



май-июнь
№3 (168) 2011

БАЛЕТ BALLET

ДУША ТАНЦА.

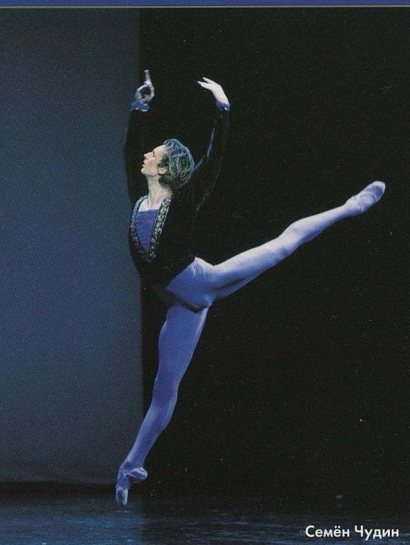
**БЕНЕФИС
ГАЛИНЫ
СТЕПАНЕНКО.**

**ПРЕМЬЕРЫ:
МОСКВА, САМАРА,
ИРКУТСК.**

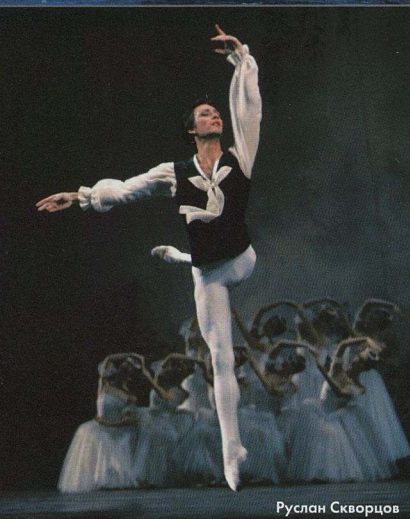
**ФЕСТИВАЛИ,
КОНКУРСЫ,
ДЕБЮТЫ.**



Душа



Семён Чудин



Руслан Скворцов



Ирина Перрен и Марат Шемиунов

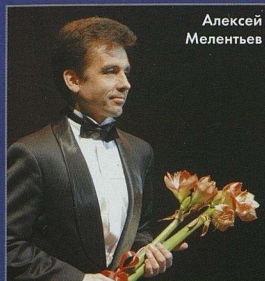


Анна Жарова



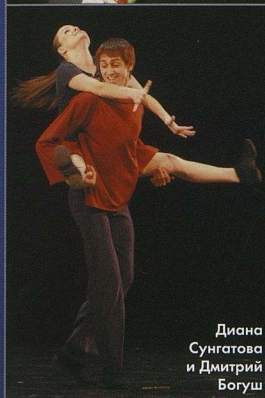
Александра Тимофеева и Михаил Мартынюк

танца



Алексей
Мелентьев

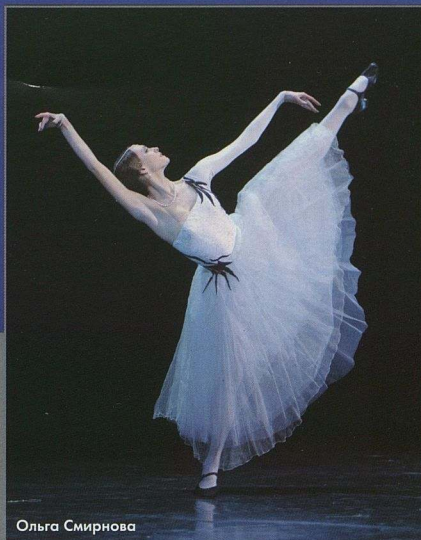
Благодарим
участников!



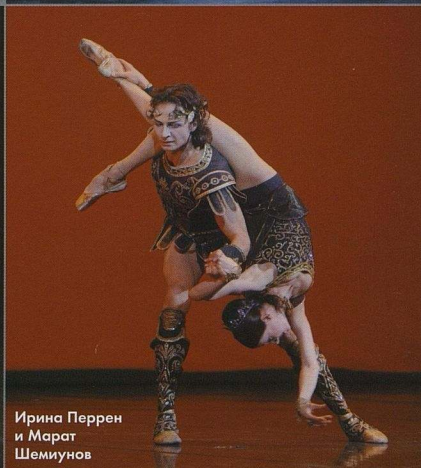
Диана
Сунгатова
и Дмитрий
Богуш



Наталья Сомова
и Семён Чудин



Ольга Смирнова

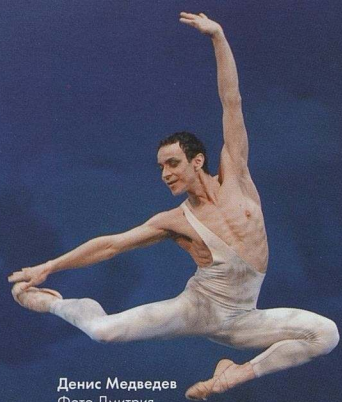


Ирина Перрен
и Марат
Шемиунов



Учащиеся Московской государственной
академии хореографии

Душа



Денис Медведев
Фото Дмитрия
КУЛИКОВА

Благодарим участников!

Мария Аллаш и Андрей Уваров
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Мария Семеняченко и Александр Каминский.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Кристина Кретова и Семён Чудин.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Солисты театра «Звёздный экспресс»
Татьяна и Виктор Кожемякины.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



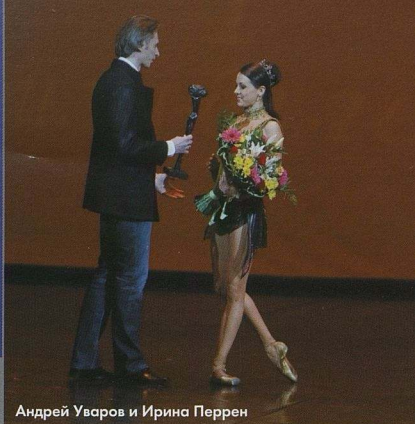
Солисты ансамбля «Вайнах»
Ирина Магомедова и Хадис Музакаев.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Участники ансамбля «Саттой».
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

танца

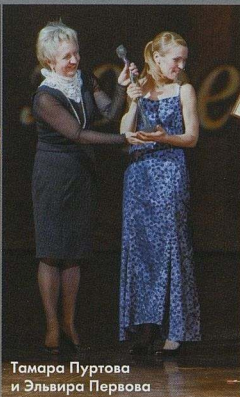
Поздравление лауреатов



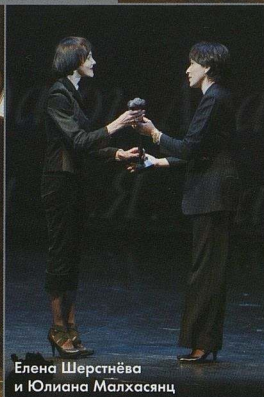
Андрей Уваров и Ирина Перрен



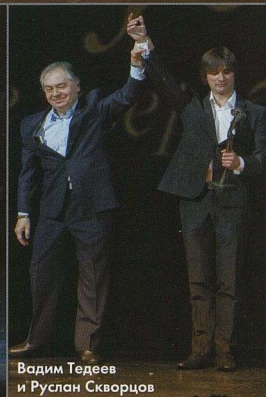
Мира Кольцова вручает приз ансамблю «Вайнах»



Тамара Пуртова и Эльвира Первава



Елена Шерстнёва и Юлиана Малхасянц



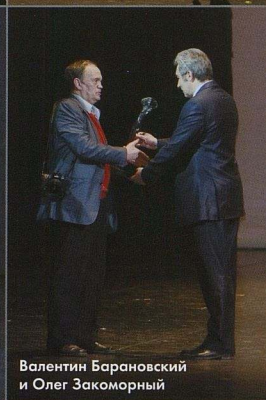
Вадим Тедеев и Руслан Скворцов



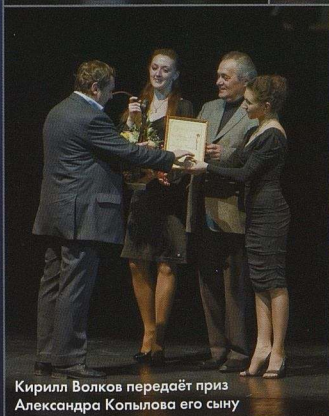
Виктор Ванслов и Вячеслав Окунев



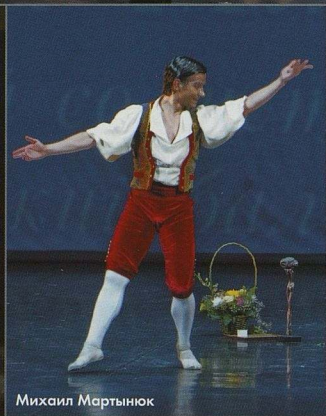
Маргарита Дроздова и Марина Леонова



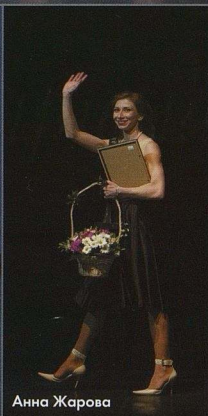
Валентин Барановский и Олег Закоморный



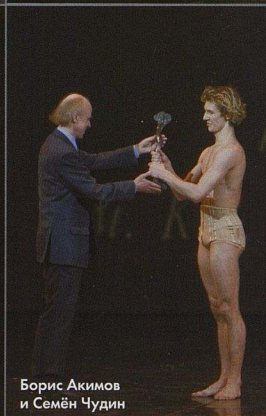
Кирилл Волков передаёт приз Александра Копылова его сыну



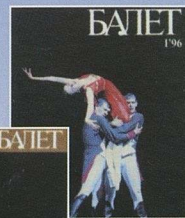
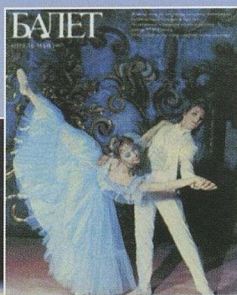
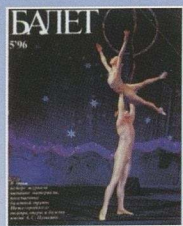
Михаил Мартынюк



Анна Жарова



Борис Акимов и Семён Чудин



30 Год юбилея ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

Вот уже тридцать лет журнал «Балет» дает возможность деятелям балетного искусства получать исторические и художественные знания, так необходимые нам в работе, знакомит с теоретическим обобщением творческих процессов в искусстве хореографии.

Нашему прекрасному сиюминутному искусству очень важно, чтобы заинтересованно и доброжелательно освещались события его жизни: творчество исполнителей, авторов балетов, учителей.

Я росла, училась, создавала свои партии и начала преподавать, внимательно вчитываясь в страницы журнала, изучая фотографии, сделанные балетными фотохудожниками.

Для многих моих коллег и для меня награждение призом «Душа танца» стало важной и яркой страницей в творческой биографии.

Я поздравляю журнал «Балет» с юбилеем и желаю ему продолжать свою благородную миссию на благо мирового танцевального сообщества.

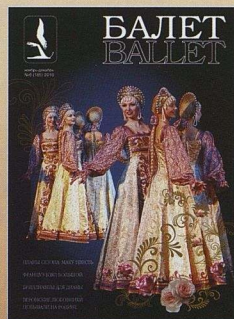
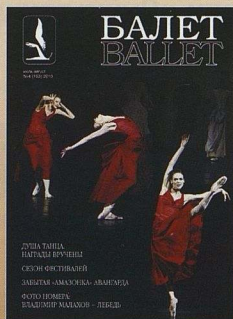
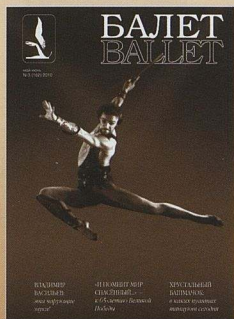
Галина СТЕПАНЕНКО

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

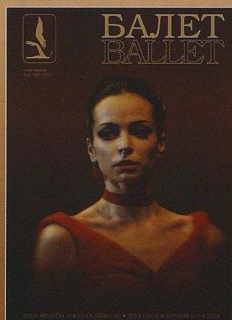
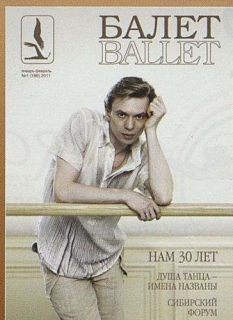
Информация о всех важных
событиях в хореографии

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 2011 год в любом почтовом отделении России
по Объединённому каталогу «Подписка на 2011 год»

«Пресса России» (зелёного цвета, том 1),
по каталогу «Почта России»,

а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 129110, г. Москва, проспект Мира, д. 52, строение 1
(станция метро «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) 680-90-88, e-mail: public@akc.ru

ООО «МК-Периодика», тел.: (495) 672-70-42

(для иностранных подписчиков) www.periodicals.ru



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 3 (168)
МАЙ-ИЮНЬ 2011
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ BALLET

БЛАГОДАРИМ СПОНСОРОВ проведения церемонии «Душа танца»



творческая мастерская
СВЯТ-ОЗЕРО



СОДРУЖЕСТВО
РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНЦЕРТНАЯ КОМПАНИЯ



Grigko®

Дебют
САЛОН



RCLASS
USSIAN



Yanina

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:

О.Г.АЛЕКСА,
В.И.ПАЧЕС

Фотокорреспондент:

Д.М.КУЛИКОВ

Корректор:

В.М.КОЛОБОВНИКОВ

Компьютерный набор:

Э.И.ВАСИЛЬЕВА

Художественное оформление и предпечатная подготовка:

А.В.КУРБАТОВ

Журнал

зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2011

Учредители

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

Защита авторских и имущественных прав

Юридическая поддержка
«Крюков и партнеры»
WWW.KRYKOV.RU

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

Отпечатано в типографии:

«Диджитал экспресс»
Проспект Мира 56,
(495) 775-08-00, 933-87-88
Заказ №

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».

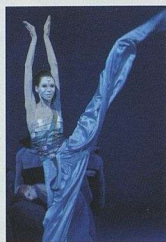
1-3 Фоторепортаж с гала-концерта «Душа танца»

ИМЕНА

8 **Н.Левкоева.** Галина Степаненко – Королева феэте

12 **Е.Преснякова.** Полёт Паганини

ПРЕМЬЕРЫ



14 **В.Котыхов.**
Сказка для взрослых

16 **Г.Борисов.** Самарская зоря балета

18 **Н.Новикова.** До полной гибели всерьёз

КОНКУРСЫ

20 **О.Гончарова.** Русский акцент
Танцевального Олимпа

ФЕСТИВАЛИ



22 **Ю.Лидова.**
Составляющие успеха

26 **ФОТО-КЛАСС.** Михаил Логвинов

ДЕБЮТЫ

28 **Н.Полюбина.** С лилией в руке

КАФЕДРА

30 **Е.Маликов.** Миф и изменение балетной моды

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

32 **В.Иванов.** «Ленинградская симфония»

ЮБИЛЕИ

34 **О.Розанова.** Первой балетной школе Поволжья – 50

ВЕРНИСАЖ

36 **Ю.Ветров, М.Политова.**
Фарфоровое кружево

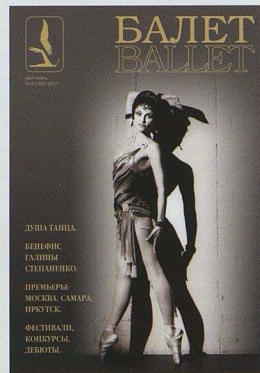


38 **Т.Портнова.** Феномен Лины По

ПАНОРАМА

POST SCRIPTUM

48 **В.Уральская.** В самобытности
ценность танца



На первой
странице обложки:
Галина СТЕПАНЕНКО
Фото Александра Гусова

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Ю.П.БУРЛАКА
В.В.ВАНСЛОВ
Г.В.ИНОЗЕМЦЕВА
В.Г.КИКТА
С.Н.КОРОБКОВ (заместитель
главного редактора)
В.Л.КОТЫХОВ (заместитель
главного редактора)
М.К.ЛЕОНОВА
Н.Г.ЛЕВКОЕВА
А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ

Н.Е.МОХИНА
Я.В.СЕДОВ
А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО
С.И.ХУДЯКОВ
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

А.В.АБРАМОВ
Б.Б.АКИМОВ
С.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
В.Ю.ВАСИЛЁВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ

Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
Н.А.ДОЛГУШИН
В.М.ЗАХАРОВ
Н.Д.КАСАТКИНА
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ
А.М.ЛИЕПА
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
С.Ю.ФИЛИН
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ
Б.Я.ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

АЙВОР ГЕСТ (Англия)
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ
(Белоруссия)

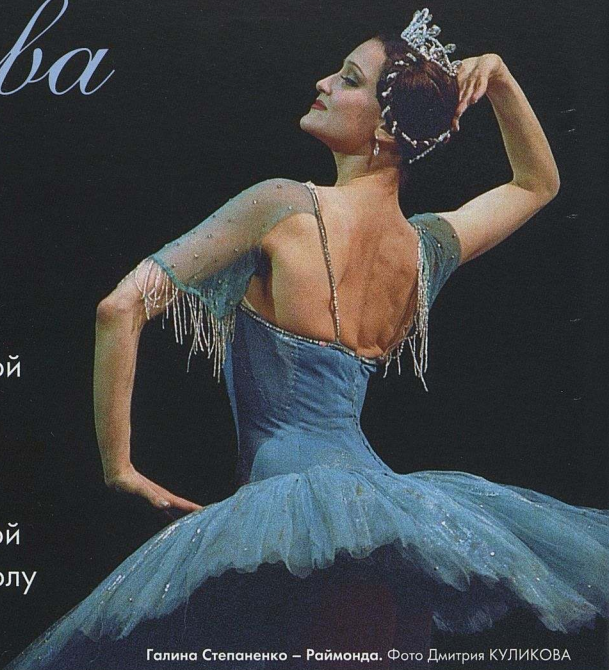
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)
РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ
(Киргизия)
КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

**Советники
по экономическим вопросам:**

Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
А.В.МАЛЫШЕВ
В.Г.УРИН
С.А.УСАНОВ
М.М.ЧИГИРЬ

Королева фуэте

Галина Степаненко родилась балериной и оказалась достойной своего предназначения. Она выросла в Москве внебалетной семье, получила первый разряд по художественной гимнастике и приглашение в Школу олимпийского резерва.



Галина Степаненко – Раймонда. Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Но судьба распорядилась по-своему – маме посоветовали отвести одарённого ребёнка в хореографическое училище. На приёмных экзаменах Галя легко прошла первые два тура, и на третьем, когда она исполнила свою произвольную программу со скалкой, директор училища Софья Николаевна Головкина и вся приёмная комиссия без колебаний решили принять девочку в училище. Так в 1976 году в стены знаменитой московской школы вошла будущая звезда Большого театра.

Энергичной и трудолюбивой ученице невероятно повезло – с ней занимались выдающиеся педагоги Московского училища. Самые первые шаги в мире танца она делала под руководством Ирины Николаевны Дашковой и Тамары Петровны Ветровой, характерный танец изучала у Нины Михайловны Толстой и Аллы Георгиевны Богуславской, исторический танец у Ирины Сергеевны Ивлевой. Уроки актёрского мастерства ей давали Александр Иванович Радунский и Ирина Владимировна Македонская, а дуэтный танец преподавал Игорь Валентинович Усусников.

Первый выход на сцену Большого театра у юной балерины состоялся во втором классе в номере «Куклы» на музыку А.Лядова, а в четвертом классе Галя уже танцевала вариацию Лизы из

балета «Тщетная предосторожность».

Софья Николаевна Головкина внимательно следила за успехами Гали и взяла её в свой класс, что оказалось настоящей удачей. Ученица не подвела своего педагога. Ещё в школе она танцевала ведущие партии в трёх балетах: Лизу в «Тщётной предосторожности», Сванильду в «Коппелии» и солистку в «Пахите».



В балете «Жизель». Фото Надежды БАУСОВОЙ

Такого насыщенного репертуара ни у кого не было ни до, ни после неё.

Мудрый педагог и мудрый руководитель Головкина с пристальным вниманием, любовью и заботой относилась к своим ученицам. Она воспитала не одно поколение балерин, следила за их карьерой в театре, помогала советом и поддерживала в нелёгких жизненных ситуациях. Галине Степаненко она передала тайны танцевального мастерства, в том числе и секрет исполнения фуэте: как известно, Головкина могла исполнить 100 фуэте «на почтовой марке», то есть, на одном месте.

Спустя годы на 85-летнем юбилее своего педагога Галина Степаненко под восторженные возгласы зрителей трижды бисировала фуэте, не сходя с места.

Во время учебы произошло ещё одно знаменательное событие: на гастролях училища в Лондоне Галю представили основателю английского балета сэру Фредерику Аштону, который напутствовал молодую балерину и пожелал успеха в нелёгкой балетной профессии.

В 1984 году, будучи ещё студенткой, Галина Степаненко получила I премию на Всесоюзном конкурсе артистов балета и была награждена специальным призом Академии русского балета имени А.Я.Вагановой. В том же

году она окончила училище с отличием, блестяще сдала выпускной экзамен по классическому танцу, на экзамене по характерному танцу исполнила Испанскую невесту из балета «Лебединое озеро», а на экзамене по дуэтному танцу требовательный Уксусников доверил ей адажио из балета «Дон Кихот» и разрешил показать фуэте: один-один-четыре, правда со страховкой партнёра.

Галина Степаненко выпускалась балериной, но в Большой театр сразу не попала.

Наталья Касаткина и Владимир Васильев пригласили её в свою труппу – ансамбль «Классический балет», который считался кузницей лауреатов. Мудрые руководители безошибочно определяли юный талант, растили и совершенствовали его, открывая дорогу на балетный Олимп. Вспомнить хотя бы начинавших у них Ирека Мухамедова и Владимира Малахова...

В труппе Степаненко прошла школу кордебалета, участвовала в спектаклях «Проделки Терпсихоры» и «Крошка Цахес», а её первым сольным выходом стало па де из балета «Корсар» со Станиславом Исаевым.

Затем руководители коллектива доверили ей роль Чертовки в своём балете «Сотворение мира» на музыку А.Петрова, и молодая балерина прекрасно справилась с трудной партией, требовавшей не только яркого актёр-

ского дара, но и виртуозной техники, особенно при исполнении эффектных верхних поддержек.

Разнообразный репертуар труппы включал балет «Натали, или Швейцарская молочница» А.Гировеца и М.Э.Карафа ди Колобрано, поставленный в изысканной манере Пьером Лакоттом по Ф.Тальони, где Степаненко создала кокетливый образ героини, поразив мелкой прыжковой техникой.

Она исполнила сольную партию в «Теме с вариациями» Джорджа Балланчина, а известный кубинский хо-

«Я обожаю танцевать с ней «Баядерку», особенно «Тени». Эта её роль была сделана Мариной Тимофеевной, как образец истинного классицизма. Все линии были плавными, нисходящими, красивыми. Галя очень техничная балерина и так, как она, вариацию с шарфом не танцевал никто и никогда.»

