФИС GRISHKO:

Тел.: (495) 980 9110, 980 9113

Факс (495) 980 9112

E-mail: info@grishko.ru

www.grishko.ru