



БАЛЕТ BALLET

сентябрь-октябрь
№5 (153) 2008



К. Голейзовский –
золотой фонд наследия
(круглый стол в редакции)

Интервью, премьеры,
фестивали – информбалет

Царице ТАНЦА



Е. Андриенко и Д. Гуданов
в па де де из балета «Шелкунчик».
Фото Д. Куликова (Большой театр)



А. Сомова и И. Колб
в па де де из балета «Лебединое озеро».
Фото Д. Куликова (Большой театр)

Юбилейные торжества в честь столетия Марины Тимофеевны Семёновой стали в Москве большим праздником классического танца.

Начался он с камерного вечера в Учебном театре «ГИТИС». И, как представляется, неслучайно: именно на кафедре хореографии Государственного института театрального искусства имени А.В.Луначарского начала складываться педагогическая академия Семёновой, её практические и теоретические основы. За время работы в ГИТИС'е Марина Тимофеевна выпустила восемь курсов педагогов классического танца, которые ныне продолжают традиции высокой культуры балетной классики в школах, институтах, театрах.

Концерт начался хореографической композицией «И школа, и театр...», в которую вошли класс-экзерсис (хореография Н.Семизоровой) и показ фрагментов из балетов «Эсмеральда», «Раймонда», «Баядерка», «Тщетная предосторожность», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Пахита», «Жизель».

Исполнители – студенты второго курса педагогического отделения (мастерские Н.Семизоровой и Е.Валукина). Разнообразную программу во втором отделении показали выпускники и студенты мастерских Н.Сорокиной, М.Лавровского, Н.Семизоровой, Е.Валукина, Я.Сеха. К юбилейному празднику кафедра хореографии Российской академии театрального искусства (ГИТИС'а) подготовила мини-сборник мемуаров «Надеждой полон танец был...», куда вошли воспоминания коллег и учеников Марины Тимофеевны, а также глава из книги С.Ивановой «Марина Семёнова».

А затем юбилейную эстафету принял коллектив Большого театра России, на Новой сцене которого состоялся фестиваль, посвящённый столетию великой балерины. В его программе были показаны классические спектакли, которые украшала своим искусством артистка. «Лебединое озеро», «Баядерка», «Раймонда» образовали венец юбилейных торжеств в честь Семёновой. Завершил



«Сильфида». Студенты 2-го курса балетмейстерского факультета РАТИ. Фото Д. Куликова

фестиваль гала-концерт звёзд Большого и Мариинского театров.

Главные партии в «Лебедином озере» исполнили Светлана Захарова (Одетта-Одиллия), Андрей Уваров (Зигфрид) и Артём Шпилевский (Злой гений).

Надежда Грачёва (Никия), Мария Александрова (Гамзатти) и Николай Цискаридзе (Солор) в «Баядерке» своим одухотворённым и масштабным танцем ещё раз доказали, что исполнительские традиции Семёновой не только живы, но и творчески развиваются. Заслуженный успех имели и другие солисты, в числе которых Иван Васильев (Золотой божок), Анна Антропова, Андрей Болотин, Виталий Биктимиров (Танец с барабанами), Антон Савичев (Магедавея), а так же женский кордебалет.

«Раймонда», во многом благодаря участию в ней Галины Степаненко (Раймонда), выглядела эталонной в смысле соблюдения чистоты стиля классического танца. И в этом откровенно проглядывалась преемственность лучших традиций балета, заложенных Мариной Семёновой, одной из последних учениц которой и является Степаненко. Её партнёрами были Александр Волчков (Жан де Бриен) и Ринат Арифуди (Абдерахман).

Настоящим праздником классического танца стал для любителей и профессионалов балета гала-концерт в честь Марины Семёновой.

Семёнова-гала открылся выступлением Светланы Захаровой (Аспиччия), Натальи Осиповой (Рамзея) и артистов Большого театра в сцене охоты из первого действия «Дочери фараона». Своёобразный по манере исполнения дуэт в па де де из балета «Лебединое

озеро» (хореография М.Петипа) продемонстрировали солисты Мариинского театра Алина Сомова и Игорь Колб. В па де де из «Щелкунчика» (хореография Ю.Григоровича) вышли на сцену солисты Большого театра – Елена Андриенко и Дмитрий Гуданов, а в дуэте Дианы и Актеона («Эсмеральда», хореография А.Вагановой) – их мариинские коллеги Екатерина Осмолкина и Михаил Лобухин.

Вместе с примой Мариинского театра Ульяной Лопаткиной (Аврора) в адажио с четырьмя кавалерами из «Спящей красавицы» участвовали солисты Большого театра Артём Шпилевский, Руслан Скворцов, Георгий Гераскин и Артём Вахтин.

Мария Александрова и мариинский премьер Игорь Зеленский станцевали па де де из «Корсары» (хореография М.Петипа).

Солистами в картине «Грёзы Раймонды» (хореография М.Петипа) из балета «Раймонда» выступили Надежда Грачёва и Сергей Филин. Их дуэт в обрамлении женского кордебалета воспринимался как романтическая миниатюра.

Финальную точку первого отделения концерта посвящённого Семёновой поставили Галина Степаненко и Иван Васильев в дуэте из «Дон Кихота».

Во втором отделении зрители увидели уникальный документальный фильм «Торжество совершенной красоты» (2003), где Марина Тимофеевна даёт одно из своих немногочисленных интервью.

Картина «Тени» из третьего действия балета «Баядерка» с участием Светланы Захаровой и Николая Цискаридзе завершила этот грандиозный праздник в честь великой балерины.

(Соб. инф.)



У.Лопаткина в адажио с четырьмя кавалерами из балета «Спящая красавица».
Фото Д.Куликова (Большой театр)



Г.Степаненко и И.Васильев в Гран па из балета «Дон Кихот».
Фото Д.Куликова (Большой театр)



С.Захарова в балете «Дочь фараона». Фото Д.Куликова (Большой театр)

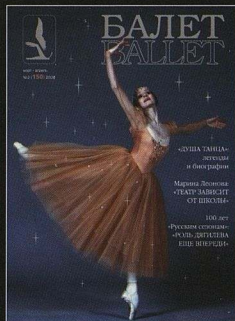
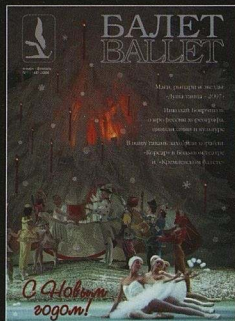
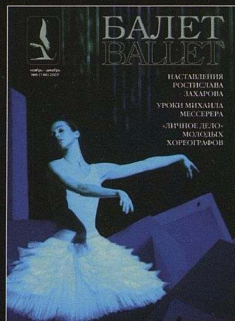
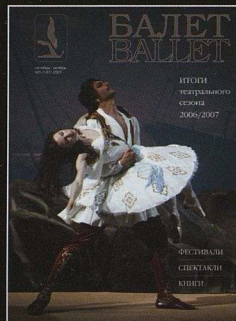


Н.Грачёва и С.Филин в картине «Грёзы Раймонды» из балета «Раймонда».
Фото Д.Куликова (Большой театр)

Журнал «Балет»

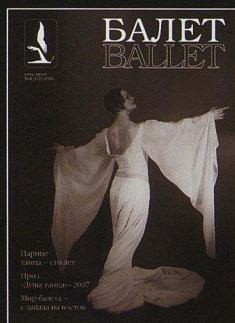
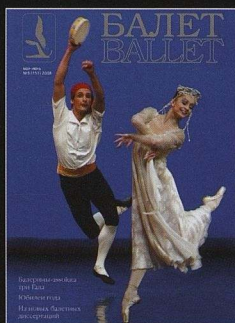
Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



*Студия
Андре*

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2008 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2008 год»

«Пресса России» (зелёного цвета) индекс **70947**

и по каталогу Российской прессы «Почта России» индекс **12759**, а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 129110, г. Москва, пр. 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



Литературно-критический

историко-теоретический

иллюстрированный журнал

№ 5 (153)

СЕНТЯБРЬ-ОКТАБРЬ 2008

Выходит шесть раз в год

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,
В.И. ПАЧЕС

Фотокорреспондент

Д.М. КУЛИКОВ

Корректор

В.М. КОЛОБОВНИКОВ

Компьютерный набор

Э.И. ВАСИЛЬЕВА

Художественное оформление

и предпочтательная подготовка:
А.В. КУРБАТОВ

Журнал

зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2008

Учредители

АНО «Редакция журнала «Балет»,
Министерство культуры
Российской Федерации,
Департамент культуры
города Москвы

Отпечатано в типографии:

«Диджитал Экспресс»
Проспект Мира 55,
(495) 775-08 00, 933-87-68,
Заказ №28630

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

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются.

Любое воспроизведение оригиналов
или их фрагментов на любом языке
возможно только с письменного
разрешения АНО «Балет».

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

Главный редактор

В.И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

А.А. БАХАТОВ
В.В. ВАНСЛОВ
В.Я. ВУЛЬФ
Г.В. ИНОЗЕМЦЕВА
В.Г. КИКТА
М.Б. КОБАХИДЗЕ
С.Н. КОРОБКОВ (заместитель
главного редактора)
М.К. ЛЕОНОВА
Н.Г. ЛЕВКОЕВА
А.Д. МИХАЛЕВА
В.С. МОДЕСТОВ
А.А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.А. СУРИЦ
Е.Г. ФЕДОРЕНКО
С.И. ХУДЯКОВ
Г.В. ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Н.Н. БОЯРЧИКОВ
М.Х. ВАЗИЕВ
В.Ю. ВАСИЛЕВ
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
А.Б. ПЕТРОВ
Т.В. ПУРТОВА
А.Н. ФАДЕЕЧЕВ
Б.Я. ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

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

Советники

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

БАЛЕТ

BALLET

ЮБИЛЕИ

2 обложка Царице танца

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

- 4 Н.Малыгина. Театральная революция по-самарски: горькие мысли вслух
- 5 С.Бобров. Чтобы танцевать – надо танцевать, чтобы ставить – ставить!

ВРЕМЯ БАЛЕТА

- 7 Наследие и наследство («Круглый стол», посвященный творчеству К.Я.Голейзовского)

НОВЫЙ БАЛЕТ

- 12 О.Розанова. Пермский «Корсар» обречен стать брендом
- 14 Ю.Кондратенко. Какое оно – «другое настоящее»?
- 15 П.Ященков. Россия светлая душа
- 16 О.Гончарова. «Underground»: когда искусство само залезает в подполье

ИМЯ В БАЛЕТЕ

- 18 Г.Иноземцева. Бесконечен путь к вершинам искусства

БАЛЕТ-ПАРАД

- 22 «Нуреев навсегда...»
- 24 Е.Преснякова. Россия танцует для Устиновой
- 26 Т.Пуртова. Фестиваль – в честь династии
- 28 Р.Володченков. Шесть вечеров «Рампы Москвы»

БАЛЕТНЫЕ ЧТЕНИЯ

- 30 М.Леонова. Предлагаемые обстоятельства в школе Тарасова

МИР БАЛЕТА

БАЛЕТНЫЙ КЛАСС

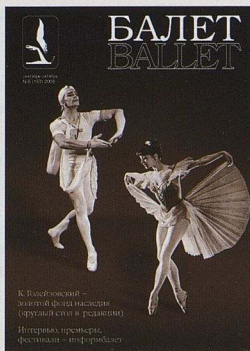
МЕДИЦИНА – БАЛЕТУ

- 38 П.Попов. Как идеально «настроить» позвоночник?

ИНФОРМ-БАЛЕТ

POST SCRIPTUM

- 48 В.Уральская. Итак, вопрос: каким должен быть журнал о балете?



**НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ
ОБЛОЖКИ:**

Е. Максимова
в Мазурке из балета
«Скрябиняна»,
В. Васильев (Кайс)
в балете «Лейли и Меджнун»
(хореография
К. Голейзовского).
Фото Л.Жданова
[из архива редакции и альбома
«Мгновения. Касьян Голейзовский»].

К. Голейзовский –
«Лейли и Меджнун»
(фото из архива редакции)
Интервью, премьера,
фестиваль – информация

«Где балетмейстеру найти работу?» – так называлась статья Юрия Пузакова, опубликованная в прошлом – четвёртом – номере журнала «Балет», где автор, продолжая разговор о судьбе молодых балетмейстеров, начатый в №1 журнала Николаем Боярчиковым («Спасти профессию балетмейстера»), поднимал весьма болезненный вопрос востребованности балетмейстеров театрами.

Редакция продолжает обсуждение тревожных проблем положения в нашем балетном театре молодых хореографов и предлагает вниманию читателей статьи художественно-го руководителя балета Самарского театра оперы и балета Н.Малыгиной и художественного руководителя Красноярского театра оперы и балета С.Боброва.



Надежда Малыгина

Надежда Малыгина, художественный руководитель балета Самарского академического театра оперы и балета

Театральная революция по-самарски: горькие мысли вслух

Думаю никто из нас, балетмейстеров, никогда глубоко не задумывался, с чем связаны игры с названием первого лица в балете – художественный руководитель балета или главный балетмейстер. Да и какая разница в принципе как называться, ведь от перемены мест слагаемых сумма не меняется. Но это до тех пор, пока у хореографа не отберут главного – возможности ставить спектакли, выбирать названия постановок и язык выразительных средств. Причем не просто так, а на уровне министерских реформ.

Наверное, наш театр, под предлогом равнения на столицы (Большой и Мариинский), в своем прогрессе пошел дальше всех: Министерство культуры Самарской области новым уставом театра оперы и балета ликвидировало творцов как класс: всех главных специалистов, имеющих отношение к созданию творческого продукта, то есть спектакля, по уставу теперь в художественно-руководящем персонале театра нет. Главный режиссер, главный художник, главный балетмейстер оказались не нужны. Остались только главный дирижер и главный хормейстер, воссоздающие музыкальную партитуру композитора, и художественный руководитель балета (из обязанностей которого исключили постановочную работу). Получается, что под предлогом прогресса целенаправленно на общероссийском уровне делается всё для уничтожения профессии «хореограф». Игры в названия приведут к ликвидации авторского театра. В чем основная разница между художественным руководителем балета и главным балетмейстером? В постановочной работе. Руководитель балета, как бы он ни назывался, всегда обязан обеспечивать высокий художественный уровень творческого продукта, заниматься репертурной политикой, развивать кадровый потенциал труппы. Но главный балетмейстер обязан был ещё ставить спектакли и ставить их хорошо, что совсем не означало, что при институте главных балетмейстеров другие авторы не имели доступа к театральной сцене. Но коллектив

при этом имел творческого лидера, который определял его авторское лицо. Но наши многоуважаемые руководители решили, зачем одному человеку навязывать труппе свои работы, надо его «творческое безумие» остановить и отобрать у него преобладающее право ставить спектакли.

История говорит об обратном. Театральные эпохи и имя театру всегда делали имена авторов: хореографов, режиссеров, композиторов, художников. И если бы сто лет назад не было эпохи Петила, мы не получили бы классический общероссийский академический стандарт и основу репертуаров всех музыкальных театров страны.

Идея художественного руководства появилась в конце 80-х годов в горбачевский период на волне демократии, позволившей, наконец, остановить давление пропартийной административной верхушки, чем часто являлась дирекция театров.

Вся история началась с главных режиссеров драматических театров. Желание получить творческую свободу привело к тому, что они готовы были «взвалить» на себя всю ответственность за театр для сохранения своего авторского лица. В государственной театральной структуре театров балета, к сожалению, практически нет. Есть театры оперы и балета или музыкальные, где балет часть монолита. Всё, что рождается вне, – это исключение, это сила воли, организаторский дар и настойчивость талантливых людей, желающих творческой свободы. Хореографов, создавших свой авторский театр, – единицы: Б.Эйфман, Н.Касаткина и В.Васильев. Можно назвать ещё две-три фамилии.

Мода на художественных руководителей в балете была вызвана совершенно другими причинами. Государственное отторжение профессии и авторитета хореографа (пример тому – расставание Большого и Мариинского театров с такими мэтрами хореографии, как Ю.Григоревич и О.Виноградов) и отсутствие ярких хореографов в 90-х годах привело к появ-

лению кадровой чёрной дыры, когда было очень тяжело найти достойную кандидатуру на пост главного балетмейстера. Безденежье и боязнь эксперимента не позволяли директорам театров пробовать начинающую молодежь, выпускников балетмейстерских отделений ведущих ВУЗов страны, забывая о том, что мэтрами не рождаются, ими становятся. Должность в балете, названная «художественный руководитель», позволила ставить руководителями известных артистов балета или просто хороших организаторов. Понятие «балетмейстер» отступило на второй план. Лозунги окупаемости, установка на продаваемость продукции, открытые границы и мода на западные модели хореографии привели к полному изменению приоритетов. Традиции авторского литературно-сюжетного балетного театра, содержательного спектакля стали размываться в штампах технически сложных, виртуозных, но зачастую бессмысленных хореографических па западных хореографов, взятых за образец ведущими театрами страны.

Убегая на новом витке от засилья администраторского диктата, через двадцать лет мы пришли к тому, что превратили художественного творца в администратора. Балетмейстер вновь работает по заказам и решению административного лица, поменявшего название на «художественный руководитель».

К чему стремится каждый из нас, хореографов? К творческой свободе и возможности ставить. Сомневаюсь, что кому-то из нас нравится заниматься кадрами, психологическими дрязгами артистов, их внутренними конфликтами и т.д. Но таков наш удел. У поэта и писателя есть буквы, у композитора – ноты, у художника – краски и кисть... Инструмент хореографа – человеческие тела, и все его возможности попадают в жесткие рам-

ки зависимости от профессиональной подготовки и мастерства артистов балета, часто просто от их физического наличия – ведь эксплуатация собственного тела для воплощения фантазий не бесконечна. И потому нередко все идеи разбиваются об отсутствие инструмента исполнения.

Каждый из нас мечтал бы иметь для своих постановок такой материал, как труппы Большого или Мариинского театров: пластичные, выразительные тела, блестящая техника исполнителей, артистический дар – идеальный материал для воплощения любых идей. Но реалии периферии не таковы. Скитания по театрам страны и чужим труппам – это как жизнь на казённых квартирах: ты всегда чужой и никогда не знаешь, какой материал получишь. Каждый из нас хочет получить что-то свое, выращенное и воспитанное своими руками. Тогда можно почувствовать единение с артистами – ведь только доскональное знание возможностей своего коллектива дает импульс к рождению точных образов и использованию самых сильных сторон актерских дарований.

Сегодня план балетных постановок на три года составлен без моего участия, а кто, как не я, знает свою труппу, её артистов. Я знаю, как нужно чередовать названия, как задействовать всех артистов, чтобы они не сбежали, чтобы труппа не рассыпалась, знаю, для какого названия какие исполнители требуются, сколько времени занимает работа над спектаклем. И это не значит, что все спектакли я заберу себе и не буду никого приглашать для постановок.

Именно ради творческой свободы хореографы берутся за тяжкий труд руководства. Очень хочется надеяться, что театры вернуться от администраторов к творцам.



Сергей Бобров

Сергей Бобров,
художественный руководитель
Красноярского театра оперы и балета

**Чтобы танцевать –
надо танцевать,
чтобы ставить – ставить!**

Мне кажется, что самая трудноразрешимая проблема в процессе обучения будущих хореографов состоит не в том «чему и как учат», а в том – какие у молодых балетмейстеров складываются контакты с театрами, школами, концертными коллективами, где они могли бы заявить о себе после выпуска. Как представляется, никто этим вопросом сегодня всерьез не занимается. Если бы вузы связывались с театрами, предлагали на постановки своих воспитанников, может быть, дело и сдвинулось с места – ведь хореографу, даже если он имеет квалификацию высшего образования, требуется время, чтобы обрести практический опыт и показать себя. Для того чтобы танцевать – надо танцевать, для того чтобы ставить – надо ставить. Но такой программы, насколько мне известно, в вузах

нет. Считаю, что ее нужно обязательно ввести. У нас в труппе есть артисты, которые стремятся получить высшее образование, например, Аркадий Зинов, который учился в Петербурге, что-то делает у нас в театре, пробует, но он работает в нашей труппе, он – «свой». Может быть, есть среди молодых на стороне и более способные, чем он, но я, как главный балетмейстер, о них ничего не знаю. Предложите варианты, разместите в интернете информацию!

Форм сотрудничества институтов и театров немало: будущий хореограф, помимо того, что он режиссер-постановщик, должен, например, давать что-то вроде мастер-классов, для чего создавать собственные учебные комбинации, смотреть, как его идеи воплощаются на практике, пробовать себя. Арти-

стам это тоже интересно. Но в связи с этим возникает чисто технический вопрос – кто и как будет этим заниматься? Если человек приезжий, то нужно продумать финансовую программу – ведь ему следует оплатить проезд и проживание, работу в театре. Больше всего в этом заинтересован вуз, но он, понятно, не обладает необходимыми для продвижения своего питомца средствами. И получается, что система образования сегодня оторвана от практической жизни театра, училища, постановочной базы. Ты не знаешь, что получится у хореографа, которого пригласил на работу. А от меня как руководителя требуется продукция только высокого качества.

Как складывается судьба балетмейстера, выпускника Российской академии театрального искусства или Московской академии хореографии? Вы кого-нибудь знаете? Люди здесь получают дипломы каждый год, но где они? Приходит молодой человек, заявляет – я хочу поставить балет. Я его выставляю на конкурс: сейчас у нас в стране – система тендеров и конкурсов. Но поскольку он до этого ничего нигде не ставил, конкурсная комиссия начинает упорствовать: дайте нам режиссера, имеющего собственные работы! Как мне отстаивать предложения хореографа или режиссера (даже если я уверен в его таланте), когда у него нет собственных постановок? Как убедить конкурсную комиссию? Единственный способ переломить такую ситуацию – формирование системы связей «институт – театр» еще в процессе обучения. Вот тогда – я могу сказать, что этот человек приезжал к нам в театр, давал мастер-классы, сделал то-то и то-то, получил отзывы коллектива, предоставил отзывы

прессы о своих учебных работах, и теперь мы в полном праве предложить ему поставку полноценного спектакля.

С одной стороны, хореографы не знают, где им ставить, с другой – театры не имеют необходимой о хореографах информации. Но чтобы наладить эти контакты, нужны материальные средства. Где их взять – об этом должны думать соответствующие организации. Ведь связь институтов с театрами, школами, ансамблями очень важна!

У работающего хореографа также возникают свои проблемы. Как правило, не только творческие, но и чисто организационные. Ставить спектакль – значит работать не только с артистами, но и с мастерскими, а сейчас система тендеров и конкурсов приводит к тому, что за два года до премьеры постановщику следует сказать, какая потребуется пуговица на камзол героя, который тот оденет за три недели до спектакля. То есть надо уметь составлять смету, причем быть в этом деле виртуозом. И таких «мелких» проблем возникает множество. С каждым годом положение становится все жестче и жестче. За полтора года до премьеры мы должны подготовить всю детальную информацию о спектакле, включая смету. Конечно, хореограф как автор и художник как соавтор должны заранее сформулировать концепцию будущего произведения, но в процессе постановки – театр – живое дело! – появляется масса поправок, приходят новые решения! Сейчас в театре, конечно, никто не хочет случайностей, однако любой эксперимент – это всегда случайность. Но чтобы двигаться вперед – эксперимент необходим!

Уважаемые покупатели!

*У секции балетных и театральных принадлежностей
центрального универмага «Детский мир» НОВЫЕ АДРЕСА.*

ТОРГОВЫЕ ТОЧКИ ОТКРЫТЫ

в салоне-магазине «Дебют» (тел.: 237-49-42)
и универмаге «Первомайский» (тел.: 8-985-410-08-58).

АДРЕС САЛОНА-МАГАЗИНА «ДЕБЮТ»:

ул. Валовая, д.32/75 (угол Садового кольца и ул. Пятницкой).

Проезд: станция метро «Серпуховская», выход из последнего вагона (из центра), далее в сторону Садового кольца до подземного перехода через Садовое кольцо.

Салон-магазин работает ежедневно с 10-00 до 21-00,
в воскресенье с 10-00 до 20-00.

ПРОЕЗД К УНИВЕРМАГУ «ПЕРВОМАЙСКИЙ»:

станция метро «Щелковская», выход из последнего вагона,
1-ый этаж, секция Профи Спорт.

НОВЫЙ АДРЕС И У СЕКЦИИ «ТОВАРЫ ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ»:

универмаг «Московский» (тел.: 8-916-390-91-91), 4-ый этаж, павильон 165.

Проезд: станция метро «Комсомольская».

Со всеми вопросами обращайтесь в администрацию ООО «Дебют-Центр» по тел.: 692-12-03.

НАСЛЕДИЕ и НАСЛЕДСТВО

В начале лета в редакции журнала состоялся «круглый стол», посвященный творческому наследию выдающегося хореографа XX века Касьяна Голейзовского. Повод к разговору дала постановка «Скрябинианы» в рамках Мастерских новой хореографии Большого театра, которая вызвала неоднозначные оценки в среде профессионалов, в том числе тех, кто занимается вопросами сохранения классического наследия последовательно и целенаправленно. Разговор за «круглым столом» затронул как общие для отечественного балетного театра проблемы: что считать аутентичным прочтением классической хореографии и где проходит и кем устанавливается допустимая грань между аутентичностью и инновациями. Тему разговора, можно сформулировать так: «наследие и наследство».

**Валерия Уральская,
главный редактор журнала
«Балет»:**

– Сейчас подлинная хореография в дефиците, чаще ее подменяют собой движущие «наборы». А у мастеров, таких, как Голейзовский, рождалась хореография, хореография богатейшая, образная, в разных жанрах и видах. Она и составляет наследие русского балетного театра. Поэтому очень хочется, чтобы собравшиеся за «круглым столом» обсудили вопросы, связанные с тем, чтобы произведения Голейзовского шли на сцене. Необходимо понять, что можно для этого сделать: и семье, и тем, кто способен на должном уровне передать все нюансы и тонкости стиля хореографа, и тем, кто непосредственно соприкасался с творчеством Касьяна Ярославича, потому что его хореографию должно сохранять в достойном виде.