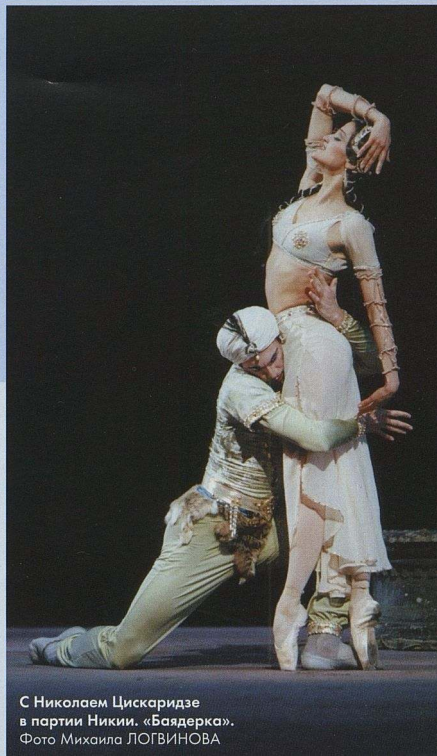
Николай ЦИСКАРИДЗЕ

(Из книги «Полёт вольное упорство»)

реограф Альберто Алонсо специально для Галины Степаненко и Владимира Малахова поставил одноактный балет «Бахиана» на музыку Э.Вила Лобоса.

Своими успехами в труппе Галина во многом была обязана педагогу-репетитору Марине Владимировне Колпакич-Кузнецовой, немало работавшей со своей ученицей над стилем, манерой, выразительностью корпуса и певучестью рук.

В 1985 году Степаненко завоевала вторую премию на V Международном конкурсе артистов балета в Москве, где выступала с Александром Горбачевичем («Корсар» и «Дон Кихот») и Валери-



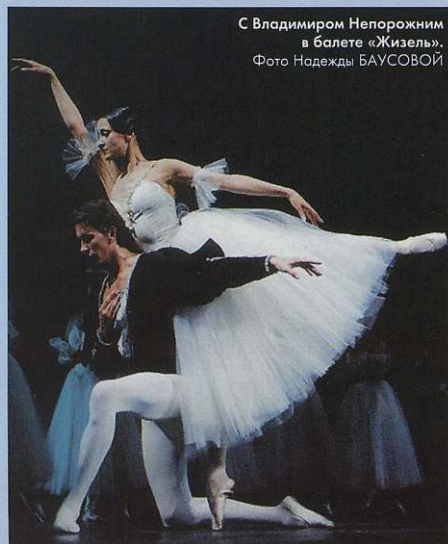
С Николаем Цискаридзе в партии Никии. «Баядерка». Фото Михаила ЛОГВИНОВА

ем Трофимчуком (па де де Дианы и Актеона) и современный номер «Аппассионата», поставленный для неё Н.Д.Касаткиной и В.В.Васильевым).

Затем Степаненко работала в Московском музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко у Дмитрия Брянцева, где с педагогом Ниной Николаевной Чкаловой подготовила обширный репертуар – партию Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» и Купавы в «Снегурочке» В.Бурмейстера, Медоры в «Корсаре» и Китри в «Дон Кихоте».

Параллельно проходила учеба на балетмейстерском факультете ГИТИСа имени А.В.Луначарского, где Галина Степаненко постигала педагогическую науку у самой Марины Тимофеевны Семёновой.

1989 год оказался решающим в судьбе балерины. Она победила на VI Международном конкурсе артистов балета в Москве. Её партнёром на этот раз стал американский танцовщик Майкл Шеннон, проходивший стажировку в МАХУ. Полные энтузиазма и оптимизма они буквально за неделю подготовились к отборочному



С Владимиром Непорожним в балете «Жизель». Фото Надежды БАУСОВОЙ

«Галина Степаненко – балерина-звезда. Выступать с Галей всегда приятно, но очень ответственно потому, что необходимо соответствовать уровню балерины.»

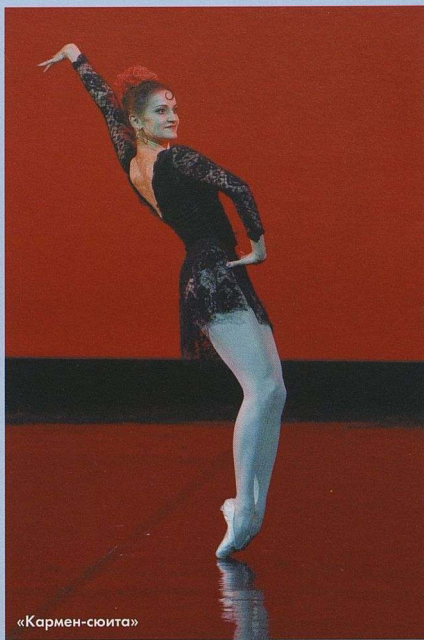
Владимир НЕПОРОЖНИЙ

С Андреем Уваровым в партии Одиллии в балете «Лебединое озеро». Фото Дмитрия КУЛИКОВА



«Высокий профессионализм, целеустремлённость и сила характера являются отличительной чертой этой замечательной балерины. Спектакли с Галей всегда восторженно принимаются публикой. Её искромётный, воздушный, напористый, эмоциональный танец не оставляет равнодушным никого».

Андрей УВАРОВ



«Кармен-сюита»

просмотру на верхней сцене Большого театра, а затем началась кропотливая работа в жестком и напряженном режиме под неустанным руководством С.Н.Головкиной, И.В.Уксусникова и Н.Н.Чкаловой. Результат получился блестящим: па де де из балетов «Корсар», «Лебединое озеро», «Дон Кихот» и адажио из «Золотого века» принесли Галине Степаненко золотую медаль и приглашение на работу в Большой театр, о котором она мечтала с детства, так что приход туда был желанной целью.

Ю.Н.Григорович сразу же предложил ей партию Одетты-Одиллии в балете «Лебединое озеро», ставшем самым репертуарным спектаклем балерины. Великая Семёнова взяла её в свой класс и подготовила с ней практически все основные партии.

Важными этапами в творчестве балерины стала работа с Мариной Кондратьевой, Раисой Стручковой и Екатериной Максимовой, каждая из которых открывала в её индивидуальности новые краски и дарила ей часть своей души. Многие почерпнула для себя Галина Степаненко из репетиций с Людмилой Семенякой и Татьяной Голиковой, с особым вниманием работал с ней Виктор Барыкин.

Блестящий классический танец Галины Степаненко, безукоризненная техника, лёгкий прыжок, стремительность вращений позволили ей быстро войти в число звёзд Большого Балета.

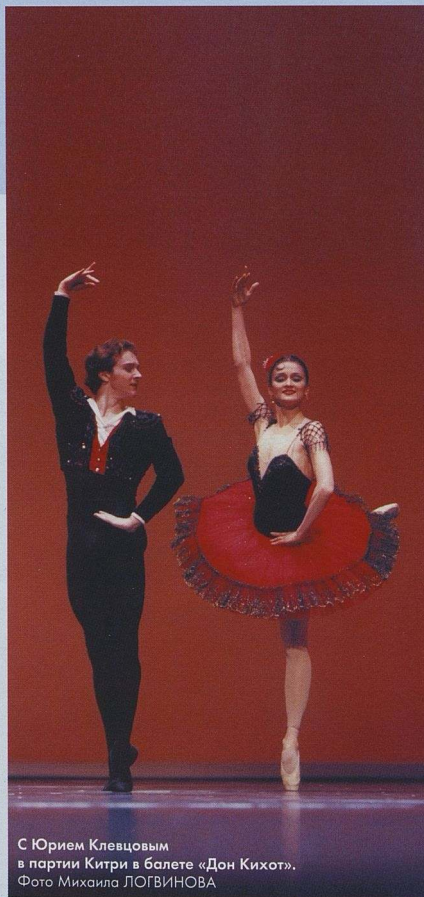
В своём танце балерина сочетает энергию и темперамент московской

школы с лиризмом и отстранённой красотой петербургского стиля, поэтому ей подвластны разные по характеру роли.

Её Одетта полна нежности и лиризма, Одиллия – демо-

«Гая – личность на сцене, а это очень важно для партнёра, потому что тогда в спектакле возникает невидимое притяжение, и ты получаешь огромную энергетическую отдачу. Её органичное присутствие на сцене окрыляет партнёра и приковывает внимание зрителей».

Юрий КЛЕВЦОВ



С Юрием Клевцовым в партии Китри в балете «Дон Кихот». Фото Михаила ЛОГВИНОВА

нична и надменна, великолепно блестящая Раймонда и трогательно нежная Джульетта. Её Сильфида нереально воздушна, а Эгина – властолюбива и коварна, Гамзатти требовательна и непримирима, а страдающая Никия женственно и трагична.

Галина Степаненко успешно работала с разными хореографами и прежде всего с Юрием Григоровичем, балеты которого всегда танцевала с блеском.

Она участвовала в постановках Владимира Васильева, была Принцессой-лебедь в его версии «Лебединого озера» П.И.Чайковского, создала кокетливый и одновременно глубоко трагический образ Анюты в одноименном балете на музыку В.Гаврилина, ярко и

кolorитно станцевала роль Попады в балете «Балда» на музыку Д.Шостаковича.

С хореографией Альберто Алонсо Галина Степаненко вторично встретилась при подготовке роли Кармен, исполнить которую было её давней мечтой. В этом балете она предложила свою трактовку характера и получила одобрение самой Майи Плисецкой, любезно согласившейся провести с ней репетиции.

Коронной партией Галины Степаненко признана Китри в «Дон Кихоте». Здесь она неподражаема. Блестящая, озорная и жизнерадостная, Степаненко ведёт спектакль на одном дыхании, даря залу заряд положительных эмоций. За исполнение этой партии в

*«Пусть жизнь твоя течет рекою
Среди цветущих берегов.
И пусть тебя сопровождает
Всегда взаимная Любовь!»*

Марк ПЕРЕТОКИН



С Марком Перетокиным в балете «Анюта».
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Принцесса-лебедь.
«Лебединое озеро»
в постановке
Владимира
Васильева.
Фото Михаила
ЛОГВИНОВА

1995 году Степаненко удостоена приза «Benois de la Danse».

Журнал «Балет» назвал Галину Степаненко «Королевой танца», вручив ей в 2004 году приз «Душа танца».

В ней, как и подобает королеве, есть своя магия и своя загадка.

Она танцует с абсолютной технической свободой, упиваясь танцевальной стихией и свободно завоёвывая всё сценическое пространство. Ей подвластны тончайшие нюансы и полутона, пастельные краски и глубокая поэтичность.

Галина Степаненко замечательная актриса, её танец создает в театре атмосферу праздника, а спектакль с её участием – всегда успех.

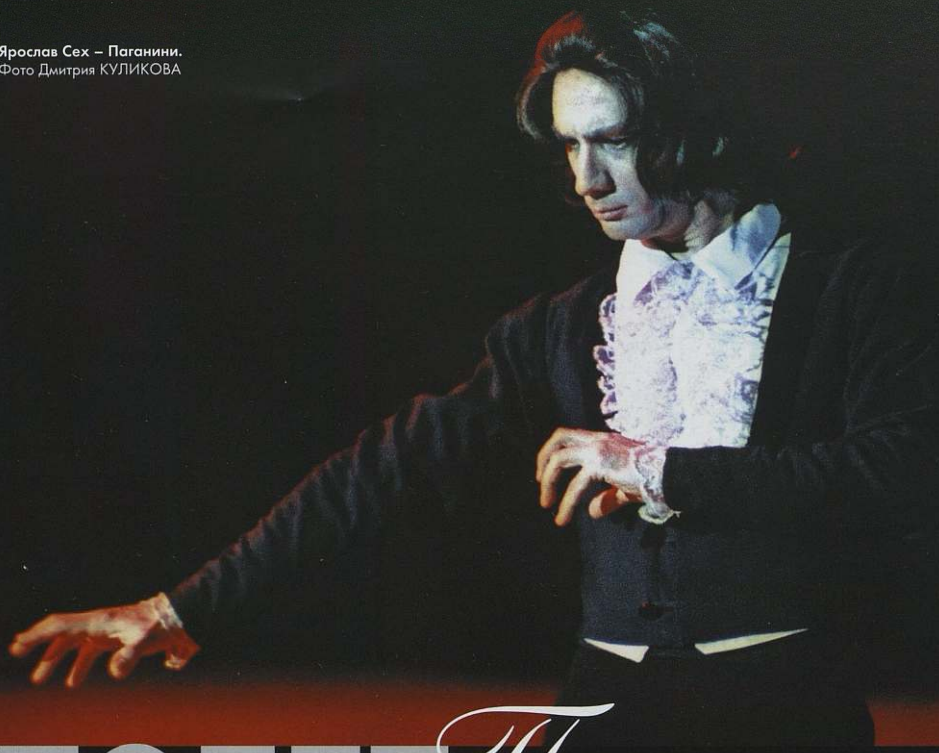
Четверть века отдано прекрасному искусству балета, и теперь Галина Степаненко вправе передать ученикам то бесценное богатство, которое получила от великих мастеров прошлого, и собственный творческий опыт.

Так продолжается связь поколений, так сохраняется великая традиция русского балета.

Наталья ЛЕВКОЕВА

Фото Н.Баусовой, И.Захаркина,
Д.Куликова, М.Логвинова

Ярослав Сех – Паганини.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



ПОЛЕТ Паганини

– Друг мой, скажите, как же всё-таки пра-виль-но делать...? Голос спокойный, тон настойчивый. Ярослав Данилович Сех никогда не опаздывает на свои уроки, начинающиеся в 8.30 утра. И вот уже более тридцати лет его, похожего на француза, в элегантно одетом берете, можно увидеть рано утром, идущим мимо Большого театра, где прошла головокружительная балетная молодость артиста, куда стремились попасть поклонники балета, чтобы ещё и ещё раз увидеть его страстного Паганини.

Сегодня Ярослав Данилович передаёт свой богатейший творческий опыт будущим педагогам классического танца – студентам балетмейстерского факультета Российской Академии театрального искусства – ГИТИС. Терпеливый и предельно внимательный к каждому своему воспитаннику, он не допускает фальши и лжи на педагогическом поприще, стремясь сохранить чистоту русской школы классического танца. Для него это не пустые, набившие оскомину, слова. В ГИТИС приходят учиться артисты крупнейших театров страны, в том числе и его родного Большого теат-

ра, где он танцевал в спектаклях самых разных хореографов. Артист мог органично, во всех деталях и нюансах, создать характер героя, передать в развитии его чувства и настроения.

Его индивидуальность – броская, экспрессивная – буквально кричала. Этот крик и услышал Леонид Лавровский, поручив молодому танцовщику мужское соло в панадересе из «Раймонды».

На следующий день после дебюта в газете Большого театра «Советский артист» вышла заметка А.Радунского, где он писал: «Мы вчера увидели замечательного танцовщика... пожелаем; ему удачи».

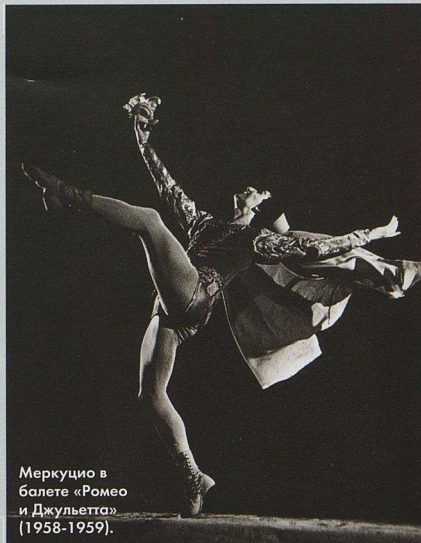
И удача полетела вперёд. Встреча с Асафом Мессерером обогатила творческие искания танцовщика. Ярослав Данилович говорит о человечности, доброте, отзывчивости, интеллигентности Асафа Михайловича, который никогда не повышал голоса, но при этом все его очень хорошо слышали, но когда он сказал: «Слава, вам нужен концертный номер». Ярослав Данилович подумал, что ослушался. В его арсенале уже был «Романтический этюд» на музыку Скрябина в постановке К.Голейзовского, работу с которым забыть невозможно, так образно, поэтично объяснял Касьян



В балете
«Петрушка»
(1964).



Молодой цыган
из балета
«Каменный
цветок» (1959).



Меркуцио в
балете «Ромео
и Джульетта»
(1958-1959).

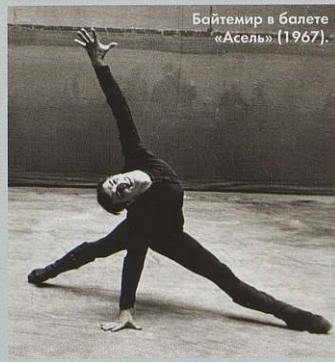
Ярославич смысл каждого движения. Как много значит в жизни встреча с талантливым художником! Сегодня, являясь ведущим педагогом балетмейстерского факультета, Ярослав Данилович стремится также объяснять студентам природу и суть изучаемых движений. Асаф Михайлович предложил хореографическую миниатюру из своего репертуара другого направления – башкирский танец с палкой, набитой звенящими камушками.

Во время нашей беседы воспоминания нахлынули волной, и имя Алексея Чичинадзе всплыло в связи с одной из ярких удач Ярослава Сеха. Чичинадзе – ученик Л.Лавровского на балетмейстерском отделении ГИТИСа ставил свой дипломный спектакль «Франческа да Римини» на одноименную симфоническую фантазию П.И.Чайковского. И если Ярослав Данилович ходил, по его выражению, на «профилактику» к Марине Тимофеевне Семёновой, то Алексей Виссарионович свою «профилактику» по жесткой методике получал в классе Николая Ивановича Тарасова. Два артиста договорились о совместной работе. Сех согласился станцевать в балете Чичинадзе партию Паоло. Репетиции увлекли всех: и артистов, и концертмейстера. Спектакль вошел в репертуар Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, где Франческой была Виолетта Бовт, и Московского хореографического училища, где роль Джотто исполнил юный Володя Васильев. Партия Паоло была предельно танцевальна, и молодой, темпераментный Сех буквально купался в предложенных хореографом пластических темах.

Василий Вайнонен также не мог не заметить неординарность творческой индивидуальности Сеха. В редакции «Гаяне», созданной Василием Ивановичем, предполагалось, что Георгием станет именно он. Для Сеха это была первая полномасштабная работа. Темы любви, дружбы, предательства нашли органичное эмоциональное выражение в его интерпретации.

Ещё одна удача – партнёрша Раиса Стручкова. Как они дополняли друг друга! Вайнонену для абсолютно точного попадания в цель требовался характерный танцовщик, который бы легко ощущал себя и в классике. Ярослав Сех и стал таким исполнителем. С тех пор аплуа его расширилось, то есть «стерильные» границы между характерным репертуаром и академическим.

Он создавал характеры сильные, энергичные, контрастные, противоречивые, показывал борьбу человека с самим собой, терзания мечущейся души, самоутверждение незаурядной личности.



Байтемир в балете
«Асель» (1967).

В полумраке сцены Л.Лавровский, остановив проходящего мимо Ярослава, сказал: «Сех, Вы выписаны на партию Паганини вместе с Лиепой и Васильевым». Мысль о «Паганини» возникла у Леонида Михайловича Лавровского после гастролей в Америке в 1959 году, где сын М.Фокина рассказал ему, что Сергей Рахманинов предлагал отцу поставить балет на тему легенды о Паганини. Которая гласит, что Паганини продал душу дьяволу за познание секретов совершенства игры на скрипке. Предельно насыщенный график репетиций способствовал концентрации всех возможностей Ярослава Даниловича, активно занятого к тому же в текущем репертуаре театра. Ночами Сех читал всё о Паганини. А когда на репетицию принесли скрипку, он предложил попробовать без неё, хотя и владел техникой игры. Скрипка Паганини, которую он заказал Гварнери под свои руки до колен, под пальцы, фаланги которых гнулись в разных направлениях, была с широким грифом, что обуславливало особый способ её держать во время игры. Всё это Сех знал. Роль складывалась из нюансов, рисующих масштабный образ музыканта, терзаемого массой противоречий. Отказ от «настоящей» скрипки стал основополагающим в спектакле. Условность несла в себе цельность и давала простор для воображения.

Паганини Сеха запомнился всем, кто видел его на сцене. А годы спустя Сех-Паганини стал легендой отечественного балетного театра.

Елена ПРЕСНЯКОВА

Фотографии из архива Ярослава Сеха.

СКАЗКА для взрослых

Русалочка
*Вот рыбак и море вода собою сметёт,
 как каштанки сливки красивых балясов*

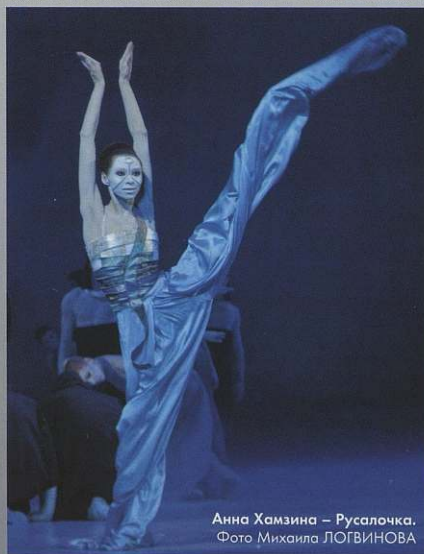
Сцена из балета «Русалочка».
 Фото Вадима ЛАПИНА



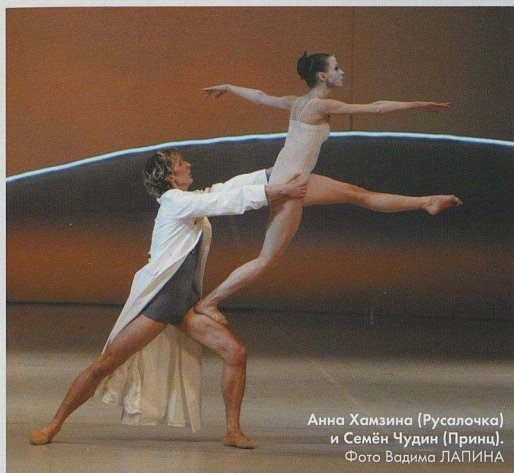
Сценическое пространство буквально пронизано красотой и печалью, а сам спектакль дышит грустью, поэзией и мечтами о любви. Сценография кажется живой, пульсирующей, нереально-реальной. А фантастический свет, то погружающий в мир морских пучин, то пронзающий слепящим светом летнего утра, то поражающим сверканием звёздного неба, добавляет особое притяжение «Русалочке». Здесь глубоководное царство, светящееся лазурной синевой, разрывается люминесцентными волнами. И игрушечный кораблик, усеянный огнями, тихо плывёт под колосниками.

Несколько лет назад хореограф-легенда, великий и прекрасный Джон Ноймайер поставил на сцене Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко балет «Чайка». И вот на сцене этого театра его новый спектакль – «Русалочка». Сначала сказка Г.-Х.Андерсена была предложена балетмейстеру Королевой Дании для постановки к 200-летию со дня рождения Андерсена и открытия нового здания Королевской оперы в Копенгагене. Затем состоялась премьера в Гамбурге, где с 1973 года Ноймайер возглавляет Гамбургский балет. И вот, московская версия «Русалочки».

