



БАЛЕТ BALLET

сентябрь-октябрь
№5 (176) 2012

Красноярский
масштаб

Екатеринбургский
театр оперы и балета
празднует юбилей

«Копшелия»
Ролана Пети
прописалась
в Москве

Спецпроект
в Большом,
а «Сон» в Мариинке

Джинджер Роджерс.
Незабываемая
легенда Голливуда





БАЛЕРИНА по праву и призванию

100 лет со дня рождения Наталии Дудинской

«Эта артистка относится к своему искусству с глубоким уважением и любовью – вот в чём секрет её огромных достижений в танцах. Она горит, когда творит на сцене. Все её переживания так глубоки, так ясно понятны и доходят быстро до зрителя, и он рукоплещет ей от всей души. Она должна служить ярким примером для любого артиста, как надо любить своё дело, как надо добиваться такого успеха, какой она имеет на сегодня».

Агриппина Ваганова

«Безграничная, беспредельная виртуозность Дудинской сочеталась с безукоризненной чистотой и совершенством классического танца и высочайшей музыкальностью. Она перетанцевала весь классический и почти весь современный репертуар Кировского театра. Из огромного числа её ролей есть такие, в которых она осталась никем непревзойдённой, – это Аврора, Раймонда, Китри, Никия, Одиллия, Лауренсия и Сафи, белая девушка из Южной Африки (балет «Тропоя грома»). В балете «Лауренсия» Дудинская создала первый женский героический образ на советской хореографической сцене и продолжала героическое направление в нашем балетном театре, заданное М. Семёновой».

Константин Сергеев

«Одно из больших достижений спектакля – исполнение Н.Дудинской партии Авроры. Её Аврора – это живой образ, психологически развивающийся в ходе сценического действия. Беззаботная, шаловливая, наивно-доверчивая, она под влиянием первого проснувшегося чувства превращается в нежную, глубоко любящую девушку.

Средствами танца Н.Дудинская тонко передаёт оттенки душевного состояния своей героини. Вначале преобладают лёгкие, прозрачные краски, танец полон весенней радости, светлых и чистых переживаний. Труднейший дуэт второго акта, о котором говорилось выше, ставит перед балериной новые задачи. Сквозь оцепенение сна ощущается ещё неясное томление Авроры. Постепенно зарождается чувство. Этим большим, глубоким чувством исполнен танец Н.Дудинской в третьем акте – певучий, праздничный, гармонически сливающийся с замечательной музыкой Чайковского».

Вера Красовская

«Превосходный образ Лауренсии во всем её огромном диапазоне – от нежной лирики до героического подъёма – создаёт Н.Дудинская. Такую волнующую силу, как в её монологе в призыве к восстанию в четвёртой картине, нам редко приходится видеть на балетной сцене».

Дмитрий Кабалевский

«Самое главное впечатление, сохранившееся у меня от тех лет, когда мы учились в школе у Наталии Михайловны, и она репетировала с нашим курсом, – её оптимизм по отношению к нам, к нашим внутренним возможностям и физическим способностям. Она всегда вселяла веру в свои силы, внушала, что невозможного не существует – нужно только работать. И если у нас что-то не получалось, никогда в её словах не было интонаций явного недовольства или огорчения, разочарования. Она всегда стойко говорила после спектакля: «Девочки, молодцы. Я вас поздравляю. А об ошибках мы поговорим завтра». И вот эта спокойная речь всегда настраивала на рабочий лад...»

Я не видела её на сцене и могу представить её танец лишь по показам на уроках. Я думаю, она была очень импульсивная танцовщица, очень эмоциональная, зажатая, страстной открытости и искреннего вылеска внутренней энергии. Может быть, всё это и есть то, что называют душой танца. В ней очень много личностной и артистической энергии. Она – человек уникальной работоспособности. Мне всегда хотелось научиться у Наталии Михайловны этой воле к достижению цели, умения так работать, так относиться к сцене».

Ульяна Попаткина

«Ученица Дудинской! С какой гордостью, любовью и верностью произношу я эти слова! Какую безумную ответственность ощущаю при этом! Судьба даровала мне настоящее счастье – быть рядом с Наталией Михайловной Дудинской, видеть, слышать, понимать её и выносить на суд зрителя то, чем она одабрила меня. В первую очередь, это любовь к жизни. А для нас с моим педагогом жизнь – это танец. Это не просто красивые слова, во всего лишь частичка моих чувств по отношению к этому человеку...»

Маргарита Куллик



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 5 (176)
СЕНТЯБРЬ–ОКТАБРЬ 2012
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

- 1 Балерина по праву и призванию
100 лет со дня рождения Наталии
Дудинской

ФЕСТИВАЛИ

- 4  Красноярский
масштаб

ПРЕМЬЕРЫ

- 8 **В.Котыхов.** Посмотреть один раз
и забыть



- 10 **В.Котыхов,**
В.Уральская.
Игра любви
и куклы

14



- Л.Абызова.**
Из дрёмы
в «Сон»

16 КОНКУРСЫ

ЮБИЛЕИ

22



- К столетию
Екатеринбург-
ского государ-
ственного
академического
театра оперы
и балета

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
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:

Б.Б.АКИМОВ
С.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
В.Ю.ВАСИЛЁВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
В.М.ЗАХАРОВ
Н.Д.КАСАТКИНА

М.Л.ЛАВРОВСКИЙ
А.М.ЛИЕПА
А.Б.ПЕТРОВ
Т.В.ПУРТОВА
С.Ю.ФИЛИН
Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ
Б.Я.ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

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

**Советники
по экономическим
вопросам:**
Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
А.В.МАЛЫШЕВ
В.Г.УРИН
С.А.УСАНОВ
М.М.ЧИГИРЬ

КАФЕДРА

- 44 **О.Карнович.** Сценические интерпретации сюжета балета «Золушка» на русской сцене начала XIX века
- 46 **И.Кузнецов.** «Звучащее тело». Штрихи к музыкально-пластической эстетике П.А.Пестова

ФЕСТИВАЛИ

- 48 **Н.Садовская.** Юбилею, салют!
- 51 Рижские вариации
- 53 **О.Гончарова.** Острова современного танца в краю бесконечных озёр

ИЛЛЮЗИОН

- 59 **В.Котыхов.**
«Щека к щеке»

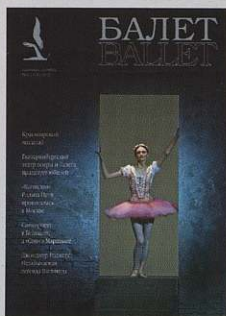


POST SCRIPTUM

- 64 **В.Уральская.** Конкурсы... Кто виноват?!



Когда этот номер был сдан в производство, пришло скорбное известие о скоропостижной кончине нашего коллеги, фотокорреспондента журнала Дмитрия Михайловича Куликова. Выражаем наши соболезнования семье и близким. В следующем номере журнала читайте материал о творчестве Дмитрия Михайловича Куликова.



На первой странице обложки:

Кристина Шапран – Сванильда.
«Копеллия».
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

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

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

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

Отпечатано

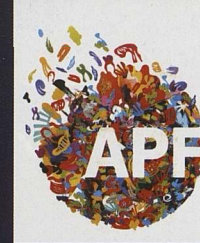
в ООО «ЗЕТАПРИНТ»,
129090, Москва,
Олимпийский пр., д.16, стр.1
www.zetaprint.ru

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».



Красноярский маситаб



Каждый, кто побывал на Международном фестивале стран Азиатско-Тихоокеанского региона, отмечал его масштаб и культурно-политическое значение.

Свой небольшой репортаж хочется начать с описания двух событий фестиваля. А именно, его официального открытия и «Дня города». Открытие. Делегации 19 стран заявленного региона были представлены флагом страны и вместе с флагами с символикой фестиваля составляли красочную картину оформления.

Оригинальным решением был образ – воплощение идеи фестиваля: каждую делегацию выводила пара хозяев в национальных русских костюмах и выносила сосуд с водой, и эта символическая частица региона выливалась в общий огромный сосуд на авансцене.

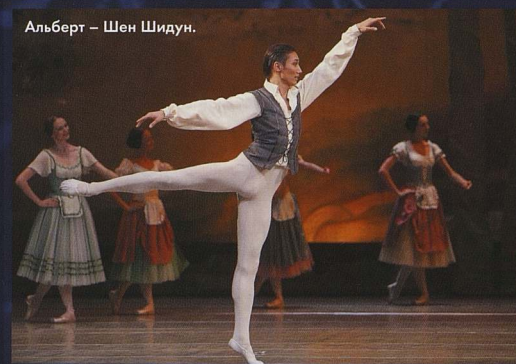
После чего делегация представляла себя фрагментом – визитной карточкой страны. Барабаны японской делегации сменяли трубы огромного размера – монгольской, а их – танцы народов Южной Америки, Австралии, Вьетнама и сибирских народов России.

Официальное открытие фестиваля объявил губернатор Красноярского края Лев Владимирович Кузнецов.

И мы узнали, что после 17-летнего перерыва этот III фестиваль вновь объединил в себе идею дружбы и культурных взаимосвязей огромного региона Азиатско-Тихоокеанских стран, приславших свои делегации – как представителей мирного соседства и общения.



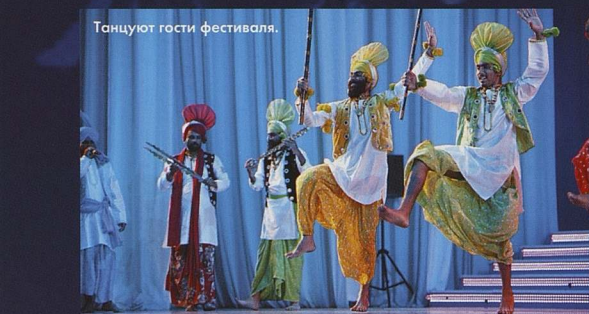
Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени М.Годенко.



Альберт – Шен Шидун.



Жизель – Цао Шуцы.



Танцуют гости фестиваля.



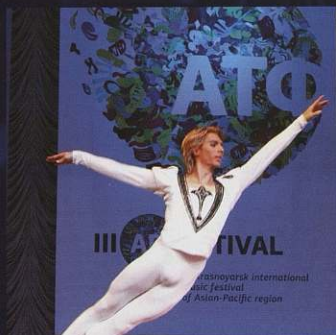
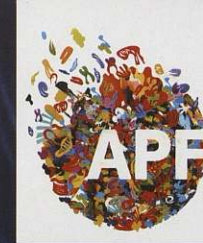
Мирта – Екатерина Булгутова.



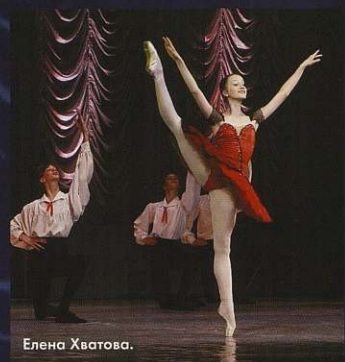
Крестьянский танец из балета «Жизель».



Танец — танец — танец



Дмитрий Соболевский – Зигфрид.
«Лебединое озеро».



Елена Хватова.

Танец от фольклорного до академического стал едва ли не главным героем праздника.

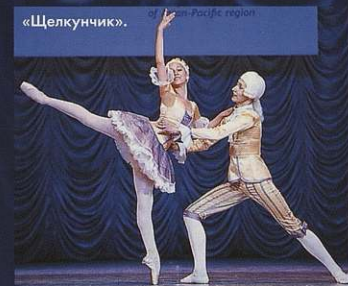
Второй день фестиваля был посвящен Дню города. И костюмированное шествие по его улицам, и выступление коллективов Красноярска на многочисленных площадках города с утра до позднего вечера радовали фантазией и праздничной атмосферой.

На фестивале многое имело знаковое – символическое содержание. Так, можно воспринимать и концерт «Молодой балет Азии». Выпускники школ и молодые артисты театров представили своё искусство молодости в таком простом виде хореографии как балет.

И если до последних лет в мире было представлено искусство русской школы классического танца в основном школами Санкт-Петербурга, Москвы и Перми, то сегодня можно смело сказать, что всё увереннее заявляют о себе школы большой России, и среди них Красноярский хореографический колледж.

Его учащиеся от младших до выпускных классов составили основу программы концерта.

Прежде всего, это фрагмент из балета «Шопениана», недавняя премьера которого состоялась под руководством



«Щелкунчик».

одной из самых тонких знаменитостей классического наследия Габриэлы Комлевой.

Дыхание романтического танца, утонченность поз и чувство меры отличало исполнение юными студентами векового шедевра классического танца Михаила Фокина.

«Шопениана» как бы задавала тон всему концерту. В нём приняли участие выпускники Кореи и Китая, Бурятии и Перми.

Вслед за концертом «Молодой балет Азии» своё мастерство представил Красноярский театр оперы и балета, показавший балет «Жизель». Спектакль подарил искусство молодых артистов Китая Цао Шуцы и Шен Шидуна, исполнивших ведущие партии спектакля.

В партии Мирты выступила недавняя выпускница Красноярского хореографического колледжа Екатерина Булгутова. Спектакль принял в свои объятия молодых солистов и чутко откликался на их сценические предложения. Что свидетельствовало о профессиональной зрелости коллектива, а также о мастерстве репетиторов.

Картина хореографической составляющей фестиваля была бы не полной, если бы мы особо не отметили фольклорный танец – в его сценическом воплощении.

Можно сказать, танец народов, населяющих страны Азиатско-Тихоокеанского региона, пронизал насквозь фестиваль, воплощая задачу партнёрства Красноярского края со странами АТР в экономической и гуманитарной сферах.

Участие коллективов Сибири с их многоцветьем костюмов, ритмов и образов представляло Российскую часть программы. Где основным стало участие во всех мероприятиях Красноярского ансамбля танца имени М.Годенко. И ещё один важнейший участник всего, что

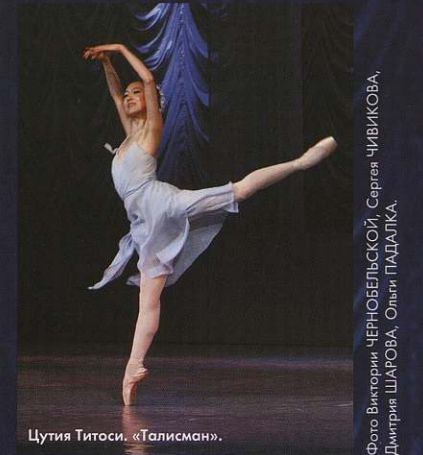
происходило на фестивале, – это зрители города Красноярска, уже не впервые поразившие заинтересованным пониманием искусства танца, чутким откликом на красоту и поэзию хореографии.

III Международный фестиваль стран Азиатско-Тихоокеанского региона в Красноярске вновь подтвердил известную истину: там, где к культуре и искусству есть забота и понимание власти, оно служит формированию среды развития и успешной жизни народа.

(Соб. инф.)



Джан Гайон и Ким Кимин.
«Дон Кихот».



Цуття Титоси. «Талисман».



«Шопениана». Красноярский хореографический колледж.



Ольга Акинфеева и Юлия Окулева.
Современный танец.



Саяка Такуда и Михаил Киршин. «Я помню».



Полонез-мазурка из балета «Пахита». Красноярский хореографический колледж.



Ноктюрн из балета «Шопениана». Красноярский хореографический колледж.

Фото: Виктория ЧЕРНОВЕЛЬСКОЙ, Сергей ЧИВКОВА, Дмитрий ШАРОВА, Ольга ПАДАЛКА.

ПОСМОТРЕТЬ ОДИН РАЗ и забыть

Эти балетные вечера, прошедшие на новой сцене Большого театра, организаторы так умело затуманили, что понять к какой весовой категории их отнести не представляется возможным. То ли это фестиваль, или гастроль, а может быть просто премьеры. Но, на мой взгляд, лучше всего к «WWB@LLET.RU» (Всемирный балет в России) подходит определение проект. Хорошее слово, во всяком случае, за последние лет пятнадцать, что оно у нас в ходу, хотя и заболталось, оправдывает всё, вся и всех. И за это ему «проекту» наши почет и уважение.

Уважения заслуживает и та концептуальная платформа, что была подведена под всемирнобалетное событие. Куда же без концепции?

«Что может быть ближе, понятнее и созвучнее современному зрителю, чем Интернет? Название программы wwb@llet.ru придумано по аналогии с названием всемирной паутины (worldwide web), но слово «паутина» заменено словом «балет», таким образом, мы получили всемирный балет (worldwide ballet). А заменив *com* на *ru*, мы говорим о том, что всемирный балет показывается в России. На мой, взгляд, (на взгляд художественного руководителя балета Большого театра Сергея Филина, которому принадлежит и идея этого действия, и предисловие к буклету) нам удалось придумать именно то, что нужно.

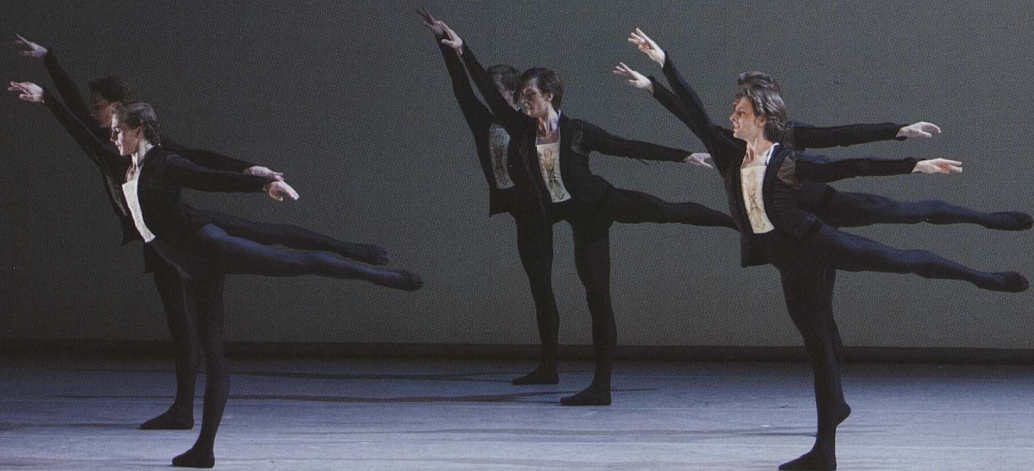
Мы стремились подчеркнуть, что балет Большого театра идёт в ногу со вре-

менем, отсюда – намёк на адрес в Интернете, в который, кстати, наша труппа и вышла благополучно в этом сезоне с трансляцией своих спектаклей. Суть же проекта больше отражает перевод переименованной нами на свой лад аббревиатуры: *worldwide ballet* – балет из разных концов мира, который мы собираем на своей сцене, позиционируя себя как часть единого целого – всемирной балетной паутины, чтобы показать самое интересное из того, что было создано за последние пять-десять лет в балетных труппах мира, которые считаются «инкубаторами» современной хореографии или которые имеют свое ярко выраженное лицо...»

Сильно, но очень нудно. Так что забудем про концы мира, инкубаторы, *com* и *ru*, обратившись к тому, что было в реальности представлено на сцене Большого.

В первом отделении себя показал Балет Сан-Франциско, представивший Дивертисмент, куда вошла нарезка из хореографических сочинений Хельги Томассона, Дэвида Бинтли, Эдварда Льянга, Кристофера Уилдона. Нельзя сказать, чтобы эти неоклассические построения как-то цепляли, но и не раздражали. Всего в меру – незамысловатых прыжков, холодных поз и переходов, стандартно вытянутых рук и фальшиво-жизнерадостных улыбок. Всё это, конечно, на пустой сцене, но зато освещенной. Так что танцы можно было хорошо рассмотреть, но невозможно запомнить, поскольку они мало отличались от подобных, неоднократно виденных, решенных в неоклассической эстетике, но лишенных оригинальности. С новизной, открытиями в балете «Дивертисмент» никак не соотносился.

«Классическая симфония»
(хореография Юрия Посохова).



Нечто, решенное в подобном стиле, показал и Юрий Посохов. В прошлом солист Большого театра, затем выступавший в команде балета Сан-Франциско, теперь он работает как хореограф и в Сан-Франциско, и в других труппах. Некоторое время назад Юрий Посохов засветился в Большом театре – сначала одноактным опусом «Магриттомания», а потом замахнулся на наше балетное всё – «Золушку» Сергея Прокофьева. Замах был претенциозным, но в репертуаре «Золушка» Посохова со товарищи не устояла. Её сбросили с корабля современности вечно современная классика и балеты Юрия Григоровича. Теперь снова Прокофьев, одноактный балет на музыку Первой симфонии, посвященный выдающемуся педагогу Петру Пестову, учителю многих отечественных балетных артистов, в том числе и Посохова. Задача благородная, достойная добрых слов и отзывов. Вы-

сказывать в этом случае какие-то замечания даже неловко. Можно отметить слаженность и попытки прочувствовать музыку Прокофьева артистами Большого театра – это Екатерина Крысанова, Вячеслав Лопатин, Анна Тихомирова, Анастасия Сташкевич, Артём Овчаренко, Владислав Лантратов. Именно попытки, поскольку музыка Прокофьева невероятно сложна для танца и, естественно, для постановщика. Подняться до музыкальных вершин Прокофьева и там, под небесами, сыграть равный его музыке танец не удалось. Всё аккуратно, в традициях, в рамках академического танца, но без открытий.

Ещё одна постановка и вновь обращение к наисложнейшей и невероятно популярной музыке. Сергей Рахманинов, Второй концерт для фортепиано с оркестром. Этот мировой музыкальный бестселлер, легший в основу балета

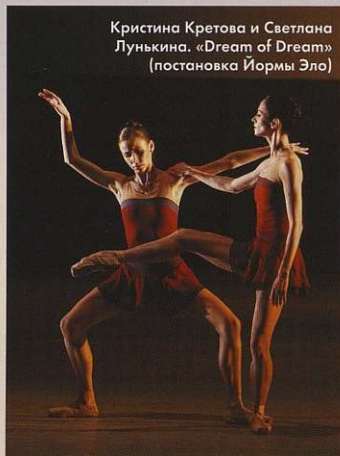
«Dream of Dream» в постановке знаменитого Йормы Эло, требует и соответствующей его уровню хореографии. Но с хореографией тоже, что и ранее. Никак она не дотягивается до Сергея Рахманинова. Так и хочется закрыть глаза, забыть про все балетные эскерсисы и отдаться музыке. Тем более за дирижерским пультом maestro Павел Сорокин, дирижер чуткий, чувствующий и энергичный.

Но всё вышеописанное ничто по сравнению с «Дафнисом и Хлоей» Мориса Равеля в постановке Жана-Кристофа Майо (Балет Монте-Карло). Воистину ударный номер спецпроекта Большого театра. Как ударил, так просто с ног сбил. Трогательный рассказ о двух юных созданиях стараниями хореографа превратился в мучительно нудный, тоскливый опус для двух возрастных артистов с не очень красивыми фигурами.

Екатерина Крысанова и Вячеслав Лопатин. «Классическая симфония».



Кристина Кретова и Светлана Лункина. «Dream of Dream» (постановка Йормы Эло)



«Dream of Dream».



Дяденька Дафнис таскает тётеньку Хлою по сцене туда-сюда, туда-сюда, музлит её, крутит, вертит, наконец, застаскивает к задней линии сцены, и залезает на неё. Тут и занавес закрывается. Дальше смотреть не полагается. И вся любовь, и мифу конец, конец и плохому копированию «Послеполуденного отдыха фавна» Вацлава Нижинского. Но, может быть, хореограф ставил свой номер в расчете на то, что про «Фавна» никто ничего не знает. Но нет, «Фавн» не забылся, а вот этот дуэт лучше забыть, и не вспоминать.

А вообще давно известно, чем мощнее концепция, тем скромнее художественный результат. И Большой театр ещё раз подтвердил эту истину.

Владимир КОТЫХОВ
Фото Елены Фетисовой
(Большой театр России)

ИГРА ЛЮБВИ и куклы

Под занавес закрывающегося сезона Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко показал премьеру – балет Лео Делиба «Коппелия». Но не ту, которой чуть меньше ста пятидесяти лет, а довольно свежую, поставленную в 1975-м году Роланом Пети. В этом спектакле сам Ролан Пети с огромным успехом выступал в роли Коппелиуса. Над возобновлением балета работал и постановщик Луиджи Бонино, сценограф Эцио Фриджерио, художник по костюмам Франка Скуарчапино, художник по свету Жан-Мишель Дезире, дирижер-постановщик Антон Гришанин. О новой работе театра размышляют главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская и заместитель главного редактора Владимир Котыхов.



Луиджи Бонино – Коппелиус. Танец с куклой.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Валерия Уральская. Начать хочется с благодарности руководству театра за то, что именно произведение Ролана Пети они посчитали нужным, возможным показать городу и своему балетному зрителю.

Этот выбор среди балетов Ролана Пети, с моей точки зрения, не случаен, потому что спектакль сродни этому театру.

Владимир Котыхов. Но, наверное, нужно несколько слов сказать о том, как появился балет «Коппелия».

В 1867-м году директор Парижской Оперы Эмиль Перрен обратился с просьбой написать новый балет к хореографу Артуру Сен-Леону, композитору Лео Делибу и писателю-либреттисту Шарлю Нюитеру. Премьера этого балета, название которого менялось несколько раз, состоялась 25 мая 1870 года. Интересно отметить, что в премьерном спектакле роль Сванильды должна была исполнять русская балерина Адель Гранцова. Но из-за болезни не смогла танцевать, и в партии Сванильды выступила Джузеппина Босакки.

Сколько прошло лет с той премьеры, а «Коппелия» всё неудаваемо хороша. Эта изумительная музыка Делиба. Тонкая, хрустальная, радостная, праздничная, благородная.

В.У. Вы считаете, что это из-за музыки, а не из-за сюжетной линии?

В.К. Всё вместе. Бывают такие удачи. Например, в «Жизели» сошлось всё: музыка, хореография, либретто.

Был период в истории балетного театра, да и сейчас это есть – увлечение бессюжетностью. Чистый танец на чистой сцене. Никаких заморочек по сюжетной части, а только танец, движение, акробатика. И, если хореограф талантлив, то будет ещё и настроение. Мне, например, даже казалось, что будущее за бессюжетным балетом. Но однажды понимаешь, что в балетном театре не хватает спектаклей с хорошо литературно прописанной драматургией.

Говоря о балетной труппе Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, нужно отметить органичность, с которой артисты вписываются в

Кристина Шапран – Сванильда.