Конечно, повод к сегодняшней встрече есть – это постановка Большого театра в рамках «Мастерских современной хореографии». Несколько удивляет и даже представляется наивным, что на фоне молодой экспериментальной хореографии, которая составляет содержание проекта «Мастерских», возникает Голейзовский, такое «соседство» рядом с экспериментальными работами начинающих хореографов выглядит, по меньшей мере, странно. Но тут важен сам интерес к творчеству Касьяна Ярославича. Мы знаем, что при постановке возникли проблемы. В част-



Касьян Ярославич Голейзовский

ности – с оформлением, костюмами, и это тоже нужно обсудить.

Все собравшиеся на наш «круглый стол» – люди заинтересованные, ратующие за то, чтобы шедевры Касьяна Ярославича стали доступны зрителю. В то же время в ходе дискуссии необходимо, с моей точки зрения, учитывать и то, насколько изменились время, эстетика восприятия, сам формат балетного спектакля.

Фаина Ефремова, артистка балета:

– Я очень много танцевала в поставленных Касьяном Ярославичем «Поло-

вецких плясках» в опере «Князь Игорь». Когда театр выехал с этой оперой в Милан, я была единственной исполнительницей и показывалась самому Голейзовскому, он меня видел, проверял подготовленную мною работу перед отъездом на гастроли.

Все, что касается хореографии, понимания ее, ее нюансов, костюмов, показывала мне Вера Петровна Васильева, супруга Касьяна Ярославича, которая была одной из исполнительниц переданной мне партии. Между нами как артистками существовала огромная разница: Вера Петровна – вся такая романтическая, точеная, а я – вихрь, сумасшедший темперамент. Так что исполняли мы эту партию совершенно по-разному. Движения я, разумеется, делала те же, ничего, естественно, не меняла, но выглядели они совершенно по-другому, чем у Васильевой. К тому же с моим

исполнением сдвигался темп, дирижер «шёл» за мной. Учил мою индивидуальность и художник Фёдор Фёдорович Федоровский, который совершенно изменил для меня костюм, с чем Голейзовский согласился. Я об этом не просила, но когда Федоровский увидел нас, новых исполнителей, то тут же поменял нам и мужской и женский костюмы. В Милане мы имели огромный успех.

Семён Кауфман, артист балета:

– Мне посчастливилось работать с Касьяном Голейзовским в трёх постановках. Я был одним из первых исполнителей



Е.Черкасская и А.Лавренко в балете «Скрябианина» («Три настроения»)

«Скрябианины», танцевал в «Половецких плясках» и «Лейли и Меджнуне». Одна из заслуг Касьяна Ярославича заключалась в том (и это очень ярко проявилось в спектакле «Скрябианина»), что он брал в свои спектакли не только великих, состоявшихся артистов, но и начинающих танцовщиков из кордебалета, которых мысленно видел именно в тех номерах, которые предполагал ставить. Свообразие его подхода, его пластики, его видения позволяли добиваться необыкновенных результатов. И переделять Голейзовского, с моей точки зрения, нельзя, его хореографию нельзя трогать. Её нужно очень скрупулезно, очень точно и честно передавать, пользуясь первоисточниками. Я танцевал Наездника в «Половецких плясках» не в первом поколении, но получал партию из рук людей, которые танцевали или прекрасно знали стилистику хореографа – пластическую, движущую и т.д. Когда я через некоторое время вернулся в театр, то увидел совершенно другие «Половецкие пля-

ски», их было не узнать. Потому что тут важны мелочи, каждый пальчик, восточные руки, которые складываются, говорят сами по себе – для хореографии Голейзовского это очень важно.

Леонид Жданов, артист балета, педагог:

– В Штутгарте меня попросили отрепетировать четыре дуэта в постановке Джона Кранко. Прекрасные адажио, интересные, и я с удовольствием целую неделю этим занимался. Но сам финал мне не понравился, я взял и немного его переделал – чуть-чуть. Тут же ко мне пришли и сказали: «Прекратите, мы не хотим платить большие штрафы и судиться». Оказывается, если я переделяю Кранко, на меня подадут в суд, я должен уплатить штраф и восстановить все, как было. Что же творится у нас? Где у нас законы об охране авторских прав? Петипа переделяют так, что не узнать. То же – с Голейзовским. Взяли и переделали, да еще так, что это пошло в противовес самим идеям хореографа. Ведь он,

наоборот, убирал одежды, любил выразительное обнаженное тело, строил, исходя из этого, все свои номера. А тут взяли и одели исполнителей в какие-то юбки! Я считаю, что это абсолютно неправильно, такие вещи делать нельзя.

Елена Рябинкина, артистка балета, педагог:

– Мне посчастливилось работать с Касьяном Ярославичем, впервые я встретилась с ним в тринадцать лет, когда он впервые пришел к нам в класс. Голейзовский сделал для меня пять номеров, и работа эта огромным счастьем – он обладал широчайшим диапазоном хореографа.

Я проработала много лет в школе в качестве педагога и передавала номера Касьяна Ярославича своим ученицам. Но всегда проблема – нехватка времени, нам не хватало часов, отведенных для производственной практики, чтобы воспроизвести то качество, о котором мы говорим. Насколько я посвящена в проблему, возникшую при постановке «Скрябианины» в Большом театре, там тоже не хватало времени, и это достаточно жестокий момент. Как с этим быть, я не знаю, но то, что нужно бережно относиться к творчеству Касьяна Ярославича – безусловно. Пока есть люди, которые живы и помнят его творчество, мы никогда не откажем, всегда придем и поможем, и никаких гонимых за это не потребуем.

Сегодня я захватила с собой письмо Голейзовского, адресованное моей маме, которая была заведующей балетной труппой Большого театра. Это – 1955 год. Я хочу зачитать один фрагмент, где речь идет о классической хореографии: «Произведения даже самых величайших гениев не повторяются и, в конце концов, превращаются в антики, становятся достоянием музеев. А новые люди, приходящие на место этих гениев, создают, в соответствии с требованиями эпохи, собственным талантом и вкусом совсем новые образы. Если бы эти творцы, судьи, законодатели хореографии подчинялись закону, общему для всего живого, захотели ощутить ритм времени и смены явлений, они ввяв увидели бы новый мир... И противиться этому, противостоять действию обновления и перерождения, бесполезно». Мне думается, что как реформатор балета и как прогрессивный художник Голейзовский шел далеко впереди времени. Он опередил своё время, и только сейчас его хореография становится понятной, и сейчас мы находим совершенную красоту в его композициях.

Недаром такие замечательные хореографы, как, например, Юрий Григорович,

всегда очень уважительно относились к творчеству Касьяна Ярославича. Нужно очень бережно подходить к восстановлению постановок Голейзовского, выявлять людей, которые могут это сделать, а не давать ставить, кому попало.

Сергей Коробков, театровед:

– По существу, Елена Львовна Рябинкина привела высказывание Касьяна Ярославича, которое отчасти делает нашу встречу беспредметной. В этом письме прозвучала мысль Голейзовского о том, что противостоять времени бессмысленно. Мне бы очень хотелось обратить ваше внимание с одной стороны на время Голейзовского, с другой – на наше время, потому что при всей непохожести, есть в них нечто общее. Собственно говоря, мы ровно через век живем в то же время. Считается, что Голейзовский ставил на индивидуальность и предвосхитил время, поэтому его не понимали. Заметьте, он создает свой Камерный балет практически по образу и подобию Камерного театра Александра Яковлевича Таирова, который говорил, что его театр называется Камерным не потому, что в нем мало мест, а потому, что то, что в нем ставится, – для ограниченного круга зрителей. У него, драматического режиссера, существовали те же проблемы, что и у хореографа Голейзовского. Их искусство не принималось и не воспринималось широкой аудиторией, тем более что существовало в сложное время. Если взять сохранившиеся фотографии спектаклей Таирова и Голейзовского, в них обнаружится много общего, практически, это поиски, включая лексику и пластику, на одной территории. Но Голейзовский работал и с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, даже названия его опусов были созвучны с названиями спектаклей Таирова и Мейерхольда, представлявших два мощных художественных направления. Он ставил «Саломею», и «Саломею» ставил Таиров с Алисой Коонен. Он ставил «Смерть Изольды», и Мейерхольд ставил «Тристана и Изольду» в Мариинском театре, тоже на музыку Вагнера. Энергетический стусок той новизны – и модерн, и неоконструктивизм – был столь плотным, что предвосхищение времени шло заведомо. Индивидуальности появились уже потом, в номерах Голейзовского в эпоху Большого театра. А формировался он на основе классики как альтернативный ей художник со своей собственной хореографической индивидуальностью, в то самое время. Сейчас мы живем во время «трансляции культуры», нас заставляют войти в процесс глобализации, где все от фруктов, техники и автомобилей до театра и балета подгоняется под среднестатистическую норму. Из хореографии уходит образность, уходят нюансы, как следствие – уходит танец. Мы переживаем время «унификации» стиля – что по отношению к Голейзовскому, что по отношению к классике. Из танца уходит музыка, музыкально-движенческая «соединительная ткань», потому что сам танец, унифицируется, а для этого не нужны индивидуальности. Сегодня предлагается среднестатистический исполнительский образец, даже в своих вершинных проявлениях, даже у звезд. Музыкальность, на которой Голейзовский строил свою реформу, а Петица – фундамент русского балета, стала не важна и не нужна. Сегодняшнее время – это начало прошлого века с другой, изнаночной стороны. Мы переживаем унификацию, а век назад искусство переживало необыкновенный взлет, рожденный сплетением художественных течений. Как противостоять времени? Бессмысленно.

Возникает еще одна тема – «диалога культур», и в этом русле возможен диалог между теми, кто стоит на позициях «аутентичного» сохранения наследия, с революционерами, поборниками инноваций, которые наследие переосмысляют. Никто не запрещает этот диалог вести. Вы же подтверждаете, что сам Голейзовский многое менял в расчете на индивидуальность, оставляя хореографический рисунок, но изменяя образное содержание.

Елена Ойвенталь, театральныи художник:

– Думаю, главное, что сделал в своей жизни Касьян Голейзовский, – он обратил внимание на симфонизм в балете. Сейчас ставится вопрос, нужно или нет Голейзовского осовременивать, или

пусть его наследие погибает, потому что устарело. На самом деле он указал путь, по которому должна была развиваться хореография – путь симфонизма, открытй в девятнадцатом веке Чайковским и Глазуновым. Симфонизм, который получил развитие в творчестве Голейзовского, затем похоронили, потому что это более сложная категория, чем просто классические па. Можно адресировать человека с хорошими данными, и он прекрасно будет все исполнять, но из балета ушел дух, образ, а какой балет без образа! Это основа движения, образ рождается музыкой, а сейчас у нас музыка и движение существуют раздельно. Голейзовский – это богатейший материал для изучения.

Флёна Голейзовская, внучка К.Я.Голейзовского, артистка:

– Существуют высказывания Касьяна Ярославича, в которых он четко разделил современный классический балет на два вида – балет реалистический и балет симфонический. В своей книге он писал: «Произведения первого типа, представляющие собой изложение танцевальными средствами тем и событий реальной жизни, должны отличаться правдивыми бытовыми подробностями, охватываемыми средствами тем и событий реальной жизни, должны отличаться от предмета и события, а самый предмет. Второй вид классической хореографии будет разговаривать со зрителем лишь языком образов, ощущений, чувств, эмоций. Он не содержит в себе ни национальных, ни эпохальных, ни бытовых элементов». Что, собственно, вызывает возмущение в постановке «Скрябиняны» Мастерскими Большого театра? Уход из области симфонических образов в сторону физкультурных парадов. Дальше: «Стоит хоть



Вера Петровна Васильева (Голейзовская) в балете «Половцеи пляски»

на минуту приблизить симфонический танец к явлениям естественной действительной жизни, и хореография эта становится вялой, блеклой, звучит фальшиво и неубедительно. Оба приведенных выше образца классической хореографии только тогда оправдывают свое назначение и безошибочно аттестуют мастера, когда понятны его зрителю и вызывают его восхищение в равной мере, как внешними признаками, так и глубиной содержания. Любое насилие над обоими этими видами хореографии неминуемо приводит ее изобразительное могущество к искажению».

Людмила Сю Ань, артистка балета:

— В течение пяти лет я возглавляла Фонд Голейзовского, работала по доверенности наследников. Мы вместе провели праздничные 100-летия Касьяна Ярославича, которое проходило под эгидой ЮНЕСКО в рамках Всемирного десятилетия Российской культуры. Состоялись два концерта, один из них — в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Были еще выставка, международная конференция, в которой приняли участие гости из разных стран. На конференцию пришел только Игорь Александрович Моисеев, несмотря на то, что мы приглашали многих. В общем, нашу акцию тогда проигнорировали. Я обращалась в Большой театр, но Большой театр — это большой сноб, и мы сделали все самостоятельно, без его участия. Кстати, журнал «Балет» отметил, что наша программа была лучшей из всех, посвященных этому событию. Вся работа легла на меня, и была для меня очень важной. Голейзовский ко мне очень хорошо относился, очень ценил, нуждался во мне, и тоже мне писал — у меня хранится более двадцати его писем. Думаю, когда я завершу свою книжку, я все их опубликую.

От наследия Голейзовского остались крохи, и ставить его могут не все, это труднейшая задача. Самое главное — он русский художник. Это важно, потому что каждая нация имеет свои особенности. Русский посыл, задушевность, саму работу с этим очень важно хранить. Этого всего осталось так мало, что ни в коем случае нельзя ставить палки в колеса тем, кто может и хочет этим заниматься. Настоящие вещи нигде не уходят, в них всегда просматриваются идея и смысл.

Что касается костюмов новой «Скрябиняны», постановку которой я инициировала, то сам Голейзовский говорил, что любую тему и любой сюжет надо одевать в краски времени, иначе они не прозвучат. Это было моей идеей позвать художником Рустамом Хамдамовым, так как

я была знакома с его творчеством. Я поняла, что Голейзовского нужно вернуть, вспомнить — о нем забыли. Вы только подумайте, мы сделали в 1992 году его столетие, прошло 17 лет! Все говорим, как его любим, но никто ничего не поставил, не восстановил за эти годы! Тогда я пошла к худруку балета Большого театра Алексею Ратманскому и стала умолять его откликнуться на идею восстановления «Скрябиняны». Идея пригласить Хамдамова принадлежит не Ратманскому, а мне. Я очень довольна его костюмами. Были нарекания, но ведь Голейзовский — искусство противоречивое, а из противоречий складываются новые качества.

Леонид Жданов:

— Голейзовский написал мне интересную вещь об «Умирающем лебеде»: «Когда мы были мальчишками и смотрели этот номер, он нам очень понравился. Мы видели, как Фокин его поставил, буквально за считанные минуты, подошли к нашему учителю и сказали: «Что же делать, ведь номер будет жить, а как его исполнять дальше, если повторить точно невозможно?» Фокин ответил: «Это не важно, форма не важна, важно содержание. Это мой номер, я вкладыв в него идею, которая позволит каждому делать его по-разному».

Борис Мягков, артист балета, хореограф:

— Голейзовский не нуждается в защите, его все любят, каждый — по-разному. К сожалению, мы не ценим своих великих балетмейстеров, художников. Я не знаю, почему это происходит, причем особенно — в балетном мире. На наших глазах создавались такие шедевры, как «Лейли и Меджнун». Но почему они уходят? Почему ничего не зафиксировано на пленку? Замечательно, что Людмила Сю Ань любит Голейзовского, провела юбилей в 1992 году, да и сейчас вдохновила постановку «Скрябиняны» в Большом. К сожалению, он не пошел на основной сцене, не понятно — почему его поставили в ряд с экспериментальными работами. Победителей не судят, но этот спектакль — не победа постановщиков, победы здесь, к сожалению, нет.

Я часто сталкивался с тем, что номера проваливались из-за костюмов. И сейчас скажу: художник Хамдамов не проникал музыку Скрябина. Его костюмы все приземлили, конкретизировали. «Мазурка» оказалась лишеной воздуха, трепетности, тонкости. Исполнитель-мужчина одел женское платье, почему? Я просто не представляю, что бы было с Голейзовским. Он любил женщин, красивых, тонких. Такого просто не могло быть!

Наталья Садовская, артистка балета, театровед:

— Согласна с теми, кто говорил о костюмах и тех общих вопросах, которые связаны с сохранением и развитием наследия. Но семнадцать лет о Голейзовском не говорил никто вообще. Потеряла я «Лейли и Меджнун». Я предлагала Владимиру Васильеву восстановить этот балет, в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко или где-нибудь еще, пока живы люди, танцевавшие в нем, тот же Симачев, который знал партии кордебалета. Обращалась и ко многим другим. В Большом театре «Лейли и Меджнун», увы, тоже оказался не нужен.

В прошлом году исполнилось 115 лет со дня рождения Касьяна Ярославича. Я сделала вечер Голейзовского на Нуреевском фестивале в Казани, которым занимаюсь уже больше двадцати лет. Творчеству Голейзовского было посвящено второе отделение, шли «Половецкие пляски» в прекрасном исполнении, артисты из многих театров по моей просьбе специально выучили номера Касьяна Ярославича. Вопрос: можно ли учить по пленке? Я считаю, что можно, если артисты и балетмейстер — талантливые люди, тогда можно освоить текст и спектакль будет жить. Я видела, как танцевал «Нарцисса» Денис Медведев, и считаю, что после Васильева, это лучший исполнитель. Да, Малахов, Цискаридзе — хорошие танцовщики, с большим шагом, прыжком и прочее, но в их интерпретациях нет самого главного — существа, которое видел Голейзовский. Васильев был существом, и Медведеву это удалось. Кстати, он прекрасно танцевал и «Героический этюд».

А что дальше, как показывать наследие Касьяна Ярославича? Помните, какие были балетные вечера в Зале имени Чайковского? Раз в неделю или раз в декаду. Я слышала мнение после новой «Скрябиняны» в Большом театре: «Даже костюмы испортить Голейзовского не смогли». Я ни за, ни против этой премьеры, но то, что сделали на «Мастерских» — это отличный допинг, повод для размышлений и для реализации целой программы по сохранению наследия Голейзовского.

Елена Ойенталь:

— Всё-таки надо завершить тему костюмов. Спор идет, но он совершенно не концептуален — каждый говорит о своём. Слово «костюм» подразумевает два понятия: «образ» и «одежда». И, адресуясь к теме времени, мы говорим об одежде. Да, она устаревает, проходит мода, эпоха. Но у Голейзовского нет «одежды» в симфоническом танце. Там костюм должен отражать образ, который идет от музыки через хореографию. Вся трудность в том, что этот костюм не

должен читаться. Вот в чем смысл обновления фигур, о чем мечтал Голейзовский, не потому, что на них ничего нет, — костюм не должен быть заметен зрителю, не должен тянуть на себя. А когда есть пуговицы, трусы, панамки, как в новой «Скрябиниане», это — одежда. Симфоническую хореографию нельзя одевать в одежду, знаковую для стиля эпохи.

Юрий Бурлака, артист балета, хореограф-исследователь:

— Как педагог по классическому наследию, я Голейзовским никогда конкретно не занимался и потому скажу лишь о моем общем понимании проблемы. С одной стороны, тема творчества такого человека заслуживает более глобального разговора, причем проблема сохранения наследия имеет отношение не только к его творчеству, она гораздо шире и заслуживает того, чтобы люди объединялись вокруг нее. С другой стороны — наследие «пишущих» балетмейстеров, которые, к сожалению, уже ушли, но оставили тексты о своих произведениях, о том, что они по этому поводу думают, и как это должно выглядеть. И эти свидетельства нельзя не брать во внимание, наверное, это самое главное, о чем нужно думать, восстанавливая произведения. В данном случае, если говорить о «Скрябиниане» Голейзовского, мне кажется, что здесь нужно было учитывать документальные источники, то есть записи самого Касьяна Ярославича.

Я не был на вечере «Мастерских», о котором мы говорим, но видел эскизы Хамдамова к постановке «Скрябинианы». Выскажу личное мнение: на мой взгляд, художнику не удалось понять пластической сути хореографии Голейзовского и музыки Скрябина. Хотя, я знаю, что были постановки, отталкивающиеся в своей интерпретации от нового видения. В труппе Балачина ставили «Шопениану» Фокина, где написано о том, как должен выглядеть «Умиравший лебедь». Там описаны хореография, освещение, костюм...

цатые годы попросили заново оркестровать «Баядерку». Он это сделал, но все равно потом вернулись к оригинальной оркестровке Минкуса. Поэтому нельзя не учитывать свидетельства, которые оставляет автор. Тот самый «Лебедь», о котором говорил Леонид Тимофеевич,

наследия Голейзовского? Я видела, как Виолетт Верди вместе с партнером показывала молодым одно из па де де Балачина, первыми исполнителями которого они были. Всё это фиксировалось на пленку, весь процесс в деталях. Затем молодые артисты танцевали номер целиком, и на основе этого делалось видео. Таким образом, зафиксировано то, что хотел балетмейстер. Нужна большая серьезная работа в этом плане и у нас.

Наталья Воскресенская, артистка балета, хореограф-исследователь:

— Сегодня в ходе разговора о наследии Голейзовского у меня родилось много интересных замыслов по поводу дальнейшего движения в реставрации наследия. Мы столкнулись со многими противоречиями этого важного и нужного процесса, которые требуют поисков компромисса. Эти вопросы нужно решать. Здесь должны подключаться еще и репетиторы, которым мы отдаем наши спектакли.

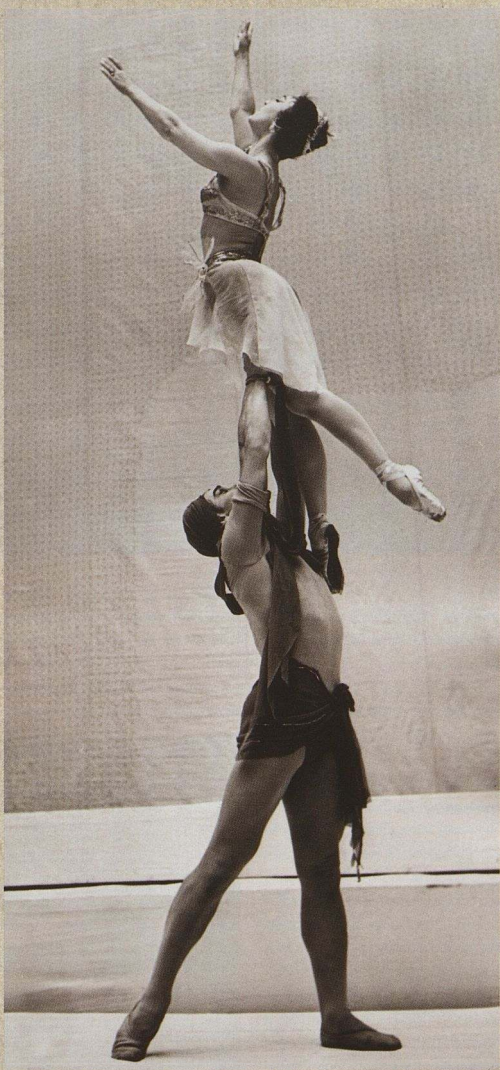
Валерия Уральская:

— Голейзовский — хореограф вне времени, его хореография «очищена» и в этом ее сила. Можно что-то видоизменять в соответствии с конкретным временем, кто-то называет это «одеждой», я называю — «адресностью». С моей точки зрения, в «Скрябиниане» Мастерских Большого театра Голейзовского обитовили. Голейзовский же вне времени и не сопрягается с бытом. Рустам Хамдамов очень интересный художник, но костюмы Хамдамова хороши сами по себе, они не имеют отношения к Голейзовскому. Не получилось, хотя намерения, наверняка, были самые лучшие. Давайте попробуем вместе подумать, как восстанавливать наследие Голейзовского, как искать пути соответствия его замыслов сегодняшнему дню.

Думаю, что выражу общее мнение, если скажу, нужно всё делать для того, чтобы произведения Голейзовского шли на сцене, чтобы их видел зритель. Спасибо, за то, что эта тема возникла.

Фото Л.Жданова.

Из архива редакции и альбома «Мгновения. Касьян Голейзовский»



Р.Стручкова (Лейли) и В.Васильев (Кай) в балете «Лейли и Меджнун».

интерпретируется по-разному, но не надо забывать, что вышла книга самого Фокина, где написано о том, как должен выглядеть «Умиравший лебедь». Там описаны хореография, освещение, костюм...

Лизавета Суриц, балетовед, историк балета:

— Существует Фонд Балачина, почему бы не сделать что-то подобное вокруг

ПЕРМСКИЙ «КОРСАР»

обречен стать брендом



Сцена «Оживлённый сад». Фото из архива театра

*Кто, кроме смелых, чья душа поет
И сердце пляшет над простором вод,
Поймет восторг и пьяный пульс бродяг,
Что без дорог несут в морях свой флаг?*

Так можно было бы написать о танцах корсаров в старинном балете «Корсар». Но, пожалуй, только эти строки Байрона созвучны хореографической версии его поэмы. Балетного «Корсара» со дня премьеры упрекают в несоответствии первоисточнику, находя по-настоящему «романтической» только сцену кораблекрушения. Почему же пустоватый спектакль продолжает жить уже более полутора столетия, а сегодня переживает нечто вроде второго рождения? Ответ ясен: все дело в танцевальном богатстве, которым балетный «Корсар» обязан Мариусу Петипа. Зрители идут на «Корсара», чтобы насладиться красотой классического танца: сольного, ансамблевого, массового и огненного характерного, заключенных в пышную орнаментальную раму. Любовно-авантюрные перипетии действия с похищениями, бегствами, потасовками и стрельбой служат пикантной приправой к танцевальному пиршеству. Здесь есть, где развернуться исполнителям: множество вариаций, насыщенных всеми видами техники, лирические адажио, виртуозные коды, разножанровые массовые композиции, а также игровые сцены, допускающие актерскую импровизацию.

И по названию и по количеству активно действующих персонажей «Корсар» балет мужской, однако главной героиней и центром спектакля оказывается Медора – возлюбленная Конрада. Среди типажных персонажей (благородный герой Конрад, коварный злодей Бирбанто, сластолюбивый старец Сеидпаша, хитроумный торговец Исаак Ланкедем) образ Медоры выделяется многокрасочностью. То нежная, то игривая, то растерянная, то решительная, но неизменная в любви к своему

избраннику, она по-человечески притягательна, а в театральном отношении – по-настоящему интересна.

