



# БАЛЕТ BALLET

январь-февраль  
№1 (172) 2012

## ПЕРСОНЫ НОМЕРА:

Юрий ГРИГОРОВИЧ

Борис ЭЙФМАН

Морис БЕЖАР

Пабло ПИКАССО



# ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

## «Душа танца»

# 2011

### «МЭТР ТАНЦА»

**Леонора Куватова,**

Художественный руководитель  
Башкирского  
хореографического колледжа  
имени Р.Нурсева  
(Уфа)

### «УЧИТЕЛЬ»

**Наталья Таборко,**

педагог-репетитор Театра  
классического балета  
Н.Касаткиной и В.Василёва  
(Москва)

### «РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Геннадий Рукша,**

Министр культуры  
Красноярского края  
(Красноярск)

### «РЫЦАРЬ ТАНЦА»

**Алексей Мелентьев,**

концертмейстер балета  
Большого театра России  
(Москва)

### «РЫЦАРЬ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

**Ольга Пона,**

хореограф, режиссёр  
Театра современного танца  
(Челябинск)

### «РЫЦАРЬ НАРОДНОГО ТАНЦА»

**Виктор Никитушкин,**

педагог-репетитор  
Ансамбля народного танца  
имени И.Моисеева  
(Москва)

### «ЗВЕЗДА»

**Екатерина Кондаурова,**

ведущая солистка балета  
Мариинского театра  
оперы и балета  
(Санкт-Петербург)

**Светлана Лунькина,**

прима-балерина  
Большого театра России  
(Москва)

### «ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

**Анна Оль,**

прима-балерина  
Красноярского театра  
оперы и балета  
(Красноярск)

**Владислав Лантратов,**

солист балета  
Большого театра России  
(Москва)

**Михаил Тимаев,**

ведущий солист балета  
Татарского театра оперы  
и балета имени М.Джалиля  
(Казань)

### «ПРЕСС-ЛИДЕР»

**Михаил Логвинов,**

фотограф  
(Москва)

**Наталья Зозулина,**

искусствовед,  
балетный критик  
(Санкт-Петербург).





*С Новым 2012 годом!*

*Завершился 2011 год – юбилейный год  
нашего журнала. Вступая в новый год,  
мы благодарим театры, танцевальные  
коллективы, артистов, деятелей искусства  
и культуры, всех, кто с такой заинтересован-  
ностью и любовью вместе с нами отметил  
30-летие журнала. Огромное спасибо  
за ваше внимание и участие!*

*Поздравляем читателей и поклонников  
нашего журнала с 2012-м годом!  
Желаем вам счастья, здоровья, ярких  
художественных впечатлений.*





Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал  
№ 1 (172)  
ЯНВАРЬ-ФЕВРАЛЬ 2012  
Выходит шесть раз в год

# БАЛЕТ

## BALLET

5

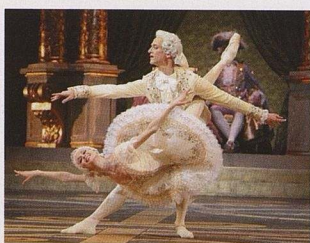


**Наши пять дней**

14 **В.Уральская.** Как всё начиналось

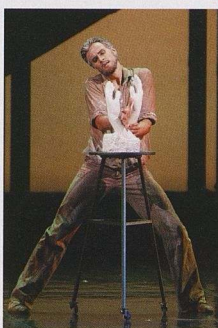
### ПРЕМЬЕРЫ

18



**В.Ванслов.** Пробуждение «Спящей красавицы»

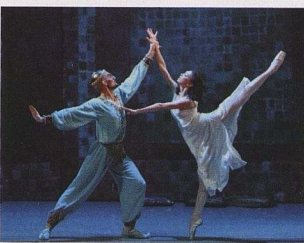
22



**Л.Абызова.**

Скульптурный треугольник

26



**О.Гончарова.** Роскошь и стиль «настоящего» «Фонтана»

#### 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», 2012

#### 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](http://WWW.KRYKOV.RU)

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

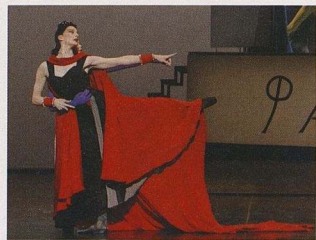
#### Отпечатано в типографии:

«Диджитал экспресс»  
Проспект Мира 52,  
(495) 775-08-00, 933-87-68  
Заказ № 51572

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».



**В.Игнатов.**

Проигранный вызов

## ФЕСТИВАЛИ

32 **В.Иванов.**

В честь Аллы Шелест

34 **Е.Васенина.**

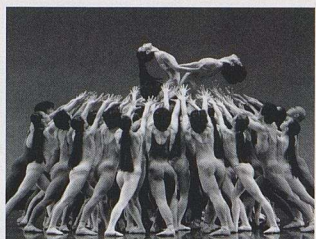
Точка доступа к танцу

## ЮБИЛЕИ

36 **А.Петров.**

Золотой век Юрия Григоровича

41



**В.Котыхов.** Свет и магия

Мориса Бежара

## КАФЕДРА

44 **А.Меловатская.** Спектакль «Сотворение мира»: история создания и место в творчестве раннего периода хореографов Н.Касаткиной и В.Васильева

## ВЕРНИСАЖ

46 ОТРАЖЕНИЯ (продолжение)

**В.Котыхов.** Акробат линии

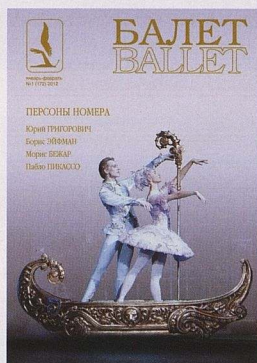
50 **ФОТО-КЛАСС**

Елена Фетисова

## POST SCRIPTUM

52 **В.Уральская.**

Вечность и сиюминутное



**На первой странице обложки:**

Мария Аллаш (фея Сирени) и Дэвид Холберг (Дезире) в балете «Спящая красавица».

Фото Дамира Юсупова (Большой театр России)

### Главный редактор

В.И.УРАЛЬСКАЯ

### Редакционная коллегия:

Ю.П.БУРЛАКА

В.В.ВАНСЛОВ

Г.В.ИНОЗЕМЦЕВА

В.Г.КИКТА

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

Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

### Творческий совет:

А.В.АБРАМОВ

Б.Б.АКИМОВ

С.Р.БОБРОВ

Н.Н.БОЯРЧИКОВ

В.Ю.ВАСИЛЬЕВ

В.В.ВАСИЛЬЕВ

В.М.ГОРДЕЕВ

Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ

Н.А.ДОЛГУШИН

В.М.ЗАХАРОВ

Н.Д.КАСАТКИНА

М.Л.ЛАВРОВСКИЙ

А.М.МЛЕПА

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

# БЛАГОДАРИМ ЗА ПОМОЩЬ В ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИИ ЮБИЛЕЙНЫХ ТОРЖЕСТВ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»:

**Grishko**<sup>®</sup>



СОДРУЖЕСТВО  
РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНЦЕРТНАЯ КОМПАНИЯ



творческая мастерская  
**СВЯТ-ОЗЕРО**



LURIT

**РАДИО  
РОССИИ**

**RCLASS**  
USSIAN

**Дебют**  
САЛОН

- Компанию «Гришко»
- Творческое содружество «Люрит»
- ГРК «Радио России»
- Салон «Дебют»
- Творческую мастерскую «Свят-Озеро»
- Российскую Государственную концертную компанию «Содружество»
- Региональный общественный фонд «Искусство танца»
- Компанию «RCLASS»
- Центральный дом актера имени А.А.Яблочкиной
- Центральный Дом работников искусств
- Московскую государственную академию хореографии
- Школу-студию при Государственном академическом ансамбле имени Игоря Моисеева
- Детский музыкальный театр имени Н.И.Сац
- Государственный центральный концертный зал «Россия»
- Художественного руководителя Московского государственного академического театра танца «Гжель» Владимира Захарова
- директора Театра-студии современной хореографии Игоря Шегая
- скульптора Олега Закоморного
- ведущего вечера Геннадия Янина

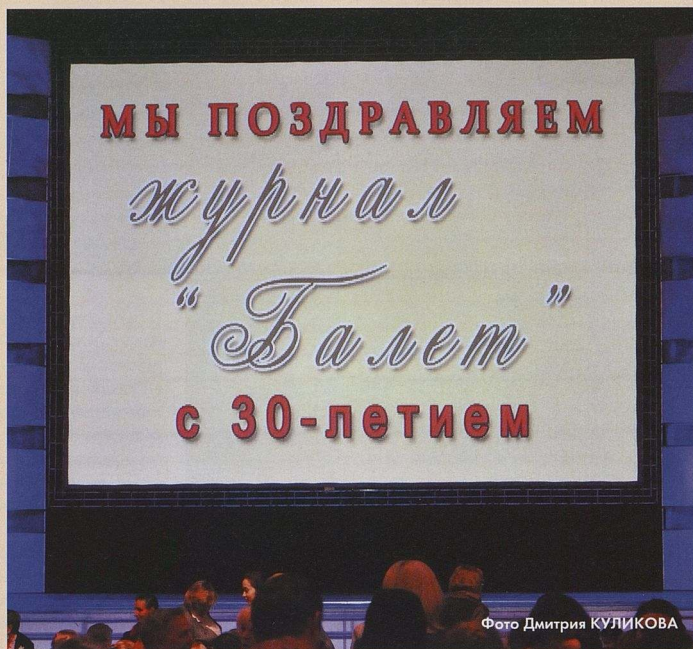
# Наши 5 дней

Когда мы готовились к празднованию юбилея журнала, немного боялись, а удастся ли при нынешней разобщенности и финансовых трудностях организовать в столице не только праздничный вечер-концерт, но и научно-теоретические конференции, встречи.

Все наши страхи и сомнения улетучились, когда мы увидели, с какой заинтересованностью отнеслись к нашему юбилею поклонники журнала, театры, коллеги: балетоведы, критики, журналисты.

Юбилейные торжества журнала начались 14 ноября в Доме актёра на Арбате. Друзья журнала – москвичи и гости из разных городов и стран собрались вместе, чтобы в уютной дружеской атмосфере поздравить членов редколлегии и сотрудников редакции, некоторые из которых стояли у истоков создания журнала.

Сначала состоялось открытие выставки скульптора Олега Закоморного и фотовыставки, на которой были представлены работы известных фотографов – Дмитрия Куликова, Игоря Захаркина, Валентина Барановского, Анны Ключиной, Алексея Бражникова, Сергея Андреевца, Елены Фетисовой, Нины Аловерт.





Семен Кулько.

Александра Лезина  
и Николай Чевычелов.



Дарья Паржизек.

Мария Семеняченко.



Михаил Крючков.

Арина Осипюк.

Потом прошёл праздничный концерт. Он затянулся надолго и охватил практически все области танцевального искусства: классический и современный танец, народный и балетный танец, эстрадный танец и степ.

Не обошлось, конечно, и без балетных курьезов Антона Домашева, которыми и начался вечер, состоявший из блоков, соответствующих рубрикам журнала.

Наталья Касаткина, постоянный член редколлегии журнала, открыла юбилейные чествования рубрикой «Театр» и от имени коллектива «Классического балета» поздравила юбиляра миниатюрой «Читатели» в исполнении лауреатов международных конкурсов Александры Лезиной и Николая Чевычелова, обладателя приза «Душа танца».

Геннадий Янин, ведущий популярной телевизионной передачи «Абсолютный слух», представил рубрику «Школа» и пригласил на сцену директора Школы-студии ансамбля имени Игоря Моисеева Гюзель Апанасеву, которая в своей речи тепло приветствовала журнал, а выступившая за ней Школа классического танца Геннадия Ледяха очаровала зрителей танцевальной композицией «Прогулка».

Открывая рубрику «Народное творчество», заместитель главного редактора журнала Владимир Котыхов коснулся вопроса о величии русского народного танца и предоставил зрителям возможность насладиться искусством двух ведущих коллективов страны. На сцене выступила Мира Михайловна Кольцова и артисты Ансамбля народного танца «Березка», которые под дружные аплодисменты зала исполнили «Танец с платком».

Владимир Захаров, художественный руководитель Театра танца «Гель», раззадорил зрителей своей миниатюрой «Я на горку шла» и вручил редакции праздничные подарки.

В рубрике «Конкурсы» журнал поздравил артиста Большого театра, лауреата международных конкурсов Михаила Крючкова, который на большом эмоциональном подъеме исполнил миниатюру «Исповедь» в постановке Морихиро Ивата, также лауреата международных конкурсов.

Генеральный директор Международной Федерации балетных конкурсов Сергей Усанов вручил главному редактору журнала «Балет» Валерии Уральской приз Федерации за значительный вклад в развитие международного конкурсного движения.

«Душа танца» – приз журнала «Балет», которым награждаются известные деятели хореографического искусства России. Эту рубрику представляла миниатюра «Печальная

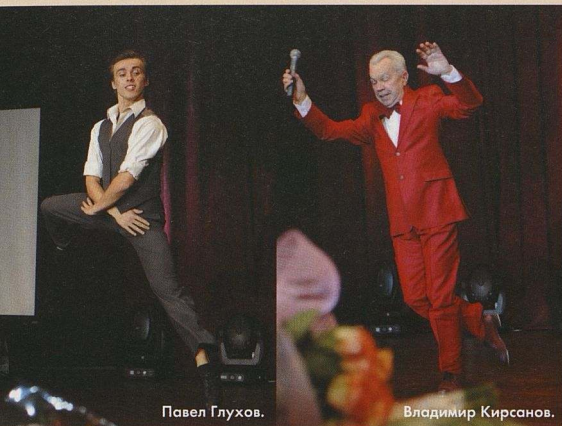


Анна Почивалова и Дмитрий Толмасов.



Мира Кольцова и артистки ансамбля «Берёзка».





Павел Глухов.

Владимир Кирсанов.



Елизавета Небесная  
и Алексей Борзов.



Юлия Рубан  
и Святослав Соболев.

птица» Касьяна Голейзовского в исполнении солистки Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, лауреата приза «Душа танца» Марии Семеняченко.

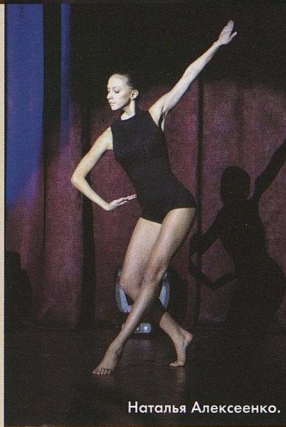
Журнал приветствовал композитор Валерий Кикта и лауреат международного конкурса Семен Кулько, который виртуозно и вдохновенно исполнил «Новый блюз» Хенсона Конана.

Один из самых значительных разделов журнала – портреты выдающихся деятелей отечественной и мировой танцевальной культуры. Эту рубрику на концерте представляли номера «Русская» Касьяна Голейзовского в исполнении Дарьи Паржизек, «Влюбленный» в постановке и исполнении Павла Глухова, студента 4-го курса ГИТИСа мастерской Михаила Лавровского, и «Адажио Альбиниони» Игоря Чернышева в исполнении лауреатов международных конкурсов Елизаветы Небесной и Алексея Борзова. Редакцию журнала приветствовал художественный руководитель балетмейстерского факультета ГИТИСа профессор Евгений Валукин.

Графический балет от имени Театра «Балет «Москва» поздравил юбиляра номером Геннадия Песчаного «Три грации», который заслужил продолжительные аплодисменты зрителей.

Танцевальное поздравление выдающегося степиста Владимира Кирсанова сменились зажигательной «Румбой» чемпионов России по латиноамериканским танцам Юлии Рубан и Святослава Соболева и куплетами солиста Московского театра оперетты Александра Каминского.

Главный редактор журнала «Музыкальная жизнь» Елена Езерская приветствовала своих коллег музыкальным поздравлением.



Наталья Алексеевко.



Александр Каминский.

Редакцию журнала поздравили директор Пермского академического театра оперы и балета имени П.И.Чайковского Анатолий Пичкалев, художественный руководитель балета Астраханского театра оперы и балета Константин Уральский, художественный руководитель Театра «Балет «Москва» Николай Басин, руководители танцевальных компаний Игорь Шегай и Денис Бродский, Дом народного творчества и юные исполнители Театра-студии современной хореографии, выступлением которых завершилась праздничная встреча.

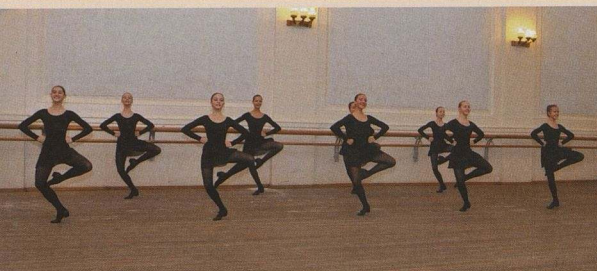
Фоторепортаж Игоря ЗАХАРКИНА



Анастасия Першенкова и Антон Домашев.



Юные артистки Театра-студии современной хореографии Ирины Афонинной.



Занятия в Школе-студии при Государственном академическом ансамбле имени Игоря Моисеева.

На другой день в Центральном доме работников искусств прошёл круглый стол на тему «Организационные модели современного балетного театра. Театр репертуарный, авторский, проектный, международные контакты и фестивальная деятельность». Ведущий – балетный критик, представитель Министерства культуры России Я.В.Седов.

Затем гости побывали в Школе-студии при Государственном академическом ансамбле имени Игоря Моисеева.

16 ноября в Московской государственной академии хореографии состоялась круглая стол «Формирование кадров будущего». Ведущая – ректор МГАХ М.К.Леонова. В обсуждении приняли участие представители училищ и театров Российской Федерации (Санкт-Петербург, Москва, Новосибирск, Воронеж, Саратов, Красноярск, Пермь, Челябинск, Астрахань).

Были показаны мужской и женский классы, репетиция балета «Арлекинад» и мастер-класс по современной хореографии.

Вечером гости побывали на спектакле театра «Кремлёвский балет» «Снегурочка».

На следующий день состоялось посещение генеральной репетиции спектакля «Пиноккио» и встреча с руководством Детского музыкального театра имени Н.И.Сац.

Директор и художественный руководитель театра Г.Г.Исаакян провёл круглый стол «Детский репертуар – воспитание зрителя».

18 ноября в редакции журнала «Балет» прошёл круглый стол «Освещение деятельности творческих коллективов в прессе, книгах, средствах массовой информации». Ведущая – главный редактор журнала В.И.Уральская.



В Московской академии хореографии.



В редакции журнала «Балет».

ГЦКЗ  
**«РОССИЯ»**  
 в Лужниках

Гала-концерт  
**«МЫ ПОЗДРАВЛЯЕМ**

**18**

ноября 2011 года  
 19:00

журнал «**Балет**»  
 с 30-летием

В концерте участвуют:

Государственный академический  
 хореографический ансамбль  
**"Берёзка"**  
 им. Надежды Надеждиной  
 Художественный руководитель  
 Мира Кольцова

Государственный академический  
 театр танца  
**"Гжель"**  
 Художественный руководитель  
 Владимир Захаров

Танцевальная группа Государственного  
 академического русского народного  
 хора им. М. Е. Пятницкого  
 Художественный руководитель  
 Александра Пермякова

Государственный академический  
 ансамбль Республики  
 Северная Осетия – Алания  
**"Алан"**  
 Художественный руководитель  
 Эльбрус Кубалов

Государственный академический  
 ансамбль танца Дагестана  
**"Лезгинка"**  
 Художественный руководитель  
 Залимхан Хангиреев

Танцевальная группа Краснознаменного  
 ансамбля песни и пляски  
 им. А. В. Александрова  
 Художественный руководитель  
 Игорь Раевский

Государственный академический  
 ансамбль народного танца  
 им. Ф. Гаскарова  
 Республики Башкортостан  
 Художественный руководитель  
 Айдар Зубайдуллин

Государственный ансамбль танца  
**"Марий Эл"**  
 Художественный руководитель  
 Ольга Комлева

Танцевальная группа  
 Государственного ансамбля  
**"Русь"**  
 Художественный руководитель  
 Николай Литвинов

Художественный руководитель и режиссер программы -  
 народный артист России - Владимир Захаров

**БАЛЕТ**BALLET

**БЕСПЛАТНЫЙ ПРОЕЗД**

СПЕЦИАЛЬНЫМ ОТ М. БОРОВАНЫ ГОРЫ (СЕВЕРНЫЙ ВЫХОД ДО ТЦЗ «РОССИЯ»  
 В 17:30 И ПО ОКОНЧАНИИ ПРОГРАММЫ)

**ЗОЛОТОЙ ВИТАЛИ**

Художественный руководитель ГЦКЗ «РОССИЯ» - заслуженный деятель искусств России Вячеслав КАРТОВ

9377737 **ticketland**

билеты **BILETMARKET RU 739-55-99**

660-94-00

637-00-54

ЗАКАЗ БИЛЕТОВ **CONCERT.RU 644 2222**

А завершился праздничный концерт ансамблем народного танца в концертном зале «Россия» (в Лужниках), посвященным 30-летию журнала. В нём приняли участие:

Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» имени Надежды Надеждиной (художественный руководитель Мира Кольцова), Государственный академический ансамбль Республики Северная Осетия – Алания «Алан» (художественный руководитель Эльбрус Кубалов), Государственный академический ансамбль народного танца имени Ф.Гаскарова Республики Башкортостан (ху-

дожественный руководитель Айдар Зубайдуллин), Государственный академический театр танца «Гжель» (художественный руководитель Владимир Захаров), Государственный академический ансамбль танца Дагестана «Лезгинка» (художественный руководитель Залимхан Хангиреев), танцевальная группа Государственного академического русского народного хора имени М.Е.Пятницкого (художественный руководитель Александра Пермякова), танцевальная группа Государственного ансамбля «Русь» (художественный руководитель Николай Литвинов).



Ансамбль «Русь».



Театр танца «Гжель».

Ансамбль «Алан».



Ансамбль «Берёзка».



Танцевальная группа хора имени Пятницкого.



Ансамбль «Лезгинка».



Ансамбль народного танца имени Ф.Гаскарова.



Ансамбль «Лезгинка».



Финал концерта.  
Фоторепортаж Дмитрия КУЛИКОВА



Главному редактору журнала «Балет»  
Уральской В. И.

Уважаемая Валерия Иосифовна!

Открытый конкурс артистов балета России «Ара-беск», которому в этом году присвоено имя великой русской балерины Екатерины Максимовны, имеет честь поздравить коллектив журнала «Балет» с 30-летием творческой деятельности и преданного служения танцевальному искусству.

В течение своих многолетних лет «Балет» являлся непреходящим образцом изысканного вкуса, высочайшего профессионального мастерства и признанного законодателем стиля, к авторитетному мнению которого прислушиваются тысячи балетоманов по всему миру.

От души желаем вам творческому коллективу журнала наладить дальнейшие успехи, интересных событий, новых творческих проектов и преданных читателей. Спасибо вам большое за то, что вы делаете, долгие годы Вам и процветания.

Дирекция конкурса «Арабеск»,  
Пермь, 14 ноября 2011 г.

Глубокоуважаемая Валерия Иосифовна!

Коллектив ГУ Национального театра танца Республики Саха (Якутия) имени С.А.Зверева-Кыыл Уола искренне поздравляет Вас и весь творческий коллектив с 30-летием журнала «Балет»!

Мы рады сообщить, что в рамках юбилея нами любимого журнала «Балет» посвящаем Гала-концерт «Звезды Земли Олонхо», программу участия театра на Международных фестивалях в Бельгии и Франции (июнь-июль 2011), который состоится 15 декабря 2011 года.

В этот знаменательный день желаем как якутский алмаз крепкого здоровья, успехов в творческой работе, счастья и благополучия Вам и Вашим родным и близким!

С уважением,

**ГЕННАДИЙ БАЙШЕВ,**  
заслуженный деятель искусств РФ,  
лауреат государственной премии имени П.Ойунского,  
обладатель приза «Душа танца»

**АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВ,**  
заслуженный работник культуры РС (Я)

Журнал «Балет»

Печатается по решению редакционного коллегия  
искусств государственного учреждения  
**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР**  
УРАЛЬСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Заслуженный работник культуры РС (Я)  
Лауреат Государственных премий России  
Профессор  
Иванова  
№ 15-104 от 24.11.2011.

Уважаемая Валерия Иосифовна!  
Дорогие коллеги!

Коллектив Театрального музея имени А.А. Бахрушина рад поздравить Вас со знаменательной для отечественной культуры датой - Юбилеем Вашего замечательного издания!

Вот уже в течение тридцати лет вы одно из наиболее значимых событий в области балета не оставляете неизменным благодаря колоссальным усилиям коллектива журнала. Для профессионалов и поклонников хореографического искусства «Балет» был и остается верным творческим ориентиром.

Мы искренне признательны Вам за активную работу по сохранению и пропаганде богатых традиций балета России, а также за теплые, дружеские отношения, которые связывают издание с нашим музеем.

Искренне надеемся на продолжение нашего плодотворного сотрудничества и на новые совместные проекты.