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



**Кристина Шапран – Сванильда
и Сергей Полунин – Франц.**
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



спектакли очень разных хореографов. Они естественны и в балетах Джона Ноймайера, им уютно и в спектакле Ролана Пети.

Было видно, что они танцуют с удовольствием. Оттого и зрительный зал принимал их радостно. Спектакль смотрится на одном дыхании.

В.У. Вы считаете, что в этом спектакле счастливо сошлись музыка, драматургия и хореография. Хореограф обратился к этой теме, потому что ему нравилось и то, и другое.

Однако он не шёл за предшествующими постановками, а старался создать свой оригинальный спектакль.

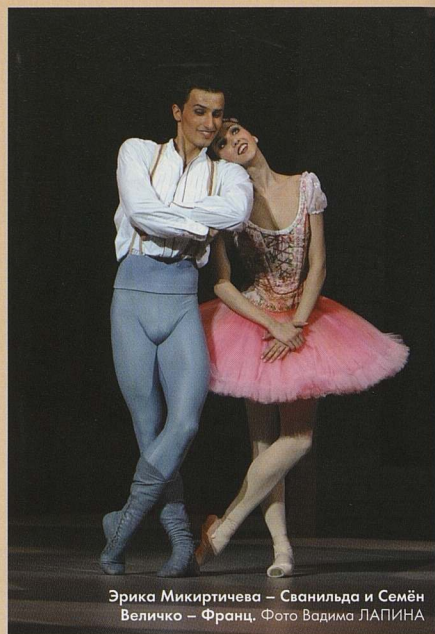
В.К. Партию Коппелиуса Ролан Пети ставил на себя, на свои возможности. Коппелиус в его трактовке (я видел не сам спектакль, а кинофильм, в основе которого балет «Коппелия») персонаж печальный. Этот пожилой создатель кукол, который в молодости пользовался большой популярностью у девушек и дам, вдруг понимает, что молодость прошла. А есть одиночество, печаль и деревянные куклы. Это чувствуется, когда он танцует с куклой, а не со Сванильдой, в которую тайно влюблён.

Это драгоценная роль для танцовщика-артиста. Здесь есть, что играть.

В.У. Это окрашивает весь спектакль, который решен в достаточно подвижно-весёлом жанре, настроенном на позитив, определённую лёгкость. И вдруг тема, которая достаточно глубока – тема одиночества. Она даёт трагическую тональность на фоне выбранного жанра. По-моему, это и есть особенность спектакля Ролана Пети. Сталкиваются жанр музыкальной комедии с темой человеческого одиночества, грустной темой, которая здесь так интересно подана.



Подруги Сванильды.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Эрика Микиртичева – Сванильда и Семён
Величко – Франц. Фото Вадима ЛАПИНА

В.К. Ролан Пети очень сильный артист с яркой индивидуальностью, обладающий драматическим даром. С ним трудно, я бы даже сказал, невозможно соперничать. Пети мог многое передать, объяснить. В первом составе в партии Коппелиуса выступал Луиджи Бонино. Всё достойно, правильно, но, мне кажется, ему не удаётся передать драматизм. В нём нет печали. Даже когда он держит деревянный скелет куклы, даже здесь нет драматического акцента.

Я не видел второго исполнителя, Антона Домашева. Нужно будет посмотреть, как он с этой ролью справился, что он предложил.

Но многое и от театра зависит. Может быть, пока театр боится выпукло давать эту тему. Хотя можно было бы пригласить

кого-то со стороны. Поскольку роль Коппелиуса бенефисная. Как впрочем, и сам спектакль.

В.У. Но театр сделал всё, что мог, например, в роли подружек они поставили артисток, которые танцуют ведущие партии в других спектаклях. Здесь они выступают в групповой композиции, причем искренне и увлеченно исполняя эту хореографию. Театр в этом отношении пошел навстречу постановщику, чтобы подчеркнуть хореографические достоинства спектакля. Не начинающие артистки, а мастерицы танца, которые украшают действие балета. Также как характерный танец, который по-разному решается в «Коппелии». Артисты театра органичны в этой непривычной для нас народно-сценической хореографии, в которой тоже есть жанровая игра...



Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Антон Домашев – Коппелиус, Семён Величко – Франц.
Фото Анны КЛЮШКИНОЙ

Пришло время сказать несколько слов об исполнителях главных партий.

В.К. Я видел первый состав – Кристина Шапран (Сванильда) и Сергей Полунин (Франц). Притягивает то, что они очень молодые, красивые на сцене, с очень большим увлечением танцуют свои партии. Это захватывает. Но пока не получилось дуэта, потому что они ещё каждый сам по себе, каждый танцует в своей партии, у них нет контакта. Мне кажется, всё это может прийти. Это работа педагогов, их работа...

Некоторая опасность есть у Сергея Полунина. Видно, как он увлечен собой, как много уделяет внимание себе, а не своей партнерше. Ни к чему хорошему подобные вещи не приведут. Сейчас у него должна быть серьёзная, вдумчивая работа над созданием образа, настоящий, тяжелый балетный труд. На сцене ему всё легко даётся. Изумительные прыжки, ощущение, что он ничего не делает специально, просто выходит на сцену и летит, летит, летит. Но есть ещё образ. Как артист будет работать над ним? В театре, где это всегда было важно.

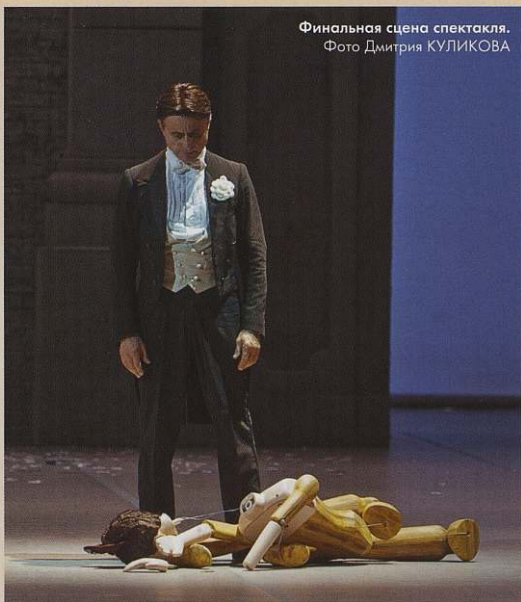
Это традиция, и она сегодня жива. Поддерживается и педагогами, и самими артистами. Конечно, многое зависит от самого танцовщика. Кристине Шапран будет проще. Она более расположена к артистизму, образности.

В.У. Во втором составе мне показалось, что образ мужской не занимает особого места в сюжетном развитии. Да, артист Семён Величко (Франц) справляется с техникой танца, достаточно легко чувствует себя в этой хореографии, кстати сказать, приятно не перегруженной. Эта хореография – говорящий язык классического танца. Но и в этом составе дуэт пока не сложился, нет того общения, которое создаёт игру двоих в развитии действия.

Что касается исполнительницы роли Сванильды Эрики Микиртичевой, мне кажется, это не совсем её партия. Она балерина другого амплуа. Партия Сванильды предназначена для балерины с более игривыми качествами и более подвижной сценической психикой. Девушки, которые изображают её подруг, иногда привлекательнее в своём ощущении жанра спектакля, чем балерина, которая претендует на партию в балетах гранд-стиля.

Я думаю, исполнительнице нужно время, чтобы свою, несколько иную одарённость вложить в замысел образа Сванильды.

Спектакль этого театра зажил. Видимо и музыка, и сюжет позволяют хореографам предлагать свои интерпретации произведения. Это всё говорит о причине живучести этого спектакля на наших сценах. И притом, что он не затрагивает непосредственно какие-то темы современности, видимо затрагивает струны человеческого понимания мира, человеческого понимания отношений, общения. Эту сторону спектакля надо постепенно активизировать.



Финальная сцена спектакля.
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

ИЗ ДРЁМЫ в «Сон»

Балетная труппа Мариинского театра наконец-то дождалась премьеры, которой стал «Сон в летнюю ночь» в хореографии Джорджа Баланчина. Примечательно, что это вообще единственная премьера балетного спектакля текущего сезона.

Впрочем, это не совсем премьера: двухактный балет хореографа Джорджа Баланчина «Сон в летнюю ночь» на музыку Феликса Мендельсона увидел свет рампы в труппе New York City Ballet полвека назад: 17 января 1962 года. Словом, петербуржцам предьявили перенос очередного опуса Баланчина, который стал двенадцатым балетом американского хореографа в репертуаре Мариинского театра. Подобной результативностью не может похвастаться ни один из мастеров петербургской сцены – ни Петипа, ни Григорович, ни Якобсон, ни все они вместе взятые.

К постановке театр подошел со всей серьёзностью. Для её осуществления была приглашена балетмейстер-репетитор Сандра Дженнингс, бывшая танцовщица труппы Баланчина. Впрочем, по-другому и быть не могло. Американцы строго следят за сохранением своего наследия, и на спектакле, как на любом товаре, ставят клеймо: «Постановка балета Джорджа Баланчина «Сон в летнюю ночь» подготовлена в сотрудничестве с Фондом Джорджа Баланчина и выполнена в соответствии со стандартами стиля и техники Баланчина (Balanchine Style® and Balanchine Technique®), установленными и предоставленными Фондом Баланчина». Это вам не Петипа с Львом Ивановым, чьё «Ле-

бединое озеро» можно ставить кому угодно и как угодно.

Баланчин для нас ныне превратился в некую священную корову, которую по прямому назначению использовать нельзя, а можно только молиться. От хореографии Баланчина уже никто не ждёт ни откровений, ни эстетических изысков, ни простой и бесхитростной зрительской радости. Однако молиться на Баланчина должны все. Театральные труппы негласно соревнуются, кто больше освоит опусов мистера Би. У балетных критиков свои состязания: кто поизощрённее воспоет гениальность хореографа, о которой сказано, кажется, всё. Совсем недавно мы смеялись над «одобряемом» советских времен. Восторг по поводу всего, что связано с Баланчиным, того же плана. А потому никто не осмеливается сказать, что у выдающихся творцов, к числу коих принадлежит Баланчин, есть работы разного уровня. Выбор именно этого спектакля оброс в театре сентиментальной повестью о ностальгии Баланчина по петербургской сцене и по балетам Петипа, а также историей о том, как в

детстве Баланчин – в те годы Жорж Баланчивадзе – был эльфом в спектакле «Сон в летнюю ночь» с музыкой Мендельсона на сцене Михайловского театра. Однако сам хореограф хорошо понимал, что симфонический танец удаётся ему много лучше, а потому почти всецело и посвятил ему своё творчество. Так стоило ли вытаскивать на свет рампы именно сюжетный балет, да ещё и по Шекспиру?

С первоисточником у хореографа отношения сложились не гладко. В комедии Шекспира, несмотря на причудливые перипетии приключений, логика фантастического сна и реальности не нарушалась. Персонажи сказочного и подлинного мира были строго разграничены. Это предавало лёгкость и ясность повествованию. У Баланчина королева фей Титания (Виктория Терёшкина), кроме мужа Оберона (Тимур Аскеров), получает ещё и Кавалера (Денис Фирсов), а в свою свиту персонажа по имени Боттом (Дмитрий Веденев), в либретто названного ткачом. Собственно у Шекспира он ткачом и был, а посему в свиту волшебной королевы входить не мог.

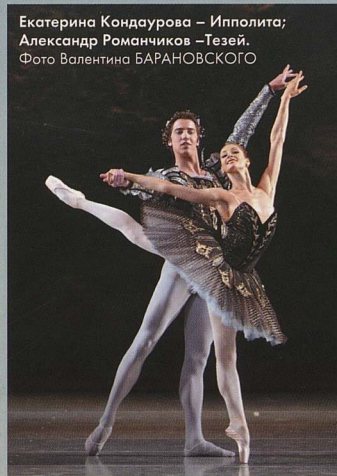
Трудно передать балетными средствами причину зарождения конфликта «Сна в летнюю ночь». Из текста пьесы ясно, что ссора супругов порождена нежеланием Титании отдать в пажи мужа сына своей умершей подруги.

Сцена из спектакля.
Фото Натальи
РАЗИНОЙ





Виктория Терешкина – Титания;
Дмитрий Веденев – Ботом.
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО



Екатерина Кондаурова – Ипполита;
Александр Романчиков – Тезей.
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО

А почему в спектакле королевская чета тянет мальчика в разные стороны, непонятно.

История любви трёх пар – Ипполита (Екатерина Кондаурова) и Тезей (Александр Романчиков), Елена (Виктория Брилёва) и Деметрий (Камиль Янгузаров), Гермия (Ирина Голуб) и Лизандр (Андрей Ермаков) – изложена достаточно внятно, но когда во втором свадебном акте к этим трём парам «брачующихся» прибавляется четвёртая (Оксана Скорик, Константин Зверев), зрители недоумевают: кто такие? Оказывается, что просто пришли pas de deux потанцевать, хотя шестёрка главных героев и без них занимает положенное для сольного танца место.

Высококласная труппа Мариинки с хореографией Баланчина справляется без проблем. В первом акте, где изложен сюжет шекспировской комедии, есть возможность блеснуть актёрским мастерством, во втором акте, где сюжет исчерпан и господствует дивертисментный танец, упор делается на неоклассическую технику.

Женские партии в спектакле оказались ярче мужских. Виктория Терешкина в роли Титании – настоящая королева волшебного царства: гордая, не уступающая прихотям супруга Оберона. Царица амазонок Ипполита в исполнении Екатерины Кондауровой – современная, смелая красавица. Замечательно справилась с партией Елены молодая танцовщица Виктория Брилёва. Всего год назад она пришла в труппу из стен Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, где училась у педагога Ирины Ситниковой. Несмотря на отсутствие опыта, Брилёва легко преодолела технические сложности и сумела показать стойкий характер своей героини и её целе-

устремлённость в борьбе за любовь Деметрия.

Самым шекспировским образом стал персонаж, обозначенный в программе просто Пак. У Шекспира же он «маленький эльф, весёлый дух, ночной бродяга шальной». Именно таким рисует его Илья Петров. Актёрская индивидуальность танцовщика идеально совпала с необходимыми качествами для портрета этого персонажа. Гротесковая пластика, высокие динамичные прыжки, озорные искры в глазах, особый азарт помогли Илье Петрову сделать своего героя энергетическим центром всего спектакля.

Воплотить образы фантастических эльфов доверили кордебалету питомцев Академии русского балета имени А.Я.Вагановой. Мизансцены с участием детей стали одними из самых удачных в спектакле. Ученики младших классов порадовали слаженным танцем, естествен-

ностью поведения сказочных существ. Приняли участие в спектакле и воспитанники Детского хора Мариинского театра (хормейстер – Дмитрий Ралко).

Балет «Сон в летнюю ночь» нельзя считать неудачей труппы, но и к победам его не отнесёшь. Это добротная профессиональная работа. Если бы новый спектакль был одним из целого ряда балетных премьер сезона, то и впечатление от него было бы иным. Когда же театр преподносит старое творение Баланчина как единственную за весь сезон новинку, ожидания зрителей оправдать трудно. А практически – невозможно.

Герои «Сна в летнюю ночь» – что у Шекспира, что у Баланчина – в конце концов, проснулись, балетная труппа Мариинки продолжает дремать. Разбудить её способны только действительно новые работы.

Лариса АБЫЗОВА



Виктория Терешкина – Титания;
Денис Фирсов – Кавалер Титании.
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО



ГОРЯЧЕЕ ЛЕТО

Начало лета ознаменовалось настоящим конкурсным ажиотажем в мире балета. Следуя друг за другом, международные конкурсы танца, не сговариваясь (что тут же сказалось на общем количестве поданных заявок, которых везде было меньше обычного) выбрали два летних месяца – июнь и июль для проведения своих «балетных соревнований».



С 29 мая по 7 июня прошел **Международный балетный конкурс в Хельсинки**, один из старейших и престижнейших (наряду с Варной, Москвой и Джексоном) конкурсов в мире.

РЕЗУЛЬТАТЫ МЕЖДУНАРОДНОГО БАЛЕТНОГО КОНКУРСА В ХЕЛЬСИНКИ

Гран-при – Юн Ван (старшая группа, женщины)

Старшая группа, женщины:

1 премия – Кэндис Адея (Филиппины),

2 премия – Мария Баранова (Финляндия),

3 премия – Екатерина Олейник (Беларусь).

Старшая группа, мужчины:

2 премия – Родриго Алмаралес (Куба), Руи Чен Сан (Китай),

3 премия – Андрей Козлак (Румыния).

Младшая группа, девушки:

1 премия – Приз Фазер: Эллис Ши (Канада),

2 премия – Дингвен Ао (Китай),

3 премия – Кэтрин Хиггинс (США).

Младшая группа, юноши:

1 премия – Приз Фазер: Тайю Хи (Китай),

2 премия – Франческо Габриэле Флора (Италия),

3 премия – Жинчанг Гу (Китай).

Приз за лучшую хореографию: Франческо Флор (Италия, «Магнификат»), Тиса Жанг (Китай, «Мой первый современный танец»).

Специальный приз жюри:

«За партнёрство» – Йе Ван (Китай), «За лучшую технику в pas de deux» – Жан-Марк Кордеро (Филиппины).



Следом за Хельсинки стартовал **V Корейский международный балетный конкурс**. Конкурс уже имеет определенную репутацию в балетном кругу, а его «экзотичность» и возможность танцевать перед Владимиром Васильевым (председатель жюри) привлекает многих танцовщиков в Сеул. Однако в этот раз удивительных открытий на сцене Центра искусств Санмюнг не случилось. Большинство призовых мест досталось корейцам. В младшей группе у девочек золото присудили Ли Га Ён, серебро разделили две танцовщицы – Чжан Со Ён и А Се Вон, а вот бронза

досталась самой юной и весьма перспективной танцовщице из Израиля Ревитал Народицки, с ней же разделила «почетное» третье место и ещё одна юная корейская балерина О Йе Рин. Первую премию у мальчиков жюри решило не присуждать, второе место опять «ушло» в Корею – к Ли Сон Ён, бронзовая же медаль украсила грудь обаятельного и неплохо смотревшегося в модерне Джакомо Лучи из Италии.

В старшей группе – что стало в последнее время традицией – сильнее и интереснее проявили себя мужчины – золото было отдано Жон Хан Солу (Ко-

рея) – талантливому танцовщику. Казахский танцовщик Яссауи Мергалиев, выступающий за Хорватию и корейский танцовщик Кан Мин Ву разделили второе место, армянский танцовщик Аветик Карапетян, представляющий Швецию, и кореец Ким Ён Джун получили бронзу.

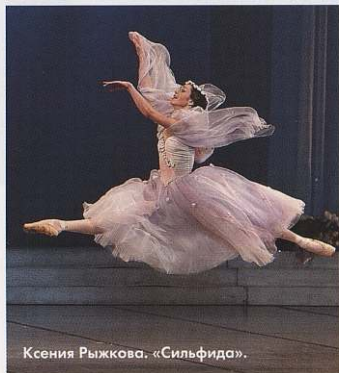
У девушек, которые в последнее время показываются на конкурсах довольно блекло, первая премия не присуждалась, вторая была разделена между японкой Томитой Хазуки и Эвелиной Годуновой (Латвия). Бронзу поделили Ойши Мария (США) и Жён Жи Мин (Корея).



На фоне достаточно скромного уровня Корейского конкурса последовавший за ним **IV Международный конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира» в Сочи** стал настоящим событием, порадовав зрителей, критиков и жюри как хорошей организацией, так и высоким творческим и профессиональным уровнем. Имя Юрия Григоровича, неизменного председателя жюри, всегда являлось заявкой на определенный уровень и так повелось, что лишь уверенные в своих силах танцовщики приезжают танцевать в Сочи. В отличие от конкурсов прошлых лет, где наиболее интересной показывала

новым, и «испанской» вариации из балета «Пахита» – серебро. Эльвина также была отмечена специальным призом журнала «Балет» за лучшее исполнение народно-сценического танца. Третью премию и бронзовую медаль поделили между собой Валерия Грудина из Беларуси, украинка Роксоляна Козак и воспитанница хореографического училища имени Н.Нестеровой Виктория Чувывева.

У мальчиков «на первую премию» не станцевал никто, второе же место было отдано японцу Нисидзуме Хаято (МАХУ), а третью премию увез с собой белорус Никита Шуба. Дипломами в



Ксения Рыжкова. «Сильфида».

Кристина Андреева и Олег Ивенко. «Арлекинода».



Давид Залеев. «Демон».



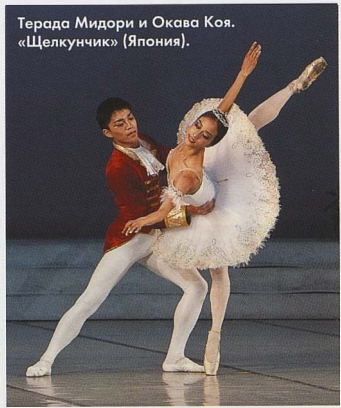
себя младшая группа, в этом году в этой возрастной категории больших неожиданностей не было. Две фаворитки конкурса – воспитанницы МГАХ по классу М.К.Леоновой – Ксения Рыжкова и Эльвина Ибраимова – уверенно лидировали с самого начала. Вдумчивость, одухотворенность Рыжковой в союзе с выучкой, хорошими линиями и тонко подобранном репертуаром (из наиболее удачного – *pas de deux* из «Сильфиды» в редакции В.Тихомирова и знаменитая «Качуча», реконструированная Ю.Бурлакой) принесли юной балерине золото, а темпераментной и обладающей хорошим вкусом Эльвине Ибраимовой – что не преминуло проявиться в замечательно исполненном характерном танце «Лязги», поставленном специально для конкурса Алишером Хаса-



Эльвина Ибраимова. «Лязги».

младшей группе были отмечены Виктория Балдина (Россия), Соня Янке (Германия), Виталий Амелишко (Беларусь), Артем Веденкин (Россия), Роман Стариков (Россия).

После просмотра первого тура старшей группы стало ясно, что здесь конкурсантов ожидает серьезная борьба. Ярких танцовщиков представили Казань, Йошкар-Ола, Одесса, Уфа, Красноярск, Астана. И опять сильнее оказался мужской состав – пластичный, музыкальный, хорошо сложенный и лёгкий Давид Залеев (Казань). Показав себя одинаково ярко и в классике и в модерне, он увёз домой Гран-при. Золото досталось красноярцу Дмитрию Соболевскому и японцу Окава Коя, поразившего своей великолепной техникой. Второе место поделили между собой обаятельный Олег Ивенко (Казань)

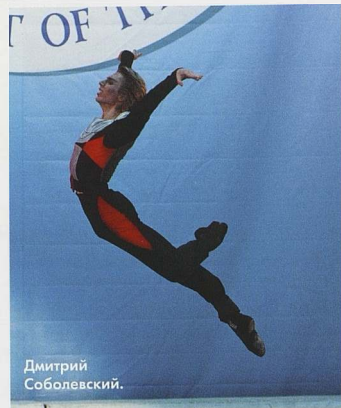


Терада Мидори и Окава Коя.
«Шелкунчик» (Япония).

и музыкальный Александр Омельченко. Бронзу взял Константин Коротков, разноплановый, интересный танцовщик из Йошкар-Олы.

У девушек конкуренция была не такая жесткая, и, хотя женский состав был на удивление сильным, очевидным лидером здесь стала Кристина Андреева (Казань), поразившая почти безукоризненно чистым исполнением, стабильностью и изяществом танцевального рисунка. Второе место жюри присудило хрупкой японке Мидори Терада, а третья премия была отдана ещё одной танцовщице из Йошкар-Олы Ольге Челпановой. Дипломы получили Айгерим Бекетаева (Казахстан), Валерия Исаева (Россия), Алина Хилько (Украина), Таир Гатаув (Казахстан).

Среди отмеченных специальными призами конкурса были два педагога – Марина Леонова (МГАХ) и Бахытжан Смагулов (Казанский ТЮБ), призами за лучший номер, поставленный специально для конкурса были награждены Ольга Алферова (Россия) – номер «Искушение»,



Дмитрий Соболевский.

Дмитрий Залесский (Беларусь) – номер «Для того, чтобы стать...» и Елена Барышникова, Россия – номер «Стрекоза».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Вслед за сочинским конкурсом в Стамбуле состоялся III Стамбульский международный конкурс.

- Гран-при – Бруклин Мак (США).
Старшая группа, мужчины:
 1 премия – Андрей Писарев (Украина),
 2 премия – Эльдар Сарсембаев (Казахстан),
 3 премия – Михаи Кристиан Преда (Румыния).
Старшая группа, женщины:
 1 премия – Екатерина Ханикова (Украина),
 2 премия – Ноэль Кутиссон (Франция)

и Надежда Филиппова (Беларусь),
 3 премия – Елизавета Чепрасова (Украина).

- Младшая группа, юноши:**
 1 премия – Маркос Виницус (Бразилия), Вацлав Лампартер (Чехия),
 2 премия – Андрэс Ронаи (Венгрия),
 3 премия – Мухтар Джуманьзов (Казахстан).
Младшая группа, девушки:
 1 премия – Аманда Мораес (Бразилия),
 2 премия – Обенгул Полен Гемич (Турция),
 3 премия – Теодора Спасик (Сербия).



А уже в начале июля римский конкурс «Премии Рома» подхватил июньскую эстафету, завершившись 9 июля с результатами:

- Младшая группа:**
 1 премия – Наташа Мейр (Австрия),
 2 премия – Якоб Фейферлинк (Австрия),
 3 премия – Юри Матранжели (Италия).
Старшая группа:
 1 премия – Ён Чжун Ким (Корея),
 2 премия – Ирина Саложникова (Россия),
 3 премия – Николетта Манни (Италия).

Прошедший **Международный балетный конкурс в Варне** можно назвать особенным. С одной стороны, юбилейная дата – в 25-й раз варненский конкурс собирает у себя профессионалов и любителей балетного искусства. С другой – то, что конкурс, положивший в 1964 году начало балетным состязаниям, впервые прошел без его создателя Эмила Димитрова.