Нужно ли объяснять, почему «Корсар» под занавес сезона пополнил классический репертуар балетной труппы Перми? А вот причину исключительного успеха премьеры прокомментировать необходимо. В самом деле, что заставило зрителей в тридцатиградусную жару буквально париться в театре, не имеющем кондиционеров, да еще подогреть себя все более жаркими аплодисментами, а в конце спектакля вызывать участников премьеры до тех пор, пока не закроется занавес? И снова ответ прост: богатство художественных впечатлений и доставленное ими огромное удовольствие.

Руководитель труппы Наталья Ахмарова не ошиблась в выборе хореографа-постановщика, отдав предпочтение петербуржцу Василию Медведеву, больше известному в Европе, чем в России. Его версия «Корсара», следуя сюжету оригинала, вместила в себя все танцы Петипа и, разумеется, популярное pas de trois (в концертном варианте pas de deux) на музыку Р.Дриго с хореографией А.Чехрыгина-В.Чабукиани, а кроме того, несколько новых танцевальных номеров самого Медведева. Казалось бы, это должно было утяжелить и без того громоздкий трехактный балет, однако результат получился прямо противоположный: почти насквозь танцевальный «Корсар» смотрится на одном дыхании, не позволяя «расслабиться» ни на минуту. Балетмейстером учтен опыт многих редакций «Корсара» и, конечно же, собственная практика, ведь пермская постановка у него уже четвертая после театров Чехии, Турции, Румынии. Доскональное знание спектакля и режиссерская сметка позволили скомпоновать танцевальный массив с учетом зрительского восприятия. К примеру, объемное pas de trois одалисок, (предшествующее картине «Оживленный сад»), перенесено в первый акт. В сцене «торгов» образовалась развернутая классическая сюита: pas de trois, pas

d'esclave, новая вариация Медоры, а освободившееся место перед «Оживленным садом» заняло небольшое по длительности, но весьма выразительное адажио кордебалета.

Из темноты проступили фигуры танцовщиц, склонившихся долу, и зрительный зал ответил овацией на красоту композиции, изящество пластического рисунка, охватившего округлыми линиями весь планшет сцены. А когда танцовщицы «здышали» синхронными движениями корпуса и рук, поднялись с пола и заскользили на пуантах, образуя новые, столь же изящные группы, и впрямь могло показаться, что перед вами ожил роскошный сад, раскрыв лепестки цветов навстречу солнцу. Мечтательная «прелюдия» оттенила игривый характер первой – достаточно быстрой части грандиозной композиции Петипа.

Удачным дополнением можно считать и динамичное Entre corsarов в первой картине: «рифмуясь» с финальным номером, оно превращает характерный танец в живописную «раму» классической сюиты. Уместны прелестный детский танец в сцене «Грот корсаров», умиротворивший на время даже буруеваемых страстями «родителей», и множество других номеров, не отличимых от «почерка» Петипа.

Новый «Корсар», изобилующий первоклассным танцевальным материалом, рассчитан на столь же первоклассную труппу. Такой она и предстала на двух премьерных спектаклях с разными составами солистов. Прежде всего, нужно воздать должное артистам кордебалета. Лихие корсары и их подружки танцевали с неподдельным жаром, что не мешало в самых стремительных темпах держать рисунок и четко артикулировать не простую хореографическую речь. И, без преувеличений, шедевром ансамблевого исполнительства можно назвать картину «Оживленный сад». Синхронность движений 30 танцовщиц и 16 воспитанниц хореографического училища, ловкие манипуляции с гирилами и цветами создали тот художественный эффект, на который и рассчитана знаменитая композиция Петипа.

Редкая труппа может похвастаться таким количеством солистов-мужчин. При том, что среди них есть новички, первый год работающие в театре, оба премьерных состава оказались равноценными. Илья Шитов и Иван Порошин (Бирбанто), Дми-



Р.Габдуллин (Конрад), И.Порошин (Бирбанто) и Т.Товстюк (Али) в сцене из балета «Корсар». Фото из архива театра

трий Десницкий и Марат Фадеев (Ланкедем), Владислав Шумаков и Тарас Товстюк (Али) демонстрировали технически сильный, подлинно мужской танец, не забывая и об актерской стороне образов. А Шитов – колоритный Бирбанто обнаружил еще и комедийный дар в роли Сеид-паши. Хороши и главные герои. Решительный, уверенный в себе Конрад Сергея Мершина утверждает свое лидерство мощью танца. Он взвизывает в воздух как прыгун на батуте, а технических каверз будто и не замечает. Конрад Роберта Габдуллина горяч, порывист, нетерпелив, как необъезженный скакун. Взрывной темперамент, однако, не скрывается на каллиграфически четкой форме танца. Импульсивность артиста заразительна, но не лишними будут и другие краски.

Рядом с отважными героями в «Корсаре» действуют прекрасные женщины. На языке балета это значит, что они еще и прекрасные танцовщицы. Сколько же их в пермской труппе! Евгения Ляхова и Анна Поистогова (подруги Бирбанто), Мария Меньшикова и Юлия Манжелес (Гюльнара). Не забудем и исполнительницу Трио одалисок (два состава), Нужно быть истинной примой, чтобы не затеряться в таком окружении. Обе Медоры не затерялись. Ярослава Араптанова очаровала нежным обликом, естественной грацией, акварельной прозрачностью тона. Жаль, что быстрые темпы не вполне даются танцовщице, а потому бравурная сторона партии оказалась бледнее лирической. Зато для Натальи Моисеевой – прима-балерины труппы, наделенной редкостной красотой линий, – владение всем техническим арсеналом классического танца стало ключом к образу, помогло высветить его контрастные грани. Свой двадцатый сезон она завершила блистательной работой, явившей зрелое мастерство и завидный запас творческой энергии.

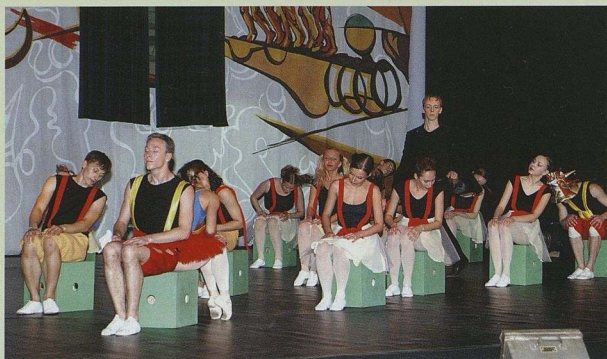
Похвалы артистам нужно разделить с теми, кто, оставаясь в тени, целенаправленно вел их к успеху. Это педагоги-репетиторы Римма Шлямова, Алла Лисина, Ольга Лукина во главе со Станиславом Фечо (Чехия). Талантливый танцовщик и, как выяснилось, не менее талантливый репетитор в течение двух месяцев разве что не ночевал в театре, зато процессом и результатами работы остался доволен.

Танцевальный фейерверк «Корсара» превратили в великолепное зрелище сценограф Борис Каминский (Санкт-Петербург) и художница по костюмам Елена Зайцева (Москва). А высокий эмоциональный градус задал оркестр, ведомый музыкальным руководителем постановки, главным приглашенным дирижером Александром Анисимовым. Согласная работа большого коллектива увенчалась рождением спектакля, который обречен стать брендом театра, а со временем занять почетное место в летописи пермского балета.

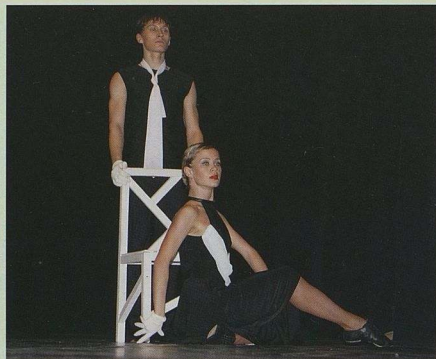


Н.Моисеева (Медора) и С.Мершин (Конрад) в балете «Корсар». Фото из архива театра

Ольга РОЗАНОВА



Сцена из балета «Урод». Фото из архива театра



Фрагмент миниатюры «Широко закрытые глаза». Фото из архива театра

Какое оно – «ДРУГОЕ НАСТОЯЩЕЕ»?

«Другое настоящее» – премьерный спектакль с таким названием появился на афише Государственного музыкального театра имени И.М.Якушева Республики Мордовия. Идея его постановки и хореография принадлежат хореографу Алексею Батракову. Форма спектакля невольно вернула саранского зрителя в недавнее прошлое, годам к восьмидесяти-девяностым, когда в театральном репертуаре впервые появлялись вечера одноактных балетов и хореографических миниатюр на современную тему в постановке Л.Акиндиной. «Барьер», «Герника», «Франческа да Римини», «Чайка по имени Джонатан Ливингстон», «Леда и Лебеди» – лишь небольшой список того, что для целого поколения любителей балета осталось ярким периодом в истории. Но всё меняется. Нынешний молодой саранский зритель более чем когда-либо готов воспринимать все современное и экспериментальное. У многих еще свежи воспоминания о конкурсе современной хореографии «Лиса», об увиденных в его рамках спектаклях мэтров этого направления О.Поны, Т.Багановой. За эти годы помолодела и труппа. Лишь один-два исполнителя в ее нынешнем составе помнят постановки прошлых лет, поэтому для балетной молодежи новый спектакль – это и есть то самое другое настоящее, вынесенное в название вечера современного балета.

Молодому московскому хореографу было о чем поразмышлять вместе со зрителем. В потоке его мысли родилось нечто близкое по своему содержанию для всех. Идея постановки проста, в ее основе желание отразить в пластике реалии нашей быстротекущей жизни, попытка обратить наш взгляд на ее изнанку, увидеть по ту сторону человеческого существования не поддельные, а настоящие чувства, страсти, все то, о чем мы думаем, но в чем боимся признаться даже самим себе. Воплощение этих тем – камень преткновения для современного психологического театра, к эстетике которого тяготеет творческая концепция Батракова.

Первое действие – «Другое...» – ярче всего выражает замысел постановки. От первой до последней хореографической миниатюры хореограф стремится сконструировать из многообразия образов мира («Эклектика») некую целостность («Не утратить целое...или – оригами»), встроив доминанты партитуры разворачивающегося действия через пластические парафразы классических творений Р.Тернера, С.Дали, А.Тулуз-Лотрека, истории судеб Марии Стюарт и Вацлава Нижинского.

Второе действие – одноактный балет «...Урод!», пожалуй, самая яркая и интересная часть вечера. Герои спектакля – наши современники, те, кто «живёт» в во всемирной паутине. Они молоды, они учатся в обычной школе с обычными учителями, они

хотят любить, хотят, чтобы их понимали, но сталкиваются с непониманием и жестокостью и со стороны взрослых, и со стороны своих сверстников. «...Урод!» отличается не только актуальным содержанием – это продуманная до мелочей форма, а её прекрасная режиссура только усиливает восприятие образов главных героев: Петрушки (С.Кожанов), Арапа (Д.Владимиров), Балерины (Е.Синдяйкина и И.Петрова), Учителя (А.Чумаков).

После двух первых актов, состоящих из серьезных по своему режиссерско-драматическому воплощению хореографических пьес, третий под эпиграфом «...и настоящее» невольно наталкивал на мысль о какой-то кафешантанной жизни с её канканами, клоунадой и прочей яркой мизанурой. После трёх с лишним часов сценического действия казалась, что его автору хотелось сказать слишком много о многом, но... может быть, стоило что-то оставить на «Другое будущее»?

Главное, что отличало все три действия премьерного спектакля – его своеобразное пластическое решение, текст которого создается не столько средствами виртуозного танца, сколько за счет яркой выразительной актерской игры. Может быть, поэтому актеры во многих номерах смещены и небогата танцевальная лексика, довольно эклектично синтезирующая элементы классики, модерна, джаза и разнообразных направлений современной хореографии, чаще всего отступает на второй план, уступая место пластическому речитативу, более свойственному пантомиме или драматической игре. Хорошо это или плохо? С одной стороны – нет, поскольку на глазах разрушается привычная иерархия классической балетной труппы. С другой – да, ведь многие получили уникальный шанс испытать свои творческие возможности. В конечном итоге право «высказаться» получили все, не только солисты и корифеи, но даже кордебалетные танцовщицы театра. Почувствовал вкус модернистской пластики, резко изменила свое традиционно лирико-романтическое амплу солистка театра Е.Синдяйкина, создав ёмкие характеры во всех предназначенных ей партиях. Это относится и к исполнителю премьерских партий А.Чумакову, которому покорились глубокий по своим переживаниям образ В.Нижинского («Рывок к свободе») и партия Учителя в спектакле «...Урод!». Ярко прозвучало женское трио в номере «Пересохшая глотка» по мотивам картины А.Тулуз-Лотрека, равно как и большой ансамбль в миниатюре «Широко закрытые глаза». Этот список можно продолжать, но нельзя не сказать о главном: цель балетмейстера – показать возможности молодой труппы с неожиданной стороны, их другое настоящее – была выполнена.

Юрий КОНДРАТЕНКО



Сцены из спектакля «России светлая душа». Фото Д.Куликова

РОССИИ СВЕТЛАЯ ДУША

Новый спектакль «России светлая душа», представленный на сцене Концертного зала имени Чайковского известным хореографом Владимиром Захаровым и возглавляемым им коллективом Академического театра танца «Гжель», – это хореографическое полотно, состоящее как домотканое русское одеяло из разных лоскутов-номеров. И объединены они были одной сверхидеей, четко выраженной в названии.

Драматургически цельное, хорошо выстроенное представление или, точнее сказать, настоящее шоу, было посвящено двадцатилетию прославленной труппы. Оно вообрало в себя как известные, ставшие настоящими «забойными» хитами коллектива хореографические композиции, так и новые, ещё не обкатанные на публике композиции. Не оказалось лишь заживающих и так любимых многими мюзик-холльных номеров. Ведь «Гжель» – единственная в мире труппа, работающая сразу в двух направлениях. И иногда на её представлениях кажется, что ты неспешным образом переместился прямо в «Мулен Руж».

Однако тема, взволновавшая хореографа на этот раз, оказалась весьма далёкой от подобных пикантностей: нас пригласили поразмышлять, посочувствовать и посопереживать. От открывшего спектакль хорошо известного номера «Русь изначальная», представляющего собой ритуальное действо, языческий славянский обряд, до финальных произведений на музыку Мусоргского и Глинки перед зрителем разворачивалась грандиозная хореографическая фреска. Помимо выразительной хореографии ошеломляющий эффект произвели роскошные костюмы этого ансамбля, напоминающие коллекции «от купюр». Гигантские кокошники с куполами церквей, доспехи русских

витазей, боярские кафтаны, сарафаны, соболя поражали воображение настолько, что порой казалось, что перед тобой пляшут под звучавшие колокола, величания и пасхальные песнопения былинные герои, добры-молодцы да красны-девицы, словно сошедшие с картин Васнецова и Нестерова. Была здесь и своя затейница – сказительница в костюме Царевны-Лебеди, которая предваряла каждый фрагмент стихами.

Неплохо вписались в русский перепляс и юные создания в тюниковых пачках, демонстрировавшие пуантовый танец. Таким образом, в спектакле оказались задействованы учащиеся хореографического училища, созданного при театре. Отнюдь не народники! Здесь преподаётся обычная программа хореографических училищ с уклоном в классику, хотя и народному танцу уделяется немало внимания. И на выпускном училищном концерте в классическом «Щелкунчике» и в представлении «Гжели» блистал перспективный второкурсник Денис Родькин. Выделялся и ещё один воспитанник – Алексей Есин. Из девочек отметим выпускницу-виртуозку Диану Косыреву, отлично усвоившую хореографический стиль балетмейстера В.Захарова. Легко узнаваемый своеобразный постановочный почерк хореографа – это изящная, лирическая и задорная стилизация настоящих русских танцев.

Как-то Есенин метко охарактеризовал творчество своё и своих соратников по народному цеху, как «самоцветную маковку на золотом тереме России, самое аристократическое, что есть в русском народе». Такой самоцветной маковкой предстало в этом спектакле и творчество хореографа, и искусство театра танца «Гжель».

Павел ЯЩЕНКОВ



Сцены из спектакля «России светлая душа». Фото Д.Куликова



«Underground»

КОГДА ИСКУССТВО САМО ЗАЛЕЗАЕТ В ПОДПОЛЬЕ



Сцены из балета «Underground». Фото из архива театра

В театре «Киев Модерн-балет» состоялась премьера спектакля «Underground» на музыку латышского композитора Петериса Васка. Молодой киевский коллектив показал уже шестую премьеру за два года своего существования, и как во всех остальных спектаклях, хореография принадлежит известному современному хореографу Раду Поклитару.

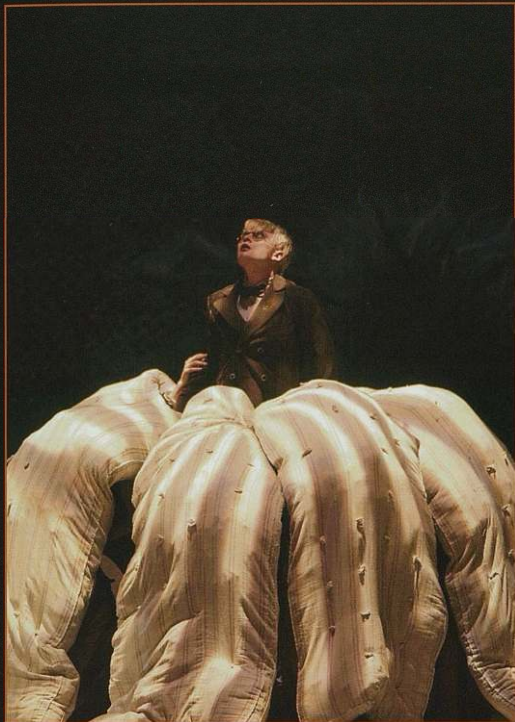
Несмотря на говорящее «подпольное» название, тема и сюжет его достаточно неожиданны, собственно говоря, само наличие сюжета с конкретными привязками – костюмами, декорациями, обстоятельствами – уже неожиданность для современного, скользящего на обобщениях и ассоциациях искусства. А здесь ситуация предельно понятна и без заумствований и длиннот четко изложена в экспозиции. Сначала рев летящих самолетов пронзит тревогой еще не угмонившийся, расслабленный жаркой киевской погодой, предпремьерный зрительный зал. Это чувство тревоги заставит публику врасплох так же, как, казалось, и артистов, играющих ситуацию на сцене. Война, подполье-бомбоубежище, с грохотом рушащиеся колонны, от которых приходится уворачиваться испачканным людям в порванной одежде. Кажется, только что они жили мирной светской жизнью, развлекались, заботились о положении в обществе и эффектности нарядов, и вот все ошарашены и равны друг перед другом с одинаковыми полосатыми матрасами в руках. Таковы предлагаемые обстоятельства, дальше последуют вариации на заданную

тему, чтобы во всех мыслимых и немыслимых ракурсах прочесть вдохновившую хореографа фразу Жана Поля Сартра «Ад – это другие».

«Это балет не о библейском аде. Это рассказ о людях, загнанных в подполье войной. Вынужденные находиться вместе в замкнутом пространстве, они доводят амплитуду своих эмоций до пиковых значений – любовь-ненависть, радость-отчаяние. Никто не знает, суждено ли им выйти на дневной свет. И именно поэтому их «сейчас» настолько важнее, чем их «потом», – комментирует сюжет Поклитару.

Его спектакль сродни психологическому исследованию поведения людей в экстремальной ситуации. Он помещает их перед публикой как пауков в стеклянной банке, позаботившись о широте социального среза: среди тех, кого судьба без разбора покидала в это подполье, разряженные люди с вечеринки, жених с невестой, девушки в военной форме. Они не герои и не злодеи, просто они все «попали». Той же логике судьбы-лотереи подчиняется и выбор любовной темы, без которой никуда, даже в «аду». Влюбленной паре даруется и лучший хореографический эпизод – дуэт, в создании которых Поклитару мастер. Больше возможностей познаться с его искусством выстраивать диалоги было в другом спектакле, шедшем в тот же вечер, «Дождь». Здесь же высокий эмоциональный градус подталкивал композиционные решения в сторону массовых сцен и коротких выразительных соло, а не к камерной лирике дуэтов. Хореографический язык, экспрессивный, крупный и выразительный, не выглядит следствием приверженности какому-либо жанру или стилю, глаз не ласкает, но воспринимается абсолютно уместным в контексте, становясь сам себе стилем. К нему подходят и крупные надувные декорации, созданные художником Андреем Злобиным. Он и автор костюмов Анна Ипатьева оформляли все постановки театра «Киев Модерн-балет» и другие работы Раду Поклитару.

Огромные надувные колонны, падающие в начале действия на сцену, превращаются по ходу спектакля в различные конструкции и аллегории, по ним бегают, ползают, пытаются вскарабкаться к спасительному канату, свисающему сверху, прокручиваются, словно через жернова судьбы. Перемалывают эти жернова и любовь, ставшую-таки спасением, но для других. По погибшей девуш-



Сцены из балета «Underground». Фото из архива театра

Второй премьерой вечера должен был стать спектакль «Палата №6» по одноименному произведению Чехова. А если быть точными, то не премьеры, а перенос этого одноактного балета Раду Поклитару из Большого театра. По причине большой занятости артистов Большого, на чью помощь рассчитывал хореограф, премьеру, к которой уже готовы и костюмы, и декорации, перенесли на осень. Вместо него показали уже успевший полюбить зрителям «Дождь». Таким образом, из программно-депрессивного вечер превратился в контрастный по настроению. «Дождь» – произведение светлое, построенное по принципу дивертисмента на национальные песни. Связующая ткань между ними – музыка Баха, лишенная этнографических привязок и поэтому ставшая здесь универсальной, объединяющей весь мир в одно эмоциональное пространство. Когда-то на Московском конкурсе артистов балета Поклитару получил первую премию за композицию «Три грузинских песни». Этот номер вошел в спектакль и задал принцип построения остальных эпизодов: французский, арабский (трио), русский, потрясающий молдавский. Неподражаемый в своих дуэтах, хореограф словно конструирует их из необычных изысканно-чудаковатых поддержек и переходов. Эти конструктивистские опыты могли бы выглядеть холодноватыми, если бы каждый, словно живой водой, не был окроплен эмоцией, на которую балетмейстер нанизывает движения как на невидимую ниточку, с тонким юмором выстраивает взаимоотношения.

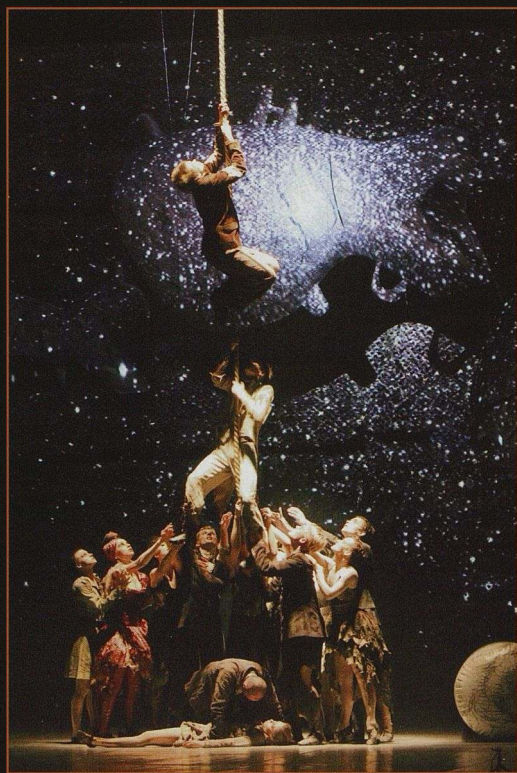
Сегодня «Киев Модерн-балет» – театр со своим лицом, молодой, продуктивный и признанный. И, судя по всему, на новые подарки от него вполне можно рассчитывать.

Ольга ГОНЧАРОВА

ке и отчаявшемуся юноше вся эта разношерстная несимпатичная толпа без особых усилий, как по отработанному материалу, вскарабкается на свешивающийся канат. Нет в этом ни справедливости, ни высшего смысла, ни героизма, но, тем не менее, столько света в этом финале, такая выстрадавшая надежда!

Замысел спектакля родился у Поклитару благодаря музыке очень популярного сегодня в мире латышского композитора Петериса Вакса. Его скрипичный концерт, уже неоднократно использовавшийся хореографами, звучал в блистательной записи Гедеона Кремера, для которого и был написан. «Я ни одной ноты не написал специально для балета, – рассказал присутствовавший на премьерке композитор, – но на мою музыку довольно много ставят. Балеты на мои произведения идут в Америке (в Нью-Йорк Сити Балет, в Бостоне), в Германии, недавно на гастроли в Москву приезжала балетная труппа дюссельдорфского театра со спектаклем «Эрда» – это тоже моя музыка. Но для балета никогда не писал и всегда удивлялся, что хореографы в моих произведениях находят, не мог представить, как можно поставить на скрипичный концерт. Мне не очень нравилось, как это делали раньше, но Раду почувствовал все очень точно.

Я видел до этого спектакли Раду, так что был немного знаком с его творчеством, хочу сказать, что он великий хореограф. У него такая экспрессия, очень высокая эмоциональная температура, а для меня это важно, я стараюсь создавать ее в музыке, и чувствовал здесь на сцене. Две такие эмоциональные температуры создают огонь в душах слушателей и зрителей – здесь мы абсолютно совпали. Мы с Раду думаем в одну сторону, он в балете, я в музыке. За каждую ноту, за каждое движение выдаем максимум».



Сцены из балета «Underground». Фото из архива театра

Н.Огнева
в балете «Жизель»

Бесконечен путь

к вершинам искусства

Как становятся балеринами? Наверное, у каждой артистки свой путь на сцену. И всё же думается, что большую роль здесь у многих играют детские впечатления, как, например, у Натальи Огневой, солистки Государственного академического театра классического балета (художественные руководители Наталия Касаткина и Владимир Василёв). Девятилетняя девочка, увидев балет «Лебединое озеро», твёрдо для себя решила, что она обязательно будет танцевать в этом спектакле и танцевать партию отнюдь не Одетты, но коварной Одиллии. И в биографии будущей балерины появилось Новосибирское хореографическое училище, где её наставницей стала известной педагог Алиса Никифорова, ученица знаменитой А.Я.Вагановой, а «выпускала» Огневу на путь самостоятельного творчества замечательная балерина Татьяна Капустина, ведущая солистка Новосибирского театра. Годы учения юной артистки отмечены победным выступлением в конкурсе хореографических училищ Сибири, а также участием во «взрослых» спектаклях сибирского балета – «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Жизель».