В день Юбилея примите наши самые искренние пожелания радости, благополучия, новых творческих открытий! Пусть успех и удача сопутствуют Вам и Вашему коллективу во всех начинаниях!

С искренним уважением,

Генеральный директор

Д.В. Родионов

**DANCE OPEN**

**BALETT FESTIVAL**

Музыкальный фестиваль DANCE OPEN, Санкт-Петербург (с. Жуковское), с. 19  
Музыкальный фестиваль DANCE OPEN, Екатеринбург (с. Жуковское), с. 19  
Тел: +7 (812) 275-26-26, тел: +7 (812) 274-02-21 Факс: +7 (812) 275-26-72 E-mail: [danceopen@mail.ru](mailto:danceopen@mail.ru), [www.danceopen.ru](http://www.danceopen.ru)

В редакции  
журнала «Балет»

Уважаемая, коллеги!  
Уважаемая, Валерия Иосифовна!

Вот уже 30 лет журнал «Балет» делает нас, поклонников и профессионалов этой волшебной сферы, ближе, сплоченнее и радостнее. Наши искренние поздравления творческому коллективу редакции, а также всем читателям и почитателям!

Знаю свою уникальную творческую нишу – единственное российское издание профессионалов для профессионалов танцевального сообщества – искусство, теоретически, а главное – талантливо. Постоянно держатся на «стыку» юных времен, поколений и процессов, воссоединяя классику и модерн – в согласии творить и совершенствоваться.

Международный фестиваль балета DANCE OPEN – отличный и плодотворный способ сотрудничества с читателями балетного искусства, развития их ценности и навыков в эстетике событий – безусловно! и уважительно приносит свое восхищение журналу «Балет». С Юбилеем!

С уважением,

Директор фестиваля DANCE OPEN

Екатерина Галкина

Художественный руководитель фестиваля DANCE OPEN

Владим Милославский

Уважаемая Валерия Иосифовна!

Поздравляем Вас и возглавляемый Вами коллектив с 30-летием юбилея журнала «Балет»!

Трудно переоценить значение Вашего издания в развитии российского хореографического искусства. Журнал «Балет» заслуженно пользуется у читателей непререкаемым авторитетом, является эталоном качества информации, демонстрирует неизменно высокий интеллектуальный уровень и объективность.

От всей души желаем всему коллективу журнала крепкого здоровья, примуждения лучших традиций, новых интересных идей и открытий, творческих побед, новых преданных читателей.

С наилучшими пожеланиями

**Валерий Гергиев**  
и коллектив Мариинского театра

**ПРАВИТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**  
**КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ**  
**АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР БАЛЕТА ПОД**  
**РУКОВОДСТВОМ БОРИСА ЗИФМАНА**

Главному редактору журнала «Балет»,  
заслуженному деятелю искусств России  
г-же Уральской В. И.

Уважаемая Валерия Иосифовна!

Примите самые искренние поздравления с 30-летием Вашего издания!

Эти годы были наполнены для Вас активной и благородной творческой деятельностью, позволяющей всем любителям искусства танца поддерживать живую связь с бесконечно многообразием миров балета. Материалы Ваших авторов всегда отличались высоким профессионализмом, интеллектуальной насыщенностью и верностью незыблемым этическим принципам. Сегодня Ваш журнал остается одним из немногих истинно интеллигентных, глубоких изданий, обращающихся к духовно и эстетически развитому читателю и обогащающих его внутренний мир сведениями о прошлом и настоящем искусства танца.

От всей души желаем Вам творческих успехов, нескончаемой читательской любви и профессионального долголетия.

С уважением,  
Всегда, искренне Ваш

**БОРИС ЗИФМАН,**  
Художественный руководитель - директор  
Санкт-Петербургского Академического Театра Балета,  
народный артист России,  
лауреат Государственной премии

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН**  
**«КАЗАНСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ»**

Главному редактору  
журнала «Балет»  
Уральской В. И.

Уважаемая Валерия Иосифовна!  
Уважаемый коллектив сотрудников!

Примите искренние поздравления от Казанского хореографического училища в честь юбилея нашего дорогого журнала «Балет»!

Сердечно благодарим за Ваши очерки, посвященные хореографическому искусству, за большое внимание к освещению материалов о Международном фестивале хореографических училищ и школ России и просто за Вашу любовь к нам.

Желаем Вам новых творческих успехов, благополучия и благодарных читателей. Надеемся на дальнейшее сотрудничество.

Директор

Т.З.Шахина

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ**  
**РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**  
**ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ**  
**АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА**

Уважаемая Валерия Иосифовна!

Екатеринбургский государственный академический театр оперы и балета поздравляет Вас и редакцию журнала «Балет» со знаменательным событием – 30-летием единственного профессионального российского издания, посвященного хореографическому искусству.

Екатеринбургский театр оперы и балета посвящает этому юбилею свою последнюю балетную премьеру – спектакль «Баядерка» Л.Минкуса (балетмейстер-постановщик – Станислав Фечо, дирижер-постановщик – Павел Клиничев), который будет показан 18 ноября 2011 года.

Журнал «Балет» может гордиться своей историей, тесно связанной с талантливыми, яркими, незаурядными танцорами и хореографами, композиторами и художниками – с теми, кто прославил театр и посвятил свою жизнь искусству. Публикация журнала, авторами которых являются авторитетные балетные критики, балетоведы-историки, деятели балета, всегда была и остается в центре внимания музыкально-театральной общественности.

Смеем надеяться, что и в дальнейшем достижения Екатеринбургского театра оперы и балета, его премьеры, фестивали и зарубежные гастроли, его устремленность к высоким художественным и профессиональным критериям будут сопровождать Вашим вниманием.

Пусть Ваша профессиональная деятельность всегда ценится по достоинству и слова признательности звучат не только в дни юбилея!

**Коллектив Екатеринбургского театра**  
**оперы и балета**  
**Директор театра А.Г.Шихин**

Уважаемая Валерия Иосифовна  
и весь ваш дружный ансамбль редакции журнала  
«Балет»!!!

Примите от артистов Государственного ансамбля танца «Марий Эл» самые искренние поздравления с 30-летним юбилеем, с пожеланиями здоровья, процветания и всех благ! Очень жалею, что не смогла приехать на ваш юбилей, но это не вина артистов. С любовью и благодарностью

**народная артистка**  
**Республики Марий Эл,**  
**педагог-репетитор коллектива**  
**Нина Макарова**

Директору редакции журнала «Балет»  
Уральской В. И.

Уважаемая Валерия Иосифовна!

Учебное заведение искусств «Школа хореографического мастерства Вадима Писарева» поздравляет журнал «Балет» с 30-летием творческой деятельности. В честь этого события в нашем театре прошел вечер балета.

**Директор Школы**  
**Писарев В.Я.**

**НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ**  
**АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ**  
**А.С.ПУШКИНА**

поздравляет коллектив редакции журнала «Балет» и главного редактора В.И.Уральского.

Дорогие друзья!  
Уважаемая Валерия Иосифовна!

С огромным удовольствием и от всего сердца поздравляем Ваш журнал и всех его сотрудников со слavnым праздником – 30-летием юбилея.

Мы только знаем, что за эти годы Ваше издание стало не только летописью хореографического искусства СССР и России, но и своеобразной творческой лабораторией, в которой работают профессионалы, отдавая великих традиций русского балета. Ярким примером этой работы стала учрежденный редакцией премии «Душа танца», которая представляет восходящих и признанных звезд, а также мастеров балета всей России.

Мы рады за Вас, восхищаемся Вами, искренне желаем дальнейшего процветания и творческих успехов в Вашей благородной и самоотверженной работе!

Балетная группа Нижегородского государственного академического театра оперы и балета имени А.С.Пушкина и главный балетмейстер театра, народный артист России В.Ф.Михайлов посвящают юбилею журнала «Балет» спектакль «Пер Гюнт», который состоится 3 декабря 2011 года.

Министерство культуры  
Чешской Республики  
**Моздравительный адрес**  
Уважаемая Валерия Иосифовна!  
Примите мои искренние поздравления по случаю 30-летия со дня основания прославленного журнала «Балет».  
За долгие годы сотрудничества журнал уже прочно завоевал свою читательскую аудиторию. Не исключаю при этом что за последние десятилетия балетный театр, искусство, наконец, обрели свое истинное место и определенную аудиторию. И потому желаю вам дальнейших успехов и творческой плодотворной работы и дальнейшей информации.  
Они имени Министров культуры Чешской Республики благодарно как мы лично следим за развитием хореографического искусства.  
Желаю всему коллективу журнала «Балет» дальнейших успехов, крепкого здоровья, признания и колоссальной творческой деятельности на благо культуры нашего государства.  
**С уважением,**  
**Министр**  
**О.Д. Мушкалов**  
2011 г.

По стране прошли афишные спектакли и концерты,  
 посвященные 30-летию журнала «Балет»

**ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА**

В. АСАФЬЕВ  
**БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН**

20, 21, 23, 24 ОКТЯБРЯ 2011

РОССЫСА ЗЕЛЕНА  
 АЛЕКСАНДРА МАЛЫШЕВА  
 ЕКАТЕРИНА РАМАНОВА  
 АЛЕКСАНДР ПУШКИН  
 АЛЕКСАНДР БАТЮКОВ

АЛЕКСАНДР КОКОШКИН  
 ТАТЬЯНА КОКОШКИНА  
 СЕРГЕЙ МАТВИШИН  
 АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ

ТОМАШ КУРТИС

**КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА**

Посвящается 30-летию журнала «Балет»

Т. Хренников  
**Гусарская баллада**

Балет-водевиль о чести и доблести

Постановка А. Сидорова  
 Музыкальный руководитель Сергей Матвишин  
 Художественный руководитель Александр Николаевич

**ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА**

30-ЛЕТИЮ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» ПОСВЯЩАЕТСЯ  
 Виктор Ковалев  
**ДЕВУШКА И СМЕРТЬ**

Балет в 3-х действиях  
 Либретто В. Афанасьева и В. Нестрова  
 по повести Юрия М. Герасова

16 ноября 2011 года

Сцена, Театральный зал. Тел: 245-044, 27-25-25

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР БАЛЕТА БОРИСА ЭЙФМАНА**  
 на сцене Александринского театра

26 ДЕКАБРЯ  
**АННА КАРЕНИНА**

Балет Бориса Эйфмана по роману Л.Н. Толстого  
 Дирижер – Алексей Маринин | Костюмы – Вера Сидорова

27 ДЕКАБРЯ  
**ОНЕГИН**

Балет Бориса Эйфмана по роману Л.Н. Толстого  
 Дирижер – Алексей Маринин | Костюмы – Вера Сидорова

Начало спектаклей в 19:00  
 К 30-летию журнала «Балет»

30-летию журнала «Балет» посвящается

**11 ноября 17.00**    **12 ноября 18.30**    **13 ноября 11.00**

**ТАНГО... ТАНГО... ТАНГО...**

Балет в форме действия на музыку А. Пинцолли

14 ноября 15:00

ТЕАТРАЛЬНО-КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ГИРЗОВЫЙ

ПРАЗДНИЧНЫЙ КОНЦЕРТ, ПОСВЯЩЕННЫЙ 30-ЛЕТИЮ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

ЧЕЧЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦА

**ВАЙНАХ**

Художественный руководитель и главный балетмейстер  
 Народный артист России  
 Профессор **ДИКАЛУ МУЗКАЕВ**

**МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТР**

30-ЛЕТИЮ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» ПОСВЯЩАЕТСЯ

**Ромео и Джульетта**

Балет в 3-х актах

4 ноября | Начало в 19:00 | Площадь Искусств, 1

Хореограф-постановщик: Олег Владимиров  
 Художественный руководитель: Семён Пастух  
 Художественный руководитель: Тамара Соловейва  
 Дирижер: Фредрик Верелле

Музыкальный руководитель и главный дирижер театра: Пётр Феравец

■ Башкирский государственный театр оперы и балета «Ромео и Джульетта».

■ Красноярский театр оперы и балета «Гусарская баллада».

■ Музыкальный театр Станиславского и Немировича-Данченко «Жизель».

■ Московская государственная академия хореографии «Тщетная предосторожность».

■ Большой театр России. «Дон Кихот».

■ Астраханский театр оперы и балета «Вечер балета».

■ Пермский академический театр оперы и балета им. П.И. Чайковского «Бахчисарайский фонтан».

■ Самарский академический театр оперы и балета «Шопениана» и «Танго, танго, танго...».

■ Нижегородский государственный академический театр оперы и балета им. А.С. Пушкина «Пер Гюнт».

■ Театр «Кремлёвский балет» «Тысяча и одна ночь».

■ Театр классического балета под руководством Касаткиной и Василёва «Жизель».

■ Коллектив ГУ Национального театра танца Республики Саха (Якутия) им. С.А. Зверева-Кыыл Уола Гала-концерт «Узоры Земли Олонхо», программу участия театра на международных фестивалях в Бельгии и Франции (июнь-июль 2011), который состоится 15 декабря 2011 года.

■ Ансамбль танца Сибири имени Годенко.

■ Воронежский театр оперы и балета «Жизель» и «Дон Кихот».

■ Саратовский театр оперы и балета «Девушка и смерть».

■ Татарский театр оперы и балета имени М.Джалиля.

■ Михайловский театр «Ромео и Джульетта».

■ Концерт коллективов народного танца в концертном зале «Россия».

■ Екатеринбургский театр оперы и балета «Баядерка» (постановка С.Фечо)

■ Ансамбль «Вайнах».

■ Театр балета Бориса Эйфмана «Анна Каренина» и «Онегин».

■ «Школа хореографического мастерства Вадима Писарева» – Вечер балета.

6 октября 2011

30-летию журнала «Балет»

**РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА**

Балет в 2-х действиях либретто по мотивам трагедии Уильяма Шекспира в хореографии Шансы Терезина

С. Прокофьев

Джульетта: Римма ЗАКРЯЧА, Елена ЗАКРЯЧА  
 Ромео: Дмитрий МАРЬЯНОВ, Александр АНДРИЯШИН  
 Тибальт: Артур ИВАНОВИЧ  
 Меркуцио: Андрей БРЯНДИНОВ  
 Парис: Ринат АДУЛГАМАЛОВ, Евгений ШИШОВ  
 Бенволио: Максим КУШНОВ

В спектакле балеты: одалисты и артисты балета, симфонический оркестр Башкирского государственного театра оперы и балета

Помощник режиссера: Татьяна ТРУДИНОВА  
 Условно-технический режиссёр балета: Евгений КУВАШОВ  
 Технический режиссёр: Андрей ШИШОВ  
 Дирижёр Роман АККУЛОВ

Начало в 19 часов

1911-2011

**ЖИЗЕЛЬ**

Адам

5 ДЕКАБРЯ

В честь 30-летия журнала «Балет»

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ИМЕНИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

Крупнейший концертный ансамбль

**АНСАМБЛЬ ТАНЦА СИБИРИ**

имени МИХАИЛА ГОДЕНКО

21 ноября

Художественный руководитель Заслуженный артист России Владимир МОИСЕЕВ

Посвящается 30-летию журнала «Балет»

232-0400 / 232-5353 БАЛЕТБАЛЕТ МЕЛОМАН.RU

Дирекция культуры Горноальпийского округа

ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА

**БАЛЕТ БАЛЕТ**

ПОСВЯЩАЕТСЯ 30-ЛЕТИЮ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

А. Адан

17 ноября в 19 часов **ЖИЗЕЛЬ** балет в 2-х действиях  
 ЖИЗЕЛЬ – дипломант международного конкурса СВЕТЛАНА НОСКОВА  
 АЛЬБЕРТ – солист Московского Академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко  
 СТАНИСЛАВ БУХАРАЕВ

Л. Минкус

19 ноября в 18 часов **ДОН КИХОТ** балет в 3-х действиях

КИТРИ  
 ЮЛИЯ НЕПОМНЯШАЯ  
 БАЗИЛЬ – солист Московского Академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко  
 СТАНИСЛАВ БУХАРАЕВ  
 ДИРИЖЕР Татьяна ШИПУЛИНА

Открыта предварительная продажа билетов. Справки по тел. 255-30-27, 2316-13

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КРЕМЛЁВСКИЙ ДВОРЕЦ

ТЕАТР «КРЕМЛЁВСКИЙ БАЛЕТ»

В честь 30-летия журнала «Балет»

При участии Министерства культуры и Германского Федерального Телевидения

24 октября в 19.00

**ТЫСЯЧА И ОДНА НОЧЬ**

Фантазия в двух действиях

Либретто: Мансур и Руслан Нурисалимов, Иван Назаров по мотивам арабской сказки «Сказка в 1000 ночей»

Хореографическое оформление: Андрей Петров

Художественный руководитель: Сергей Савельев

Удостоен высшей награды – Ордена Почётного гражданина Российской Федерации

Специальный артист имени С.А. Рахматова лауреат международных конкурсов России и Франции – Александр ПИКАЛОВ

Помощники режиссёра: Галия Шаймуратова, Елена Александровна

www.gkb-kreml.ru

628-52-32 Рязань 2580000 644-2222 Москва 800-700-7004 637-0137

www.gkb-kreml.ru

30-летию журнала «Балет» посвящается

11 ноября в 17.00

12 ноября в 18.30

13 ноября в 11.00

**Шопениана**

Великолепный балет в одной одастии

Хореографическое оформление – народная артистка СССР Е. Вайнах (Санкт-Петербург)

Дипломант международного конкурса – народная артистка Республики Саха (Якутия) – Людмила ПИКАЛОВА

Условно-технический режиссёр балета – народная артистка Республики Саха (Якутия) – Людмила ПИКАЛОВА

Технический режиссёр балета – народная артистка Республики Саха (Якутия) – Людмила ПИКАЛОВА

Условно-технический режиссёр балета – народная артистка Республики Саха (Якутия) – Людмила ПИКАЛОВА

Технический режиссёр балета – народная артистка Республики Саха (Якутия) – Людмила ПИКАЛОВА

Условно-технический режиссёр балета – народная артистка Республики Саха (Якутия) – Людмила ПИКАЛОВА

Технический режиссёр балета – народная артистка Республики Саха (Якутия) – Людмила ПИКАЛОВА

# Как всё начиналось

Тому уже немало лет, когда, готовя к публикации архив Леонида Михайловича Лавровского, я наткнулась на черновик письма в ЦК партии, в котором самые видные деятели балета писали о необходимости издания журнала о балетном искусстве. Такое значение, которое балет имел в те годы («впереди планеты всей»), и отсутствие своего печатного органа – так аргументировали свою просьбу авторы письма. Из текста, датированного 1946 годом, было ясно, что это далеко не первое обращение во властные структуры.

Но журнал не создали ни ранее, ни на основе этого обращения. И только в 1980 году впервые зазвучала в министерстве культуры СССР задача – спланировать редакцию журнала и обосновать основные направления нового издания. И вот в кабинете, где трудились сотрудники управления музыкального театра, началась подготовка документации для открытия журнала «Советский балет». Было бы справедливо в год 30-летия журнала вспомнить Валерия Куржиянского и Музу Клеменову, стоявших у самых основ этой работы.

Не вдаваясь в подробности перебора специалистов для включения в состав рабочей редакции и редакционной коллегии, скажу, что эта подготовка заняла почти год. В начале января 1981 года было принято постановление ЦК, а затем на коллегии Министерства культуры рассмотрен и окончательно решен вопрос о формировании редакции нового журнала.

Как было предложено, журнал двухмесячник и численность редакции половина от штатного расписания журнала «Театр» (который выходил каждый месяц – в ту пору регулярно). Некоторое время занял вопрос выбора фигуры главного редактора – профессионала балетного искусства.

И на бюро ЦК партии была утверждена Раиса Степановна Стручкова – народная артистка, балерина Большого театра, которая к тому времени уже не выступала на сцене и вела педагогическую и большую общественную деятельность (в частности, она была членом комиссии по присуждению Ленинской премии).

Всего редакция должна была состоять из 12 человек. Была сформирована структура журнала: главный редактор, заместитель главного редактора, ответственный секретарь и отделы: критико-публицистический, истории и теории и художественно-оформительский.

Редакция не была самостоятельной в юридическом и финансовом смысле организацией, её включили в состав издательства «Известия», крупнейшего, как сейчас бы сказали, концерна по изданию газет, журналов и книг. Была сформирована и редакционная коллегия журнала. Проводы ради, нужно сказать, что войти в её состав стремились многие из выдающихся деятелей хореографического искусства, что несколько затянуло её окончательное утверждение в отделе культуры ЦК партии. Вероятно, было бы правильно назвать состав первой редакционной коллегии. В неё вошли: Галина Сергеевна Уланова, Юрий Николаевич Григорович, Владимир Викторович Васильев, Константин Михайлович Сергеев.

Тем не менее, пятого мая 1981 года в здании Министерства культуры СССР на Неглинной улице, в управлении театрами состоялась первая встреча первых сотрудников редакции: Раисы Степановны Стручковой, Виктора Николаевича Филиппова, Галины Викторовны Иноземцевой, Галины Васильевны Челомбитко и Валерии Иосифовны Уральской. Почти сразу были приглашены фотокорреспондент Дмитрий Михайлович Куликов, а затем и художественный редактор Светлана Андреевна Виноградова.

Временно нам выделили 2 маленькие комнаты в Музыкальном музее имени Глинки, что на улице Фадеева. Помню огромные стеклянные окна, в которые весь день светило солнце, несносную жару, непрерывный стук пишущих машинок и формирование первых номеров журнала.

Журнал действительно ждали, его желали, и это подогревало. Ведь история знала об издании в России всего 3х номеров журнала «Балет», вышедших 1907 году и «захлебнувшихся» на этом.

В мире было немало журналов, даже в странах, где искусство танца не достигало наших высот и не было официально поддержано правительством. Самыми известными изданиями был американский журнал «Dance magazine», французский «Les saisons de la danse», английский «Dancing times». Были свои балетные журналы в Финляндии, Италии, Германии, Чехословакии. Очень разные и по объёму, и тиражам, и по содержанию.

Каким же быть нашему «Советскому балету»? Было принято решение, что, как единственный профессиональный журнал, «Советский балет» должен освещать все виды хореографической действительности. И готовя первые номера, было дано место для высказывания практикам и теоретикам как балетного театра, так и представителям ансамблей народного танца, хореографических училищ и народного творчества.

Было подготовлено сразу три номера журнала. Один из них стал №1 за 1981 год и вышел под самый Новый год в конце декабря. Два других открыли как №1 (2) и №2 (3) 1982 год.

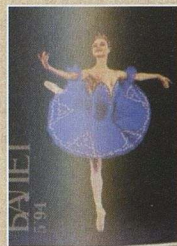
К этому времени мы обрели своё помещение. Помню, как радовалась Муза Сергеевна Клеменова, вводя нас в отвоёванные у строительного управления Министерства комнаты на 2 этаже здания по Дегтярному переулку, сразу за гостиницей «Минск».

Мы даже значились по улице Горького 22, то бишь, Тверской. Сейчас уже нет ни нашего дома, ни гостиницы. Их судьба разная. Если наш домик был частью усадьбы, не сгоревшей в пожаре войны 1812 года, то «Минск» был примером не самой яркой советской архитектуры, построенной как раз на месте главного дома усадьбы.

Наш дом считался, таким образом, памятником архитектуры, хотя никакими (кроме возраста и толщины стен) достоинствами не обладал.

Входить в редакцию довольно долго нам приходилось со двора, через подозрительно скрипящие ступени деревянной пристройки, так как с фасада нас не пускали: входом пользовалась организация, приписанная к первому этажу и не желавшая, чтобы «шастали» бесконечные гости редакции. Сразу после 3-х ступенек, ведущих к основной мраморной лестнице «парадного» входа в наши скромные апартаменты, было большое окно, проём которого вполне позволяло сделать двери на его основе и входить независимо от жильцов первого этажа прямо на наш «мрамор». Но, увы, охрана памятников в 1981 году это категорически запретила, что не





помешало в 1998 году снести до основания всё здание и построить в темпе нечто с черными стеклами под офисы.

Я это подробно описываю, поскольку за всем этим есть атмосфера времени, взглядов, отношений, понимания жизни. Мы же, бодро шагая по шатким, скрипящим деревянным ступеням со двора, стесняясь и извиняясь, привели к себе гостей, причем иностранных. И что интересно, наше «антре» вызвало полный их восторг, как московская история.

Теперь расскажу, почему к нам пожаловали заграничные гости.

Вместе с Союзом театральных деятелей СССР была устроена как бы сессия – презентация нового журнала о балете. Мы везли гостей по театрам и балетной школе, были в ГИТИСе и на концертах фольклорных коллективов. К нам приехали и Мэри Кларк – главный редактор Английского журнала и самый признанный критик тех лет – обозреватель Нью-Йорк Таймс Анна Кисельгофф и ряд очень любознательных и профессиональных коллег.

Вообще встречи в редакции, так как-то само собой случались, стали нормой. Возможно, этому способствовало и место расположения редакции, так сказать на «пяточке».

Сейчас это прозвучит неправдоподобно: но как-то, зайдя в редакторскую комнату, Раиса Степановна с удивлением увидела дорожную сумку и спрашивает: что это? А это приехавший на день в Москву из Ленинграда Борис Эйфман забросил нам сумку и пошел по делам до вечернего поезда.