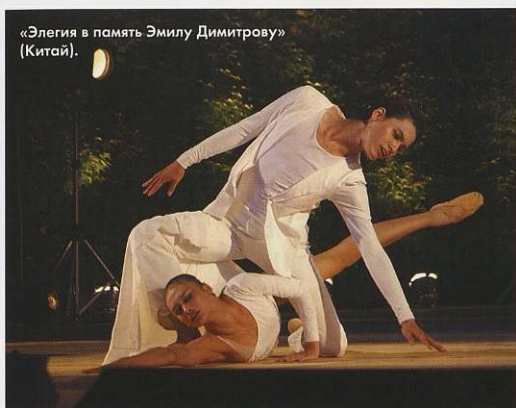
Конкурс в Варне этим летом стал девятым по счету международным балетным состязанием. Возможно, и с этим было связано непривычное для варненского конкурса небольшое количество участников. Преобладали конкурсанты,

представляющие балетные школы Японии, Кореи, Китая, США, Беларуси, Казахстана и Болгарии. К сожалению, заявленные участники от России на состязания не приехали. Впрочем, не было российских представителей и в жюри. Юрий Григорович, по традиции возглавляющий судейство, не смог присутствовать на конкурсе. В состав жюри XXV Международного конкурса вошли представители Франции, Японии, Китая, США, Турции, Казахстана, Бела-

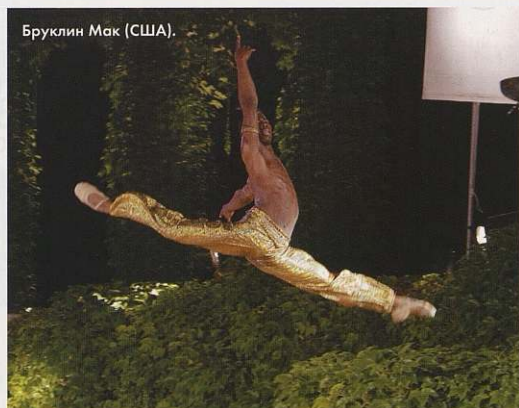


руси, Болгарии. Возглавил судейскую коллегию профессор Пётр Луканов.

Сохранение балетного наследия и продолжение традиций является эталонным балетного конкурса. И по традиции в первом туре участники исполнили различные вариации из классического репертуара. Как и всегда, высокий уровень исполнения показали участницы из Беларуси. Интереснее, чем у других, был подобран репертуар юной конкурсантки из Бельгии Катрин Эйлин Хиггинс. Среди юношей действительно удивил представитель Турции Джан Безиргангулу. Он показал высокий уровень школы и завоевал симпатии зрителей.



«Элегия в память Эмилу Димитрову»
(Китай).



Бруклин Мак (США).

Одной из идей второго и третьего туров является то, что у молодых артистов появляется возможность исполнить современную хореографию в собственной постановке либо в постановке молодых, ещё не известных, талантливых хореографов. Всё это по замыслу организаторов должно стимулировать развитие современного танца. К сожалению, в этом году современные номера не отличались особой индивидуальной пластикой, раскрытием смысла, идей сюжета.

Один номер – «Элегия в память Эмилу Димитрову» в исполнении Уан Чинсин и Джан Чайо (хореография Тянь Джан, Китай) по-настоящему тронул душу зрителей глубокой эмоциональностью, чуткостью исполнения, а профессионалы именно его выделили за изящность пластики и оригинальность хореографии.

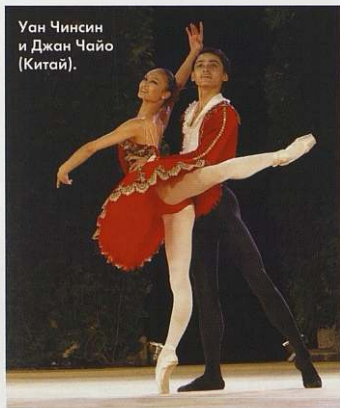
По итогам конкурса высшие ступени пьедестала заняли участники из Китая, Кореи и Японии. Своей золотой медали дождался Бруклин Мак – участник из США, третий раз приезжающий в Варну. Вместе с ним разделил первое место Денис Черевичко, представляющий на конкурсе Австрию. В число победителей вошли также Айгерим Бекетаева (Казахстан) и представительницы Болгарии – Кристина Чочанова, Натали Братанова.

По словам дирекции, варненский конкурс, безусловно, должен найти свое место в современной ситуации. «Но этот, 25-й конкурс посвящен нашему отцу, – говорит Димитр Димитров. – И мы хотели сделать его именно таким, каким он задумывался изначально». Это действительно получилось. Нужно сказать, что организаторы достойно продолжают традиции конкурса. Как и в первые годы существования, в этом

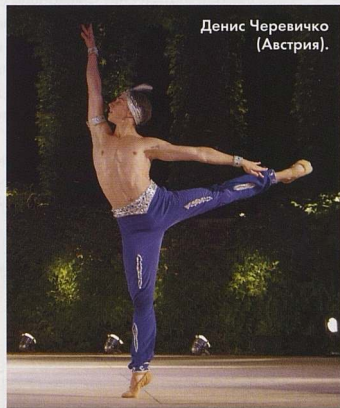
году был проведён круглый стол, где свои мысли о дальнейшем развитии конкурса высказали гости и участники.

Конкурс в Варне жив, несмотря на то, что его создателя нет. Но время неминуемо ведёт к изменениям. Какими они будут? Увидим через два года. До встречи в Варне!

Олеся АЛЕКСА,
Владислава НАУМОВА,
Екатерина ШИРЯЕВА
Фото Даниэля ПЕТРОВА



Уан Чинсин
и Джан Чайо
(Китай).



Денис Черевичко
(Австрия).





О ЗАСЕДАНИИ VI ГЕНЕРАЛЬНОЙ АССАМБЛЕИ МЕЖДУНАРОДНОЙ ФЕДЕРАЦИИ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ Июнь 2012, Сеул, Корея

Заседание вел Генеральный директор МФБК Усанов С.А., выступивший с отчетом о проделанной работе за год.

Были обсуждены следующие вопросы: формы активизации роли Федерации в мировом конкурсном движении, проблемы привлечения участников на балетные конкурсы, вопросы координации сроков проведения конкурсов, создание банка данных потенциальных участников конкурсов, взаимодействие конкурсов в период подготовки проектов.

Были поставлены вопросы о правах и обязанностях членов Федерации, факторах повышения заинтересованности членов Федерации в её деятельности, разработке плана – проекта работы Федерации на 2012-2013 гг.

Участники Ассамблеи поставили вопрос о целесообразности членства конкурсов, не принимающих участие в работе Федерации, постоянно отсутствующих на Ассамблеях и не уплачивающих членские взносы.

БЫЛИ ПРИНЯТЫ СЛЕДУЮЩИЕ РЕШЕНИЯ

Создать универсальный сайт Федерации с возможностью регистрации для потенциальных участников международных балетных конкурсов, желающих получить информацию о международных балетных проектах в рамках деятельности Федерации.

Создать постоянно обновляющуюся базу данных потенциальных конкурсантов и информацию о победителях конкурсов – членов Федерации с их контактными данными.

В целях повышения привлекательности балетных конкурсов среди молодых исполнителей, популяризации и продвижению лауреатов на концертные площадки, внедрить практику проведения гала-кон-

цертов лауреатов конкурсов – членов Федерации (по примеру конкурсов Москвы и Сочи).

Обязать всех членов Федерации своевременно предоставлять информацию о результатах проведённого конкурса, фото лауреатов и другие материалы в Дирекцию Федерации.

Всем конкурсам – членам Федерации предоставить в срок до 1 октября 2012 года информацию об истории создания конкурса, его лауреатах и сроках проведения следующих конкурсов – в ближайшие 5 лет для размещения этой информации на сайте Федерации и в СМИ.

Скоординировать сроки проведения международных балетных конкурсов – членов Федерации.

Конкурсам, не участвующим в деятельности Федерации, не оплачивающим членские взносы и не проводящим конкурсы, но пока являющимися её членами, отправить предупредительные письма и при отсутствии реакции вывести их из состава Федерации.

Организовать Юбилейный гала-концерт в честь 10 годовщины создания Федерации на базе нескольких конкурсов – в Москве, Донске, Перми, Сочи.

Постановили: во время проведения Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве (каждые четыре года) проводить Генеральную Ассамблею Федерации в Москве.

Провести очередную VII Генеральную Ассамблею в Москве, в июне 2013 года.

Удостоить ежегодного приза Федерации за 2012 год с вручением скульптуры (авторской работы О.Закоморного) и Диплома Генерального директора IFBC – Усанова С.А. «За неоценимый вклад в развитие международного конкурсного движения».

ВНИМАНИЕ!

В Красноярске с 6 по 11 октября состоится II Всероссийский Форум «Балет. XXI век», посвящённый 85-летию выдающегося русского хореографа Ю.Н. Григоровича.

В рамках Форума будет проходить Смотр-конкурс молодых артистов балета и хореографов России. Лауреаты Смотр-конкурса будут без предварительного отбора допущены к участию в Международном конкурсе артистов балета и хореографов в Москве.

К участию в Смотре-конкурсе артистов балета и хореографов допускаются исполнители в возрасте не старше 23 лет (кому на день начала конкурса ещё не исполнилось 24 года). Возраст хореографов не должен превышать 35 лет, т.е. кому на начало конкурса ещё не исполнилось 36 лет.

Участникам конкурса и их партнёрам оплачиваются расходы по проезду (перелёту) до Красноярска и обратно, гости-

нице и питанию на всё время участия в конкурсе. Оплата предоставляется также: лицу, сопровождающему участников смотра-конкурса в номинации «Исполнители» в возрасте до 18 лет (но не более одного сопровождающего на студентов одного учебного заведения), и хореографам и исполнителям их номеров (но не более трёх исполнителей на одного хореографа).

Вступительный взнос не уплачивается!

ПРОГРАММА

СОЛИСТЫ: 3 вариации из классических балетов + современный номер.

ДУЭТЫ: одно pas de deux из классических балетов + одна вариация из классических балетов + современный номер (может исполняться как дуэтом, так и раздельно каждым партнёром). Дуэтный номер до 7 минут, сольные номера до 4 минут.

ХОРЕОГРАФЫ: один сольный или ансамблевый (до 3-х человек) номер, специально поставленный для этого Смотра-конкурса (ансамблевый до 7 мин., сольный до 4 мин.).

В каждой номинации Оргкомитетом объявлены по 3 премии лауреатам и по 3 диплома.

Подробности на сайте Красноярского театра оперы и балета или сайте «Форума»: www.balleforum.ru



100 лет

ЕКАТЕРИНБУРГСКОМУ
ГОСУДАРСТВЕННОМУ АКАДЕМИЧЕСКОМУ
ТЕАТРУ ОПЕРЫ И БАЛЕТА





Андрей ШИШКИН, *директор театра*

Екатеринбургский государственный академический театр оперы и балета 12 октября 2012 года отмечает свой самый значительный юбилей за всю историю – столетие. Под этим «главным прицелом» сегодня оцениваются творческие составляющие театра – его репертуар, премьеры, гастролы, творческие проекты.

Мы чтим классику, только в классике можно сохранить эстетику, стиль, создать спектакль, в котором текст воспроизводят или – точнее – пересоздают современные исполнители, и который по-новому воспринимается зрителем. Ведь в искусстве музыкального театра есть сочинения, увидеть которые – законное право каждого поколения зрителей. Мы должны думать об этом. За последние годы екатеринбургский театр осуществил новые постановки таких любимых публикой классических балетов, как «Корсар» и «Жизель» А.Адана, «Лебединое озеро» П.Чайковского, «Баядерка» Л.Минкуса.

Екатеринбургский театр оперы и балета привлекает для создания спектаклей ведущих российских и зарубежных балетмейстеров, дирижёров, сценаристов, художников по костюмам. Постановщиками выше названных балетов выступили Жан-Гийом Бар, народная артистка СССР Людмила Семеняка, Станислав Фечо, Михаэль Гюттлер, заслуженный деятель искусств России Алексей Людмилин, Павел Клиничев, заслуженные художники России Игорь Иванов и Вячеслав Окунев, Альона Пикалова, Елена Зайцева. Последние годы театр активно сотрудничает с авторитетными мастерами искусств разных поколений, которые умеют нахо-

дить неожиданные повороты в популярных сценических произведениях и при этом бережно относятся к хореографической и музыкальной партитуре спектаклей и тем задачам, которые поставлены великими авторами классических творений.

На признанных шедеврах мирового оперно-балетного искусства основывается наша афиша. В некотором смысле, именно благодаря этим спектаклям в театр вернулся зритель. В то же время в какой-то момент мы почувствовали, что в репертуаре наметилась острая нехватка произведений XX века, эксклюзивных постановок. Так, на сцене Екатеринбургского театра оперы и балета появились «Каменный цветок» С.Прокофьева, «Любовь и Смерть» П.Бюльбюль оглы, «Катя и принц Сиам» П.Овсянникова, «Amore Vuffo» по «Любовному напитку» Г.Доницетти.

Рождение балетного спектакля с музыкой, либретто и хореографией, сочиненными нашими современниками в последние годы стало событием исключительным. Поэтому постановка балета Полада Бюльбюль оглы «Любовь и Смерть» на сцене нашего театра, инициатива которой принадлежала Министерству культуры Российской Федерации, явилась для нас своего рода смелым экспериментом. Но без художественного эксперимента, как известно, нет живого театра. Партитура балета богата национальным колоритом: особый аромат азербайджанских народных мелодий, зажигательная обрядовость народных танцев, звуки и ритмы исконно азербайджанских инструментов, интонации древних мугамов, которые должны быть до-



несены до зрителя и слушателя в точности, со всеми нюансами. В основе либретто балета – эпос «Китаби Деде Горгуд», бессмертный народный дастан, являющийся для азербайджанцев не просто сборником сказок и легенд, а своего рода нравственным кодексом, согласно которому учатся жить и думать поколение за поколением. Казалось, что всё это в совокупности не станет близким и понятным как артистам нашего театра, так и екатеринбургской публике.

Счастливы, что опасения не оправдались. Это произошло благодаря тому, что Полад Бюльбюль оглы увидел и рассказал посредством музыкального языка описанные в эпосе события взглядом современного человека, человека XXI века. Композитор сумел показать бессмертность и самоценность вековых идеалов вне всяких временных и национальных границ. Несомненному успеху спектакля мы обязаны и постановочной группе спектакля. Надежда Мальгина подготовила собственную балетную редакцию либретто, выделив глубокую философскую сущность эпоса «Китаби Деде Горгуд». Артисты с подкупающим энтузиазмом исполняют поставленное, обнаруживая технический и актёрский профессионализм. Метафорическая картина вне причастности к определённому времени, вне конкретики быта – в основе решения сценического пространства Игорем Ивановым. Тем самым художник подчеркнул, что содержание балета одинаково близко и доступно для понимания любого народа. Спектакль получился: состоятельность его не подлежит сомнению.

Появление в репертуаре российских театров балетов, созданных композиторами из ближнего зарубежья, – давно забытая традиция. Премьера балета П. Бюльбюль оглы «Любовь и Смерть» на сцене Екатеринбургского театра оперы и балета стала не просто очередным, пусть даже очень ярким событием в музыкально-театральной жизни, но и явилась знакомым явлением для культурных взаимоотношений двух народов. Спектакль «Любовь и Смерть» на гастролях в Москве, которые состоялись в рамках внеконкурсной программы «Золотая маска» «Маска плюс», а также на зарубежных площадках достойно представил и азербайджанскую музыку, и российский театр.

Несомненной удачей нашего театра в 99-ом театральном сезоне стала премьера балета «Катя и принц Сиа-

ма» П.Б.Овсянникова. Выбор этого названия для новой постановки не был случаен. Екатеринбургский театр оперы и балета связывают крепкие деловые и дружественные отношения с Таиландом. Наш коллектив неоднократно участвовал в ежегодно проводимом в Бангкоке Международном фестивале музыки и танца. В июне 2010 года наш театр стал одной из площадок для проведения крупномасштабного международного проекта, посвященного памяти Принцессы Таиланда Гальяни Вадхана и развитию российско-тайских отношений.

С балетом «Катя и принц Сиама» российский зритель не был знаком. Мало кому известно, что царскую Россию и Сиама (так раньше именовался Таиланд) связывали тесные государственные отношения. В основе либретто балета лежит подлинная история любви петербургской девушки Екатерины Десницкой и сиамского принца Чакрапонга. Первым за разработку музыкального материала в своё время взялся хореограф, народный артист России Андрей Петров. Однако балет, созданный им несколько лет назад, был показан в Таиланде и более нигде не шёл. Екатеринбургский театр оперы и балета поставил принципиально новый спектакль, с оригинальными либретто и хореографией. Мы привлекли для постановки известными своими яркими работами современного хореографа заслуженного артиста Эстонии Василия Медведева, ассистировал которому балетмейстер нашего театра Станислав Фечо. Художественное оформление балета создал Дмитрий Чербаджи. Дирижёр-постановщик спектакля – дирижёр Большого театра России, главный приглашённый дирижёр Екатеринбургского театра оперы и балета Михаил Грановский. Благодаря их творческому сотрудничеству с нашим театром балет «Катя и принц Сиама» получил первую сценическую версию в России. Это спектакль, который можно увидеть только в репертуаре нашего театра.

Одна из основных целей развития театра – укрепление и созидание его творческих коллективов, повышение исполнительского мастерства. Сегодня в театре есть высокопрофессиональные солисты балета, молодой кордебалет, великолепный оркестр – труппа, способная к решению самых смелых задач.

Первой работой нового художественного руководителя балетной

труппы Вячеслава Самодурова, экс-премьера Мариинского театра и Королёвского балета Ковент Гарден, стала постановка спектакля «Amore Buffo» – полнометражного сюжетного балета в двух действиях. Для современного балетного мира, когда более популярны малые формы и не программные сочинения, это само по себе событие. За незнакомым названием скрывается классика прошлых эпох – опера «Любовный напиток» Г.Доницетти, на основе которой была создана музыкальная композиция балета и либретто нового спектакля. Однако многое здесь было впервые. Спектакль сочинялся не по шаблону. Не отходя от классического балета, оставаясь верным петербургской танцевальной школе, Вячеслав Самодуров в полной мере предстал хореографом сегодняшнего дня. Сценаристы из Великобритании предложили оригинальное постановочное решение, события разворачиваются на фоне современного мегаполиса. Оркестр под управлением главного дирижёра, дирижёра Большого театра России Павла Клиничева стал полноправным соавтором нового произведения. В премьерных спектаклях в партиях Адины и Неморино выступили молодые талантливые артисты нашего театра Елена Воробьева и Андрей Сорокин, Лариса Люшина и Илья Бородулин, продемонстрировав желание постигать новые для себя формы самовыражения.

Помимо насыщенной творческой жизни в стенах театра, мы продолжаем активную гастрольную деятельность. Гастроли – необходимая составная часть жизни артиста, гастроли – не только удовлетворение творческого честолюбия, это и мощный творческий тренинг: новая зрительская аудитория не станет аплодировать из уважения к прошлым успехам, она их попросту не знает. Важно, что за рубежом федеральный театр воспринимается в качестве некоего государственного посланника России, это заставляет коллектив быть в тонусе, определяет качество наших выступлений.

Уверен, что с таким театральным коллективом, который мы сумели создать за последние годы, благодаря устойчивому интересу зрителей к нашим творческим событиям, а также неизменной поддержке нашего учредителя – Министрства культуры Российской Федерации – мы достигнем новых творческих вершин и достойно встретим «золотой» юбилей.



Вячеслав САМОДУРОВ,

*художественный
руководитель балета*

Первые итоги. Одна из задач, которую мы перед собой поставили в работе над текущим репертуаром, – постараться сделать спектакли, в том числе и классические, более актуальными. Не разрушая стили балетов, попытаться преподнести их более живыми и понятными современной публике. И в определенной степени нам это удастся. Репертуарные спектакли стали более динамичными и зрелищными. Русские труппы часто критикуют за то, что они работают по крупному, размашисто, без внимания к деталям. Совместно с педагогами-репетиторами, которые непосредственно занимаются с артистами, нам удалось обратить внимание на нюансы исполнения классических движений, несколько иную манеру актерской игры. Но, естественно, чтобы стать универсальной труппой, предстоит еще много работать.

Чрезвычайно важным является индивидуальное развитие артистов, пополнение репертуара, потому каждому из солистов за сезон не раз предоставляется возможность войти в идущие спектакли в качестве исполнителя новых для себя партий. Результаты не заставили себя ждать. Елена Кабанова в балете «Ромео и Джульетта» открылась с неожиданной драматической стороны. Елена Соболева (Сусанова) в премьер «Amore Buffo» показала себя балериной редкой музыкальности. Андрей Сорокин успешно вошел в спектакль «Сотворение мира» – казалось, роль Адама была создана для него. Хотелось бы отметить замечательные работы Никиты Москальца в «Каменном цветке», Алии Муратовой в «Шехерзаде», а также Елены Шамшаровой (партия Мирты) и Андрея Меркушева (партия Золотого божка) и т.д. Сотый сезон продемонстрировал также, что в екатеринбургской труппе сегодня достаточно молодых перспективных солистов, которые только начинают открывать себя, и на которых мы готовы делать ставку в ближайшем будущем.

Творческие планы. Следующий сезон обещает быть насыщенным творческими событиями. Мы начнем с уникального проекта – хореографических мастерских, участвуют в которых на конкурсной основе молодые хореографы. В течение двух недель балетная труппа театра будет в их распоряжении. Увы, почти никто в России не занимается развитием хореографов. В то время как артистам нужны роли и сцена для того, чтобы вырасти, так и начинающим хореографам нужны сцена и материал для того, чтобы творить. Я сам прошел через хореографические мастерские Большого театра и Ковент-Гардена, и, получив бесценный опыт, теперь хочу дать шанс другим. Также мы думаем и об интересах труппы: такой эксперимент полезен, это обогащает, поскольку у каждого хореогра-

фа свой почерк, свой стиль. В мире уже давно никому не интересны артисты определенного узкого амплуа, сейчас в цене те, кто танцует и классику, и современные направления. Хотелось бы вырастить труппу, способную исполнить любую хореографию.

По итогам мастерских состоится гала-концерт, в первом отделении которого мы увидим работы молодых хореографов, а во втором – номера современной хореографии в исполнении наших артистов и приглашенных звезд.

В этом году балетная труппа театра примет участие во Второй Уральской индустриальной биеннале современного искусства, которая пройдет в Екатеринбурге. Это очень важный для нас проект, демонстрирующий, что театр развивается не в одном направлении, но становится многомерной структурой, выходящей за узкие рамки искусства в его классическом понимании. Специально для биеннале будет поставлен авангардный балет, его показ состоится на площадке завода Уралтрансмаш. Как хореографу мне очень интересна эта работа.

Основным событием осени станет Фестиваль в честь 100-летия Екатеринбургского театра оперы и балета. В рамках Фестиваля состоится Гала-концерт с участием ведущих солистов оперы и балета, а также артисты выступят в спектаклях, которые пройдут в фестивальные дни.

А в начале марта будущего года мы представим премьеру – вечер одноактных балетов XIX/XX/XXI. Балетом XIX века станет «Консерватория» хореографа Бурнонвила, переносом которого займется Дина Берн, известная личность в мировом балете, с которой мы вместе работали в Амстердаме. «Консерватория» – это divertissement, представляющий собой урок классического танца. Спектакль интересен зрителям тем, что позволяет, как будто, заглянуть за сцену. Ну а для труппы это возможность овладеть датской техникой, что называется, из первых рук. Балетом XX века выбран спектакль «Пять танго» на музыку Астора Пьяцоллы в постановке Ханса Ван Манена, всемирно известного голландского хореографа. Мы надеемся, что, несмотря на преклонный возраст, хореограф, обладающий невероятной харизмой, сможет приехать в Екатеринбург и лично поработать с артистами. В отношении третьей работы вопрос остается открытым. Возможно, это будет моя новая одноактная работа, поставленная специально на нашу труппу. Теперь я уже хорошо знаю возможности наших танцовщиков и отлично понимаю, в каком направлении нам следует двигаться. Главной задачей будет создать баланс оставшейся части программы и представить труппу театра как труппу XXI века.



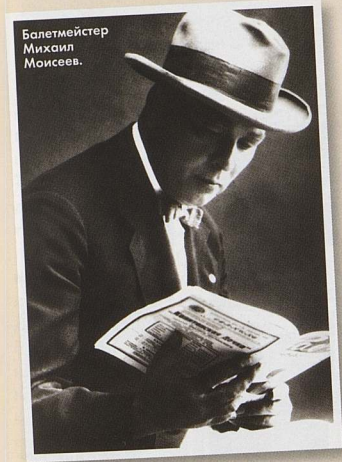
А. Богданова-Давыдова –
Сванильда. «Копелия».



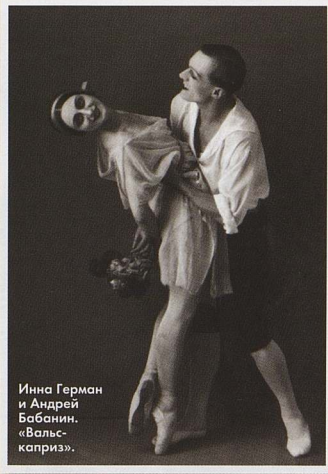
Балетмейстер Казимир Залевский
и артисты балета на репетиции.



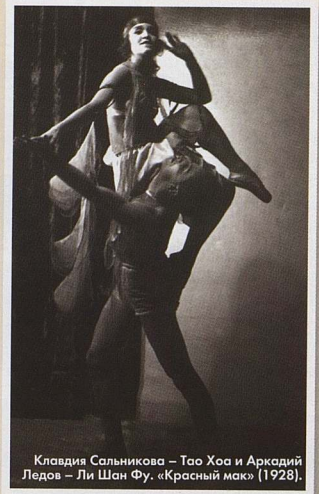
Алиса Вранская
– Сольвейг
(«Песня
Сольвейг»).



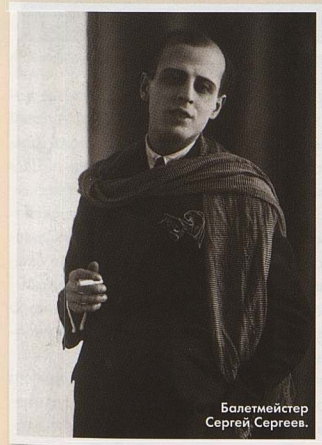
Балетмейстер
Михаил
Моисеев.



Инна Герман
и Андрей
Бабанин.
«Вальс-
каприз».



Клавдия Сальникова – Тао Хоа и Аркадий
Ледов – Ли Шан Фу. «Красный мак» (1928).



Балетмейстер
Сергей Сергеев.