В 1994 году по окончании училища Н.Огневу приглашают в Государственный академический театр классического балета, руководимый Натальей Касаткиной и Владимиром Василевым. Наташа с благодарностью отзывается о них, худруках, которые, увидев её, поверили в неё, в её творческие возможности, которые терпеливо работали с ней. «Когда репетицию ведёт Наталия Дмитриевна, – говорит Огнева, – в зале царит особая эмоциональная атмосфера. Она всегда с пониманием относится к моим предложениям. Созданный ею и Владимиром Юдичем «Ромео и Джульетта» – мой любимый спектакль. Много интересного нахожу и в «Сотворении мира», где у меня две партии – Чертовки и Евы».

Поначалу всё складывалось для молодой балерины вполне успешно: премьеры, входы в спектакли текущего репертуара, гастрели. Её первая большая роль – роль Маши в «Щелкунчике» родилась, правда, в экстремальных обстоятельствах. Это был срочный ввод, и партия готовилась за четыре дня.

Репетировала Наташа с Натальей Михайловной Таборко, педагогом эмоциональным, умеющим «завести» балерину, «зажечь её», поддержать её усилия. Видимо, юная артистка выступила удачно. И как важна для неё была лаконичная похвала наставницы: «Это был спектакль».

В начале своего пребывания в труппе Наташа исполнила множество «вставных» па де де и вариаций, а также центральные партии, кроме «Щелкунчика», в «Хрустальном башмачке» («Золушке»), «Ромео и Джульетте», «Жар-птице», «Сотворении мира» и других. Вместе с коллективом Театра классического балета побывала во многих странах – Италии, Испании, Франции, Англии, США, Мексике, Китае, ЮАР.

А в 1999 году Ирек Мухамедов предлагает Огневой участвовать в программах его труппы «Ирек Мухамедов и Компания». И три года Наташа выступает со знаменитостями мирового балета. Выступает, как говорится, «на равных», нисколько не теряясь в этой звездной «команде». Например, её «Мазурка» Голейзовского имела в Лондоне сенсационный успех. «Я восхищен Натальей Огневой в хореографической миниатюре «Мазурка» Скрябина-Голейзовского», – написал в своей рецензии известный критик Клемент Крисп. Похвалил он и её выступление с датчанином Йоханом Кобборгом в дуэте из балета «Карнавал в Венеции».

Дважды в эти годы (1997-ом и 2001-ом годах) Н.Огнева становилась лауреатом престижных балетных конкурсов – в Москве и в Вене. Готовясь к участию в этих состязаниях, она сотрудничает с замечательным мастером, легендой отечественного балета Михаилом Лавровским. «С Михаилом Леонидовичем, – рассказывает артистка, – работать было чрезвычайно интересно. Лавровский – потрясающий педагог! Как он умеет поддержать, вдохновить, снять предстартовое напряжение! До сих пор вспоминаю его образные, ассоциативные характеристики тех эпизодов, которые мы с ним репетировали».

И ещё одна встреча в начале пути, переросшая в большую дружбу, – с ведущей солисткой труппы Верой Тимошовой. «Она мне очень помогла, когда я готовила партию Джульетты, – вспоминает балерина. – Вера и её супруг Александр Горбачевич – большие опытные мастера. Они много видели, много знают, знакомы с различными школами танца. Общение с ними для меня – подлинная академия танца».

Но пришла беда, для артиста балета, наверное, одна из самых страшных: разрыв ахиллова сухожилия. Две операции, сделанные за рубежом, результатов не дали. Приговор врачей был категоричен: о танцах надо забыть; хорошо, если ходить будете без палочки. Но Наташа не представляла свою жизнь без балета – она хотела танцевать, только танцевать. Оставалась последняя надежда – центр «Третья медицина» и доктор Попов, который незадолго до поездки Огневой на вторую операцию предложил Театру классического балета сотрудничество. И Наташа, буквально ковыляя на костылях, отправилась к нему. Это был её последний шанс!

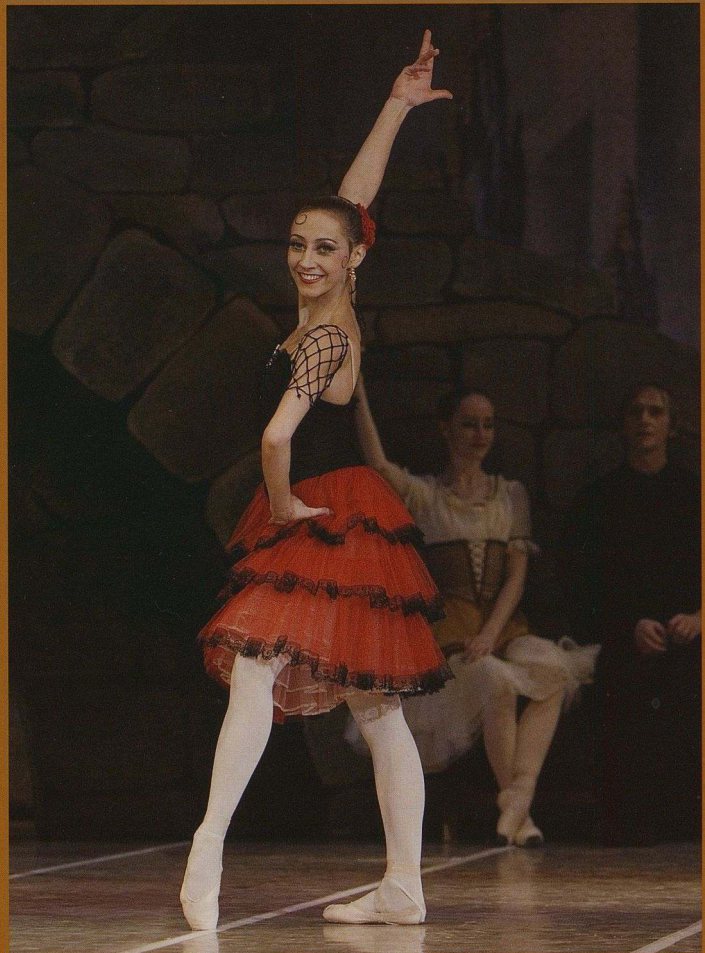
Так началась новая страница в жизни балерины. Если предыдущую можно назвать – «обретение мастерства», то эту – «преодоление». Мы знаем имена людей, силой своего характера победивших недуг, – писателя Николая Островского, автора романа «Как закалялась сталь», ставшего настольной книгой многих поколений, знаменитого лётчика-асса Алексея Маресьева, после ампутации обеих ног вернувшегося в авиацию... Есть и другие примеры. Но найдётся ли у эфирной, легкокрылой балерины тот запас воли, мужества, интеллекта, чтобы опровергнуть кажушийся окончательным безнадёжный приговор врачей? Пётр Александрович Попов лечил Наташу по своей особой методике исцеления травм. И через несколько месяцев она уехала вместе с труппой в Таиланд, где в «Дон Кихоте» танцевала Повелительницу дириад. Её партия изобилует полётными прыжками и сложными вращениями, и артистке хотелось проверить свои возможности.

Чудо? Да, чудо! Но чудо рукотворное: его создали вместе балерина и её доктор. Чья доля больше? Конечно, медицина сотворила невероятное. Но не меньше помогла себе и сама артистка – своей работоспособностью, страстным желанием вернуться к любимой профессии.

Сейчас Огнева и Попов – муж и жена, у них двое детей, причем, младшая двухлетняя Мария мечтает стать балериной, как и мама.

Так состоялось возвращение Натальи Огневой в театр, к любимой профессии. Но на сцену вернулась не просто излечившаяся от травмы танцовщица, но зрелый человек, буквально выстрадавший свое возвращение, много переживший, передумавший, перечувствовавший. Человек, поверивший в безграничный диапазон своих возможностей и стремящийся их полноценно реализовать. И в жизненной биографии Огневой открылась ещё одна страница – назовём её «творческая зрелость».

Сейчас в репертуаре Натальи Огневой – Одетта-Одиллия, партия, которая объединяет два поистине взаимоисключающих друг друга женских характера; Китри, которая живет по принципу «все будет так, как я хочу»; трагическая в своей безграничной любви Жизель; скромная трогательная Золушка; Ева и Чертовка в знаковом для театра балете «Сотворение мира»; Джульетта в «Ромео и Джульетте», познавшая силу большого чувства и отдавшая за него жизнь; коварная красавица Эвтибиды в «Спартаке»; встретившаяся со своей мечтой в Рождественскую ночь Маша из «Щелкунчика», Агни, девушка из



Н.Огнева (Китри) в балете «Дон Кихот». Фото Д.Куликова



Н.Огнева (Аврора) в балете «Спящая красавица». Фото Д.Куликова

индийского селения, поразившая воображение человека-зверёныша Маугли... Обширная галерея женских портретов, каждый из которых оригинален, привлекателен, убедителен. А главное, эмоционально достоверен. А достигается это вдумчивым вживанием в хореографический текст партии, его анализом, поисками в нем близких себе интонаций, новых ракурсов в позах и движениях, деталей во внешнем облике своих героинь. Например, готовя роль Эвтибиды в «Спартаке» (в других редакциях хачатуряновского балета ее имя — Эгина), Н.Огнева учится ходить на котурнах, в книгах и альбомах ищет наиболее выразительные по пластике изображения древнеримских гетер, даже прическу для этой роли она нашла в одной из исторических хроник. И в результате родился объёмный, многогранный, сложный в своих проявлениях женский характер.

Но если партия Эвтибиды — один из драматургических центров спектакля, то роль Агни в балете «Маугли» — эпизодическая. Но работала над ней Огнева не менее тщательно — искала достоверные пластические нюансы в книгах, в музейных экспозициях, советовалась с Верой Тимашовой, которая изучала индийский танец непосредственно в Индии. И Агни Огневой возникает перед взором Маугли как чудо, как прекрасное видение: в рисунок классического танца артистки органично вплелись затейливые линии поз и движений индийских танцовщиц.

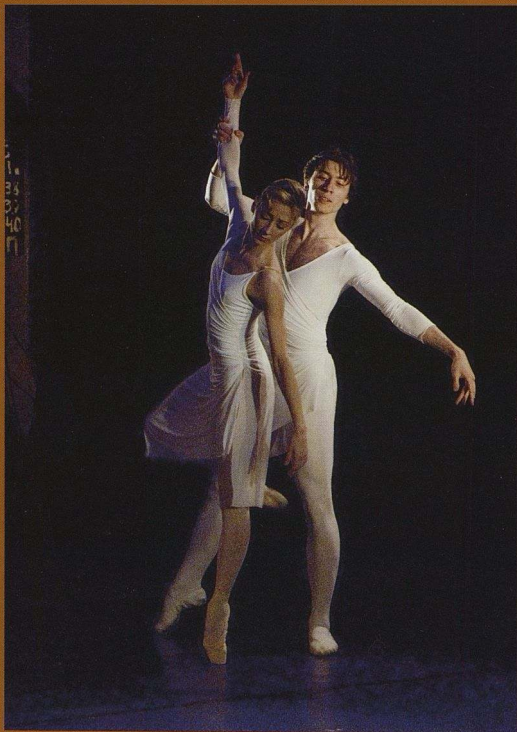
«Наталья Огнева — балерина уникального дарования. Ее виртуозность с трудом поддается описанию: абсолютная точность выполнения сложнейших элементов классического танца, чистота линий, эффектный прыжок, стремительное вращение. Н.Огнева — высокопрофессиональная артистка, обладающая отличной техникой и актёрскими данными, — так пишут об искусстве ведущей солистки своего театра его художественные руководители Наталия Касаткина и Владимир Василев. —

Она выделяется тонким чувством стиля, с равным совершенством исполняет как требующие филигранной отделки классические pas de deux, так и острые по мысли, пластической выразительности современные хореографические композиции».

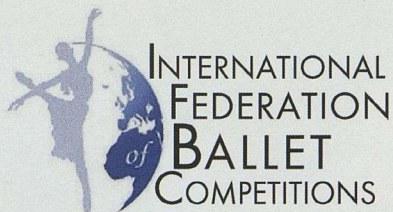
Сейчас Наталья Огнева в расцвете своего таланта и мастерства. Она танцует много и с удовольствием. «Я хочу расти, хочу развиваться», — объясняет свою творческую ненасытность Н.Огнева и потому стремится сотрудничать с разными партнерами, разными педагогами, разными балетмейстерами. У нее сложился плодотворный творческий союз со Светланой Цой, в прошлом солисткой Музыкального театра имени К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко, ныне — педагогом-репетитором этой труппы. Союз, основанный на взаимопонимании, доверии, общности взглядов на балет.

Желание учиться и развиваться приводит Наталью в Российскую академию театрального искусства на балетмейстерский факультет. Ее наставником здесь стала выдающаяся артистка, ученица Галины Улановой, Нина Семизорова, которая характеризует свою подопечную «как старательную, вдумчивую и ответственную студентку». В 2007 году Н.Огнева заканчивает академию по специальности «педагог-хореограф». Размышляя о своей будущей педагогической деятельности, артистка для своей дипломной работы выбирает тему: «Роль педагога в процессе восстановления артиста после травмы». Так опыт пережитого начинает помогать осмысливать настоящее и позволяет заглянуть в будущее. Наталья Огнева убеждена: «Многие думают, что если они чего-то достигли, то смогут остаться на том же уровне, но это самообман: либо ты, все время совершенствуясь, поднимаешься выше, либо ты скатываешься вниз».

Г.ИНОЗЕМЦЕВА



Н.Огнева и А.Тедеев. «Дует» (хореограф К.Уральский). Фото Д.Куликова



V Международный балетный конкурс имени Рудольфа Нуреева – Будапешт

Гран-при не присуждается.
ПЕРВЫЙ ПРИЗ

Андрей Писарев – Украина,
Анастасия Ломаченкова – Россия.

ВТОРОЙ ПРИЗ

Георг Асоян – Армения,
Фелмери Лили – Венгрия.

ТРЕТИЙ ПРИЗ

Досжан Табулды – Казахстан,
Ику Накагава – Япония.

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРИЗ ЖЮРИ

Забо Ричард – Венгрия.
ЛУЧШИЙ ПАРТНЕР

Антон Плум – Россия.

VI Международный конкурс балета «Premio Roma» – Рим, Италия

Старшая группа:

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ

Житкова Карина (Россия),

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ

Париенко Янина (Россия),

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ

Руи Сан (Китай)

Младшая группа:

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ

Дуэт: Чае Джи Юнг (Южная Корея)

XXIII Международный балетный конкурс – Варна 2008 год

Решение жюри: Гран-при конкурса не присуждается.

СТАРШИЙ ВОЗРАСТ

Женщины:

ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ И ДИПЛОМ
Кристина Терентьева – Молдавия.
СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ И ДИПЛОМ
Сео Хие Хан – Корея.
БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ И ДИПЛОМ
Санг Еун Лий – Корея.

Мужчины:

ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ И ДИПЛОМ
Ю Женг – Китай.
СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ И ДИПЛОМ
Ий Хуанг – Китай.
БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ И ДИПЛОМ
Юдай Фукуока – Япония,
Родриго Алмаралес Гонзалес – Куба.

МЛАДШИЙ ВОЗРАСТ

СПЕЦИАЛЬНОЕ ОТЛИЧИЕ ВАРНА 2008 Г –
ДИПЛОМ И МЕДАЛЬ
Уитни Джинсен – США.

Девушки:

ОТЛИЧИЕ I СТЕПЕНИ – Диплом и медаль
Фуми Канеко – Япония.

ОТЛИЧИЕ II СТЕПЕНИ – Диплом и медаль не присуждается.

ОТЛИЧИЕ III СТЕПЕНИ – Диплом и медаль

Еун Уон Лий – Корея.

Юноши:

ОТЛИЧИЕ I СТЕПЕНИ – Диплом и медаль не присуждается.

ОТЛИЧИЕ II СТЕПЕНИ – Диплом и медаль

Осиел Владимир Гуно Мартинес – Куба.

ОТЛИЧИЕ III СТЕПЕНИ – Диплом и медаль

Сиао Донг Ма – Китай,

Дмитрий Загребин – Россия.

Дополнительные награды:

ЛУЧШИЙ ДУЭТ

Жия Линг Ши – Китай,

Жунлонг Хуанг – Китай.

ЛУЧШИЙ ПАРТНЕР

Алексей Терентьев – Молдавия.

ЗА ХОРЕОГРАФИЮ:

За оригинальную постановку современной хореографии,
исполненную на конкурсе
Отличие I степени и грамота

Раду Поклитару

Музыка народная «...+»,

Перголези «Мы танцуем Перголези».



«Нуреев навсегда...»

«Нуреев навсегда...» – так назывался парад звёзд мирового балета, которым завершился в Казани XXI Международный фестиваль классического балета имени Нуреева. Он был посвящён семидесятилетию знаменитого танцовщика Рудольфа Нуреева.

Свою историю праздник в Татарстане ведёт с 1987 года, его можно назвать младшим братом другого известного фестиваля, который тоже проводится в Казани – оперного, имени великого русского певца Фёдора Ивановича Шаляпина. Среди столиц престижных международных фестивалей Казань занимает своё достойное место: оба её форума обрели репутацию авторитетных, представительных, тщательно организованных.

Итак, двадцать первый нуреевский. Он ещё раз продемонстрировал, насколько выросла за двадцать с лишним лет его известность как серьёзного художественного явления: по традиции он собрал большую группу звёзд отечественного и зарубежного балета. Не менее важно и то, что не только звёзд привлекает этот праздник – его спектакли и концерты воспитали чуткую и заинтересованную аудиторию. Аншлаги сопутствуют всем его мероприятиям. Не стал исключением и нынешний форум – все восемь спектаклей и гала-концерт прошли с боль-



Наталья Осипова и Иван Васильев. Па де де из балета «Пламя Парижа»



Матильд Фруэте и Матиас Эймман. «Сюита» Лео Делиба



Денис Черевичко в номере «Стамбул – 1920-й» (хореография В.Усманова)

шим успехом. И ещё одна традиция родилась в недрах фестиваля – его организаторы стремятся к тому, чтобы каждый имел тематическое «зерно» – определённую идею: юбилейному нуреевскому предшествовали фестивали, на которых специальными программами отмечались и столетие Д.Д.Шостаковича, и 115-летие со дня рождения К.Я.Голейзовского...

Естественно, что Рудольф Нуреев стал главным героем и основным участником фестиваля 2008 года. Его афиша содержала восемь балетов, в которых танцевал прославленный танцовщик, – «Спящая красавица», «Коппелия», «Тщетная предосторожность», «Корсар», «Лебединое озеро», «Жизель», «Дон Кихот», «Баядерка», и театрализованный балет-гала «Нуреев навсегда...» в двух отделениях с прологом и эпилогом.

Парад звёзд открыли солисты Большого театра Нина Капцова (Аврора) и Дмитрий Гуданов (Дезире) в «Спящей красавице». О составах исполнителей последующих спектаклей можно говорить – интернациональный. Среди участников – артисты Большого театра и Национальной оперы Украины (Киев), Московского театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко и Михайловского из Санкт-Петербурга, Латвийской национальной оперы (Рига), «Кремлёвского балета», Национальной оперы Литвы (Вильнюс), Венской оперы... Вместе с тем, и зрители, и критики с удовлетворением признают, что балетная труппа театра имени Джалиля – и солисты, и особенно кордебалет – продемонстрировали отличное чувство ансамбля. Все спектакли были тщательно отрепетированы, и казанские артисты не уступали гостям ни в мастерстве, ни в актёрской выразительности.

Завершал праздник балет-гала «Нуреев навсегда...» Идея, сценарий и режиссура Вакиля Усманова (Австрия), музыкальный руководитель проекта Игорь Заправдин (Австрия), сценария и визуальное оформление Дмитрия Симкина (Германия). О своих впечатлениях рассказывает концертмейстер Венской оперы Игорь Заправдин:

«Как строился гала? Это был не традиционный дивертисмент, а вечер в честь Нуреева с прологом и эпилогом, с определённой драматургией. В спектакле зрители видели Нуреева и Марго Фонтейн. Их роли исполняли солисты Венской оперы Владимир Шишов и Ольга Есина. Эпизоды с их участием обрамляли представление. Они назывались «Руди и Марго». В спектакле звучало немало чистой музыки в исполнении оркестра Театра имени Мусы Джалиля под управлением Велло Пэна (Парижская опера), выступал как солист-пианист и я. Зри-

телям также предлагалась развёрнутая программа, в которую вошли и фрагменты из балетов наследия, и произведения современных хореографов, своё великолепное искусство продемонстрировали звёзды отечественных и зарубежных театров. Завершал балет-гала фрагмент из оперы Верди «Набукко».

Если говорить о моих личных впечатлениях, то скажу, что одним из самых ярких открытий вечера стал, на мой взгляд, солист Венской оперы Денис Черевичко в миниатюре «Стамбул – 1920-й» (хореография В.Усманова), где танцовщик артистично рассказал о страданиях эмигранта в чужой ему стране.

Запомнился ещё один солист Венской оперы Ено Печи в композиции «Вояж» (постановка Р.Занеллы). Здесь артист неожиданно ярко раскрыл себя в номере неоклассического стиля.

Солист Берлинской Штаатсопер Дину Тамаслакару поразило, выступая с Надеждой Грачевой, в па де де из «Сильфиды» классической чистотой танца и особенно – прыжками с огромным баллоном.

Хорошее впечатление оставил ведущий – артист Центрального театра Российской Армии Фёдор Чеханков».

(Соб. инф.)



За роялем музыкальный руководитель проекта «Нуреев навсегда» Игорь Заправдин

РОССИЯ ТАНЦУЕТ для УСТИНОВОЙ



«Русский танец» (хореография К.Голейзовского).
Исполняет Н.Волкова.

Татьяна Алексеевна Устинова поистине стала для нас олицетворением русского танца, широкого, раздольного, бескрайнего, как Земля Русская, как наши реки привольные, как ивы, склоненные над синими озёрами...

И к её столетию на сцене Концертного зала имени П.И.Чайковского засверкал разнообразием своих красок калейдоскоп русских танцев, разнообразие которых еще раз подчеркнуло, насколько самобытна и уникальна фантазия народа, их создавшего.

Пляски, кадрили, хороводы, переплясы – всего не перечислишь. Не только в каждой области своё, неподражаемое, но и в каждом небольшом городе, маленьком поселке, глухой деревушке, есть нечто, что повторить невозможно. Это нечто – суть человеческого духа, внутренняя красота, от которой невозможно отвести взгляд.

Ощущение праздника, наполнившее Зал имени Чайковского, не оставляло на протяжении всего концерта, ставшего заключительным аккордом, посвященной столетию Татьяны Устиновой всероссийской научно-практической конференции «Русский танец: пути сохранения и развития», инициатором которой выступил Московский государственный университет культуры и искусства (МГУКИ), в стенах которого преподавала великий хореограф и педагог.

Конференция многое открыла, многое открыла, сформулировала и, считаясь с реалиями сегодняшнего дня, определила во многом предполагаемые пути развития русского народного танца.

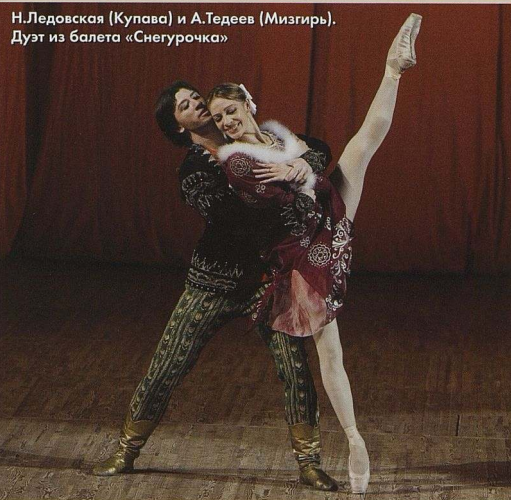
Анализ деятельности Устиновой, как ученого, сделал в своем выступлении заведующий кафедрой хореографии Российской академии театрального искусства (ГИТИС'а) Евгений Валуйкин, отметивший, в частности, что творчество такого

выдающегося мастера, каким была Т.Устинова, не только основывалось на художественной составляющей, но и опиралось на научные корни. Размышляя о наследии, которое оставила Татьяна Алексеевна, о его месте в нашей жизни, влиянии на отечественную хореографию в целом, Е.Валуйкин сказал: «Великий мастер оставил нам замечательные ценности – уникальную энциклопедию русского народного танца, который мы должны беречь и обогащать».

О новаторстве и открытиях Т.Устиновой говорили в своих выступлениях её коллеги и ученики. М.Мурашко в своём сообщении подчеркнул, что «умение работать с людьми – важная наука», которую преподала своим воспитанникам замечательный учитель. Г.Гусев вспомнил, как учился у мастера. Точно определила словами суть сделанного Татьяной Алексеевной в отечественной хореографии её дочь и последовательница Лидия Устинова: «Народная артистка СССР Татьяна Алексеевна Устинова на основе фольклорного материала создала в русской хореографии целое направление авторского сценического русского танца».

Конференция не ограничилась вопросами, связанными только с русской хореографией. Широкий спектр проблем танцевальных культур народов России рассматривали в своих докладах многие известные деятели в этой области. Ставились вопросы и о народно-сценическом танце. Дело в том, что влияние фольклорных традиций на сценическую хореографию всегда было актуальным, однако на определённом этапе развития это влияние свелось к нулю. Сегодня мы наблюдаем возрождение этого явления.

Гости и участники конференции тепло аплодировали несравненной Мире Кольцовой, посвятившей выступление руководимого ею ансамбля «Берёзка» памяти Татьяны Алексеевны.