К нам заходили поделиться новостями, повидаться и просто попить чаю в маленькой «кухоньке». И если бы сохранилось здание, можно было бы вешать таблички с надписью «здесь был», столько выдающихся деятелей мировой хореографии переступило порог, увы, не существующих комнат (слово кабинет как-то не выговаривается в отношении атмосферы нашей редакции, всех удивлявшей её особой светлой аурой).

Появились и первые традиции. Выход первого номера, да ещё под Новый год, решено было отметить. Все подготовили свои «коронные» домашние блюда, напекли пирожков, пирогов, накрыли стол в самой большой комнате главного редактора. Пришли гости, разместились с трудом, подняли бокалы, и тут вырубился свет. Что делать? Собрали все имевшиеся свечи и их огрызки и «пиршество» бурно продолжили. По предложению критика Наталии Садовой, с первых дней активно сотрудничавшей с журналом, было решено ежегодно устраивать новогодние посиделки в День рождения первого номера журнала под девизом «При свечах».

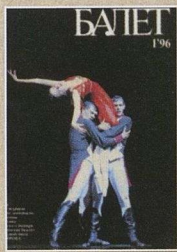
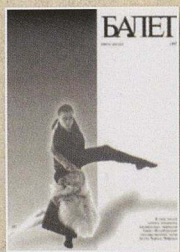
Вот уже в конце декабря 2011 года мы соберёмся тридцать второй раз, но это уже другой рассказ о другом доме. Свечи же будут обязательно. Но вернёмся к главному вопросу первого года жизни журнала: каким ему быть?! Просматривали зарубежные балетные издания. В большинстве записывали рекламу, в некоторых статьи с трудом просматриваются. В странах по несколько журналов по танцу: например в Америке, кроме «Dance magazine» ещё «Tiche», в нём информация о школах, семинарах, курсах и т.п.; специальный научный журнал «Dance recherche», «Dance revue». Иными словами, возможна специализация. А у нас один долгождан-

ный. Возник вопрос о том, к чему обязывает название «Советский балет». Имеется в виду «балет» – означает ли это, что писать в журнале следует только о балетном театре. Почему-то последние годы в мире, а за ним и у нас слово – балет – стали ассоциировать только с классическим танцем и пуантами. Исторически это не совсем корректно, т.к. балеты мыслились и развивались как театральное действо с разными выразительными пластическими средствами. Да и в обозримое нами время не все спектакли театра решались языком классического танца, пример тому «Кармен» – испанский вариант, их же «Кровавая свадьба».

Наш журнал, как я уже писала – единственный. И тема ансамблей народного танца – своеобразных театров танца, и эстрадные композиции имеют право быть в нём освещены. Так сложилось, что, готовя первые журналы и стремясь вписаться в события практики театра, сотрудники редакции окунулись в атмосферу главного события жизни лета 1981 года. Уже в июне, т.е. через месяц с началом нашей работы, в Москве проходил IV Международный конкурс артистов балета. И первый номер основное количество страниц посвятил его освещению. Возникла традиция публикации дневников конкурса, представления лауреатов. Но уже с первого номера шёл разбор проблемных ситуаций – размышления, споры аналитические статьи-мнения. С этого первого в жизни журнала конкурса все последующие на его страницах детально анализировались. А с 1985 года, т.е. пятого конкурса, и до 2009 года, т.е. семь последующих, редакция журнала стала органичной частью его проведения, как пресс-центр, издатель пресс-биюлетеней и буклетов конкурсов. Сотрудники журнала активно посещали и другие международные и отечественные конкурсы. Иными словами, конкурсы стали частью деятельности журнала и как результат, редакция выступила соучредителем Международной Федерации балетных конкурсов и информационный её центр.

А материалы, непосредственно освещающие жизнь театра, начали публиковаться со второго выпуска, т.е. №1 (2) уже за 1982 год. Складывались постепенно и рубрики журнала: творческие портреты, рецензии, очерки о театрах, проблемные статьи (часто вырастающие в дискуссии), исторические статьи и блоки информационного характера. Много места всегда занимали фотоматериалы. Журнал долгие годы был черно-белым и только обложки (1-2 и 3-4) печатались в цвете. Цветной была и вкладка, т.е. средние четыре полосы. Я до сих пор скачу по черно-белым фото, т.к. они, как нельзя лучше, подчеркивают графику танцовщиков и сцен, но театр есть театр и он имеет цветовую гамму.

Интересно вспомнить и технические возможности первых лет. Наш журнал печатался в одной из лучших типографий страны Калининском полиграфическом комбинате (ныне г. Тверь) на очень дефицитной в то время финской бумаге. Поэтому считался одним из самых элитарных и красивых (им гордились «Известия», он был любимым «опекаемым ребенком»). После сдачи художником макета, который выклеивал художественный редактор, нам присылали гранки, которые тщательно вычитывались и правились, и фото в синьках, и только



после этого мы ездили целой группой в г. Калинин и читали вёрстку номера.

Фотографии цветные авторы сдавали в слайдах, а статьи, напечатанные на машинке, а часто и рукописные. Первый компьютер в журнале появился лишь через 12 лет, в результате больших споров, «не будет ли от него шумно» и «как его охранять». Тем не менее, журнал набирал силы и даже были изданы специальные выпуски, посвященные юбилею Мариуса Петипа и русско-французским балетным связям (1997). В журнале же прошла серия публикаций о пластических студиях 20-40-х годов. Многие исторические портреты артистов и спектаклей печатались ряд лет в рубрике «Календарь». Думаю, что это зря забытая нами и пользовавшаяся успехом работа.

Но времена менялись. Наш планово-убыточный журнал стал в тягость издательству «Известия». Объясню, что такое за понятие экономики той поры: «планово-убыточной». Это значит, в финансовый план включались убытки на его содержание. В продаже журнал стоил 1 рубль, а для самоокупаемости должен был стоить 1 рубль 40 копеек. Но, считали власти, журнал культуры должен быть доступен и не разрешили повышать цену. Зато это делали киоскёры «из-под полы». Например, мне в городе Ташкенте предложили его за три рубля, таинственно вынув из-под прилавка. Почему в Ташкенте? В 1982 году отмечалось шестидесятилетие образования Советского Союза (1922 год), и мы задумали и осуществили выпуск серии номеров с большими очерками о развитии сценического хореографического искусства театров, ансамблей, образования всех республик страны. Вот с этой задачей мы и отправились в Среднюю Азию, затем на Кавказ и в столицы других республик. Для многих мы буквально воссоздавали историю. Очерки посвятили и театрам российских городов и автономных республик. Большая история большого искусства большой страны – наверное, одна из ценностей работы редакции, особенно, если учесть, что истории балета XX века не было написано.

Итак «Известия», постепенно расставаясь с журналами, едва ли не последним в «свободное плавание» отправило нас. Но куда и как плыть? Ведь в редакции ни своего производственного подразделения, ни финансового, ни распространения, только творческие отделы и сотрудники, умеющие писать, редактировать, готовить к изданию. Тут-то мы почувствовали все реалии жизни начала 90-х.

Появилась в качестве зама главного редактора фигура человека (неудобно, но скажу с Кавказа), распорядившаяся со всем по-своему. (Напомню, редакция имела помещение в самом, что ни на есть центре Москвы). Начал он с того, что освободил от редакторов большую комнату и заселил её продукцией так называемых – комков (слово того времени), от велосипедов и покрывал до сникерсов и шоколадок «Марс». На вопрос: «Что это?» Ответил: «Это наш спонсор Лёшка». Затем отправил в отпуск-увольнение Раису Степановну Стручкову – и назвал себя шеф-редактор. Забрал печать и постепенно перестал платить нам зарплату. Как-то, грустно обсуждая ситуацию, мы задумались, а кто хозяин на-

шей жилплощади? Побежали в ЖЭК, попали в обед, застали начальника перед уходом и эмоционально (этого у нас с Г.В.Челомбитко не отнимешь) стали объяснять ему ситуацию. А он и говорит: «Хорошо, что пришли, ведь после обеда я должен был подписать бумаги о передаче вашего помещения вашему новому шефу, т.к. он принёс отказную от издательства «Известия». Но теперь я подожду». Так мы чудом или подсажкой свыше спасли свой дом.

Но новая беда: уже не могло быть «Советского балета», и наш «герой-защититель» подал бумаги в Министерство печати на регистрацию «своего» журнала «Русский балет», как правопреемника журнала «Советский балет». Спасти журнал помогли подписи наших великих личностей: Улановой, Григоровича, Эсамбаева, Лепешинской, Васильева, и мы, потеряв в так называемый «конъюнктурной» правке слово «Советский», остались журналом «Балет» – правопреемником «Советского балета».

Дальше мы имели продажу в нашем офисе, в кабинете Стручковой, девушек (красавиц русских) японскому покупателю на шесть месяцев для, как объяснил наш шеф-редактор, обучения японскому. «А затем, как хотят: хотят – будут переводчицами, хотят – проститутками».

Но, наверное, хватил подобных описаний, ясно: что как в капле воды, на нашей редакции отразилось время. Но видимо, доброе дело делали мы, если смогли через прокуратуру и друзей остаться живы сами и ставший ещё более дорогим журнал сбереж.

В сложных, подчас голодных буднях, шаг за шагом мы выплывали и находили пути выживания в новом мире российской действительности.

Расскажу и как возникла идея приза журнала «Душа танца». Мы поняли, что не все даже знают, что мы есть. Нужна реклама, а средств нет. Вот и родилась идея своего приза и вечера балета торжественного его вручения. Похвалят или поругают, но всё же вести – вот и реклама. Но относиться ко всему, что мы делаем, профессионально, мы превратили работу по награждению призом журнала (кстати, идею мы заимствовали у «Dance magazine») в развившийся и значимый процесс признания профессионалов профессионалами – мастерами. И в этом, конечно, помогли выдающиеся деятели хореографического искусства, составляющие состав нашей редакционной коллегии, творческого и экономического советов. Низкий им поклон.

В 1995 году Раиса Степановна Стручкова решила сосредоточить свою работу на педагогической деятельности в родном Большом театре и ГИТИСе (как художественный руководитель факультета). Она же, взяв меня (в ту пору своего зама), отвела в Министерство культуры России и представила редакционной коллегии. Так с мая этого года мы работаем, пережив переезд в 1998 году в наше новое помещение на Проспекте Мира, его обживание, формирование ауры, развитие, появление новых изданий газеты «Линия» и детского журнала «Антре». Здесь нас ждали другие радости и проблемы. Но это уже другая история.

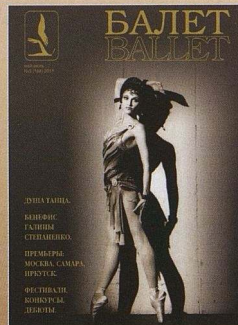
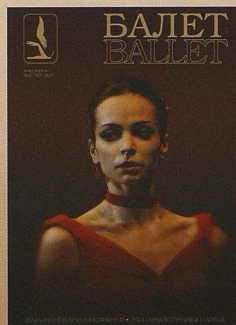
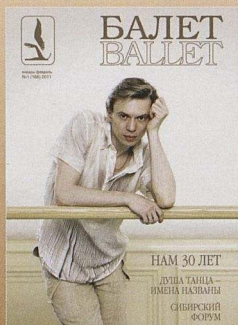
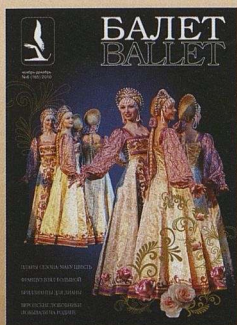
Валерия УРАЛЬСКАЯ

# БАЛЕТ

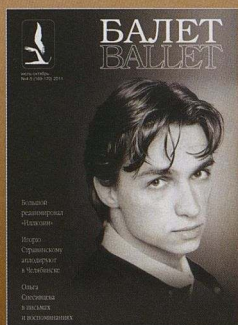
## Журнал «Балет»

Информация о всех важных  
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.  
Балет*



*Студия  
Андре*

журнал «Балет»  
в газетном формате  
10 номеров в год

детская версия  
журнала «Балет»  
6 номеров в год

## Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2012 год в любом почтовом отделении России  
по Объединённому каталогу «Подписка на 2012 год»

«Пресса России» (зелёного цвета),

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

# Пробуждение

## «Спящей красавицы»

Балетный сезон на возрождённой после капитального ремонта исторической сцене Большого театра открылся «Спящей красавицей» П.И.Чайковского в новой версии Ю.Н.Григоровича. Выбор этого произведения для столь важного события, которого так долго ждали наша художественная общественность и все любители музыкального театра, не случаен. Балеты П.И.Чайковского – основа классического репертуара, фундамент хореографического искусства. А творчество Ю.Н.Григоровича, создавшего свои версии всех трёх балетов Чайковского на сцене Большого театра, – эпоха как в жизни этой прославленной труппы, так и хореографического искусства вообще. Поэтому «Спящая красавица» Чайковского-Григоровича может считаться своего рода символом как художественной высоты танцевального искусства Большого театра, так и сплава традиций и обновления в его творческом пути. Открывая новую жизнь его исторической сцене, она как бы определяет направление его движения в будущее.



Анна Никулина и Артём Овчаренко.

Этот спектакль – третий сценический вариант «Спящей красавицы» в постановке Григоровича на сцене Большого театра. Не углубляясь в историю (о предшествующих редакциях можно прочитать в моей книге «Хореограф Юрий Григорович»), отмечу только, что ни одна версия не похожа на другую, хореограф всё время ищет новые сценические формы.

Ныне балет из трёхактного стал двухактным, что придало ему большую динамику. Первый акт – пролог и бывшее первое действие, второй акт – всё остальное. В связи с этим пришлось пойти на некоторые сокращения, касающиеся второстепенных моментов: выхода придворных в прологе, прежней сцены «охоты». Сокращён антракт со скрипичным соло, несколько укорочена сцена бывшей «панорамы». Всё это не принципиально и не касается основных концептуальных моментов. Художественность «Спящей красавицы» от этого не пострадала. Здесь по-прежнему в основе драматургии борьба добра и зла с победой добра, столь отчётливо и ярко выраженная в музыке Чайковского, с обрушивающейся, словно грозная лавина, темой феи Карабос, с нежной, певучей, мечтательной темой феи Сирени и их симфоническим развитием в соответствии с драматургией сцениче-

ского действия. Здесь по-прежнему в основе бесценная классическая хореография Петипа, но дополненная, развитая и в чём-то усовершенствованная Григоровичем. Хореографию следует рассмотреть подробнее, ибо она – основа балета, самое главное в нём.

Уже в спектакле 1973 года Григорович сделал необыкновенно масштабным образ феи Карабос – воплощения зла. Он придал ей свиту, сочинил ей необыкновенно яростную, по-настоящему грозную пантомиму, развил ряд мизансцен, превратив Карабос в крупный символ античеловеческих сил. Здесь он сохранил всё это, сделав мизансцены ещё более ясными, пантомиму ещё более понятной и обострив борьбу Карабос с феей Сирени. Так, Карабос пытается несколько раз броситься со своей палкой на фею Сирени, но никнет перед её светлым образом и повелительным жестом, отступая своей гротескной походкой от её плывущего, текучего, но наступающего движения. Это лишь одна из новых деталей, таких в спектакле много.

Ранее фею Сирени сопровождали лишь пять других добрых фей, несущих духовно-нравственные дары новорожденной Авроре. Теперь кроме этого Григорович придал фее Сирени большую свиту, исполняемую кордебале-

том. Эта свита выступает и как аккомпанемент в па де сиз фей и с самостоятельными вариациями. Причём, Григорович ввёл здесь ещё и кавалеров, образующих пары с феями свиты. Так что, вся сцена выглядит необыкновенно мощной, а все эпизоды феи Сирени со свитой уравнивают мощь образа Карабос. Добро становится не менее сильным и влиятельным, чем зло, и потому закономерна и убедительна его победа в развитии действия.

Григорович во многих своих спектаклях пантомимные сцены превращает в танцевальные, а дивертисментные – в действенные. Здесь это касается, прежде всего, начала пролога – выхода придворных. Он превращён в большую в основе танцевально решённую сцену с выходом также Короля и Королевы, выносом колыбели с младенцем, эпизодом со списком приглашённых. И во главе всей этой сцены в качестве её корифея оказывается Каталябют (Виталий Биктемиров). Из второстепенного персонажа он превращён Григоровичем в заметное действующее лицо. Это придворный распорядитель. Участвует почти во всех массовых танцевальных сценах спектакля. Приглашает во дворец фей, четырёх кавалеров к Авроре, открывает и завершает вальс, руководит праздником финала. И всё это сде-



Сцена из спектакля.



Екатерина Крысанова  
и Семён Чудин.

лано Григоровичем необыкновенно тактично. Каталяют нигде не главенствует, его фигура не маячит, не навязывается зрителю. Но вместе с тем он из стаффажа превратился в действующее лицо, проходящее через весь спектакль, при этом танцевально решенное.

Одной из особенностей стиля и метода Григоровича является дополнение ранее сольных или дуэтных эпизодов аккомпанементом кордебалетом. В новом спектакле он использован повсеместно. Не могу не отметить при этом ещё две очаровательные детали в сцене «сказок». В дуэте «Красная шапочка и Волк» участвуют лесные «ёлочки» – задекорированные дети, танцующие и скрывающие Красную шапочку. А в дуэте «Золушка и принц Фортюне» (кстати, ранее купировавшийся, впервые поставлен Григоровичем) введены дети с канделябрами в руках, напоминающими о балльном зале.

Замечательно поставлены все массовые сцены. Большинство из них принадлежит Петипа, но некоторые Григоровичу. Такова сцена вязальщиц, ставшая ещё более забавной и весёлой в сравнении с постановкой 1973 года, а также танец аристократов и танец крестьян в бывшей сцене «охоты» (ныне начало второго акта). В композиции Петипа Григорович вносит некоторые украшающие их детали. Так, когда в кульминации адажио четыре кавалера поднимают высоко вверх Аврору, он усиливает этот момент примыкающей пирамидой кордебалета с гирляндами цветов в руках, оставшихся от предшествующего вальса. Благодаря этому кульминация становится особенно красивой и сильной, отвечающей гимни-

ческой мощи этого момента в музыке. В бывшей сцене с nereидами (ныне они стали свитой феи Сирени), где эта фея вызывает для принца призрак Авроры, Григорович, благодаря небольшим деталям и мизансценам, внесённым в хореографию, создаёт удивительно красивое трио Дезире, Авроры и феи Сирени с кордебалетом. Этот шедевр классического танца, вместе с тем, имеет действительное значение. Призрак Авроры то приближается к Дезире, то ускользает от него, пока наконец не возникает любовь, выраженная в их адажио.

В новом спектакле Григорович буквально в каждом номере создаёт итоговые завершающие точки – красивые финальные группы, скомпонованные им самим и эффектно оканчивающие танцевальные композиции. В этом сказалося его большое художественное воображение и композиционное мастерство.

А теперь о хореографии главных героев. Партия Авроры осталась целиком без всяких изменений от Петипа. Зрители её хорошо знают, и потому описывать её не имеет смысла. Напомню только, что это один из шедевров хореографии Петипа.

Что же касается партии принца Дезире, то здесь дело обстоит сложнее. У Петипа она почти вся была чисто мимической. Когда же в XX веке началось интенсивное развитие мужского танца, постановщики постепенно делали всё более танцевальной и партию принца. Например, в постановке 1952 года К.М.Сергеева принц танцевал с придворными в сцене охоты, имел ряд танцевальных реплик в других сценах, по-

мимо заключительного па де де. В постановке 1973 года Григорович сочинил для принца большую выходную вариацию. В новом спектакле Григорович ещё больше развил его партию. Здесь принц имеет три вариации: выходную, затем мечтательно-романтическую (когда он остаётся один в предчувствии встречи с феей Сирени), и далее радостную – после трио, когда он устремляется будить Аврору. Более развита также его партия в трио, есть танцевальные реплики в других эпизодах, а завершает всё финальное па де де.

Хореографический шедевр Петипа предстал в данном спектакле во всём своём блеске, в необходимые моменты дополненным и развитым подчёркивающими его красоту нововведениями. Можно было бы показать это ещё более конкретно, но думается, что и сказанного достаточно, чтобы была ясна удача нового решения.

Как же справились с блистательной хореографией исполнители? Я видел только первый состав, поэтому только о нём и буду говорить.

Аврору танцевала Светлана Захарова, балерина необыкновенно красивая, с текучими, плавными линиями, совершенной фигурой и блистательным техническим мастерством. Её Аврора и танцем, и обликом выделялась среди окружения, казалась образцом прелести и красоты. Потому столь убедительными были и борьба за неё феи Сирени, и влюблённость принца.

Дезире танцевал новичок труппы американец Дэвид Холберг. Он тоже был красив и технически совершенен. Но когда вспомнились прежние принцы – Уваров, Цискаридзе, Филин и другие, – думалось, что они были не менее совершенны, но органичнее в этой музыке и в этом сюжете, которые для них были более «своими». При всём совершенстве Захаровой и Холберга, казалось всё-таки, что ими не раскрыты все возможности эмоциональных оттенков и нюансов, заложенных в их партиях.

Абсолютной удачей стало исполнение ролей феи Карабос Александром Лопаревичем и феи Сирени Марией Аллаш. Их характеризовали не только пластическая и танцевальная безупречность, но и глубокое проникновение в образы, осмысленность действия, его эмоциональная наполненность.

Нельзя не отметить также всех солистов, исполняющих танцы «драгоценностей» и «сказок». Среди них особенно выделяется дуэт «Принцессы Флорины и Голубой птицы», исполнявшийся Артёмом Овчаренко и Ниной Капцовой.

Во всём блеске показал себя корде-

балет Большого театра. Можно с уверенностью сказать, что кордебалета такого уровня нет нигде. Чистота линий, композиционная слаженность, сложная техника, осмысленное участие в действии – всё это вызывает подлинное восхищение мастерством кордебалета. Премьерный спектакль Большого театра показал, что художественный уровень его труппы по-прежнему высок, а мировая слава является заслуженной и всё более растёт.

Танцевальное действие, полно и органично воплощающее гениальную музыку Чайковского, хорошо поддерживалось оркестром под управлением Василия Синайского, ставшего ныне главным дирижёром Большого театра. Чайковский говорил: «Балет – это та же симфония». Музыка «Спящей красавицы» так и звучала в оркестре. В её исполнении были выявлены её драматургия и симфонизм, образность и полное слияние с танцевальным действием.

Особо следует сказать о художественном оформлении, и здесь нельзя не перейти от восторженных тонов к критическим. Оформление создано приглашенными из Италии художниками Эцио Фриджеро (декорации) и Франной Скуарчапино (костюмы). Многим оно нравится, но мне представляется спорным. И не только потому, что никем не превзойдённый волшебник театральной сцены художник С.Б.Вирсаладзе создал в спектакле 1973 года подлинную красочную симфонию, удивительно соответствующую музыке, и, по общепринятому выражению, одел в костюмы не столько персонажей, сколько сам танец.



Нина Капцова  
и Александр Волчков.

Вероятно, сравнивать художников не совсем корректно. Главное не в этом – а в расхождении тяжёлого, громоздкого, помпезного, но по образной сути довольно примитивного оформления с глубиной, тонкостью и изысканностью музыки и хореографии.

По краям сцены находятся постоянные для всего спектакля мощные стены и колонны дворца, отливающие золотым блеском. В разных картинах меняются столь же мощные, барочного типа, иногда причудливые архитектурные композиции, сочетающиеся с боковыми строениями в единый ансамбль.

Весь спектакль проходит в дворцовой атмосфере. Сначала дворец Короля, потом дворец Принца, потом опять дворец Короля. Исчез парк, исчезла природа, исчезла картина зарастания замка, исчезла, разумеется, и панорама. Вместо неё Дезире с феями Сирени плывут на лодке по стелюющему на сцене пару, изображающему, видимо, облака. Ни помпезность декораций, ни их однообразие, как мне кажется, не подходят к данному произведению.

Нарекания могут вызвать и костюмы (хотя в некоторых есть красивый крой и красочные сочетания). Достоверные, бытовые исторические одеяния придворных плохо сочетаются с условными танцевальными костюмами главных героев и их свит. Но особенно большим просчетом является то, что художники четырёх кавалеров Авроры одели в различные национальные костюмы (индийский, русский и другие), для чего не было оснований ни в сценарии, ни в музыке. В этих одеждах кавалеры теряются в общей пёстрой массе, они почти незаметны, из-за чего очень проигрывает одажио Авроры.

Несмотря на это, «Спящая красавица» Чайковского в новой версии Григоровича – значительное художественное явление, которое войдёт в репертуар театра и в сценическую историю этого балета. А наш выдающийся балетмейстер может достойно встретить этим спектаклем приближающийся юбилей своего 85-летия.

Виктор ВАНСЛОВ  
Фото Елены Фетисовой  
(Большой театр России)



Мария Александрова  
и Николай Цискаридзе.