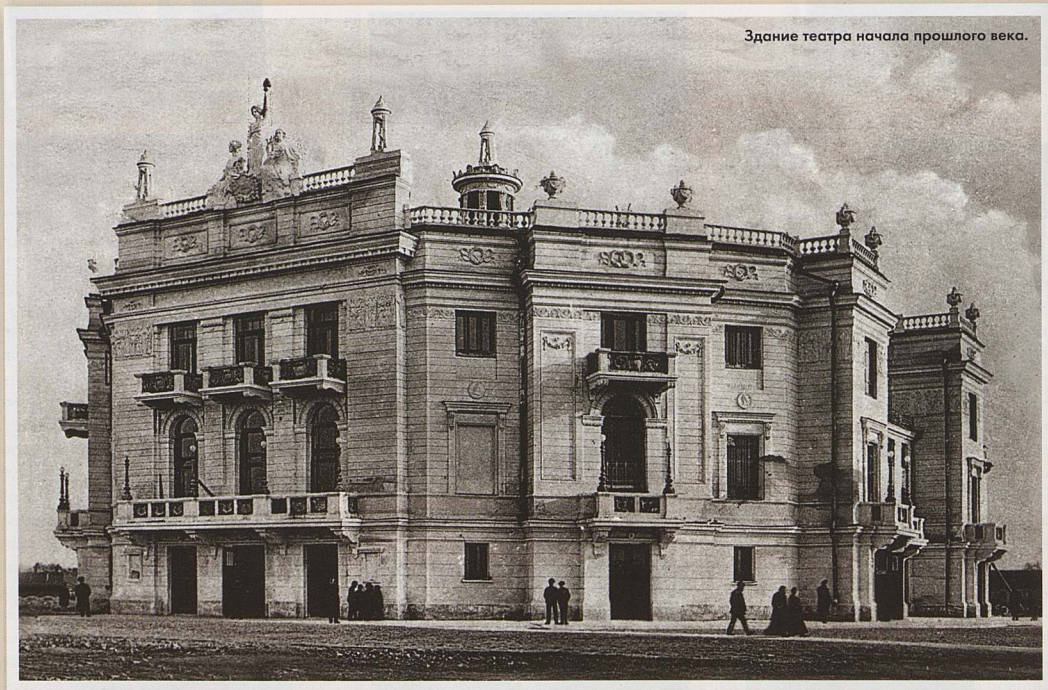
Владимир Преображенский –
Голубая птица. «Спящая
красавица».



Зоя Холмова –
Зарема и Николай
Могунов – Гирей.
«Бахчисарайский
фонтан».



Екатеринбургский театр оперы и балета создан в 1912 году как Новый городской театр Екатеринбургской театральной дирекции, в 1919 году театру присвоено имя А.В.Луначарского. С 1923 года – Екатеринбургский государственный оперный театр имени А.В.Луначарского. С 1924 года – Свердловский государственный оперный театр имени А.В.Луначарского (в связи с переименованием города в г. Свердловск). 1930 год – Свердловский государственный театр оперы и балета имени А.В.Луначарского. В 1966 году театру присвоено почетное звание «Академический». В 1992 году Свердловский государственный академический театр оперы и балета имени А.В.Луначарского переименован в Екатеринбургский государственный академический театр оперы и балета.



Здание театра начала прошлого века.

История Екатеринбургского театра оперы и балета началась задолго до того, как был заложен первый кирпич в основание этого роскошного здания. В семидесятые годы XIX века сцена первого городского театра (ныне – кинотеатр «Коллизей») принимала первоклассные столичные оперные антрепризы. Пройдя отличную зрительскую школу, в 1874 году местные любители этого жанра организовали музыкальный кружок, единственный на всю страну, по мнению прессы начала века, где собственными силами создавались полноценные оперные постановки, оживляли сложнейшие музыкальные партитуры.

Трепетная любовь и почитание оперы заставили тогда городские власти задуматься о строительстве собственного оперного театра.

В общей сложности Городская Дума занималась вопросами строительства нового театрального здания около десяти лет. С этой целью объявили Всероссийский конкурс на составление проекта и к назначенному сроку – 1 марта 1903 года – получили 21 заявку, из которых жюри одобрило только 5 («Светлана», «Кольцо», «Икс в круге», «Фрателли», «Что успел»). Поскольку ни один из указанных проектов не отвечал в полной мере требованиям кон-

курса, первую премию решили не давать, а вторую в размере 1000 рублей присудили «Светлане», чьим автором оказался гражданский инженер из Пятигорска Владимир Семенов.

В. Семенов предлагал конструктивное решение в стиле Венского и Одесского театров – фойе, огибающее зрительный зал подковообразной формы, традиционную ярусную композицию внутреннего пространства и декор здания в стиле модерн.

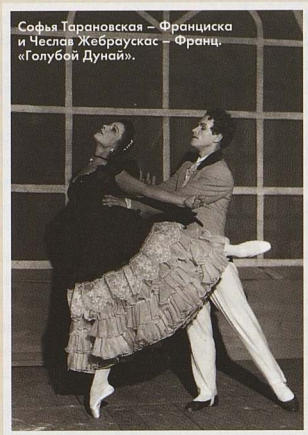
Было решено строить здание на Дровяной площади (позднее получившей название Театральной, ныне площадь Парижской коммуны). Для финан-



Нина Млодзинская – Хозяйка Медной горы и Николай Орешкевич – Данила. «Каменный цветок».



Клавдия Черменская – Одиллия. «Лебединое озеро».



София Тарановская – Франциска и Чеслав Жебраускас – Франц. «Голубой Дунай».



Клавдия Черменская – Медора и Чеслав Жебраускас – Конрад. «Карсар».



Лилия Воробьева – Ева и Евгений Амосов – Адам. «Сотворение мира».



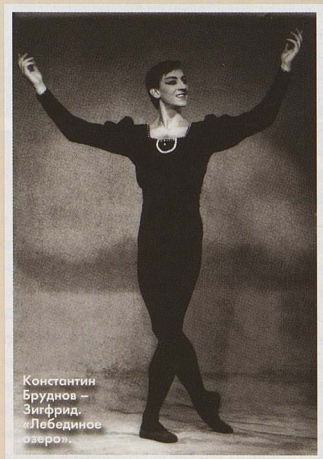
Нина Меновщикова – Никитя и Вячеслав Наушкин – Раб. «Баядерка».



Елена Гускина – Анна и Владимир Половинкин – Вронский. «Анна Каренина».



Лилия Воробьева – Китри и Юрий Веденеев – Базиль. «Дон Кихот».

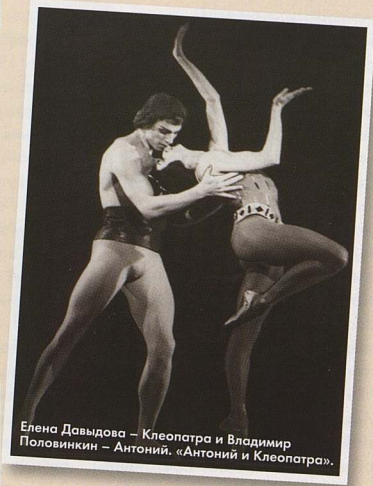


Константин Бруднов – Зигфрид. «Лебединое озеро».

Нина Меновщикова – Маша и Венир Круглов – Принц.
«Щелкунчик».



Елена Давыдова – Клеопатра и Владимир
Половинкин – Антоний. «Антоний и Клеопатра».



Нина
Меновщикова –
Эгина и Николай
Ильченко –
Спартак.
«Спартак».

Татьяна Гичина – Муза, Евгений Амосов –
Пушкин, Галина Барсукова – Натали.
«Пушкин».



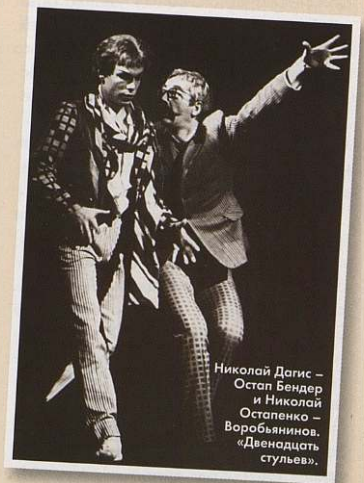
Татьяна Гичина – Джульетта
и Андрей Парышев – Парис.
«Ромео и Джульетта».



Мargarита Окатова –
Уличная танцовщица
и Анатолий Григорьев –
Эспада. «Дон Кихот».



Николай Дагис –
Остап Бендер
и Николай
Остапенко –
Воробьянинов.
«Двенадцать
стульев».





полнили прима-балерина А.Богданова-Давыдова (Сванильда) и А.Петрушенко (Франц). Сам балетмейстер выступил в мимической роли Коппелиуса. К.Залевский целиком опирался на традиции классических постановок М.Петипа, не помышляя ни о каких новациях. Постановка балета вызвала особый интерес публики, пройдя за сезон пять раз, что по тем временам было немало.

Затем хореографические спектакли ставились эпизодически. Балетмейстер Павел Иоркин с примой-балериной Валентиной Вильтзак возглавляли балетную труппу два сезона — 1924/1925 и 1925/1926. Сменили их опытный Михаил Моисеев и прима Клавдия Сальникова. За эти годы впервые на екатеринбургской сцене были поставлены классические балеты «Дон Кихот» (1924, балетмейстер П.Иоркин), «Лебединое озеро» и «Шопениана» (1925, балетмейстер П.Иоркин), «Корсар» (1926, балетмейстер М.Моисеев), «Жизель» (1927, балетмейстер М.Моисеев) и балеты современных композиторов «Мирра» Л.Штейнберга (1927, балетмейстер М.Моисеев), «Красный мак» Р.Глиэра (1928, балетмейстер М.Моисеев; в 1930, 1934 и 1935 постановки балета осуществил С.Сергеев).

Стабильно пополнять балетный репертуар театр начинает с сезона 1930/31. Одним из первых в стране театр отказался от сезонного набора. Вся труппа была переведена на стационарные условия, а балетмейстер Сергей Сергеев завершил процесс формирования балетного коллектива, который стал насчитывать около 70-ти человек. Организованная в Свердловске при его участии хореографическая школа обеспечила театру постоянный приток свежих сил. «Свердловский государственный оперный театр» с 1931 года стал именоваться «Свердловским государственным театром оперы и балета».

В 30-е годы ведущее место в афише отводится классическим балетам, ставятся «Эсмеральда» (1930, балетмейстер М.Моисеев), «Лебединое озеро» и «Шопениана» (1934, балетмейстер С.Сергеев), «Тщетная предосторожность» (1935, балетмейстер Н.Бабурин), «Спящая красавица» (1937, балетмейстер С.Сергеев), «Раймонда» (1940, балетмейстер В.Кононович). Балеты советских композиторов утверждали первенство жанра хореодрaмы: «Карманьола» В.Фемелиди (1932, балетмейстер М.Моисеев), созданные

Б.Асафьевым «Бахчисарайский фонтан» (1938, балетмейстер С.Сергеев), «Утраченные иллюзии» (1936, балетмейстер Л.Якобсон), «Кавказский пленник» (1939, балетмейстер Я.Романовский).

Ведущие солисты Алиса Вронская, Инна Герман, Кира Кузьми́чева, Татьяна Кутасова, Вера Мерхасина, Клавдия Сальникова, Валентина Фаэрбах, Андрей Бабанин, Александр Томский, Аркадий Ледов, Олег Сталинский, Владимир Преображенский завоевали безусловное признание зрителей. Из танцовщиков особо выделялся В.Преображенский. Владея хорошей техникой танца, красивой позой и непохожим актёрским мастерством, он очень скоро занял ведущее положение. Вскоре В.Преображенский получил приглашение в Большой театр и стал партнёром балерин Г.Улановой и О.Лепешинской.

В 1941 году балетмейстер Владимир Кононович осуществил первую в стране постановку балета «Суламифь», написанного композитором Борисом Асафьевым по заказу Свердловского театра. Премьера состоялась за неделю до начала Великой Отечественной войны. Исполнители, ведущие солисты театра, были блестящие: Нина Молодзинская (Суламифь), Николай Орешкевич (Соломон), Кира Кузьми́чева (Астис), Вячеслав Наумкин (Элиав).

Свердловский театр оперы и балета с честью выдержал испытания военного времени. Часть коллектива ушла на фронт, более напряжённым стал весь ритм театральной жизни. Вплоть до 1944 года в театре не знали выходных дней. Отправляли на фронт тёплые вещи, продовольственные посылки. На свои средства приобрели три самоходных орудия. В фонд обороны от театрального коллектива поступило полтора миллиона рублей. Театр сохранил высокий художественный уровень в трудное военное время, продолжал накапливать опыт, совершенствовать мастерство, благодаря чему постоянно был в центре внимания горожан. Театральный зал, наполненный до отказа, аплодисментами встречал исполнителей. Балетные спектакли в самом начале войны, в связи с мобилизацией мужчин, временно прекратились, но уже летом 1942 года театр сумел осуществить новую постановку «Лебединого озера» (балетмейстер В.Кононович). Наиболее интересными в военный период оказались премьеры балета «Гаянэ» А.Хачатуряна (1943, балетмейстер Н.Анис-

мова) и постановка первого уральского балета «Каменный цветок» свердловского композитора А.Фридендера, выступившего и в качестве дирижёра постановщика (1944, балетмейстер К.Муллер). Балет по сказкам П.Бажова был любим зрителями, о нём писали известные критики, как о «большом художественном достижении, прославляющем величие народного искусства и труда, чистоту и цельность чувств русского человека» (М.Друсинов, газета «Уральский рабочий», 24 августа 1944 года). Автор «Малахитовой шкатулки», сначала скептически отнёсшийся к возможности балетного воплощения сказов, просмотрев балет, благожелательно отозвался о спектакле. Первое рождение «Каменного цветка» привлекало своим постановочным размахом, красотой, фантазией. Балет пользовался большим успехом, а в 1947 году был поставлен в новой редакции (в 1975 году зрители вновь ждала встреча с балетом А.Фридендера в постановке В.Тимофеева).

В 1940-50-е годы в труппе появились яркие балерины и танцовщики: Нина Меновщикова, Клавдия Черменская, Софья Тарановская, Чеслав Жебрауска, Венир Круглов, Леонид Дубанин. Главные балетмейстеры строили репертурную политику на сочетании классических названий и современных спектаклей. Среди последних балеты «Доктор Айболит» И.Морозова (1948, балетмейстер М.Моисеев), «Фадетта» (1949, балетмейстер В.Наумкин), «Пламя Парижа» (1950, балетмейстер Г.Давиташвили), «Берег счастья» (1952, балетмейстер М.Газиев), «Левша» Б.Александрова (1954, балетмейстер Я.Романовский) и «Бесприданница» А.Фридендера (1958, балетмейстер Г.Звинский). «Левша» и «Бесприданница», впервые поставленные именно на свердловской сцене, были в ряду других спектаклей с успехом показаны на первых гастролях театра в Москве летом 1958 года. Зал филиала Большого театра, по воспоминаниям очевидцев тех событий, был неизменно переполнен, а зрители с энтузиазмом встречали всех исполнителей: «Гастроли Свердловского театра оперы и балета явились значительным событием в музыкальной жизни столицы» (Ю.Корев, газета «Правда», 20 августа 1958 года).

Начавшийся на рубеже 1950-60-х годов новый этап развития хореографии, связанный с утверждением принципов танцевального симфонизма, в театр



пришёл с большим опозданием. Причому немало и главная из них – постоянная смена балетмейстеров. Профессионально крепкая труппа то и дело оставалась без руководства, без чёткой художественной программы, без чёткой репертуарной политики. В 1964 году на сцене театра появляется «Барышня и хулиган» – известный к тому времени балет К.Боярского на музыку Д.Шостаковича. С тех пор практика переноса зарекомендовавших себя спектаклей получила в театре больше е распространение. Свои работы здесь показывали А.Чичинадзе («Франческа да Римини», 1965), Е.Чанга («Спартак», 1966), И.Бельский («Ленинградская симфония», 1968; «Щелкунчик», 1980), Н.Боярчиков («Слуга двух господ», 1976), М.Плисецкая, Н.Рыженко и В.Смирнов-Голованов («Анна Каренина», 1978), Н.Касаткина и В.Васильев («Сотворение мира» А.Петрова, 1979; «Пушкин» А.Петрова, 1980; «Повесть о Ромео и Джульетте» С.Прокофьева, 1981).

Конец 60-х – 70-е годы истории определяют как период расцвета балетного исполнительского искусства. Помимо Нины Меновичиковой, ставшей первой в театре народной артисткой СССР, свою индивидуальность раскрыли Елена Гускина, Вероника Кузнецова, Маргарита Окатова, Елена Степаненко, Лилия Воробьёва, Наталья Гордиенко, Вера Абашева, Николай Ильченко, Константин Бруднов, Анатолий Григорьев, Николай Остапенко, Александр Фёдоров, Юрий Веденев.

С труппой работали выдающиеся отечественные хореографы, а также известные постановщики и педагоги. В репертуаре появлялись новинки, старинные балеты и постановки зарубежных классиков XX века, зрители приобщались к современной хореографической культуре.

С 1982 года по 1993 год балетную труппу возглавлял выпускник Ленинградской консерватории Александр Деметьев, который отдавал предпочтение жанрам действенного балета, с логично выстроенной сюжетной драматургией, имеющей первоисточником, как правило, литературную классику. Одна из основных традиций местной балетной труппы – тщательная актёрская проработка пластических партий – была свойственна и творческому почерку А.Деметьева. В Свердловске им были поставлены балеты «Макбет» (1983, собственная версия балета К.Молчанова), «Комиссар» (1985, первое прочтение парти-

туры Г.Банщикова), «Двенадцать стульев» Г.Гладкова (1987), «Петрушка» И.Стравинского (1989).

К концу 80-х годов театр обладал обширным классическим репертуаром. Наряду с «Жизелью» (1963, балетмейстер Е.Дорофеев), «Пахитой» и «Шопенианой» (1979, балетмейстер Н.Беликова), «Лебединым озером» (1976, балетмейстер М.Лазарева) ставятся «Тщетная предосторожность» (1982, балетмейстер А.Деметьев), «Баядерка» (1984, с восстановленным последним актом, балетмейстер П.Гусев), «Сильфида» (1985, балетмейстер О.Виноградов), «Дон Кихот» (1987, балетмейстеры Т.Варламова и Ю.Дружинин), «Спящая красавица» (1989, балетмейстер Т.Соболева). В репертуаре появляются две обширные концертные программы под общим названием «Бенефис балета» (1984, балетмейстер А.Деметьев), включающие помимо современных номеров новую для свердловской сцены классику: «Фестиваль цветов в Джэнцано» Э.Хельстеда и Х.Пауллы (хореография А.Бурнонвила), Па де катр на музыку Ц.Пуни (хореография А.Долина), Па де де из балета «Талисман» Р.Дриго (хореография М.Петипа).

С середины 80-х балетная труппа регулярно совершает зарубежные туры, страны, где аплодировали свердловским артистам балета – Франция, Норвегия, Дания, Япония, Индия, Мексика, Чили, Корея, Австралия, Италия.

Балетмейстер Олег Игнатьев осуществил на сцене театра постановки балетов «Золушка» С.Прокофьева (1995), «Тысяча и одна ночь» Ф.Амирова (2000), «Пер Гюнт» Э.Грига (2001), «Эсмеральда» Ц.Пуни (2002), вечера камерных балетов «На круги своя...» (1999).

«Лебединое озеро» (2003) и «Щелкунчик» (2004) П.Чайковского, «Дон Кихот» Л.Минкуса (2006) в редакции Вячеслава Гордеева вошли в репертуар театра в начале XXI века.

В спектаклях 80-х – 90-х годов поволному раскрылось замечательное поколение артистов, в начале 2000-х в труппу пришла талантливая молодежь. Высокий исполнительский уровень новых постановок обеспечивали Лилия Воробьёва, Татьяна Гичина, Наталья Гордиенко, Вера Абашева, Татьяна Лунань-Бинь, Ирина Веденеева, Марина Богданова, Ирина Мальчугина, Наталья Антошевская, Маргарита Рудина, Юрий Веденев, Николай Остапенко, Александр Фёдоров, Евгений Амосов,

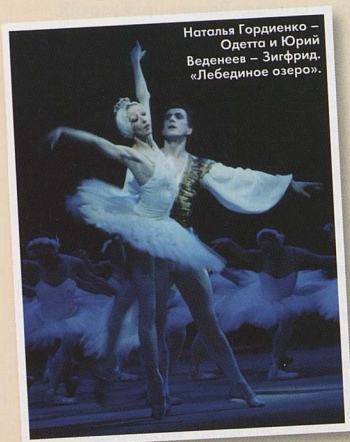
Владимир Половинкин, Андрей Парышев, Олег Арзамасцев, Николай Дагис, Андрей Екимов, Владимир Кусакин, Алексей Курдин, Сергей Кращенко, Алексей Насадович, Виктор Механшин, Роберт Габдуллин.

Поддерживать славные традиции в современном обществе Екатеринбургскому театру оперы и балета позволяет создание и показ новых спектаклей высокого художественного качества. На сегодняшний день здесь одна из самых богатых и разнообразных коллекций балетной классики, особенно в сравнении с другими нестоличными российскими театрами, а также балеты на музыку современных композиторов. Среди постановок последних лет «Корсар» А.Адана (2007, балетмейстер-постановщик Жан-Гийом Бар), «Каменный цветок» С.Прокофьева (2007, хореография и постановка Андрея Петрова), «Жизель» А.Адана (2008, балетмейстер Людмила Семеняка), «Любовь и Смерть» П.Бюль-бюль оглы (2009, хореография и постановка Надежды Малыгиной), «Лебединое озеро» П.Чайковского (2010, хореография и постановка Людмилы Семеняка), «Катя и принц Сиам» П.Овсянникова (2011, хореография и постановка Василия Медведева), «Баядерка» Л.Минкуса (балетмейстер-постановщик Станислав Фечо), «Amorebuffo» по «Любовному напитку» Г.Доницетти (2012, хореография и постановка Вячеслава Самодурова).

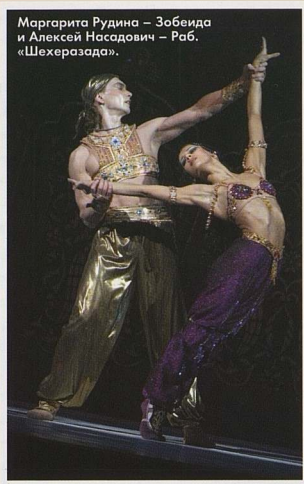
Неизменными участниками премьерных спектаклей театра, исполнителями главных партий являются Маргарита Рудина и Алексей Насадович, Денис Зайтдинов и Алия Муратова, Елена Кабанова, Елена Сусанова, Елена Воробьёва, Екатерина Панченко, Олеся Мамылова, Наталья Кузнецова, Елена Грозных, Анастасия Багаева, Лариса Люшина, Сергей Кращенко, Виктор Механшин, Максим Клековкин, Никита Москалец, Илья Бородулин, Андрей и Кирилл Поповы, Андрей Сорокин и другие.

С сезона 2011/2012 художественным руководителем балета является Вячеслав Самодуров. Педагоги-репетиторы балета: Лилия Воробьёва, Вера Абашева, Юрий Веденев, Татьяна Лунань-Бинь, Станислав Фечо.

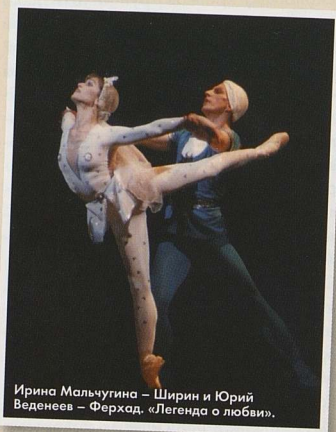
Литература: Русский балет. Энциклопедия. БРЭ, «Согласие», 1997; «Наш Оперный». С.Эбергардт, В.Порска. Уральское литературное агентство, 1998; Буклет «90 театральных сезонов». Л.Барыкина. Екатеринбургский театр оперы и балета, 2002.



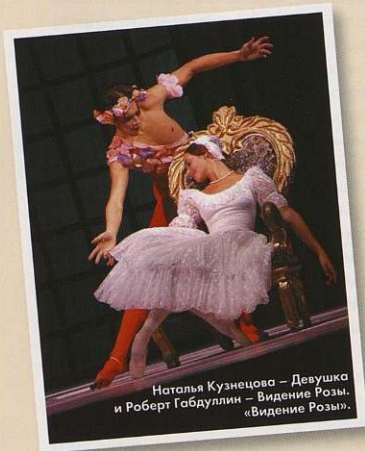
Наталья Гордиенко –
Одетта и Юрий
Веденев – Зигфрид.
«Лебединое озеро».



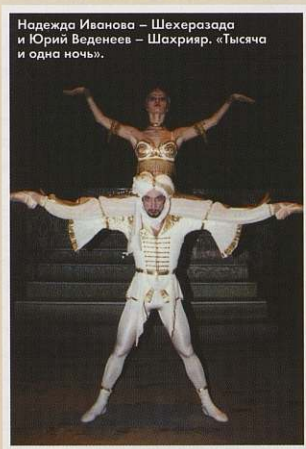
Маргарита Рудина – Зоббиди
и Алексей Насадович – Раб.
«Шехеразада».



Ирина Мальчугина – Ширин и Юрий
Веденев – Ферхад. «Легенда о любви».



Наталья Кузнецова – Девушка
и Роберт Габдуллин – Видение Розы.
«Видение Розы».



Надежда Иванова – Шехеразада
и Юрий Веденев – Шахрияр. «Тысяча
и одна ночь».



Маргарита Рудина – Аврора
и Алексей Насадович – Дезира.
«Спящая красавица».



Елена Сусанова – Мари и Иван Соброев –
Щелкунчик-кукла. «Щелкунчик».



Елена Кабанова – Китри и Виктор Механашин – Базиль. «Дон Кихот».

Нина МЛОДЗИНСКАЯ

(1905–1995).

*Балерина. Заслуженная артистка
Белорусской ССР.*

По окончании Петроградского хореографического училища (педагоги О.Преображенская, Е.Гердт, А.Ваганова) с 1923 года по 1939 год служила в Театре имени Кирова, где станцевала следующие партии: Жемчужина («Конёк-Горбунок»), Раймонда («Раймонда»), Принцесса Флорина и Аврора («Спящая красавица»), Прелюд («Шопениана»), Сильфида («Сильфида»), Сванильда, Кьярина («Карнавал»), Актриса («Пламя Парижа»), Одетта-Одиллия. С 1939 года по 1947 год – солистка Свердловского театра оперы и балета. Покоряла любителей балетного искусства исполнением партий Царь-девицы, Медоры, Раймонды, Сольвейг, Жизели, Суламифи, Хозяйки Медной горы, Одетты. Продолжила карьеру в Минском театре оперы и балета (1947 – 1957).