Н.Ледовская (Купава) и А.Тедеев (Мизгирь).
Дует из балета «Снегурочка»



«Московские хороводы». Ансамбль народного танца МГУКИ

Ансамбль, как, впрочем, и всегда, очаровал и околдовал утонченным лиризмом, нежной девичьей красотой, воздушной поступью всех кому посчастливилось увидеть это чудо, эту жемчужину русской хореографической мысли, которая в Концертном зале имени П.И.Чайковского семицветной «Радугой» засияла во славу великого мастера.

Когда на сцене лихо плясали малышки из хореографической студии «Этнос», казалось, что Устинова с портрета смотрела на них с нежностью и теплом. Их «Балагуры» в постановке А.Платоновой отличались простотой и детской непосредствен-



«Тимоня». Ансамбль народного танца МГУКИ

ностью. Их еще детские неокрепшие души были переполнены самым важным – любовью к своим корням, своим истокам.

«Зима» – хореографическая картинка, некая зарисовка на музыку П.И.Чайковского в исполнении хореографического ансамбля «Ритмы детства» показала, как на сравнительно небольшом лексическом материале можно сделать удивительно тонкую по структуре и гармоничную по содержанию композицию. Здесь много действия, игры, детского искреннего чувства, которым наполнена музыка великого композитора. Достоинство самых высших слов похвалы то, что номер удивительно созвучен сегодняшнему дню.

Взрывами аплодисментов встречались легендарные устиновские постановки. Знаменитая «Тимоня» – круговая пляска Курской земли, «Московские хороводы» – лиричные в первой части и игровые во второй танцевались в костюмах по эскизам знаменитого театрального художника В.Рындина, сделанные им специально для этого номера. Они бережно восстановлены Л.Устиновой для ансамбля народного танца МГУКИ, которому присвоено имя Татьяны Устиновой.

Краснознаменный ансамбль имени Александрова так сплал «Озорнуху», что не оставил никаких сомнений в том, что наследие хореографа не только живо, но и обрело новое звучание. По-военному чеканя каждое движение, артисты увлеклись настолько, что казалось: у них из-под ног буквально сыпятся искры.

Данью уважения и преклонения перед «поэтом русского танца» стало выступление студентов РАТИ-ГИТИС Натальи Ледовской и Алексея Тедеева, которые специально для этого вечера русского танца приготовили адажио из балета «Снегурочка»

в постановке Владимира Бурмейстера – истинно народное, таинственно завораживающее внутренней чистотой и сияющим светом. Лёгкая, игривая, непосредственная в своих чувствах Купава Н.Ледовской настолько очаровательна, настолько лирична, застенчива в порывах и трепетна от счастья, что невозможно отвести глаз от балерины, сумевшей всё это передать. Для неё безукоризненная техника является средством передачи глубокого эмоционального состояния героини. Алексей Тедеев широким мужским жестом, безудержностью чувств, всколыхнул что-то давно забытое. В нём ощущалась какая-то былинная сила.

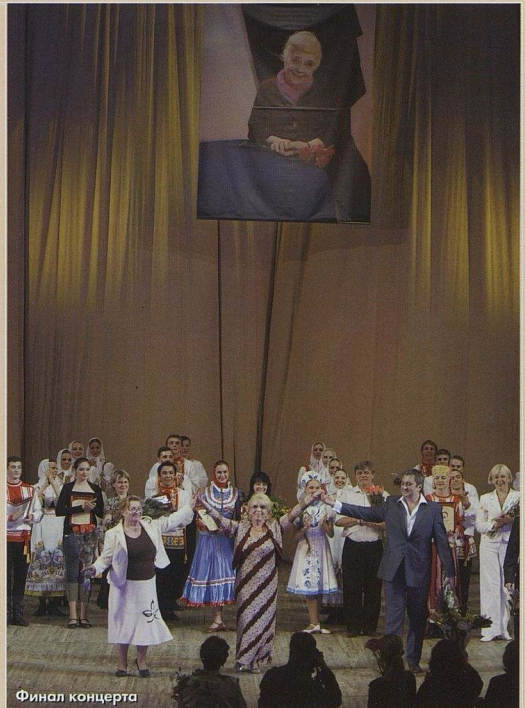


«Зима». Ансамбль «Ритмы детства»

Также в выс, будто к золотым куполам, взлетела и птицей-тройкой пронеслась «Россия вечная» в постановке Владимира Захарова. Ансамбль «Жель» вскружил головы быстротой и отточённостью, моментальностью смены рисунков и четкостью исполнения.

Так славясь же, Земля Русская, воспетая в танце Татьяной Алексеевной Устиновой!

Елена ПРЕСНЯКОВА
Фоторепортаж Д.Куликова



Финал концерта



«Жарки» (Братск)

Фестиваль – В ЧЕСТЬ ДИНАСТИИ

В Челябинске состоялась очередная Всероссийский фестиваль народного танца «Уральский перелёк» на приз хореографов Натальи Карташовой и Татьяны Реус. Это – весьма уважаемая на Урале династия хореографов. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации Наталья Николаевна Карташова – балетмейстер и педагог, создатель и руководитель известных народных танцевальных коллективов в Челябинске и Магнитогорске. Дело своей матери достойно продолжала и развивала её дочь и наследница Татьяна Николаевна Реус. Уральцы раз в два года традиционно проводят этот посвященный им хореографический форум (нынешний был уже восьмым).

С точки зрения организации фестиваль заслуживает самых лестных отзывов. Заслуга здесь принадлежит не только местному Министерству культуры и областному Центру народного творчества, но во многом спонсору – внуку Натальи Николаевны и сыну Татьяны Николаевны – Андрею Реусу. Вот истинный пример настоящего почитания семейных ценностей! В Год семьи мы, наконец, не просто услышали красивые слова, а увидели реальное дело – фестиваль. Он решал серьёзные воспитательные задачи, поскольку и Карташова, и Реус в своём балетмейстерском творчестве главным считали постановку сюжетных танцев, создавая композиции и даже целые танцевальные спектакли патриотического звучания. Обе женщины-хореографы вывели в народном танце его лучшие черты – неповторимый национальный колорит, самобытность и красочность, гуманистические начала, искренность и доброту, передаваемые из поколения в поколение.

Нынешний фестиваль (а по сути – конкурс) определяет для коллективов пять соревновательных номинаций: русский танец; национальный танец; танцевальная стилизация; сюжетный танец; сольный танец. Не все хореографы правильно читают эти условия, границы между первой, третьей и четвертой группой часто были размыты, но сама идея разграничения, определения лауреатов, а значит – определения ориентиров на будущее, заслуживает одобрения. Именно русский народный танец, танец сюжетный и сольный на любительской, да и на профессиональной, сцене находятся сегодня в наиболее сложном положении. И если в центральной и северо-западной России давно ведется работа по преодолению многолетних негативных тенденций в собирании и пропаганде, то уральско-сибирский регион в этом пока значительно отстает.

Основной проблемой сценической жизни русского танца Урала и Сибири остаётся подражание репертуару профессиональных танцевальных ансамблей. Его творцы, выдающиеся хореографы своего времени, создавали собственный пластический язык, лишь косвенно используя самобытный материал народных плясок. В своих композициях они достигали высоких профессиональных результатов благодаря грамотной режиссуре, вихревым темпам, блестящей технике и выразительности танца артистов. Однако эти мастера, стремясь к оригинальным решениям, никак не рассчитывали на то, что их творческие открытия могут стать единственными образцами для подражания или тиражирования. К сожалению, представители следующих за ними поколений хореографов по ту сторону Уральских гор эту очевидную истину пока не осознали. Возможно, причи-

на кроется и в ориентации учебных заведений региона, призванных готовить руководителей любительских танцевальных ансамблей и использующих в учебном процессе всё тот же давно наработанный стилизованный материал.

В целом конкурсные выступления коллективов на данном фестивале показали большую постановочную и репетиционную работу: достаточно стабильный исполнительский уровень участников, чувствовалось, что и в оформлении номеров вложены немалые средства. Среди флагманов – коллективы «Улыбка» из Кургана, «Жарки» из Братска, челябинские ансамбли «Самоцветы», «Уральский сувенир», «Златоустье». Их работа в определенной степени является результатом внимания местной власти, органов культуры к развитию народного хореографического искусства в регионах, усилий руководителей ансамблей, которые стараются поддерживать достойный уровень исполнительской и актёрской культуры участников.

Что же касается репертуара основной массы коллективов, то он страдает стиливым и жарновым однообразием, «кочующими» из номера в номер штампами – выступления многих ансамблей подчас сливались в памяти зрителя в одну общую «калинку». Неоправданное обилие трюков, часто плохо, неточно исполняемых, всевозможные покрывания и визги, тоже свидетельствовали о том, что руководителям и танцовщикам не хватает подчас вкуса. А излишняя эстрадизация сценических приёмов и художественного оформления номеров, когда композиции выглядят скорее вариантами варьете, что вполне имеет право на существование, но в другом конкурсе с иными задачами. Происходит такое в большой степени потому, что балетмейстеры пока ещё мало используют фольклорные богатства уральского или сибирского региона как основу своей сценической обработки и идут по давно проторенному и пагубному сегодня пути создания так называемых «общерусских» номеров – русских танцев «вообще», лишенных оригинальных местных особенностей, редко стремятся к созданию сюжетных и сольных миниатюр, чему, собственно, и посвящен карташовский фестиваль. Ради справедливости нужно отме-



«Югра» (Ханты-Мансийск)

тить, что самые слабые и безвкусные композиции показали не уральцы, а гости – ансамбли «Радуга» из Североморска Мурманской области и «Карусель» из Добрянки Пермского края. Это лишний раз подтвердило необходимость обязательного предварительного отбора программ для показа на фестивале.

Конечно, не всё выглядело столь безнадежно. Во время просмотра проявились и ростки позитивных перемен. Порадовала, например, педагогическая работа Татьяны Шашковой в Ханты-Мансийском филиале Московского университета культуры и искусства (МГУКИ): её ученица Оксана Комиссарук представила в программу уездника два замечательных сюжетных номера «Деревенские зарисовки» и «Дунина радость», искренних, живых, колоритных по краскам, по праву заслужив лауреатство в номинации. Обратили на себя внимание Сергей Козлов, работающий с детской группой ансамбля «Златоустье», из которой вполне может вырасти лидер южно-уральской народной хореографии, Наталья Глухова с детьми из «Станицы» села Миасское – они показали мужскую пляску «Знай наших!» и девичий хоровод «Ода хлебу». Перспективным ансамблям «Аллегро», «Веселинка», «Алые паруса», «Грация» следует искать собственные оригинальные решения композиций русского танца, соответствующую уровню их мастерства и перестать «оглядываться» на чужие образцы.

Как обычно, менее всего нареканий жюри вызвали коллективы, выступающие по номинации «национальный танец». Башкирский ансамбль «Янган-тау» и, особенно, народный театр танца «Сайдаш» из Казани буквально покорили зал своими национальными танцевальными композициями, заслуженно получив высшие награды.

Хочется надеяться, что на следующем фестивале в 2010 году, мы увидим несомненный творческий рост ансамблей Южного Урала, развивающих лучшие традиции хореографов, памяти которых посвящен фестиваль – Татьяны Реус и Натальи Карташовой, чье 100-летие мы будем отмечать в недалёком 2012 году. Успехов вам, уральцы!

Тамара ПУРТОВА,
кандидат искусствоведения



«Сайдаш» (Казань)

Шесть вечеров «РАМПЫ МОСКВЫ»

В Москве прошел VII Международный театральный фестиваль современного танца «Рампа Москвы» (генеральный продюсер Н.Басин), который продемонстрировал зрителям набор достаточно разнообразных танц-экспериментов. Правда, далеко не все из них оказались по-настоящему оригинальными и прогрессивными.

Программу первого дня открыл детский коллектив Театра-студии под руководством Ирины Афонинной, который показал спектакль «А вы любите мечтать?». Продолжил стартовый вечер оригинальный опус Романа Андрейкина под названием «Апноэ сна», где действовали девушки-сомнамбулы с распущенными волосами, одетые в ночные рубашки. Держа в руках металлические тазы, они совершали ритуальное пластическое омовение... Завершала программу группа современного танца «Балета «Москва» «Свадебкой» Игоря Стравинского в постановке Ларисы Александровой. Перед нами предстал спектакль, где музыка выдающегося композитора-классика XX века использовалась лишь как фон для показа весьма сумбурного действия, достаточно далекого от постижения философского смысла языческого обряда, заложенного автором в произведении.

Ранее неоднократно приезжавшая в Москву словенская компания современного танца Фичо балет (FIČO BALET) показала моноспектакль «Иван» (идея, хореография и исполнение – Г.Богдановски, музыка Т.Гром). Сольный опус фактически представлял пластическое общение почти обнаженного

артиста со зрителями. Богдановски производил на сцене движения в стиле, отдаленно напоминающем брейк-данс, нередко перемежая оные длительными паузами.

Туринский театр балета (BALLETO TEATRO DI TORINO), основанный в 1977 году прима-балериной Театра Реджио Лореданой Фурно, на «Рампе Москвы» представил балет «Трилогия» (музыка А.Пярта, Г.Генделя, М.Наймана) в постановке молодого танцовщика и хореографа Маттео Леваджи. Каждый из итальянских исполнителей, независимо от пола, казалось, в совершенстве владеет техникой contemporary dance. И, судя по всему, при сочинении «Трилогии» хореограф именно на то и рассчитывал, поскольку избранный им музыкальный материал (как и названия каждой из трех частей) существовал сам по себе, а не в русле единого постановочного замысла.

Молодой коллектив танцовщиков BLACK ORANGE DANCE COMPANY из Киева, основной репертуар которого составляют оригинальные номера в стилях contemporary dance и джаз-танца, привез свой первый большой спектакль «Синдром параллельности». Его идея навеяна рассказом колум-



Сцена из балета
«Трилогия»
(Туринский театр
балета).
Фото П.Рычкова

бийского писателя Г.Маркеса «Глаза голубой собаки». Создатель BLACK ORANGE и постановщик «Синдрома» Антон Овчинников строит действие на интересном музыкальном материале, у спектакля нет сюжета как такового, но его главные герои привлекают искренними, открытыми чувствами.

Четыре дуэта, объединенные в один спектакль под названием «Время», показал Будапештский театр танца (BUDAPEST DANCE THEATRE), который основан в 1991 году хореографом Бэла Фолди. Во «Времени» дуэты воплощают исповедальные признания четырех разных хореографов (Захар Лоран, Дали Тоути, Раза Хаммади, Джозеф Тим), и в каждом из них просвечивает магия современного танца. То, как и в каком стиле танцевали артисты Будапештского театра танца, нельзя назвать экспериментальной пластикой или перформансом. Это высокое мастерство профессиональных танцовщиков танца модерн, – за внешней легкостью исполнения кроется многодневный и многочасовой труд в репетиционном зале. Труппу Фолди действительно можно назвать европейской компанией современного танца высокого уровня.

Театр Балета города Печ (PÉCSI BALLET THEATRE), еще один танцевальный коллектив из Венгрии, представил спектакль «Я не сдаюсь!» В основе – автобиографическая история самого постановщика, бывшего артиста Театра балета города Печ и его нынешнего руководителя Балажа Винче. «Я не сдаюсь!», по словам хореографа, «спектакль не только обо мне и моей любви, но он так же является призывом ко всем – бороться за лучшее в себе и за своих близких людей».

В тот же вечер Театр «Балет «Москва» предложил вниманию зрителей еще одну свою премьеру – хореографическую драму Е.Кожевниковой «Иудифь» (автор либретто и хореограф Эдвальд Смирнов)

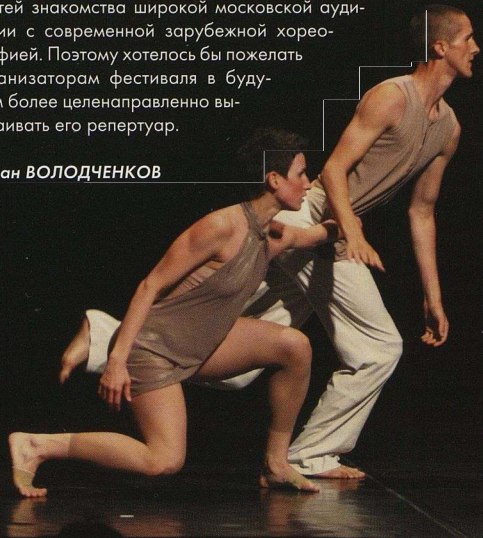
Спектакль «Luvos vol. 2», показанный австрийской Компанией Эдитты Браун (EDITTA BRAUN COMPANY), собрал в зрительном зале Театр имени Пушкина, как показалось, весь московский бомонд. Видимо, ожидалось нечто сенсационное. И действительно, таких экспериментов с человеческим телом на сцене видеть еще не приходилось. Пять артисток труппы показали весьма необычное действо: перед зрителями в дыму, под аккомпанемент компьютерной музыки

(композитор Тьерри Забойцефф) возникалидвигающиеся и общающиеся друг с другом гомункулы, по своей форме напоминавшие то ли огромные грибы, то ли каких-то членистоногих. Такое зрелище не все находящиеся в зале способны были эмоционально «переварить», но исполнители «Luvos vol.2», кажется, и не стремились всем понравиться – они добросовестно демонстрировали сценические эксперименты Браун.

Завершил фестиваль балет Никиты Дмитриевского «TER-RACINIUM» (музыка Акира Ямаока, Раби Абу-Халил, Einstürzende Neubauten, Noisof-X), уже известный московским балетоманам.

Как показали спектакли фестиваля «Рампа Москвы», в столицу приехали весьма разные по своим творческим устремлениям и профессиональной культуре труппы, что произвело впечатление случайности в формировании афиши праздника. А ведь это – одна из немногих возможностей знакомства широкой московской аудитории с современной зарубежной хореографией. Поэтому хотелось бы пожелать организаторам фестиваля в будущем более целенаправленно выстраивать его репертуар.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ



Дуэт из балета «Время». (Будапештский театр танца). Фото П.Рычкова



Сцена из балета «Иудифь» (Камерный балет Москва). Фото П.Рычкова

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА в школе Тарасова

Марина ЛЕОНОВА,
ректор Московской государственной
академии хореографии

Выдающийся педагог и теоретик балетного искусства Николай Иванович Тарасов не раз указывал на то, что балет как вид искусства принадлежит музыкальному театру. Неустанно подчеркивая, что основой танцевальной образности является музыка, Тарасов как искусный ювелир, скрепляющий звенья в неразрывную цепь, соединял в логической последовательности звенья учебных задач по воспитанию музыкально-пластической выразительности.

Вопросам школьного образования Николай Иванович придавал исключительное значение. Не случайно первую главу своей книги он назвал «Школа», вкладывая в это понятие глубокий смысл: школа – и как образовательное учреждение, школа – и как методология обучения. Понимая, что не все исполнители обладают в достаточной мере развитой музыкально-актерской культурой, педагог рассуждал так: «Если содержание музыки станет для учащихся сознательным, активным творческим началом, внутренним чувством действия, которыми они могут управлять, значит, школа хорошо подготавливает своих питомцев к сцене. Театр с благодарностью и более успешно завершит эту работу, ибо он является для молодого артиста второй школой, окончательно формирующей его музыкально-актерскую культуру».

Тарасов много размышлял о том, какими путями следует идти, какие педагогические методы следует применять, чтобы приблизиться в процессе обучения танцевальному мастерству к подлинной музыкальности: «Методика воспитания артиста современного балетного театра заключается в том, чтобы углубить внутреннюю связь музыки и танца на всех хореографических дисциплинах. Этого требует современная сцена. Поэтому умение слушать и танцевать музыкальную тему надо ввести в учебную программу хореографических дисциплин как обязательный элемент, который следует освоить творчески, а не формально и поверхностно». Внимание коллег-специалистов обращалось на необходимость системного воспитания музыкально-пластической выразительности будущих артистов балета.

Для этого, как известно, требовалось поднять уровень педагогического мастерства, которое не ограничивается исключительно сферой танцевальной методики. По существу, Тарасов предлагал педагогам-практикам овладеть новыми профессиональными знаниями в области воспитания музыкально-пластической выразительности. И проявлял настойчивость в достиже-



Николай Иванович Тарасов. Фото из архива училища

нии этой цели. «Предлагаемым обстоятельством» этого процесса, говоря словами К.С.Станиславского, должна была стать музыка. Точнее – ее эмоционально-образное содержание, в нем Тарасов и видел источник рождения сценической выразительности.

Одаренный природой пытливым умом, Николай Иванович напоминал об этом постоянно, особенно – на склоне лет, когда из-за болезни отошел от педагогической работы в ГИТИСе и все силы отдавал научной работе. Последние годы жизни он посвятил подготовке второго издания своей книги «Классический танец. Школа мужского исполнительства», увидевшей свет в 1981 году, уже после кончины автора. Этот фундаментальный труд был удостоен Государственной премии СССР.

Вопросами воспитания музыкальности Николай Иванович Тарасов занимался долгие десятилетия. Из года в год все глубже проникал в сложившуюся систему хореографического образования, пытаясь высвободить её от рутины и косности, подвинуть к развитию. В определённом смысле то, что сделал в балетной педагогике Тарасов, можно назвать реформой. Однако он не разрушал и не расшатывал её эстетических основ, как бывает в периоды различных революционных преобразований, но нацеливал на саморазвитие и обновление.

Педагог не уставал повторять, что музыкальность воспитывается не только на уроках фортепиано, поэтому особый упор делал на музыкальное сопровождение собственно хореографических занятий. Музыка, справедливо полагал он, способна развить образное мышление ученика, подтолкнуть его творческое воображение к неформальному исполнению танцевальных движений. Мысли и подходы Тарасова к решению проблем воспитания музыкально-пластической выразительности актуальны по сей день.

Еще в довоенные годы Николай Иванович (в соавторстве с коллегами) в своей первой книге «Методика классического тренажа», разработывая программу развития педагогической системы, напоминал, что наряду с техникой танца надо воспи-

тывать у будущих артистов балета навыки сценической выразительности и артистичности. Этому принципу в его педагогической системе изначально отводилось центральное место.

Годы спустя он вновь и вновь возвращается к этой задаче. Непосвященному может показаться, что происходило повторение на месте, без продвижения вперед. На деле все было не так: и в своей практической деятельности, и в теории Тарасов каждый раз поднимался на новый виток выше. Так, в 1958 году он публикует на правах рукописи доклад, подготовленный в 1950-м для Второй всесоюзной конференции хореографического образования.

Доклад замечателен тем, что, сохраняя верность заявленным ранее принципам, Тарасов раскрывает сам механизм решения проблем, побуждая к поиску более прогрессивных методов обучения преподавателей всех специальных дисциплин. Ему важны и способы нахождения таких педагогических подходов, которые поднимали бы воспитание музыкально-пластической культуры учащихся на новую ступень развития.

«Ввиду того, что танец органически связан с музыкой, на уроках классического танца преподаватель должен уделять ей особое внимание.

Музыка не только метроритмическая основа танца, а его художественная сущность, органически связанная с содержанием танцевального произведения, хореографическое и музыкальное воспитание учащихся на уроках классического танца нельзя разграничивать. Это есть единое целое. На этой основе и надо воспитывать учащихся. [...]

[...] Никогда не надо забывать, что мы готовим артистов музыкального театра, что им предстоит «танцевать музыку». Если же ограничиться только внешним музыкальным ритмом сопровождения урока, то это неизбежно приведет к тому, что учащиеся хорошо овладеют моторикой и формой движения, а не живой и творческой выразительностью танца», — писал докладчик.

Тарасов считал, что музыкальное воспитание не должно отрываться от других дисциплин, напротив, следует органично, творчески осуществлять его связь с другими предметами. Важную роль в этом процессе он отводил таким учебным дисциплинам, как уроки сценической практики, истории музыки и фортепиано. Все учебные предметы, справедливо полагал он, независимо от их профиля, должны быть ориентированы на то, чтобы выполнить главную задачу — подготовить для театра танцовщика-артиста, который способен создавать сценический образ в гармонии с эмоционально-образным содержанием музыки. Именно поэтому Николай Иванович призывал педагогов «вооружиться знанием основ актерского мастерства и умением работать с учащимися над танцевальным образом». Сценический материал, изучаемый на уроках классического танца, должен быть, полагал Тарасов, дополнением к основной программе, учитывающей индивидуальные и возрастные особенности учеников.

Задачи, которые ставил педагог-новатор перед школой, лишь на первый взгляд кажутся простыми. Их практическое решение требовало от педагогов, несмотря на приобретенный десятилетиями опыт, и более глубоких знаний, и более гибкой методики. Это означало, что многое необходимо пересмотреть как в учебных планах, так и в программах по всем профилирующим предметам.

Не менее важную роль в воспитании артистизма Николай Иванович отводил сценической практике, осуществляемой под непосредственным контролем преподавателей всех специальных дисциплин без исключения. Руководство же сценической практикой не должно, по его мнению, уступать основной профилирующей дисциплине. Оттолкнувшись от собственного педагогического опыта, Тарасов считал необходимым предупре-

ждать, что прохождение сценического материала на уроках не следует превращать «в уроки актерского мастерства, как это делается в драматических училищах».

Удивительно то, что, освещая процесс воспитания музыкально-пластической выразительности, Николай Иванович проявил глубокие знания в области мастерства актера и той системы, которая сложилась на русском театре благодаря гению К.С. Станиславского. В строгом соответствии с закономерностями этой системы он разработал последовательность этапов обучения актерскому мастерству в расчете на специфику искусства танца.

Так, в младших классах (во 2-ом и 3-м) Тарасов предлагал обучать учеников простейшим навыкам сценического поведения. «При этом вся работа должна вестись с учетом психологии учащихся. Каждое задание в этом плане должно выполняться учащимися только «от себя», т.е. «от первого лица», — указывал он. Это соответствовало разделу учения К.С. Станиславского: «Я» — в предлагаемых обстоятельствах».

Чтобы освободить ученика из тисков педагогического «нажима», Тарасов призывал побуждать учеников к проявлению личной творческой инициативы, которую следовало всячески поощрять: «Они должны действовать так, как это они сами себе представляют и чувствуют, независимо от того, будет ли это образ зайчика, птицы или пионера. Такой прием позволит раскрыть их творческую индивидуальность и правильно подготовить к сценическим выступлениям, избегая наигрыша».