Олег Габышев в роли Родена.  
Фото Станислава БЕЛЯВСКОГО

## Скульптурный

# ТРЕУГОЛЬНИК



Хореографа Бориса Эйфмана часто интересуют проблемы творчества гениев. Неслучайно героями его спектаклей стали Чайковский, Мольер, Баланчин, балерина Ольга Спесивцева. И новый балет, показанный Санкт-Петербургским государственным академическим театром балета Бориса Эйфмана на сцене Александринского театра, посвящен великому французскому скульптору Огюсту Родену и его возлюбленной Камилле Клодель.

Спектакль, поставленный Эйфманом по собственному сценарию на музыку Равеля, Сен-Санса и Массне, создан в соавторстве с Зиновием Морголиным (декорации), Ольгой Шаишмелашвили (костюмы), Глебом Фильштинским (свет).

Балет начинается с финала – со сцены в сумасшедшем доме, где оказалась героиня, и продолжается в двух временных измерениях, где, как в кинематографе, динамично чередуются кадры-мизансцены прошлого и настоящего.

Борис Эйфман говорит о своём спектакле: «Жизнь и любовь Родена и Клодель – удивительная история двух художников в сложном, невероятно драматичном союзе которых всё сплелось воедино: страсть, ненависть, творческая ревность. Спектакль «Роден» – это размышление о непомерной цене, которую приходится платить гениям за создание бессмертных шедевров. И, конечно же, о муках и таинствах творчества, что всегда будут волновать художника». Эйфман, в очередной раз выбирая для своего спектакля конкретные личности, только отталкивается от некоторых событий их жизни, но не рассказывает нам биографии.

В «Родене» Эйфман не отошел от собственного правила: отождествлять себя со своим героем. Одержимые творчеством Чайковский («Чайковский»), Баланчин («Мусагет») и Мольер («Дон Жуан»), сумасшедший Дон Кихот («Я – Дон Кихот»), бьющийся с трагической действительностью Павел в «Русском Гамлете», антиподы в искусстве Тригорин и Треллев в «Чайке» – все они в той или иной степени несли в себе черты автопортрета хореографа.

Герой балета – гениальный художник, но его человеческие качества достойны сожаления. Эгоист, способный лишь брать от других, он даёт окружающим взамен единственную возможность – дарить ему заботу и любовь. Роден не способен серьёзно отвечать на чувства любящих его женщин, в них он может черпать только вдохновение. Неважно, кто модель: случайная натурщица, зашедшая в мастерскую, Роза Бере, встреченная на

празднике виноградарей, вдохновившая скульптора на создание «Вакханки», а затем превратившаяся в постылую жену, или Камилла Клодель, ставшая ученицей, моделью, возлюбленной, дарившей вдохновение.

Балетный театр не впервые обращается к творчеству Родена. И сегодня он восхищает циклом миниатюр Леонида Якобсона, вдохнувшего жизнь в беломраморные изваяния. Эйфман сознательно уходит от принципа «оживления» скульптур. Его интересует не конечный

продукт, а сам процесс творчества. Впрочем, в спектакле есть точные образы композиций французского ваятеля, рождающиеся на глазах зрителей из тел танцовщиков.

Как Роден не маскировал чувственности своих работ, так и Эйфман не делает этого. Откровенный эротизм хореографии становится одним из художественных приёмов. Проводя идею, что на создание скульптур Родена вдохновляли конкретные женские тела, хореограф показывает, как после каждо-

Сцена из балета.

Фото Станислава БЕЛЯЕВСКОГО



Олег Габышев (Роден).  
Фото Станислава БЕЛЯЕВСКОГО



Сцена из спектакля.  
Фото Валентина  
БАРАНОВСКОГО



го соития получивший жизненный заряд мастер начинает лепить из тел возлюбленных пластические композиции.

Одна из сильных сторон хореографа – умение работать с большими массами танцовщиков. По сравнению с предыдущими спектаклями в «Родене» функция кордебалета ограничена решением изобразительной задачи, однако сцены с его участием – праздник виноградарей и канкан в кафе – отличались слаженной работой, высоким уровнем техники и общей самоотдачей.

В партии Родена выступает премьер труппы Олег Габышев, чтобы добавить лет своему персонажу побелел волосы и отращил бороду, но скрыть красоты и молодого задора не смог. Только артист в расцвете сил, обладающий незаурядными способностями, готов выполнить сложнейший хореографический текст, придуманный Эйфманом. Головоломные комбинации, сложнейшие прыжки и вращения невозможно описать. Назвать же их трюками не хочется, поскольку у Габышева они работают на образ.

Банальный любовный треугольник подаётся Эйфманом как сложный жизненный и философский выбор между долгом и страстью, успехом любой ценой и человеческой порядочностью.

Эйфман не скрывает симпатий к героиням, показывая, что действенной силой в жизни обладает только любовь. Хореография женских партий в значительной мере схожа. Возможно, этим Эйфман хотел подчеркнуть общность судеб двух женщин – любящих и несчастных одновременно. Сочувствие

вызывает Роза Бере (Нина Змиевец), выброшенная из круга интересов мужа, но сохраняющая ему преданность. Ещё трагичнее судьба Камиллы Клодель (Любовь Андреева). Недолго было счастье девушки, когда её чувства находили отклик в сердце Родена и получили реализацию в их совместном творчестве. На беду, а не на радость, она оказывается одарённым скульптором и безвозмездно отдаёт свой талант любимому. Её негласное соавторство приносит Родену успех, но вместо признательности рождает

в скульпторе чувство ущербности и творческой зависти. В результате, неординарная личность, страстная натура, Камилла Клодель не получает ни женского счастья, ни признания своего таланта. Напротив, сделанное Камиллой для Родена объявляется шедевром, а работы, представленные от своего имени, подвергаются поруганию и насмешкам. Уход от Родена не меняет судьбы, и уделом молодой женщины становится душевная болезнь и сумасшедший дом.

Во мраке безумия Камилла одержима ненавистью к тому, кого страстно любила; она считает скульптора злодеем, укравшим её талант и саму жизнь. Неважно, что реальная Камилла Клодель потерей разума и заточением в лечебнице была больше обязана не Родену, а своей семье. Эйфмана волнует тема гения и злодейства, а не подробности – возможно, и любопытные – частной жизни.

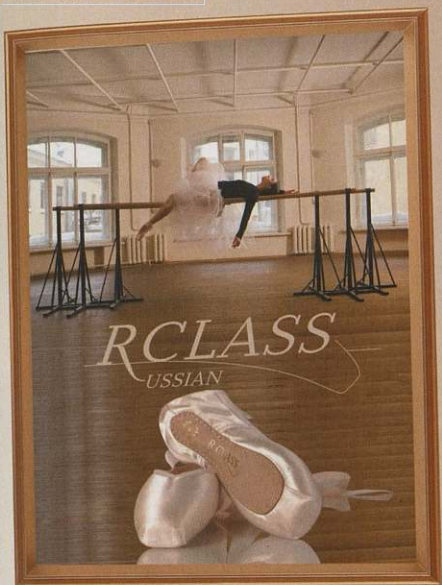
Превратив героиню в бешеную фурию, хореограф с сочувствием относится к её судьбе. Балет, начавшийся в клинике, где Камиллу терзают больные безумицы, чьи хороводы кажутся кругами ада, там же и заканчивается, но в финальных сценах нет адских вихрей. Черета белых фигур умалишенных, к которым примыкает Камилла, обретает гармонию и вечный покой.

А что же Роден? Он продолжает творить. Гармонию он будет бесконечно искать в своих работах, но покой обретёт вряд ли.

Лариса АБЫЗОВА



Сцена из спектакля.  
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО



# Роскошь и стиль «НАСТОЯЩЕГО» «ФОНТАНА»

В сезон празднования тридцатилетия журнала «Балет» многие театры посвятили ему свои спектакли, в том числе один из ведущих балетных театров страны – Пермский академический театр оперы и балета имени П.И.Чайковского. Посвящение было написано на программках и премьерных афишах возобновлённого «Бахчисарайского фонтана» в оригинальной хореографической редакции Р.В.Захарова 1934 года.



Анна Поистогова  
(Зарема) и Марат  
Фадеев (Гирей).

Так заявлено авторами идеи этой постановки, ужаснувшимися редакцией «Бахчисарайского фонтана», шедшей в Пермь. Они решили подарить городу «настоящую» версию, то есть ту, которая идёт и передаётся из ног в ноги в Марининском театре Санкт-Петербурга, плоть от плоти захаровской постановки. Желание это возникло у представителей Маринки – нынешнего главного балетмейстера Пермского балета Алексея Мирошниченко и педагога-репетитора театра Галины Рахмановой, приехавшей в Пермь для работы с воспитанниками хореографического училища.

Для Алексея Мирошниченко постановка этого легендарного спектакля эпохи драмбалета, долгие советские годы царившей в отечественных умах и на сценах, – восстановление пробела в исторической цепочке, в виде которой он представляет себе репертурную политику театра. Классика, Баланчин, современные постановки, в том числе и работы самого Алексея, теперь дополнились качественным драмбалетным спектаклем.

Для Галины Рахмановой в работе над «Бахчисарайским фонтаном» есть нечто личное. Зарема – первая её крупная партия в театре, подготовленная с прекрасными вдмчивыми педагогами. Зарема надолго стала «её ролью», а спектакль, с которым много связано, много переговорено и передумано, так и остался большой любовью, которой хочется делиться снова и снова, как хочется вновь пережить лучшие моменты своей жизни.

Для города – это знаковый спектакль. Семьдесят лет назад Пермь (тогда город Молотов) приютила у себя эвакуированный Мариинский (в то время Кировский) театр, что позволило увидеть им «Бахчисарайский фонтан» с участием Галины Улановой и Татьяны Вечесловой. Поскольку именно личности исполнителей, по преданиям, определяли успех драмбалетов, тем зрителям можно только позавидовать. Теперь спектакль восстановили с той же хореографией, теми же декорациями и костюмами знаменитой и очень востребованной в первой половине прошлого века театральной художницы Валентины Ходасевич, работавшей во время первой постановки балета главным художником театра. Восстановлением оформления занимались также представители Марининского театра: по части декораций – Андрей Войтенко, а костюмы для новой постановки делала известная художница Татьяна Ногина, ранее сотрудничавшая с Алексеем Мирошниченко в его постановках для

Пермского театра. Благодаря этой работе «Бахчисарайский фонтан» получился богатым и очень реалистичным, как того и требует эстетика драмбалета. Пышные декорации польского акта с монументальными скульптурами, пышная зелень парка, множество проработанных деталей бутафории и исторических костюмов – всё это отвечает нашим представлениям о стиле того времени, о котором уже мало кто может судить по собственным воспоминаниям, а не по учебникам и кинокадрам, не гарантирующим эмоционального совпадения. Словом, результат ожидаемый, вернее сказать, отвечающий представлениям, и качественный. Это касается всего спектакля.

Удовольствие наблюдать за труппой, находящейся в прекрасной творческой форме как физической, так и актёрской, омолодившей в последнее время весьма достойными солистами. Это касается в первую очередь солистов польского акта Полины Булдаковой, Ксении Барбашевой и Никиты Четверикова, в танце которых сочетание юности и уверенности выглядит многообещающим. Актёрская уверенность и явное удовольствие, с которым труппа живёт в этом эмоциональном спектакле, заслуживают уважения. Как и сохранившаяся в Перми школа народно-сценического танца, получившая в «Бахчисарайском фонтане» огромный про-

стор для реализации крепких навыков. Общее впечатление добротности и хорошей профессиональной базы театра. Театр как организм оказался полностью готов к художественным задачам почти восьмидесятилетней давности. От умения носить с достоинством исторические костюмы, от способности впадать в несовременное, пожалуй, неистовство восточных плясок, делать живыми многолюдные игровые сцены, до способности справляться с большим количеством бытовых деталей и, наконец, замечательной работы оркестра под управлением главного дирижёра театра Валерия Платонова.

Однако оставившие по себе громкую славу драмбалеты – это, конечно, и мощные актёрские индивидуальности.

В театре нашлось целых четыре состава исполнителей центральных партий – четвёрки разнохарактерных персонажей. Четыре вполне достойных состава, разные по индивидуальностям и довольно сильно различающиеся по возрасту. Мне удалось увидеть в партии Марии Наталью Домрачеву в паре с молодым танцовщиком Ростиславом Десницким, чье исполнение вполне укладывается в рамки впечатлений о добротности и вызывает ностальгическую тоску по главной легенде, индивидуальности. Впрочем, у Натальи второй акт, лишенный официальности, построенный на эмоциональных диало-



Сцена из спектакля.

Мария Меньшикова (Мария) и Марат Фадеев (Гирей).



гах, получился ярче и трогательнее, и в её отношениях с Гиреем (Сергей Мершин), и в борьбе с Заремой (Наталья Макина).

В разные дни партию Марии станцевали опытная и очень профессиональная балерина Наталья Моисеева, недавняя выпускница училища Инна Би-

лаш и юная Мария Меньшикова. Вацлава исполнили Сергей Мершин, молодые танцовщики Марат Фадеев и Герман Стариков. А в роли Заремы попробовали себя Анна Поистогова, Альбина Рангулова и Екатерина Гущина.

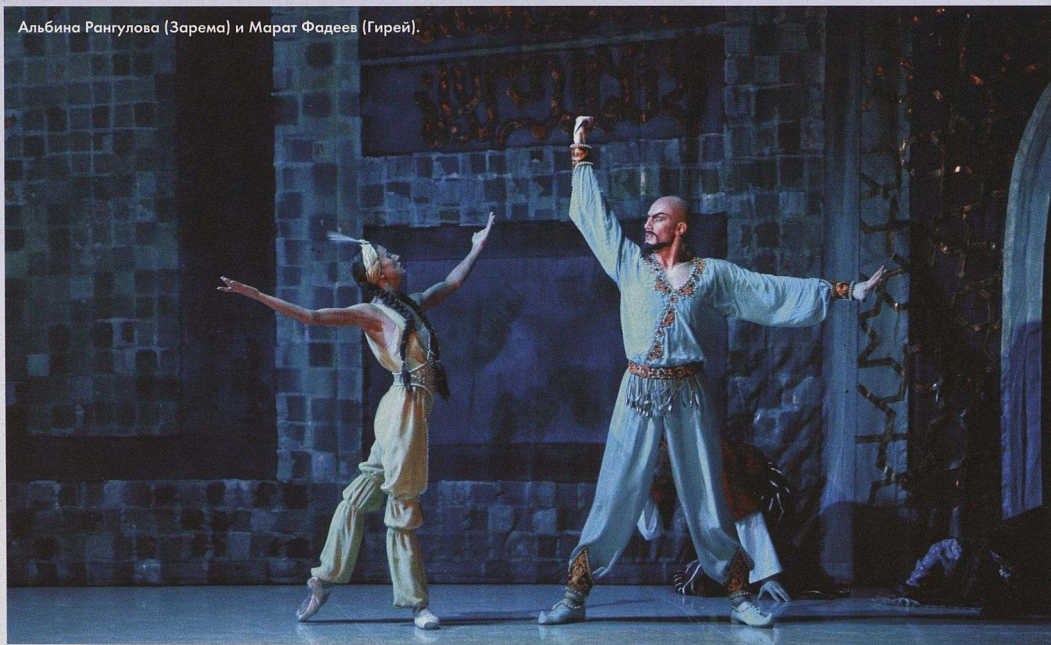
В соответствии с репертуарной политикой премьерные показы «Бахчиса-

райского фонтана» прошли блоком из нескольких спектаклей, и теперь зрители увидят его нескоро, впрочем, театр возлагает большие надежды на гастрольный потенциал возобновлённой постановки.

**Ольга ГОНЧАРОВА**

**Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА**

Альбина Рангулова (Зарема) и Марат Фадеев (Гирей).





Мари-Аньес Жило (Федра)

## Проигранный ВЫЗОВ

342-й сезон Парижской оперы открыла программа «Серж Лифарь – Алексей Ратманский». В Palais Garnier (Дворец Гарнье) были показаны мифологические балеты с музыкой французских композиторов – возобновленная «Федра» и премьерная «Психея» в постановке двух хореографов, выходцев из России.

Лифарь возглавлял балет Парижской оперы 25 лет (1930-1944, 1947-1958) и занимает особое место в её истории. Прославленный танцовщик, хореограф и педагог посвятил балетной труппе театра более 30-и лет жизни, обогатив его репертуар множеством значимых постановок.

Ратманский (р. 1968) завершал карьеру танцовщика в труппе Датского королевского балета (1997-2003). В 1999 году во время гастролей этого коллектива в Париже Алексей виртуозно танцевал на сцене Дворца Гарнье. В 2004-2008 годы он был художественным руководителем балетной труппы Большого театра, с 2009 года работает в качестве приглашенного хореографа в Американском балетном театре (Нью-Йорк).

Директор балета Парижской оперы Брижит Лефевр объединила двух именитых выходцев из России в программе одноактных балетов, созданных на мифологические сюжеты: вначале была показана «Федра» – возобновлённая постановка Лифаря, затем состоялась всемирная премьера «Психеи» в хореографии Ратманского.

В Парижской опере «Федра» впервые появилась в 1950 году в постановке Лифаря на музыку Жоржа Орика. Жан Кокто был автором либретто, сценической заставки, декораций и костюмов. На премьере балета танцевали Тамара Туманова (Федра), Лифарь (Ипполит), Лисет Дарсонваль (Энона). В 1977 году Парижская опера возобновила эту «хореографическую тра-

гедию». Теперь, 34 года спустя, балет вновь появился на сцене.

Для Лифаря – теоретика и реформатора танца – «Федра» стала воплощением не только его новаций в балетном неоклассицизме, но и ряда находок в пластическом конструктивизме с его механической жестикюляцией, характерной для 20-х годов XX века. Танцевальная лексика, составленная из рубленых графических движений, копирующих скульптурные позы античных атлетов, находится в полной гармонии с нарочито примитивной декорацией Кокто, подчеркивающей классическую геометрию. На пустой сцене высится небольшой античный храм с занавесом, напоминая игрушечный театр. Здесь, на фоне больших фотографий

Орели Дюпон (Психея)  
и Стефан Бульон (Эрос)

Брассая, возникают и оживают, заставшие, как скульптуры, мифологические персонажи.

При восстановлении балета его музейная эстетика, к сожалению, получила излишне формальный акцент: вследствие неудачной реконструкции костюмов, они обрели слишком рекламно-контрастную цветовую гамму, поэтому нельзя было узнать даже знаменитых солистов. Тела античных атлетов стали ядовито-оранжевыми, одеяние Ипполита – остро-лимонным, Тезея – едко-лиловым, Эноны – терпко-фиолетовым. Федра сохранила свой трагедийный черно-красный наряд.

Хореографию 40-минутного балета в десяти картинах восстановила Бесси; свои творческие тайны она передала Этуальям труппы – Мари-Аньес Жило и Аньес Летестю, поочередно воплощавшим Федру. Партии Ипполита и Тезея танцевали Карл Пакет и Николая Ле Риш или Джосуа Хоффальт и Венсен Шайе. Несмотря на именитый состав исполнителей «Федра» не произвела должного впечатления, ибо участники представлений, исправно танцуя свои партии, не смогли наполнить их богатой экспрессией и живой энергией.

В связи с этим возникает вопрос – зачем же театр восстанавливал «Федру» Лифаря, не имея ярких личностей в

труппе? Видимо, чтобы на таком блеклом фоне выигрышно предстала премьерная постановка Ратманского. К сожалению, этот вызов не осуществился.

Легендарная история любви Амура к Психее, воспетая Апулеем в «Метаморфозах», вдохновляла многих драматургов и хореографов на постановку спектаклей, начиная с 1619 года, когда во Франции появился балет при королевском дворе, и до наших дней.

Учитывая предысторию хореографического воплощения греческого мифа, парижане с нетерпением ждали появления «Психеи» в постановке 43-летнего Ратманского. Скажу сразу, что новый балет у многих вызвал глубокое разочарование, так как хореография оказалась слишком традиционной и малоинтересной, а в оформлении царствовал старомодный китч.

Для своего хореографического дебюта в Парижской опере Ратманский выбрал любимую им музыку Цезаря Франка – симфоническую поэму для оркестра и хора «Психея» (1890). Партитура поэмы, с рельефными темами и воздушной оркестровкой, имеет мелодический строй и масштабную фактуру. Красочная музыка «Психеи» насыщена трепетом, чувственностью и даже сладострастием. Для танцевального воплощения этого необычайно красивого и

сложного произведения нужен особый хореографический талант.

Симфоническая поэма Франка разделена на три части: сон Психеи и её похищение зефирами; Психея в саду Эроса; наказание и прощение Психеи (апофеоз). В соответствии с этой структурой Ратманский выстроил свой балет, но, к сожалению, незатейливая хореография оказалась значительно слабее музыки Франка: её романтическая магия, воздушность и чувственность были утрачены.

Танцевальная лексика, составленная из несложных классических па и нехитрых связок, получила некое торможение, вследствие чего движения обрели размытость. С одной стороны, это придало танцам томность и поэтичность, с другой стороны – незавершенность и эскизность, требующую дальнейшего совершенствования. Поэтому хореография Ратманского производит впечатление одновременно незаконченной репетиции и свободной импровизации.

Отсюда сонливость в партии Психеи, которую сухо и вяло исполняет отрешенная Орели Дюпон. Полная ей противоположность – Стефан Бульон, прекрасно сложенный, стремительный и энергичный. Он блистательно воплощает образ Амура, в балете переиме-



нованного в Эроса, хотя танцевальная партия никак не оправдывает это звонкое легендарное имя. Стефан является сильным, надёжным и внимательным партнёром Орели в их большом па де де, которое выглядит балетом в балете. Несмотря на полное отсутствие чувственности, этот финальный любовный дуэт (на фоне кордебалета) является лучшей частью балета.

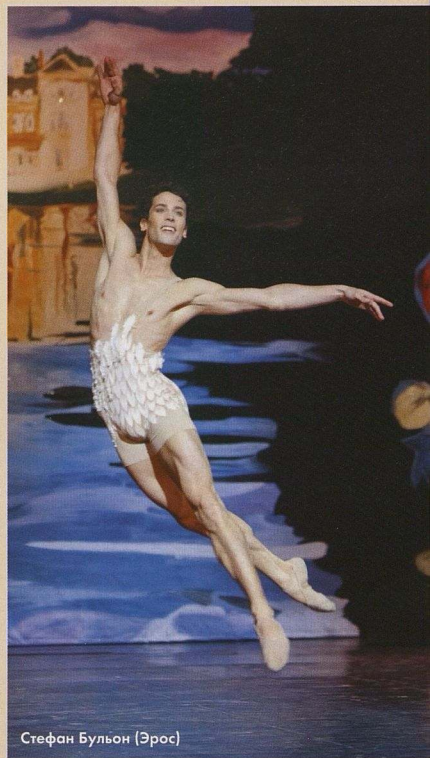
Несомненной удачей является партия Венеры в прекрасном воплощении Алис Ренаванд: обаятельная и техничная балерина нашла точные танцевальные и артистические краски, благодаря которым образ Богини любви предстал контрастно и убедительно. Мелани Урель и Жеральдин Виарт комично и эксцентрично изображают сестёр Психеи на манер злых сестёр балетной Золушки. Оригинально и остроумно воплощен образ ветра Зефира: четверка танцовщиков, в звании корифеев, быстро пронесится по сцене, проделывая каскады кабриолей и антраша с лёгким юмором.

Ассиметричные танцы шести пар кордебалета переплетаются с адажио и солистическими вариациями персонажей, составляя мелководный хореографический поток, логично рассказывающий историю любви Эроса к Психее. Немногочисленное камерное представление, а Ратманский считается мастером такой формы, однако, выстроено недостаточно четко. Есть путаница в пасторальной картине, да и четвёрка зефиров порой превращается в сумбурную толпу. Что-

бы скрасит композиционные огрехи и оживит блёклое танцевальное действие, постановщик балета воспользовался яркими декорациями. По инициативе Лефевр дорогостоящий заказ на создание декораций попал к американке Карен Килимник, никогда не работавшей для театра. Декорации состоят из четырёх нарисованных заставок и фанерного реквизита – облака, цветы, собаки, улитка, ваза и дерево. Эти банальные атрибуты, с нафталиновым духом эстетики прошлого века, создают атмосферу детского утренника в провинциальной школе. Такое «художественное» оформление балета для престижной сцены Парижской оперы, носящей высокий титул Академии музыки и хореографии, выглядит не только странным, но и скандальным. Ведь уже по эскизам Килимник можно было понять, что оформление спектакля вызовет усмешку у зрителей и раздражение критиков. Видимо, декорациям была уготовлена роль «громозвона», чтобы он взял на себя волну критических замечаний по поводу хореографии балета, которая, терпясь в «фанерных джунглях».

Не лучшим образом выглядят и сценические костюмы. Их автор – французка Аделин Андре. На протяжении сорока лет она успешно работает в области высокой моды: в 1981 году создала свою марку, в 2005 году получила звание «Haute Couture». Аделин сделала костюмы для шести спектаклей, включая балет Николаса Поля «Répliques», поставленного в Парижской опере (2009). Несмотря на солидный профессиональный опыт, парижскому модельеру не удалось создать для «Психеи» коллекцию костюмов, достойную титула «Haute Couture».