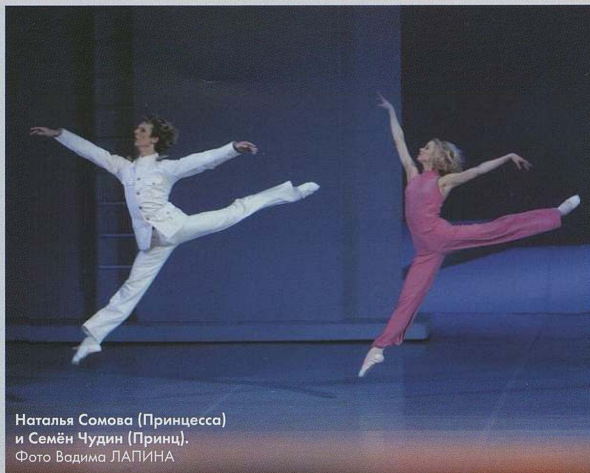
Всё, кроме музыки (Лера Ауэрбах) и самой сказки в балете принадлежит Ноймайеру – хореография, сценарий, постановка, декорация, костюмы, концепция освещения – это всё Джон Ноймайер. А ещё здесь его энергия, умение увлечь артистов своей идеей, погрузить их в эстетический мир своей постановки. «Для меня танец – это искусство, которое раскрывает взаимоотношения, контакты, контрасты и напряжение, возникающее между людьми», – говорит в одном из интервью Ноймайер. И предлагает спектакль-сказку, но с человеческой историей. Где переплелись мотивы сказки Андерсена и биография самого писателя. В действие вводится фигура Андерсена (в балете это Поэт), от его лица и ведётся повествование. Поэта приглашает на океанский лайнер его близ-



Анна Хамзина – Русалочка.
 Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Анна Хамзина (Русалочка)
и Семён Чудин (Принц).
Фото Вадима ЛАПИНА



Наталья Сомова (Принцесса)
и Семён Чудин (Принц).
Фото Вадима ЛАПИНА

кий друг Эдвард, чтобы отпраздновать свою свадьбу с беззаботной красавицей Генриеттой. Спасаться от обиды и ревности можно либо, выбросившись за борт, либо бросившись в мир фантазий. И появляется Русалочка, Эдвард превращается в Принца, а его невеста в Принцессу. Вообще, каждый сказочный персонаж имеет в спектакле своего реального двойника. Это спектакль о любви и о том, как трудно, невыносимо больно найти в земном мире любовь. К тому же, если это ещё и странная, непонятная любовь – морской деды, Русалочки к человеку, к Принцу, а Поэта к мужчине. Поэт, покинутый другом, этот поворот сюжета мог бы сделать спектакль более изощренным. Однако из боязни современного российского искусства к гей-теме последняя в спектакле не только не получит развития, но лишь проскользнёт как смутная догадка. Зато красочно предстанет родная нам со школьной скамьи – Поэт и творчество. Творец и его поэтическое творение – Русалочка. Джон Ноймайер сам отбирал солистов на главные партии, ими стали Валерия Муханова, Анастасия Першенкова, Анна Хамзина (Русалочка); Мария Семеняченко, Ольга Сизых, Наталья Сомова (Принцесса), Алексей Любимов, Георги Смилевски, Семён Чудин (Принц), Виктор Дик, Дмитрий Романенко, Дмитрий Хамзин (Поэт), Дмитрий Жук, Евгений Поклитарь, Евгений Трупускиади, Дмитрий Хамзин (Морской Колдун).

Автору удалось увидеть первый состав. Все участники: лиричный Дмитрий Романенко (Поэт), утонченный Семён Чудин (Эдвард/Принц), беззаботная Наталья Сомова (Генриетта/Принцесса), резкий Дмитрий Хамзин (Морской Колдун) вдохновенно идут за Ноймайером, поражая тонкостью рисунка, внутренним прочтением хореографии мастера. Они удивительно органичны, естественны в плавно замедленном действии «Русалочки», очень далёком от энергичных, бравадных классических спектаклей. Но особые восторги в адрес Анны Хамзиной (Русалочка). Балерина беззаботно плещется в таинственных морских глубинах, воссозданных Ноймайером, с волшебной достоверностью. Её плывущая пластика, её фигура в длинном, закрывающем ноги одеянии, напоминающем японское кимоно, плоть от плоти морской стихии. Она, как ребёнок, качается на волнах цвета небесной синевы и, кажется, волны будут ласкать и любить эту девочку-русалочку всю её жизнь.

Но очень скоро Русалочка будет корчиться от боли, пытаться, как все люди, ходить на ногах. В её движении, пластике, фигуре уже не будет плавности и певучести. В ней всё кричит, дёргается, болит и, как несчастная сумасшедшая, она

будет биться о стены белоснежной каюты, напоминающей палату дурдома. От лирического до трагического – такое мало кому удаётся на балетной сцене. В сегодняшнем балетном театре Анна Хамзина – Русалочка самое сильное и яркое впечатление.

В реальной жизни ни у Поэта, ни у его Русалочки ничего не получилось. Они потерялись в мире просто людей, и вот отверженные, странные, непонятые отправляются в иные пространства. И огромное чёрное небо, затканное серебряными звёздами, нежно накроев их, словно бархатный шатёр.

Владимир КОТЫХОВ



Анна Хамзина (Русалочка)
и Семён Чудин (Принц).
Фото Вадима ЛАПИНА



САМАРСКАЯ *заря балета*

В Самарском театре оперы и балета состоялась премьера «Спящей красавицы»: хореография М.Петипа, редакция К.Сергеева. Балетмейстер-постановщик Г.Комлева, художник В.Окунев.

Оперный театр в Самаре преобразился. Из заштатного клуба советских времен, раздутого до привычных тогда гипертрофированных размеров, он превратился в стильный, даже изысканный по оформлению интерьеров европейский музыкальный театр в духе XIX века. Сказочная, неправдоподобная метаморфоза. Бархат красного, чуть-чуть в вишневый, цвета, схожего с занавесом лондонского Ковен Гарден – таковы тут занавес и обивка кресел – настраивает на торжественный лад. Аппликации на занавесе серебром высвечены особо, сияют золотом. Кресла расположены дугой, как бы обнимают сцену. Фойе возносится ввысь стройными колоннами и немислимой красоты люстрами – с драгоценным хрусталем, от Своровского. А пол из полированного уральского камня разных пород, контрастных оттенков являет собою нарядный, строго расчерченный ковер – гимн нашим отечественным недрам. Чудо, да и только!

Прошло всего несколько месяцев, как театр вернулся в родные стены после скитаний по сценам непригодным и чужим. Для капитальной реконструкции, по сути, постройки театра заново, понадобилось четыре года. Театр в это время превратился в бомжа. Маленькие, пугающие неудобством сцены расхолаживали и к творчеству отнюдь не звали. Приходилось перебиваться, утрачивая и танцевальную форму, и даже интерес к самому творчеству.

И вот – этот дивный зал, привычная сцена, удобные артистичные и, главное, премьеры. Новые спектакли, которые и дают труппе дышать полной грудью, полноценно жить. Сначала – опера «Князь Игорь», поставленная петербургскими мастерами режиссером Ю.Александровым и художником В.Окуневым. А теперь еще и балет. Да какой! «Спящая красавица». Вершина академической классики XIX века, непревзойденный шедевр П.Чайковского и М.Петипа.

Театр выказал безукоризненный вкус, обратившись к петербургской балерине Габриэле Комлевой – последней из моголан, знающих классику, этой классикой взращенных, верных ей

до конца. Недаром крупнейший историк балета В.Красовская удостоила Комлеву званием «балерина Петипа». Это ко многому обязывает. Также как предпочтения К.Сергеева, лучшего из знатоков классики, объявившего Комлеву «любимой Авророй», поручившего ей танцевать на юбилейном спектакле в честь 150-летия со дня рождения великого М.Петипа. Комлева одновременно и чит классику, и видит в ней живой организм – способная быть близкой нам, современникам. Редкое, бесценное качество.

Комлева подошла к возобновлению спектакля творчески. За основу, конечно же, взяла непревзойденный образец – версию К.Сергеева: он сохранил лучшее из созданного Петипа, тактично отредактировал то, что со временем стало казаться устаревшим. Комлевой пришлось учитывать реальные возможности труппы. Небольшой – по понятиям Петербурга и Москвы, состоящей из 60 человек, не имеющей миманса. Хореографические шедевры сохранены, бесконечные выходы сокращены. Купюры сделаны решительно, но тактично. Главное – сохранен дух спектакля, роскошного и амбициозного.

В итоге создан парадный, вполне имперский спектакль. Нарядный, с отменным вкусом. Он уместился в два акта, с прологом впридачу. Художником и тут был Вячеслав Окунев. Он смело разметил пространство гигантскими арками – да не простыми, а ведущими куда-то в зовущую, обещающую неожиданности даль. Ни одного до конца замкнутого объема. Снаружи просматриваются кущи деревьев, зеленые массивы, живая, одухотворенная природа.

Сильно сокращена сцена охоты. Она по сути превратилась в связку – это представление принца Дезира, с его вариацией, для того чтобы сразу перейти к главному – развернутой сцене дриад. И там некоторые повторы изъятые. В итоге действие обрело динамику, дивертисменты поджаты. Внимание сконцентрировано на центральных танцевальных эпизодах.

Самарская балетная труппа подтвердила в ходе работы над спектаклем высокий профессионализм, умение собраться и себя превзойти, намерение дотянуться до шедевра Чайковского и Петипа. Ощущается желание труппы проникнуть в музыкально-хореографическую ткань глубже, чтобы постигнуть там ускользнувшие прежде краски и оттенки смысла.

К «Спящей красавице» театр обращался не раз. В новом прочтении отчетливо проступает посыл дать возможность зрителю насладиться этим балетом сполна. Многоопытный дирижер Владимир Коваленко стремится воплотить главное в музыке, ее щедрый оптимизм и богатство красок. Он внимателен к происходящему на сцене, верен завету Б.Асафьева балетному дирижеру: искать компромисса между интересами музыки и интересами танцевального действия. И дирижеру это удается. Может быть, пока оркестр не всегда достигает той мощи звучания, которой

Ульяна Денисова – Фея Сирени.



требуют некоторые кульминации и само происходящее на сцене.

Аврора – Ксения Овчинникова – несомненно, открытие театра. Она совсем юна и не так уж далеко отстоит по возрасту от своей героини. Двадцатилетняя выпускница Пермского хореографического училища хорошо выучена, танцует с наслаждением, технически крепка и, главное, светится радостью жизни, уверенностью в будущем. В центральных адажио она стремится то к величавой патетике, то к мягкой меланхоличности. А в вариациях и кодах тщательно «выговаривает» хореографический текст, словно ослеплена открывшейся ей красотой. Свобода, легкость в полной мере придут – они ей доступны, нужен лишь опыт.

Принц Дезира – Дмитрий Пономарев – старше и опытом героиню превзошел. Он тоже выпускник знаменитой пермской школы, но умудрился стажироваться в Москве и там же поработать в «Классическом балете» у Н.Касатки-

ной и В.Василёва. Танцовщик высок, хороши собой и как бы снисходит до сказки, послушно отдается ее течению. Позволяет любоваться собой, а сам с жадностью принакает к вечному совершенству великолепных ансамблей Петипа и оркестровому звучанию гениальной музыки Чайковского. И он обещает быть весьма интересным и ценным исполнителем этой роли.

Хороша Фея Сирени – Ульяна Денисова. Высокая, стройная, она властно организует происходящее, некая тут распорядительница. Танцует увлеченно и броско. Фея Бриллиантов – Марина Дворянчикова – являет профессиональное мастерство высокой пробы. Танец ее, действительно, сверкает и переливается, поражает уверенностью и нюансами. Ансамбли Фей вообще удались – и в Прологе, и в заключительном акте. Все исполнительницы внимательны к хореографии Петипа, охотно вслушиваются в музыку Чайковского.

Артисты, занятые в дивертисменте последнего акта, отчетливы в танце, продолжают свой путь к совершенству.

Ответственную работу с кордебалетом и детьми проделала ассистент постановщика Елена Воронцова из Мариинского театра. Она выказала не только высочайший профессионализм, но истинный талант репетитора, внимательного к стилю произведения и значимым деталям.

Прошедшая премьера – во многом спектакль-обещание. Обещание того, что далеко не все возможности балетной труппы Самарского театра уже раскрыты. Остается ждать развития событий и надеяться, что творческий потенциал этого коллектива реализуется сполна в ближайшем будущем.

Г.БОРИСОВ

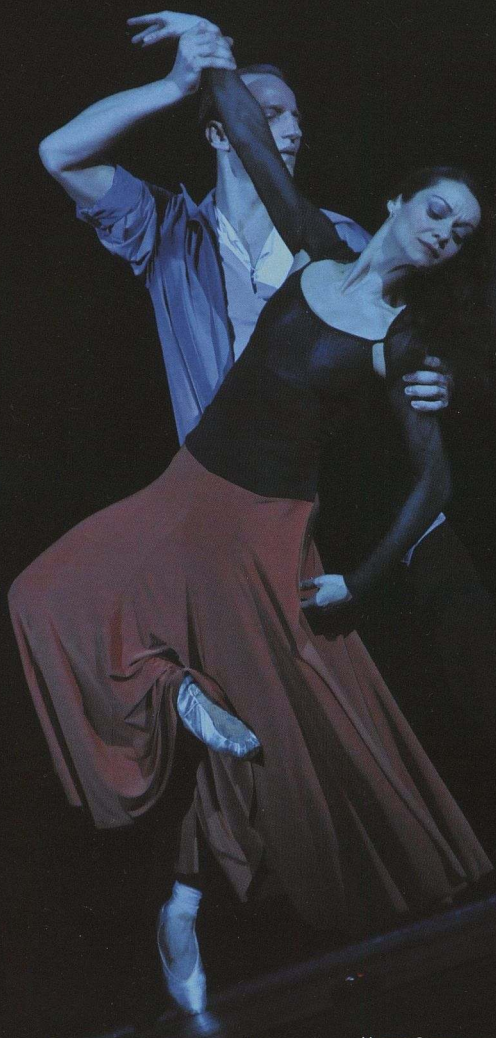
Фото предоставлены театром

Сцена из спектакля.



ДО ПОЛНОЙ ГИБЕЛИ ВСЕРЬЁЗ

В Иркутском музыкальном театре имени Н.М.Загурского состоялась премьера балета «Кармен». Жанр спектакля определен как «рок-балет», его музыкальная основа – рок-композиции на темы Ж.Бизе и традиционные испанские мелодии (автор аранжировки Д.Родионов).



Мария Стрельченко (Кармен)
и Юрий Щерботкин (Хосе).

Постановщик балета Людмила Цветкова верна себе в поисках актуального смысла классических произведений. Ею предложена собственная оригинальная интерпретация культового сюжета.

Хореографическая партитура нового балета выстроена в соответствии с музыкальным материалом – на основе взаимодействия классики и танца модерн. В этот «смешанный» стиль, характерный и для других балетов Л.Цветковой, на этот раз органично включены и некоторые элементы танца фламенко.

Еще несколько лет назад Л.Цветковой был поставлен концертный номер «Кармен», в котором раскрылись неожиданные стороны дарования ведущей балерины театра Марии Стрельченко, – ее зрители привыкли видеть в основном в лирическом репертуаре. В эксцентричном, полном импровизационной свободы монологе героини соединились угловатая грация «естественных» движений и агрессивный напор. Именно из этого фрагмента, как из зерна, и вырос новый балет, в котором импульсивная, непредсказуемая Кармен изъясняется на языке «свободного» танца с его пластическими диссонансами (в то время как хореографический язык ее соперницы Микаэлы выдержан в графически-острой неоклассической манере).

Фабула оперного источника, воспроизведенная во всех подробностях – от женской потасовки, сопровождающей появление героини, – до предвещающей финал сцены гадания – трансформирована в иной, вполне современный, план, сюжетно разработанный, впрочем, еще Антонио Гадесом. Темой спектакля стали релетиции балета «Кармен», местом действия – балетный класс (художник Татьяна Королева, Санкт-Петербург), действующими лицами – хореограф и артисты, с роковой предопределенностью повторяющие судьбу своих героев.

Современная «проза жизни» деформирует классический сюжет: бравурная выходная ария тореадора становится всего лишь аккомпанементом эффектной «фотосессии», коррида превращается в дефиле с бутафорской колесницей. Да и сама гибель героини выглядит одной из тех «маленьких трагедий», что время от времени приковывают к себе внимание колонками хроник происшествий. Не случайно заметными персонажами в спектакле становятся появляющиеся в кульмина-

ционные моменты действия журналисты, для которых важен любой «информационный повод», будь то премьера нашумевшего спектакля или криминальный скандал в театре.

В спектакле Хосе предстает в образе преуспевающего мастера, Тореро – легкомысленного озорника, любимца балетной труппы, Микаэла – самодельной прима. Однако появление Кармен преображает всех, заставляя жить на пределе душевных сил – «до полной гибели всерьез».

Микаэла в темпераментном и психологически точном исполнении Татьяны Садовой (в этой роли интересно выступила и молодая балерина Дина Ясницкая) – признанный лидер балетной труппы, в основе этого лидерства – уверенное владение своим ремеслом. Даже в весьма откровенном любовном дуэте она сохраняет безупречную чистоту линий и особый «балеринский» шик. Но все эти достоинства меркнут перед магией яркой артистической личности, какой предстает в спектакле Кармен.

Кармен в спектакле Людмилы Цветковой не похожа ни на оперную героиню-вамп, ни на бунтарку, бросающую вызов окружающему миру. В исполнении Марии Стрельченко она напоминает скорее современную «крутую» девчонку, которой, казалось бы, все ничем. Но за демонстративной бравадой этой Кармен неожиданно открываются душевная чистота и незащищенность перед жизнью. С увлечением разыгрывая роль неотразимой обольстительницы в сценах с Хосе (Юрий Щерботкин), она неожиданно для самой себя оказывается во власти чувственного Тореро (Вячеслав Gladких).

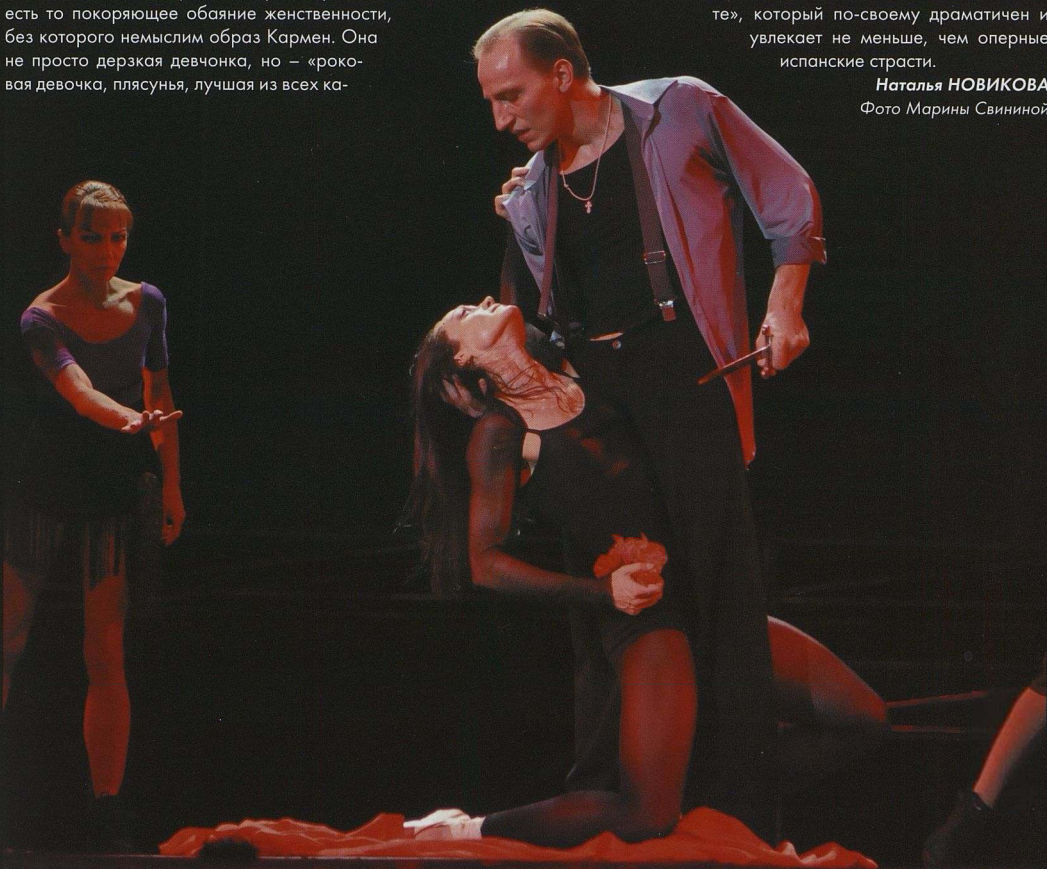
Вместе с тем, в героине Марии Стрельченко есть то покоряющее обаяние женственности, без которого немислим образ Кармен. Она не просто дерзкая девчонка, но – «роковая» девчонка, плясунья, лучшая из всех ка-

мей». Стихи Анны Ахматовой (кстати, тоже навеянные балетными впечатлениями) вспоминаются уже в прологе спектакля, когда танцующая Кармен является, как «дымное исчадие полнолуния» в видениях героя.

Эта мизансцена, открывающая балет и повторенная в его эпилоге, с самого начала обозначает романтическую коллизию сюжета. В спектакле разыгрывается не только история любви, но и драма героя, томящегося в поисках недостижимой мечты. Хосе лишь на мгновение обретает свой идеал и навсегда утрачивает его по собственной вине. Архетипический сюжет не перестает будоражить фантазию хореографов. Образ главной героини двойся: она предстает то идеальной возлюбленной, то вполне земной танцовщицей-артисткой, погруженной в театральный быт.

Театральный быт – средоточие жизни артистов – с его безалаберностью, борьбой амбиций, изматывающей работой становится самостоятельной темой в новой «Кармен». Не случайно одной из кульминаций действия автор делает балетный урок, разворачивающийся в балетный «триумф». Рутинная повседневная работа, из которой рождается спектакль-праздник. Создание спектакля как маленький подвиг, требующий предельной концентрации энергии. Балетмейстер и артисты, вдохновляющие друг друга и ограниченные в собственном творчестве взаимной зависимостью – «скованные одной цепью», «прикованные к одной колеснице». Театральное соперничество, подчас ломающее судьбы. Все эти темы присутствуют в спектакле Людмилы Цветковой. Его поставлен не только «балет в балете», но и «балет о балете», который по-своему драматичен и увлекает не меньше, чем оперные испанские страсти.