В средних классах (в 4-м, 5-м, 6-м) Тарасов предлагал продолжать педагогическую работу в том же направлении: «В этих классах возраст учащихся позволяет более углубленно вести работу, и таким образом, подготавливать их к прохождению в дальнейшем основного курса актерского мастерства».

Далее, когда мастерство актера вводится в учебный процесс как самостоятельный предмет, начинается более кропотливая работа над созданием танцевально-сценического образа. «Одновременно с тем, как на уроках актерского мастерства идет углубленная работа над элементами сценического действия, а позднее над образом, на уроках классического танца все это практически усваивается на сценическом танцевальном материале», — настаивал Николай Иванович Тарасов, утверждая принцип последовательного развития навыков актерского искусства. Для этого в старших классах педагоги классического танца и мастерства актера должны корректировать свою работу так, чтобы находиться в тесной творческой взаимосвязи. Это, по его мнению, «приблизит... вплотную к решению сложнейшей и весьма ответственной задачи воспитания танцующего актера, которая, по сей день, еще не решена».

По мнению Николая Ивановича Тарасова, педагогом актерского мастерства обязательно должен быть артист балета, а преподаватель классического танца обязан знать основы мастерства актера. «Работа над сценическим материалом, педагог классического танца по существу становится режиссером-репетитором, что обязывает его отлично знать профессиональные основы своего искусства, основы актерского мастерства, и быть музыкально образованным человеком. При отсутствии двух последних качеств педагог-репетитор превратится в тренера», — справедливо полагал он.

Действительно, одна из важнейших задач хореографического образования — воспитание актера, а не только хорошо обученного, технически виртуозного танцовщика. Во все времена, начиная с истоков, артистизм считался сильной стороной русской школы исполнительского искусства. Именно артистизмом, выразительностью, эмоциональной осмысленностью музыкально-хореографического действия отечественный балет удивлял и пленял мир. Неверно утверждать (согласимся с

Н.И.Тарасовым), что артистические качества воспитываются только уроками актерского мастерства. Успех подготовки одаренного ученика к артистической деятельности на подмостках балетного театра достигается взаимосвязью, тесным сплетением всех творческих дисциплин.

Парадокс, однако, в том, что мастерство актера в школе преподается в старших классах, а участие детей в театральных спектаклях, их соприкосновение с актерским искусством начинается с первого года обучения. Собственно, точно так же это происходит и на всех специальных дисциплинах, где обучение не ограничивается освоением техники, а изначально направлено на художественный результат – сценическую выразительность. Поиски подходов к решению этих задач на практике велись постоянно. От каждого педагога, независимо от специализации предмета, требуются глубокие знания в области мастерства актера. Главное – овладеть его методикой так, чтобы обучение танцевальной технике органично сопрягалось со сценическим искусством будущего артиста.

Эта работа сравнима с работой педагога-репетитора в театре, который помогает артисту в работе над образом. В чем и заключается сама суть музыкально-пластического искусства, диктуемая его эстетической природой, где техника не самоцель, а средство создания сценического образа.

Ключевым звеном в системе обучения мастерству актера является подбор учебного сценического репертуара. Николай Иванович Тарасов справедливо отмечал, что зачастую критерии этого подбора бывают неоправданными. Репертуар сценической практики должен представлять собой целостную программу, которая способствовала бы воспитанию, по определению Тарасова, «танцующего актера». «Если таковой репертуар мал, – полагал он, – его надо создавать, искать и экспериментировать. В школе имеется в этом отношении значительно больше возможностей, чем в театре».

Усилия Тарасова были нацелены на благо будущего отечественного балета, которому он страстно хотел передать и свой личный опыт, и исторический опыт школы. При его непосредственном участии формировалась московская школа исполнительского искусства, удивившая театральный мир искренностью сценического чувства и образной глубиной, а не только виртуозной техникой. Подтверждение тому – невиданный успех Р.Стручковой, М.Плисецкой, А.Лапаури, Ю.Кондратова, Г.Фарманянца. Их искусство вызвало восторг у зрителей конкурса классического балета, проведенного в 1947 году в Праге в рамках Международного фестиваля молодежи и студентов. В последующие годы – в 1949 и в 1951-м – на 2-ом и 3-м фестивалях, состоявшихся в Будапеште и Берлине, Мо-



Н.И.Тарасов на уроке в Московском хореографическом училище. Фото из архива училища

сковскому хореографическому училищу была присуждена Первая премия. Его воспитанникам принадлежало будущее балетного театра.

В скором времени им на смену пришло новое поколение одаренных московских и ленинградских выпускников. Так, на смотре хореографических училищ страны в 1958 году в концерте принимали участие Е.Максимова, Н.Макарова, В.Васильев, Ю.Соловьев, Р.Нуреев и многие другие. После выпуска, заняв ведущее положение в театре, они представляли русскую балетную школу на сценических подмостках многих стран мира. Их сценическое мастерство свидетельствовало о том, что хореографический образ создается не из разрозненных художественных элементов, а из их гармоничного сплава, созданного и воспитанного отечественной системой воспитания танцовщика. Благодаря этой системе и таланту учеников, способных аккумулировать в себе все художественные компоненты, и происходит то, что принято называть художественным совершенством, или – другими словами – гармонией внешнего и внутреннего в искусстве актера.

Николай Иванович Тарасов как никто понимал, что исполнительский успех, как и успех педагогический, не приходит сам собой. Каким бы виртуозным ни было мастерство педагогов-практиков и их учеников, необходимо понимать, что всякое развитие может оказаться прерванным, если не будет получаться постоянного подкрепления в виде свежих идей. Поэтому в своих размышлениях об искусстве педагогики он постоянно двигался вперед, обогащая теорию, и практику отечественной исполнительской школы.

Хотите купить наш журнал?!

Журналы и книжную продукцию редакции можно приобрести:

- в «Театральном салоне Большой» по адресу: Нижняя Красносельская, д.45/17; тел. (495) 662-54-77,

- в салоне «Гришко» Москва, Козицкий переулок, д.1-а, тел. (495) 650-22-49,

- в Театральном магазине «АРТ» Страстной бульвар, д. 10, тел.: (495) 629-94-84.

- Во время спектаклей в Большом театре России, Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко и Кремлёвском Дворце съездов

- в Санкт-Петербурге в АРТ салоне Мариинского театра тел.: (812) 326-41-96, (812) 326-41-97 e-mail: artshop@mariinsky.ru (во время балетных спектаклей),

- в Московском доме книги на Новом Арбате, д.8, тел.: (495) 921-73-90,

- в «Книжнице» («Русское Зарубежье») Нижняя Радищевская, д.2, тел.: (495) 915-27-97

Танец НА ГРЕБНЕ ЧУВСТВА

Прошлым летом в Театре оперы и балета имени А.Спендиаряна состоялась премьера новой армянской балетной группы «Сильные чувства» (Forceful Feelings). В её состав вошли несколько танцовщиков молодого поколения, получившие профессиональное образование в Ереванском хореографическом училище, а ныне работающие солистами балета в театрах Гамбурга, Мюнхена и Цюриха. Это – Тигран Микаелян, Арсен Меграбян, Ваге Мартиросян, Арман Григорян. Тогда артисты выступали как в классическом репертуаре (партнёрами были солистки театра имени А.Спендиаряна Мария Диванян, Мери Ованисян и Сюзанна Пирумян), так и с программой в стиле модерн.

В этом году группа приехала в расширенном составе, куда вошли ведущие солисты балета Гамбургского театра, возглавляемого Джоном Ноймайером. Нынешние два вечера «Forceful Feelings and Comrades» вновь на сцене спендиарянского театра подтвердили, что новое поколение армянских танцовщиков в состоянии достойно конкурировать с многочисленными международными коллегами.

Сохраняя высокий технический уровень исполнения, они привнесли в свой танец открытость и раскрепощённость чувств, обострённость переживаний, делающих их искусство ярко индивидуальным, внутренне независимым. Вероятно, это одна из причин, объясняющих стремление некоторых участников «Forceful Feelings» (А.Меграбяна и солиста Сан-Францисского балета Давида Карапетяна, увы, и на этот раз не приехавшего в Ереван) к сочинению собственных хореографических произведений. Что касается друзей (Comrades) труппы, то мы имели возможность познакомиться с завидным артистическим профессионализмом братьев-близнецов Йржи и Отто Бубеничек. Первый известен как хореограф, второй – как композитор, о чём свидетельствовал показанный в Ереване балетный дивертисмент «Недосягаемые сферы» («Unreachable Places»).

Хореография Йржи Бубеничека в этом спектакле, где к мужскому составу исполнителей присоединились солистки Гамбургского театра Патрисия Тичи (Австрия), Юка Оиши (Япония) и Стефани Минлер (Канада-Англия), отличалась экспрессией пластических форм, насыщенных движениями и позами, которые аффективно выражали определённые эмоциональные состояния – радость, страдание, боль, протест... Видимо, поэтому танцевальная ткань «Недосягаемых сфер» вобрала в себя и элементы пантомимной игры, и позы, словно срисованные со скульптурных композиций, а иногда – элементы декоративного оформления, например, растянутые на всё пространство сцены полотна, драпировка которых формировала тонец артистов...

Слаженность и точность всех девяти участников сделали исполнение балета «Недосягаемые сферы» своеобразной визитной карточкой группы «Forceful Feelings and Comrades».

Но, как говорилось выше, гости показали и произведения собственного сочинения. Это – «Звук струны» («Sound of String») на музыку ашуга Саят-Новы в хореографии и драматическом исполнении Арсена Меграбяна, его же интересная постановка «Абрикосовое дерево» («Apricot Tree») на музыку Комитаса, экспрессивно исполненная Тиграном Микаеляном, Арсеном Меграбяном, Арманом Григоряном и Ваге Мартиросяном.

Стилистически весьма отличными друг от друга, но одинаково интересными были два других армянских номера – пластиче-



Танцуют армянские артисты

ское воспроизведение народной песни «Сиречи, яре таран» («Lost Love») в постановке Норайра Меграбяна в замечательном, удивительно национальном по духу исполнении Патриции Тичи, и развёрнутая композиция «Аршил Горки. Последнее письмо» («Arshil Gorki. The last letter») в постановке А.Меграбяна, её исполнял он сам с хрупкой и гибкой Юкой Оиши, не оставив равнодушным в зале, чему способствовала и музыка Алана Ованнесса, основанная на армянских шараканах.

Среди других миниатюр, где наравне с армянскими танцовщиками своим мастерством блеснули братья Бубеничеки, наработанный бельгийским композитором Вимом Мертенсом спиритичуэл (хореограф К.Брумачон) и «Узники чувств» («Prisoners of Feelings») на музыку М.Хатанакана и Арво Пярта (хореограф Й.Бубеничек). Отметим также знакомые по прошлогодним гастролям «FF» «Теорему конечностей» («Limbs Theorem») на музыку К.Вилемса в хореографии Уильяма Форсайта и «Цвета Казимира» («Kazimir Colours») на музыку Д.Шостаковича в постановке молодого итальянского хореографа Мауро Бигонцетти. Выступившие в этих сольных композициях Тигран Микаелян (недавно в Баварии он назван «Лучшим артистом года») и Арман Григорян демонстрировали не только виртуозность хореографической техники, но и врождённую музыкальность. Их движения, словно рождённые музыкой, производили впечатление оригинальной импровизации.

Хочется напомнить слова Джона Ноймайера, идеи которого успешно развивают в своём творчестве солисты «Forceful Feelings & Comrades»: «Между музыкой и движением возникают новые поля напряжения: хореографические, эмоциональные и даже человеческие». Для молодой талантливой группы эта мысль мэтра может служить руководством к дальнейшему артистическому совершенствованию.

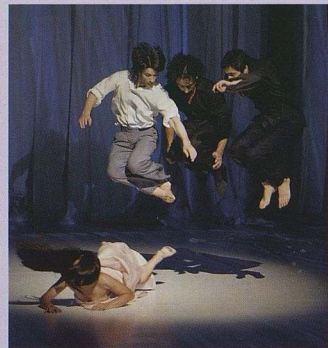
Светлана САРКИСЯН,
доктор искусствоведения

VAMBOO BLUES –

ария индийского гостя



Сцены из балета «Vamboos Blues».
Фото: Laurent Philippe



Жерар Вьолетт, 23 года возглавляющий Городской театр Парижа, в завершении своего последнего сезона получил от легендарной Пины Бауш прекрасный подарок – премьеру спектакля «Vamboos Blues» с поэтическими мотивами Индии.

Хореографическое творчество Пины Бауш – уникальное явление в искусстве танца. Как известно, с 1971 года она работает с труппой Танцевального театра в Вуппертале. Однако по инициативе Жерара Вьолетта с 1985 года в конце сезона Городского театра Парижа проходят премьеры спектаклей Бауш. Каждая новая ее постановка – событие, поэтому на все представления билеты раскупаются заранее. Секрет давней и неуявляющей любви Парижа к Пине кроется в самобытности ее таланта, живой поэзии и неиссякаемой фантазии.

Показ «Vamboos Blues» вызвал в Париже традиционный ажиотаж. До начала представления (всего их 14) публике приходится пробираться через толпу жаждущих с табличками «Куплю лишний билет!».

Премьерный спектакль – это калейдоскоп впечатлений Пины, собранных из нескольких путешествий по Индии, которую она открыла и полюбила в ходе гастрольного турне (1979) с балетом «Весна священная». С 2002 года Бауш мечтала вернуться в Индию для постановки спектакля. Наконец, мечта осуществилась, и родилась великолепная фреска, в которой культура Индии получила поэтическое воплощение.

Представление с участием шестнадцати артистов идет два часа под хорошо скомпонованную и органично связанную с действием фонограмму. Ее составляют индийские мелодии, рок- и поп-музыка, эстрадные песни и композиции. Звуковой коктейль дает спектаклю восточный настрой и красочную атмосферу.

В глубине пустой сцены – белая легкая штора, которая мерно развевается или бурлит под действием воздушного потока, рождая у зрителей ощущение романтической тайны и эмоциональный трепет. Во втором акте с колосников спадают вдоль кулис струи белой ткани. Благодаря рельефной подсветке снизу и искусной драпировке, они создают впечатлительные величественных мраморных изваяний, в окружении которых и разворачиваются индийские танцевальные картины. Как всегда, грациозные танцовщицы предстают в длинных свободных платьях от Марион Сито, что в сочетании с пышными волосами и высокими каблуками формирует изысканно-чувственные силуэты.

Новый спектакль выстроен в характерной для Бауш стилистике неспешно развивающегося дивертисмента: номера, разные по жанру, настроению и динамике, пленяют публику сво-

бодой и элегантностью импровизации, излучающей тонкий добродушный юмор.

Представление открывает дивное соло миниатюрной Кенджи Такаджи, которая завораживает мягкой пластикой гибкого тела и трепетными всплесками рук. Ее движения, похожие на живые кружева, вторят индийской мелодии, искусно воплощенной в пластик Пиной Бауш. Кажется, что Кенджи парит, словно хрупкий цветок в потоке весеннего ветра. Затем на авансцену выходят шесть девушек в ярких вечерних платьях, образуя на сцене живописную композицию. Эта хореографическая тема пролога предстанет и в эпилоге.

Сценическое действие начинается с «дегустации» забавных скетчей. Сотканые из воздушных музыкальных линий, сплетенных пластикой танцовщиц, и взрывных импульсивных жестов танцовщиков, эти номера, словно драгоценные жемчужины, украшают спектакль и вызывают восхищение публики. Среди виртуозных солистов ослепляющее впечатление производит индийская танцовщица Шантала Шивалингаппа, чье лучезарное соло сверкает бриллиантом в роскошном ожерелье спектакля. Прелестная Шантала околдовывает экзотическими позами, талантливо стилизованными под индийскую танцевальную классику. Слово смерч предстает перед зрителем мятежный монолог итальянца Дамиано Оттавио Биджи. Артист будто отрешенно плывет в лавине страстных движений: текущие, стремительные и точные порывы дружинистого тела и экспрессивных рук сплетаются в головокружительный каскад танцевального потока.

В спектакле доминируют легкие белые ткани. Многоликую сценическую белизну любовно «освещают» причудливые мизансцены. Среди них, например, шуточное дефиле, придуманное с богатой фантазией: через сцену проходят, демонстрируя индийские па, босоногие девушки и полуобнаженные парни. Благодаря их движениям, расположенные на бедрах белые ткани превращаются в удивительную коллекцию модных нарядов.

Главная тональность спектакля – искренняя доброта и духовная чистота, красота и счастье. Свой концептуальный выразитель от жестокости к нежности Бауш поясняет так: «С тех пор, как мир стал таким жестоким, я больше не осмеливаюсь ставить сцены насилия. Весь мир полон страха, и артисты должны вселять надежду, напоминая людям о красоте мира и человеческих отношениях».

Виктор ИГНАТОВ, Париж

ТАНЦУЮЩАЯ ДУША ИЗРАИЛЯ

Среди многих событий культурной жизни Израиля весьма заметна деятельность компании «Балет Израиля». Датой её основания считается 25 января 1967 года. В тот день Берта Ямпольская и её супруг Хилель Маркман вместе с четырьмя молодыми танцовщиками впервые показали зрителям как исполнители произведений классического репертуара. И вот уже сорок с лишним лет основатели труппы – её лидеры. Жена осуществляет художественное руководство, муж решает административные вопросы.

Берта Ямпольская родилась в Париже в семье эмигрантов, переехавших из России в Израиль. В четырнадцатилетнем возрасте она начала заниматься балетом в Хайфе, а затем продолжила учебу в Лондоне, в школе Королевского балета. Здесь и познакомилась со своим партнёром, ставшим спутником всей жизни.

Секреты мастерства Ямпольская постигала с помощью именитых педагогов, в их числе – Кэтлин Крофтон, Гончаров, Татьяна Тамарова. Ямпольская и Маркман побывали в Бельгии, Франции и США, где выступали с легендарным Ballet Russes de Monte Carlo. И всё же все эти годы балерина мечтала вернуться в Израиль, чтобы демонстрировать своё мастерство публике. Осуществить мечту помогло рождение компании «Балет Израиля». По замыслу её создателей, труппа должна была знакомить широкую зрительскую аудиторию с искусством классического танца и осуществлять новые постановки, раскрывая исполнительские возможности артистов, экспериментируя с разнообразием танцевальных форм. В 1975 году Балачин передал «Балету Израиля» свою «Серенаду», принесшую компании международное признание на успешных выступлениях в Нью-Йорке. Теперь «Балет Израиля» оказался открытым для «Concerto Barocco», «Square Dance», «La Valse», «The Four Temperaments», «Symphony in C».

Сегодня афиша компании приглашает на спектакли, удовлетворяющие любые зрительские вкусы. В ней и классика («Жизель», «Дон Кихот»), и свои оригинальные версии Б.Ямпольской («Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Золушки», «Ромео и Джульетты»). Сочиняет она и в стилистике неоклассики, выбирая музыку Джона Адамса («Harmonium»), Шенберга («Gurrelieder») и других. За «Dvorak Variations» в 1999 году Б.Ямпольская была удостоена в Чили приза «Лучший зарубежный хореограф». На постановки в «Балет Израиля» приглашаются самые разные балетмейстеры самых разных творческих позиций и взглядов: Руди ван Данциг, Кристиан Спак, Кшиштоф Пастор, Ян Линкас, Лар Любович.

«Балет Израиля» обретает и международную известность. С большим успехом проходят его гастрольные туры во многих городах США, Чили, Аргентины, Канады, стран Западной Европы и Китая.

Однако сам процесс становления коллектива оказался весьма трудным. Необходимо было не просто сформировать актерский состав, но и привести артистов к некоему единству исполнительского стиля. Это было нелегко, поскольку черпать кадры приходилось далеко не всегда в профессиональных учебных заведениях, а зачастую в различных любительских студиях, где «учебные планы» столь отличны от «государственных стандартов» специализированных академий, колледжей и школ России и СНГ. И здесь компанию выручают выпускники хореографических училищ бывшего Советского Союза, которые в разное время составляли костяк труппы наряду с европейскими и израильскими артистами. Неслучайно в современных репетиционных залах «Балета Израиля», который обзавёлся уже

и собственной школой на тихой тель-авивской улице Хар Нево, 4, слышится иврит, английская, русская, армянская речь. А педагог-репетитор румынка Кора Бенадор, некогда работавшая в Берлинской опере вместе с Петером Шауффусом, одна владеет пятью языками. На педагогическую работу перешла и солистка труппы Венди Лакинг.

Б.Ямпольская высоко ценит русскую школу классического танца, поэтому в компании постоянно работает много наших соотечественников. Уйдя со сцены, менеджерскую должность в компании получила исполнительница и умная бакиннка Юлия Кульгавина-Шахаль, своим искусством украшают спектакли экс-эйфманец Александр Уткин, Юлия Левина, Ирина Семьяникова, Александр Шевцов, Роман Хамитов. Подтягиваются к ним и израильтянин Амит Ардени, Ребекка Олзетн, Шира Езуз, Джорджина Якоби, Ади Ханан, Рони Хендрен и другие. Всего в компании тридцать пять артистов. Ещё человек девятнадцать обеспечивает её жизнедеятельность. Это директор Дан Рудольф, режиссер, ведущий спектакль Диона Катц, концертмейстеры Херта Михайлович, Ирена Котлер, Ольга Бакаева, звукорежиссер Пини Амар, костюмеры, художники, врач...

А кто-то становится гастролёрами-гостями. Это не только ныне постоянный житель Тель-Авива Александр Мишин, который несмотря на завершившуюся творческую карьеру, оказывается востребованным, к примеру, в качестве артистического отца Китри - Лоренцо. В спектаклях «Балета Израиля» в партиях Жизель, Китри выступали Марианна Рыжкина, Анна Антоничева, Анастасия Горячева, Альберта, Бозила, Ромео – Дмитрий Гуданов, Дмитрий Белоголовцев, Андрей Евдокимов... Все – из Большого театра. Партнёрские отношения сложились у компании с москвичами Юрием Выхуленко и Натальей Выхуленко, которая, как и петербурженка Татьяна Корочкова-Кузнецова, приглашалась на проведение мастер-классов.

Так что, разменяв пятый десяток, «Балет Израиля» продолжает свой путь, преодолевая препятствия, неизменно возникающие перед художниками, где бы они ни творили.

Александр МАКСОВ



Сцена из балета «Ni – Na»

Школа – ВОСПИТАННИКАМ ДЕТСКИХ ДОМОВ

В Большом театре прошел выпускной концерт учащихся Московской академии хореографии. В год семьи его посвятили воспитанникам детских домов. Как всегда тут были свои открытия.

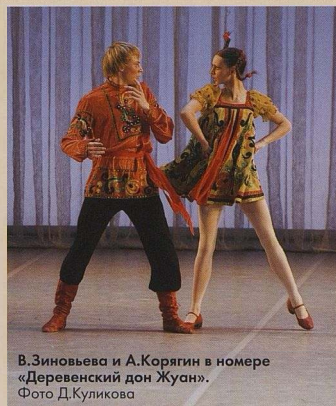
В первом отделении выпускники показали Большое классическое па из балета «Пахита», исполненное старательно и чисто. Легкостью и виртуозностью среди юных танцовщиков удивил Егор Евланов. Он не поблек даже на фоне Артёма Овчаренко – артиста Большого театра, по-

стрировал яркие актёрские данные. Тут-то Корягин стал поистине «гвоздём программы» и имел сумасшедший успех. Разносторонне показался на концерте и Егор Евланов – после строгой классики в «Пахите» обнаружил виртуозную технику в вихревых полётах в «Голаке» из балета В.Соловьёва-Седого «Тарас Бульба» (шлягер Ростислава Захарова). Японцы Такада Аканэ и Икэмото Сема выступили в дуэте из «Пламени Парижа», убедив зрителей в том, что русская школа явно

не всегда обладают опытные солисты. Отметим и отлично показавших себя на концерте артистов Большого театра. Уже упомянутый Артём Овчаренко, а также Игорь Цвирко демонстрировали своё мастерство в «Пахите». А Владислав Лантратов поразил чистотой исполнения и романтичностью облика своего Принца в «Щелкунчике». На редкость удачное выступление! Впрочем, Лантратов уже успел приучить публику к подобному. Эти молодые артисты, хотя и принад-

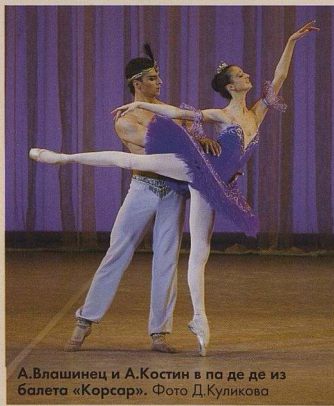


Я.Париенко и А.Овчаренко в Гран па из балета «Пахита». Фото Д.Куликова

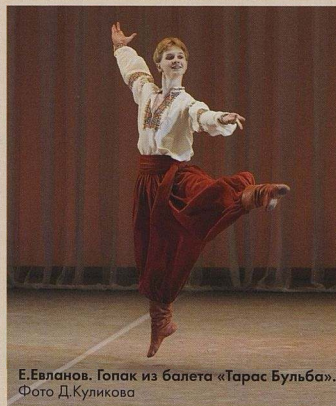


В.Зиньёва и А.Корягин в номере «Деревенский дон Жуан». Фото Д.Куликова

могавшего ученикам достойно одолеть сложнейший спектакль классического наследия. Кроме Евланова, обратили на себя внимание выпускницы Янина Париенко и Елизавета Крутелева. Две эти юные балерины – подопечные ректора Академии Марины Леоновой. Смогут ли девочки добиться таких же успехов, как их старшая подруга Наталья Осипова – тоже ученица Леоновой – покажет время. Правда, для претендующей на сольные партии Янина Париенко несколько крупновата, зато хорошо выучена и имеет апломб. Во втором отделении она со своим партнёром Алексеем Корягиным показалась в дуэте на музыку Баха в хореографии Д.Бомбана. Пара буквально гипнотизировала зрительный зал музыкальностью танца. Жаль, что на этот раз нам предложили всего лишь отрывок из произведения, специально поставленного для училища ещё в прошлом году. Однако Корягин был ограничен не только в неоклассике. Интересен он и в характерно-гротесковом репертуаре. В знаменитом номере Леонида Яковсона «Деревенский дон Жуан» он продемон-



А.Влашинец и А.Костин в па де де из балета «Корсар». Фото Д.Куликова



Е.Евланов. Гопак из балета «Тарас Бульба». Фото Д.Куликова

пошла им на пользу. Отменным партнёром выглядел и Алексей Костин. Вместе с Ангелиной Влашинец он танцевал па де де из «Корсара». Правда, без неточностей дело тут не обошлось. Видимо, сказывалось волнение. Ведь на экзамене по дуэтному танцу (педагог Юрий Васюченко) Костин демонстрировал такое совершенство техники поддержки, каким

лежат к выпускам Академии прошлого и позапрошлого годов, пришли помочь своим юным товарищам и танцевали в концерте изысканно и с шиком...