Артисты кордебалета танцуют в обычном балетном одеянии телесного цвета, как бы намекая на эротику, излучаемую музыкой. Вопреки музыке и сюжету, герои балета облачены в целомудренное белое: Психея – в коротком платье; Эрос – в плавках с нарисованным «оперением». В ярко синем и зеленом платье предстают две сестры Психеи. Наиболее интересно выглядит четверка танцовщиков, создающих образ ветра Зефира: их всклокоченные парики и седые бороды как бы парят над сценой, благодаря цветному хороводу тонких лент, свисающих вдоль динамичных тел, напоминая ярмарочные сарафаны.



Стефан Бульон (Эрос)

Худшим воплощением театральных идей модельера явились костюмы кордебалета в саду Эроса. На фоне нарисованного дворца, среди фанерного реквизита на сцене танцуют экзотические обитатели сада Эроса: яркие цветы в рельефных платьях, а также кавалеры – букашки и таракашки в цветастых плюшевых костюмах. Но этот зоосад настолько далёк от парижской высокой моды, что трудно понять – как respectable театр смог принять столь наивный и заезженный китч?

В 50-минутном балете партии Психеи и Эроса танцевали также Этюали труппы – Дороте Жильбер и Матью Ганио, Клермари Оста и Бенджамин Пеш. Все 14 представлений шли в сопровождении Национального оркестра Франции под управлением бельгийского дирижера Козна Кесельса. Весьма проблематично, что «Психея» Ратманского вскоре появится в альянсе с современными постановками, ибо они будут невыгодно подчеркивать её устаревшую эстетику. Для детских дневных представлений «Психея», конечно, сгодится, но вот в сочетании с каким балетом? Ведь «Федра» для детей слишком сложна и трагична.

Виктор ИГНАТОВ  
Фото Agathe Pourpeley



Орели Дюпон (Психея)  
и Стефан Бульон (Эрос).

# В честь Аллы Шелест

Появление в Самаре фестиваля балета имени Аллы Шелест, прошедшего в прошлом году в одиннадцатый раз, – не случайность.



Марианна Рыжкина (Одетта) и Семён Чудин (Зигфрид).  
«Лебединое озеро».

Впервые Шелест приехала в Самару (тогда Куйбышев) в 1966 году для постановки на сцене Театра оперы и балета «Дон Кихота». А с 1970-го по 1973-й годы Шелест – главный балетмейстер куйбышевского театра оперы и балета. Вместе с Рафаилом Вагатовым Алла Яковлевна осуществила постановки балетов «Лебединое озеро», «Семь красавиц», «Тщетная предосторожность» и «Жизель». Из Ленинграда в Куйбышев Шелест приехала не одна. Вскоре здесь появились несколько приглашенных ею выпускниц Ленинградского хореографического училища и молодых танцовщиков из Новосибирска, ставших впоследствии ведущими артистами балетной труппы театра.

В 1994-м году прошел вечер «В честь Аллы Шелест», который вскоре станет именным фестивалем балерины. Алла Яковлевна присутствовала на фестивалях 1995 и 1997 годов. В 1997 году, когда отмечалось 60-летие творческой деятельности балерины, в её фестивале приняли участие молодые солисты Мариинского театра, среди которых и Ульяна Лопаткина. А в марте 1999 года в Самаре состоялся вечер памяти Шелест, незадолго до этого ушедшей из жизни.

Первые шелестовские фестивали включали в себя в основном классические балеты, а также дивертисменты, составленные из номеров классического наследия. В последующие годы каждый из фестивалей становился отражением разных граней творчества балерины. В 2002 году фестиваль был посвящен «белому» – романтическому балету, в 2003 году – современному танцу. В 2004 году фестиваль прошел под девизом «Душа танца» – Алла Шелест была обладательницей этого приза в номинации «Мэтр танца», а на фестивале 2005 года торжествовал драмбалет.

В 2003 году за сохранение традиций петербургской школы классического балета и вклад в мировую хореографию фестиваль награжден почетным орденом «Екатерина Великая», в начале 2011 года он стал членом Европейской ассоциации фестивалей ЕФА.

В нынешний фестиваль вошли не только классические шедевры, но и сочинения хореографов XX столетия – Джорджа

Баланчина, Леонида Якобсона, Касьяна Голейзовского, Игоря Чернышева, Ролана Пети и нашего современника Алексея Ратманского.

И все же ядром фестивальной афиши стала балетная классика: практически постоянно присутствующие в репертуаре самарского театра «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» П.Чайковского, «Дон Кихот» Л.Минкуса и «Жизель» А.Адана. В обновлённом здании театра практически все эти спектакли («Спящая красавица» восстановлена Габриэлой Комлевой) идут в новых сценических редакциях художественного руководителя балетной труппы Кирилла Шморгонера, с новыми декорациями и костюмами и, за исключением «Жизели», которая вышла в конце 2008 года, являются премьерными.

В фестивальных спектаклях выступили ведущие танцовщики Мариинского и Михайловского театров Санкт-Петербурга, Большого театра и Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

Открывало фестиваль «Лебединое озеро» (обновлённая версия балета, поставленного на сцене театра в 2001-м году), заявленное как премьера с новыми декорациями и костюмами (художник-постановщик Вячеслав Окунев).

Эту версию «Лебединого» отличают танцевальная насыщенность и динамизм. В партии Одетты-Одиллии выступила солистка Мариинского театра Софья Гумерова, продемонстрировавшая лучшие черты петербургской школы: безупречную технику, протяженную кантилену движений, сочетающихся с психологической глубиной создаваемого образа. Коллега балерины по Мариинскому театру Никита Щеголов в партии принца Зигфрида выглядел не столь изящным и романтичным, хотя классические вариации были исполнены им на надлежащем уровне.

Порадовал музыкальный уровень фестивального спектакля. В этот вечер впервые за пульт оркестра самарского театра встал его новый художественный руководитель Александр Анисимов.

Премьера «Спящей красавицы» состоялась в начале нынешнего года. Петербуржцы – балетмейстер-постановщик Габриэла Комлева и художник Вячеслав Окунев представили шедевр Мариуса Петипа в достойной хореографической и сценической интерпретации.

В фестивальном спектакле главные партии исполнили ведущие солисты Михайловского театра – Екатерина Борченко и Марат Шемиунов. Партия принцессы Авроры очень идёт Екатерине Борченко. У балерины изящная фигура, безукоризненно четкая пластика. Может быть, только в самом первом явлении Авроры недоставало присущего этому персонажу радостного восторга и ощущения полноты жизни. Марат Шемиунов – безупречный романтический принц Дезира. У танцовщика импозантная внешность, прекрасные манеры. Поразительны по мягкости его беззвучные приземления. Подлинным апофеозом спектакля стало па де де главных героев, исполненное танцовщиками с особым изяществом и тонким ощущением стилистики балета.

Нынешний «Дон Кихот» появился в репертуаре театра в конце прошлого года, заменив постановку Н.Долгушина 2004 года. В фестивальном спектакле, как и на премьере, было смикшировано изначально присущее этому балету броское действенное начало. И без того еле теплящаяся сюжетная канва балета, связанная с заглавным героем, оказалась во многом утраченной. Превжная постановка балета, с точки зрения драматургии, выглядела более логичной и цельной и вряд ли заслуживала полного отторжения. Выручил танец. В партии Китри выступила солистка Большого театра Марианна Рыжкина, в партии Базиля солист Московского музыкального театра Сергей Мануйлов.

В «Жизели», которая до 2008 года шла в редакции Аллы Шелест, в заглавной партии выступила солистка Мариинского театра Евгения Образцова. Балерина создала исключительный по внутренней наполненности образ. В первом акте Жизель Образцовой показалась даже излишне возвышенной для простодушной сельской девушки. Грацией и благородством манер она явно превосходила знатную даму – невесту графа Альберта. Все эти качества балерины заиграли как драгоценности во втором – белом акте балета. Партию Альберта исполнил коллега Образцовой по Мариинскому театру Александр Сергеев – молодой танцовщик, обладаю-

Илзе Лиела и Николай Цискаридзе.  
«Пиковая дама».



щий изысканностью танцевальной пластики и виртуозной техникой.

Во втором акте Образцова явила почти реальное воплощение бестелесного духа, и это стало одной из эстетических кульминаций спектакля. Её дуэт с Александром Сергеевым стал на редкость поэтичным и возвышенным.

Благодаря участию приглашенных танцовщиков в дни шестого фестиваля премьерные балетные спектакли театра заиграли новыми красками.

С большим успехом прошел и заключительный гала-концерт. Своё мастерство продемонстрировали солисты Большого театра Марианна Рыжкина и Семён Чудин, исполнившие адажио из второго акта «Лебединого озера» и «Па де де» на музыку П.Чайковского в хореографии Дж.Баланчина. Солисты Мариинского театра Дарья Павленко и Александр Сергеев блеснули в па де де из балета «Корсар» и в адажио из прокофьевской «Золушки» в хореографии А.Ратманского. Великолепно смотрелись Илзе Лиела и Николай Цискаридзе (Большой театр), исполнившие дуэт из балета Ролана Пети «Пиковая дама».

Программа гала-концерта завершилась половецкими плясками в хореографии К.Голейзовского из «Князя Игоря» А.Бородина – одной из последних постановок театра.

В фестивальных спектаклях и гала-концерте успешно выступили и ведущие солисты самарской труппы. Екатерина Первушина и Виктор Мулыгин (Па де де из «Лебединого озера» и «Жизели»), дуэт Голубой птицы и принцессы Флорины из «Спящей красавицы», Гран па из «Дон Кихота»). Алексей Турдиев, Диана Гимадеева и Дмитрий Пономарев исполнили адажио из «Щелкунчика» (хореография Игоря Чернышева). Турдиев и Марина Дворянчикова выступили в дуэте из балета Ф.Яруллина «Шурале». Хочется также отметить Ксению Овчинникову – Уличную танцовщицу в «Дон Кихоте» и Мирту в «Жизели», Эспаду – Дмитрия Пономарева в «Дон Кихоте». В сцене половецких плясок отличились Ксения Овчинникова, Анна Высочина, Роман Геер и Дмитрий Сагдеев.

Валерий ИВАНОВ  
Фото Дениса Батурина

Софья Гумерова (Одиллия) и Никита Щеглов (Зигфрид).  
«Лебединое озеро».



# ТОЧКА ДОСТУПА *к танцу*



Миниатора «Про балет» на музыку С.Прокофьева. Минский коллектив D.O.Z.SK.I.

Старейший на постсоветском пространстве фестиваль современной хореографии в Витебске IFMC в будущем году отметит 25-летие. Приоритетные цели – показать лучшее из созданного за год в белорусской современной хореографии и мире были соблюдены и в этом году, когда по плану фестиваль представлял белорусский конкурс. В четные годы на витебском фестивале – международный конкурс с задачей объединения земель постсоветского пространства на почве современного танца.

Формат конкурса не является эстетической догмой организаторов, неутомимых тружеников Марины Романовской и Эдуарда Чернивчана. Скорее, это точка доступа к регулярности фестиваля, формальная основа его существования на уровне поддержки государства. В этом году просто выручили, спасли фестиваль белорусское министерство культуры и витебский исполком. Споры вокруг того, кто лучше, интереснее, сильнее оказался в этом году, бытуют и на тех форумах, где по уставу конкурса нет. Важно видеть, как витебские зрители (а зал Центра культуры «Витебск» – без малого тысячный) смотрят любимых и своих, как оценивают и принимают минский коллектив D.O.Z.SK.I. Дмитрия Залесского, оцененный уже премией белорусского президента за вклад в развитие белорусской хореографии, с каким теплом и любовью относятся к творчеству Витебского театра-студии современной хореографии Дианы Юрченко, Витебской студии современного танца «Параллели» Анастасии Маховой. Очевидно, что витебский зритель насмотрен, заинтересован в новой информации и ждет её. Поэтому фестиваль зал всегда полон.

Гостевая программа 24-го IFMC сложилась лёстрю, основу её составили танцевальные компании, не в первый раз приезжающие на родину советского авангарда. Солистки польской балетной школы имени Феликса Парнелла из Лодзи в дуэте «Мать и дочь» проанцедали идеальные женские взаимо-

отношения: красивая, мудрая, ласковая мама окружает заботой и любовью девочку-подростка, чья физическая красота только набирает силу. Модерн-балет в балетных телах прозвучал тактично и естественно, без напряжения. Миниатора гостей из Испании Альваро Эстебана и Элиаса Агуэрре «Энтомо» пантомимой и партнерингом показали насекомых, чьи статичные корпуса неповоротливы и тверды, словно покрыты хитином, а конечности напоминают жвалы, которыми удобно хватать еду и отбиваться от опасностей. Нежная испанская душа расцветила этюд красками человеческого.

Дуэт солистов Пермского государственного театра «Балет Евгения Панфилова» Алексея Расторгуева и Марии Тихоновой напомнил, каким силовым и акробатическим может быть современный танец, чьи основы были заложены в 1980-х, когда верили в весомость тел, в необходимость ясного выражения идеи на языке пластики, в чистоту артикуляции. Пластический этюд Расторгуева-Тихоновой – о несовершенных отношениях мужчины и женщины (номер поставлен Евгением Панфиловым, давно ушедшим из жизни). В этом танце много искренности, танцевальных приёмов, модных на рубеже 1980-1990-х, смотрящихся сейчас немного эстрадно, честного поиска собственных танцевальных комбинаций и очевидной попытки создать собственный уникальный танцевальный алфавит.

Коллектив председателя жюри IFMC-2011 Раду Поклитару, украинский

«Киев модерн-балет» показал восстановленный балет «In vivo veritas», когда-то сочиненный на труппу Белорусского театра оперы и балета. Это балет-шутка, синтезирующий язык классического балета, современного танца и ирландского народного. С «Пива...» мы можем проследить укрепление лучших сторон хореографического стиля Поклитару: чувство юмора в танце, опору на балетную технику и способность привлекать к современной хореографии широкую аудиторию. В «Пиве...» появляются, а в последующих балетах не исчезают тяжелые поддержки (женщин несут как тяжелые бревна, укладывая на живот) и спазматический жест в целом, отчего рождается впечатление чрезмерного физического усилия танцовщиков. «Киев модерн-балет» – самый известный, хотя и не так давно существующий украинский коллектив современной хореографии, с этой точки зрения на нём лежит немалая ответственность. Например, за то, чтобы привитое украинскими телевизионными шоу словечко *contemp* договаривали сначала до полноценного *contemporary dance*, потом начали говорить «современный танец», а потом создали украинский эквивалент – вместе с элементами танца, маркирующими стиль Поклитару как типично украинский и современный.

Балет Евгения Панфилова показал в гостевой программе спектакль «Капитуляция», впервые представленный в Витебске 10 лет назад. Для многих витебцев он остался мирообразующим эстетическим впечатлением на многие годы,

сохранился в памяти как один из важнейших спектаклей, увиденных в жизни. Слабости современного человека дана жестокая оценка хореографа: от макабрических плясок покорных кукол и давящей музыки становится жутко. Ещё более жутко становится от понимания, что за 10 лет, пожалуй, человек стал ещё более слабым. «Драматизм незаметного кризиса психики, который проявляется во всё более зловещих формах. Единственная реальность – это постоянное ощущение катастрофы», – писал Панфилов в предуведомлении к балету. Основным костюмом танцующей массы (одинаковый для мужчин и женщин) – шелковая комбинация, черный парик с вызывающими перьями и красный халат с капюшоном. Пожалуй, это униформа проститутки, в которую одеты танцующие под дирижерскую палочку карлика-правителя. Рослый Алексей Расторгуев превратился в карлика благодаря красному балахону с большими плечами, «втянувшими» его рост. И проститутки стремятся к искусству, может, и отчаяннее многих. Их «балет» в белых газовых пачках, аккуратный, неумелый, словно после лоботомии, оказался страшнее их угодливого тяжелозадаго данс макабра. И верховный правитель, засучив рукава, с отвращением сметает гору воздушных белых пачек в угол сцены большой метлой как пример небывшей утопии – рабы не становятся в мгновение ока свободными.

Теме постепенности эволюции и её ежедневному кропотливому труду были посвящены и события вокруг фестиваля – лекция Светланы Улановской о перспективах развития белорусского современного танца, Васениной Екатерины о современной хореографии как способе высказаться и умолчать о сегодняшнем дне и фотовыставка Владимира Луповского «Синяки, мозоли, кровь». Луповской – наверное, самый тонко чувствующий танец фотограф и, что важно, самый активный. Масштабы его активности и готовности, наблюдать танец бесконечно, можно было наблюдать на выставке в фойе Центра культуры «Витебск». Собрание балетных лиц во время репетиции, во время тяжелого физического и душевного труда рождения образа. Каждый кадр выставки – штучный. Примы и солисты – отнюдь не в гламурных ракурсах. В болезненных растяжках, репетиционных костюмах, потные, в стремлении понять замысел хореографа, – а лица живые, мятущиеся, красивые. В кадре – Диана Вишнёва, Светлана Лункина, Михаил Мессерер, Николай Цискаридзе, Джон Ноймайер, дети балетной школы Эле Шпокайте и летнего лагеря Дениса Бо-

родицкого. География – Москва, Петербург, Вильнюс, Белгород, Брянская область – за возможностью увидеть мир по-новому через танец и его репетицию Луповской готов шагать с фото-рюкзаком на край света. Боль и увлекательность процесса ежедневного постижения танца – вот что удалось показать

странстве одеты в простую одежду существа, похожие на нас, но, очевидно, более совершенные, двигаются очень странно, нетипично, но соотносятся друг с другом так, как мы только мечтаем. Виктору Квиджаде, по совместительству солисту канадского балета Les Grands Ballets Canadiens de Montreal,

Алексей Расторгуев метет метлой надежды рабов на новую жизнь. «Балет Евгения Панфилова»



Владимиру на своей действительно удачной выставке.

А главным номером гостевой программы IFMC стал спектакль канадской компании из Монреаля Rubberbanddance Group «Центр тяжести». Полнометражный спектакль хореографа и танцовщика Виктора Квиджада основан на созданной им технике rubberband, уникальность которой – в специфическом сочетании хип-хопа, партнеринга, классического и современного танца. Виктор Квиджада, к счастью, работает над созданием собственного языка не ради языка как такового – ему есть, что на нём сказать. Спектакль молодого человека, как ни высокопарно это прозвучит, наполнен высокогуманным отношением к человеку, он высоко этичен. Танцовщики двигаются так, словно все писанные библейские истины работают – люди заботятся друг о друге, переживают о ближнем, чтят старость, олекают младость, не предают любовь. Центр тяжести, следуя названию, у танцовщиков отсутствует благодаря их уникальной технике, отчего возможна особенная работа со временем и плотностью сценического воздуха. Руки и ноги танцоров двигаются словно бы медленно, сгибаясь и разгибаясь в самых необычных углах и плоскостях, сценическое время словно получает новые единицы измерения, отчего взаимодействие с «космической» музыкой получается совершенно особенным, небанальным. Получается идеальная утопическая фреска – в некоем разреженном космическом про-

удалось создать в авторском современном балете утопический мир, фата моргану, антипод жестокой реалии балета «Капитуляция». Противостоят друг другу, как высокая задача и жестокий диагноз.

Победителем белорусского конкурса стал минский коллектив D.O.Z.SK.I. с миниатюрой «Про балет» на музыку Сергея Прокофьева. Техника и артистизм коллектива Дмитрия Залесского счастливо встретились с чувством юмора, впервые проявленным в их номере «Ничего общего», шуточно разбивавшем взаимоотношения белорусского и европейского современного танца. Танец двух пар, разодетых, словно для конкурса балльных танцев, на протяжении номера разбивают четыре одинокие сильфиды. Духи воздуха, они вроде бы не в силах помешать чьему-то танцу. Однако, хрупкие и невидимые, они мало-помалу меняют драматургию движения и включаются в общую круговерть, и вот уже накручивается большое фуэте... Победа этого номера стала маленьким назданием для имеющих уши и глаза: балетные традиции как образ школы, обязательной для желающих освоить всё новое, неотменимы. Готовность учиться, делиться знаниями и ежедневно развиваться с опорой на существующие традиции должна стать помощником каждого нового участника главного белорусского фестиваля современной хореографии.

**Екатерина ВАСЕНИНА, Витебск-Москва**  
Фото из архива IFMC.



# ЗОЛОТОЙ ВЕК Юрия Григоровича

Выдающемуся хореографу нашего времени Юрию Николаевичу Григоровичу – 85 лет. Эту яркую и значительную дату отмечает весь балетный мир. И не удивительно, балеты Юрия Григоровича уже давно стали не только золотым фондом нашей страны, но и всего мира. Мы поздравляем Мастера с выдающимся юбилеем и предлагаем читателям размышления о творчестве Юрия Николаевича балетмейстера, художественного руководителя Театра «Кремлёвский балет» Андрея Петрова.

Говоря о творчестве Юрия Николаевича Григоровича, мне хочется начать с его прихода в Большой театр. Конечно, значительный творческий этап в биографии балетмейстера был и до этого: работа в Кировском театре (постановка двух великолепных балетов «Каменный цветок» и «Легенда о любви»), работа в Новосибирском театре оперы и балета... Но, главное – это приход Григоровича в Большой театр, а он сопровождался бурной полемикой: может ли такой молодой человек возглавлять балетную труппу после столь опытного и уже признанного в мире хореографа, каким являлся Леонид Лавровский. Но на подобные вопросы Григорович уже ответил спектаклями, созданными до того, как его назначили главным балетмейстером Большого театра. Это уже названные мною спектакли «Каменный цветок» и «Легенда о любви», которые Григорович перенёс на сцену первого театра страны. На сцене Большого театра эти спектакли приобрели ещё больший масштаб, более свежее и мощное звучание. И после премьер спектаклей в Большом театре стало ясно, что их создатель стал лидером нашего отечественного балетного театра. Почему это произошло? Прежде всего, благодаря удивительному проникновению в музыкальную партитуру спектакля, выявлению всех драматургических особенностей музыки и перенесение их в сферу балетного искусства, рождение танцевального симфонизма. Мы видим на сцене живые образы Мехменэ Бану, Хозяйки Медной горы и практически всех главных героев балетов Григоровича.

С приходом Григоровича в Большой театр изменилась в его спектаклях и роль кордебалета. Масштабные массовые сцены «Легенды» и «Каменного», решённые средствами танцевальной образности, обретали правду жизни, поскольку правдой жизни на сцене является сам танец. Всё это, конеч-

но, изменило характер нашего балетного репертуара. Стало ясно, что возможности хореографического искусства, связанного с музыкой, с великолепным изобразительным решением, представляемым Симоном Багратовичем Вирсаладзе – замечательным мастером сценографии, поистине безграничны. Интересные перспективы, заложенные в первых двух балетах Григоровича, обещали новаторские открытия. И тут мне хочется вспомнить 1963 год, когда Григорович вместе с художником Симоном Вирсаладзе поставили «Спящую красавицу» в Большом театре. Это «белая версия» балета Петипа, версия, в которой все декорации и костюмы были выполнены в белом цвете.

«Белая версия» «Спящей» Григоровича очень интересна прежде всего тем, что кроме хореографии Петипа, мы увидели здесь и немало эпизодов, поставленных Григоровичем. Фею Карабос в его балете танцевала балерина на пальцах, а не по традиции мужчина-актёр, как во всех постановках «Спящей», начиная с самого Петипа. И вообще эта балетная сказка решалась достаточно современно. И, как мне кажется, она имела полное право идти на сцене наравне с другой версией, более традиционной. Григорович впоследствии и создал спустя десять лет такую версию.

Но, Большой театр всегда являлся эталоном классического наследия и «белая версия», нестандартная по своему пластическому звучанию, воспринималась далеко не однозначно. Критиковали её много, в том числе и министр культуры Екатерина Фурцева. Хотя существовали и другие авторитетные мнения, в частности о том, что «белая» «Спящая красавица» – принципиальный шаг вперёд Григоровича и Вирсаладзе. Жаль, что эту версию Большой театр не сохранил – ведь она могла бы идти и в каких-то других театрах.

Сейчас в Большом театре идёт более поздняя версия в постановке Григоровича, где балетмейстер возвращается к истокам хореографии. Эта версия имеет свои плюсы и достоинства. Прежде всего, здесь виден великолепный вкус хореографа, который и определил качество этой новой работы.

Реакция Министерства культуры СССР на «белую» «Спящую» стала ударом для постановщиков и в том числе для Григоровича. Но, с другой стороны, Григорович был молод, полон сил, и мало что могло его остановить в движении вперёд. Он понимал, что перемены всё равно должны быть и будут. И следующий спектакль, который он создал в Большом театре – это спектакль «Щелкунчик», над которым Юрий Николаевич работал тщательно, с большим энтузиазмом. И надо сказать, что тут большой энтузиазм проявила труппа, которая сотрудничала с Григоровичем. Репетиции длились часами, но все артисты старались и «выкапывались» по полной. И результат не заставил себя ждать. Версия «Щелкунчика» Григоровича открыла нам, его исполнителям и зрителям, философию этого балета П.И.Чайковского.

«Щелкунчик», начиная со времени своей первой постановки, считался чисто детским балетом и, в основном, исполнялся воспитанниками хореографических училищ в постановке Василия Вайнонена. Глубины музыки Чайковского, как правило, постановщики не касались. Переход из детства в юность, пробуждение первых чувств – этот сложный пласт Григорович раскрыл хореографически блестяще. С внесением гофмановского стиля спектакль выстроился, обрёл и юмор, и лирику, и фантастику, адекватные замыслу произведения Чайковского-Гофмана.