Концертный номер.



Одетта.
«Лебединое озеро».

Клавдия ЧЕРМЕНСКАЯ

(1920–1997).

Балерина и педагог-репетитор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат I премии Всероссийского смотра молодых артистов балета в Москве.

По окончании Московского хореографического училища, где ее соученицами были Майя Плисецкая и Раиса Стручкова, Клавдия Черменская в 1944 году поступила в Свердловский театр, где 20 лет была прима-балериной, а затем – педагогом (с 1965 года по 1997 год). Танец Клавдии Григорьевны характеризовался лёгким полётным прыжком, виртуозной пальцевой техникой. Первая исполнительница партий Наташа («Берег счастья», 1952, балетмейстер М.Газиев), Дуняша («Левша», 1954, балетмейстер Я.Романовский), Актриса («Голубой Дунай», 1958, балетмейстер Г.Язвинский). В ее репертуаре были ведущие партии в классических и современных балетах, среди них Одетта-Одиллия, Китри, Мари, Жизель, Медора, Аврора, Лауренсия, Хозяйка Медной горы, Эсмеральда, Тао Хоа.

Нина МЕНОВЩИКОВА

(1934)

*Балерина и педагог-репетитор.
Народная артистка СССР.*

Окончила Пермское хореографическое училище, в 1956-1975 годах – солистка Свердловского театра оперы и балета, затем до 1989 года педагог. В искусстве Нины Меновщиковой блестящая техника сочеталась с драматической глубиной исполнения и сценическим обаянием. Её танец был отмечен чистотой линий и поз, хрупкостью, изяществом. В 1973 году первая за всю историю театра была удостоена звания «Народной артистки СССР». Первая исполнительница партий Маша («Сердце Марики», 1959, балетмейстер Г.Язвинский) и Марыся («Янко-музыкант», 1961, балетмейстер Г.Язвинский). В репертуаре балерины были разнообразные партии: Мари, Аврора, Одетта-Одиллия, Жизель, Никия, Китри, Эгина и Фригия, Сольвейг, Ширин, Золушка, Медора, Октавия.



«Жизель».



После окончания Пермского хореографического училища по классу народной артистки СССР Л.П.Сахаровой Вера Абашева в 1975 году уверенно вошла в труппу Свердловского театра оперы и балета. Ей, как и другим воспитанницам Людмилы Павловны, было присуще уверенное владение сложным языком танца и умение сделать элементы хореографии точным и ярким выражением состояния своих героинь, что в артистической профессии, порой, является самым главным.

Блестящим дебютом Веры Абашевой стала партия Беатриче в спектакле «Слуга двух господ». Постановщиком

Вера АБАШЕВА

*Солистка балета. Педагог-репетитор.
Заслуженная артистка России*

балета на свердловской сцене выступил маститый хореограф Николай Бояричков. Исполнение на премьеру технически сложной партии, насыщенной чисто мужскими прыжковыми вариациями во втором акте (героине приходится действовать за своего брата Федерико), было доверено молодой танцовщице. «Образы, созданные Абашевой, порадовали нас своим неистощимым оптимизмом, жизнелюбием, без которых невозможно представить себе героев пьесы Гольдони» – так отзывалась местная пресса о премьере балета.

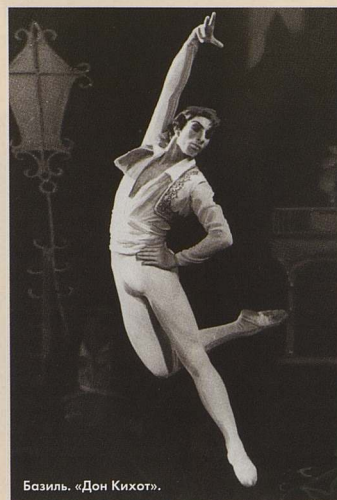
После успешного дебюта Веру Абашеву стали активно вводить в новые спектакли в качестве исполнительницы главных партий. В репертуар балерины вошли Одетта-Одиллия («Лебединое озеро»), Медора («Корсар»), Никия («Баядерка»), Жизель, Мирта («Жизель»), Сольвейг («Пер Гюнт»), Эгина («Спартак»), Клеопатра («Антоний и Клеопатра»), Хозяйка Медной горы («Каменный цветок» А.Фридендера), Зарема («Бахчисарайский фонтан»), Чертовка («Сотворение мира»), Анна Каренина («Анна Каренина»), Кармен («Кармен-сюита»).

Вера Абашева станцевала практически весь классический репертуар, шедший на свердловской сцене в 80-х

годах. Театралам запомнились роли, созданные Верой Абашевой и в спектаклях современных хореографов. Каждая ее работа, возникающая как итог творческих исканий, позволяла говорить о многогранности ее дарования не только как балерины, но и как драматической актрисы, умеющей создать неповторимый образ, придать ему черты психологической правдивости, наполнить его живыми и яркими чувствами.

Этапной для балерины стала партия Леди Макбет в балете «Макбет» К.Молчанова, поставленном главным балетмейстером театра Александром Деметьевым. Вера Абашева стала первой исполнительницей заглавной партии. В рецензиях на премьеру отмечали, что успех постановки во многом был предопределен актерским и хореографическим воплощением многозначного образа Леди Макбет Верой Абашевой.

После окончания сольной карьеры Вера Павловна осталась в театре уже в качестве педагога-репетитора. Основной ее педагогической работой является собственный бесценный опыт, помогающий найти индивидуальный подход к каждому артисту, раскрывая в нём-то лучше, что заложено природой.



Юрий ВЕДЕНЕЕВ

*Солист балета. Педагог-репетитор.
Заслуженный артист России.*

В профессию педагога-репетитора Юрий Веденеев пришел в 2005 году после блестящей карьеры танцовщика. В 1975 году выпускник Московского хореографического училища, которому пророчили карьеру в Большом театре, приехал в Свердловск и остался в нем навсегда. Здесь Юрий Веденеев состоялся как профессиональный танцовщик, став премьером екатеринбургского балета, участником новых постановок и творческих проектов театра. Тридцать лет на сцене – срок редкий для балетного артиста. За эти годы Юрий Веденеев станцевал весь веду-

щий репертуар – более сорока разноплановых сольных партий, художественный уровень которых по достоинству оценили и пресса, и зрители.

Придя в свердловский театр, Юрий был поражен высоким уровнем труппы. Здесь работали выдающиеся личности, творцы: народная артистка СССР Нина Меновщикова, народная артистка России Елена Гускина, Елена Степаненко, Анатолий Григорьев, Маргарита Окатова, Николай Ильченко. В театре ставили спектакли ведущие хореографы страны – Игорь Бельский, Николай Бояричков, Олег Виноградов, Наталья Ка-



саткина и Владимир Василёв, Петр Гусев, Евгений Чанга, Азарий и Александр Плисецкие, а также главный балетмейстер театра Александр Дементьев. Работа с такими выдающимися мастерами способствовала профессиональному росту, давала импульс для новых открытий.

Сценическая карьера Юрия Веденева началась сразу с больших партий – Спартак («Спартак»), Базиль («Дон Кихот»), Вронский («Анна Каренина»). Затем последовали не менее значимые роли – Макбет («Макбет»), Ромео («Ромео и Джульетта»), Принц Зигфрид («Лебединое озеро»), Хозе («Кармен-сюита»). И каждая последующая работа становилась более высокой ступенью мастерства, открывала новые грани таланта.

Свою коронную партию из балета «Жизель» Юрий Веденев готовил с вы-

дающимся хореографом Михаилом Леонидовичем Лавровским. Юрий точно вел партию Альберта «дорогой ошибкой и прозрений, чтобы наделить его к финалу творческим даром поэта, создавшего вообразимую страну». Высокая техничность актера, его полетные прыжки и стремительные вращения придавали особый блеск его глубоко страдающему герою. В 1979 году на фестивале Жоржа Энеску гармонично сценического дуэта Елены Гускиной и Юрия Веденева румынская пресса назвала чарующей.

В танце Юрий Веденев всегда добивался хореографической свободы и различной выразительности, погружая зрителя в мир драматических коллизий, глубоких страстей, философских размышлений. Более двух тысяч раз Юрий Веденев выходил на сцену, чтобы подарить зрителям настоящий

праздник, эмоционально приподнимая и завораживая зал, получая в награду признание и восторженные аплодисменты поклонников.

Сегодня Юрий Александрович выступает в качестве наставника по профессии, педагога-репетитора ведущих солистов балета заслуженного артиста России Алексея Насадовича, Виктора Механовича, Елены Соболевой (Сусановой), Кирилла Попова и многих других солистов и артистов труппы нашего театра, передавая свой бесценный опыт.

За многолетний плодотворный труд, высокий профессионализм, большой вклад в развитие культуры и в связи со 100-летием Екатеринбургского театра оперы и балета в 2012 году Юрий Александрович Веденев был награжден Почетной грамотой Министерства культуры Российской Федерации.



Китри. «Дон Кихот».

Лилия ВОРОБЬЁВА

*Солистка балета. Педагог-репетитор.
Народная артистка России.*

валась, что всю жизнь ей необыкновенно везло на педагогов. В Свердловском оперном – как подарок судьбы – её встретила педагог-репетитор заслуженный деятель искусств России Клавдия Григорьевна Черменская, прославленная балерина 40-50-х годов. Умный и тонкий мастер, К.Г.Черменская учила видеть и чувствовать целое, выделить главное, а затем оттачивать детали. Глубоко уважая Клавдию Григорьевну, восхищаясь ею, Лилия стремилась привнести своё видение образа, своё понимание его характера. И педагог относилась к этому бережно и с пониманием, помогая балерине создавать свой «почерк».

Первой большой партией балерины стала Золушка в одноименном балете С.С.Прокофьева. Открытие её для зрителей было неожиданным и ошеломляющим: «Танец Лилии, оставляющий одновременно ощущение точной выверенности каждого движения и свободной импровизации, напомнил, как много значит в искусстве индивидуальность. Она покоряет силой артистизма, упорностью творческим счастьем. За внешней непосредственностью, подчас наивностью в танце балерины кроется творческая воля, бьётся мысль» (газета «Советская культура»), «Лилия выделялась своими данными: огромный шаг,

высокий, лёгкий прыжок, стремительное верчение, устойчивость и, что для начинающей балерины было удивительно – уверенность танца» (газета «Вечерний Свердловск»).

Высокая техника классического танца, неповторимость художественной индивидуальности позволили Лилии Анатольевне около 30 лет удерживать положение ведущей балерины труппы нашего театра. В её репертуаре были такие партии, как Аврора («Спящая красавица» П.И.Чайковского), Китри («Дон Кихот» Л.Минкуса), Сильфида («Сильфида» Х.Левенскольда), Джульетта («Ромео и Джульетта» С.С.Прокофьева), Жизель («Жизель» А.Адама), Ева («Сотворение мира» А.П.Петрова), Эсмеральда («Эсмеральда» Ц.Пуни), Маша («Щелкунчик» П.И.Чайковского) и другие.

Творчество Лилии Воробьёвой покорило отточённость танца, одухотворённостью, темпераментом, блестящим владением хореографической лексики, особым актёрским обаянием, искренностью и проникновенностью образов: «В жизни Лилия Анатольевна скромный, сдержанный человек. От неё идёт ощущение серьёзности, самоуглублённости, внутренней сосредоточенности. И вдруг такое ослепительное перевоплощение на сцене в «Дон Кихоте» (это её стихия). На глазах свершалось чудо

Лилия Воробьёва поступила в труппу Свердловского (ныне Екатеринбургского) театра оперы и балета в 1970 году сразу после окончания Пермского хореографического училища, получив прекрасную подготовку в классе легендарного педагога народной артистки СССР Людмилы Павловны Сахаровой.

А до этого ещё девочкой Лиля увидела по телевизору «Лебединое озеро» и «зоболела» балетом. Мама отвела её в балетный кружок при Дворце пионеров, которым руководила замечательный педагог О.Ф.Щадных. Ольга Федотовна была учителем по призванию и умела безошибочно угадывать будущее. Её школу прошла и наша знаменитая свердловчанка – народная артистка СССР Нина Меновщикова.

Лилия Анатольевна не раз призна-



преображения. Внезапно она вылетает в огромном прыжке, подобно метеору, зажигая всех вокруг себя. Её танец наполнен горячим дыханием Испании. Радость бытия, казалось, била фонтаном. Пьянящие дуэты сменялись взрывной экспрессией обоих партнёров. Лилия буквально упивалась каскадом сложнейших движений, прыжков. И зритель отвечал аплодисментами (Людмила Чекменёва, «Вечерний Екатеринбург»).

Партнёрами Лилии были многие замечательные солисты Екатеринбургского театра оперы и балета, среди них заслуженные артисты России Евгений Амосов, Николай Остапенко, Владимир Половинкин, Александр Фёдоров и Юрий Веденев: «Свой успех Лилия разделяет с партнёром – замечательным танцовщиком Юрием Веденевым. Ведь хороший партнер – половина успеха. Он очень надёжен. У Юрия сильные, бережные руки. Такие разные в жизни, на сцене – одно целое, дуэт

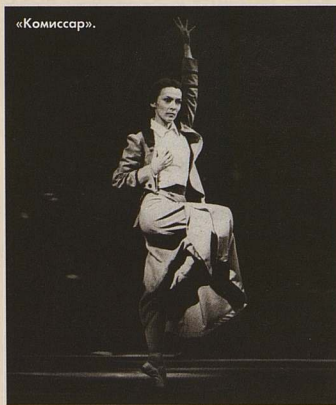
души» (Людмила Чекменёва, газета «Вечерний Екатеринбург»). Особенно это было важно во время выступления на зарубежных сценах. Где только не пришлось им побывать! Мастерство танцовщиков получило признание на всех континентах. Солистам свердловского театра рукоплескали зрители Японии, Италии, Франции, Швейцарии, Дании, Норвегии, Финляндии, Австрии, Германии, Индии, Южной Кореи, Чили, Бразилии. Выступления Лилии Воробьёвой пользовались особой любовью у публики.

В 1987 году Лилии Воробьёвой было присвоено почётное звание «Народный артист РСФСР».

Большой исполнительский опыт, обширное знание хореографических текстов спектаклей, понимание классики, владение характерной и современной пластикой позволило Лилии Анатольевне, закончив артистическую деятельность, плодотворно осуществлять

педагогическую и репетиторскую работу над текущим репертуаром и новыми постановками. Сейчас Л.А.Воробьёва является педагогом-репетитором балетной труппы и успешно передает свой богатый опыт молодым исполнителям, ведущим солистам Екатеринбургского театра оперы и балета, щедро делясь с ними тайнами своей профессии. Среди ее учеников заслуженные артисты России Маргарита Рудина и Алексей Насадович, Виктор Механович, Елена Соболева (Сусанова), Елена Кабанова, Олеся Мамылова, Елена Воробьёва, Елена Трубецкова (Грозных) и другие.

За многолетний плодотворный труд, высокий профессионализм, большой вклад в развитие культуры и в связи со 100-летием Екатеринбургского театра оперы и балета в 2012 году Лилия Анатольевна Воробьёва была награждена Почетной грамотой Министерства культуры Российской Федерации.



«Комиссар».

Татьяна ЛУАНЬ-БИНЬ

*Солистка балета. Педагог-репетитор.
Заслуженный работник культуры России.*

Хорошая школа (Татьяна Луань-Бинь – выпускница Московского хореографического училища), сценичность, музыкальность, чувство танца, его характера и стиля позволили танцовщице исполнить на сцене уральского театра весь характерный репертуар, в том числе и заглавные партии Кармен и Клеопатры. Актерское дарование делали ее образы яркими и неповторимыми. Она была интересна и органична как в комической амплуа Мадам Грицацуевой в «Двенадцати стульях», так и в трагическом – Анна («Анна Каренина»). За время артистической карьеры Татьяна Луань-Бинь работала с такими выдающимися хореографами как Юрий Григорович («Легенда о любви»), Олег Винogradов («Сильфида»), Петр Гусев («Баядерка»). Это сформировало ее художественный вкус, повысило профессиональный уровень и видение исполняемого произведения.

В 1993 году началась педагогическая карьера Татьяны Луань-Бинь. За годы работы педагогом-репетитором с ее участием было поставлено более тридцати балетных спектаклей, таких как «Павана мавра», «Серенада», «Тема с вариациями», «Сильфида», «Дон

Кихот», «Ромео и Джульетта», «Спящая красавица», «Каменный цветок», «Лебединое озеро», «Баядерка», «Жизель» и многие другие. Татьяна Юрьевна глубоко преданный профессии, очень требовательный, принципиальный и аналитически мыслящий педагог. Она умеет добиваться поставленных целей не только в техническом исполнении, но и создании художественного образа, умеет находить психологический контакт с артистами, создает в балетном классе истинно творческую атмосферу.

В последние годы Татьяна Луань-Бинь много сил и опыта отдает работе с женским кордебалетом. Подтверждением успешности ее труда стала специальная премия «Браво!» Свердловского областного конкурса СТД, где в номинации (впервые созданной для нее) была присуждена премия «За высокопрофессиональную работу с кордебалетом».

За многолетний плодотворный труд, высокий профессионализм, большой вклад в развитие культуры и в связи со 100-летием Екатеринбургского театра оперы и балета в 2012 году Татьяна Юрьевна Луань-Бинь была награждена Почетной грамотой Министерства культуры Российской Федерации.



ПРЕМЬЕРЫ ТЕАТРА

(2007 – 2012 гг)

За последние годы репертуар театра пополнился классическими балетами, а также спектаклями на музыку современных композиторов и хореографическими произведениями, впервые поставленными на российской сцене.

«КОРСАР» (2007)

Мargarита Рудина – Медора
и Алексей Насадович – Конрад.



На екатеринбургской сцене предстал «Корсар» А.Адана в хореографической версии Жана-Гийома Бара – балетмейстера Парижской Оперы. Музыкальным руководителем постановки выступил Михаэль Гюттлер. Особенностью постановки этого балета стало соединение в одном спектакле двух разных танцевальных школ – русской и французской. Жан-Гийом Бар постарался сохранить близость к оригинальным постановкам, потому что они, по его словам, вполне логичны и музыкальны. Балетмейстер лишь стремился, чтобы в этой хореографии, которая очень академична, все движения были бы осмысленными, а танец был бы напол-

нен содержанием. Первое, что подкупает в новом спектакле, – глубокое знание истории вопроса, которое хореограф-постановщик продемонстрировал в своих весьма ценных исследовательских текстах, опубликованных в буклете к спектаклю, а также – в осуществленных им на сцене текстах танцевальных. Второе – владение актерскими и танцевальными технологиями этих разных стилей и эпох, которые старался передать екатеринбургским танцовщикам Жан-Гийом.

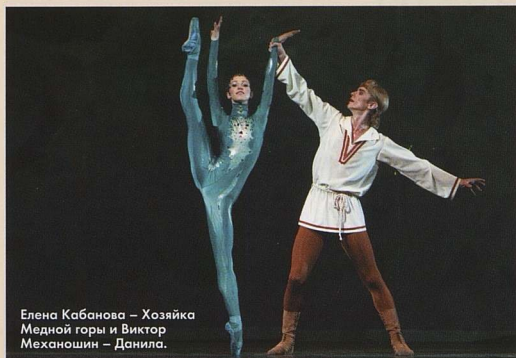
Балетмейстер сумел выигрышно подать имеющихся в труппе талантливых солистов Margarиту Рудину и Елену Сузанову (Медора), Алексея Насадовича

и Виктора Механошина (Конрад), Алию Муратову (Гюльнара), Дениса Зайнтдинова, Михаила Евгенова и Сергея Кращенко, исполняющих в разных составах Али, Бирбанто и Ланкедема.

В одном из премьерных спектаклей партию Конрада исполнил солист Парижской оперы Стефан Буйон: «Масштабные сценические манеры, умение преподнести энергичные пируэты и точно выверенные позы как воплощение страстей персонажа роднят исполнение Буйона с традициями русского балета. А яркость и выразительность его танца возвращают спектаклю романтический дух и образ главного героя» (Ярослав Седов, газета «Газета»).



«КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК» (2008)



Елена Кабанова – Хозяйка Медной горы и Виктор Механошин – Данила.



Олеся Мамылова – Катерина.

Впервые в Екатеринбурге был поставлен «Каменный цветок» С. Прокофьева. Екатеринбургский академический театр оперы и балета пригласил для создания балета солидную постановочную группу: хореографа народного артиста России Андрея Петрова, народного художника России Станислава Бенедиктова, художника по костюмам Ольгу Полянскую. Музыкальное руководство спектаклем осуществил народный артист России Сергей Стадлер.

Персонажей из сказов П.П.Бажова уральцы впервые увидели много лет тому назад. Тогда, в 1944 году, в балете

уральского композитора Александра Фридендера ожил «Каменный цветок» (дирижер-постановщик – Александр Фридендер, балетмейстер-постановщик – Константин Муллер, художник-постановщик – Владимир Людмилин). Балет был любим зрителями, о нем писали известные критики, как о «большом художественном достижении, прославляющем величие народного искусства и труда, чистоту и цельность чувств русского человека...»

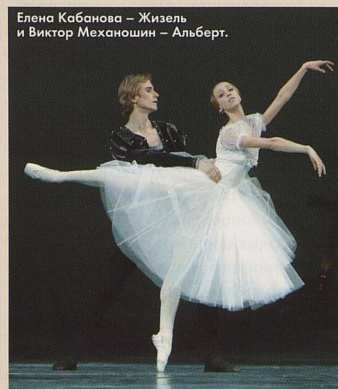
Первое же рождение «Каменного цветка» Сергея Прокофьева случилось лишь в XXI веке. Хотя классическим воплощением этого балета является вер-

сия Юрия Григоровича и Симона Вирсаладзе, театр пошел своим путем. Хореограф Андрей Петров, художественный руководитель труппы «Кремлевский балет», создал свой спектакль, не полемизирующий с постановкой мастера, но меняющий привычные акценты. Солисты театра успешно справились с поставленными перед ними творческими и техническими задачами. Особо хочется отметить Олеся Мамылову (Катерина), Елену Кабанову (Хозяйка Медной горы), Виктора Механошина (Данила) и Сергея Кращенко (Северьян), выступивших в одном из премьерных спектаклях.

«ЖИЗЕЛЬ» (2009)

Народная артистка СССР Людмила Семеняка, выдающаяся балерина и педагог Большого театра России, в 2009 году осуществила в Екатеринбургском театре оперы и балета новую постановку «Жизели» А.Адана. В основе спектакля – классическая редакция Леонида Лавровского: «Это очень тонкая субстанция – романтический балет, – высказывалась Людмила Семеняка в преддверии премьеры, – тем более в наше время, его трудно ставить, но есть великолепная редакция Лавровского хореографии Коралли, Перро и Петипа, которую мы и старались воспроизвести, внося, разумеется, своё трепетное отношение к романтическим образам классического балета». Создателями спектакля стали также заслуженный деятель искусств России Алексей Людмилин (дирижер-постановщик) и народ-

ный художник России Станислав Бенедиктов (художник-постановщик). Людмила Семеняка выступила и в качестве автора костюмов.



Елена Кабанова – Жизель и Виктор Механошин – Альберт.

Театр подготовил два состава исполнителей главных партий, обнаруживающих свою индивидуальность в трактовке классических образов: «Жизель Елены Кабановой при внешней хрупкости – обладательница своенравного характера, придающего ей волю настоять на своем в противостоянии с вилсами. Жизель Алии Муратовой, напротив, при внешней властности и стойкости обнаруживает такую душевную незащищенность, при которой любая несправедливость ранит ее смертельно. Столь же непохожи интеллектуальный, сомневающийся, ищущий граф Альберт Виктора Механошина и обаятельный, не задумывающийся о последствиях своих авантур Альберт Михаила Евгенова» (Юлия Лидова, газета «Культура»).

«ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ» (2009)



Сцена из балета.

Премьера балета «Любовь и Смерть» П.Бюльбюль оглы была представлена под занавес 97-го театрального сезона. Хореограф-постановщик заслуженный деятель искусств России Надежда Малыгина, дирижер-постановщик Фабио Матранжело и заслуженный художник Рос-

сии Игорь Иванов создали спектакль, который стал любим екатеринбургской публикой и побывал во многих странах ближнего и дальнего зарубежья.

Надежда Малыгина стремилась соединить различные стили и направления хореографического искусства, а также

приёмы, заимствованные из других театральных жанров, в единое органичное целое. Народные азербайджанские танцы, переложенные на пальцевую технику, классика, модерн – различные картины балета решены в стилистике, наиболее точно передающей содержание эпоса. События, изложенные в эпосе «Китаби Деде Горгуд», и посредством музыки раскрытые композиторским талантом Полада Бюльбюль оглы, по выражению Надежды Малыгиной, одинаково близки и доступны для понимания любого народа, они типичны для истории всего человечества. С одной стороны, содержание балета «Любовь и Смерть» глубоко национально. С другой стороны, оно не имеет национальных границ, как не имеет границ истинное искусство. Через подобные этапы самоопределения проходили все национальности, все современные государства. Балет «Любовь и Смерть» поднимает извечные вопросы бытия, вопросы о предназначении человека, о жизни и смерти, о любви, дружбе и предательстве, о долге перед родиной, перед близкими, перед самим собой.

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» (2010)

100-летию со дня рождения великой балерины Г.С.Улановой театр посвятил премьеру балета «Лебединое озеро» П.Чайковского.

Балетмейстер-постановщик спектакля народная артистка СССР Людмила Семеняка, ученица великой Га-

лины Сергеевны Улановой, отнеслась к балету П.Чайковского с большим пиететом и уважением, так как в этом произведении, по ее словам, сосредоточено все высочайшее, что есть в русском балетном искусстве. Людмила Семеняка создала авторскую вер-

сию «Лебединого озера», удачно соединив все, что зритель ждет от хрестоматийно известного балета, с небанальной трактовкой сюжета и новыми танцами. При этом данная хореография не соперничает с шедеврами Л.Иванова, М.Петипа и А.Горского,

Елена Кабанова – Одетта и Виктор Механошин – Зигфрид.



Маргарита Рудина – Одиллия и Алексей Насодович – Зигфрид.





как это случается во многих редакциях «Лебединого озера», а напротив, подчеркивает главные мотивы классических фрагментов.