Выпускные вечера позадри, и Академия полетела в Нью-Йорк, на смотр лучших мировых танцевальных школ. Повезли «Пахиту».

Павел ЯЩЕНКОВ

ПОД АЛЫМ ПАРУСОМ МЕЧТЫ

В начале лета Санкт-Петербург накрывают белые ночи. И это время не для сна, а для молодежных гуляний и празднований: именно на этот период приходится конец выпускных экзаменов. К этому дню – дню прощания со школой – приурочена одна из самых волшебных традиций Петербурга – праздник Алых парусов. Под взрывы разноцветных салютов, под лучами прожекторов появляется, будто ниоткуда, на просторах ночной Невы кораблик из повести Алек-

сандринки, студентам и ученикам младших классов предстояло три дня давать на сцене Мариинского театра более чем трехчасовые концерты со сложнейшей программой. Но самоограничение и приоритетность профессии – то, что отныне станет первостепенным для каждого молодого артиста – всегда принесут свои плоды.

Концерт открылся «Классической симфонией» на музыку С.Прокофьева, в которой приняли участие воспитанники

нической «программе» своих вариаций.

Яркое впечатление оставило выступление выпускников Нины Османовой и Александра Абдукаримова в дуэте из балета М.Фокина «Шехеразада» (работа педагога Е.А.Шерстневой). Как эти двое отыскали в себе такие эмоциональные краски, такую экспрессию, настолько чувственно сумев «пропеть» музыку Н.Римского-Корсакова! Низкий поклон за это педагогам – ведь прежде всего это их заслуга.

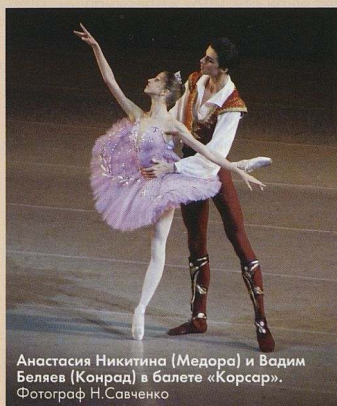
Любителям старинной хореографии был преподнесен подарок – па де сис из балета Ц.Пуни-А.Сен-Леона «Маркитанка» (реконструкция Пьера Лакотта). Не обошлось, конечно же, без традиционных и обязательных на выпуске характерного и современного номеров: первый представлял «Краковяк» из оперы М.Глинки «Иван Сусанин», второй – композиция в стиле модерн «Случайные встречи» на музыку Яна Тирсена.

В картине «Оживлённый сад» из балета «Корсар» зрители увидели и знаменитые вариации – Медоры в исполнении Валерии Ивановой (класс Л.В.Ковалёвой), Гульнары [Ксения Ромашова, класс И.А.Ситниковой], Али (Рауан Оразбаев, стажер выпускного класса Ю.И.Умрихина), трио одалисок (Ольга Минина, Маргарита Фролова, Злата Ялинич), а также известное па де трау Медоры, Конрада и Али в трактовке Анастасии Никитиной (класс И.А.Ситниковой), Вадими Беляева (класс Ю.И.Умрихина) и Рауана Оразбаева, и красочные цветочные «плетения» кордебалета учащихся старших, средних и младших классов.

На этом юбилейном выпуске не мог не прозвучать ещё один номер – па де де Дианы и Актеона из балета «Эсмеральда», который исполняли японские стажеры Урико Адзуми и Масахино Накая...

Из года в год июньский выпуск Академии Русского балета, присоединившись к общему для всех петербургских школ и училищ празднику, проходит под алым парусом. Как символ сбывшейся мечты (ведь наверняка уже сейчас кого-то из выпускников ждет сцена Мариинского театра, и не только на концертные вечера!) Как олицетворение того, что – помните фразу гриновского капитана Грэйз? – «чудеса надо делать своими...» НОГАМИ! Вот так, по-вагановски.

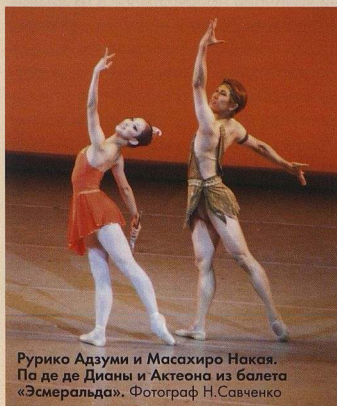
Ольга ШКАРПЕТКИНА



Анастасия Никитина (Медора) и Вадим Беляев (Конрад) в балете «Корсар». Фотограф Н.Савченко



Юлия Черешкевич и Сергей Уманец. Па де де из балета «Спящая красавица». Фотограф Н.Савченко



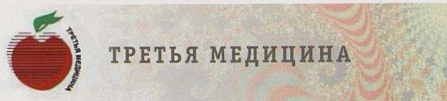
Урико Адзуми и Масахино Накая. Па де де Дианы и Актеона из балета «Эсмеральда». Фотограф Н.Савченко

сандра Грина. Это подарок Северной столицы её выпускникам.

Но не все выпускники этой ночью гуляли и веселились до утра. На следующий день утром у воспитанников Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой был назначен отчетный выпускной спектакль. Отчетный – и почетный: в этом году Академия празднует 270-летие. Вы-

сех ступеней обучения. В насыщенную программу вечера вошли дуэты из балетов наследия – «Спящей красавицы», «Сильфида», «Эсмеральды» («Диана и Актеон»), а в третьем отделении концерта «расцвел» «Оживлённый сад» из «Корсара». И ребята постарались достойно выдержать этот непростой экзамен на технику и артистизм.

В дуэте Авроры (Юлия Черешкевич, класс Л.В.Ковалёвой) и Дезире (Сергей Уманец, класс Г.Н.Селюцкого) его исполнители постарались передать стиль и изящную красоту свадебного па де де из балета «Спящая красавица». В не менее известном па де де из балета «Сильфида» студентка предвыпускного класса Виктория Краснокутская наделила свою героиню нежность и милновидностью феи воздуха, убедительно «разыграла» все пантомимические сцены с Джеймсом – Ильей Петровым, выпускником класса Г.Н.Селюцкого: вот она приносит ему в ладонях росу, вот умоляет отпустить на волю пойманную бабочку и радостно следит за её полётом... За игрой танцовщицы не забывают и об обязательной тех-



Доктор Пётр Попов: КАК ИДЕАЛЬНО «НАСТРОИТЬ» ПОЗВОНОЧНИК?

Сегодня мы поговорим о теме очень важной. Дело в том, что в балете главная роль принадлежит даже не ногам, а позвоночнику. Это ось, которая всё в себе концентрирует и которая удерживает тело в определённом положении. И если артист балета умеет управлять своим позвоночником, то его возможности поистине безграничны: он и прыгает, и крутится, и всё остальное легко делает.

Многие считают, что основа в балете – это ноги, но это ошибочное мнение, ноги – это «листья на дереве», которые могут облетать, восстанавливаться и т.д. Стволом же этого дерева является позвоночник, причем, позвоночник человека уникален. Я не вспомню животное, которое днем ходило бы в вертикальном положении, а ночью занимало положение горизонтальное. Человеческий позвоночник с одной стороны очень узким, а с другой – его вертикальное положение даёт очень большую крепость, подвижность, здоровье, но только в том случае, если он идеально настроен. Если есть малейшая деформация – отклонения, неправильные нагрузки, то есть расстройства и в нём наступает дисгармония, то эти проблемы могут разрастаться в геометрической прогрессии.

Если мы прислушаемся к звучанию самого слова «позвоночник», то услышим в нём ещё одно – «звоночек». Как в музыке существует семь тонов – так и у нас семь шейных позвонков, двенадцать полутонов – двенадцать грудных позвонков, пять черных клавиш – пять поясничных позвонков. Я просто рассказываю об этом, я ничего не придумал.

Когда более тридцати лет назад я писал диссертацию о лечении позвоночника, мне хотелось создать контрольную группу абсолютно здоровых в этом аспекте людей. Я обращался в цирк, в балет, полагая, что тут работают люди гибкие, обладающие здоровыми позвоночниками. Оказалось, что там таких здоровых людей крайне мало, практически нет. Больше всего мне подошла для работы группа двенадцати-тринадцатилетних ребят, занимающихся двоеборьем – бегом и плаванием, можно было говорить об их более-менее здоровых позвоночниках. То есть, даже обладая хорошей гибкостью, деля уникальные упражнения, артисты сталкиваются с тем, что часть позвонков у них зажата, часть разболтана. Важно не то, насколько ты гнётся, а то, насколько гармонично работает каждый твой позвонок, насколько он на своём месте соответствует всей работе организма. Здоровье позвоночника позволяет го-

ворить о том, насколько здоров организм человека в целом. Но, к сожалению, мы получаем различные травмы, в том числе и во время родов, при падениях, очень вредны для ребёнка наши попытки заставить его начать ходить как можно раньше и т.д.

Часто суть некоторых вещей подменяют формой. При постановке балета основное внимание обращается, как правило, на положение, форму рук, ног, что считается главным, и совсем упускают из вида позвоночник. А ведь он обладает огромнейшей силой! Сила его связок и коротких мышц может доходить до нескольких тонн даже у обычного человека. Если держать перед собой груз весом в пять-десять килограмм, то нагрузка на грудной и поясничный отделы позвоночника будет равна семистам килограммам. Поэтому, когда артиста балета заставляют поднимать руки, получается, что они начинают напрягаться и в то же время расслабляются позвоночник, то есть неверно работают отдельные части тела. Если правильно поставлен позвоночник, руки становятся фантастически легкими и могут держать любую форму. А в балете часто лёгкостью играют – руки не лёгкие, а сыгранные, как не сама улыбка, а сделанная гримаса улыбки. Хорошие балетные педагоги учат правильному исполнению, может быть, не так глубоко вникая в упражнения чисто физиологически, но, чувствуя саму их суть, – тогда есть и движения, и вращения, и искусство, и лёгкость. Раньше балерины были не такими стройными, но для правильно поставленного позвоночника подбросить вверх тело, что в 50, что в 60, что в 70 килограмм – практически одно и то же.

Если же позвоночник не здоров, то это не даёт возможности артисту балета проявиться по-настоящему, а если он и проявляется, то через боль. Недавно я слышал выступления одной балерины. Она говорила о том, что балет не может быть без боли. На самом деле – боли в балете не должно быть. «Страдания», условно говоря, в процессе работы должны быть, но не просто тупая боль, не боль, которую нужно преодолевать, применяя обезболивающие средства. Если позвоночник по-настоящему здоровый – он живой, тогда свободно работает всё тело. Через позвоночник соединяются голова, руки, ноги – это целостная система. Часто, приходя на балетный спектакль, видишь людей, зажатых, как куклы, с жесткими руками и напряжённым телом. Мне, например, смотреть на это неприятно. Либо

человек лёгкий и радостный, либо играет лёгкость «зажатыми» руками. И многие зрители даже не столько видят это, сколько чувствуют.

Для того, чтобы привести в порядок позвоночник, одного чистого класса недостаточно – необходимы дополнительные упражнения, которые существуют и выполнять которые большого труда не составляет. Некоторые упражнения артисты балета делают неосознанно, просто потому, что притягивают тело, но выполняют их не совсем правильно. Та методика, которой я занимаюсь, даёт возможность «отпустить» тело. На самом деле, оно хочет принять то положение, о котором мечтает артист балета – приподнятые грудь и голова, подтянутый живот. Вот это и есть правильное положение для человеческого тела, которое оно хочет занять. Оно как дерево стремится вверх. Со временем под воздействием различных факторов, о которых упоминалось раньше – роды, падения, расслабление после приёма пищи – всё в вашем теле начинает опускаться. Искусственно подтягивая его за счет мышц груди, рук, спины, лопаток, шеи и всего остального, мы приходим к тому, что наше тело перестает быть живым. Оно станет живым только тогда, когда позвоночник займёт правильное положение, «встанет» на место, а всё остальное расслабит. Всё напряжение сконцентрируется в позвоночнике, работа будет происходить только в нём. Показателем того, что позвоночник находится в правильном положении, являются легкие и тёплые, даже горячие, руки и ноги. Если руки и ноги холодные, считайте, что положение вашего тела дисгармонично.

Артисты в балете стараются быть как можно более «растянутыми», делать всё выворотнее, это считается красивым. Для чего? Для стандарта? Чтобы быть сверхрастянутым и очень гибким, пластичным и упругим, необходима сверхработа. И она должна производиться параллельно, в комплексе. Но чаще всего в занятиях преобладает либо одно, либо другое – или тренируют растянутость, или – упругость. А пластичность тоже связана с позвоночником, только позвоночник поможет её обрести. Около позвоночника расположено несколько (около пятнадцати) слоёв мышц, заканчивающихся короткими связками, которые также выполняют функцию мышц. То есть, это одно из самых крепких мест тела. Поэтому накачивание позвоночника – это глупость, которая никогда не даст результата, поскольку мы пытаемся ещё упрочить ту дисгармонию, которая уже существует.

Позвоночник не только сам удерживает себя, но он ещё связан с руками, ногами, внутренними органами, головой, глазами. Он является своеобразным кукловодом всего нашего тела. Поэтому изменения в позвоночнике могут привести к проблемам с коленями, с ахиллом, с внутренними органами, с руками. Когда те связки и сухожилия, которые находятся около позвоночника, «выходят» из правильного положения, они начинают перерастягиваться и деформировать тело, причем физическая нагрузка усугубляет этот процесс. В результате тело человека сгибается, закручивается, артист лечится, делает массаж. Однако на самом деле массаж расслабляет только первые два слоя, все остальные зажимаются ещё больше. Здесь необходима гимнастика другого плана, причем артист балета может освоить её быстро, потому что чувство тела, чувство гармонии у него намного тоньше и глубже.

Путь к здоровью идет не через насилие, а через расслабление, те вещи, которые, на первый взгляд, сделать гораздо проще, на самом деле, гораздо сложнее. Расслабить поверхностные мышцы не сложно, но если идти глубже, то там находятся мышцы и связки, которых мы не чувствуем.

Расслабить их – это совсем другой уровень упражнений. Для этого существуют различные «маленькие» «встряивающие» движения, такие, на которые мы часто вообще не обращаем внимания. На самом деле, это маленькая часть настоящего серьезной работы.

Основные принципы упражнений для позвоночника заключаются в том, что нельзя брать отдельный позвонок или отдел позвоночника. Далее: не делать через боль. Есть движения по оси, есть по спирали. Можно выправить позвоночник по оси, точнее по дуге, и затем его собирать. Все движения построены так, чтобы тело – руки, ноги, голова – потихоньку опустились к своему месту, и он слегка собрался.

Упражнения могут быть рекомендованы и как профилактика, и как лечение. Важно, что и дозировку, и интенсивность человек должен выбрать сам, слышать, чувствовать свой организм. К сожалению, по фотографиям трудно дать полное представление о правильности выполнения упражнений. Я даю сами принципы, по которым можно идти и самостоятельно смотреть, искать то, что нужно вам, присматриваться к своим преподавателям, к различным школам танца, гимнастики, видам борьбы. Я и сам готов учиться, буду признателен читателям журнала за информацию о традициях, о школах, о выдающихся результатах, о тех знаниях, которые касаются уникальных опытов в этой области, причем не только в лечении позвоночника. Для этих целей я собираюсь создать у себя на сайте форум и возможность обмена информацией.

(Продолжение следует)

ПОСВЯЩАЕТСЯ ГЕОРГИЮ АЛЕКСИДЗЕ
 26 СЕНТЯБРЯ
 МХАТ ИМ. ГОРЬКОГО

ЮРИЙ СМЕКАЛОВ ПРЕДСТАВЛЯЕТ:
ЗОЛОТО ОСЕНИ

VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT. СЛОВА ВЕЯЮТ, НАПИСАННОЕ ОСТАЕТСЯ

ДИАНА ВИШНЁВА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВА
 ЕЛЕНА КУЗЬМИНА ЮРИЙ СМЕКАЛОВ

МХАТ ИМ. ГОРЬКОГО БАЛЕТБАЛЕТ

730-730-0

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С юбилеем



В.В.Путин и В.М.Гордеев

Вячеслава Михайловича ГОРДЕЕВА,

народного артиста СССР, выдающегося танцовщика, педагога, хореографа, лауреата приза «Душа танца».

Президент Российской Федерации Д.А.МЕДВЕДЕВ прислал юбиляру поздравительную телеграмму следующего содержания:

«Уважаемый Вячеслав Михайлович!

Поздравляю Вас с 60-летним юбилеем! Одарённый танцовщик и хореограф, своим мастерством, необыкновенной виртуозностью и особой художественной выразительностью Вы покорили ценителей балета во всём мире. Искреннее восхищение вызывает и Ваш талант педагога – мудрого наставника, умеющего раскрыть индивидуальность молодых артистов, помочь им в творческом становлении.

Желаю неиссякаемой жизненной энергии, новых успехов и всего самого доброго.

Д.МЕДВЕДЕВ

Высоко оценил деятельность В.М.Гордеева в своём послании Председатель Правительства Российской Федерации В.В.Путин:

«За годы сценической карьеры Вы создали неповторимые образы в классических и современных спектаклях. Бережно сохраняя традиции русского и европейского балета, Вы по праву заслужили признание коллег, любовь зрителей и учеников».



Светлану Дзантемировну АДЫРХАЕВУ,

народную артистку СССР, балетмейстера-репетитора Большого театра, в прошлом выдающуюся балерину, создавшую в спектаклях классического и современного репертуара галерею ярких незабываемых образов, а ныне передающую свой богатый опыт и знания молодым артисткам.



Гюзель Махмудовну АПАНАЕВУ,

народную артистку России, директора школы-студии при Государственном академическом ансамбле народного танца имени И.А.Моисеева, лауреата приза «Душа танца», в прошлом – яркую звезду-солистку коллектива, которая сегодня с энтузиазмом отдаёт весь свой талант и опыт воспитанию будущих мастеров прославленного театра танца.



Валерия Яковлевича ЛЕВЕНТАЛЯ,

народного художника СССР, действительного члена Российской академии художеств, профессора, лауреата приза «Душа танца», оформившего более ста спектаклей разных театральных жанров в разных странах, в том числе и балетов, среди которых и такие знаменитые, как «Анна Каренина», «Чайка», «Читоллино», «Макбет», «Корсар» в Большом театре, как «Золушка» в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С почетными званием



Указом Президента Российской Федерации Д.А.МЕДВЕДЕВА за заслуги в области искусства звание заслуженный деятель искусств Российской Федерации присвоено

**Татьяне Борисовне
КАМЫШЕВОЙ,**

композитору, успешно совмещающему творческую деятельность с работой в административных структурах – на посту начальника отдела музыкального искусства Департамента современного искусства и международных культурных связей Министерства культуры Российской Федерации.

ИНФОРМ-БАЛЕТ

СОРОК ЛЕТ УСПЕХА

«Балет – древнейшее из искусств – только тогда взволнует разум и тронет сердце, когда в условности его автор найдёт и покажет правду. Юрий Григорович нашёл и показал художественную правду, создав симфоническую композицию балетного произведения, в котором взята только суть человеческих характеров и событий», – эти слова Галина Сергеевна Уланова написала после премьеры балета А.Хачатуряна «Спартак» в 1968 году. И не ошиблась: вот уже сорок лет он продолжает волновать разум и трогать сердца зрителей всей планеты. За четыре десятилетия своей жизни «Спартак» прошёл только на сцене Большого театра 291 раз.

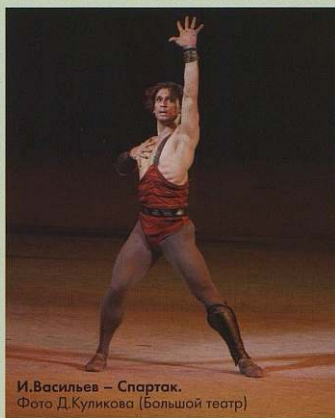
Тогда, в 1968-м, в спектакле танцевала блистательная плеяда артистов – Влади-

мир Васильев, Михаил Лавровский, Марис Лиела, Екатерина Максимова, Наталья Бессмертная, Нина Тимофеева...

Юбилейное 292-ое его представление собрало исполнителей разных артистических поколений. В роли Спартака выступали Иван Васильев в первом действии, Денис Матвиенко – во втором, Александр Воробьёв – в третьем, Красса – Владимир Непорожний и Александр Волчков. Партию Фригии танцевали Нина Капцова, Светлана Лунькина, Марианна Рыжкина, Эгины – Надежда Грачева, Светлана Захарова, Галина Степаненко.

Дирижировал спектаклем Павел Соколин.

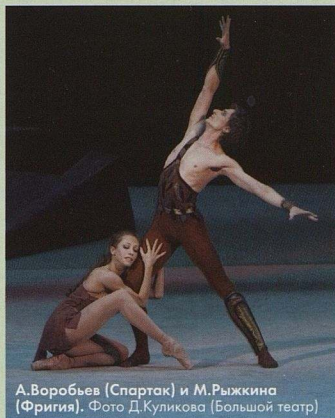
(Соб. инф.)



И.Васильев – Спартак.
Фото Д.Куликова (Большой театр)

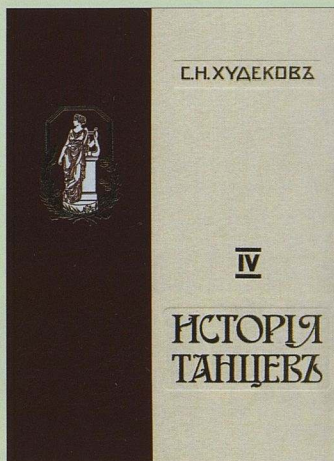


Ю.Н.Григорович с участниками юбилейного «Спартака». Фото Д.Куликова (Большой театр)



А.Воробьёв (Спартак) и М.Рыжкина (Фригия). Фото Д.Куликова (Большой театр)

БАЛЕТНАЯ АКЦИЯ ХОЛДИНГА «МИЭЛЬ»



Имя Сергея Николаевича Худекова (1837-1928), русского дворянина, писателя, балетомана, одного из первых крупных историков балета сегодня всё чаще звучит в среде людей изучающих и любящих хореографическое искусство. Правда, никак нельзя сказать, что о Худекове в балетном мире раньше мало знали и говорили. Так, его четырёхтомный труд «История танцев всех времён и народов» для нескольких поколений историков балета, хоть они и поругивали автора, тем не менее, являлся чуть ли не главным источником сведений по происхождению, формированию и развитию мирового танцевального искусства. Сергей Николаевич хорошо известен как автор либретто четырёх балетов, поставленных Мариусом Петипа, – «Роксана, краса Черногории», «Зорайя», «Весталка», самый известный из них – «Баядерка».

Интерес к Худекову возник в наши дни как бы на новом витке времени. И именно сейчас видится необходимым многие подробности его не столь известной, но творчески активной и созидательной жизни придать широкой огласке. Ведь личность Сергея Николаевича – человека, участвовавшего в Крымской войне, военного, дослужившегося до чина майора, литератора, рискнувшего приобрести и издавать едва ли не самую популярную в России во второй по-

ловине XIX – начале XX века «Петербургскую газету» (а в ней печатались Н.Лесков, А.Чехов, В.Немирович-Данченко, А.Плещеев, Н.Лейкин и другие), просто не может не заинтересовать современных, не равнодушных к отечественной культуре людей. Масштаб же гражданского деяния Худекова, к тому же успешного землевладельца, уездного предводителя дворянства, создателя уникальных дендрариев в Рязанской губернии и в Сочи удивляет и восхищает.

Интерес к фигуре С.Худекова «подогрелся» ещё и тем, что недавно «МИЭЛЬ» – крупнейший холдинг России, занимающийся недвижимостью, профинансировал издание четвёртого тома его «Истории танцев».

Выход в свет репринтного, обновлённого тома Худекова буквально всколыхнул балетную общественность двух столиц и фактически стал событием в культурной жизни всей России. По поводу издания книги наш корреспондент беседует с директором Корпоративного центра по связям с общественностью холдинга «МИЭЛЬ» Екатериной Кумановой.

– Екатерина Олеговна, скажите, как родилась идея профинансировать существующее всего в нескольких экземплярах и, по сути, бесценное издание четвёртого тома «Истории танцев» Сергея Николаевича Худекова?

«Идея найти редкую книгу о балете для переиздания – наша «миэлевская» идея, которая стала логическим продолжением многолетнего сотрудничества с одним из балетных театров. А вот издать именно четвёртый том «Истории танцев» Худекова – это удачная находка наших партнёров из фонда «Движение», которых мы и направили на поиск. Коллеги предложили нам несколько вариантов книг разной степени сохранности, раритетности. Среди них оказался и четвёртый том худековской «Истории». Эта книга заворожала нас своей драматичной историей: во время пожара в типографии сгорел почти весь тираж. Сохранились лишь единичные экземпляры, став, естественно, уникальной библиографической редкостью. И мы единодушно решили воссоздать именно это издание.

Началась большая работа с экземпляром книги, который хранился в Санкт-

Петербургской театральной библиотеке. Над воссозданием издания 1918 года трудились опытные художники и дизайнеры – по образцам первых томов воссоздали утерянную обложку, восстановили пострадавшие от времени многочисленные иллюстрации, специальным образом (чтобы не повредить оригинал) отсканировали каждую страницу. Так появилось репринтное издание почти погибшего четвёртого тома».

– Книга издана не для продажи. Это, своего рода, благотворительная акция холдинга «МИЭЛЬ». Скажите, куда, как и кем она будет распространяться?