Наталья НОВИКОВА
Фото Марины Свиной



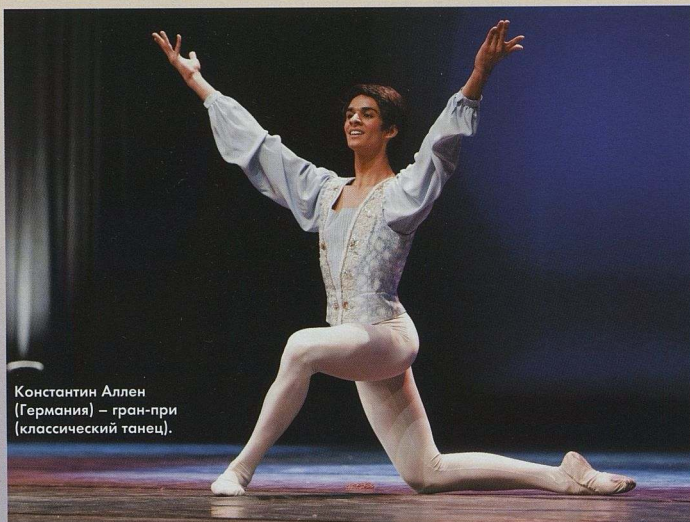
Мария Стрельченко (Кармен) и Юрий Щерботкин (Хосе) в финальной сцене спектакля.

Русский акцент ТАНЦЕВАЛЬНОГО ОЛИМПА

В Берлине прошел очередной конкурс для детей и юношества «Танцевальный Олимп». В этом году он проводился в восьмой раз и сделал уверенный шаг к тому, чтобы прослыть самым массовым танцевальным конкурсом в мире. Немного статистики – почти тысяча участников, четыреста хореографических номеров, более тридцати стран, представленных на Танцевальном Олимпе юными талантливыми танцовщиками всех жанров. География от традиционно «балетных держав», таких как Россия, Америка, Франция, Италия, Украина, Беларусь, до тех, что недавно, но очень ярко пришли в этот вид искусства: Венесуэла, Бразилия, Португалия, Корея, Япония...

Что до профессионального уровня, то он здесь традиционно разный, демократичный. Фестиваль поддерживает как профессионалов, так и любительские школы классического танца, модерна, народного и эстрадного танца.

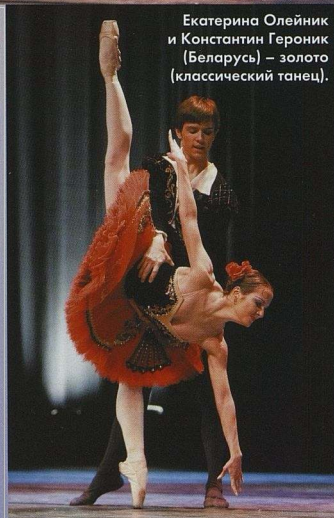
Если говорить о жюри, то в этом году всемирно известного танцовщика и хореографа Владимира Васильева сменил на посту председателя жюри Танцевального Олимпа не менее знаменитый его тезка, «действующая» Звезда классического танца, директор Штатсбалет Берлин, Владимир Малахов. Владимир Викторович, в свою очередь, остался почетным президентом жюри, и именно он на закрытии конкурса поздравил со сцены лауреатов и сказал много теплых слов в адрес Танцевального Олимпа и его участников. В состав жюри вошли директора многих известных балетных трупп и школ мира, что позволило включить в число призов для участников гранты на обучение в самых престижных хореографических учебных заведениях для наиболее одаренных и перспективных детей. Судили начинающих артистов в напряженном режиме, самоотверженно, профессионально, а иногда и в несколько смен такие известные деятели хореографии как: Сергей Филин, возглавляющий сегодня балет Большого театра; Директор Национального балета Украины Виктор Яременко, Директор Токио Сити Балет Ицую Ичикава Адачи, Штефи Шерцер, директор танцевальной академии Цюриха, директор Национального балета в Афинах Кристина Стефану, руководитель берлинской государственной балетной школы Марек Розички, директор штуртартской балетной школы Тадеуш Матач. Стати, именно воспитаннику этого учебного заведения досталась главная награда Танцевального



Константин Аллен
(Германия) – гран-при
(классический танец).

Олимпа – Гран-при присудили ученику выпускного класса, представителю Германии Константину Аллену, многообещающему танцовщику с прекрасными данными и великолепной школой, полученной им из рук легендарного русского педагога, работающего ныне в штуртартской школе Джона Кранко, Петра Антоновича Пестова.

Приятно, что Танцевальный Олимп дает нам право гордиться русской танцевальной школой. Во всех проявлениях – от русских педагогов иностранных участников-победителей (а их было немало, португальских танцовщиков привез замечательный педагог Михаил Завьялов, регулярно поставляющий на балетные конкурсы интересных представителей лиссабонской школы, из Америки с ученицами приехала известная балерина и преподаватель классического танца Галина Козлова, организатор и

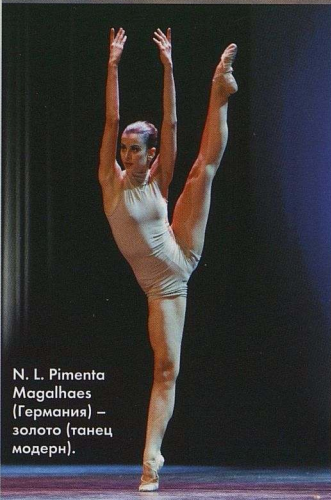


Екатерина Олейник
и Константин Героник
(Беларусь) – золото
(классический танец).

директор собственного конкурса, до замечательных участников из России, составивших самую многочисленную сборную команду. Представителем русской балетной школы можно считать и уроженца Одессы, организатора, инициатора и бессменного директора, одним словом – Зевса этого Танцевального Олимпа, Алексея Бессмертного, чьи усилиями и желанием конкурс столько лет живет и развивается. И, наконец – место проведения танцевального состязания – Русский дом, расположенный в самом центре Берлина, предоставляющий сцену и репетиционные залы на несколько дней конкурсных просмотров.

Для рассказа о лауреатах, лучше всего перейти к гала-концерту, завершившему конкурсный марафон. Лишь обладатели золотых наград смогли принять в нем участие – так много номинаций, разделивших участников по возрасту и по танцевальным жанрам, предусмотрено его правилами. И действительно, как определить, кто лучше, упомянутый выше «классик» Константин Аллен, или экспрессивная группа модерн-танца из Бразилии, тоненькие японские балерины или весьма преуспевшие в последние годы в контемпорари корейские танцовщицы, потрясающе красивая и пластичная танцовщица из Германии – мечта любого современного хореографа, или темпераментный массовый задорный танец российских детских ансамблей народного танца? Этот конкурс – скорее фестиваль, как пестрое лоскутное одеяло, собирает рядом самые разные стили, школы и национальные мотивы, да так, что дух захватывает от многообразия и фантазии. Здесь не возникает желания противопоставлять и сравнивать. Кажется, весь мир перед тобой от-

Студия «Арабеск» (Россия, Москва) – золото (ансамбли танца модерн).

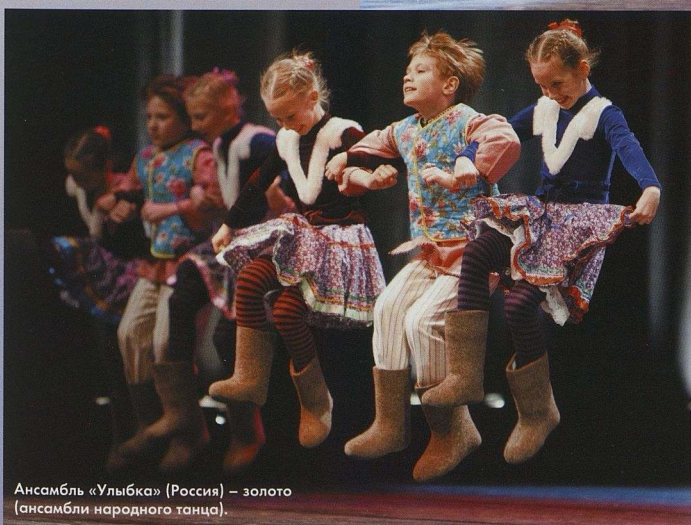


N. L. Pimenta Magalhaes (Германия) – золото (танец модерн).

крывается; каждый жанр или национальная его интерпретация – новая распахивающаяся дверь, за которой новые возможности. Можно выбрать то, что больше понравится, можно взять отовсюду понемножку и создать свое. Только будь открытым и не бойся удивляться. Детям это еще легко, гораздо проще, чем взрослым. Так что подобная встреча друг с другом для них – она больше, чем какая-либо другая удивила и порадовала. Причем, не столько традициями школы классического танца, который был представлен очень достойно: пермское хореографическое училище в лице Дмитрия Бякова, замечательная пара из Казанского театра оперы и балета Кристина Андреева и Олег Ивенко, белорусы Екатерина Олейник и Константин Героник (когда речь идет о танце, все «постсоветское» все равно считаешь русским), Светлана Бедненко из Донецка. Поразили большего всего российские детские коллективы! То, что они существуют по всей стране, и такого, просто невероятно высокого профессионального качества! Очень хочется, чтобы страна знала своих героев: ансамбль «Солнышко» из Иркутска, оренбургский Театр музыки и танца «Щелкунчик», «Улыбка» из Екатеринбурга, «Юный ленинградец», «Сувенир» из подмосковной Лобни, совсем юные представители танца модерн московской студии «Арабеск»... Просто невероятно, что в России столько потрясающих преподавателей, создающих яркие и самобытные, массовые коллективы.

Ольга ГОНЧАРОВА

Фото Станислава Белыевского

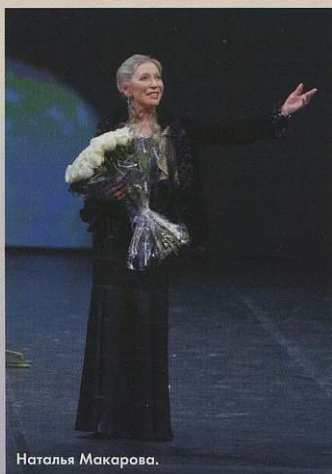


Ансамбль «Улыбка» (Россия) – золото (ансамбли народного танца).

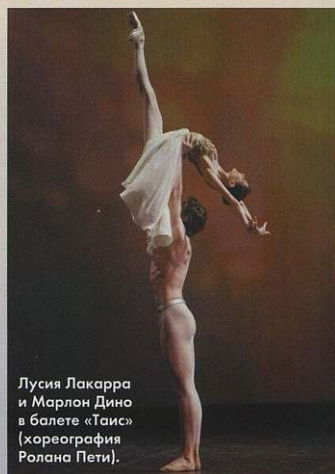
СОСТАВЛЯЮЩИЕ *успеха*

В Санкт-Петербурге прошёл юбилейный десятый фестиваль «Dance Open». Два фестиваля «Dance Open» и «Мариинский», возникшие почти одновременно («Мариинский» на год старше), проходят в Санкт-Петербурге в апреле чередой один за другим. И если главный потенциал «Мариинского» фестиваля – спектакли и премьеры самого театра плюс приглашенные иностранные звезды, то «Dance Open» шёл к своему нынешнему признанию с малого истока мастер-классов для отечественных и зарубежных участников, инициированному десять лет назад директором фестиваля Е.Галановой и его художественным руководителем В.Медведевым. Время доказало важность и жизнеспособность этой части проекта: в нынешнем году приехало 86 участников, из них только 5 были из России, а 80 из зарубежных стран. Итоговые показы участников, поделенных на возрастные группы, выглядели очень достойно.

Художественный уровень трёх концертов юбилейного фестиваля, первый из которых был отдан российским звёздам, второй посвященный творчеству Наталии Макаровой и заключительный блистательный Гала мировых звёзд шёл с художественной точки зрения по нарастающей. В нынешнем году впервые в программу фестиваля был включен Гала-концерт отечественных звёзд с участием классических танцовщиков, работающих в региональных театрах. Начинание робкое, подстрахованное участием в этом же концерте звезд из Большого и Мариинки, нашло неподдельный отклик и вызвало большой интерес у петербургской публики. Вызывает некоторое недоумение, что в этом концерте столичные звёзды танцевали классическую хореографию, а все приглашенные танцовщики из академических балетных театров России исполнили концертные номера современной хореографии, в которых им убедительно представить себя и тем более блеснуть было достаточно трудно. Нурлан Канетов (Казань) исполнил хореографию С.Бондуры на музыку Моцарта («Исповедь»), Екатеринбургские артисты показали



Наталия Макарова.



Лусия Лакарра и Марлон Дино в балете «Тайс» (хореография Ролана Пети).

фрагмент из балета «Палладио» с невнятной хореографией С.Фечо на музыку К.Дженкинса, солисты из Перми хореографию А.Мирошниченко на музыку Л.Десятникова («Ноктюрн»).

Было бы целесообразно приглашать провинциальных премьеров для участия в подобном гала с их лучшими классиче-

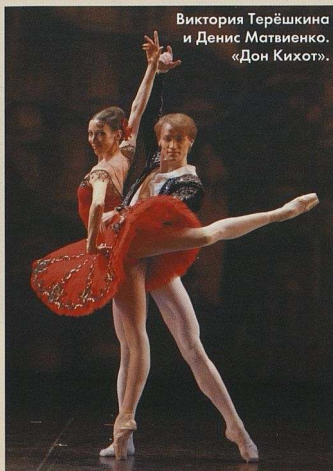
скими номерами, чтобы достойно представлять достояние балетных театров России. Ценимые в профессиональных кругах провинциальные артисты в состоянии украсить афишу и покориť взыскательную петербургскую публику именно своей профессионально-личностной уникальностью в исполнении хо-



Изабель Сьяравола и Марсело Гомес. «Дама с камелиями».



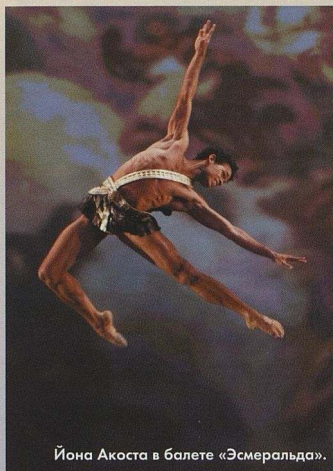
Наталия Макарова вручает приз Наталье Осиповой и Ивану Васильеву.



Виктория Терёшкина
и Денис Матвиенко.
«Дон Кихот».



Виктория Терёшкина в балете
«Баядерка».



Йона Акоста в балете «Эсмеральда».

реографической классики. И в этом направлении показа замечательных балетных номеров, существующих в репертуаре провинциальных классических танцовщиков у фестиваля «Dance Open» большие перспективы. Трудно вывезти балетный спектакль, далеко не все они в целом могут соперничать со столичными постановками, но представить своих лучших танцовщиков в одном проекте с мировыми звёздами может стать очень престижным для руководителей регионов. А сами танцовщики окажутся в замечательной атмосфере того неформального профессионального общения, которое существует на этом фестивале.

Другая составляющая фестиваля – приглашение на него ведущих хореографов и постановщиков, присуждающих памятные (отнюдь не конкурсные) премии этого фестиваля мировым звёздам. Возможность неформального профессионального общения в легендарной балетной столице составляет важ-

ную привлекательную сторону для всех гостей и участников фестиваля.

Каждый из фестивалей имеет свою тематическую направленность. Нынешний был посвящен юбилею Натальи Макаровой. Один из концертов, который вела она сама, комментируя его фрагментами и фразами из книги своих воспоминаний, был полностью составлен из её репертуара. В исполнении мировых звёзд были представлены её главные работы на сцене Мариинского театра и в зарубежных театрах, включая её работу с Баланчиным на Бродвее.

Неизменной на всех концертах «кляксой» были фоновые цветковые диапозитивы, подобранные не то, чтобы небрежно, а прямо-таки перпендикулярно хореографии, которая исполнялась на их фоне.

Безупречным технически, блистательным и упоительно выразительным был дуэт Дианы Вишнёвой и Марсело Гомеса (АБТ) в «Манон». Марсело Гомес обладает уникальным ощущением партнёрства, умением обладать единым дыханием с балериной, создавая качественно новое смысловое целое, неповторимое в своей художественной выразительности. Подтверждением этому стало и его выступление с Изабель Сьярвала в дуэте из «Дамы с камелиями» Дж.Ноймайера.

В целом, можно отметить высокий уровень танцовщиков, представлявших собой собрание ярких индивидуальностей. Все концерты стали праздником стилистического богатства классической хореографии, представленным Алиной Кожокору, Лусией Лакарра, Йоном Акоста, Стивеном МакРей, Викторией Терёшкиной, а также впервые выступавшим в России Александром Виреллесом, премьером Национального балета Кубы. Новое молодое поколе-

ние было достойно представлено Стивеном МакРеем и Сергеем Полуниным из Лондонского Королевского балета, Семёном Чудиным из Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

Нынешний фестиваль был перегружен «Дон Кихотом», исполнявшемся в каждом концерте одним из двух виртуозных дуэтов – Дениса Матвиенко и Анастасии Матвиенко или же Викторией Терёшкиной (Маринка) и Натальей Осиповой и Ивана Васильева (Большой). Танцовщики замечательные – но их исполнение в концертах склонялось к азартному состязанию на грани между трюком и танцем. Поэтому пленительный лиризм и абсолютная танцевальная цельность Лусии Лакарры получили наивысшее признание четырехтысячной аудитории «Октябрьского», отдавшего ей приз зрительских симпатий. Визитная карточка Осиповой и Васильева – «Пламя Парижа» также граничила с коммерческим бродвейским хитом, особенно, когда следом за ними в заключительном Гала выступил специальный гость фестиваля «BAD BOYS OF DANCE».

Возможности широкого профессионального общения второй год подряд представляет научно-практическая открытая конференция. Она привлекает не только специалистов-балетоведов, но, в первую очередь, самих практиков, постановщиков и хореографов, способных представить свои художественные ценности (порой поколенчески непримиримые по отношению к новому). А главное – это созидательный профессиональный опыт, которым так блистательно поделился на конференции руководитель Берлинского театра Владимир Малахов.

Юлия ЛИДОВА

Фото Михаила Логвинова

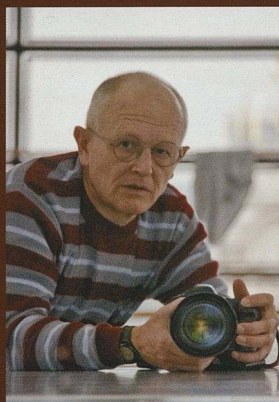


RCLASS

RUSSIAN



www.r-class.ru

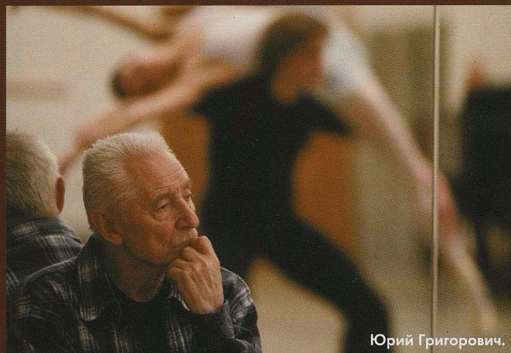


Михаил ЛОГВИНОВ начал фотографировать балетные спектакли и балетные конкурсы в Москве в начале восьмидесятых. Около десяти лет снимал как любитель, а с начала 90-х занимается балетной фотографией профессионально.

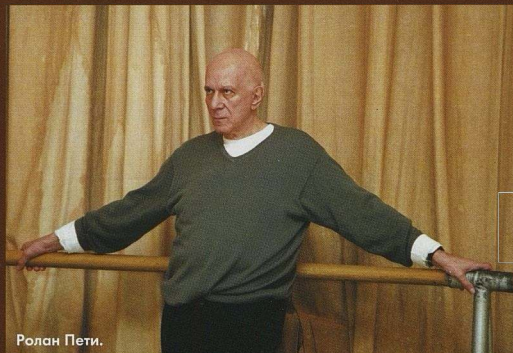
«Счастливи, что фотография позволила мне прикоснуться к творчеству таких выдающихся танцовщиков и хореографов как Галина Уланова, Майя Плисецкая, Владимир Васильев, Юрий Григорович, Ролан Пети, Джон Ноймайер, Морис Бежар, Николай Цискаридзе и многих других, давших возможность запечатлеть на фотографиях чудо, которое называется балет. – Говорит Михаил Логвинов. – Благодарен Большому и Мариинскому театрам, Балету Опера Гарнье, Русскому балету, Музыкальному театру имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Кремлёвскому балету за возможность сотрудничать с ними».

После первой фотовыставки в Театральном музее Санкт-Петербурга в 1994 году прошли выставки в Большом театре, в Штаатсопер В Берлине, в Штутгарте, 7 фотовыставок во Франции.

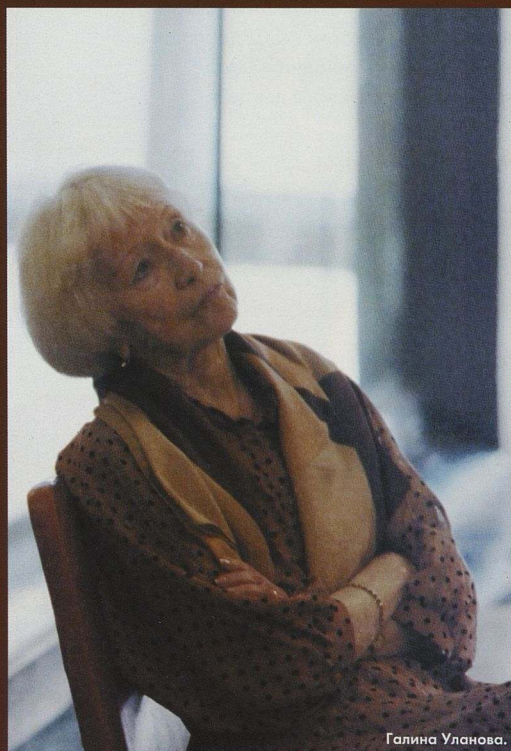
Его фотографии опубликованы во многих газетах, журналах и книгах о балете. В 2008 году во Франции издали персональный фотоальбом Логвинова *Europa Danse*.



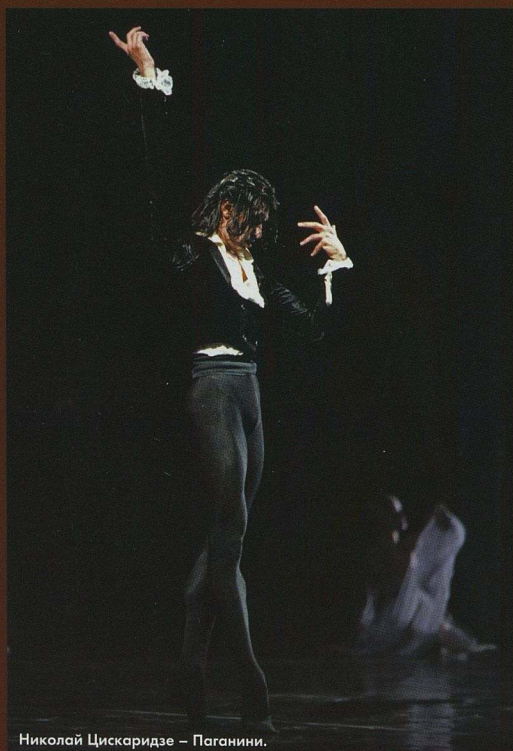
Юрий Григорович.