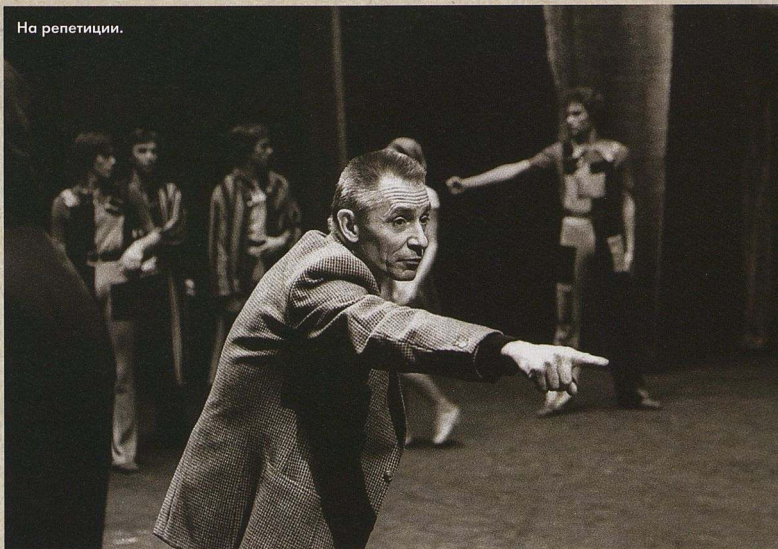
Однако внутри театра ещё продолжались споры и бурные дебаты. Некоторые вообще были не согласны с приходом Григоровича в театр. Существовали какие-то группы противоборствующих сторон. Видимо, разговоры напрямую касались традиций Большого театра. Мы, будучи ещё молодыми артистами, не могли всего этого понять. Для нас же было ясно только одно, что с Григоровичем очень интересно работать.

А традиции – это, конечно, хорошая и важная вещь. Но они всегда диктуются тем талантливым человеком, который на настоящий момент находится во главе труппы, потому что именно он определяет дальнейшее развитие традиций. Если с приходом Григоровича отдельным артистам балетной труппы казалась, что традиции нарушаются, то в дальнейшем выяснилось, что творчество хореографа блистательно продолжило традиции мастеров, работавших в русском и советском балетном театре, в Мариинском и Большом театрах. Начиная от Петипа и заканчивая Ростиславом Захаровым и Леонидом Лавровским.

Григорович воспринял лучше из того, что «наработала» советская хореодрама. Он взял интересные сюжеты и факты лучшей литературной классики, вдохнул свежее дыхание в драматургическое развитие действия и хореографическое развитие внутреннего мира главных героев, в частности все принципы К.С.Станиславского, реализованные на самом деле в другой, более развитой форме, продолжили и обогатили развитие русского балета. Григорович по-новому, более глубоко и эмоционально прочувствованно прочитал партитуры великих русских композиторов. Вместе с тем, конечно, имен-

но этот переход Григоровича к новой стилистике был поистине революционным, но его принимали далеко не все. Однако талант хореографа вёл его вперёд. И его новаторство в «Щелкунчике», а затем в такой крупной работе, как «Спартак», перевернули полностью представление о возможностях балетного театра. И законодателем мод здесь стал именно Григорович. Это, с одной стороны, было хорошо, а с другой – плохо. Хорошо потому, что теперь Григоровича признавали выдающимся мастером все профессионалы. Плохо, потому что многие пытались его копировать и не всегда удачно.

На репетиции.



Не развивали его идеи, а пытались просто их использовать. В этот период появилось немало спектаклей, на афишах которых значились имена их якобы авторов, хотя на самом деле они являлись подражением творениям Григоровича, поскольку авторство всех хореографических идей в этих спектаклях принадлежали ему.

Юрий Николаевич Григорович, человек высокой духовной культуры, обладает колоссальными знаниями об искусстве. Он много видел, со многими встречался, родился и учился в Санкт-Петербурге – европейской столице России. Григорович дружит с разными выдающимися людьми своего времени. Знает театр не на ошупь, а всю его суть, знает всё – из чего складывается театр. И, конечно, его реформа... Она сложилась из трёх вещей. Первое – это отношение к музыке и её раскрытие в музыкальной драматургии спектакля. То есть симфонизм в танце. Второе – отношение к изобразительному искусству. И третье – создание новых хореографических, пластических идей на сцене, которые были бы адекватны современной жизни, современному миру. Так, если мы внимательно рассмотрим, например, танцы Эгини из балета Григоровича «Спартак», то увидим, что в них много взято от современных этой постановке танцев на вечеринках.

Григорович постоянно вводит в классику современные идеи, различные танцевальные и пластические мотивы и разрабатывает их. Как композитор разрабатывает музыкальную тему, так Григорович блистательно разрабатывал хореографическую идею, ставшую краеугольным камнем того или иного образа.

Любой театр всегда идёт за своим лидером, за человеком, являющимся для актёров желанным примером в интеллектуальном и творческом отношении, за человеком, кото-

рый зажигает и даёт возможность вывить себя, свой творческий потенциал. И новые спектакли, которые ставил Григорович, позволили целой плеяде выдающихся артистов найти своё место в балетном театре и стать известными на весь мир. Здесь, прежде всего, надо назвать таких балерин и танцовщиков, как Владимир Васильев и Екатерина Максимова, Михаил Лавровский и Наталия Бессмертнова, Нина Сорочкина и Юрий Владимиров, Нина Тимофеева, Марина Кондратьева, Светлана Адырхаева, Марис Лиела. Но в балетах Григоровича великолепно работали и мастера старшего поколения: Майя Плисецкая, Николай Фадеев, Владимир Тихонов и многие другие артисты.

В принципе, подъём творческого развития какого-то коллектива всегда совпадает с приходом интересного хореографа и рождением таких же интересных исполнителей. И, если первая плеяда артистов Григоровича была выдающейся, то и дальше, за время работы Григоровича в Большом театре, выросли новые поколения артистов. И все они блистательно себя проявили. Здесь можно говорить о многих: Людмила Семёнова, Алла Михальченко, Татьяна Голикова, Марина Леонова, Надежда Павлова, Ирина Прокофьева, Александр Годунов, Вячеслав Гордеев, Александр Богатырёв, Борис Акимов, Валерий Анисимов, Андрей Кондратов, Ирек Мухамедов, Юрий Васюченко и другие. Они смогли удержать высокую планку русского балета, высокую планку русского исполнительского искусства. И даже самые молодые, которые приходили в театр, а многие приходили в театр с конкурсов артистов балета, которые проводил и возглавлял сам Григорович. Кстати, конкурсы, возглавляемые Григоровичем, выявили немало выдающихся исполнителей – и наших, и зарубежных, сегодня представляющих цвет мирового балетного искусства. И многие из них работали с Григоровичем в Большом театре. Так что можно смело сказать, что Григорович воспитал громадную плеяду русских и зарубежных артистов. А зарубежных артистов он воспитывал не только на конкурсах, но и на тех спектаклях, которые хореограф ставил в различных городах по всему миру. И потому можно утверждать, что влияние мастера на всё мировое балетное искусство безгранично.

Уход Григоровича из Большого театра с официальной должности в 1995 году и потом его возвращение по сути ничего не изменили. Сегодняшний репертуар Большого театра, его основа по-прежнему строятся на спектаклях Григоровича. Это те спектакли, которые имеют успех и в России, и за границей. Эти спектакли стали классикой современного балета.

Когда-то, когда Большой театр впервые выехал на гастроли за границу, ещё до Григоровича возникло определение «Большой балет». Это были спектакли Леонида Лавровского и Ростислава Захарова. Но, всё-таки, пик явления, названного на Западе «Большой», потому что это слово понятно в любой стране мира (вы понимаете, что «Большой» – это Большой театр), конечно же, связано с именем Юрия Григоровича. И в этом – его великая заслуга. Зарубежные гастролы балетной труппы Большого театра во главе с Григоровичем, конечно, оказали значительное влияние на жизнь балетного искусства во всём мире.

Современные постановки других авторов на сцене Большого театра проходят с большим трудом, поскольку по своему художественному уровню проигрывают спектаклям Юрия Григоровича. Сейчас в Большом театре происходит следующее: поставят какой-то спектакль, он пройдёт два или три раза и его снимают. Во времена же Григоровича готовили спектакль качественно, с расчётом на двадцать-тридцать лет. Кстати, и спектакли Вайнонена, и Захарова, и Лавровского также выдерживали испытание временем. И сегодня сценические произведения этих авторов вызывают зрительский инте-

рес. Потому что они сделаны продуманно, не с кондачка.

Порой слышишь о власти Григоровича, его диктатуре, но все эти разговоры про диктат Григоровича, все эти обвинения в адрес Юрия Николаевича идут от непонимания личности балетмейстера. В чём, собственно, был диктат Григоровича? Давайте вспомним, сколько балетмейстеров за то время, когда Григорович осуществлял руководство балетом Большого, ставило там свои спектакли? И, кстати, их работа протекла порой параллельно с работой Григоровича. К.Голейзовский, А.Мессерер, М.Плисецкая, В.Васильев, Н.Касаткина и В.Васильев, О.Виноградов, А.Петров, Н.Рыженко, В.Смирнов-Голованов, М.Лавровский, Г.Майоров, В.Боккадорро, Ю.Палко и Ю.Сютт.

Приглашали и зарубежных хореографов. Ролан Пети перенёс свой балет «Сирано де Бержерак». В Большом театре состоялась постановка программы «Бурнонвилль», в которой были представлены фрагменты из балетов выдающегося датского хореографа Августа Бурнонвиля. К столетию Сергея Прокофьева американский хореограф Джон Тарас перенёс в Большой один из ранних балетов Дж.Баланчина «Блудный сын». Григорович в своё время хотел пригласить в Большой театр Бежара, но ему не разрешили. Когда Майя Плисецкая станцевала «Болеро» Бежара, это привело к многочисленным проблемам с Министерством культуры. Ко всему этому Григорович не имел никакого отношения. Это было результатом диктата определённой системы.

Григорович очень хотел сделать в Большом театре вечер Сергея Лифаря. Он ездил в Министерство культуры и просил руководство разрешить постановку вечера из трёх одноактных балетов французского хореографа. Но ничего не вышло. Григорович был очень расстроен. Поэтому говорить о его диктатуре не только совершенно несправедливо, но просто смешно... Судить же о каких-то личных качествах Григоровича не хочу. Я считаю, что Юрий Николаевич – принципиальный человек. И в отношении к кому-либо, и в отношении к себе. По этой причине у него произошли разрывы со многими ведущими солистами. Потому что к ним он предъявлял очень серьёзные претензии, как и к себе самому. Они такого выдержать не смогли. Я считаю, что в балетном театре какое-то главенство должно быть. Иначе всё развалится. Если руководителя никто не будет слушать, тогда ему надо уходить или же его должны снять с этой должности. В общем, подавляющее большинство артистов Большого театра принимало Григоровича, принимало то, что он просил, требовал. А его требования были серьёзные, порой суровые. Но это способствовало высокому творческому уровню труппы. Долгие годы рядом с Юрием Николаевичем была артистка, супруга и помощник Наталия Бессмертнова. Удивительная, потрясающая балерина! Роль лирических героинь ей удавались особенно хорошо.

Практически вся работа, которую Григорович начинал, постановка любого спектакля – в ней обязательно активное участие принимала Бессмертнова. На Наташу Григорович ставил и сольные партии, и кордебалетные. Таким образом, она как бы протанцовывала все его спектакли «от и до». Бессмертнова являлась моделью мастера. Она прикладывала неимоверное количество сил, чтобы помочь Юрию Николаевичу, и, думается, что её творческий подвиг в этом плане недооценён. Для Григоровича было большим благом иметь рядом с собой такого союзника, такую помощницу и выдающуюся творческую личность, как Наташа.

И снова вспоминается союз Григоровича и Вирсаладзе. Симон Багратович столько сделал спектаклей за свою жизнь! Такое их количество! Он работал со столкими хореографами! Имел такой опыт! И, когда он в работе встретился с Григоровичем, то у него уже накопилось множество идей по реформированию театральной декорации и балетного костюма. Твор-



ческие идеи Вирсаладзе Григорович активно воспринимал и переосмысливал. Таким образом, у них получился замечательный союз, где не было ни раболепия младшего перед старшим, ничего другого. Только большая творческая дружба, большое уважение друг к другу. Конечно, всё рождалось в муках, спорах: Григорович рассказывал, затем танцевал, а Симон Багратович рисовал, предлагал свои варианты оформления. Взаимный, творческий процесс.

Вирсаладзе очень любил вызывать меня на примерки, поскольку я, тогда начинающий хореограф, очень хорошо понимал значимость того, что создавал художник. А ведь в то время мы не имели такого разнообразия материалов, какие существует сегодня. Тогда в нашем распоряжении существовал один материал – какая-нибудь рогожка и краски. Так вот Вирсаладзе любил, когда я терпеливо стоял у него на примерке весь день. Я стоял, а Вирсаладзе всё накалывал свои кусочки на костюм. Художник ходил, раздумывал, смотрел, кого-то вызывал из помощников. То есть каждый кусочек материала он старался на костюме обыграть. Это был практически ручной труд. Он создавал эталонные модели, а потом следил за тем, как их воспроизводили другие мастера. И, конечно, Вирсаладзе и Григорович сблизились благодаря высокому отношению к работе. Так и возник этот уникальный творческий союз двух мастеров.

Григорович прекрасно знает классику. Это наследие вошло в него ещё в Вагановской школе. Он сам, ещё ребёнком, участвовал во всех спектаклях классического наследия. И, потом, не забывайте, что его учителем был Фёдор Лопухов – один из столпов нашего балета, который первый после революции начал экспериментировать с классикой и преподносить её по-новому. Лопухов своему ученику очень много рассказывал. И Григорович относился и сегодня относится к Фёдору Васильевичу с большим пиететом. Лопухов достоин того, чтобы мы говорили о нём сегодня больше.

Классика – она живёт только тогда, когда в неё кто-то «вдыхает» жизнь. Так, иногда мы видим, что классику обновляют, а жизни в этом нет. И такое случается нередко. Григорович же умеет найти какие-то новые нюансы, современные элементы, без которых зритель не может воспринять старую, обветшалую постановку и добавить, а вернее – внедрить их органично в классические композиции, благодаря чему классические сцены Петица обретают в постановках Григоровича современное звучание.

Я очень рад, что сегодня Юрий Николаевич, несмотря на довольно солидный возраст, находится в прекрасной творческой форме.

Для Григоровича важно было встретиться с новым поколением артистов, с поколением, которое ещё не сталкивалось с ним в работе. Для молодых же артистов встреча с балетными Григоровича – это встреча с классикой двадцатого – начала двадцать первого веков. На ролях в балетах Григоровича молодые артисты балета растут, проявляют свою индивидуальность, становятся мастерами. Для них это новый процесс. И

сам мастер получает от этого большое удовольствие. От этого выигрывают зрители, которые видят в спектаклях Григоровича новых интересных исполнителей.

Сегодня с уверенностью можно сказать, что с возобновлением спектаклей Григоровича Большой театр укрепляет свой классический репертуар. И я очень надеюсь, что в стенах этого театра будет возобновлён «Иван Грозный» – спектакль

С Наталией Бессмертной.



Григоровича, прекрасно шедший и у нас в «Кремлёвском балете» на сцене Государственного Кремлёвского Дворца.

Юрий Николаевич значительно расширил лексику классического танца за счёт стилизации, использования и трансформации современных элементов танца двадцатого века. И дальнейшее развитие классического балета должно идти в таком направлении.

Сегодня мы – балетмейстеры, артисты, искусствоведы, словом, все те, кто приобщён к искусству балета, – гордимся творчеством Григоровича. Ведь он – один из самых ярких представителей русской классики хореографического искусства XX и XXI веков. Но, к сожалению, об этом сейчас мало пишут и мало говорят. Мы всё хотим «заполучить» нечто новое. Мы всё восхищаемся какими-то западными хореографами, в своё время подражавшими Григоровичу, а потом развившимися и пытавшимися идти своими путями. Но для того, чтобы у нас что-то происходило, мы сами ничего не делаем. А образцы, навязанные нам критиками-дилетантами как эталоны, – далеко таковыми не являются. Нам надо опираться на то искусство, которое горячо воспринимается отечественными и зарубежными зрителями. А зрителей не обманешь.

Поздравляя Юрия Николаевича с юбилеем, хочется его поблагодарить за всё, что он сделал для нас – и для профессионалов, работающих сегодня в балете, и для зрителей, нынешних и будущих свидетелей успехов его выдающихся спектаклей. Можно смело утверждать, что Григорович сделал всё или почти всё, что способен сделать человек, достигший вершин в искусстве.

Мне хочется пожелать Юрию Николаевичу продолжать работать с той же энергией, с которой он это делает и сейчас.

Фото Дмитрия Куликова.

# *Поздравляем!* ...с наградой



## **Юрия Николаевича ГРИГОРОВИЧА,**

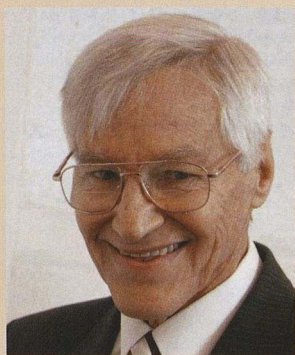
балетмейстера, народного артиста СССР с присуждением ему ордена  
«За заслуги перед Отечеством» I степени.

# *Поздравляем!* ...с юбилеем



## **ШЛЯПИНУ**

**Галину Аркадьевну,**  
балерину, педагога-репетитора  
Театра «Кремлёвский балет»,  
народную артистку РСФСР.



## **ГОЛОВАНОВА**

**Льву Викторовича,**  
ведущего педагога-репетитора  
Ансамбля народного танца имени  
Игоря Моисеева, народного  
артиста СССР.



## **ВЛАДИМИРОВА**

**Юрия Кузьмича,**  
артиста балета,  
балетмейстера-репетитора  
Большого театра России,  
народного артиста СССР.

# СВЕТ И МАГИЯ МОРИСА БЕЖАРА

Морис Бежар стал легендой давно. Поставленный им в 1959 году балет «Весна священная» потряс не только мир классического танца, но вообще весь мир. Бежар, подобно волшебнику, вырвал балет из академического плена, очистил его от пыли веков и подарил миллионам зрителей танец, бурлящий энергией, чувственностью, ритмами XX века, танец, в котором особое положение занимают танцовщики.

В отличие от классического балета, где царят балерины, в спектаклях Бежара, как когда-то это было и в антрепризе Сергея Дягилева, властвуют танцовщики. Юные, хрупкие, гибкие, как виноградная лоза, с поющими руками, мускулистым торсом, тонкой талией и горящими глазами. Сам Морис Бежар говорил, что любит отождествлять себя с кем-либо и отождествляет полнее, радостнее с танцовщиком, а не с танцовщицей. «На поле сражения, которое я избрал для себя – в жизни танца – я дал танцовщикам то, на что они имели право. Я ничего не оставил от женоподобного и салонного танцовщика. Я вернул лебедям их пол – пол Зевса, соблазнившего Леду». Однако с Зевсом всё было не так просто: Леду он, конечно, соблазнил, но совершил и другой «подвиг». Превратившись в орла (по другой версии – послав орла), он похитил Ганимеда, юношу необычайной красоты, сына троянского царя, вознёс его на Олимп и сделал вичерпием на пирах богов. Так что Леда с Зевсом отдельно, а мальчики Бежара отдельно. Ничего женоподобного или салонного в них не было, тут можно согласиться с Бежаром, но что до «пола Зевса», то не получается. Эти мальчики пока и сами не понимали, кто они и кем станут, возможно, мужчинами, но, скорее всего им уготовано несколько иное будущее. В балетах Мастера эти мальчики предстают во всей своей юной соблазнительности и изысканной пластичности. Их тела то разрывают сценическое пространство подобно молниям, то кружатся в неистовом хороводе, выплескивая в зал юношескую энергию тел, то на мгновение замерев, трепещут как кипарисы от дуновения лёгкого ветерка.

В балете «Дионис» (1984) есть эпизод, где заняты одни только танцовщи-

ки, и длится он фантастически долго – двадцать пять минут! Двадцать пять минут мужского танца, поlyingающего, словно пожар. В истории балетного театра не было ничего подобного. Случалось и такое, что женские партии Бежар отдавал мужчинам. Для премьеры Парижской Оперы Патрика Дюпона он создал миниатюру «Саломея», а в балете «Чудесный Мандарин», изменив сюжет, заменил Девушку Юношей-проституткой, одетым в женское платье. Кинокадры запечатлели и самого Бежара, выступавшего в роли партнёрши в танго «Кумпарсита», где сливался в страстных объятиях с юным танцовщиком своей труппы. Выглядит это естественно и вдохновенно.

Но это не значит, что в своём творчестве Морис Бежар вдохновлялся только танцовщиками. Он работает и с выдающимися балеринами, создавая для них уникальные спектакли и миниатюры.

«Я – лоскутное одеяло. Я весь – из маленьких кусочков, кусочков, оторванных мною от всех, кого жизнь поставила на моём пути. Я играл в «Мальчик-с-пальчик» шиворот-навыворот: камешки были разбросаны передо мной, а их только подобрал и продолжал это делать до сих пор». «Только подобрал» – как просто Бежар говорил о себе и своём творчестве, а ведь его «лоскутное одеяло» – это более двухсот балетов, десять оперных спектаклей, несколько пьес, пять книг, кино и видеофильмы.

Однажды американский критик спросил Бежара: «Интересно, в каком стиле вы работаете?» Бежар ответил так: «А что представляет собой ваша страна? Вы сами называете себя «кипящей кастрюлей». Ну, а я – кипящая кастрюля танца... В конце концов, когда начинался классический балет, то использовались все виды народных танцев».



Фото Сергея АНДРЕЕЩЕВА

Сын известного французского философа Гастона Берже, Морис, взявший впоследствии сценический псевдоним Бежар, родился 1 января 1927 года в Марселе. Среди его дальних предков – выходцы из Сенегала. «Я и сегодня, – говорил Бежар, – продолжаю гордиться своим африканским происхождением. Уверен, что африканская кровь сыграла определяющую роль в момент, когда я начал танцевать...» А танцем Морис начал заниматься в тринадцать лет... по совету врача. Впрочем, врач посоветовал сначала, чтобы болезненный, слабый ребенок занялся спортом, но, услышав от родителей о его страстном увлечении театром, порекомендовал классический танец. Начав им заниматься в 1941 году, через три года Морис уже дебютировал на сцене Марсельской оперы.

Многие биографы Бежара вспоминают, как в 1950 году в холодной, уютной комнате, которую снимал в ту пору перебравший в Париж из родного Марселя молодой Бежар, собралось несколько его друзей. Неожиданно для всех Морис произнес: «Танец – это искусство XX века». Тогда слова эти привели собравшихся в полное смятение: разрушенная послевоенная Европа никак не располагала к подобным прогнозам. Но Морис был убеждён, что балетное искусство стоит на пороге нового невиданного взлёта. И ждать этого оставалось совсем немного, как и того успеха, что обрушился на самого Бежара.

1959 год стал судьбоносным для Мориса Бежара. Его труппа «Балле-театр де Пари», созданная в 1957 году, оказалась в трудном финансовом положении. Но именно в тот момент Бежар получил от Мориса Гюисмана, только что назначенного директором брюссельского «Театр де ла Монне», пред-

ложение осуществить постановку «Весны священной» Игоря Стравинского. Специально для неё была сформирована труппа. На репетиции отводилось всего три недели.

Прежде, чем сказать «да» или «нет» Гюисману, Бежар, как он всегда делал в ответственные жизненные моменты, обратился к китайской книге перемен «Шицзин». Подбросив в воздух монетки, посчитав, сколько выпало орлов и решек, хореограф установил одну из шестидесяти гексаграмм, содержащихся в книге. Комментарий к ней гласил: «Блистательный успех благодаря жертве весны». Бежар не мог прийти в себя от изумления и сказал Гюисману: «Да!»

Ежедневно с утра до вечера Бежар слушал музыку «Весны священной» и только её. Он сразу же отказался от либретто Стравинского, считая, что «Весна» не имеет ничего общего с древнерусскими старцами, к тому же ему совсем не хотелось заканчивать балет смертью – и по личным причинам, и потому, что в музыке ему слышалось совсем иное.

Лето было в самом разгаре. Хореограф закрывал глаза и думал о весне, о той стихийной силе, которая пробуждает повсюду жизнь. Он решил создать балет, в котором расскажет историю пары, не какой-то определённой пары, а пары вообще, пары как таковой.

Репетиции шли трудно. Танцовщики плохо понимали, чего от них добивается Бежар. А ему были нужны «не юноши, а ляжки, кулаки, внезапные и резкие движения голов», ему нужны были «животы и выгнутые спины, тела, изломанные любовью, которые он воображал, когда предавался любви сам». Бежар твердил себе: «Это должно быть просто и сильно». И одурманивал себя музыкой Стравинского, слушая её на предельной громкости, чтобы она «рас-

плющила его между своими молотом и наковальней». Как-то во время репетиций Бежар вдруг вспомнил один документальный фильм, рассказывающий об оленях, спаривающихся во время течи. Этот акт оленьего совокупления определил ритм и страсть бежаровской «Весны» – гимна плодородию и эротизму. А само жертвоприношение представляло собой акт священного совокупления. И это в 1959 году!