«Данный проект я бы скорее назвала не благотворительным, а культурным. Задумывали же мы распространение книги, прежде всего, по российским библиотекам, которые мы оповестили об издании и нашей готовности безвозмездно передать им некоторое количество экземпляров. Уже сейчас нами передано значительное количество экземпляров тома центральным и специализированным на театральном искусстве общественно-просветительским книгохранилищам, в том числе и Российской государственной библиотеке, Центральной научной библиотеке Союза театральных деятелей, Российской государственной библиотеки по искусству и др.

Сейчас проект живёт самостоятельной жизнью. Он, я бы отметила, даже опережает наши идеи. К нам обращаются представители балетных театров, хореографических учебных заведений, которым мы, конечно же, не отказываем. Некоторые звёзды балета, пожелавшие приобрести Худекова, совершенно безвозмездно получили свой экземпляр. Кому, как не им, истинным носителям театральной культуры, необходимо иметь в своей библиотеке столь ценное издание».

– Екатерина Олеговна, в завершении нашей беседы мне, от лица редакции журнала «Балет», хочется поблагодарить Вас и всех тех, кто был причастен к изданию уникального четвёртого тома «Истории танцев» Сергея Худекова.

Беседовал Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

ИНФОРМ-БАЛЕТ

«ПЕРСПЕКТИВА» – ДЛЯ МОЛОДЫХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ



«О, то не вечер» (хореограф С.Кулдышева). Фото А.Бражникова



«Шкатулка» (хореограф Е.Каминская). Фото А.Бражникова

Открытый конкурс молодых балетмейстеров «Перспектива» состоялся в Детском музыкальном театре имени Н.И.Сац. О его целях, задачах и итогах рассказывает художественный руководитель балета театра **Владимир Кириллов**.

«Сегодня мой эгоизм как художественного руководителя театра состоит в том, чтобы приглашать талантливых, оригинально мыслящих, современных балетмейстеров. Но найти их нелегко, особенно среди молодых. Чаще всего это происходит на уровне случайности. Нет никакой системы или места, где бы все просто на общих основаниях могли прийти и показать себя; и те, кто хочет заявить о себе, и те, кто может показать себя.

Талантливые, способные, молодые – где они рождаются? Во-первых, это – самородки, которые нигде не учились и не учатся, но обладают даром и желанием, такие были всегда, есть и будут. А вторая группа – это люди, которые хотят этот свой дар как-то профессионально оформить. И вот мы пытались объединить, предоставить место и площадку и для воспитанников академий и институтов, и для «иных», которые нигде не учились. Оказалось, что такие талантливые люди действительно есть, в основном, это, разумеется, бывшие артисты балета. Получился такой конкурс-кастинг. Мы долго

думали, как его назвать, потому что «конкурс» – это призы и места, а нам хотелось, чтобы балетмейстеры просто встретились, заявили о себе, чтобы все посмотрели друг на друга. Мы надеялись также ещё и выяснить, как обстоят сегодня дела с подготовкой хореографов. Поэтому было решено предложить высшим учебным заведениям показать двухтрёх соискателей, а в качестве приза лучшему объявили постановку полноценного спектакля на базе нашего театра. Произведение может быть по желанию хореографа любым по продолжительности, с привлечением композитора, художника, которых он считает нужным. Единственное условие – спектакль должен соответствовать тематике и репертуарной политике нашего театра. Это совсем не означает, что нужно непременно ставить «Муху-Цокотуху».

Изначально конкурс должен был состоять из двух этапов, сейчас второй этап несколько трансформировался – он не такой, каким представлялся в начале, но это наш первый опыт, пробный камушек. В жюри у нас вошли уважаемые, авторитетнейшие люди – Г.А.Майоров, М.Л.Лавровский, В.В.Ванслов, В.М.Захаров, А.А.Борзов, В.И.Уральская... И я просто в восторге, от того, как проходило обсуждение, которое, по-моему, лучше было бы назвать «худсоветом».

Мы полагали, что сразу после первого отборочного тура определится лидер, но просмотры выявили не одного, а четырёх интересных балетмейстеров, каждый из которых мог бы быть победителем. Это – Кирилл Радев, Юрий Выскубенко, Светлана Кулдышева, Елена Каминская. Они очень разнообразны по стилю творчества, по жанрам, одни – чистые классики, другим ближе модерн или народный танец. Но из этих четверых нужно выбрать одного. И жюри при-

шло к решению, что финалистам следует предложить тему, единую для всех, вместе с ними решить, каким будет название их произведения, и пусть работают. А через два-три месяца собрать их вновь, посмотреть, что они сочинили, и уже художественный совет театра определит, кому из них предоставить право постановки. Это удобно нам и по времени: до нового года мы выпускаем «Золушку» (в постановке Бориса Ляпуева), а в следующем году – уже можно будет приступать к новой работе.

О дальнейших перспективах конкурса пока говорить рано. То, что мы имеем сегодня, меня вполне удовлетворяет: цели и задачи, поставленные на данном этапе, достигнуты, и есть все предпосылки к тому, чтобы из нашего начинания выросло нечто интересное. Мы нашли понимание и у руководства Комитета по культуре Москвы. Нам предложили проводить такие конкурсы регулярно, обещали материальную поддержку, создание оргкомитета. Если нам удастся организовать подобные мероприятия хотя бы раз в три года, это будет полезно и для Москвы, и для нашей хореографии в целом.

В организации конкурса большую поддержку оказали нам журнал «Балет» и общественный благотворительный фонд «Российский национальный балет».



Ф.Шопен «Прелюд №15» (хореограф К.Радев). Фото А.Бражникова



«Тристан и Изольда» (хореограф Ю.Выскубенко). Фото А.Бражникова

ИНФОРМ-БАЛЕТ

«ПОСВЯЩЕНИЕ» УЧИТЕЛЮ



Александр Александрович Прокофьев.
Фото Д.Куликова

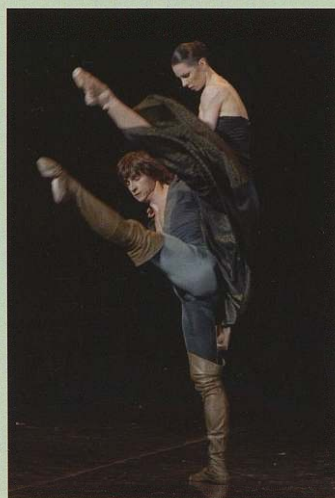
циаторами и организаторами стали два знаменитых ученика Прокофьева – Андрис Лиела, возглавляющий сейчас фонд Мариса Лиелпы, и Сергей Филин, ставший недавно художественным руководителем балета театра, где проходил вечер.

Александр Прокофьев – выпускник Московского хореографического училища, которое окончил в 1961 году по классу Николая Ивановича Тарасова. А в 27 лет после окончания ГИТИС'а он начал главное дело всей своей творческой жизни, став педагогом мужского классического танца в своей родной школе. По словам его учителя Н.И.Тарасова, Прокофьев был педагогом от Бога. И наставник Александра Александровича был глубоко прав: из класса Прокофьева вышла плеяда звёзд мирового балета – Ирек Мухамедов, Алексей Фадеевич, Андрис Лиела, Дьюла Харангоз, Игорь Терентьев, Виктор Ярёмченко, Юрий Клевцов, Сергей Филин...

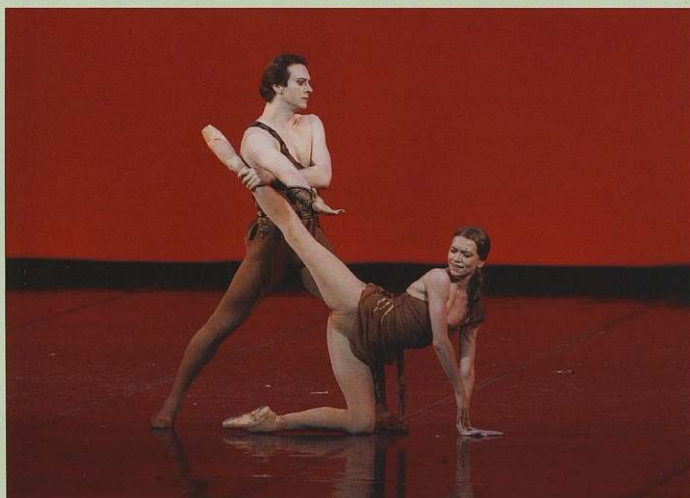
прекрасной и дерзкой Кармен-Мари Александровой. Сергей Филин вышел на сцену также с Марией Александровой – они с успехом показались в дуэте из балета Бориса Эйфмана «Русский Гамлет».

Айдар Ахметов, ещё один из «прокофьевцев», со своей многолетней партнершей – очень музыкальной и лиричной Лилией Мусаваровой – успешно преодолел сложнейшие поддержки в знаменитом «Адажиетто» на музыку Малера в хореографии Оскара Арайса.

Большой театр представляли Илзе Лиела и Дмитрий Гуданов в страстном дуэте из «Пиковой дамы», а Геннадий Янин с азартом вышел в почти эстрадном номере «Город без слов» в хореографии Егора Дружинина. С изяществом и эlegantностью показались в знаменитом па де де Дж.Баланчина Евгения Образцова из Мариинского театра и Андрей Меркурьев, а блистательный дуэт из «Корсар» танцевали Андрей Баталов (Мари-



М.Александрова и С.Филин в дуэте из балета «Русский Гамлет». Фото Д.Куликова



А.Антоничева и Ю.Клевцов в адажио из балета «Спартак». Фото Д.Куликова (Большой театр)

Считается, что жизнь учителя продолжается в его учениках. В этом можно было ещё раз убедиться, побывав на гала-концерте в Московском музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, посвященном памяти выдающегося педагога Александра Александровича Прокофьева. Он так и назывался «Посвящение». Его ини-

На вечер «Посвящение» мы увидели учеников Прокофьева, учеников его учеников, артистов различных театров, приехавших в Москву почтить память замечательного педагога.

Адажио из балета «Спартак» Юрий Клевцов танцевал с Анной Антоничевой, а во фрагменте из «Кармен-скитты» его Хозе сгорал от неразделённой любви к

инский театр) и москвичка Ольга Сизых. Денис Черевичко – молодой солист Венской Штаатсопер, мюнхенский ученик Александра Прокофьева, покорила зрителей в давнем номере Вакиля Усманова «Стамбул – 1920-й», ставшем неожиданным современным.

Елена КОЗЛЕНКОВА

ИНФОРМ-БАЛЕТ

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ «ОРФЕЯ»

Система гармоничного развития человеческого тела, созданная Людмилой Николаевной Алексеевой (1890-1964), – одна из основ весьма популярного сегодня вида спорта – художественной гимнастики. Однако известно и другое признание Алексеевой, которая говорила, что в художественную гимнастику она пряталась, а стремилась всегда к «трагическому танцу, равному поэзии и музыке, к созданию стихов из движений». Причем, «прятаться» у неё основания были. В тридцатые годы прошлого века у нас в стране началось гонение на коллективы и студии, чьё творчество строилось на эстетических принципах, отличных от эстетических принципов классического (академического) или народного (фольклорного) танца. И в то трудное для Алексеевой время её взяла «под своё крыло», то есть пригласила работать в Московский дом учёных, его директор – Мария

«продвинутыми» готовила хореографические миниатюры, из которых составлялись концертные программы. Бывшие ученицы Людмилы Николаевны называют цифру созданного ею – более трёхсот произведений на самую разнообразную музыку – от Иоганна Себастьяна Баха до Матвея Блантера. Выступления исполнительниц этой «специальной» (так называла её Алексеева) группы пользовались большим успехом. Среди зрителей оказался и замечательный артист, знаменитый солист Большого театра Иван Семёнович Козловский, который в предвоенные годы руководил вокальной студией Дома учёных и готовил с певцами-любителями постановку оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Он пригласил «алексеевок» участвовать в работе над будущим спектаклем. Людмила Николаевна начала репетиции, сочинили три хореографические сцены, условно названные «Проща-

го музыкального соратника Алексеевой (он сотрудничал с ней с 1929 года), возрождают все три эпизода на сцене Дома учёных, которые тогда же показывались по телевидению.

И вот теперь здесь – почти через сорок лет – новая премьера «Орфея». Её с камерной Студией гармонической гимнастики подготовила также ученица Алексеевой Марина Константиновна Восканьянц. Она в коллективе – с середины пятидесятых годов и была участницей постановок и 1963, и 1969 годов, выступала и во многих других композициях Алексеевой, которые репетировала под её непосредственным руководством.

Исполнительницы нынешней «алексеевской» группы начали заниматься гармонической гимнастикой двенадцати-тринадцатилетними девочками, уже после кончины Алексеевой с её последовательницей Ириной Евгеньевной Девяцковой, и сегодня их с полным правом можно называть энтузиастами-хранителями наследия Людмилы Николаевны. В роли Эвридики выступала Ольга Компанец. В представлении также показались Людмила Жукова, Мария Мироненко, Людмила Холодковская, Ольга Микушина, Ксения Волкова, Наталия Козюлина, Елена Гиацинтова, Галина Бельх, Людмила Наумчук, Ирина Маслова. Партию Орфея пел солист Детского музыкального театра имени Н.И.Сац Владислав Голиков. В спектакле также участвовали камерный хор «Анфим» при храме Спасо-Преображения в Богородском (регент Марина Паншина), концертмейстер Светлана Соколова, соло на флейте – Ольга Дедюхина.

Сценические решения трёх эпизодов из оперы Глюка «Орфей и Эвридика», созданные почти семь десятилетий назад Л.Н.Алексеевой, и сегодня радуют свежестью пластических красок, богатством и выразительностью нюансов и штрихов, эмоциональной точностью позировок. Премьера в Доме учёных показала, что её система «музыкальных движений» не только не устарела, но предлагает исполнительницам гибкий и образный материал для интерпретации трагических высказываний Глюка. Жаль, что возрождённый спектакль увидел свет рампы лишь один-единственный раз.

Г.ИНОЗЕМЦЕВА



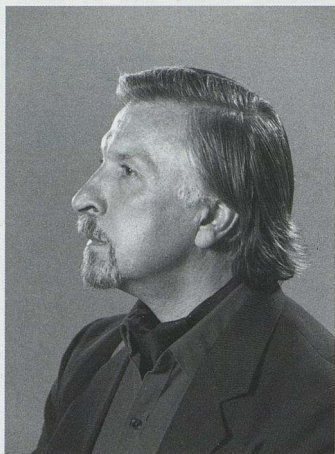
Сцена «Фурии» из спектакля «Орфей и Эвридика» (постановка Л.Алексеевой)

Фёдоровна Андреева, в прошлом – актриса Московского художественного театра, известный общественный деятель, бывшая жена М.Горького.

Людмила Николаевна занималась «ХАГЕ» (так она называла свою гимнастическую систему) с группами взрослых и детей, но постановочную работу не оставляла. С наиболее способными и

ние», «Фурии», «Уходящая Эвридика». Но война поломала все планы.

Прошли годы, и в 1963 году Алексеева восстанавливает в том же Доме учёных сцену прощания. Затем в 1969 году, уже после её кончины, Ирина Девяцкова и Ирина Малинина-Тарасова, ученицы Людмилы Николаевны, с помощью Андрея Владимировича Родионова, верно-



ПЕДАГОГ С БОЛЬШОЙ БУКВЫ

Отечественное театральное искусство понесло невосполнимую утрату. Ушел из жизни один из крупнейших специалистов в области народно-сценического танца артист, балетмейстер и педагог, заслуженный деятель искусств России, профессор Геннадий Гараевич Малхасянц.

После окончания Пермского хореографического училища Геннадий Гараевич танцевал в Пермском и Воронежском оперных театрах. В его репертуаре были и Солор, и Нурали, и Гирей, и Базиль, и Тибальд, и Пер Гюнт в одноименном балете, и Абдерахман в «Раймонде».

С 1958 года он начинает преподавательскую деятельность – работает в Пермском, Воронежском и Московском хореографических училищах.

В 1972 году Г.Г.Малхасянц заканчивает балетмейстерский факультет ГИТИС'а (педагог А.В.Шатин) и занимает пост главного балетмейстера Воронежского оперного театра, где ставит балеты «Антоний и Клеопатра», «Раймонда», «Тщетная предосторожность», «Озорные чистушки», «Кармен-сюита», «Лауренсия» и другие. Несколько лет в качестве балетмейстера и педагога работал в Ираке.

С 1979 года он ведёт в ГИТИС'е дисциплину «композиция народно-сценического танца». Педагог в высшем значении этого слова, он любил студентов, понимал их, твердо и уверенно направлял и поддерживал их творческие поиски, прививал им любовь к народной хореографии и к высшему её проявлению – сценическому характерному танцу. Его уроки были далеки от шаблонности и штампов, он увлекал и вёл за собой, при этом учитывал индивидуальность каждого своего воспитанника. Его блестящие экзамены всегда вызвали огромный интерес и собирали обширную аудиторию. И это не удивительно. Знания Малхасянца в области народной хореографии были поистине энциклопедическими: казалося, нет на земле такого народа, в фольклорную сокровищницу которого не «заглянул» бы Геннадий Гараевич. Своей преданностью и бесконечной любовью к народной хореографии он снискал глубочайшее уважение и у коллег, и у студентов.

До самых последних минут жизни Г.Г.Малхасянц жил работой, готовил постановку нового спектакля, писал статью по проблемам народно-сценического танца, разрабатывал новую форму урока.

Для всех нас, кто знал Геннадия Гараевича, сотрудничал с ним, ощущал на себе обаяние его знаний и интеллекта, дружил с ним, его кончина – огромная человеческая потеря. Невыносимо больно прощаться с ним. Но такие люди, как Геннадий Гараевич Малхасянц, останутся с нами, будут всегда гордостью и славою отечественного хореографического искусства.

Коллеги, друзья



МЫ ПОТЕРЯЛИ ЛЮБИМОГО УЧИТЕЛЯ

Безвремено ушёл из жизни наш любимый Учитель Пётр Ефимович Корогодский. Человек самой высокой степени профессионализма, искренности и педагогического таланта. Ушёл в самом расцвете творческих сил. Его школа балета стала нашим вторым домом. Он изменил нас, он стал необходимой частью нашей жизни. Мы не готовы это осмыслить, это принять... Мы скорбим об этой чудовищной утрате и выражаем соболезнования его семье и близким людям...

Ученики

Редакция журнала «Балет» разделяет горечь утраты и выражает соболезнования родным и близким П.Е.Корогодского.

ИНФОРМ-БАЛЕТ

БАЛЕТ – НА ЗЕМЛЕ ЮГОРСКОЙ



Финал V открытого конкурса имени Евгения Панфилова

Ханты-Мансийскому филиалу Московского государственного университета культуры и искусств (МГУКИ) всего семь лет, а кафедра хореографии под руководством профессора Александра Мунтагирова уже известна не только в округе, но и за его пределами. Её педагоги, в большинстве своём в прошлом известные исполнители и балетмейстеры, чей богатый сценический опыт, мастерство, профессиональная мудрость, подкреплённые обширными знаниями в области теории, истории и методики преподавания хореографических дисциплин, уникальны. И поэтому неудивительно, что сюда в далёкую северную Югру приезжают учиться из разных городов России будущие балетмейстеры, педагоги, исполнители.

Творческий потенциал филиала весьма значителен. Разнообразны и формы его реализации. Практика участия в творческой лаборатории по современному танцу «Север – территория модерн», в ежегодной Югорской ассамблее деятелей культуры Ханты-Мансийского автономного округа, создание студенческого балета «ЛэгАрт», который с интересом был встречен зрителями Китая, постановка балета И.Стравинского «Петрушка», хореографической сюиты «Половецкие пляски» (её гости из Югры показывали в США, на сцене Карнеги-Холл), совместные выступления студентов с мастерами Большого театра, Екатеринбу-

бургского, Пермского, Челябинских театров оперы и балета. Студенты из Ханты-Мансийского филиала достойно представляют свою alma-mater на различных всероссийских и международных фестивалях и конкурсах.

Тёплая дружба связывает кафедру хореографии с Пермским театром танца

Евгения Панфилова. В 2008 году президент Фонда его имени Арина Панфилова вручила коллективу сертификат, дающий Ханты-Мансийскому филиалу право называть именем отца открытый конкурс молодых балетмейстеров, который он ежегодно проводит и который первоначально задумывался как конкурс на лучшую студенческую хореографическую постановку. Первый открывала Валерия Иосифовна Уральская – главный редактор журнала «Балет».

Со временем, в целях поддержки творческих начинаний выпускников кафедры хореографии и молодых балетмейстеров, состязание расширило свои границы. В 2008 году оно стало открытым и теперь обрело имя одного из выдающихся балетмейстеров современности – Евгения Панфилова.

За время существования конкурса на суд авторитетного жюри было представлено более 120 номеров, в нём участвовало более двухсот человек, в том числе – студенты Ханты-Мансийского филиала Московского университета культуры и искусств, учащиеся хореографического отделения колледжа-интерната искусств, молодые балетмейстеры Югры.

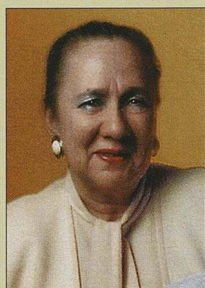
Свой первый юбилей кафедра хореографии отметила большим праздничным концертом.

Ю.ВОЛОЩУК,

методист кафедры хореографии
Ханты-Мансийского филиала МГУКИ



Организаторы и члены жюри конкурса



Итак, вопрос: **КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ журнал о балете?**

Он может быть разным, потому что читателей интересует разное. Ясно, что в наше время соревноваться по оперативности с Интернетом не может ни один журнал. В Интернет «скидывается» всё, и выбор информации зависит от тебя самого, смотря, что ты считаешь для себя интересным и важным.

Другое дело газета. «Утром в газете, вечером в куплете», – говорили когда-то. Факт, события газета освещает быстро и журналистски профессионально, во всяком случае, в идеале. И здесь журналу трудно вступать в соревнование по скорости подачи материалов, освещающих то или иное событие.

Видимо, задача журнала – увидеть это событие в контексте ряда событий, тенденций и «отшелушить» случайное от принципиального. Выбор, отбор и характер подачи материалов требует анализа и другого типа профессионализма, а именно искусствоведческого.

Безусловно, вкусы бывают разные, и глупо было бы пытаться всем угодить. Значит, редакции разных журналов выбирают для себя «линию поведения», если хотите, позицию. Конечно, не всякое субъективное мнение автора совпадает с мнением читателя, но если автор аргументированно и литературно оригинально излагает свои взгляды и оценки, они могут быть интересны и несогласному. Желание поспорить – процесс творчески и интеллектуально позитивный и духовно обогащающий спорящих. К этому, думается, следует стремиться и авторам, и издателям.

Есть и ещё одна сторона вопроса. До сих пор мы говорили о читателе. Но есть ещё само искусство. Оно-то и есть эпицентр, вокруг которого, благодаря которому и во имя которого, в конечном счете, разворачивается действие: театр (автор, исполнители, произведение) – критик (журнал) – зритель (читатель).

Таким образом, журнал создаёт как бы фотографию времени и мнение современников об искусстве и его творцах. К примеру, материал этого номера о ярчайшей личности, хореографе Касьяне Ярославиче Голейзовском. Был, конечно, повод – событие – постановка его композиции «Скрябинина» на экспериментальной сцене Большого театра. Но задача была шире: произведения этого уникального художника должны видеть зрители.

Разговор в редакции, собравший более тридцати заинтересованных лиц, в сокращении мы печатаем в журнале, надеемся, он будет иметь и практический результат, на что у нас уже сегодня есть основания.

Мы знаем, что у нашего журнала есть много постоянных и верных читателей. Очень хотим быть им интересными и нужными. Потому, ждем Ваших пожеланий о том, что бы Вы хотели видеть на его страницах.

Валерия УРАЛЬСКАЯ,
главный редактор журнала «Балет»

Арлекин Либерти™ : Профессиональный Балетный пол быстрой сборки «1 поворот ключа»



Разборный Балетный пол

С успехом применяется для сцен - вот уже более 15 000 м² только на сценах европейских театров – усовершенствованный вариант Арлекин Либерти быстрой сборки «1 поворот ключа» отвечает самым высоким требованиям профессиональных танцовщиков.

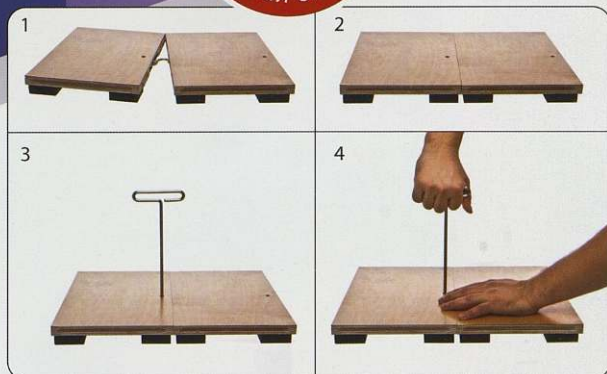
Чрезвычайно прост и удобен при монтаже

Щиты размером 2000мм x 1000мм – оптимизация веса

Поглащение ударной нагрузки 67% возврат энергии 20,7%

Соответствует требованиям нормы DIN 18032 часть II в качестве профессионального балетного пола

Имеются тележки для транспортировки



HARLEQUIN
The world dances on Harlequin floors®



Harlequin Europe S.A.
29 rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg

Tel. EN (+352) 46 44 22
Tel. FR (+352) 46 44 99
Tel. DE (+352) 46 39 39
Fax (+352) 46 44 40
Freephone 00 800 90 69 1000
www.harlequinors.com
info@harlequinors.com

LUXEMBOURG
LONDON
LOS ANGELES
PHILADELPHIA
FORT WORTH
SYDNEY
PARIS

Мировой лидер в производстве обуви, сценических костюмов,
репетиционной одежды и аксессуаров
для балета и всех видов танца

Grishko®



Салоны GRISHKO:

Москва

Тел. (495) 694 4622 / 650 2249

E-mail: org@grishko.ru

Санкт-Петербург

Тел. (812) 310 4805 / 713 5032

E-mail: spb@grishko.ru

Новосибирск

Тел. (383) 227 7085

E-mail: novosibirsk@grishko.ru

Киев

Тел. (044) 248 7157 / 58

E-mail: grishko@uninet.ua

WWW.GRISHKO.RU