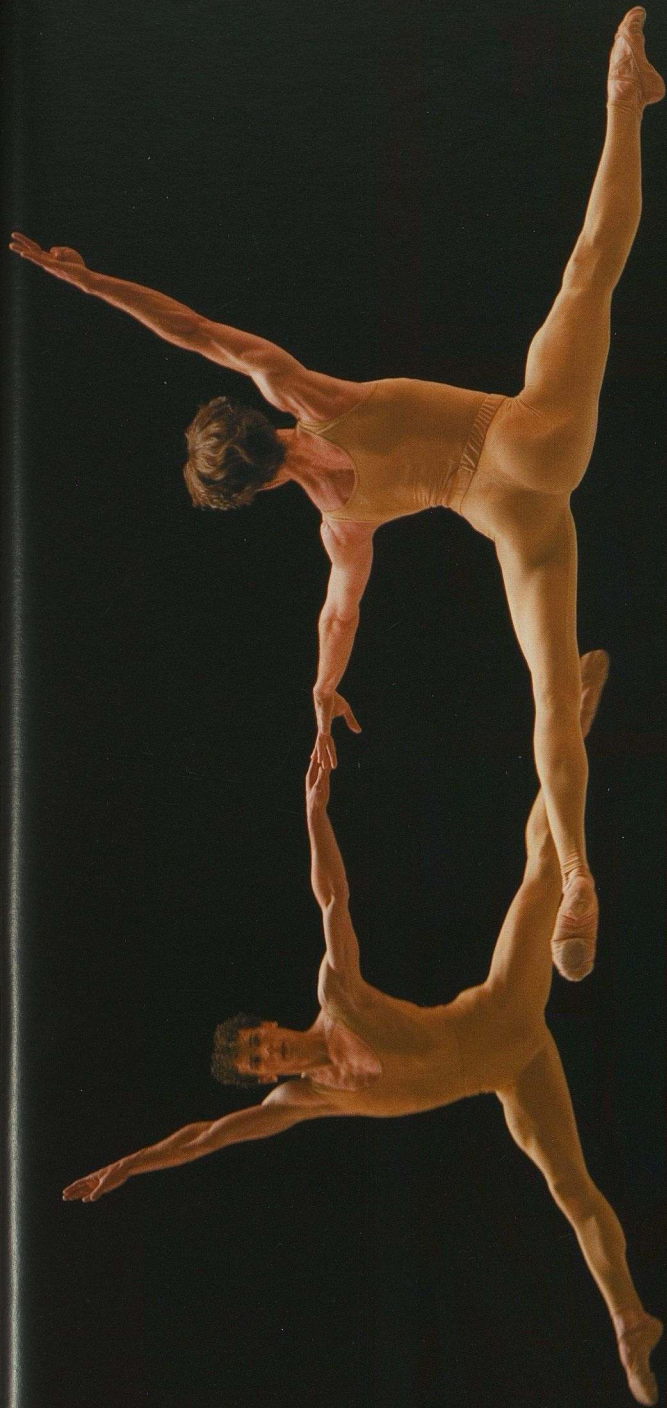
Ролан Пети.



Галина Уланова.



Николай Цискаридзе – Паганини.



Сцена из спектакля Ролана Пети «В поисках утраченного времени» (Опера Гарнье).



Анна Никулина (Жизель)
и Артём Овчаренко (Альберт).

Смелей в руке

Артём Овчаренко, выступающий на сцене Большого театра четвёртый сезон, продолжает стремительно набирать партии классического репертуара. Недавно он дебютировал в партии графа Альберта в балете «Жизель».

Артём Овчаренко рассказывает историю юношеской любви, трепетной и безрассудной. В сцене гадания, когда ромашка указывает Жизели, что возлюбленный её на самом деле не любит, юноша подбирает брошенный Жизелью на землю цветок и, даже не пытаясь снова пересчитать лепестки и, может быть, оторвать один из них, чтобы оставить нужное количество, возвращает его девушке. Весёлый и открытый взгляд беззаботного Альберта выдаёт в нём абсолютную уверенность в результате – произошла всего лишь досадная ошибка! Иначе и быть не может – настолько молодой дворянин верит в счастливую судьбу!

В сцене разоблачения, когда из крестьянского домика неожиданно выходят знатные вельможи и видят графа Альберта в крестьянской одежде, герой Артёма Овчаренко совершенно растерян. Объясняясь с невестой, перед тем, как поцеловать ей руку, Альберт не-

ожиданно бросает взгляд в сторону Жизели то ли, пытаясь убедиться, видит ли она происходящее, то ли уловить её отношение к новым обстоятельствам. Он ещё уверен в том, что ему удастся оправдаться. По мере того, как Жизель сходит с ума, молодой граф отзывается на каждое её душевное движение, забывая об условностях и предрассудках. Но понимать весь ужас происходящего Альберт начинает лишь тогда, когда девушка, пристально вглядываясь, его не узнаёт. Он хватается за голову – эгоизму приходит конец. С этого момента Альберт занят мыслями, как помочь Жизели стать прежней. Улыбка, озарившая было лицо графа, сменяется выражением ужаса – лишь на мгновение узнавшая его Жизель падает замертво. Мир игр и забав рушится.

Для трагического появления в лесном царстве виллис Артёму Овчаренко не нужен ни дорогой бархатный берет, ни массивные украшения. Для молодого

артиста важно духовное перерождение своего героя, способного испытывать глубокие и сильные чувства. К могиле Альберт выносит лишь букет белых роз и скромный черный плащ. Отзываясь на щемлящую музыку, медленной тяжёлой поступью раскаявшийся юноша приближается к могильному кресту, и жест его руки, обращенной к Богу, не остаётся только жестом отчаяния. Повторенный в финале, но уже с лилией, подаренной Жизелью на прощание, он может восприниматься ответом на услышанное на небесах восклицание, подарком состоявшейся в мистическом мире встречи.

Его Альберт, сохраняя искренность чувств до самого финала, нравственно преобразуется. И когда встречается с повелительницей виллис Миртой, не молит о пощаде, а мужественно и покорно выслушивает приговор: он полностью берёт вину на себя и не боится смерти.



Сцена из второго акта балета «Жизель».

В адажио с Жизелью Альберт Овчаренко подкупает правдивостью и глубиной чувств. Танец превращается в разговор двух душ, встретившихся в тишине таинственной ночи, и каждая поза, поддержка и жест в нём полны нежности, недосказанности, напоены ароматом ночных лилий. Привычный набор балетных па для своей центральной вариации танцовщик дополняет двумя стремительными прыжками вдоль сцены, которые придают ещё большую динамику его танцу. Он не увлекается сложностью

комбинаций, а подчиняет каждый жест, прыжок, пирует сценической ситуации — мольбе своего героя о прощении.

Финальную сцену, когда в руке героя Артёма Овчаренко остаётся лишь цветок лилии, в котором теперь для Альберта заключен целый мир, он наполняет своими собственными найденными жестами и деталями. Подойдя к могильному камню, проводит по нему рукой, точно хочет вновь прикоснуться к знакомому образу, но, не найдя его, отходит, положив на плечо черный плащ, да-

вящий на него непосильной ношей воспоминаний. Граф удаляется от места последнего прощания, всматриваясь вдаль в надежде вновь увидеть тень любимой девушки. Но не находя её и не в силах двигаться дальше, оборачивается, протягивая руку к месту, где исчезла Жизель, будто хочет последовать за той, что пробудила в нём любовь. Прижимая подаренный цветок к груди, Альберт встаёт на колени и склоняет голову перед памятью Жизели.

Надежда ПОЛЮБИНА



Финальная сцена балета.

Миф и изменение балетной моды

О том, что все в мире подчиняется универсальным законам, говорят физики, социологи, этнологи, но опасаются искусствоведы, хотя одним из этих общих положений является утверждение о том, что все в культуре мифологично [1, 2, 3] и ее развитие следует образцам, универсальным в своих проявлениях.

Мифы, в свою очередь, бывают космогоническими, повествующими о возникновении мира; космологических, объясняющими устройство мира; героическими, повествующими о действиях культурного героя, основывающего новый мир и конституирующего его законы. Все три разновидности объединяются в универсальную мифологию вечного возвращения [4, 5, 6].

Сезонные праздники реноваций мира являются не простыми повторениями акта творения, но ступенями восходящего/нисходящего итерационного процесса. Мифологизированное сознание отбрасывает то, что противоречит картине мира как «не-бывшее», оставляя лишь соответствующее культурной парадигме. И лишь на следующем этапе циклической истории новация может быть легитимирована через фигуру культурного героя [4, 5]. Так культурный герой становится *absolute beginner* (название мюзикла Джулиана Темпла о смене танцевально-музыкальных мод Британии в 50-е гг. XX века) нового мира, возвращая мифу о вечном возвращении его космогоническую итерационную функцию.

Культурное развитие идет легкой поступью, поскольку механизм преемственности является функцией культуры, а не ее сбоем. Любая высокоразвитая культура изменяется согласно законам передачи (священных) навыков и знаний.

Если мы обратимся к «Аспектам мифа» Мирчи Элиаде [7], то увидим, что отношение к мифу как к чтению сформировалось далеко не сразу. Миф эволюционировал в литературу из состояния, когда он проживался тотально, что хорошо известно русской литературоведческой школе [8, 9]. То, что миф проживается каждым культурным индивидом и сейчас, показывают как классики гуманитарной мысли [1], так и современные исследователи [2].

Кроме прямого наследования в культуре существует механизм символического захвата и символического присвоения святыни [6, 10]: поскольку изобретена святыня быть не может — она всегда обретается в результате передачи. Механизм захвата, связанный с насилием, тоже является священным для высокой культуры и принадлежит развитому социуму.

Посмотрим на русский классический балет с точки зрения мифологии.

Пришедший к нам из Франции, он, вне всякого сомнения, был той святыней, которую нам передавала самая культурная страна Европы, как подчеркивал это Ницше [11]. Скрупулезное воспроизведение каждой фигуры танца, каждого построения хореографа не говорит об отсутствии творческого начала в народном гении. Нет, в рамках мифопоэтического переживания социумом своего бытия каждое движение, доставшееся от культурного героя, каждый привитый им навык становятся священными. Иными словами, повторить «точь-в-точь» редакцию любого балета Петипа — акт литургический. Как из века в век не меняются формы богослужений, также неизменны должны быть священные формы *изначального танца* (классического балета).

Культурным героем русского балета стал Мариус Петипа. Но и «второстепенные герои» типа Сен-Леона не забыты — их танцы тоже хранит русская балетная школа и воспроизводит как обязательные.

Антикультурный бунт вызревал в среде сначала одетов, а после отступников классического балета. Сначала Михаил Фокин поплыл *против течения*. Затем разрушительная струя стала главенствующей для последователей Дягилева, и их число увеличивалось год от года. И вот уже Фокин, Нижинский, Мясин, Лифарь, Баланчин занимают место культурных героев нового мира. От-

ныне последователи «дягилев-культура» будут воспроизводить эстетику данных художников в качестве «священного наследия предков».

Это была точка перегиба, но не разрыва функции.

Разрывом казался момент, когда место балета заняли революционные «танцы машин» [12], а буржуазные «индивидуальности» (Дягилев и К^о) были вышвырнуты из РСФСР. Однако скоро стало ясно, что в основе «большевицкого проекта» лежит идея Империи, а это предполагало наличие имперской эстетики. Советская власть осуществила символический захват классического балета и стала на страже святыни. Для культуры это стало матрицей, на основе которой не только воспроизводилась она сама, но и строилась вся жизнь, ибо геометрия мира такова, что мельчайший фрагмент мироздания повторяет его общую конструкцию. Математики называют это каскадной структурой мира [13].

Сочинители новых танцев, советские хореографы, были разными. Голейзовский и Захаров, Лопухов и Григорович — все придерживались каких-то эстетических особенностей, но каждый из них продолжал линию классического танца. Одному была ближе народная стихия «земли» (Касьян Голейзовский), другому — внятный рассказ почти литературного уровня передачи (Ростислав Захаров). Третий стремился материализовать эмоцию, совершенно оторвав ее от носителя, возвращая танцу свойства, превышающие даже куртузность позднего Средневековья [14] (Федор Лопухов). А четвертый просто взял и создал Советский балет в стиле *ампир* (Юрий Григорович).

Каждый из этих хореографов занял уникальное место в пантеоне культурных героев нового мира Страны Советов, став одним из соучредителей нового мира Советской Земли.

Что произошло с теми, кто уехал?

Их работа не пропала даром, их наследие тоже оказалось востребованным. И что самое важное, оно тоже осваивается в мифологических терминах культуры.

Поскольку речь идет о вечно-актуальном переживании мифа, то при описании мифологизированной картины мира «здесь и сейчас» следует обращаться к устной традиции, а миф реконструировать из «слухов и сплетен», ибо его «дух» живет в том, что «и так всем известно».

Что известно «всем» сегодня в балете? Первое. Есть классический балет, который устарел. Мы отстали от Запада в этой области навсегда (предрассудок «прогресса»).

Второе. Держась за формы, объявляемые священными, мы на деле воспроизводим не «истинное древнее благочестие», а его «справу», к примеру, Григоровичем [15]. Что снижает градус святости (предрассудок традиционализма).

Третье. Поскольку весь западный балет родился из «Русских сезонов», то он по праву и в полном объеме является нашим культурным наследием и нашей собственностью (карго-предрассудок).

С этим согласиться нельзя по всем пунктам.

Во-первых, нельзя отстать от курса, который перпендикулярен твоему. Таким является современная хореография по отношению к классическому балету.

Во-вторых, уже было отмечено, что заложенный в культуре механизм развития составляет неотъемлемую часть самой этой культуры, если она высокоорганизована, а советский балет воз-

ник в результате этого священного процесса модификации.

В-третьих, западный балет – не наш, его плоды – не результат нашей культурной деятельности.

Однако утверждение о «нашем западном танце» стало едва ли не общим местом массового сознания. Что не безобидно, ибо полностью лежит в русле процессов, описанных «карго-культуром» [16].

Карго-культ – верования островных племен Океании, существующих на уровне грубых представлений о мире и в рамках грубой культуры. Возник этот культ от кораблей с «белыми богами» (колонизаторами, посетившими некогда остров), которые привозили на острова груз (карго) всяких полезных вещей. Потом боги удалились (оставили остров ввиду полной непригодности к эксплуатации его населения), но богами-то быть не перестали! И вот ждет туземец, когда вернется его белый бог, привезет новый груз. Это ожидание вполне религиозно – ожидается племенной бог, его, ожидающего, собственный бог. Прибывший багаж будет невыразимо прекрасен, дары богов будут намного превосходить то, что может родиться на отчем месте. Поэтому нет необходимости возделывать пашни и чинить жилища – они прокляты, они лишены святости. Они богооставлены. Свят лишь ожидаемый из-за моря груз – карго.

Данные идеи существуют в отечественном балете, к сожалению, не только на уровне бессознательного: они проговариваются общим местом рассуждений о том, что «Большой устарел, да и Маринка тоже».

Бороться с этим немыслимо: карго-воззрение иррационально, но лежит в священной области. Обратим внимание на правдоподобную, хотя и вульгарную, логику рассуждений. У истоков хореографии XX века стояли русские. Хореография была новой. У нас пророков не приняли. Они основали «прекрасный новый мир» балета за границей. Все современные хореографы суть последователи изгнанников. Разработчики наших, русских, традиций. И теперь мы ждем, когда нам вернут то, что принадлежит нам по праву.

Кое-кто из хореографов живет в мире карго-эстетики и более или менее успешно имитирует западные образцы танца (Кирилл Симонов, Алла Сигалова, Алексей Ратманский). Балетная лачуга осыпается в совершеннейшем единодушии «современных хореографов». Кое-кто воспроизводит древние образцы в меру своего разумения (Сергей Вихарев, Юрий Бурлака). Споры между «реставраторами» идут жесточайшие, но здание балета ими только укрепляется. Кто-то пытается делать свое, опираясь на наследие русского и советского балета, но их опыты не присутствуют в пространстве «актуального устного предания». Между тем, совершенно ясно, какое из течений в нас сквозь мифологизированной балетной жизни отвечает запросам высокой культуры, а какое прямо ведет к культурной деградации.

Механизм балетной изменчивости следует понимать. Хотя бы для того, чтобы зряче выбрать тот или иной путь в культуре.

Евгений МАЛИКОВ

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифологии – М.: Академический Проект, 2008.
2. Козолупенко Д.П. Мифопоэтическое мировосприятие – М.: «Канон», 2009.
3. Кухта М.С. Специфика символического выражения онтологических оснований мифосознания. – Томск: Изд-во ТГУ, 1997.
4. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторимость – СПб.: Алетейя, 1998.
5. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии – М.: REFL-book, К.: Вагнер, 1996.
6. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное – М.: ОГИ, 2003.
7. Элиаде М. Аспекты мифа – М.: Академический проект, 2010.
8. Мелетинский Е.М. Избранные статьи и воспоминания – М.: РГГУ, 2008.
9. Фрейдэнберг О.М. Миф и литература древности – Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
10. Жирар Р. Насилие и священное – М.: Новое литературное обозрение, 2010.
11. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Прелюдия к философии будущего; К генеалогии морали: Poleмическое сочинение – М.: Академический Проект, 2007.
12. Мислер Н. В начале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века – М.: ООО «Издательство «Искусство – XXI век», 2011.
13. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы – М.: Институт компьютерных исследований, 2002.
14. Хейзинга Й. Осень Средневековья – М.: Наука, 1988.
15. Яковлева Ю.Ю. Маринский театр. Балет. XX век – М.: Новое литературное обозрение, 2005.
16. Элиаде М. Мифистифель и андрогин – СПб.: Алетейя, 1998.

Ключевые слова

Миф. Танец. Культурный герой. Карго-культ.

Key words

Myth. Dance. Culture hero. Cargo cult.

Краткая аннотация к статье

Статья рассматривает традиционные механизмы передачи и приобретения «священных» знаний применительно к преименности танцевальных форм, а также выявляет причины расцвета отечественной хореографии в рамках «консервативной» модели и деградации в рамках «авангардной».

Summary of article

The present paper "Myth and the change of ballet fashion" deals with the study of traditional mechanisms of transfer and acquisition of "sacred" knowledge with regard to the continuity of dance forms. The reasons of the flourishing of Russian choreography in "conservative" model and its decline in the "avant-garde" model are revealed.

Коротко об авторе

Е.В. Маликов – балетный и арткритик ([HYPERLINK "http://malikow.ru"](http://malikow.ru) <http://malikow.ru>), обозреватель «Литературной газеты» (отдел «Искусство»), работает над диссертацией «Танцевальная символика в мифологическом восприятии действительности» (МГАХ, Кафедра хореографии и балетоведения).

E-mail: eugene@malikow.ru

About the author

Eugene V. Malikow – ballet and art critic, observer of Literaturnaja Gazeta (Literature Newspaper, Department of Fine Arts). He works upon thesis "Dance symbols in mythological perception of reality".

E-mail: eugene@malikow.ru



Хореограф Игорь Бельский.

«ЛЕНИНГРАДСКАЯ симфония»

Это была знаменательная и необычная премьера: 14 апреля 1961 года на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С.М.Кирова впервые увидел свет рампы новый балет «Ленинградская симфония», осуществленный на музыку первой части Седьмой симфонии Д.Шостаковича. Хореограф-постановщик Игорь Бельский выступил также и в качестве сценариста. Художник М.Гордон, дирижер Е.Дубовской.

Премьера имела огромный успех, для многих зрителей и особенно музыкантов балет на музыку симфонии Д.Шостаковича стал неожиданным открытием. Но оказалось, что у этого балета была своя предыстория.

В феврале 1945 года в Нью-Йорке известный балетмейстер Леонид Мясин первым показал постановку «Ленинградской симфонии». Можно предположить, что хореограф слушал симфонию Шостаковича еще раньше. Впервые за рубежом она прозвучала 22 июня 1942 года в «Альберт-холле», в Лондоне, на одном из знаменитых просветительских «Промнад-концертов» Генри Джозефа Вуда – известного английского музыканта и просветителя. Но прежде, чем попасть в Англию, симфония прошла долгий, полный опасности путь. Исследователь творчества Д.Шостаковича С.Хентова писала: «В марте 1942 года партитура симфонии в виде катушек фотоленки и одного экземпляра переписанных голосов была послана из Куйбышева за рубеж очень сложным путем: на самолете через Ташкент, Ашхабад, в Иран, оттуда в Ирак, Египет, через Африку, Атлантику в Лондон». ¹ Исполнение Седьмой симфонии произвело огромное впечатление на англичан и вызвало такой живой интерес, что с партитурой захотел ознакомиться Бернанд Шоу. В сентябре 1942 года великий драматург получил от автора экземпляр с дарственной надписью.

Вполне возможно, что именно в то время Леонид Мясин и услышал впервые радиотрансляцию симфонии. А, возможно, он познакомился с произведением, когда им дирижировал великий Артуро Тосканини, которому Шостакович доверил первое исполнение в Америке. Правда, вряд ли балетмейстер был на самой премьере – 19 июля 1942 года, среди тысячи пятисот первых слушателей, но, наверняка, приобрел пластинку с записью этого исторического концерта в «Радиосити» в Нью-Йорке. Так или иначе, Л.Мясин, как и многие русские соотечественники, жившие за рубежом, не остался в стороне от музыки великого русского композитора.

Мечтал перевести симфонию на язык хореографии и выдающийся русский художник М.Добужинский, живший тогда в Америке и слышавший ее по радио. Поразившая художника музыка толкнула его к активным действиям: он замыслил грандиозный спектакль на музыку разных сочинений Д.Шостаковича с включением в него Седьмой симфонии. Было написано либретто, созданы эскизы декораций, но осуществить задуманное не получилось.

Балетмейстер И.Бельский обратился к партитуре Шостаковича через шестнадцать лет после постановки Л.Мясина. И тому были достаточно веские причины. Балеты, в которых

танец стал служить пластическим воплощением симфонической музыки, получили широкое распространение в России только с конца пятидесятых годов прошлого века. Однако первые попытки создания балета-симфонии предпринимались еще в начале двадцатых годов XX столетия. Созданная Ф.Лопуховым танцсимфония «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л.Бетховена в репертуаре Мариинского театра не удержалась, тем не менее, спустя десятилетия, один из участников спектакля Дж.Баланчин назвал постановку гениальной.

И.Бельский оказался одним из тех хореографов, кто возродил опыты Ф.Лопухова.

Осуществлению замысла предшествовала большая и кропотливая работа над партитурой. Для воплощения своей идеи Бельский взял только первую часть Симфонии, в которой «увидел» пластический эквивалент своего замысла. Как писала В.Красовская, «для Бельского уважение к композиторской мысли всегда означало верность образному смыслу, духу музыки. В Седьмой симфонии это дало высокий результат». ² И.Бельский стремился понять образность симфонической ткани произведения, пластически воссоздать ее средствами инструментально-образного классического танца.