Успех «Весны» определил будущее хореографа. На следующий год Гюисман предложил Бежару создать и возглавить постоянную балетную труппу в Бельгии. Молодой хореограф переехал в Брюссель, и на свет появился «Балет XX века», а Бежар стал вечным диссидентом. Сначала он творил в Брюсселе, затем работал в Швейцарии, в Лозанне.

В Советский Союз Мориса Бежара долго не пускали. Очень боялись. Тогдашний министр культуры Екатерина Фурцева говорила: «У Бежара только секс да Бог, а нам ни того, ни другого не надо». Бежар удивлялся: «Я-то думал, что это одно и то же!» Но, наконец, свершилось. Летом 1978 года «кипающая кастрюля» приехала, наконец, в стабильно-спокойную страну Советов. Спектакли маэстро вызвали шок, особенно «Весна священная». Когда в зале гас свет (гастроли проходили в Кремлёвском дворце съездов), и огромнейшая сцена КДС начинала бурлить и вихриться бежаровским танцевальным беспределом, со зрителями происходило нечто. Одни зло шипели: «Да, как же можно такое показывать, ведь это просто порнография». Другие тихо охали, ахали, и сладострастно вздыхали...

Но, как это ни парадоксально, именно Бежар стал самым любимым зару-

бежным хореографом советских граждан. У него даже появилось отчество – Иванович. Это был знак особой российской признательности, до Бежара подобной чести удостоился лишь Мариус Петипа, кстати, тоже уроженец Марселя.

Все, кто работал с Бежаром, говорили не только о власти, диктаторской нетерпимости мастера. Но первые леди и джентльмены мирового балета, многие из которых сами славятся трудным характером, послушно повиновались Бежару во время работы с ним.

Особые отношения связывали Бежара с Хорхе Донном. Их союз – творческий, дружеский, любовный – длился более двадцати лет. Всё началось в 1963 году, когда Хорхе Донн, заняв у своего дяди денег на билет на пароход, прибыл во Францию. Придя к Бежару, он бархатным голосом спросил у мастера, не найдётся для него место в труппе:

– Лето кончилось, начинается сезон. Вот я и подумал...

Место нашлось, и вскоре этот юный красавец стал ярчайшей звездой бежаровской труппы «Балет XX века». А завершилась всё 30 ноября 1992 года в одной из клиник Лозанны, где Хорхе Донн умер от СПИДа.

В 1995 году в Москве проходил фестиваль, организованный Французским культурным центром, – «Танец на краю», в программе которого были и фильмы, посвященные творчеству Мориса Бежара. Два из них, главным героем которых стал Хорхе Донн, особенно запомнились. Первый фильм «Танцовщик» был снят Морисом Бежаром в 1968 году. Кинорежиссер Бежар запечатлел повседневную жизнь танцовщика: Донн в кафе, в репетиционном зале, у себя в номере. Кажется, нет ничего особенного, но плёнка буквально пронизана восторгом Бежара перед юным богом – Донном. От ленты исходит свет любви и нежности, которыми жили в то время Бежар и Донн. И второй фильм – «Уйдя из дома, я там остался» (снятый на плёнку балет Бежара на музыку Малера), появившийся за два года до смерти Хорхе Донна. Здесь уже другой Донн, больной, измученный, с потухшим взором загнанного зверя. Но и в этой кинолентке читается любовь Бежара, увы, окрашенная не в радостные, а в печальные тона. В своих воспоминаниях Бежар писал, что больше всех в жизни он любил своего отца и Хорхе Донна. «Что у меня было до того, как я встретил Донна? – признался Бежар. – Я поставил три балета, которые мне важны и сегодня – «Симфонию для одного человека», «Весну священную»

«Гран па в белую ночь».  
Фото Сергея АНДРЕЕЩЕВА



и «Болеро». Без Донна я бы никогда не сочинил... Этот список будет слишком длинным».

Донн умер, когда Бежар сжимал его руку в своей.

«На мизинце левой руки Хорхе обручальное кольцо моей матери, которое я когда-то дал ему поносить, – вспоминал Морис Бежар. – Мне очень дорого было это кольцо, именно поэтому я одолжил его Донну. Он тоже был счастлив носить его, зная, какие чувства оно у меня вызывает. Донн сказал тогда, что рано или поздно вернёт его мне. Я плакал. Я объяснил медсестре, что это обручальное кольцо моей матери. Она сняла его с пальца Донна и дала мне. Донн умер. Я не хотел видеть его мёртвым. Своего отца я тоже не хотел видеть мёртвым. Я тут же ушел. Поздно ночью, покопавшись в куче сваленных за телевизором видеокассет с записями моих старых балетов, я смотрел, как танцует Донн. Я видел, как он танцует, то есть живёт. И снова он преобразал мои балеты в свою собственную плоть, плоть пульсирующую, движущуюся, текущую, каждый вечер новую и бесконечно изобретаемую заново. Он бы предпочел умереть на сцене. А умер в больнице. Мне нравится утверждать, что у каждого из нас несколько дат рождения. Я знаю также, хотя заявляю об этом реже, что дат смерти тоже несколько. Я умер в семь лет в Марселе, (когда умерла мать Бежара – В.К.), я умер подле своего отца в автомобильной аварии, я умер в одной из палат Лозаннской клиники».

«Мысль человека, куда бы она не обратилась, повсюду встречает смерть, – считал Бежар, но, по мнению Бежара: – Смерть это также путь к сексу, смысл секса, радость секса. Эрос и Танатос! Словечко «и» здесь лишнее: Эрос-Танатос. Я назвал так не один балет, а множество разных отрывков, собранных из балетов разного времени».

Смерть – частый гость в постановках Бежара: «Орфей», «Саломея», «Внезапная смерть»; смерть преследует Мальро в одноимённом балете, есть смерть в «Айседоре», в балете «Вена, Вена»... По мнению Бежара, в смерти, которая является сильнейшим оргазмом, люди теряют свой пол, становятся идеальным человеческим существом, андрогином.

«Мне кажется, – говорил Бежар, – что чудовищный миг смерти это наивысшее наслаждение. Ребёнком я был влюблён в собственную мать, это ясно. В возрасте семи лет я пережил одновременно Эрос и Танатос (даже если тогда я ещё не знал, что «танатос» по-гречески значит «смерть»). Когда мама умерла, моя Ве-

нера стала Смертью. Я был сражен смертью матери – такой красивой и молодой. Я бы сказал, что в жизни существует лишь два важных события: открытие секса (его всякий раз открываешь для себя заново) и приближение смерти. Всё остальное – суета.

Но для Бежара существовала и жизнь, которая не менее притягательна и прекрасна, чем смерть. В жизни есть многое, что его восхищало и притягивало: балетный зал, зеркало, танцовщицки... В этом он весь. «Марсельцы знают песню «В этом доме деревенском – вся наша жизнь...», говорил Бежар. – У любого марсельца был свой деревенский домик. Мой дом – это мой балетный зал. А свой балетный зал я люблю». Не оставлял его в жизни и воспоминания о ярких, талантливых современниках, с которыми он дружил или работал, и, конечно, о Донне. Удивительно, но в этих воспоминаниях вновь возникнет кольцо, нет, не кольцо матери Бежара, а совсем другое:

«На одной из полок, перед книгами, лежит ложечка из горного хрусталя с ручкой из цветной эмали. По-моему, итальянской работы конца XIX века. Донн заметил её в витрине ювелирной лавки Кодоньято в Венеции. Кто бы знал, как мне хочется оказаться в лавке Кодоньято... Когда я был в Венеции последний раз, между релетициями «Сисси» мне захотелось пойти в Кодоньято и купить кольцо, – так поступил бы Донн, будь он с нами, и мне захотелось купить кольцо за Донна, носить бы я его не стал, да и ему не могу подарить, хотя почему бы не подарить кольцо покойнику, ведь Бодлер говорил, что хотел бы писать для мертвых... Итак, я вышел из отеля и в чудесном настроении отправился на площадь Сан-Марко, но лавка была закрыта. А я уезжал из Венеции на следующий день... В недоумении я остановился перед опущенными железными шторами, надеясь на чудо, или хотя бы на то, что лавка откроется, потому что перед дверью стою я, как всегда взволнованный, нетерпеливый, смущенный и разочарованный. Мне пришлось уйти. Кольцо для Донна, которое он никогда бы не надел, лежало в каких-нибудь двух метрах от меня...»

В девяностые годы прошлого века Москва увидела спектакль «Дом священника не потерял своего очарования, а сад – своей роскоши» на музыку группы «QUEEN» и Моцарта: балет о людях, умерших молодыми. На его создание Бежара вдохновило творчество

«Весна священная». Фото Дмитрия КУЛИКОВА.



Хорхе Донна и Фредди Меркури, а костюмы к нему созданы Джанни Версаче, с ним Бежара связывала творческая дружба. Балетное шоу, посвященное памяти Джанни Версаче, с демонстрацией моделей от Дома моды Версаче. Увидела Москва и новую версию «Болеро». Когда-то в этом балете «выпала» «Мелодия» на круглом столе, окружённом танцовщиками, балерина. Потом Бежар отдал ведущую партию Хорхе Донну, а вокруг него располагались девушки. И «Болеро» стало вариацией на тему Диониса и вакханок. Но затем девушки исчезли, и стол, на котором плетёт танцевальное кружево Юноша (Мелодия), будут окружать только парни. В финале балета возбуждённые его танцем, его мощной энергией, на обрыве мелодии, они в страстном порыве набросятся на него.

Увидели москвичи и фрагмент спектакля «Свет», посвященный двум выдающимся французским шансонье – Жаку Брелю и Барбаре, а также кинематографу, всегда питавшему творчество Бежара. Этот балет стал одним из самых ярких творений позднего Бежара. Причем, свет для Бежара – это ещё и одиночество. Он утверждал, что в одиночестве тоже есть свет: «Его нелегко пережить. Но одиночество заставляет двигаться вперёд, в нём есть возвышенность. Это удел немногих». Как удел немногих создатель балетные спектакли. Морис Бежар был одним из немногих, а точнее – единственным. Когда в ноябре 2007 года его не стало, мир балета осиротел.

В одном из интервью Морис Бежар признался: «Гёте перед смертью сказал: «Света, ещё больше света!» Я же мечтаю, что в день смерти смогу сказать своим юношам и девушкам: «Ещё больше танца, ещё больше танца!» Произнёс он что-то пред смертью? Были ли силы что-то сказать? Но всей своей жизнью он говорил только одно: «Танец, танец, танец...ещё больше танца!»

Владимир КОТЫХОВ

## СПЕКТАКЛЬ «СОТВОРЕНИЕ МИРА»:

*история создания и место в творчестве раннего периода хореографов Н.Касаткиной и В.Василёва*

Балет «Сотворение мира» (1971) с музыкой А.Петрова стал определяющим в творчестве хореографов Н.Касаткиной и В.Василёва. С одной стороны, в нём суммировались найденные прежде балетмейстерские приёмы и принципы – опора на драматургию, поиск индивидуальной танцевальной образности для каждого героя, создание авторского пластического языка. С другой стороны, в нём наметился новый важный аспект – Н.Касаткина и В.Василёв начали применять и развивать приём т.н. симфонического танца. Если в более ранних балетах – «Геологах» (1964) Н.Каретникова, «Весне священной» (1965) И.Стравинского – были доступны к этому – ввод системы пластических лейтмотивов, то в «Сотворении» можно говорить о тематической разработке, хореографическом развитии образов на протяжении всего спектакля. Лирическая тема в творчестве Касаткиной и Василёва раннего периода (1960 – начало 1970-х годов) впервые появилась в «Весне священной» (1965) и достигла апогея именно в «Сотворении».

Кроме того, в «Сотворении» проявилось другое важное свойство индивидуальности постановщиков – владение сатирой и юмором в балете. Оно впервые возникло в «Сотворении» и продолжилось в дальнейших постановках.

«Сотворение мира» – четвёртый спектакль хореографов Н.Касаткиной и В.Василёва. Премьера состоялась 23 марта 1971 года в Театре имени Кирова. Это их первый трёхактный спектакль и первая совместная работа с композитором А.Петровым. Сценарий и либретто написали сами хореографы (для них это стало традицией). Художник – Э.Г.Стенберг.

Каждый раз, когда Касаткина и Василёв задумывали ставить новый балет, у них был мощный импульс-первоисточник. Так, в «Ванине Ванини» – новелла Стендала, в «Геологах» – рассказ В.Осилова и фильм М.Калатозова, в «Весне священной» – музыка И.Стравинского и программа к ней. Отправной точкой для создания «Сотворения мира» стал цикл карикатур французского художника Жана Эффеля, а также фрески Сикстинской капеллы Микеланджело. Постановщики, поняв, так сказать, «раскодирав» замысел автора и структуру произведения, «переводили» его на язык хореографии.

Цикл карикатур «Сотворение мира и человека» имеет ряд особенностей, послуживших основой для создания советского балета на библейский сюжет. Почему постановщики-хореографы обратились к творчеству Эффеля?

Во-первых, большая популярность самого Эффеля, его сатирических рисунков в СССР в 1960-е годы. С чем это могло быть связано? Прежде всего, думается, политический аспект. Политические симпатии Эффеля были на стороне социалистического строя Советского Союза и Франции.

Во-вторых, религиозные воззрения и отношение к религии в целом на тот период. XX век с его научно-техническим прогрессом, с его стремлением познать и раскрыть все тайны природы, с его идеей человека как хозяина планеты, имел определённое отношение к вопросам религии. В рисунках Эффеля божественный образ показан более близким, понятным человеку. Бог сам похож на своё творение – человека. Но близок он человеку творящему, человеку-художнику, тому, кто постоянно находится в состоянии кипучей деятельности.

В-третьих, человеколюбие самого Эффеля. Все его рисунки пронизаны тонким юмором, доброй насмешкой над теми условиями социальной жизни, которые человек придумал себе сам. Художник любит мир природы, его законами, а также мудростью и простотой, с которой создан мир. Человек в его произведениях – венец природы, он главенствует

над всем миром, эта мысль была созвучна и постановщикам Касаткиной и Василёву, и всей эпохе 1960-х годов.

Таким образом, сатирические рисунки Эффеля «угодили» всем: они не противоречили с идеологической и политической точки зрения и при этом их темы были близки и знакомы каждому зрителю.

Есть в карикатурах Эффеля ещё несколько качеств, послуживших, думается, большим подспорьем постановщикам в работе. Каждый рисунок – это хорошо срежиссированная сцена: взято одно событие-эпизод из Библии и через один рисунок передана суть этого события. Зритель понимает, что данный эпизод находится в неразрывной связи с другими эпизодами, т.е. каждый рисунок самоценен, но при этом он – часть большого целого.

И ещё – выверенная мизансцена. Всё, что художник хотел подчеркнуть или, наоборот, отодвинуть на второй план или сделать как бы «незаметным», всё это считается благодаря композиции рисунка. Решение всей структуры цикла карикатур, найденное Эффелем, стало своего рода «подсказкой» для постановщиков, сумевших применить её в хореографии.

Хореографы-постановщики использовали трактовку образов Эффеля, но представили образы главных героев – Адама и Евы – в развитии. Это – сцены взросления Адама и Евы, возникновение любви. Если у художника эта тема также преподнесена в иронично-наивном ключе, то хореографы решили эти эпизоды в лирическом ключе. Жанровая трансформация, начиналась с т.н. «любовных» сцен Адама и Евы, сцен, в которых зародилось чувство любви.

«Сотворение мира» – произведение многожанровое. Юмор балетной комедии возник под влиянием карикатур Ж.Эффеля, но лирико-драматические сцены были задуманы под влиянием другого цикла о сотворении мира. Это – фрески Сикстинской капеллы мастера итальянского Возрождения Микеланджело Буонарроти. И в этом выборе авторы, думается, не ошиблись. Эпоха Возрождения, с её гуманистическим мировоззрением, провозглашает человека венцом мира, главной жемужиной божественного творения. Герои-титаны готовы к борьбе за жизнь, в них ощущается огромная физическая и одновременно нравственная сила, требующая применения.

Разумеется, постановщики взяли (в качестве образца) внутренний потенциал, внутреннюю силу и волю героев Микеланджело и, творчески притворив её, представили хореографические образы. Адам и Ева Касаткиной и Василёва более утончённые, в них больше разнообразных красок и психологических оттенков, они более лиричны. Сложности, встающие на жизненном пути, заставляют их меняться, искать выход из ситуаций. Они многограннее и сложнее героев Микеланджело, они – герои XX века.

Таким образом, хореографы взяли за основу два полярных цикла, раскрывающих одну тему – рождение мира и человека. Оба цикла по своей сути невероятного пластичны, но каждый по-своему: полудети, полувзрослые у Эффеля и герои-титаны у Микеланджело. Постановщики взяли самое главное из каждого цикла – юмор героев Эффеля и внутреннюю волю героев Микеланджело – и создали собственных героев.

В результате получился лирико-комедийный балет, провозглашающий идею: «Человеку надо было родиться, завоевать право дать жизнь человечеству и объяснить ему, что счастье – в руках самого человека».<sup>1</sup>

Музыка «Сотворения» необычна по структуре. С одной стороны, в ней сочетаются стили и приёмы, казалось бы, не-

совместимые. А.Петров пишет: «Музыкальный мир современного человека включает в себя Баха и шансоны, Шостаковича и джаз. И если это разное может гармонично жить в одном человеке, помогая ему думать, творить, то почему всё это не может сосуществовать в одном произведении?..»<sup>2</sup> С другой стороны, в ней много взято от традиционной балетной музыки XIX века в плане структуры (вариации, дуэты, большие массовые эпизоды и т.д.). «Сотворение» – первый многоактный спектакль в творчестве постановщиков, обладающий рядом собственных законов построения, но при этом в нём есть возврат к традициям XIX века, но на новом витке – с позиции композитора XX века.

Музыка Петрова контрастна: тема противостояния добра и зла, «рая» и «ада» убедительно проявлены композитором. Разные, полярные, они варьируются на протяжении спектакля. Таким образом, одна тема видоизменяется несколько раз, но при этом остается узнаваемой и сохраняет свою основную функцию – образную характеристику.

В спектакле есть своя особенность. Все авторы творчески взаимодействуют: постановщики – позы, ракурсы, положения тела – из примеров изобразительного искусства, художник по-своему преломляет шедевр живописи, композитор цитирует Бетховена. Авторы спектакля хотели подчеркнуть главную идею – Человек прекрасен, он – венец Вселенной. И шедевры искусства служат зеркалом, отражением красоты человеческой природы, его лучших качеств. Музыка Бетховена в контексте музыки Петрова символизирует вневременной характер событий. Оформленные Стенберга – более спорный вопрос: он видоизменил шедевр Леонардо да Винчи. Автор полагает, что цитирование в хореографии меньше всего вызывает сомнения. Дело в неконкретности, метафоричности языка тела, который переплавляет в себе даже знакомое, выводя его на другой символический уровень. Хореографы, они по-своему, творчески «переплавили» и органично вплели в хореографическую ткань спектакля узнаваемые визуальные образы. Таким образом, каждый из авторов спектакля по-своему реализовал идею «копирования» высших образцов: кто-то напрямую, кто-то частично, а кто-то использовал лишь образ, но узнаваемый образ.

Балет «Сотворение мира» – сложное произведение. Его составные части практически не опираются на библейскую историю, они соединены между собой не логическими связями, а скорее фантазией и свободным выбором постановщиков. Идея, заложенная авторами, также выходит за пределы литературного первоисточника. Как всегда у Касаткиной и Василёва в центре действия – Человек. Вспомним, в «Ванине Ванини» – человек и долг, в «Геологах» – человек и природа, в «Весне священной» – человек и общество, в «Сотворении мира» – человек и весь мир. В «Сотворении» человек – это венец творения Бога. И, как всегда у Касаткиной и Василёва, он сам «кузнец своего счастья». Только преодолевая трудности, делая выбор, через борьбу к собственной свободе – человек становится самим собой. Получается, что балет «Сотворение мира» не о том, как Бог создал мир, а том, как человек «создал» самого себя. Спектакль «Сотворение мира» завершил общий ряд постановок Касаткиной и Василёва 1960 – начала 1970-х годов и стал кульминацией этого периода. Спектакль доказал правомерность балетмейстерских принципов, открытых в предыдущих постановках: опора на драматургию и режиссуру, создание авторского либретто; тесный союз с композитором и содружество всех авторов спектакля – балетмейстеров, композитора, художника, артистов; работа с балетной молодёжью, отсюда – открытие новых имён. А также кристаллизация авторского хореографического почерка, его узнаваемость и развитие принципа симфонического танца. «Сотворение мира» – это убедительный пример раскрытия темы современности и героя-современника в балете.

Можно сказать, что с «Весны священной» Касаткина и Василёв стали самостоятельными художниками, «Сотворение» – конец творческой молодости и начало периода зрелого творчества. Это своего рода переломный спектакль – через несколько лет постановщики станут руководить собственным театром балета.

Анна МЕЛОВАТСКАЯ

#### Примечания

1. Цит. по буклету: Литвинская Е. «Наша цель – театр балета» // Московский классический балет. Л., 1985. С. 6.

2. Петров А. После премьеры // За советское искусство. 1971, 28 апреля.

#### Ключевые слова

Наталья Касаткина и Владимир Василёв, хореограф, советский балет, авторская трактовка, современный герой.

#### Key words

Natalia Kasatkina and Vladimir Vasilyov, choreographer, Soviet ballet, author's interpretation, modern character.

#### Краткая аннотация к статье

В статье рассматривается история создания балета «Сотворение мира», определяется его место в контексте раннего творчества хореографов Н.Касаткиной и В.Василёва. Автор анализирует балетмейстерские приёмы и принципы постановщиков, ставшие в дальнейшем традиционными для их творчества, позволяющие говорить об авторском художественном кредо Касаткиной и Василёва.

#### Summary of article

The article reviews the history of performing of the ballet «Creation of the World», defines its place in the early creative period of choreographers Natalia Kasatkina and Vladimir Vasilyov. The author analyzes choreographic methods and principles, which later became traditional in their performance, allowing to indicate the author's credo of N.Kasatkina and V.Vasilyov.

#### Коротко об авторе

Меловатская Анна Евгеньевна – хореограф, преподаватель актёрского мастерства и искусства хореографа; аспирантка Государственного института искусствознания.

E-mail: annamelovatskaya@yandex.ru

#### About the author

Melovatskaya Anna Evgenyevna – choreographer, teacher of artistic mastery and art of choreographer, postgraduate student at the State Institute of Fine Arts.

E-mail: annamelovatskaya@yandex.ru

Балетные и театральные принадлежности

**Дебют**  
САЛОН

Товары для занятий:

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

[www.salon-debut.ru](http://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")

# Акробат ЛИННИИ

Случайность? Нет, закономерность. У Сергея Дягилева случайности не случались...

За две недели до премьеры балета «Голубой экспресс» Дягилев нашёл на чердаке у Пабло Пикассо рисунок. И распорядился сделать по нему сценический занавес, ставший драгоценным украшением балета.

Пронзительная, бесконечная, сверкающая голубизна моря, а на фоне этого небесно-морского раздолья, вдоль берега бегут две женщины. Откинутые назад головы, развевающиеся волосы, в которых запутался ветер, лёгкие, словно древнегреческие туники платья. Их крупные фигуры – энергия и движение. «Впечатление вечного средиземноморского солнца и пляжа довершил своей архаической мощью занавес Пикассо», – напишет балетмейстер «Голубого экспресса» Бронислава Нижинская. А близкий друг Сергея Дягилева и Пабло Пикассо Мизиа Серт отметит в своих воспоминаниях: «Штучка» (занавес) действительно оказалась победой. Большой занавес Пикассо, по-моему, остался одной из прекраснейших из когда-либо сделанных декораций». Но нужно говорить и о победе Дягилева, сумевшего вовремя найти тот самый рисунок, который превратится в чудо-занавес.

Хотя в создании спектакля были заняты художник Анри Лоран, в те годы ещё преданный идеалам кубизма, и Шанель, придумывавшая сценические костюмы (копировавшие современные пляжные и спортивные наряды), по всей видимости, Дягилев их декорационно-костюмное творчество не очень захватило. Ближайший помощник Дягилева, режиссер Сергей Григорьев пишет: «...Мне кажется, мы никогда не имели столь слабого оформления: меня поразило, что Дягилев вообще его принял». Вот и появился занавес Пикассо, который спас скромное обаяние декораций и костюмов «Голубого экспресса».