Дирижером-постановщиком спектакля, полноправным соавтором его художественной атмосферы, выступил дирижер Большого театра России Павел Клиничев. В его трактовке «Лебединое озеро» предстает высокой романтической драмой: звучание оркестра и сценическое движение воспринимаются как неразрывное целое. Свою достойную лепту в решение спектакля внес заслуженный художник России Вячеслав Окунев. Он, совместно с мастерами театра, организовал на сцене готическое пространство дворцовых интерьеров, а

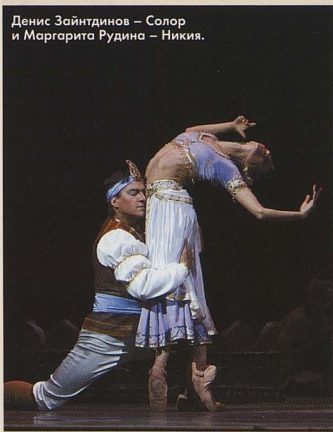
на выразительном, в стиле старинных гобеленов, супер-занавесе изобразил средневековый замок, что раскинулось на берегу холодного озера.

В премьерных спектаклях главные партии исполнили Елена Кабанова, заслуженная артистка России Маргарита Рудина, заслуженная артистка Башкортостана Алия Муратова (Одетта-Одиллия), Виктор Механович, заслуженный артист России Алексей Насадович, Никита Москалец (Принц Зигфрид), Максим Клековкин, заслуженный артист Башкортостана Денис Зайндинов (Ротбарт). Исполнители премьерных спектаклей получили отклики на своё выступление в прессе: «К чести екатеринбургской балетной труппы, артисты

сумели воплотить основные творческие идеи спектакля. Елена Кабанова в роли Одетты-Одиллии демонстрирует уровень мастерства, на котором уверенное владение техникой становится лишь средством для воплощения художественных задач. Герой Виктора Механовича – воплощенный романтический принц, увлеченный своими мечтами настолько, что не видит их воплощения в реальности. Открытием спектакля становится работа Максима Клековкина – аристократичного, вкрадчивого и властного рыцаря Ротбарта. Каждый жест этого героя пронизан энергетикой, заставляющей цепенеть окружающих его персонажей» (Юлия Лидова, «Независимая газета»)

«БАЯДЕРКА» (2011)

Денис Зайндинов – Солор и Маргарита Рудина – Никия.



Андрей Сорокин и Ольга Колотовкина – Индусский танец.



В завершении 99-го театрального сезона на сцене Екатеринбургского театра оперы и балета состоялась премьера балета «Баядерка» Л. Минкуса. Балетмейстер Станислав Фечо, чешский танцовщик и хореограф, педагог-репетитор уральского театра, выбрал для постановки хореографическую версию Мариуса Петипа 1877 года в редакции Владимира Пonomарёва и Вахтанга Чабукиани 1941 года: «Новая екатеринбургская "Баядерка" – живой спектакль, завораживающий зрителей подобно мощному водовороту, – отмечает критик Виолетта Майнище в рецензии на спектакль, – В том огромная заслуга дирижера Павла Клиничева. Кажется, что в Екатеринбурге он чувствует себя

свободнее, чем в Большом театре, что сказалось на непривычно динамичной подаче музыкального материала. Подобная интерпретация дансанта музыка заставляет артистов балета танцевать также динамично, сохраняя по возможности хореографическое "чистописание", без чего балет Петипа теряет суть и смысл» (журнал «Музыкальная жизнь»). Художники спектакля Альона Пикалова и Елена Зайцева стремились оформить сценическое пространство и костюмы в лучших традициях петербургских постановок начала XX века. К этому добавились еще одна задача: максимально приблизить визуальную сторону спектакля к месту действия – Индии. «В декорациях – роскошь и изысканность, в

костюмах – яркие цвета южной страны. Даже в "белом" акте теней лиф традиционных балетных пачек выполнен в виде национальных кофточек с коротким рукавом, что выглядит, между прочим, очень органично, словно именно так и должны быть одеты призраки из местных гор», – делилась Ольга Гончарова впечатлениями от увиденного в Екатеринбурге на страницах журнала «Балет».

«Баядерка» требует очень высокой исполнительской культуры – не только танцевальной, но и актерской. В премьерных спектаклях успешно выступили как молодые солисты театра, так и ведущие балерины и танцовщики: заслуженная артистка России Маргарита Рудина, Екатерина Пан-



ченко (Никия), Елена Кабанова (Никия, Гамзатти), заслуженный артист Башкортостана Денис Зайнудинов, Илья Бородулин, Кирилл Попов (Солор), заслуженная артистка Башкортостана Алия Муратова, Елена Грозных (Гамзатти), Андрей Сорокин (Золотой божок) и другие.

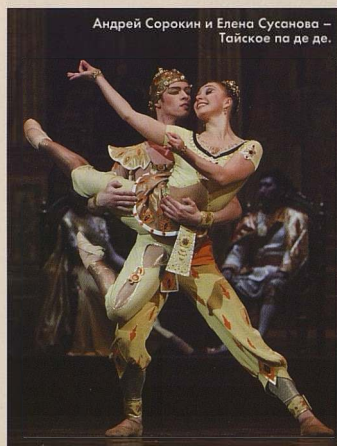
29 мая 2012 года стали известны итоги Свердловского областного конкурса театральных работ «Браво!» - 2011. Ведущая солистка Екатеринбургского театра оперы и балета заслуженная артистка России Маргарита Рудина стала лауреатом премии «Браво!» в номинации «Лучшая роль в музыкальном

театре» за партию Никии в спектакле «Баядерка» (балетмейстер-постановщик Станислав Фечо). Специальной премии Жюри фестиваля «За одухотворенное воплощение разноплановых образов» была удостоена ведущая солистка балета Елена Кабанова за партии Гамзатти и Никии.

«КАТЯ И ПРИНЦ СИАМА» (2011)

Музыку балета «Катя и принц Сиам» создал современный российский композитор народный артист России Павел Овсянников. В основе либретто лежит подлинная история любви петербургской девушки Екатерины Десницкой и сиамского принца Чакрапонга. Первым за разработку музыкального материала в своё время взялся хореограф народный артист России Андрей Петров, однако балет, созданный им несколько лет тому назад, был показан в Таиланде и более нигде не шел. Екатеринбургский театр оперы и балета поставил принципиально новый спектакль, с оригинальными либретто и хореографией. Хореограф-постановщик спектакля – заслуженный артист Эстонии Васи-

лий Медведев, дирижер-постановщик – главный приглашенный дирижер Екатеринбургского театра оперы и балета, дирижер Большого театра России Михаил Грановский, художник-постановщик – Дмитрий Чербаджи создали понастоящему красивый, зрелищный спектакль. Хореограф дает зрителю убедиться в том, что екатеринбургский театр в последнее время усилился хорошими солистами, и всем им «Катя и принц Сиам» дает возможность показать себя. В премьерных спектаклях выступили заслуженная артистка России Маргарита Рудина, Елена Кабанова, Елена Воробьева, Екатерина Панченко (Катя), Андрей Попов, Илья Бородулин, Максим Клековкин (Принц Таиланда).

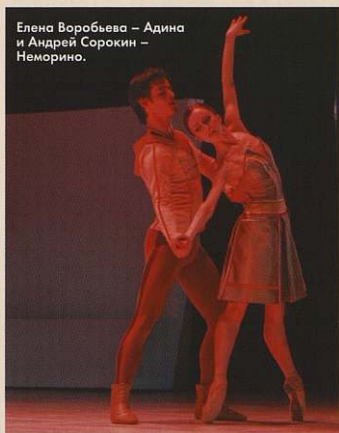


Андрей Сорокин и Елена Сусанова – Тайское па де де.

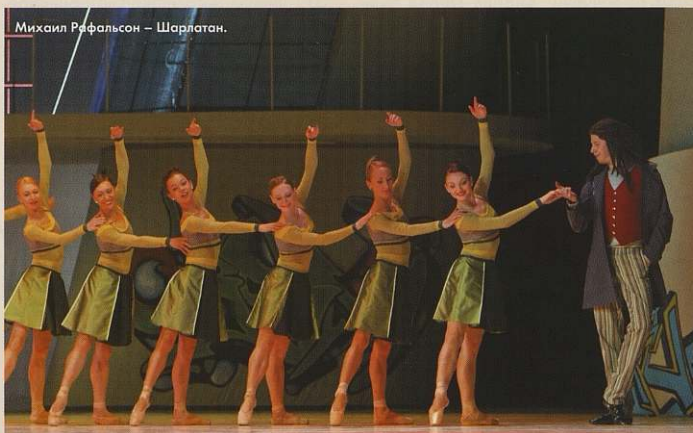


Сцена из балета.

«AMORE BUFFO» (2012)



Елена Воробьева – Адина
и Андрей Сорокин –
Неморино.



Михаил Рефалсон – Шарлатан.

В мае представил балетную премьеру 100-го театрального сезона – «Amore Buffo» по «Любовному напитку» Г.Доницетти. Хореограф-постановщик спектакля Вячеслав Самодуров рассказывает о новой постановке театра: «Балет называется "Amore Buffo", что переводится с итальянского как "забавная любовь". Это комедийный спектакль, рассчитанный в первую очередь на молодую публику. В основе либретто – несколько измененный сюжет знаменитой оперы Гаэтано Доницетти "Любовный напиток". Как и в опере, главный герой, влюблённый юноша, пытается завоевать сердце девушки с помощью "любовного эликсира". Однако в "Amore Buffo" действие разворачивается на фоне современного мегаполиса. Мы пригласили художников из Великобритании, имеющих опыт работы в театре и кино, что само по себе должно быть интересно для екатеринбургского зрителя. Стиль декораций можно назвать архитектурной фантазией. Привнеся в спектакль урбанистические элементы, мы хотели передать неповторимую атмосферу Лондона. Созданный на сцене театра образ города, в котором кипит самая разнообразная жизнь, позволяет зрителям по-новому взглянуть на хорошо знакомую историю. В основе хореогра-

фии спектакля лежат классические движения, балерины танцуют на пуантах, при этом неотъемлемой частью пластики стали элементы модерна. В результате получился сплав классического и современного танца. Я старался сделать спектакль живым, естественным, свободным от штампов и условностей, присущих хореографическому искусству, понятным любому человеку».

Над постановкой работали главный дирижер Екатеринбургского театра оперы и балета, дирижер Большого театра России Павел Клиничев, художник-по-

становщик Энтони Макилуэйн, художник по костюмам Эллен Батлер, художник по свету Большого театра России Нарек Туманян, ассистент хореографа-постановщика Клара Довжик.

Главные партии исполнили Елена Воробьева и Андрей Сорокин, Лариса Люшина и Илья Бородулин (Адина и Неморино).

Журнал «Балет» (№4, 2012) опубликовал рецензию на этот спектакль.

**Материалы и фотографии
предоставлены театром.**



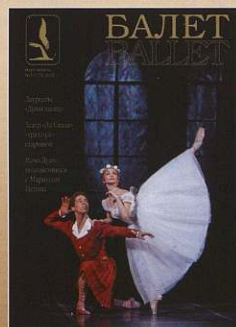
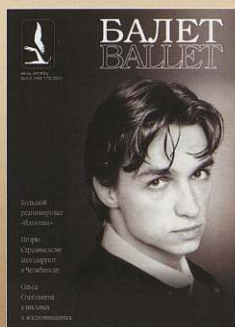
Марина Ковалёва – Нотариус
и Илья Шитов – Шарлатан.

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

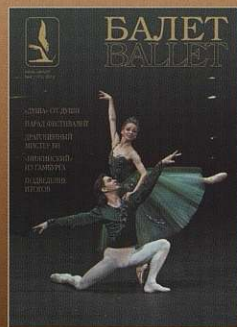
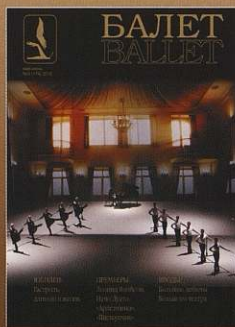
Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



*Студия
Антре*

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

СЦЕНИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮЖЕТА БАЛЕТА «ЗОЛУШКА» на русской сцене начала XIX века

В начале XIX века к литературной основе «Золушки» Шарля Перро обратился русский театр. Впервые «Сандрильона» – волшебная опера с хорами и балетом на музыку Д.Штейбелта и либретто Ш.Г.Этьена была поставлена в Эрмитажном театре Петербурга в 1810 году артистами французской придворной оперной труппы. В начале XIX века многие постановки были смешанных жанров, в них на равных правах присутствовали и оперные, и балетные номера. 15 мая 1811 года в Москве, в здании Нового Арбатского театра, была показана опера «Сандрильона» Н.Изуара на тот же либретто, но французском языке.

На русском языке (перевод либретто А.В.Лукницкого) постановка сюжета Золушки впервые состоялась в 1814 году в Малом (Деревянном) театре Санкт-Петербурга под названием «Сандрильона» на музыку Д.Штейбелта; балетмейстером постановки был И.И.Вальберх. Сохранилась программа спектакля, из которой явствует, что партию Сандрильоны исполняла Н.С.Семёнова, Рамира, принца Салерского, – В.М.Самойлов, Алидора, его наставника, великого астролога, – Г.Ф.Климовский, а также другие персонажи: Дандини, Конюший принца, Клоринда, Барон де Монтефиаскон, старшая его дочь – Превю, Тизба – меньшая, Охотник, Паж.

В этом варианте не было феи, организующей чудеса, а был наставник принца, он же великий астролог. Спектакль пользовался успехом, и 18 мая 1815 года на сцене петербургского театра прошла премьера волшебного-пантомимного балета «Сандрильона», включавшего в себя различные «сражения» и «турниры». «Грациозная танцовщица» Новицкая выступила в роли Сандрильоны, волшебника Алидора – Вальберх, Дандини – Андре (Шмит). Француз Огюст Пуаро, около тридцати лет проработавший в России, первый пантомимный танцовщик труппы, исполнял роль принца Рамира. Он был не только хорошим танцором, но и отличным балетмейстером, особенно отличался в исполнении русской пляски. Кроме того, он вёл педагогическую работу в Петербургской театральной школе и какое-то время был придворным учителем танцев. Вальберх и Огюст для сочинения балета воспользовались известной одноименной оперой, о сюжете которой Пимен Николаевич Арапов, современник балетмейстера, отзывался как об одном из «самых полезных».

С открытием здания Малого театра, куда Большой театр переехал в 1824 году, «Пепелина» была поставлена в бенефис Ж.Филлис-Анри. Следует внести ясность, кто осуществил постановку «Сандрильоны» в 1824 году. Во многих источниках обозначено, что она принадлежала Ш.Дидло и главные партии исполняла А.И.Истомина, позже Д.С.Лопухина. Однако Ю.Слонимский в монографии о Дидло, приводит весь список его постановок. Там указано, что в 1824 году 9 июня в Большом театре Петербурга в бенефис балерины Марии Николаевны Иконинной (одной из любимых учениц Дидло) давался пантомимный балет в четырёх действиях, сочинения Вальберха и Огюста, с турниром, полётами и превращениями, с танцами Шарля Дидло на музыку К.А.Кавоса.¹ Следовательно, Дидло ставил только танцы, но не весь балет.

В череде анакреонтических и мифологических постановок той эпохи это один из немногих дошедших с древних времён

сказочный сюжет, который воцарился на балетной сцене. В период романтических преобразований он отвечал эстетическим предпочтениям того времени: здесь и дворцовая парадность классицизма, и пасторальные сентименталистские страсти, и романтическое утверждение народной самобытности, разочарование в действительности и полёт в мечту.

Русский балетный театр, развивающийся под контролем двора, был аполитичным и асоциальным, «художественная активность проявлялась, прежде всего, в сфере формы, особенно исполнительской техники».²

Черты феерического спектакля, на который указывает Слонимский, давали возможность продемонстрировать схемы танцевальных номеров, феерические трюки, богатство костюмов и декораций. Кроме того, танцевальные феерии были одной из самых излюбленных театральных форм на русской сцене в первой четверти позапрошлого века. Балетный критик М.А.Яковлев, анализируя один из балетов Дидло, в 1816 году писал: «Балет есть в полном смысле зрелище. В нём пленяется одно чувство, и посему соединение искусств должно гармонизировать для достижения этой цели». И этот тезис совпадает с высказыванием Ж.Ж.Новерра о том, что «объединённые таланты всегда преуспевают».³

Следует отметить характерную особенность русской культуры того времени брать готовые формы, образцы, наработанные европейским опытом. Балет не являлся исключением. Прогрессивно настроенные и защищающие интересы своего Отечества от всего иностранного передовые умы активно полемизировали и на страницах журналов того времени таких, как «Московский телеграф», «Северная пчела», «Московский наблюдатель», «Сын Отечества» и другие. Они писали:

«Господа! Сказал я им!

«Толкуйте, толкуйте...

Только не чужое,

Скажите что-нибудь своё!»

Высказывались также претензии, что русские слишком щедры «к иностранцам, приезжающим в наше отечество». Русский театральный критик В.У.Ушаков справедливо пытался заметить, что «иностранцы недаром берут большую плату за свои труды». «Г-да Ришары и г-жа Гюльен получают огромное жалование – за свои таланты. Но сверх сего не они ли образovali у нас такую искусную балетную труппу? Не они ли в каждом спектакле показывают собою примеры рачительного исполнения своей обязанности и внимания к своему искусству, которое так желательно видеть у русских артистов? Принуждал ли кто г-на Шапелью писать музыку, а г-жу Гюльен сочинять балеты? <...> Что же их к сему побуждает? Ответ всегда один и тот же: заботливость о славе и любовь к своему искусству: два чувства, по несчастью, весьма редко встречаемые у наших соотечественных артистов».⁴

В 1823 году в Париже балетмейстер Франсуа Альбер Деконб показал свою «Сандрильону» на музыку Фелисьена Сора. Спектакль имел оглушительный успех. Через год в Москве состоялась гастроль в партии Сандрильоны французской этюали Фелицаты Гюльен-Сор, творчество которой связано с эпохой романтизма в московском балете. Она, пропагандирующая лучшие спектакли европейских хорео-

графов, препятствовала проникновению в Москву балетов Блаша и Титюса. Через год 6 января 1825 года, к открытию Большого (Петровского) театра, она осуществила собственную редакцию этого спектакля на музыку своего мужа, Фелисьена Сора. «Сандрильона» была показана во втором отделении после торжественной увертюры, написанной композитором Шольцем.

По свидетельствам очевидцев, перед началом действия «публика требовала Г-на Бове и приняла его с рукоплесканиями. Потом был представлен Пролог, приличный сему случаю, сочинённый Г-ном М. Дмитриевым. Увертюра в сём Прологе сочинена Г-ном Шольца, капельмейстера театра; первый и последний хоры Г-на Алябьева; гимн с хором Г-на Верстовского».⁵

Критики отмечали, что «увертюра Г-на Шольца прекрасна, но сожалели, что, конечно, желая сообразоваться со вкусом публики, он включил в свою увертюру вальетты в итальянском роде. Мы знаем, что Шольц имеет в музыке своей отличительный дух, и как человек, могущий иметь голос в сём искусстве, он бы не должен изменить своему замыслу. Уверьяем, что образованные любители были бы гораздо более ему благодарны, если бы он во всём сочинении выдержал собственный характер».⁶

Тремя годами позже, в 1828 году на бенефис танцовщицы Императорского московского театра г-жи Лопухиной в Петербурге рецензент «Северной пчелы» М. Яковлев писал, что «хотя в афише и было сказано, что балет Сандрильона поставлен в здеешнем театре подобно, как оный дан был в Париже, но мы не видали этого подобия, даже не нашли в нём сходства с представлением сего балета на московской сцене».⁷

О популярности этого сюжета у московской публики свидетельствует тот факт, что вновь отстроенное здание Императорского московского Большого (бывшего Петровского) театра открывается постановкой «Сандрильоны». Специально был приглашен известный в Европе, виртуозно владевший французской школой танцовщик Жозеф Ришард, однако, по свидетельству современников, с трудом владевший пантомимой. «Г-на Ришара можно поставить в число тех танцовщиков, которые поражают удивительными своими скачками: в нём мы видели весьма удачного подражателя известному парижскому прыгуну «Большой оперы», г-ну По-

лю. Ловкость и приятность, соединённая с силою его скачков, заслуживали ему громкие рукоплескания всякий раз, когда он начинал танцевать» – отмечал анонимный критик «Северной пчелы» (1828, № 81, 7 июля). Это косвенно свидетельствует о том, что партия Принца была танцевальной и технически оснащённой. Известный музыкальный критик В. Ф. Одоевский писал о спектакле: «Блеск костюмов, красота декораций, словом, всё театральное великолепие здесь соединялось».⁸ Как отмечают музыковеды, Гюльен-Сор впервые стремилась создать цельное музыкальное произведение вместо компилятивного сопровождения, практиковавшегося в то время.⁹

В обращении к сказочным сюжетам в начале XIX века ярко выраженный характер обычно носило воспевание национальной культуры прошлых веков. Представляется вполне закономерной данью времени появление постановки хореографа Адама Глушковского, попытавшегося создать на сюжет «Золушки» национальный русский спектакль.

Первоначально инициатива пересмотреть сюжет Золушки принадлежала писателю Василию Жуковскому, написавшему повесть «Три пояса, или русская Сандрильона». Это малоизвестное ныне произведение полемизировало с известной французской сказкой Перро.

Пolemика перенеслась и на балетную сцену. В противовес иностранным образцам, в том числе и французской «Сандрильоне», в постановке Гюльен-Сор, Адам Глушковский всего через год после спектакля Гюльен-Сор (1826) поставил на московской сцене трёхактный балет на музыку Фридриха Шольца по сказке Жуковского, сохранив без изменения сюжет. Первым из балетмейстеров ранее инсценировавший пушкинскую поэму «Руслан и Людмила» Глушковский вновь обратился к русской современной литературе. Сюжет Жуковского был сохранён балетмейстером в сценической постановке без изменений.

По мнению Слонимского, хореограф и постановщик Глушковский пытался «превратить русские танцы из дивертисментных номеров в оригинальное выразительное средство».¹⁰ Балет принадлежал к смешанному жанру. «Всё это роднило «Три пояса» с дивертисментами на русские темы, которые так любили московские зрители».¹¹

Оксана КАРНОВИЧ

Примечания

1. Слонимский Ю. Дидло. Вехи творческой биографии. Л.-М. 1958, с. 23.
2. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. – М.: Искусство, 1982, с. 19.
3. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. – М.: Искусство, 1982, с. 87.
4. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. – М.: Искусство, 1982, с. 94.
5. «Московский телеграф», № 3, ГПИБИ, с. 47.
6. «Московский телеграф», № 3, ГПИБИ, с. 47.
7. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. – М.: Искусство, 1982, с. 89.
8. Красовская В. История русского балета. – Л.: Искусство, 1978, с. 60.
9. Василенко С. Балеты Прокофьева. «Золушка». – М.-Л., 1965, с. 39.
10. Слонимский Ю. «Золушка» в балете прошлого: Буклет // Театр имени Кирова. – Л., 1946, с. 26.
11. Красовская В. История русского балета. – Л.: Искусство, 1978, с. 57.

Ключевые слова:

Сандрильона, Иван Вальберх, Фелицата Гюльен-Сор, Жозеф Ришард, Огюст Пуаро, Шарль Дидло, Адам Глушковский, Василий Жуковский.

Key words:

Cendrillon (Cinderella), Ivan Valberkh, Felicite Hullin-Sor, Joseph Richard, Auguste Poirau, Charles-Louis Didelot, Adam Glushkovsky, Vasily Zhukovsky.

Краткая аннотация на статью

Статья посвящена сценической истории балета «Золушка» в постановках балетмейстеров, служивших на русской сцене в начале XIX века. В череде анакреонтических и мифологических постановок того времени это один из немногих дошедших с древних времён сказочных сюжетов, который воцарился на балетной сцене.

Summary of article

Stage interpretation of the ballet «Cinderella» on the Russian stage early XIX century

The article is devoted to the stage history of the ballet «Cinderella» in the productions of choreographers who served on the Russian stage in early XIX century. In a series of Anacreontic and mythological plays of the time it is one of the few surviving from ancient times of fairy stories, which reigned on the ballet stage.

Коротко об авторе

Оксана Андреевна Карнович, педагог Московской государственной академии хореографии дисциплины «Образцы классического наследия и репертуар балетного театра» на кафедре «Хореография и балетоведение», балетовед, артистка балета, аспирант МГАХ.

E-mail: eggina100@yandex.ru

About the author

Karnovich Oxana Andreevna, a teacher of the Moscow State Academy of Choreography discipline Samples of the classical heritage and the repertoire of ballet, ballet dancer, balleteved.

E-mail: eggina100@yandex.ru

«ЗВУЧАЩЕЕ ТЕЛО».

Штрихи к музыкально-пластической эстетике П.А.Пестова

Не только профессионалы-хореографы, балетные критики и исследователи хореографического искусства, но и все, кто знаком с творчеством многочисленных учеников Петра Антоновича Пестова – крупнейшего балетного наставника современности – сходятся во мнении, что его воспитанников (при всех индивидуальных различиях, достоинствах и недостатках) объединяет, а главное – выделяет на общетеатральном фоне чрезвычайно редкое качество: ярко выраженное пластическое чувство музыки. Не следует смешивать этот феномен с даром индивидуальной музыкальности, которым от природы наделены, увы, немногие артисты. Пестов, бесспорно, умел безошибочно диагностировать тип музыкальной одарённости ученика, но гораздо важнее то, что на основе природных данных в будущем артисте балета ему удавалось воспитать своеобразный музыкально-пластический слух. Именно музыка, а точнее – стремление музыкального одухотворения всех элементов исполняемых хореокомбинаций, превращали обыденный ученический экзерсис в произведение искусства, поденную учебную практику – в утонченное творчество. Музыкально-образное наполнение каждого хореографического движения и даже каждого танцевального «дыхания» – *idea fixe* педагогики Пестова, её своеобразный эстетический код.