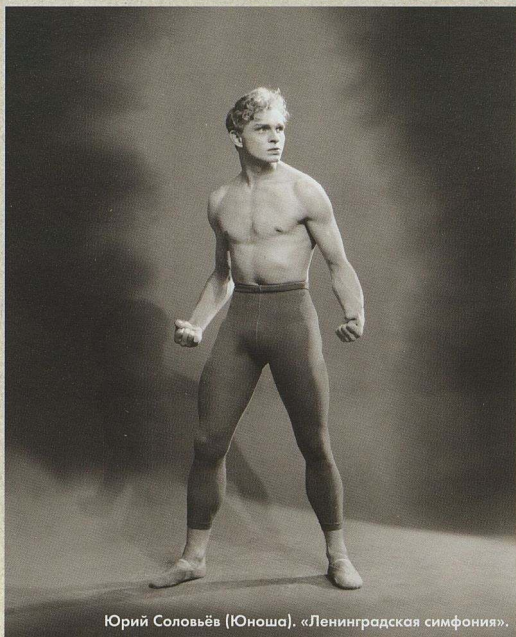
Тема «мирной жизни» и следующая за ней «тема нашего», «прокравдающаяся», нарастающая, разрушающая, столкновение двух сил, двух антагонистических миров. Постига образность симфонии, балетмейстер стремился создать адекватное симфоническое танцевальное произведение.

Так, в начале спектакля пластическая кантилена движений артистов подчеркивала спокойное и радостное восприятие окружающего мира. Дуэт Юноши (Ю.Соловьев) и Девушки (А.Сизова), «как бы впянный с проведением побочной темы в общее развитие пластических тем города», ³ создавал зримый образ мирной жизни не только главных героев, но всего русского народа.

Их пластический диалог, подхватываемый и развиваемый артистами кордебалета, то растекался в горизонталях партнерных обводок и элегичных пируэтах, то «взрывался» воздушными полетами Девушки в сильных и нежных руках партнера. Слово белые голуби парили они над мирной землей...

Для характеристики образов Юноши и Девушки балетмейстер использовал «открытые» движения классического танца – grand jeté en avant, исполняемые, как правило, в позе effacée, grand pas de chat с фиксацией позы в воздухе или в руках партнера «лирические» протяженные développés, чуть «задумчивые» с покачиванием jeté balancés, трепетные pas de bougée и игривые pas soulevés...

Но вот возникла едва слышимая, тревожная барабанная дробь, которую подхватывали «жесткие» pizzicato скрипок и альты. Динамично нарастая, рождалась тема Зла. Издалека, сначала едва слышно, затем все грознее и неумолимее, она росла и ширилась, незаметливая, навивно-нашеобразная



Юрий Соловьёв (Юноша). «Ленинградская симфония».

ная песенка постепенно превращалась в грозный марш черно-коричневых стервятников.

Балетмейстер, следуя за композитором, тонко уловил и выразил пластически постепенное нарастание темы нашествия. Юноши и девушки как бы продолжали мотив мирной жизни, а в это время все ближе и ближе, все слышнее и слышнее, постепенно накатывалась музыка грозной беды. То один, то другой герой, как бы вскрикнув, падал, исчезал в гуще копошившейся коричневой массы. Тема мирной жизни «убывала», как убывали ее герои, а тема «нашествия» разрасталась и множилась коричневой чумой, расплываясь по сцене. Кажется, зло ширится, нарастает и вот-вот победит...

Музыкальное столкновение тем нашло адекватное пластическое решение. Балетмейстер, следуя за разработкой музыкального материала, «сталкивал» в танцевально-пластических поединках силы добра и зла через единоборство главного героя – Юноши с вражеской массой – тулой, беспощадной, лишенной каких бы то ни было признаков человечности.

Ломаная, грубая, механистическая пластика врагов, зримо выраставшая из музыки, ползуче растекалась по сцене. Высокие, смелые, полетные, открытые прыжки главного героя и его друзей олицетворяли не только стремление к свободе, но и одержимость всего русского народа в борьбе с врагом. Герои в мощных порывах рассекали сцену в стремительных *jeté*, «врезаясь» в полчища врагов, сокрушая их силой мужества, стойкости, самоотверженности. Они парили над врагом, словно могучие птицы, ведомые предводителем – Юношей. Центральный образ при всей символичности трактовки не скрывал ярких индивидуальных черт. Участие Ю.Соловьёва определило высокий технический уровень хореографического решения роли.

Бельский отказался от использования вариаций как хореографической формы, характеризующей персонажей и показывающей технические возможности артистов. Соло Юноши

то возникало из массовых танцев, то растворялось в их мощном потоке. Основу партии составляли движения из первой «мирной» части балета, «портретной» характеристики героя. Но как менялась их тональность! Романтически-просветленные и мягкие мажорные краски уступали место экспрессии, героической мощи и силе. Большие прыжки *grand jeté en avant*, *grand jeté entrelace*, исполняемые в различных ракурсах, усложненные комбинированием с *fouetté*, *jeté* с подогнутой на *passé* ногой, затаянные *soubresaut*, сверкающие *sabrieoles*, дерзновенно охватывали пространство и «наступали» на врагов, стремительно-напористое и полетное *jeté en tournant* рождало нового сценического персонажа – самоотверженного защитника Родины. Каждый взлет Юноши повергал врага, вдохновлял соратников по борьбе. Каждое падение героя, «затапываемого» коричневой ползающей массой, превращалось в сжатую пружину нового смелого, дерзкого и бесстрашного толчка в воздух для продолжения борьбы.

В «Ленинградской симфонии» музыка Шостаковича и хореография Бельского слились в такой единый и мощный поток, что после этого спектакля оба произведения воспринимались нераздельно. Для тех, кто хоть раз видел «Ленинградскую симфонию», само звуковое восприятие рождает воспоминание о созданном И.Бельским балете с его адекватным визуальным прочтением музыки. Пожалуй, на сегодняшний день трудно представить иное пластическое решение Симфонии Шостаковича.

Попытка поставить балет «Ленинградская симфония» была предпринята чехословацким балетмейстером Л.Огоуном в 1962 году, через год после премьеры балета И.Бельского.

В 2002 году к музыке Седьмой симфонии обратился пермский хореограф Е.Панфилов, создавший пронзительный спектакль «Блок Ада». Он разбил музыку Д.Шостаковича вставками из песен 1930-1940-х годов как «вещественными доказательствами» эпохи. Пластика героев в этом спектакле была лишена балетмейстером широты и полета, как это было у Бельского. Но трагическая сила спектакля Панфилова-хореографа не расходилась с трагической музыкой Шостаковича. Просто это был другой спектакль...

В балете «Ленинградская симфония» И.Бельского виртуозный мужской классический танец был использован в полной мере в качестве основного выразительного средства создания героического образа. В этом заслуга не только балетмейстера, но и первого исполнителя главной партии Ю.Соловьёва. Их смелое, яркое содружество было подготовлено поисками и практикой советского театра двадцатых-сороковых годов. Но, следует признать, что источником столь выдающегося творческого достижения явилась музыка Д.Шостаковича, «подтолкнувшая» хореографа И.Бельского к смелому, новаторскому решению героической темы в русском балете 1960-х годов, которое пластически открыло новый этап в развитии балета второй половины XX века.

Владислав ИВАНОВ

Фото предоставлено театром.

P.S. К шестидесятилетию окончания Второй мировой войны в Шанхае увидела свет рампы еще одна сценическая версия Седьмой симфонии Шостаковича. На этот раз московский хореограф Андрей Петров в содружестве с китайскими деятелями балета создал двухактный спектакль «Ленинградская симфония» с использованием музыкального текста Шостаковича полностью (см. журнал «Балет» №2 за 2006 год).

Примечания

1. Хентова С. Шостакович. Творчество и жизнь: Монография. В 2-х книгах, книга 2. Сов. композитор, 1986. с. 104-105.
2. Красовская В. В середине века (1950-1960-е годы). В сб.: Советский балетный театр. 1917-1967. «Искусство», 1976. с. 273.
3. Там же.

Реверанс

ПЕРВОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЕ ПОВОЛЖЬЯ – 50



Ю.Балашова и И.Иванов
в балете «Корсар».

Балетному училищу Саратова исполнилось пятьдесят лет, и юбилей с подобающей торжественностью отметили в Театре оперы и балета: звучали поздравления от властей города и почетных гостей, но казенщины не было и в помине. Празднование вылилось в увлекательный спектакль, главную тональность которого составили чувства признательности и любви. Зрительный зал взорвался овацией, когда на экране возникли фото и кинокадры, запечатлевшие события из истории школы, лица преподавателей и учащихся разных поколений. Прошлое – далекое и недавнее – перекликалось с настоящим, когда на сцену выходили выпускники школы – солисты из Москвы, Петербурга, Саратова. Завершило вечер прелестное «Маленькое Гран па» в постановке петербургского хореографа Александра Полубенцева и исполнении учеников средних классов училища.

Не станем утомлять читателя перечислением доброй сотни имен, прозвучавших со сцены. За каждым – труды и свершения, снискавшие высокую репутацию саратовской балетной школе. Многие имена можно найти в изящном, богато иллюстрированном буклете, выпущенном специально к юбилею (составители – Л.Калуцкова и Л.Телиус). Здесь есть «Страничка истории» с кратким обзором пройденного за полстолетия пути. С любовью рассказано о создателе учи-

лища – легендарном танцовщике, балетмейстере и педагоге Валентине Адашевском, о первом директоре Лидии Шелогуровой, первом завуче Нине Дергиловой, о людях, которым училище обязано успешной деятельностью. С фотографий смотрят лица директоров и художественных руководителей, первых учащихся (1960) и первых выпускников (1968). Среди них Нина Трофимова и Виталий Бгашев – будущие звезды саратовской сцены, Нина Осипян и Наталья Шалашнова – солисты Государственного театра классического балета под руководством Н.Касаткиной и В. Василева, балетмейстер Алексей Горбачев, еще в школе обнаруживший редкий дар сочинять.

В главе «Легендарные и блистательные» собраны литературные портреты сподвижников Адашевского, первых саратовских балерин и педагогов Виктории Урусовой, Веры Дубровиной и их коллег – Нины Максимовой, Людмилы Коленченко, Эльзы Сулеймановой, Юрия Горбачева, Геннадия Альберта, – тех, кто блистал на саратовской сцене и закладывал педагогические традиции школы.

Нельзя читать без волнения лирическую главу «Реверанс», где нынешние преподаватели Людмила Телиус (художественный руководитель, народная артистка России), Ольга Круглова (завуч с тридцатилетним стажем), Елена Дергилова, Лев

Медведев, Евгений Сердешнов и Галина Еникеева (педагог Академии русского балета имени Вагановой) вспоминают своих учителей. К уже названным именам прибавим Ирину Князеву (педагог младших классов), Тамару Лютую (второй директор училища), Нину Дергилеву (звуч).

В главе «Кто зажигает звезды» освещена сегодняшняя жизнь училища, получившего в 1998 году статус Хореографического отделения Саратовского областного колледжа искусств. Новый титул звучит, может быть, не столь привычно и привлекательно, однако статус школы стал на порядок выше, притом, что суть осталась неизменной. Об этом заботится весь коллектив училища во главе с директором Надеждой Скворцовой, преподаватели специальных и обще-гуманитарных дисциплин, концертмейстеры. Строгость и доброта, бескомпромиссная требовательность в вопросах профессионализма и заботливое внимание к личности каждого воспитанника – таков неписанный закон школы. Ему верны специалисты сегодняшние мастера – Людмила Телиус, Людмила Новикова, Ольга Носкова, Маргарита Касаткина, Алла Каминская, Игорь Стецюр-Мова, Александр Санин, Лев Медведев, Андрей Утенков, Евгений Сердешнов, Данил Курынов и их более молодые коллеги.

А вот назвать всех питомцев – задача вряд ли выполнимая, ведь за полвека дипломы артистов балета получили около 700 человек. Поэтому в главе «Аплодисменты, аплодисменты...» представлены наиболее значительные фигуры: артисты со званиями «народных» и «заслуженных», лауреаты международных конкурсов, продолжающие свою карьеру или недавно оставившие сцену. В их числе саратовские звёзды народные артисты России Людмила Телиус и Игорь Стецюр-Мова, балерина мировой известности Татьяна Чернобровкина, художественный руководитель балетной труппы саратовского театра Валерий Нестеров, руководитель и балетмейстер Государственного ансамбля танца «Марий Эл» Ольга Комлева, художественный руководитель и балетмейстер Днепрпетровского театра оперы и балета Олег Николаев, главный балетмейстер театра оперы и балета Удмуртии Николай Маркелов, солист Мариинского театра и труппы Мориса Бержара Александр Степкин, солист Московского театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Сергей Кузьмин, недавние выпускники Эрика Микирчиева и Денис Дмитриев, работающие в том же московском театре, Алексей Орлов и Артем Хорошилов – солисты Театра под руководством Н.Касаткиной и В.Василёва.

Наглядным примером педагогических свершений школы, визуальным «знаком качества» стали юбилейные торжества. Нужно ли говорить, с каким энтузиазмом встречала их участников публика? И все же самые громкие и продолжительные овации достались солисту Театра балета Бориса Эйфмана Илье Осипову, исполнившему монолог из балета «Иерусалим». Вообще «петербургский след» в истории саратовского училища весьма значителен, традиции петербургской школы очевидны. Недаром в годы становления училища сюда приезжал делиться опытом Борис Брегвадзе – самый знаменитый саратовец, танцовщик-легенда, выдающийся петербургский профессор танца, вставший к балетному станку в студии, предшествовавшей училищу. Среди его помощников – Елизавета Громова и Лидия Евментьева. В Ленинграде была организована стажировка для начинающих педагогов. Примеры профессиональной поддержки можно продолжать, но чтобы убедиться в плодотворности этих контактов достаточно назвать несколько имен воспитанников саратовской школы, продолживших образование в Академии русского балета имени Вагановой или переселившихся в Петербург и занявших там весьма достойное в балетном пространстве место.

Ирина Ситникова – образцовая солистка Мариинского театра и один из авторитетнейших педагогов Вагановской академии. Галина Еникеева (Козлова) – артистка труппы Леонида Якобсона «Хореографические миниатюры», ныне – преподаватель Вагановской академии. Оксана Твердохлебова и Илья Осипов – солисты Театра балета Бориса Эйфмана. Михаил Черкашин – премьер Театра оперы и балета Консерватории. Николай и Виктор Кабаняевы – артисты петербургских театров, ныне работающие в США.



Л.Шачнева – Кукла.

Особый случай – Геннадий Альберт. С дипломом ленинградского училища имени Вагановой ученик Александра Ивановича Пушкина поехал в Саратов, где стал премьером балетной труппы, педагогом и директором училища. Вернувшись в город на Неве, защитил кандидатскую диссертацию, написал книгу о своем учителе и вот уже двадцать лет с блеском исполняет многотрудные обязанности директора Театра балета Бориса Эйфмана.

Еще пример «обратной связи» – выпускница Киевского, а затем Вагановского училища, прима-балерина Мариинского, а затем столичного Большого театров Светлана Захарова, которая как депутат Государственной Думы РФ взяла под покровительство хореографическое отделение Саратовского колледжа, учредила именные стипендии, а к юбилею подарила 100 пар балетных туфель.

Долгожданным подарком саратовской балетной школе стало открытие в стенах Колледжа мемориальной доски в честь В.Адашевского. Барельефный портрет помещен в створе широкой лестницы, ведущей в классы хореографического отделения.

Ольга РОЗАНОВА

Фото предоставлены театром.

Фарфоровое кружево



Танец с древних времен вдохновлял художников и скульпторов на создание произведений искусства. Он существовал в каждой культурной традиции и в истории мирового искусства представлен во всевозможных материалах, в том числе и в фарфоре.

Т.П.Карсавина. «Сильфида».
С.Н.Судьбинин (1913).

В России первая попытка наладить производство фарфоровых статуэток на балетную тематику была предпринята в 1913 году, когда скульптор С.Н.Судьбинин заключил контракт с Императорским фарфоровым заводом на создание фигурок балерин Анны Павловой и Тамары Карсавиной.

Павлова в роли Жизели изображена в костюме по эскизу Л.Бакста, который Судьбинину удалось воспроизвести в деталях, поспав на завод подробное описание раскраски для живописцев.

Карсавина предстает в партии Сильфиды из «Шопенианы». Судьбинин придумал модель летящую позу арабеска, которая является лейтмотивом всего балета. Данная работа оказалась технически трудно исполнимой из-за того, что имела одну точку опоры. Судьбинин, пытаясь устранить эту сложность, создал дополнительные опоры в виде двух херувимов, поддерживающих балерину, но в дальнейшем воспроизведении они были устранены, так как искажали авторский замысел в передаче воздушности фигуры балерины.

Облик Вацлава Нижинского в балете «Призрак розы» удачно воссоздает советский скульптор Наталья Данько. Восторг вызывает музыкальная певучесть всех линий стройного юноши, будто возникающего из бутона розы.

Многие спектакли «Русских сезонов» воплотились в советском фарфоре. Например, балет «Жар-птица» М.Фокина. Скульптура самого балетмейстера в партии Ивана-Царевича была создана Д.И.Ивановым в 1920 году. Также Иванову принадлежит изображение Жар-птицы – Карсавиной. Скульптура стала очень популярной в России и выпускается по сей день фарфоровым заводом. А эскизы костюмов, которые создал для балета Л.Бакст, и сегодня продолжают использовать в росписи фарфоровых тарелок и ваз.

Наталья Данько в фигуре Анны Павловой в «Умиравшем лебеде» передает трепет умирающей гордой птицы. Эта работа по праву считается лучшей в творчестве знаменитого скульптора и руководителя художественной мастерской Ленинградского фарфорового завода.



Т.П.Карсавина. «Жар-птица».
Д.И.Иванов (1920).



Г.С.Уланова. «Ромео и Джульетта».
Е.Я.Янсон-Манизер. 1946.



А.П.Павлова. «Умиравший лебедь».
Н.Я.Данько (1932).



В.Ф.Нижинский. «Призрак розы».
Н.Я.Данько (1920).



Г.С.Уланова. Тао-Хоа, «Красный мак».
Е.А.Янсон-Манизер (1952).

Плодотворно работала в балетной теме скульптор Елена Александровна Янсон-Манизер. Особое место в ее творчестве занимает Галина Уланова: это и Мария в «Бахчисарайском фонтане», и Джульетта в «Ромео и Джульетте», и Тао Хоа из балета «Красный мак». В скульптурной галерее Янсон-Манизер также неповторимые образы Татьяны Вечеславой и Феи Балабиной

в роли Эмеральды, Нины Стуколкиной в танце фламенко из балета «Лауренсия», Натальи Дудинской в партии Авроры из балета «Спящая красавица», Елены Чикваидзе в концертном номере «Иранский танец», Николая Зубковского в партии Арлекина, Майи Плисецкой в «Раймонде», Ольги Лепешинской в «Золушке», Владимира Левашова в «Шурале», Бориса Хохлова в «Лебедином озере». В этих образах с особой силой передано эмоциональное состояние знаменитых артистов во время спектаклей. Для Янсон-Манизер главным было не столько передать портретное сходство изображаемого персонажа, сколько сохранить его психологический образ, что делало каждое новое произведение художника событием не только в области фарфоровой пластики, но и в скульптуре в целом.

Вера Мухина также обращалась к такому хрупкому материалу как фарфор. Она изобразила танцовщика Сергея Кореня в партии Меркуцио в балете «Ромео и Джульетта», сумев передать изысканность и остроту его танца.

У балета и фарфора есть две общие характеристики: пластичность и хрупкость. Изящество фарфоровой статуэтки порой напоминает балерину в позе летящего арабеска, а выразительная утонченность балерины вызывает в памяти образ хрупкого фарфорового кружева.

**Юрий ВЕТРОВ,
Марина ПОЛИТОВА**

Фото предоставлены авторами.

Реномен Лины По

«Да, это было – радость жизни и творчества», – так писала скульптор Лина По о своей юности. Тогда она была ещё Полиной Горенштейн и увлекалась танцами (кстати, живя в Харькове, посещала школу Наталии Тальори, матери Наталии Дудинской), музыкой, любила рисовать, лепить из глины фигурки. Причем, это разнообразие интересов носило весьма серьёзный профессиональный характер. Достаточно сказать, что она, переехав в Москву, училась на скульптурном отделении знаменитого ВХУТЕМАСа, а в 1921 году после завершения хореографического образования в течение десяти лет она работает в различных театрах России (Харьков, Киев, Мариуполь и других) и как балерина, и как педагог, и как режиссёр-хореограф. А образование, которое Полина Михайловна получила в ВХУТЕМАСе, помогало ей в ходе творчества делать необходимые зарисовки различных танцевальных движений, выполнять скульптурные эскизы мизансцен балетных спектаклей и хореографических номеров. Как вспоминала сама Полина Михайловна: «Я брала карандаш и зарисовывала особенно увлекшие меня движения балерин, позы. Я обожаю человеческое тело. Я впитывала в себя скульптурную гармонию от движущихся полуобнаженных тел. Я старалась запомнить наиболее удачные повороты, позы. Когда мне было дано первое постановочное задание – танец четырех женщин и одного мужчины, – я все время переживала их танец образно, как скульптурное произведение».

Но судьба готовила ей жестокие испытания: в 1934 году, переболев энцефалитом, она потеряла зрение. В больнице, стараясь отвлечься, забыться, начала из кусочков хлеба лепить фигурки животных и птиц, выставляя их на прикроватной тумбочке. Лечащий врач Д.А.Шамбуров принёс пациентке пластилин и фанерную доску для работы. Однако больная поначалу возражала: «Зачем? Разве слепой может быть скульптором?! Не дилетантом, а профессионалом – наравне с художниками, которые видят форму глазами?» Эти слова приводит биограф Полины Михайловны Г.М.Кустов в своей книге «Лина По. Жизнь и творчество слепого скульптора».

Однако, когда болезнь немного отступила, потянулась к пластилину; машинально мяла податливую массу и увлекалась. Так появился барельеф «Танцовщица». Профессионально ещё слабый, он передавал лишь общий характер танца.

Скульптор строила структуру художественного образа на взаимосвязи изобразительного и выразительного перевоплощений, что давало возможность ей не просто «изобразить» танец, а образно мыслить в нём. Так родилась скульптор Лина По (её псевдоним – анаграмма из имени Полина).

1936 год стал для Лины По началом её творческого пути как скульптора. И в 1937 году она впервые участвует в выставке произведений московских скульпторов. О том, какое впечатление произвели её работы, автор журнала «Огонёк» В.Альтер пишет: «На выставке молодых скульпторов внимание посетителей привлекали семь маленьких танцующих фигурок из пластилина на постаментах, расположенных по кругу, в центре которого были танцующие фигурки несколько большего размера. Экспонат назывался «Танцевальная сюита». Рядом стояли две статуэтки средней величины из гипса:



«Танец с покрывалом». 1937, гипс тонированный, Музей Лины По.

«Танец», «Балерина»... Во всех этих фигурках поражает изумительная лёгкость, воздушность и ликующее упоение танцем. Подпись «Лина По» вызвала недоумение и интриговала: это имя впервые появилось на выставке. Изумление достигло высших пределов когда узнавали, что автор – слепая, бывшая балерина, начавшая заниматься скульптурой лишь два года назад, уже после того как совершенно ослепла».