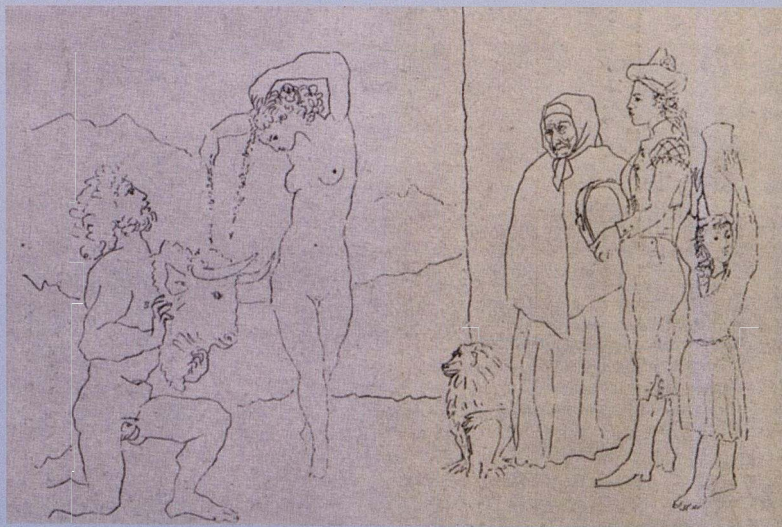
Но первый занавес для дягилевской труппы, расписанный самим Пикассо, появился задолго до «Голубого экспресса», когда Жан Кокто, в то время главный помощник Сергея Павловича, увлечет Дягилева постановкой балета «Парад» на музыку Эрика Сати, пронзанного темами цирка и мюзик-холла, и познакомит его с Пабло Пикассо.

Леонид Мясин, балетмейстер «Парада» вспоминает, как впервые увидел художника: «Зимой 1916/1917 года наша студия на площади Венеции в Риме была местом встречи всё расширяющегося круга художников; теперь в него входил Пабло Пикассо, которого Дягилев пригласил в Рим работать над новым балетом. Когда Пикассо приезжал впервые, я был так занят, что почти не имел возможности познакомиться с ним. Но я много слышал о молодом испанце, который приходил на наши репетиции, рисовал танцовщиков и помогал Баксту расписывать некоторые используемые в балете аксессуары. Именно во время репетиций «Женщин в хорошем настроении» он встретил свою будущую жену Ольгу Хохлову, исполнявшую роль Феличиты, одной из подруг Констанцы».

Сразу же после «Женщин в хорошем настроении» и «Русских сказок», постав-

ленных Мясиним, начнётся работа над «Парадом». «Мы решили расположить сцену перед цирковым шатром, – пишет Леонид Мясин, – введя в состав действующих лиц акробатов, канатоходцев, фокусников, а также соединить хореографические формы с элементами джаза и приёмами кинематографа. Пикассо был восхищён самим замыслом и предложил сделать костюмы в кубистском стиле – кубизм был тогда в расцвете. Он быстро представил несколько черновых эскизов. Наиболее поразительными были те, на которых Пикассо изобразил французского и американского менеджеров в виде рекламных щитов, показывающих вульгарность дельцов и шоу-бизнеса определённого толка. Для американца он придумал коллаж – небоскрёб, мозаика лиц и кричащая надпись «Парад», которая, в конце концов, стала названием спектакля».

Говоря о работе над спектаклем, Мясин отмечает тот особый творческий дух, которым был проникнут весь период работы над спектаклем. «...При каждой встрече на площади Венеции в Риме от нашего обмена идеями вспыхивали и летали по комнате искры. Любое нововведение – звуковые эффекты, костюмы в духе кубизма, мегафоны – рождало свежую цепь идей...» А говоря о



Танец с бандерильями.



Пикассо, отмечает: «Тема цирка с самого начала зажгла его воображение. Для переднего занавеса он придумал великолепную картину, которая полностью передавала очарование и товарищество цирковой жизни, — на нём были изображены канатоходцы и летящая лошадь с балериной, стоящей на её спине. Он сильно тревожился по поводу этого занавеса, и пока ассистенты трудились над ним, орудя большими кистями, сам Пикассо тщательно расписывал детали занавеса маленькой зубной щеткой».

Можно только представить, как это трогательно выглядело — сильный, крупный мужчина Пикассо с маленькой зубной щеткой ползает вокруг занавеса, что-то там пытаясь изобразить на его поверхности. Это был ранний Пикассо, ещё не утомлённый мировой славой и поклонением.

В своих воспоминаниях отмечает Мясин и уникальную лёгкость рисунка Пикассо, его умение почти моментально, несколькими штрихами карандаша передать облик и характер той или иной модели.

«После четырёх спектаклей в Риме труппа отправилась в Неаполь на короткий сезон в Театре Сан-Карло. Так как мы ещё не закончили нашу работу над «Парадом», Кокто и Пикассо поехали с нами, и в течение длительного

железнодорожного путешествия мы неустанно обсуждали и совершенствовали замысел балета. Пикассо, весёлый и оживлённый от путешествия в целом и от кьянти, которое он выпил, неожиданно достал свой блокнот эскизов и предложил пари, что нарисует мой портрет за пять минут, несмотря на тряску в поезде. Я ещё не успел понять, что происходит, как он уже завершил мой портрет, блестяще передав сходство».

Среди других, запечатлённых карандашом Пикассо — Игорь Стравинский, Эрик Сати, Лев Бакст. И, конечно, Сергей Дягилев — барственный, в цилиндре, со сладко-высокомерной улыбкой и тонкой щеточкой усов. Есть и карикатурные изображения балерин — Лидия Лопухова в «Сильфидах», напоминающая распухшее облачко, с вытянутым лицом и сильными, мужскими руками. Тамара Карсавина предстаёт в образе Пимпинеллы из балета «Пульчинелла». Не столько прекрасная, как о ней говорится в либретто, сколько раскованная, с открытым декольте, дающим полную свободу её груди.

Но обратимся ещё к нескольким балетам, балетмейстером которых выступал Леонид Мясин и оформленных Пикассо.

В 1919 году состоялась премьера «Треуголки». На музыку Мануэля де Фальи. И, как вспоминает Сергей Григорьев: «На генеральной репетиции стало ясно, что «Треуголку» также ожидает успех. Декорации Пикассо, выдержанные в белых, сероватых, бледно-розовых и голубых тонах, были по-настоящему удачны; не менее удачными оказались костюмы, которые дивно смотре-



Танец с покрывалами.

лись на фоне декораций. Так как действие балета происходило в восемнадцатом веке, Пикассо одел Мясина в бриджи до колен. Но центральное место среди его танцев занимала фарука, исполняемая в длинных и плотно облегающих брюках...

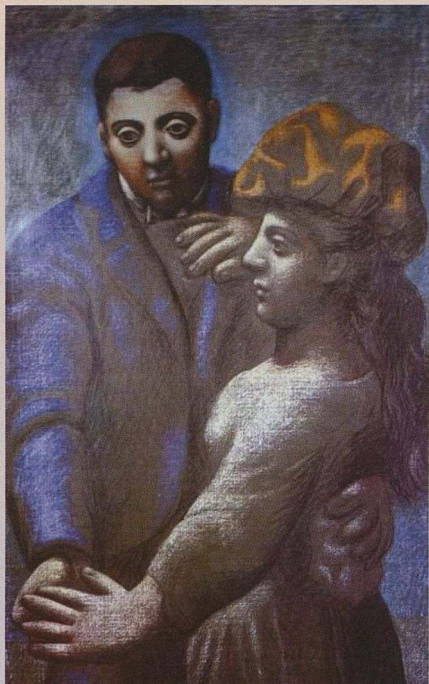
В целом Дягилев был удовлетворён оформлением. Но дом мельника казался ему скучноватым, и он попросил Пикассо его оживить, написав на стене виноградную лозу. Пикассо исполнил это собственноручно, отчего декорация, несомненно, выиграла...»

И вновь сценический занавес Пикассо, способствовавший успеху балета. «На нём была изображена группа испанцев, наблюдающих из ложи за боем быков — художник и на этот раз выполнил занавес собственноручно», — вспоминает Сергей Григорьев.

В 1920-м состоялась премьера «Пульчинеллы», в 1921-м «Квадро фламенко» (1921). Говоря о сценографии последнего, Леонид Мясин пишет: «... Оформление, которое Пикассо сам написал, было обворожительно: оно изображало интерьер маленького испанского театра, где в ложах, нарисованных на кулисах по обе стороны сцены, сидели зрители». В 1924-м году пройдёт премьера балета «Меркурий». С этим спектаклем связан забавный эпизод. «Во время одного из спектаклей мы услышали приглушенное шипенье публики. — Вспоминает Мясин. — Вдруг кто-то вскрикнул, и группа мужчин ворва-



Танец.



Деревенский танец.

лась в ложу, где Пикассо сидел вместе с супругой. Мы продолжали танцевать в сильном напряжении, а они ругались и кричали, называя его «Vieux pompier!» («Халтурщик, мазила!»). Наконец, прибывшая полиция заставила их покинуть театр. Позже выяснилось, что всё это было организовано группой дадаистов, которых кубистские постановки Пикассо приводили в ярость.

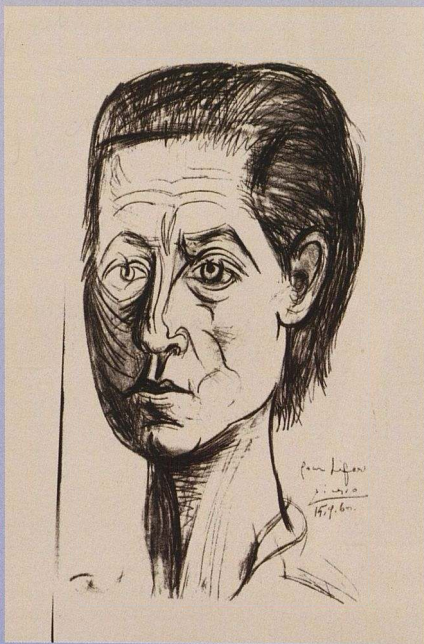
Оставит о Пикассо свои воспоминания и Серж Лифарь. Кстати, в 1929 году, когда Серж Лифарь впервые выступит как балетмейстер, поставив «Байки про лису, петуха, kota, да барана» на музыку Игоря Стравинского, то введёт в спектакль акробатов. Сергей Дягилев поддерживает эту находку начинающего хореографа словами: «Бессспорно, Стравинский нередко акробат звуков, Пикассо – акробат линий, а Лифарь – акробат пластики». Весьма смелая и точная характеристика трёх лидеров балетного театра своего времени. Ну, а Пикассо, чтобы отметить успех Лифаря, подарит ему одну из литографий своего кубистского периода. Долгая дружба будет связывать Ли-

фаря и Пикассо, вплоть до смерти художника в 1973-м году. Будет у них и совместная работа над балетом «Икар», который Лифарь возобновит для Парижской Оперы в 1962-м году. А ещё есть необычный карандашный портрет Лифаря, созданный Пикассо в 1960-м году. Необычный? Или трагический – сухое лицо, прорезанное резкими морщинами, и печальный, усталый взгляд. В этом портрете есть что-то старческое, хотя Лифарю в то время было не так уж и много лет – пятьдесят пять.

Но есть у Пикассо работы, непосредственно посвященные танцу, где он продолжает давно ставшую традиционной для французских художников танцевальную тему.

Его «Танец с покрывалами» (1907) собран из острых линий и углов. И в то же время, это льющийся, певучий танец.

Говоря о «Деревенском танце» (1922-1923) мысленно обращаешься к «Деревенскому танцу» Огюста Ренуара. Если полотно Ренуара пронизано солнцем, радостью, весельем, то у Пикассо это танец сумеречный, печальный. Две большие фигуры застыли в объятиях друг друга, словно погружен-



Портрет Сержа Лифаря.



С Дягилев и его менеджер Зальцберг.



Тамара Карсавина в балете «Пульчинелла».

ные не в танец, а в свои мысли. Одна рука женщины лежит на плече мужчины, другая сжимает его руку, мужская рука на её талии. Но между ними нет близости, они очень далеки друг от друга, и такой потухший взгляд.

И совсем другие настроение и ритм в картине «Танец» 1925 года. Нервный, кричащий, болезненный танец с деформированными фигурами и яркими красками очень близок рок-н-роллу, который взорвёт мир в начале пятидесятых годов прошлого века.

А вот «Танец с бандерильями» (литография 1954 года), где свой изящный танец исполняют обнаженные сатир и нимфа. И вновь линия Пикассо. Здесь она нежная, прерывистая, пульсирующая. Всего лишь линия, но, сколько в ней колдовской притягательности.



**С 7 по 10 июня 2012 года в Сеуле (Южная Корея) состоится очередная VI генеральная Ассамблея Международной Федерации балетных конкурсов.**

### МЕЖДУНАРОДНЫЙ БАЛЕТНЫЙ КОНКУРС В ХЕЛЬСИНКИ

пройдёт с **29 мая по 7 июня 2012 года** на сцене Финской Национальной Оперы.

VII Международный балетный конкурс в Хельсинки посвящен 90-летию Национального балета Финляндии. Международный балетный конкурс в Хельсинки относится к самым престижным конкурсам балета в мире и стоит в одном ряду с конкурсами Варны, Москвы, Нью-Йорка и Джексона.

**1 тур** состоится 29.05 – 31.05. 2012 года;

**2 тур** – 2-3 июня 2012 года;

**3 тур** – 5-6 июня 2012 года.

Гала-концерт и церемония закрытия пройдут 7 июня 2012 года.

В конкурсе участвуют две возрастные группы: младшая (15–19 лет, девушки и юноши) и старшая (20-25 лет, мужчины и женщины).

Условия и правила конкурса, образец заявки, а также всю необходимую информацию можно найти на сайте конкурса: [www.balcomphef.fi](http://www.balcomphef.fi)

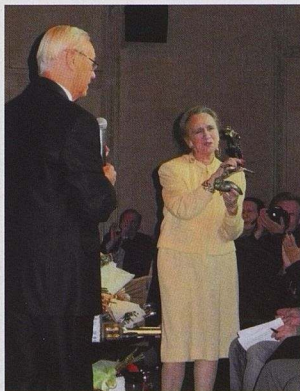
### XXV МЕЖДУНАРОДНЫЙ БАЛЕТНЫЙ КОНКУРС В ВАРНЕ

**15-30 июля 2012 года**

### МЕЖДУНАРОДНАЯ ЛЕТНЯЯ БАЛЕТНАЯ АКАДЕМИЯ

**15-30 июля 2012 года**

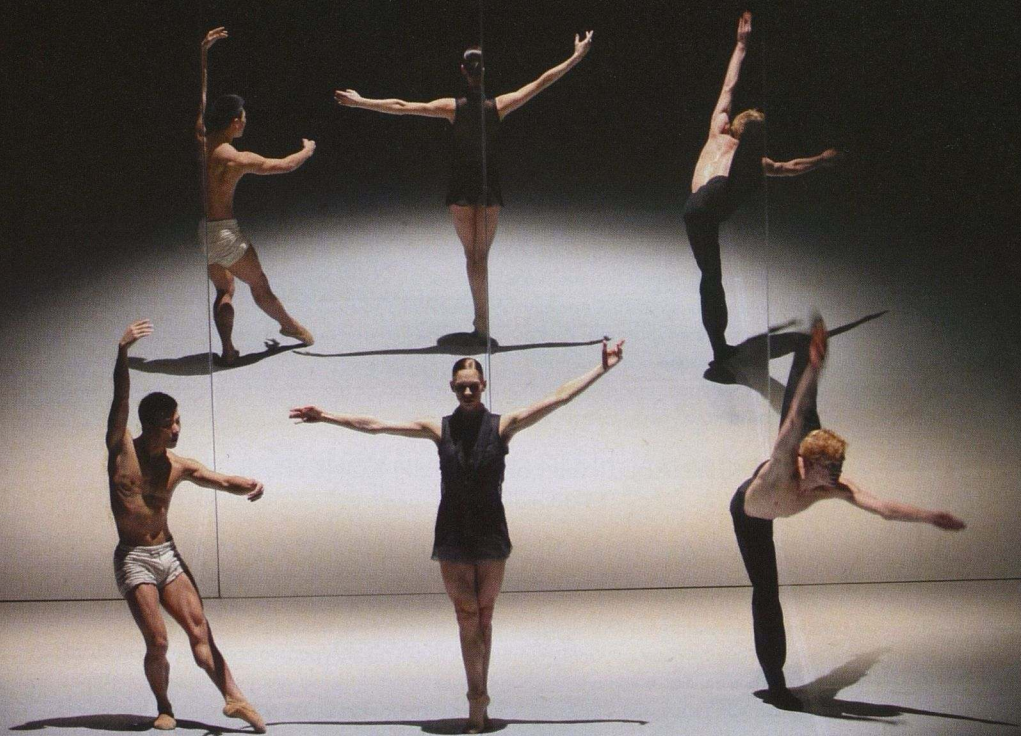
Дорогие кандидаты на участие в XXV международном балетном конкурсе в Варне 2012 года, мы предлагаем вам обратиться к публикации новых правил конкурса, чтобы использовать эту информацию для подготовки к конкурсу. Обязательная программа для участников конкурса содержится в правилах конкурса 2010 года, вы можете найти их на вебсайте конкурса; эта программа изменена не будет.

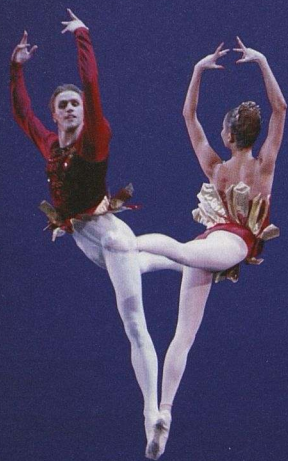


Генеральный директор Международной Федерации балетных конкурсов С.А.Усанов вручает приз Федерации «Души исполненный полет» главному редактору журнала «Балет» В.И.Уральской

Фото-класс

# Зеркала Елены Фетисовой





«Рубины»



«Шесть танцев»



«Серенада»



«Симфония до мажор»



# ВЕЧНОСТЬ *и сиюминутное*

Завершается юбилейный тридцатый год журнала «Балет».

Мы вступили в Новый 2012 год.

За юбилейными заботами и хлопотами мы старались не забывать о том, что происходит в отечественном хореографическом искусстве, находить формы для заинтересованного освещения новых спектаклей, успехов молодых актёров, откровениях мастеров.

Мы по-прежнему радуемся достижениям, но вместе с тем обеспокоены некоторыми вырастающими в тенденции проблемами нашего искусства. И среди них принципы формирования репертуара, невосполнимые потери стилистики в спектаклях наследия, незнание традиций отечественной хореографии многими представителями искусства балета и народного танца. Это не означает, что в уходящем году не было настоящих, достойных внимания творческих проявлений, и мы старались обратить внимание читателей на позитивные явления в нашем искусстве.

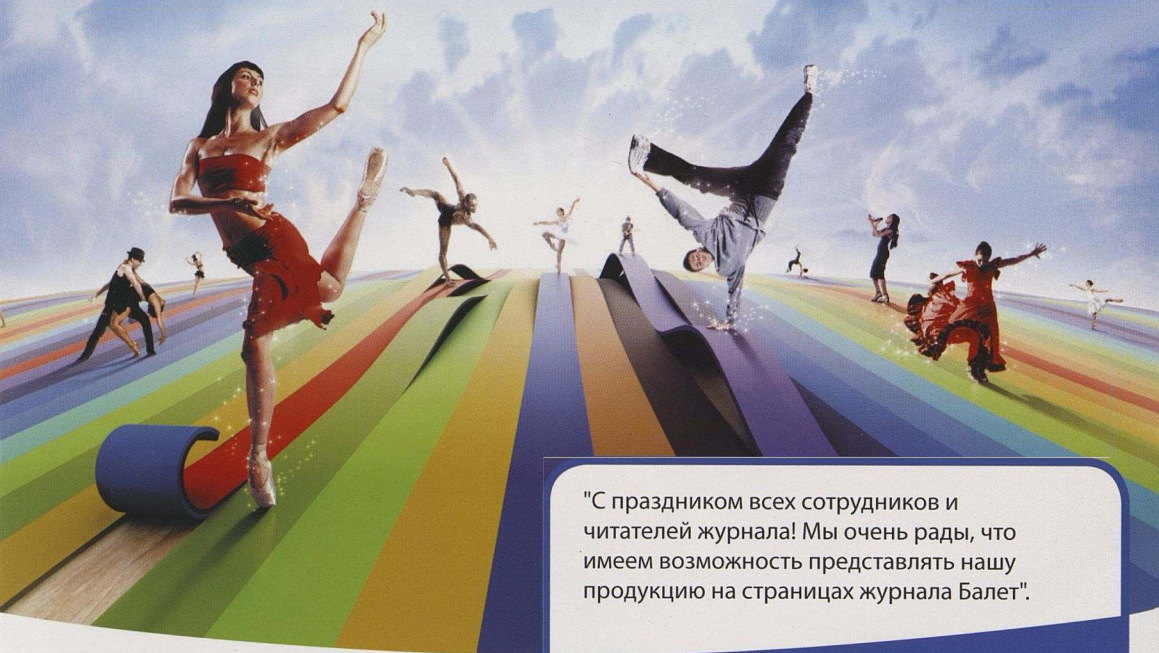
Но есть такое политизированное слово: «взвешенность». И на фоне общих коммерческих интересов искусству трудно не поддаться общим тенденциям. Успех бывает разным, и не всегда зритель определяет качество верно. Хотелось бы, чтобы ценности вечные (простите за пафос) постепенно вытесняли сиюминутное, чтобы формировалось поколение зрителей, воспитанное на художественно полноценных образцах. И этому мы готовы служить в наступающем Новом году.

Примите поздравление редакции журнала «Балет» «С Новым годом» – пожелание Добра и душевного спокойствия, и до новых радостных встреч на страницах наших изданий.

**Валерия УРАЛЬСКАЯ**

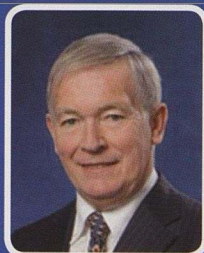


# « Компания Арлекин поздравляет журнал Балет с юбилеем! »



"С праздником всех сотрудников и читателей журнала! Мы очень рады, что имеем возможность представлять нашу продукцию на страницах журнала Балет".

**Боб Даггер**  
Основатель и Президент  
компании Арлекин



**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

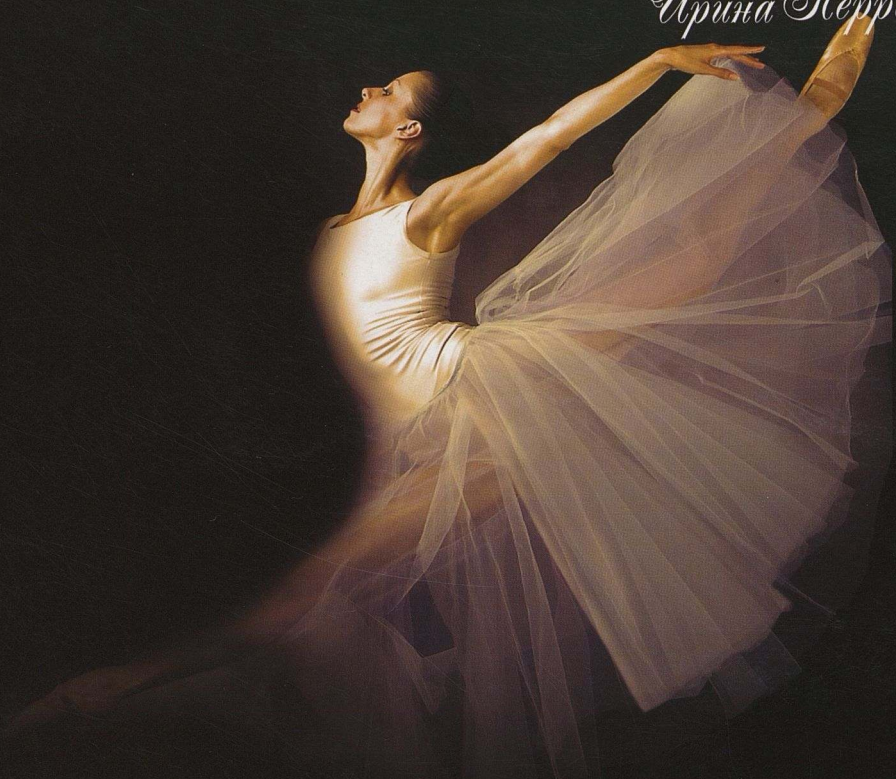
LUXEMBOURG  
LONDON  
LOS ANGELES  
PHILADELPHIA  
FORT WORTH  
SYDNEY  
PARIS  
MADRID  
HONG KONG

Группа компаний Арлекин, представительства которой расположены в Великобритании, Азии, США и Европе, является мировым лидером по производству специализированных балетных полов и сценических покрытий для спектаклей и шоу представлений.

[www.harlequinfloors.com](http://www.harlequinfloors.com)

*Три-ли-балерина Михайловского театра (г. Санкт-Петербург)*

*Урина Террен*



**Grishko**®

*Салоны-магазины Grishko:*

*Москва: 3-ий Крутицкий пер., д.11: тел.(495) 287-45-77*

*ул. Тверская, д.12, стр.7, под. 10: тел.(495) 694-43-00/44-00*

*Санкт-Петербург: ул. Гороховая, д. 30: тел.(812) 310-48-05*

[www.grishko.ru](http://www.grishko.ru)