Все, кто когда-либо занимался у Пестова или со вниманием наблюдал его уроки, знают, что ни одно движение (*pas*) не должно было исполняться у него абстрактно-технически – «без музыки» – или, как говорил сам педагог – «без нот». Речь идет не о привычном аккомпанементе в исполнении балетного концертмейстера (к качеству которого, впрочем, у Пестова были особые требования), не о формальном звуковом фоне урока, а о чем-то более сложном и ценном, а именно – о способности учеников трансформировать язык музыки в язык хореографического движения. Для Пестова было важно не только грамотное ритмо-метрическое исполнение хореокомбинаций, то есть попадание в сильную долю (а этим требованием, увы, иногда ограничиваются даже опытные педагоги в том, что касается «музыкальности»), но пластическое движение, отражающее саму природу музыкального языка: интонирование, мелос, фактуру, агоику, архитектонику и т. д. Тело танцовщика (по убеждению Пестова) должно было инсознательно уподобляться поющему голосу, или звучащему музыкальному инструменту, осязательно выражать все интонационные напряжения и спады, интервальные расстояния, фактурные модификации и другие значимые музыкальные «фигуры речи». Примечательно, что в практике мастера многократное исполнение одного и того же учебного примера должно было быть совершенно неповторимым, зависимым от внутреннего сложения разных по образной характеристике мелодий, а главное – как и живое музыкальное исполнение, подчиняться не только законам сухого техницизма.

Не секрет, что эстетика классического балета в последнее время претерпела значительные модификации. Это возросшие требования к антропологическим меркам красоты, которые редко коррелируются с высокой танцевальной культурой, что проявляется в погоне за спортивными эффектами на академической балетной сцене. «Прыгать выше и дальше...» без всякой связи со стилем и музыкальным содержанием хореографии – худшее, что привнесло новое время в классический танец. Заметим, что речь здесь не идёт о подлинных, столь необходимых для естественной эволюции хореографического искусства новациях, оригинальности и даже акробатическая сложность которых должна проверяться, прежде всего, музыкальным чувством. У крупнейших современных хореографов (Дж. Ноймайер, Р. Пети, М. Бижар, У. Шольц, И. Килиан, Н. Дуато, Х. ван Ма-

нен, Ж.-К. Майо и др.) едва ли не главным признаком подлинного расширения пластических и образных средств хореографии является глубокое проникновение в сферу музыкального: пластические замыслы отражают не только внешнюю образно-ассоциативную канву музыки, но структурное и, если так можно выразиться, «молекулярное» строение музыкальной речи.

«Эстетизированный спорт» проник, как это ни парадоксально, именно в сферу академического танца и самым пагубным образом отразился на классическом балетном репертуаре. Одна из главных причин подобной эстетической деформации – игнорирование музыкально-образной сущности танца. Неумение слышать музыку в её всеохватном объёме и как следствие – «беззвучная», «немая» хореопластика, – все эти негативные качества, так или иначе, формируются с самых ранних профессиональных шагов будущего артиста балета. Перед хореографом-педагогом стоит невероятная по сложности и необыкновенно интересная задача: с одной стороны, необходимо привить воспитаннику серьезную общекультурную и музыкальную культуру, с другой – трансформировать его психику таким образом, чтобы своё тело он воспринимал, как звучащий, интонирующий голос. Вообще, проблема визуализации звукового образного материала воспринималась Пестовым, как весьма сложная и неординарная сфера психологии образного восприятия. В балете успех ждёт того, у кого по меткому выражению Ю. Абдокова «глаза умеют слышать, а уши – видеть»! Пестов обладал этим даром и стремился воспитать в учениках навыки пластического музыкального слуха.

Важнейшей сферой музыкальной эстетики Пестова была пластическая трансформация идеи музыкальной композиции. Музыкальную форму (особенно классические композиционные формулы) мастер ставил в разряд самых совершенных проявлений архитектурного начала в искусстве и считал, что не только балетный спектакль, но и учебный экзерсис должен выражать идею законченной музыкальной формы. Собственно, только артист, воспитанный на том, что всякая (даже учебная) хореокомбинация – это живое воплощение музыкальной композиции, а не абстрактной технической схемы, способен осмыслить дансанный и драматический материал балета, как выражение единого музыкально-хореографического процесса.

Изущая творческий стиль Пестова, обращаешь внимание на удивительную продуманность, стройность его уроков, их совершенную логическую завершенность. И в личных беседах мастер специально обращал внимание на «приём», приткрытый ему ещё Н. Тарасовым: урок классического танца должен строиться по принципам, напоминающим структуру классического литературного произведения. А сам Пестов добавлял, что ему ещё ближе аналогии с композицией классической музыкальной формы. Речь идёт о структурном членении урока классического танца на экспозицию, развитие (разработку), кульминацию и финал. Особенный архитектурный смысл заключался в том, что все его внутренние элементы (экзерсис у станка и в центре зала, разделы *adagio* и *allegro*, финал) строго подчинялись единству общей формы. Пристальный взгляд на строение пестовского урока говорит о том, что своеобразному атомарному (композиционному)дроблению можно подвергнуть даже мельчайшие детали отдельных экзерсисов, например, микроскопические фрагменты тех или иных комбинаций.

Архитектоника пестовского урока предполагала следующее соотношение композиционной структуры и пластического содержания. Экспозиции балетного урока соответствовал экзер-

сис у станка. Развитие – это, как правило, экзерсис в центре зала. Кульминация – малое и среднее *allegro*. Завершение – большое *allegro* и финал. Каждый из элементов урока обдал и своей собственной композиционной структурой. Например, в экзерсисе у станка комбинации *plié, battement tendu* и *battement tendu jeté* – были своего рода экспозицией; *rond de jambe par terre, battement fondu* и *battement frappé* – развитием; *adagio* и *grand battement jeté* – кульминационным эпизодом, а комбинация простых *relevé* – финалом. Для экзерсиса в центре зала экспозиционным эпизодом было первое *adagio*, разработочным – *battement tendu* и *battement fondu*, кульминацией – развернутое *adagio* и *grand battement jeté*. Такой вариант построения экзерсиса Пестов использовал во время работы в Москве. В Германии же он несколько изменил структуру данного раздела. Так в экзерсисе в центре зала у него оставалось только одно *adagio*, выполнявшее функции экспозиции. Остальные комбинации выполняли прежние функции.

Чтобы оценить архитектонический дар Пестова в выстраивании отдельных элементов, да и всего урока, необходимо точно знать – какой музыкой он предпочитал не столько озвучивать, сколько заполнять, одухотворять свои хореографические занятия. Стремление к четкой, но при этом очень живой (творчески экспериментальной) композиционной структуре урока – следствие великолепного чувствования принципов развертывания музыки, которое педагог-художник умел привнести в балетный класс.

Воспитывая чуткость к восприятию музыкально-хореографической архитектоники, Пестов старался развить у своих учеников большую взыскательность к верному пластическому ощущению и исполнению целых, четвертей, восьмых и даже шестнадцатых долей музыкального такта. То есть, его мотивация балетного восприятия музыкальной формы основывалась на звуковой (музыкально-пластической) конкретике, а не на эмпирических догадках и чувственных ассоциациях. Увы, не только у начинающих танцовщиков, но и у многих состоявшихся артистов чувство интонационно-агогического восприятия музыкально-пластической фразировки, если и присутствует, то на каком-то неосознанном, ассоциативном уровне. Для Пестова было важно добиться того, чтобы будущий артист четко различал не только арифметическую сущность различных музыкальных длительностей, но и образно-художественное значение, исходящее из различия между отдельными долями такта и шире – музыкально-метрическим и мелодико-агогическим соотношением отдельных эпизодов композиции.

Так, каждый *battement tendu*, исполненный на разные музыкальные размеры, обладал на уроках Пестова своим неповторимым характером. Как и в музыке (особенно барочной) в хореопластике различные временные единицы – это сложнейшая символическая система. В зависимости от поставленной учебной цели, не говоря уже о художественных задачах в театре, четверти могут визуально-пластически «выглядеть-звучать» как бы моментальными (очень быстрыми) – например, при отведении ноги в *battement tendu* в первой части экзерсиса. Возможны и другие движеческие модификации в пластическом понимании различных длительностей.

Логика музыкального формообразования вообще – и му-

зыкального развития в частности – непознаваема вне глубокого осмысления структурного сложения музыкального текста. Пестов отлично понимал это и всячески стремился привить ученикам чувство музыкальной формы через пластический резонанс музыкальной фразы. Мастер был очень требователен к концертмейстерам по части их умения находить и компоновать музыкальный материал, безукоризненно соответствующий не только технологическим, но и архитектоническим параметрам хореографических упражнений. Более того, им предъявлялись особые требования к tempo-ритмическому выделению завершения фраз (всевозможные *ritenuto, ritardando, morendo*) и, что очень показательно – к мелодической сущности (интонационному рисунку) завершения музыкальной мысли (интонационное ниспадение и т. д.). Большое формообразующее значение в построении музыкально-хореографических комбинаций имела динамическая палитра музыкального аккомпанемента (*forte, piano, crescendo, diminuendo*). Пластический резонанс на самые разнообразнейшие музыкально-динамические оттенки – один из самых примечательных и ценных элементов пестовской школы. Реплики мастера: «тише», «громче» – могли быть обращены не только к концертмейстеру, но очень часто и к будущим артистам балета.

Пестов был убежден, что образное содержание музыкального текста, верно понятое учениками, способствует логическому построению хореографического рисунка (как в исполнении отдельной хореокомбинации, так и урока в целом). Подчеркнем ещё раз, ибо это имеет принципиальное значение для анализа музыкально-пластических prerogative школы Пестова. Мастер стремится воплотить в самом построении урока идею совершенной музыкальной формы – с ясными и понятными для учащихся композиционными структурами: началом (экспозицией), развитием (разработкой), кульминацией и финалом.

Автору и в собственной педагогической практике не однажды приходилось интерпретировать пестовский урок. Всякий раз возникала мысль о совершенстве найденных им форм. Выдающемуся наставнику удавалось не на формальном (не на отвлеченно-метафизическом) уровне, а в живой творческой практике воплощать в хореографическом движении музыкальную содержательность всех хореографических элементов урока. Балетный экзерсис становился выражением динамично развивающейся циклической музыкальной композиции. Понятно, что для этого были необходимы в равной степени: природное чувствование пластического содержания музыки и фундаментальные знания в области музыкального искусства. Этими качествами Пестов обладал в полной мере. Однако самое удивительное то, что ему удавалось увлечь активной музыкальностью всех, кто оказывался рядом: от несмышлёных учеников начальных классов до искушенных артистов и опытных концертмейстеров.

Отличительной чертой школы Пестова, её своеобразной эстетической эмблемой является музыкальная одухотворённость каждого жеста, каждого движения. Техницизм, доведённый до совершенства, – это всего лишь необходимая база для пластического претворения самых разнообразных задач, главная из которых – заставить танцующее тело звучать музыкой.

Илья КУЗНЕЦОВ

Литература

1. Абдоков Ю. «Музыкальная поэтика хореографии: Взгляд композитора. Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве», М., ГИТИС, 2009.

Ключевые слова:

музыкально-пластическая эстетика, пластическое чувство музыки, архитектоника, агогика.

Key words:

Aesthetics of musical plasticity, the plastic feeling in music, architectonics, agogics.

Краткая аннотация на статью

Статья посвящена музыкально-пластической эстетике крупнейшего балетного педагога второй половины XX века – Л.А.Пестова и рассматривает ключевые проблемы хореографического воплощения музыки в академическом балетном образовании.

Summary of article

The article «Sound of the body». Peter Pestov's theory of the aesthetics of musical plasticity is devoted to the aesthetics of musical plasticity formulated by Peter Pestov, the most influential ballet teacher of the second half of the 20th century. It will examine the key challenges in choreographic musical realization in ballet education.

Коротко об авторе

И.Кузнецов – аспирант кафедры классического и дуэтного танца МГАХ. Научный руководитель – кандидат искусствоведения Ю.Абдоков.

About the author

I.Kuznetsov – post graduate student of the department of classical and po de deux dance of Moscow State Academy of Choreography.

The tutor – the candidate of science (PhD) U.Abdokov.

E-mail: ilyaballet@gmail.com



Кристина Кретова – Китри. «Дон Кихот».

Юбилею, салют!

Ежегодно в течение двадцати пяти лет фестиваль имени Р.Нуреева в Казани становится желанным праздником танца для города, артистов театра, гастролёров из разных стран мира.

Четверть века назад молодой энергичный директор Театра оперы и балета имени Мусы Джалиля Рауфаль Мухаметзянов, балетмейстер Лариса Исакова и автор этих строк задумали в «подмогу» оперному фестивалю имени Фёдора Шаляпина создать новый проект, посвященный классическому балету. Поначалу робко юное детище, ограниченное стандартным репертуаром, далеко не звёздным составом приглашенных солистов, постепенно обрело свой звёздный путь: от Российского к Международному, в итоге – имени Рудольфа Нуреева. Нуреев, приглашенный директором театра посетить Казань в качестве дирижёра, безусловно, придал фестивалю особую значимость. Просмотрев «Шурале», «Сильфиду», оценив возможности коллектива, мастер принял приглашение и вско-

ре, встав за пульт в балете «Щелкунчик», подарил фестивалю своё знаменитое имя. Жаль, Нуреев не смог далее видеть, как расширился балетный репертуар, как потянулись на фестиваль именитые артисты, как совершенствовалась казанская труппа под руководством вдохновителя фестиваля Владимира Яковлева.

Просмотрев ретроспективную выставку фотографий и буклет, удивляешься, каким только талантам не аплодировали здесь ценители искусства. Чуть сверкнула звёздочка, вспыхнуло что-то интересное, тотчас приглашение в Казань. Индивидуальность эстонки Кайи Кырб запомнилась надолго: Лебедь, Жизель, чернышовская Клеопатра; оригинальность программы Илзе Лиела, душой исполненный танец Ульяны Лопаткиной, лучистость образов

Елены Князьковой. Подарком судьбы стал тогда мало кому известный, замечательный артист Денис Матвиенко. Многие годы он вдохновлял зрителей редким даром, возвышая мужской танец безупречной техникой, элегантностью, сценическим обаянием. Блеск дуэтов в «Дон Кихоте» Осмолкина – Лобухин, Кучерук – Михалёв, Симкин – Хаманака. Кумир той поры Вадим Писарев. Как не вспомнить Алексея Ратманского в миниатюре «Видение розы» М.Фокина. Фрагменты балетных спектаклей Бориса Эйфмана, экспрессия самобытных номеров Евгения Панфилова, эффектные композиции Графического балета Геннадия Песчаного, единственные в своём роде детские эссе Николая Огрызкова, неповторимость почерка Радуги Поклитару...

Изначально в фестивале принимали

участие мастера татарской сцены. И.Хакимова, Е.Щеглова, Б.Смогулов, В.Бортыков, Е.Кострова, Л.Мухаметгалеева, ныне педагоги-репетиторы в театре и в училище.

Можно подумать, что годы фестивалей плыли по водной глади мирно, спокойно. Такого не бывает. Временный штиль часто прерывался волнением. В целом организация фестиваля сродни пасьянсу, как лягут карты: отпустит или нет руководство того или иного театра желаемого артиста, внезапная травма, аврал замен, проблемы с приездом иностранцев... Однако фестиваль Нуреева жив и здоровствует.

Появление на горизонте неистового в работе Г.Ковтуна с его героико-романтическим масштабом замыслов во многом изменило привычную эстетику балетного сочинительства доселе неведомой артистам техникой, необычными движениями, психологизмом образов. «Сказание о Йусуфе», «Пер Гюнт», «Спартак» – на них выросла плеяда талантливого молодёжи. Недаром журнал «Балет» оценил вдохновенный труд «Восходящих звёзд» Н.Канетова, М.Тимаева, или «Рыцарей балета» директора театра Мухаметзянова и худрука балетного коллектива Яковлева.

Юбилейная афиша включала известный список классики, зато актёрский состав преподнёс немало сюрпризов.

Вечный балет «Жизель». Именно «Жизель» воссоединила «золотой дуэт двадцатого века» юного Рудольфа Нуреева и приму английского балета Марго Фонтейн. Фестиваль имени Рудольфа Нуреева видел прекрасных танцовщиц: С.Лунькина, С.Захарова, Н.Осипова, Ю.Дронина, Н.Ледовская. Нынешний фестиваль стал откровением: Жизель в трактовке балерины из Лондо-



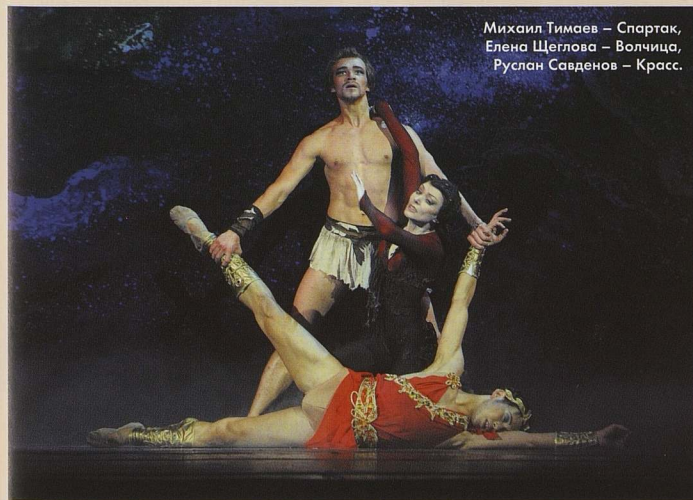
Анаис Шелендер и Джожеф Варга. «Жизель».

на Анаис Шелендер. Известные танцы и мизансцены обретали новые краски, на сцене происходило чудо естественности и душевной искренности. Милые, «говорящие» пластические штрихи, образные детали логично вливались в поток отточенной техники. Знаменитая сцена сумасшествия воспринимались без наигрыша и аффектации, всё в том же ключе искреннего, отчаянного девичьего горя. Её вилася явила мастерское единство гравюр XIX века, бесплотность призрака с чувствами земными, нежностью неискупаемой любви. В сценических рисунке, нюансах мимики, ракурсах фигурки порой угадывался улановский почерк. А на вопрос, кто с балериной работал, Анаис ответила: «Мастера школы Джона Крэнко». Удивительна

судьба артистки. В детском возрасте она была прикована к инвалидной коляске. Усилиями врачей Анаис была возвращена к полноценной жизни, а танец не только поднял её на ноги, но и на пуанты, возвысив в ранг выдающейся балерины. Своего партнёра, солиста Национального балета Нидерландов Джожефа Варгу она впервые встретила в Казани за два дня до спектакля. Москвичка Ольга Сизых – Мирта не только демонстрировала полёт прыжков и красоту арабесков, но и выявляла холодную неприступность, жесткость повелительницы вилас в тандеме с прекрасным кордебалетом.

Бренд каждого фестиваля – «Лебединое озеро». Однако на фоне достойной сценографии большинства казанских балетов этот спектакль давно нуждался в обновлении. (Вскоре после фестиваля театр показал зрелищный балет «Лебединое озеро» в декорациях и костюмах А.Злобина, А.Ипатьевой). Премьеры из Амстердама А.Цыганкова и М.Голдинг, сразив наповал всех в балете «Дон Кихот» минувшего фестиваля, в «Лебедином», к сожалению, надежд не оправдали. Отчасти взяв реванш в «Баядерке», в спектакле, где снова восхитило единозвучие кордебалета в акте «Тени», идеальный, словно вылитый из бронзы танец Р.Савденова (Божок). И образ достойный высочайшей оценки Брамин – Н.Канетов.

Имя Кристины Кретовой, примы Большого в Казани было уже известно, но для актрисы «Анюта» стала её желанным дебютом. Пленительный образ чеховской героини привлекает актрис дивной музыкой В.Гаврилина, ясно вы-



Михаил Тимаев – Спартак, Елена Щеглова – Волчица, Руслан Савденов – Красс.

Елена Евсеева – Сюймбике.
«Шурале».



строенной драматургией, подлинностью жизненных коллизий. Потому так и любит зритель «Анюту» – талантливое сотворчество В.Васильева, А.Белинского.

С каким удовольствием Кретова лепила свою Анюту, стараясь найти любопытные психологические акценты, с упоением окуналась в россыпь хореографических пассажей. Студент Иван Алексеев – попадание в десятку, юноша со страниц повести Чехова. Внешний облик, обаяние, наивная трогательность явили резкий контраст Модесту – Р.Савдену. Эта роль стала для артиста творческой победой. Смешон этот в возрасте человек с пухлым животом, слугой тщеславия и раболепия. Не лицо – маска, не улыбка – язвительный оскал. Вибрирующие телодвижения, порхающие прыжки «а ля ангелочек» сменяет ползучая пластика. Всё это сотворил отличный классический премьер.

А танцовщица Кретова? Наутро, после успешной премьеры «Анюты», она превела в полную ногу оркестровую репетицию балета «Дон Кихот», а вечером с накалом эмоций, лучезарно, технически виртуозно выступила в партии Китри в дуэте с прекрасным танцовщиком – актёром М.Лобухиным. Высокий градус спектакля подняла обворожительная Ася Першенкова. Её танцовщица с улицы улыбкой, лукавством глаз, широтой прыжка, казалась, охватывала всё сценическое пространство, ей вторил блистательный Эспада – Геррги Смилевски. Достоин внимания Цы-

ганский танец Касьяна Голейзовского в исполнении недавней выпускницы Казанского хореографического училища Айсылу Галиулиной: красивая, пластичная, умная, ибо ясно понимает, зачем она вышла на сцену, какие авторские мысли она должна донести до зрителя.

В балете «Корсар» на актёрский трон взошла прекрасная пара из Мариинского театра – Е.Кондаурова (Медора) и дебютант К.Зверев (Конрад). Давно на фестивале «Корсаре» не было столь восхитительно-гармоничного дуэта. Истинные романтики поэмы Байрона.

Красавица, ладная, словно греческое изваяние балерина играла и танцевала любовь и гордую стойкую независимость. Её Медоре было комфортно в руках мужественного красавца-пирата, героя, которому стоит доверить жизнь.

Без раритета Яруллина-Якобсона балета «Шурале» на фестивале не обойтись. Театр хранит и совершенствует это замечательное достояние. И снова Мариинка подарила своих солистов, отменно выступивших в заглавных партиях Е.Евсееву и А.Ермакова.

«Спартак», с которого начинался фестивальный марафон, во всей красе показал казанскую труппу. Единственным гостем из Михайловского театра был А.Омар, совершивший воистину героический поступок, выучив за несколько дней сложнейшую партию Спартака. Команда казанцев оказалась непобедимой: Спартак – М.Тимаев, Красс –

Р.Савдену, Н.Канетов, Клавдия – лирическая А.Елагина, прима театра А.Суродеева, коварной Ливии впервые предпочла образ возлюбленной Спартака. С успехом дебютировала в «Спартаке» надежда казанской труппы Кристина Андреева. Балерине доступно многое: сложная, прихотливая техника, чувство партнёрства, восприятие разных постановочных стилей. На её счету уже немало ведущих партий, а также конкурсных побед. Вообще молодёжь Казани выходит постепенно на творческую передовую: на конкурсе в Сочи все призовые места за казанцами: Давид Залеев (гран-при), Кристина Андреева – золото, Олег Ивенко – серебро.

Дебюты, конкурсы, текущая работа... Сколько сил отдали трудяги-репетиторы В.Прокопова, Л.Мухаметгалеева, Е.Кострова, Б.Смогулов, Е.Костылева.

Балетная афиша татарского театра, бесспорно, щедро. Тем не менее, не плохо бы вспомнить завет Нуреева «Я не хочу, чтобы моя жизнь текла по раз и навсегда установленному руслу. Я стараюсь использовать все силы открывать новые возможности... Я почувствовал неутолимую потребность разбить твёрдую скорлупу и приобрести возможность пробовать, исследовать, искать».

Балетной труппе давно пора «разбить скорлупу» и обратить взор на лучшие образцы современной хореографии.

Наталья САДОВСКАЯ

Фото предоставлены театром.



www.r-class.ru

RCLASS
RUSSIAN

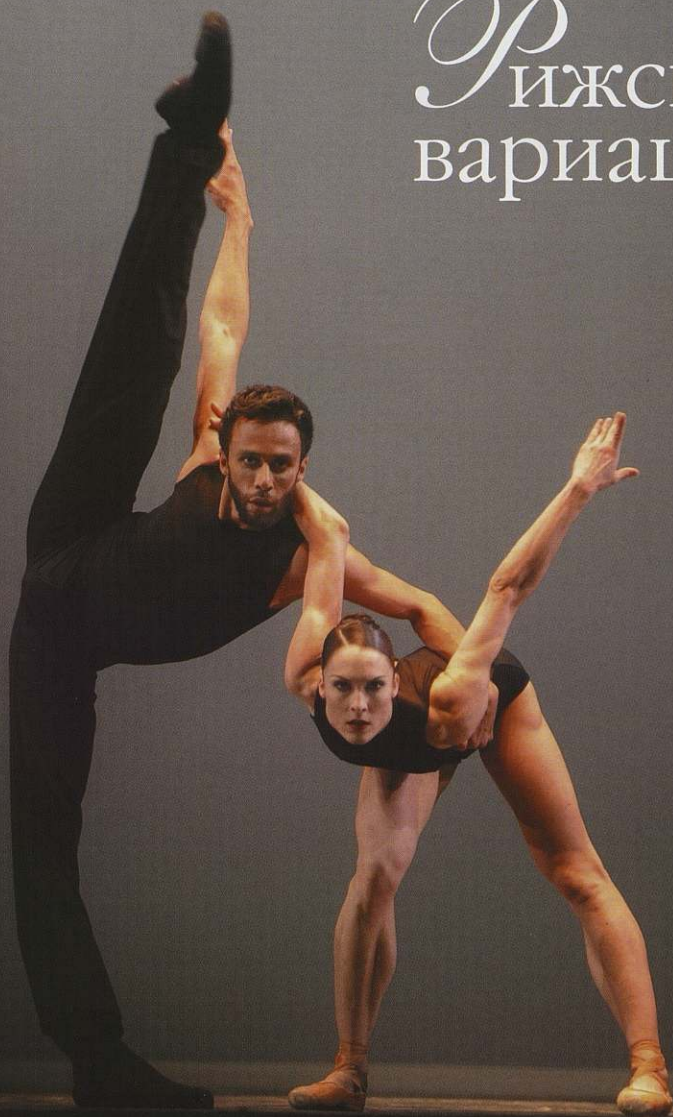


В Риге (27 апреля – 28 мая) прошел XVII Международный Балтийский фестиваль балета. Этот фестиваль, основанный известной латвийской балериной Литой БЕЙРИС, каждый год предлагает зрителям яркие балетные спектакли, танцевальные представления, художественные и фотовыставки, фестивали танц-фильма... Нынешний балтийский парад танца, проходивший при вдохновленном участии его директора – Литы Бейрис, не стал исключением.