Эксперименты балетных артистов в области скульптуры уже были известны на рубеже XIX-XX веков. Один из примеров тому – скульптурные произведения Анны Павловой. Великолепное дарование А.Павловой – балерины и скульптора органично слились, помогая ей в работе над ролями, становились своеобразными моделями репетиций. С их помощью можно проверить эффективность принятых композиционных решений, проследить возможности создания новых пластических акцентов, увидеть результаты творческих поисков. Это одно из средств разработки танцевального образа, живущего полноценной жизнью в скульптурном материале. В отличие от А.Павловой у Лины По творческая концепция, эрудиция и аналитический ум были акцентированы на другое – её, бывшую танцовщицу, привлекала возможность перенести на язык скульптурных ритмов гибкое движение тела танцовщицы, раскрыть в устойчивости поз законы пластического равновесия, она стремилась передать «зримое», не видя, но ощущая его.

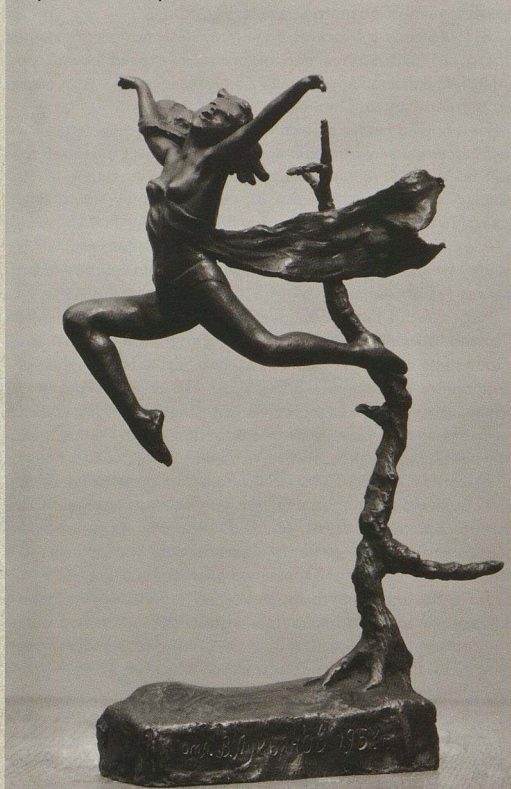
Одна из признанных работ Лины По «Танцевальная сюита» (1937). Здесь проявился композиционный дар автора, наблюдательность, способность к живому и многоплановому повествованию. В многофигурной композиции впервые соединились темы классической и народной хореографии. При постепенном круговом обходе открываются все новые пластические грани и ракурсы взаимодействия друг с другом восьми фигур, так естественно объединенных в единую композицию.

Современники скульптора оставили о ней много воспоминаний. Среди них – известная писательница Татьяна Щепкина-Куперник: «В выставочном зале меня познакомили с Ли-



«Аттипод». 1936, бронза, ПГ.

«Прыжок». 1938, бронза, ПГ.



ной Михайловной – миниатюрной хрупкой женщиной с милым лицом, которое освещает тихая улыбка. Она протянула мне обе руки и сказала: «Пойдёмте, я покажу Вам свои любимые вещи... А вот, в сущности, первая моя большая работа «Танцевальная сюита». На круглом вращающемся постаменте венцом были расположены женские фигурки. Каждая из них в позы танца. Стремительность их полёта передана удивительно. В этих маленьких фигурках столько динамики, столько жизни и музыки!»

Жизнь Лины По – пример бесконечного поиска, неустанного труда, готовности к смелому эксперименту, о чем свидетельствует созданная в конце 30-х годов композиция «Прыжок». Размышляя об этой работе, известный художник и исследователь русского искусства Игорь Грабарь пишет: «Полная ликования и легкости женская фигура летит в стремительном движении. Разорваны пути недуга, вновь обретена радость творчества – таков был смысл этого произведения для автора». В «Прыжке» ощущается ориентация на античные образцы. И не только в этой работе. «Танец с покрывалом», «Балерина» перекликаются с «Менадой» скульптора IV века н.э. Скопаса – образом, рождённым в эпоху искусства поздней классики античного мира. Их сближает первозданная стихийная красота, динамичная «композиционная драматургия», яркая эмоциональность «сценичность образов».

По природе своего дарования Лина По была театральным художником. Она прекрасно чувствовала танцевальную стихию пластики, ощущала танец как «ожившую скульптуру», а скульптуру – как «застывший танец». Это взаимопроникновение было в её творчестве столь органичным, что создания мастера нередко обретали качества своеобразного «пластиче-

ского театра», захватывая воображение зрителей силой художественно-образного воздействия.

В 1946 году в Москве, в Центральном доме работников искусств, открывается персональная выставка скульптора Лины По. В экспозицию вошли 73 произведения – итог её десятилетнего труда. Она имела большой успех.

Не обошла своим вниманием Лина По и характерный танец, посвятив ему галерею ярких, динамичных, разнообразных по художественной интерпретации композиций – «Цыганский танец» (1938, бронза), «Башкирский танец с кумысом» (1942, бронза), «Негритянский танец» (1945, гипс), «Украинский танец» (мужская и женская фигура, 1946, гипс), «Гопак» – композиция из семи фигур на круглом постаменте» (1946, гипс).

Через десять лет после завершения «Танцевальной сюиты» Полина Михайловна начинает работу над композицией «Восточная сюита» (1946-1947). Это также восемь фигур – «Народный музыкант»; «Балерина», «Татарка», «Грузинка», «Казашка», «Узбечка», «Туркменка», «Монголка». Каждая отличается яркой национальной характерностью – и во внешнем своём портретном облике исполнительниц, и в их позах.

Посетив выставку Лины По монгольские артисты написали: «Мы были удивлены, что в скульптуре можно так тонко изобразить характеры, жесты, мысли. В «Восточной сюите» точно переданы характерные черты восточных народов. В статуэтке «Монголка» мы увидели типичную нашу танцовщицу».

Л.По поистине неутомима в своих творческих исканиях. В поздний период творчества она работает не только в области скульптуры, в круг её творческих интересов входят также графика и декоративно-прикладное искусство. Графические листы, где изображены артистки балета во время репетиций, выполненные графитным карандашом, полны экспрессии и темперамента, подсказаны свободным полётом её фантазии. Ей доступно ракурсное видение, светотеневая моделировка, передача объема.

Ещё одна грань дарования мастера проявилась в созданных ею куклах «Петрушка», «Негр», «Клоун» и другие – перед нами яркие театральные образы, созданные из различ-

ных материалов: ткани, кружев, бисера, фольги, стекла. В этих персонажах, рожденных творческим воображением, ярких по цвету, стилизовано-декоративных по исполнению, удачно соединились реальность и символика, тщательная проработка деталей и зрелищный характер решения.

Последней работой Лины По стал «Умирающий лебедь», созданный из фольги. «Лебедь» не был переведён из эскизного материала в бронзу, традиционный образ Лебедя у скульптора подвергается абстрактной пластической трансформации, лишь отдалённо сохраняя в своём облике узнаваемые черты.

В начале семидесятых годов прошлого века Центральное правление Всероссийского общества слепых приняло решение об организации в новом здании своего Дома культуры постоянной выставки произведений Лины По. Основная часть её наследия сегодня находится в этой экспозиции и только отдельные работы в столичных и периферийных российских музеях.

Лина По ещё при жизни стала легендой. О ней писали, ею восхищались многие. В частности, замечательный русский художник Михаил Васильевич Нестеров, отмечая её необыкновенный художнический дар, писал: «Как путём лишь одного осязания может слепой передавать не формы, даже не сходство, где на помощь можно призвать опыт, знание, наконец, прекрасную память, а самое тонкое неожиданное выражение, как говорили в старину – «экспрессию». Вот перед этой-то экспрессией невольно становишься в тупик. Спрашиваешь, где предел человеческой способности?» Лина По не потеряла душевной молодости, живого интереса к окружающему миру, всегда открытая новому, свежему, талантливому. Её феномен – в полном внутреннем слиянии облика творческого и человеческого, в проистекающей отсюда целостности и мобильности художественных проявлений её личности; в глубоком артистизме, природной расположенности к ощущению жизни, её образному осмыслению, чувствуанию, актёрскому перевоплощению; в многозначности импульсов собственной души.

Татьяна ПОРТНОВА

Фото предоставлены автором.

«Танцевальная сюита». 1937, бронза, Музей Лины По.





ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

В первой декаде апреля этого года в Италии в г.Сполето состоялась 5-ая Генеральная ассамблея Международной Федерации балетных конкурсов (IFBC).

На пленарных заседаниях были рассмотрены проблемные аспекты развития конкурсной деятельности в разных странах мира и приняты по ним соответствующие решения с учётом мнений заинтересованных сторон. Ассамблея особо отметила и выразила благодарность Министерству культуры Российской Федерации, при реальной поддержке которого в 2009-2010 годах в разных городах России был проведён ряд концертов новых лауреатов международных конкурсов последних лет, что является одной из основных задач Международной Федерации по популяризации и выдвижению талантливой молодёжи, оказании помощи в становлении их творческой карьеры.

АССАМБЛЕЯ ПОСТАНОВИЛА:

1. Продолжить практику проведения Гала-концертов победителей международных балетных конкурсов с целью продвижения молодых талантливых исполнителей посредством привлечения их к участию в концертах и фестивалях.

2. Принять в члены Федерации международный конкурс танца «Приз Захарова» в г.Кирове.

3. Продолжить приём в члены Федерации как международные балетные конкурсы, так и фестивали танца (на условиях строгих критериев отбора).

4. Трансформировать в перспективе Международную Федерацию балетных конкурсов во Всемирную Федерацию балетных конкурсов и фестивалей.

5. Присудить ежегодный Приз Федерации «За значительный вклад в конкурсное движение» главному редактору журнала «Балет» Валерии Уральской.

Был принят также целый ряд рекомендаций конкурсачленам Федерации по срокам проведения, комплектованию участников конкурсов, составам жюри, программам и другим вопросам организационного характера.

5-ая Генеральная ассамблея подтвердила функционирование штаб-квартиры IFBC в столице России г.Москве на сле-

дующее пятилетие. Состоялись также выборы новых руководящих органов Федерации:

На последующее пятилетие переизбраны:

Президент – народный артист СССР, Ю.Н.Григорович,

Генеральный директор – заслуженный деятель искусств РФ, С.А.Усанов.

В состав Правления избраны следующие конкурсы:

– Международный конкурс артистов балета и хореографов в Москве,

– Международный балетный конкурс в Хельсинки,

– Международный балетный конкурс в Варне,

– Международный балетный конкурс имени Сержа Лифаря в Донецке.

Также по должности в состав Правления вошли:

Президент, Генеральный директор, Вице-президенты, главный редактор журнала «Балет» (Руководитель информационной службы Федерации).

Вице-президентами избраны:

– **Президент Фонда** Международного балетного конкурса в Варне (имя будет объявлено после 5 мая) **Болгария,**

– **Андрей Мальшев** – Генеральный директор РГКК «Содружество» и Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве **Россия,**

– **Маргерита Паррилла** – Ректор Римской академии танца, Художественный руководитель Международного балетного конкурса «Premio Roma» **Италия,**

– **Вадим Писарев** – народный артист Украины, Художественный руководитель Донецкого театра оперы и балета имени А.Соловьяненко и Международного балетного конкурса имени Сержа Лифаря **Украина.**

Была одобрена работа информационной службы Федерации. Её руководитель, главный редактор журнала «Балет», заслуженный деятель искусств РФ В.И.Уральская по просьбе Генеральной ассамблеи будет продолжать возглавлять информационную службу Федерации на следующее пятилетие.

Очередную 6-ую Генеральную ассамблею решено провести в г.Сеуле (Южная Корея) в июле 2012 года.

VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС БАЛЕТА имени Сержа Лифаря (Донецк)

ГРАН-ПРИ VII Международного конкурса балета имени Сержа Лифаря присужден Андрею Писареву (Украина).

На VII Международном конкурсе впервые введена возрастная группа «Пти Серж Лифарь».

Победители в возрастной группе «ПТИ СЕРЖ ЛИФАРЬ»

Первая премия – София Матюшенская (Молдова).

Вторая премия – Анна Прокопенко и Жанна Губанова (обе Украина).

Третья премия – Валерия Губрий (Украина), Ибрагим Мақышев (Казахстан).

МЛАДШАЯ ГРУППА

Первая премия – Екатерина Чебыкина (Украина).

Вторая премия – Олеся Шантанова (Украина).

Третья премия (девочки) – Нутса Чекурашвили

(Грузия), Анастасия Репа (Украина).

Третья премия (мальчики) – Русен Семба (Бельгия), Фарух Содыркулов (Кыргызстан).

СТАРШАЯ ГРУППА

Первая премия (девушки) – Светлана Бедненко (Украина).

Первая премия (юноши) – Айдос Зайнан (Казахстан).

Вторая премия (девушки) – Ирина Сапожникова и Кристина Андреева (обе Россия).

Вторая премия (юноши) – Александр Стоянов (Украина), Дмитрий Соколевский (Россия).

Третья премия (девушки) – Дарья Бочкова (Россия).

Третья премия (юноши) – Клим Ефимов (Россия), Нурлан Конокбаев (Казахстан).

РУССКАЯ ЛЕБЕДЬ В ПАРИЖЕ

Ирина Колесникова, прима-балерина Санкт-Петербургского балетного театра, основателем и генеральным директором которого является Константин Тачкин, – одна из моих любимых русских балерин. Театр Тачкина большую часть года гастрольирует по свету, но никогда ещё не приезжал в Америку, да и в Санкт-Петербурге выступает нечасто. Но в Европейских и других странах Колесникова известна и любима широкой публикой и критикой. С 2007 года труппа ежегодно выступает в Театре Елисейских полей и всегда с аншлагом. На этот раз были объявлены не гастрольи театра, а «Сезон Ирины Колесниковой». Колесникова танцевала два вечера Одетту-Одиллию в «Лебедином озере» и один вечер – Прицессу Аврору в «Спящей красавице». Её партнером на этих гастрольях стал премьер Мариинского театра Евгений Иванченко. Билеты на спектакли и даже места в директорской ложе были проданы задолго до начала гастрольи. Успех у Колесниковой был огромный.

«Лебединое озеро» Колесникова исполняет много лет, я опасалась, что балерина «затанцевала» роль Одетты-Одиллии. Но к моему удовольствию, выступление Колесниковой в «Лебедином озере» выглядело свежим, в массе деталей – неожиданным, то есть почти «премьерным». Технических трудностей для Колесниковой не существует, она свободно отдаётся музыке. В рамках её интерпретации возникали мгновения импровизационные, неожиданные. Балерина создавала вокруг себя атмосферу романтической легенды, одинаково завораживающей как в сцене лебедей, так и во дворце Принца. Красивые позы, красивые движенья рук, пленительная грация, музыкальность, кантителена танца...

А Демидов писал в книге, посвященной «Лебединому озеру», что образ Одетты – это образ «томящейся в неволе женственности». Такой я и увидела Одетту Колесниковой несколько лет назад. Но в Париже в образе Одетты у Колесниковой появились другие краски. По взмаху крыльев злого волшебника она покидала Принца: гордо выпрямившись и вскинув голову. Не могла не подчиниться злой воле, но душа свободная. Хотя тема «томящейся в неволе женственности» сохранилась, балерина иногда находила какое-то лёгкое изменение в движении рук, подчеркивая душевное состояние своей героини. Так в адажио с Принцем Одетта вдруг подняла одну руку привычным «лебединым»



Ирина Колесникова – Одетта.

движением, вторая рука также устремилась вверх, но вдруг «ломаясь» в кисти и локте, скользнула вниз, как бы выдавая неверие души в спасение и свободу. Это же движение рук повторяет Одиллия, чтобы рассеять сомнения Принца.

Одиллия Колесниковой являлась на бал к Принцу, восторженно взволнованная. Но этот восторг внушал трево-

гу. Мне казалась она одновременно вполне земной антитезой Одетты и зловедим персонажем романтической готики. Танец Одетты Колесниковой – изысканно-чувственный, а в танце её Одиллии появилось что-то вакхическое. Вдруг на краткие мгновения лицо застывало, как будто теряя всякое выражение. Злой, колющий взгляд кидала Одиллия в сторону погруженного в темноту зала. Как будто колдовское недоброе существо вдруг обнаруживало себя сквозь маску смеющегося лица.

Труппа танцует «Лебединое озеро» в редакции К.М.Сергеева, первая и последняя картина которой безнадежно устарели. Беспомощно поставленная концовка балета мешает всем исполнителям, мешает и Колесниковой.

Евгений Иванченко не принадлежит к числу особо эмоциональных танцовщиков, но он красив, статен, хорошо сложен, а главное – его Принц, несомненно, «аристократических кровей». Иванченко – танцовщик «старой школы»: он знает, зачем вышел на сцену, с первой до последней минуты он вовлечен в происходящее. Его танец, позы и жесты элегантны, прыжок отличался высотой и мягким приземлением, Иванченко нигде не нарушает красоту классической формы танца. Как партнёры, Колесникова и Иванченко прекрасно смотрелись в балете.

Ирина Колесникова (Одиллия) и Евгений Иванченко (Принц).



Труппа состоит из танцовщиков разного уровня одарённости, но исполняет классические балеты в хорошем стиле.

Казалось бы, всё складывается для Колесниковой, как нельзя лучше. Но, несмотря на международный успех, на её творческом пути есть одно препятствие: ограниченность репертуара.

Труппа гастролирует по миру, где от русских ждут в основном исполнения классических балетов, и замечательная

балерина рискует остаться в истории только одной из лучших исполнительниц Одетты-Одиллии... Лишь раз Колесникова станцевала современный балет в труппе Питера Шауффуса – в его новом спектакле «Дивы», где исполнила роль знаменитой американской киноактрисы Джуди Гарланд. Я читала восторженные отзывы рецензентов, но этот балет остался эпизодом в её биографии. Она, конечно, лебедь, закол-

дованная королева из сказки – по мягкости танца, чувствительности, неизбыточной печали. Она – уникальная русская танцовщица, существующая отдельно от таких мировых колоссов, как Большой и Мариинский театры и представляющая в то же время русский балет в других странах, можно сказать, в одиночку. В одиночку – и достойно.

Нина АЛОВЕРТ

Фото автора

ВСЕМ ТАНЦАМ – САЙТ



Ги Дарме – основатель и директор Дома танца



Шарль Пик – идеолог и директор сайта

Франция, взрастившая балетное искусство, теперь подарила миру уникальный сайт www.numeridanse.fr – интернациональную видеотеку танца с прямой трансляцией через Интернет.

Сайт уже содержит крупнейшую коллекцию видеозаписей танца, а в скором будущем объединит работы 150-200 хореографов со всего мира. Благодаря Интернету и сайту искусство танца сделает грандиозный шаг вперед и станет доступным практически всем и везде.

Сегодня трудно оценить во всей полноте масштаб и значение сайта, открытие которого стало подлинно историческим событием, сломавшим все временные и территориальные преграды, стоявшие вокруг искусства танца.

На создание ресурса затрачен гигантский труд высокопрофессиональных специалистов, которые на протяжении трёх лет работали над сбором и систематизацией видеоматериалов, снятых во Франции и за рубежом, – с последующей их цифровой фиксации и классификацией по жанрам, направлениям и стилям. В основу собранной коллекции, составившей видеотеку сайта, вошли фонды Дома танца, основанного в Лионе в 1980 году, и Нацио-

нального центра танца, созданного в 1998 году в Париже.

Амбициозный проект реализован благодаря поддержке Фонда BNP Paribas – известного и важного мецената, щедро помогающего развитию и популяризации современного танца во Франции, на протяжении четверти века являющегося партнером Дома танца.

О концепции и целях сайта рассказывают его создатели – Ги Дарме, основатель и директор Дома танца, и Шарль Пик, идеолог и директор сайта, автор ряда документальных фильмов о хореографах и танце.

Ги Дарме:

«Возглавив Дом танца в 1980 году, я стремился главным образом к тому, чтобы танец стал любимым для большинства людей, чтобы исчезло карикатурное о нем представление, т.е. о его элитарном предназначении – в одну эпоху для балетоманов, в другую – для интеллектуалов. Для меня было важно, чтобы изображения танца, которые раньше сохраняли ради памяти, а потом стали использоваться на разный манер, теперь могли служить всему нашему обществу, всему миру. Я считаю сайт замечательным, потому что он отвечает тому, о чем я мечтал целых 30

лет! Сайт содержит большие фрагменты разных постановок и целые спектакли, а также записи конференций и дискуссий. Что открывает мир танца для большинства людей».

Шарль Пик:

«Сайт стал результатом работы, которую я начал 30 лет назад в Доме танца. Сначала возникла потребность видеозаписей спектаклей для профессионалов, потом была открыта видеотека для публики, дальше – просмотровые залы для проведения видеоконференций, презентаций фильмов до и после спектаклей. В 1992 году мы открыли видео-бар. Таким образом, установился режим – видеоизображения в семичасовом формате ежедневно. В 2006 году по заказу Министерства образования мы издали диск «Вокруг света с 80-ю танцами». Тогда и поняли, что «карманная» видеотека может стать замечательным инструментом для познания культуры в школах.

Сайт предназначен и для самой широкой аудитории, которой мы хотим оказать помощь в знакомстве с танцем, и для профессионалов, для которых фиксация спектакля – подспорье в работе».

Виктор ИГНАТОВ

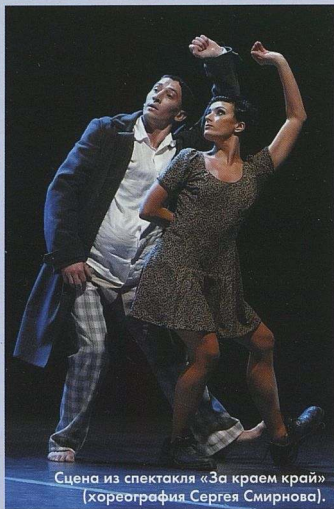
Фото предоставлены автором.

ВИТЕБСКИЕ СОВРЕМЕННОКИ

В Витебске состоялся очередной Международный фестиваль современной хореографии, где были представлены и contemporary dance, и модерн, и джаз-модерн, и даже неоклассика в исполнении солистов государственного ансамбля танца Китайской народно-освободительной армии (Гран-при фестиваля за танцевальный дуэт «Осмысление»).

Самым шумным и обсуждаемым оказалось открытие фестиваля. Труппа Киев-модерн балет произвела неизгладимое впечатление на зрителей «Щелкунчиком» в постановке Радуги Поклитару. Его спектакль по-гофмановски загадочен, каждый персонаж в нём – метафорическое воплощение пороков уродливого общества. Это потрясающая сюрреалистичностью костюмов и декораций сказка, где основными персонажами становятся мыши. Это сон девочки, которая, замерзая в окружении уличных крыс, попадает в сказочный мир своих мечтаний. Это – и иллюзия новогодней ночи, в которой сказка оборачивается клеткой, принц – надувной куклой, а добрый Дроссельмейер – злым гением.

Из увиденного хочется отметить спектакли «Malda smelyje» («Молитва в песке») Литовской компании Loreta Judkaite dance company, где три танцовщица играют с мельчайшим белым песком в та-



Сцена из спектакля «За краем край»
(хореография Сергея Смирнова).

инственные игры. Первая премия в номинации хореографическая миниатюра – «Ничего общего» или прозванные в «простонародье» «Гуси» Театра современной хореографии «D.O.Z.SK.I.» породовали юмором и лексически точно переданным смыслом миниатюры.

«Близость» группы современного танца и перформанса «Voices» запомнилась как краткая история отношений между мужчиной и женщиной. Порадо-

вали и мастера контактной импровизации Александра Сошника и Сергей Головня.

Сергей Смирнов и Пермский государственный театр «Балет Евгения Панфилова» представили танцспектакль «За краем край». Сотворчество Сергея Смирнова с панфиловцами принесло свои плоды: получился эскиз жизни простых деревенских людей, с налётом старины.

Театр-студия современной хореографии под руководством И.Афонинной привезла из Москвы спектакль «Выпускной» Екатерины Кисловой по мотивам повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие...». Этот спектакль вобрал в себя страх, боль, слёзы и мужество людей, переживших страшный период в истории нашей Родины.

Из зарубежных коллективов стоит взять на заметку итальянскую труппу «Spellbound dance company», показавшую спектакль «Downshifting» в хореографии Мауро Астолини. Компания, созданная в 1994 году, сегодня одна из лучших в Италии. Не перегруженный психологически, простой в понимании и в то же время заключающий в себе немалые смыслы, спектакль интересен по авторской технике и пришёлся кстати в качестве последнего аккорда фестиваля.

Зоя ДАНИЛЕНКО

10 ЛЕТ НЕДЕТСКОМУ «ЩЕЛКУНЧИКУ»

Балет Чайковского «Щелкунчик» живет на мариинской сцене более ста лет. В разное время он шёл в театре в разных редакциях. Первая постановка 1892 года, созданная Львом Ивановым по сценарному плану Мариуса Петипа и в костюмах Ивана Всеволодского, поражала роскошью и запомнилась современникам сказочной красотой Вальса снежных хлопьев. Постановку Фёдора Лопухова, поместившего своего «Щелкунчика» в модернистское сценическое пространство, вскоре сменила академическая версия Василия Войнонена, сочинившего спектакль-сказку.

Валерий Гергиев снял налёт «детского», услышав в партитуре Чайковского трагические ноты. Мастерство открыл купюры, привёл в соответствие с авторскими темпами, и музыка зазвучала по-иному, ломая стереотипы и вскрывая глубинные смыслы. Новизна музыкаль-

ного прочтения Валерия Гергиева привлекла Михаила Шемякина, создавшего, пожалуй, самую радикальную постановку из всех, бытовавших на сцене Мариинского театра, и приблизившую балет к литературному первоисточку – к миру гофмановских фантазий.

Премьера спектакля в хореографии Кирилла Симонова и в декорациях, костюмах и постановке Михаила Шемякина состоялась 12 февраля 2001 года при участии Натальи Сологуб (Маша), Андриана Фадеева (Щелкунчик-принц) и приглашенного на проект Антона Адасинского (Дроссельмейер).

За десятилетие «Щелкунчик» побывал на гастролях в Германии, Франции, США, Великобритании. Влиятельные европейские и американские газеты писали: «Щелкунчик» – потрясающий балет, очень сильное новое прочтение. Гигантские декорации, разноцветные великолепные костюмы как бы плетут тонкую

связующую нить с работой художников Ballets russes: Рерихом, Бенуа, Бакстом, обновляя с нескрываемой жесткостью и с большим умом эту Рождественскую сказку, ставшую со временем слишком сладенькой... Молодой хореограф Кирилл Симонов, балетный танцовщик, не обрел перед размахом старшего товарища. Он занял всё пространство с лёгкостью профессионала. Шемякин и Симонов хорошо знают, что они больше не завлекают детей, которых очень много в зале, сахарным сиропом». («Монд», 2002)

На юбилейный спектакль приехали почти все, кто причастен к его созданию: Михаил Шемякин и Кирилл Симонов, в главных партиях выступили Маша – Наталья Сологуб, Щелкунчик-принц – Александр Сергеев, Дроссельмейер – Антон Адасинский.

**Информация предоставлена
Мариинским театром.**

ПОДАРОК ТУРЕЦКОМУ ЗРИТЕЛЮ

Труппа Екатеринбургского театра оперы и балета прибыла в столицу Турции Анкару по приглашению Международной культурной организации тюркских народов ТЮРКСОЙ. Среди почетных гостей присутствовали пятьдесят послов, в том числе представители России и республик бывшего СССР в Турции.

Екатеринбургский театр давал в турецкой столице спектакль «Любовь и смерть», созданный интернациональной постановочной бригадой: хореограф – Надежда Малыгина, художник – Игорь Иванов, дирижер-постановщик – Фабио Мазтранжело.

Музыка принадлежит самобытному певцу и композитору Поладу Бюльбюльоглы, фигуре знаковой для азербайджанского искусства и, шире, для культуры и даже политики. Композитор по-своему продолжает традиции азербайджанской национальной композиторской школы, подарившей блистательные балетные паритеты – достаточно вспомнить прежде всего такие произведения как «Семь красавиц» и «Тропюю грома» К.Караева, учителя Бюльбюльоглы, и «Легенда о любви» А.Меликова.

Основой сюжета послужил древний азербайджанский эпос «Китаби Деде Горгуд», в переводе – «Книга отца моего Горгуда», имеющий более чем тысячелетнюю историю. Здесь воплотилась душа азербайджанского народа, его мечты о счастье, умение преодолевать трудности, находить в себе силы отстоять право на свободу.

Театральное действие начинается как бы исподволь, чтобы потом разгореться пламенем танца – то зажигательного, то нежного, то шутивно-ироничного.

Подростки, мальчик и девочка, из нашей, сегодняшней жизни пытаются проникнуть в незнакомое прошлое, открытое пеленой неизвестности.

Один из центральных образов в спектакле – Смерть. Воплощение мирового зла, тёмных сторон человеческой души. Но в то же время и могучий импульс к движению истории, к выявлению подлинных нравственных ценностей в душе каждого участника.

Художник И.Иванов предложил лаконичное сценографическое решение. Это единая конструкция – установка на весь двухактный спектакль, главная деталь которой – подиум в глубине сцены.

Костюмы этнографически узнаваемы, хотя и лишены чрезмерной быто-

вой достоверности. Здесь пиришество красок, переливающихся всеми звонкими возможностями палитры. И только там, где Смерть вступает в свои права, её черный цвет вытесняет остальные.

Хореограф Н.Малыгина создала спектакль, в котором успешно соединяются хореографический язык и напряженный драматизм повествования. У неё есть режиссерское чутье, которое обогащает выразительными театральными деталями весь ход сценического действия. Игровые сцены осмыслены пластически и потому органично соединяются с танцевальными. Национальный колорит вводится тактично и не становится самодовлеющим. Тем не менее, узнаваем, красочен, декоративен.

Музыкальная часть спектакля исполнена на очень высоком уровне. Заслуга тут и одарённым музыкантам, и, конечно же, талантливого дирижера Павла Клиничева.

Он любовно пестует находки композитора, мастерски выстраивает кульминации, наслаждается ритмическим богатством, добивается максимальной выразительности оркестрового звучания.

Балетная труппа проявила в работе над спектаклем несомненную заинтересованность. Особенно хороши соли-

сты. Хрупкая, с изысканно красивыми линиями Елена Воробьева в партии Байджан очаровывает поэтичным танцем. Её партнёр Максим Клековкин – Азер – прежде всего запомнился в дуэтах. Сложные акробатические элементы исполнил играючи, легко, выигрывая подавая балерину. Мощный Денис Зайнудинов – Ялынджик – убеждает и виртуозным танцем, и смысловенной игрой. Но центром происходящего, как и предписано сценарием, становится Алия Муратова в чрезвычайно насыщенной роли Смерти. Виртуозная танцовщица подчиняет себе зрительный зал, заставляя его взрываться благодарными аплодисментами.

Чрезвычайно соблазнительна пластичная и чувственная Ольга Третьякова главная наложница.

Спектакль «Любовь и смерть» продолжает добрую традицию осмысленного танца, сложившуюся в русском балете последних двух веков. Здесь отношения человеческие оплотируются и стали центром происходящего. А духовные достижения одного народа воспринимаются как ценность общечеловеческая.

Аркадий СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ

Балетные и театральные принадлежности

Дебют
САЛОН

Товары для занятий:

- хореографией
- балльными танцами
- народными танцами
- художественной гимнастикой
- карнавальными костюмами
- аксессуарами
- косметикой

www.salon-debut.ru

тел. 237-49-42,
8-917-533-24-69
ул. Валовая, д. 32/75
(угол Садового кольца и ул. Пятницкая)

тел. 468-41-19
9-ая Парковая, д.62
(универмаг "Первомайский")

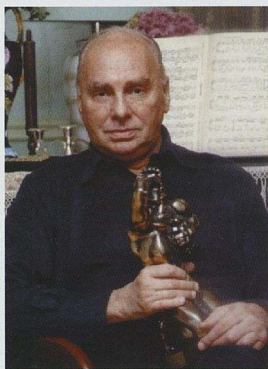
Ушёл из жизни Виталий Яковлевич Вульф – литератор, теоретик культуры, переводчик, журналист, деятель театра, радио, телевидения. Большой помощник Артиста, умевший ценить, уважать и определять таланты. Друг балетного искусства.

Для нас Виталий Яковлевич был добрым советчиком, написал ряд статей в журнале, был членом редакционной коллегии. В этом году был награждён призом журнала «Балет» «Душа танца». Незадолго до вручения его не стало. Многие деятели искусства потеряли друга, наставника, сподвижника.

И, разделяя общую скорбь, многие ощущают свою личную и сохраняют добрую память о нём, создателе «Серебряного шара» – «Моего серебряного шара». Действительно, своего неповторимого, индивидуального, авторского, вульфовского.

О своём друге Виталии Яковлевиче Вульфе нам написал Юрий Николаевич Григорович – слово памяти...

ПРОЩАЙ, ВИТАЛИЙ...



Ушёл Виталий Вульф, человек, игравший в моей жизни большую роль, особенно в последнее время. Он боролся с болезнью и как бы откладывая самую неизбежность. Мы поражались этой схватке. Но ещё больше тому – сколько он смог вместить в эти несколько отвоёванных лет. Он продолжал наполнять каждый день тем радостным переживанием, без которого и самая жизнь не доставляла ему никакого интереса. Я понял эту его черту – увлечённость! – с первых дней нашего знакомства.

А оно было поздним. Мы встретились уже очень зрелыми и состоявшимися людьми. Наш с Виталием случай – это не тот вариант знакомства с молодости и на всю жизнь, который был у него по отношению, скажем, к МХАТу или «Современнику». Связи с этими театрами и их мастерами насчитывали несколько десятилетий. Тем удивительнее, что мы сошлись с ним. Балетный цех – достаточно закрытое сообщество, предпочитающее разговаривать на очень профессиональном языке и на этой основе строить отношения.

И тем не менее.

Мне нравилось в нём его разносторонность, то, как он смешивает «краски» жизни. Будучи человеком очень образованным, черпая многое из истории и полагая её огромной содержательной силой, он был немислим без сегодняшнего дня, без живого восприятия действительности. На этом сочетании выросла его методика – исторический материал, во многом сухой, академичный он превращал в актуальное искусство. Из прошлого им извлекалась энергия и смысл.

В его рассказах была схвачена «пыльца жизни», они давали ощущение личной встречи с тем, с кем уже, казалось, нельзя встретиться. Они способствовали всеобщему интересу к проблемам, не имеющим широкого резонанса. Но в том и талант, что он мог погрузить в эти проблемы не десяток людей того или иного творческого цеха – кино, театра, балета – но заставить миллионы соотечественников осознать достояние собственной истории и искусства. И внушить, что без этого нельзя жить в стране, называющей себя по привычке великой.

Телевидение лишь укрупняло этот дар, умножало воздействие артистической натуры. Попасть на экран можно случайно, даже схватить мимолётную иллюзию славы. Но Вульф удерживал пресловутый рейтинг лет двадцать! Потому что при всей доступности и доходчивости говорил о базовых ценностях искусства. Он их защищал так, будто от этого жизнь чья-то зависит. То есть, популярность его удивляла не масштабом – а наполнением, содержанием, сутью.

Сегодня я понимаю, что мне не хватает общения с ним, будто оно оборвано – он что-то не досказал, а я не дослушал. Будто то, о чём мы говорили, требует продолжения. Так не всегда и далеко не со всеми бывает. Он писал, снимал, говорил обо мне не только по дружбе, но из принципиальных побуждений. Он верил в меня, выстраивал и перепроверял собственное представление обо мне. Он заглядывал в мой мир, в моё прошлое, в мир моей семьи. Его приходы к нам, его любовь к Наташе была самой искренней, её уход он переживал очень тяжело. Интерес к нашей профессии, её перипетиям никогда не носил праздного характера. Разумеется, он заряжал нас с Наташей своим вечным полемическим азартом. И это, так сказать, личная сторона наших отношений.

Я же пытаюсь объяснить, почему Виталий Яковлевич Вульф фигура всеобщего значения и почему его влияние на общественное сознание следует изучить. Да потому, наверное, что вся огромная информационная масса, что бродила в нём, так или иначе, была ориентирована на главные цели его творчества, повторяюсь – защиту базовых ценностей искусства. Творческий дар совпадал с человеческой позицией. Или гражданской, кому как понятней. Это так редко бывает.

Юрий ГРИГОРОВИЧ, русский хореограф

ДРУГ СПОРТА И ИСКУССТВА



Не стало Владимира Дмитриевича Найпака.

Прервалась та ниточка, которая связывала каждого из нас с теми истоками, от которых выросла наша художественная гимнастика. Наша – и российская, и болгарская, и украинская, и белорусская, и испанская, и итальянская... Ибо именно Владимир Дмитриевич не просто помнил, а знал и соблюдал знание, как его мать Александра Семёнова-Найпак вместе с коллегами создавала этот вид спорта. И не просто соблюдал, а нёс это знание нам.

Владимир Дмитриевич Найпак сотворил наши знания о художественной гимнастике. Множество статей, теле- и радиoproграмм, издание информационно-художественных ежегодников, – всё это работа Найпака во имя дела жизни, во имя художественной гимнастики.

А ещё была многолетняя работа «голосом» самого значимого российского международного турнира – этапом серии «Гран-При» и «Кубком чемпионки Газпром». А, когда услышал ещё неслышную для окружающих дрожь в голосе, ушел сам, воспитав себе преемника.

А ещё он просто любил. Любил каждую девочку, которая приходила в зал работать. И тихонько баловал их. Выслушивал их маленькие девчачьи секреты. А иногда – подкармливал сладеньким. Он был их «Владимир Дмитричем». Их Найпаком. И о каждой из них мог рассказывать часами.

Он ушел, немного не дожив до семидесяти трёх. Почетный вице-президент Всероссийской федерации художественной гимнастики, заслуженный работник физической культуры, почетный судья. Долгие годы Владимир Дмитриевич активно сотрудничал с редакцией журнала «Балет». Его нам всем будет очень не хватать.

*Всероссийская федерация художественной гимнастики,
редакция журнала «Балет».*

ПАМЯТИ КОЛЛЕГИ



Ушла из жизни Александра Тихоновна Дашчева, известный балетный критик-публицист. Журналист высокой профессиональной культуры, она своими выступлениями на страницах оперативной прессы и публикациями серьезных аналитических материалов в различных научных изданиях внесла немалый вклад в становление новой для XX века отрасли отечественного искусствознания – балетоведения. И дело не только в её личном творчестве как автора статей и рецензий. В течение более двадцати лет (с 1964 по 1986 годы) А.Т.Дашчева возглавляла в редакции газеты «Советская культура» отдел музыки и хореографии. В 60-е – 80-е годы прошлого века на страницах «Советской культуры», в отсутствие профессионального периодического издания, благодаря усилиям Александры Тихоновны стали активно публиковаться материалы выдающихся деятелей балета В.М.Красовской, М.М.Габовича, Н.И.Эльяша, Б.А.Львова-Анохина, Н.Е.Аркиной, Н.Ю.Черновой... Именно авторитет «Советской культуры» как газеты ЦК КПСС опять-таки благодаря смелой и принципиальной позиции члена её редколлегии А.Т.Дашчевой поддерживал новаторские искания тогда молодых Юрия Григоровича, Игоря Бельского, Олега Виноградова, Наталии Касаткиной и Владимира Василёва, Бориса Эйфмана, отношение к которым со стороны официального руководства культурой было далеко не однозначным.

Двадцать два года – срок немалый, тем более, что в 60-е – 80-е годы газета «Советская культура» выходила три раза в неделю, и почти в каждом номере читатель постоянно находил материалы отдела музыки и хореографии. Так что трудно представить себе, сколько их прошло «через руки» редактора Дашчевой, как и невозможно переоценить значение её деятельности для отечественного балетоведения и как автора-журналиста, и как редактора.

Друзья, сослуживцы



В самобытности ценность танца

Самобытность – условие, если не синоним таланта. Но это и степень погружения в искусство, имеющее традиционные черты, знание традиций. Традиции – это не что иное, как свод памяти, информационный фонд отличительных качеств, создающих то, что и определяет самобытность.

В хореографическом искусстве это – и своеобразный язык, и манера его «произношения». И ещё многое из того, что рождено фантазией поколений.

Мы часто произносим «русская школа классического танца» или «национальный театр танца». А что означает это сочетание слов – не даём себе отчета. И также легко теряем накопленные традиции в угоду неустойчивым новшествам и не всегда проверенным «образцам».

Вместе с тем, развитие традиций предполагает эксперимент и поиск нового. Как же сочетать эти две ветви одного пути?

Как ни покажется странным, но секрет в знаниях, а не в отрицании без основания их значения.

Широта знаний даёт возможность быть свободным в выборе форм проявления своей самобытности.

А главное – дать ей возможность развиваться, не ставя препоны в самом начале пути её становления и на его дальнейших вехах. Поддержка эксперимента молодых, их поисков нового – задача мудрых старших и дальновидных руководящих.

Без этого нет связи поколений и движения вперёд, так необходимых в искусстве вообще и в хореографии, в частности.

Отсутствие этого взаимопонимания, поддержки состоявшимися следующими за ними и объясняет как кризисные периоды, так и потерю самобытности, явлений, к сожалению, характерных для сегодняшнего состояния отечественной хореографии в целом и в каждом её виде в отдельности.

И только вместе, взаимодействуя, представители народно-сценического, классического танцев и современных танцевальных систем могут, сочетая знание традиций и поддерживая творческие начинания, смогут преодолеть, надеюсь, временную потерю своего уникально-неповторимого лица отечественной хореографии, столь важного для всех ценителей искусства танца в мире. И, как ни странно, сегодня это зависит от политики тех, в чьих руках его судьбы, тех, кто руководит театрами, ансамблями и органами управления культурой.

К ним наше обращение трезво оценить ситуацию и рядом целенаправленных мер поддержать хрупкий мир самобытности танца во имя отечественного искусства.

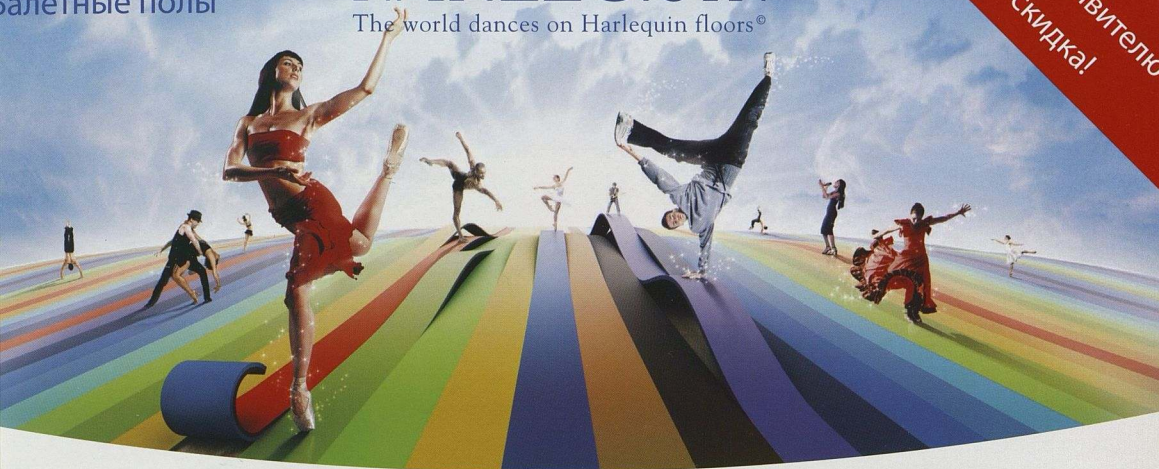
Валерия УРАЛЬСКАЯ

№1 в мире
балетный линолеум
балетные полы

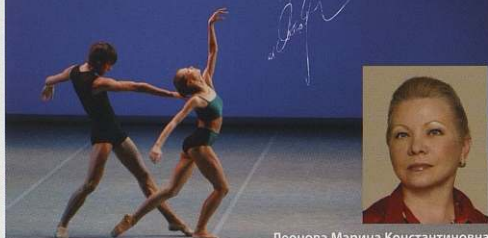
HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®

Предъявителю
скидка!



«Московская Государственная
Академия Хореографии выбирает
Арлекин КАСКАД™»



Леонова Марина Константиновна

«Большой Театр доверяет качеству полов
Арлекин»



Сергей Юрьевич Филин,
художественный руководитель балета
Большого театра России



«Московский академический музыкальный
театр имени К.С.Станиславского и
Вл.И.Немировича-Данченко выбирает
Арлекин СТУДИО™»



Дополнительная информация и
образцы по телефону

(8-10) 352 46 44 22

info@harlequinfloors.com

HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®



Harlequin Europe SA
29, rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg

Tel. INTL +352 46 44 22
Tel. FR +352 46 44 99
Tel. DE +352 46 39 39
Free phone 00 800 90 69 1000
Fax +352 46 44 40

www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

LUXEMBOURG
LONDON
LOS ANGELES
PHILADELPHIA
FORT WORTH
SYDNEY
PARIS
MADRID
HONG KONG

www.harlequinfloors.com

Grishko®

Miracle

Вы мечтали ...

... о пуантах, которые легче перышка?

... о бесшумном касании пола в пуантах?

*... об изяществе и утонченности
ваших стоп в пуантах?*

*... о пуантах, внутри которых вас ждут
нежность и комфорт?*

*... о пуантах, которые не нужно разносить
перед выходом на сцену?*

*... о пуантах, которые надежно защищают
ваши стопы от любых повреждений?*



Компания **Grishko** превратила

вашу мечту в реальность

Салоны-магазины:

Москва, 3-й Крутицкий пер., д. 11, тел.: (495) 287 4577; ул. Тверская, д. 12, стр. 7, тел.: (495) 694 4400/4300

Санкт-Петербург, ул. Гор ховая, д. 30, тел.: (812) 310 4805

www.grishko.ru