Как и в предыдущие годы, открытие фестиваля прошло на Рижском железнодорожном вокзале и было доступно каждому, кто интересуется искусством танца. А уже через несколько дней в Латвийской Национальной опере прошел гала-концерт с участием звезд мирового балета из России, Нидерландов, Южной Кореи, Португалии, США, Литвы, Эстонии и, конечно, Латвии. Среди показанных в Риге постановок зрителей впечатлил спектакль-шоу «Необычный транспорт», где одновременно с артистами свои танцы демонстрировал настоящий экскаватор. Событием фестивальной

Дрю Якоби и Рубиналд Пронк
(Нидерланды).

Рижские вариации



программы стало выступление известной испанской труппы – «Балет Виктора Ульята» со спектаклем «Волшебное искусство танца». В этой постановке соединились классический и латиноамериканский танцы, а само действо поражаало чувственностью, энергией и мастерством. Порадовала поклонников танца и известная танцевальная компания из США «Aily ii». В рамках фестивальной программы были показаны документальные фильмы, посвященные творчеству Пины Бауш – «Пина» Вима Вендерса и «Танцевальные сны – молодые танцуют в спектакле Пины Бауш Kontakhof».

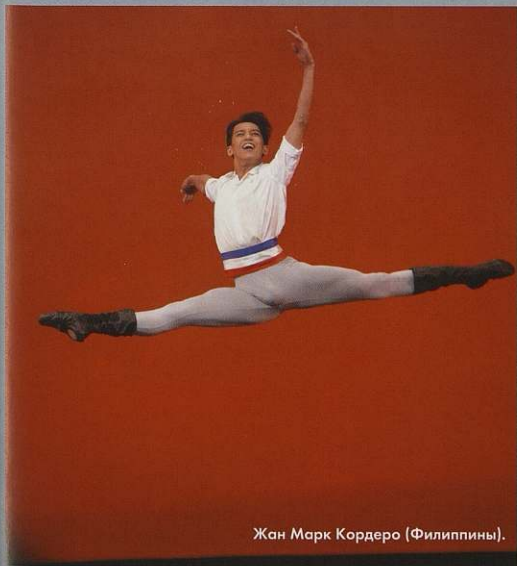
Особым вниманием на фестивале пользовалась открывшаяся в Риге выставка московского фотографа **Игоря ЗАХАРКИНА**, представившего наиболее впечатляющие балетные фотоэтюды из своего уникального фотоархива. Предлагаем вам его фоторепортаж с фестиваля.



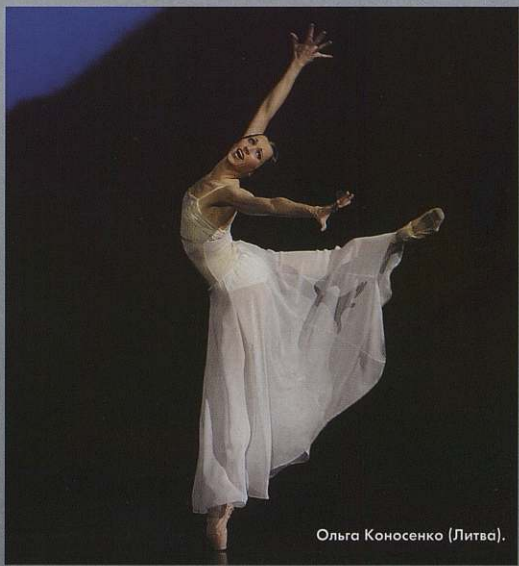
Юка Мийяки (Латвия).



Бруклин Мак (США).



Жан Марк Кордеро (Филиппины).



Ольга Коносенко (Литва).

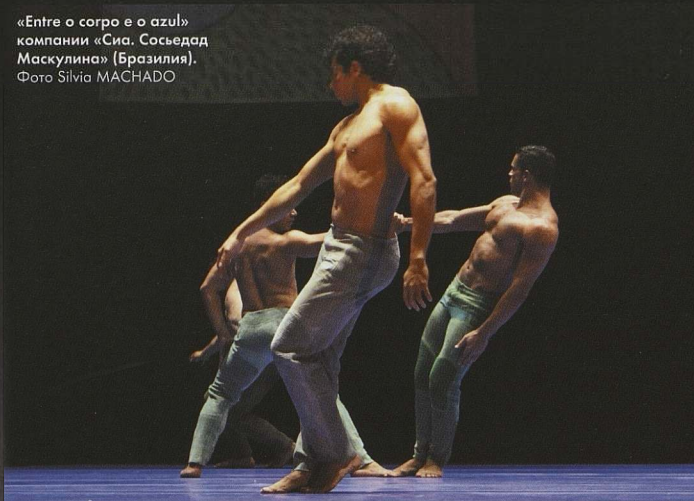
ОСТРОВА СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА *в краю бесконечных озёр*

Вот уже сорок с лишним лет в маленьком финском городке, что был когда-то задворками Российской империи, среди бескрайних озёр проходит Международный фестиваль танца. У нас бы добавили – современного танца, но в Куопио это само собой разумеется. Хотя, чего здесь на самом деле только нет. Это только кажется, что город наводняется девочками с пучочками и стройными фигурками лишь на неделю в году. На самом деле ведётся огромная, от фестиваля до фестиваля, работа. Отбираются лучшие танцевальные школы, дети в течение года репетируют новые номера с новыми хореографами, которым тоже даётся шанс показать себя в фестивальные дни. Проводится масса мастер-классов, ворк-шопов, по итогам которых своё мнение и напутствия публично высказывают ведущие хореографы Финляндии (в этом году заниматься с лучшими финскими и зарубежными педагогами приехало более 700 человек), выступления вне программы самых разных коллективов, на многочисленных площадках по всему городу. Фестиваль разрабатывает такое количество параллельных линий, что предлагаю сразу отказаться от обсуждения всего, что касается образовательных моментов, в пользу событий основной программы, лишь выразив восхищение организацией, масштабами и разумностью использования средств и ситуации. И рассмотреть момент совсем уж общий.



«Космос как предчувствие»
(хореография Ионы Халонена).
Фото Петри ЛАЙТИНЕНА

«Entre o corpo e o azul»
компания «Сиа. Соседад
Маскулина» (Бразилия).
Фото Silvia MACHADO



Второй компонент успешной работы фестиваля — «магия взаимоотношений», или атмосфера, то есть то, что можно почувствовать, уже находясь внутри, на месте. В том, что танцевальный народ со всего мира становится на несколько дней настоящим братством, кочуя вместе с одного спектакля на другой, с класса на класс, с площадки на площадку, обсуждая увиденное и рассуждая о танце, безусловно, заслуга команды, небольшой, профессиональной и наслаждающейся своим делом, во главе с директором Анной Питканен. А за то, что публика увидит, отвечает уже долгое время ещё один член команды, самый яркий, можно сказать — её лицо, знаменитый финский хореограф и танцовщик Йорма Уотинен. Программа фестиваля — его выбор и его вкус. Программа и есть третий и самый главный компонент

Из чего вообще складывается успех подобных мероприятий? На мой взгляд, у магии фестивалей есть три компонента, и первый из них — это «магия места». Что-то непременно должно цеплять в местоположении, в истории, чтобы сам факт поездки туда вызывал волнение. В этом отношении Куопио за 43 года стал местом «намоленным» в плане профессиональном. А что касается красот здешней спокойной северной природы, уверена, равнодушных тоже не остаётся: первый фантастический спектакль фестиваля участники видят уже из иллюминатора заходящего на посадку самолета, когда под тобой открывается великолепная мизансцена из сотен островков, разбросанных по бликующим на солнце бескрайним водным просторам. Впрочем, не будем отнимать хлеб у туристических компаний.

«Манускрипт» (хореография
Карла Книфа). Фото Петри
ЛАЙТИНЕНА



успеха — «магия искусства», как раз то, ради чего всё и затевается, да не у всех получается. Здесь явно получилось, ни один спектакль не был проходным. Преобладали, и это закономерно, финские компании, работающие в современных хореографических направлениях. Также приехали труппы из Бразилии, Бельгии, Польши, Японии, Индии и США. Благодаря составу артистов как-то сама собой оформилась «мужская тема» — специально ли, или витала в воздухе, но в результате большинство компаний обходилось почти без женщин, а две из них, «Балет Трокадеро де Монте-Карло» и «Сиа. Соседад Маскулина», мужские по определению, по словам Йорма Уотинена, продемонстрировали две экстремальные противоположности мужского танца. Ещё одним общим местом показалось сочетание жесткости и иронии, поразила сильная техника, ес-

«Аpart» компании «Опиньон публик».
Фото Петри ЛАЙТИНЕНА





Выступление студентов
«Танцевальной школы на сцене».
Фото Петри ЛАЙТИНЕНА

ли не сказать ударопрочность тел, при полном уходе от этой самой техники как от самоцели. И говоря об этом как о тенденции, в первую очередь вспоминаешь тех, кто показал её в чистом виде.

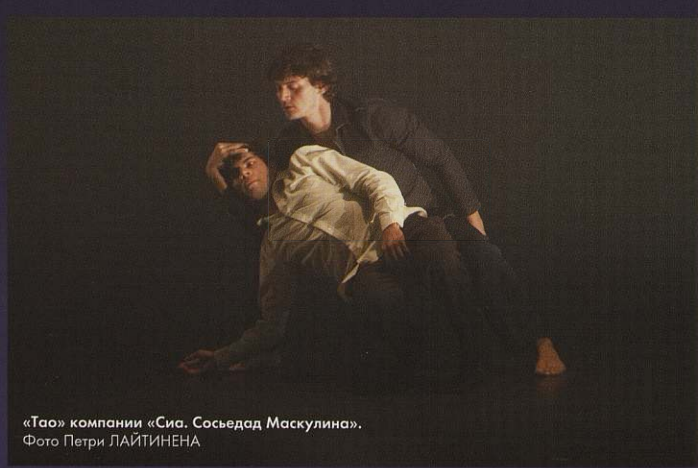
Совсем молодая бельгийская компания «Опиньон публик» (Opinion public) со спектаклем *Apart/Heid*, всего-то двух лет от роду, но с «хорошей родословной»: все пятеро (опять же соотношение мужчин и женщин – четыре к одному) – бывшие танцовщики Балета Божара, очень сильные технически профессионалы, объединившиеся в небольшую труппу, чтобы нести в мир свои идеи с платформы творческого равноправия. Организует это творчество, во всяком случае подписывается под ним как хореограф, Этьен Бешар, и результат бьёт наотмашь. Что за изысканное хулиганство! Это тот самый сорт шампанского, что и в искромётных «Шести танцах» и «Маленькой смерти» Килиана. Только мешается оно с безжалостно отрезвляющими моментами. Переходы от жесткого драйва к божественной дури неожиданны и стремительны, так что и сообразить не успеваешь, как тебя уже вовлеки в совершенно другую игру, с другими правилами. Ты ещё раздавлен очевидной жесткостью мира и людей, а они уже ломают перед тобой комедию, пафосно водружая знамя на зелёный холмик, при этом поистине гениально воспроизводя пластику прорывающихся сквозь ураган. И эти перепады обрушиваются на зрителей раз за разом, неизменно

заставая врасплох. Смысловых пластов здесь можно отыскать множество – спектакль о запутанных и парадоксальных человеческих взаимоотношениях, с юмором и серьезно. Жестко и по эмоциям, и по технике, чудовищно жестко для тел. И восхитительно лёгкий урок ни к чему не относиться серьезно!

Компания – открытие фестиваля, молодая и мощная, позволила ощутить волнение, словно тебе удалось заглянуть в будущее, в том, что их будущее станет ярким и скоро, сомнений нет.

Хорошее будущее прочат и молодому финскому танцовщику и хореографу Карлу Книфу, представшему в обеих ипостасях в спектакле «Манускрипт», навеянном загадочной «Рукописью

Войнича», нерасшифрованной по сей день средневековой книгой, написанной неизвестным автором на неизвестном языке. Попытка Карла в компании с тремя девушками расшифровать книгу и свои жизненные смыслы заворочила медитативностью, аскетизмом и пронзительным взглядом повзрослевшего фавна. Он напоминает своего, известного российскому зрителю, соотечественника Теро Сааринена, с которым неоднократно сотрудничал, впрочем, зная не так уж много о современном финском танце, вряд ли имеет смысл вычислять их взаимные влияния. Сравнение скорее для того, чтобы дать представление о стиле работы. Кстати, Теро Сааринен также представил на



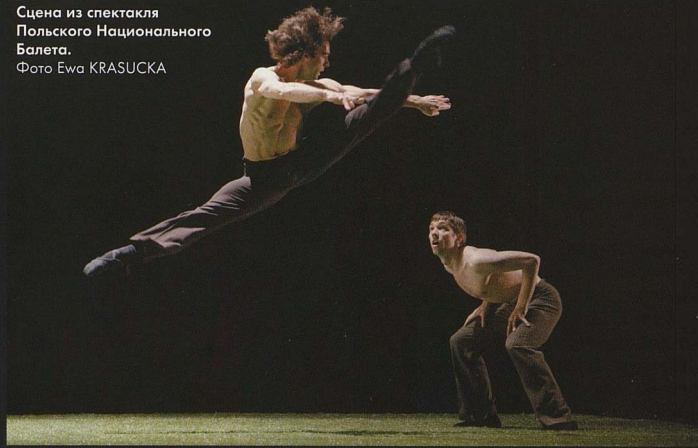
«Тао» компании «Сиа. Соседад Маскулина».
Фото Петри ЛАЙТИНЕНА

фестивале свою работу Wanha, премьерой которой в своё время состоялась именно здесь. В тот же вечер публика увидела премьеру нового спектакля художественного руководителя фестиваля Йормы Уотинена Symphony 4 – Dances для труппы Pori Dance Company в сопровождении Симфонического оркестра Куопио под руководством Атсо Алмила.

Ещё один известный финский хореограф Йона Халонен показал нетрадиционную для этого фестиваля, но очень сильную компанию из четырёх девушек в работе Whispering Cosmos – очередной «Космос как предчувствие» и, прошедшие предварительную подготовку, словно отработывающие на земле прыжки парашютисты, четыре воспарившие души. Далось им это нелегко, да и закончилось как-то неважно. Очаровательную сказку для малышек по мотивам историй о Мумми-тролле разыграли танцовщики Transsiteatteri MD, очень мило и патриотично, используя свободную пластику и доверяя детской интуиции. Известная финская хорео-

Графа из спектакля Польского Национального Балета.

Фото Ewa KRASUCKA



граф и педагог Эрви Сирен на этот раз черпала вдохновение в японской культуре, вернее в японских танцовщиках, в сотрудничестве с которыми она сделала работу под названием «Воздушный змей» (Kite), очень созвучную японской созерцательной, немного-

словной и чуждой внешним эффектам культурной традиции.

Совершенно иную культуру представили яркие бразильские танцовщики. Соседад Маскулина – «маскулина» во всех отношениях, и в том, что в компании одни лишь мужчины, и в том, что у этих мужчин много мышц. Наверное, это благодаря разным хореографам в первом спектакле Entre o corpo e o azul эти богатые тела выглядели скорее декоративными и изобразительными, очищенными от национального темперамента, зато в «Тао» – это было очень красиво. Снабженный, кажется, всеми известными бесприоритетными сценическими эффектами, густым дымом с лучами света, очень чувственными песнями, живым пианистом за роялем, спектакль околдовывал, обволакивал, как обволакивали друг друга руками мужчины в сменяющих друг друга дугах – сплошные плетения рук, невероятно чувственная вещь.

Противоположность бразильцам – мужская труппа «Балета Трокадеро де Монте-Карло», известная компания, уже много лет существующая, благодаря уморительным пародиям на русский балет, серьезно совершенствующая свою пальцевую технику. Они действительно очень смешные, действительно очень заводят публику, и действительно справляются со всей женской пальцевой техникой, даже с той, что единственно бесприоритетно взрывает зал уже больше ста лет – 32 фуэте.

Завершился фестиваль выступлением Польского Национального Балета, представившего специальную программу из нескольких современных работ, в том числе Weill suite руководителя компании Кристофа Пастора, за которую несколько лет назад он был номинирован на Приз Бенуа де ла Данс.

Ольга ГОНЧАРОВА

«Лебединое озеро». Балет Трокадеро де Монте-Карло.



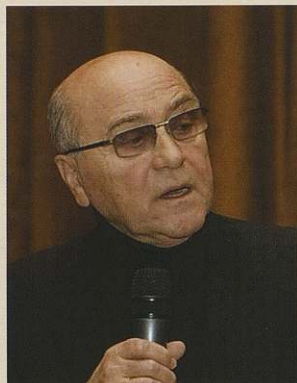
Поздравляем!

...с юбилеем



**Олега Михайловича
ВИНОГРАДОВА,**

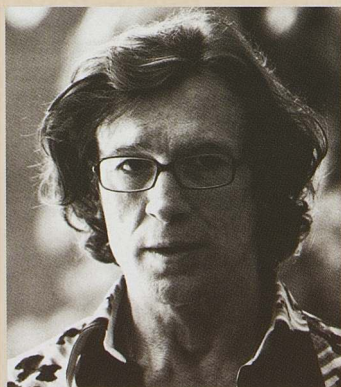
артиста балета, педагога,
балетмейстера, народного артиста
СССР.



**Евгения Петровича
ВАЛУКИНА,**

заведующего кафедрой хореографии
и художественного руководителя
балетмейстерского факультета Российского
университета театрального искусства
(ГИТИС), академика, профессора, народного
артиста России и Республики Башкортостан.

...с наградой



Начо ДУАТО,

художественного руководителя балета Михайловского театра. Начо Дуато стал командором Ордена «За гражданские заслуги», вручаемого Министерством иностранных дел и международного сотрудничества Испании.

ЩЕКА к щеке

«Небеса, я на небесах. Моё сердце бьется так, что я едва могу говорить. Кажется, я нашел счастье, которое искал, когда мы с тобой танцуем щека к щеке». «Cheek to Cheek», или «Щека к щеке» пел Фред Астер своей партнёрше по фильму «Цилиндр» Джинджер Роджерс.

И прижавшись друг к другу, щека к щеке они кружились в романтическом танце. Таком воздушном, что, казалось, каблуки их туфель едва касались паркета, не отбивая дробь, а нашептывая слова любви. Танце, таком лёгком, как страусовые перья, украшавшие белое шелковое платье Джинджер Роджерс.

Большинство зрителей были уверены, если они не муж и жена, то любовники – точно. Сегодня, когда пересматриваешь фильмы с участием Астера и Роджерс, не покидает мысль, они созданы друг для друга, они идеальная пара, самый совершенный танцевальный дуэт мирового кинематографа, неужели между ними ничего не было?

Если вернуться к цветку, то белый более всего подходил искусственной блондинке с простоватым лицом, тонкой талией и удивительно красивыми, изысканной лепки руками. И в преклонном возрасте, когда в тучной, с вульгарным макияжем женщине, перенёсшей два инсульта, невозможно было узнать невесомую Джинджер Роджерс, её руки оставались такими же ухоженными, как и во времена её кинематографических триумфов.

Вспоминая фильм «Цилиндр» и платье Роджерс, всплывает один эпизод. Когда режиссёр фильма Марк Сэндрич и Фред Астер увидели платье Джинджер, они заявили, что оно не годится для танца из-за украшавших его перьев, которые могли

слететь в любую минуту. К тому же, они напомнили артистке, что она уже появлялась в белом в фильме «Весёлый развод». Но Джинджер настаивала на своём, даже грозилась покинуть съёмочную площадку. Наконец, все примирились со страусовым платьем Джинджер. На репетицию в костюмах времени не оставалось, и сцену пришлось снимать сходу. Как и опасались режиссёр и Фред, во время танца перья начали осыпаться с платья, как осенние листья с дерева. Однако Джинджер оказалась права, во многом благодаря перьям её танец приобрёл особую воздушность, напоминая невесомое облако.

Фред Астер, чтобы загладить небольшую размолвку, преподнёс Роджерс золотой медальон, изображавший перо. После этого случая за Джинджер укрепилось прозвище «Пёрышко».

Настоящие имя и фамилия Джинджер Роджерс – Вирджиния Кэтрин МакМэт. Она родилась 16 июля 1911 года в городе Индепенденс (штат Миссури).

Вскоре после рождения Вирджинии её мать рассталась с мужем и, забрав дочь, уехала в Канзас-Сити к своим родителям. Когда девочке было девять лет, мать вышла замуж за Джона Логана Роджерса. Они втроём поселились в тexasском городе Форт-Уэрт, где её мать устроилась театральным критиком в газете. Вирджиния позже взяла себе фамилию от-



«Цилиндр».

«Баркли с Бродвея».



«Следуя за флотом».



чима, хотя юридически это и не было оформлено. Что до имени, то тут постарались сверстники девочки, для простоты общения сократив Вирджинию до Джин, впоследствии трансформировавшуюся в Джинджер.

Девочка с детства увлекалась эстрадой и цирком, а с шести лет начала заниматься танцами. В четырнадцать она стала победительницей чарльстон-турнира в Техасе. Успешно складывалась и её театральная карьера. Как-то в театр, где она выступала, приехал актёр Эдди Фой со своей водевильной программой. Неожиданно одна из его актрис заболела и срочно понадобилась дублёрша. Ею стала Джинджер Роджерс, не только заменившая актрису, но и добившаяся серьёзного успеха. Вскоре Джинджер отправилась в гастрольное турне с этими водевилями, а затем на полтора года обосновалась в театре города Медфорд в штате Орегон. Этот театр спустя годы будет носить имя Джинджер Роджерс.

В 1926 году Джинджер дебютировала как профессиональная танцовщица, затем со своим первым мужем Джеком Пеппером стала выступать с танцевальным номером «Джинджер и Пеппер». Но так как брак длился недолго, то и совместные выступления быстро закончились. С мужьями, по части количества, у Джинджер всё складывалось неплохо, их было в общей сложности пять. А ещё достойное количество любовников: артисты, режиссёры, продюсеры. Но не мужчины определяли её карьеру. Главной в жизни Джинджер с детских лет оставалась её мать. Критик, сценаристка, продюсер мать взяла на себя заботы сначала о театральной, а потом и кинематографической карьере дочери.

В 1929 году состоялся бродвейский дебют Джинджер в мюзикле «Сверхскоростной». Затем последовало приглашение в другой мюзикл, шедший на Бродвее, «Без ума от девушек». Здесь она и познакомилась с Фредом Астером, ставшим танцы для этого спектакля. Вряд ли, тогда эти двое могли предположить, что скоро они вновь встретятся, уже на съёмочной площадке.

Это произошло в 1933 году на фильме «Полёт в Рио». Дебютная картина дуэта Астер-Роджерс принесла им шумный успех, задвинув далеко назад главных исполнителей.

Фред Астер и Джинджер Роджерс ничего сверхъестественного там не вытворяли, просто танцевали. Но как! Их кариока, когда они танцевали, соприкоснувшись лбами, буквально осветила всю картину.

Режиссёр Стенли Донен, снявший мюзикл «Поющие под дождём», так описывал свои впечатления от ленты: «Мне было девять лет, и я никогда ничего подобного не видел. Казалось, что-то внутри меня взорвалось... Я возвращался в кино-театр каждый день, пока шёл этот фильм. Должно быть, я видел его раз двадцать...»

В 1934 вышел «Весёлый развод», где Фред и Джинджер снова танцевали и влюблялись, и ставший одним из самых кассовых фильмов того года. Последовавшие за ним «Цилиндр» и «Роберта» бьют кассовые рекорды 1935-го. В 1936-м выходит на экраны фильмы «Следуя за флотом» и «Время свинга». И вновь зрители восхищались феноменальным дуэтом. Артисты занимали третье место в десятке самых популярных звёзд Голливуда. В 1937 году появилась картина «Давайте потанцуем», где Астер и Роджерс поражают своим лёгким танцем не только в туфлях, но и на роликовых коньках. Успех, деньги, снова успех и вновь деньги, и вновь фантастический успех. Кажется, ну, что ещё? Снимайся, танцуй, наслаждайся восторгами миллионов кинозрителей.

Но в какой-то момент Джинджер решила доказать себе, Фреду, всем, что она не только партнёрша Фреда Астера по танцам, но настоящая драматическая актриса. В 1939 году Роджерс попросила сделать перерыв в мюзиклах: «Я не хочу делать музыкальные фильмы в следующем году. Не поймите меня неправильно – будто я неблагодарна мюзиклам за всё, что они для меня сделали. Однако за последние четыре года я повторяю одно и то же, с незначительными вариациями».

И ей удалось предстать на экране новой, не танцующей Роджерс, и даже получить в 1940 году премию «Оскар» за роль в

фильме «Кити Фойл». Через два года Роджерс проявила себя уже не в драматическом, а в комедийном амплуа в «Майоре и малютке». Будут и другие роли, Роджерс стала одной из самых высокооплачиваемых в Голливуде женщин звёзд, а в 1949 году вновь встретилась с Астером, сыграв с ним в фильме «Баркли с Бродвея». Хотя картина и пользовалась успехом, но того зрительского восторга, что сопровождал Роджерс в предыдущих совместных фильмах с Астером, уже не случится.

В своём последнем фильме – биографической ленте «Харлоу» (1965), посвященной голливудской кинозвезде 1930-х годов Джин Харлоу, она сыграла её мать. Причем, некоторые вспоминают о матери самой Джинджер, как и мать Харлоу контролировавшей каждый шаг знаменитой дочери.

Если с кино всё будет закончено, то театральная и телевизионная карьера Роджерс продлилась достаточно долго. Она играла в мюзиклах «Хэлло, Долли!» (1965), «Мэйм» (1969), выступала на телевидении и в престижных ночных клубах Нью-Йорка, Лас-Вегаса, Сан-Франциско...

Вообще Джинджер была ярким, энергичным, разностронним человеком. Любила рыбалку, играла в гольф и теннис, увлекалась плаванием и стрельбой по тарелочкам. А ещё занималась живописью и скульптурой. Но никогда не продавала своих работ, даже когда поступали предложения.

Сейчас невозможно что-то с уверенностью утверждать, так много всего вокруг них накручено и придумано, столько сказано, рассказано... Наверное, были у Джинджер и недовольство, и обиды, и ревность. Думается, она хорошо понимала, кто в их дуэте есть кто, поскольку её фамилия всегда стояла после фамилии Астера.

Некоторые говорили, что они плохо ладили друг с другом, между ними часто возникали ссоры, поскольку Астер требовал от Джинджер невозможного..., но ведь и себя он не щадил. Поэтому и танцы их выглядели, как только что рождённая импровизация. Никаких швов, нестыковок, всё на одном ды-



«Следуя за флотом».



«В ритме свинга».

хании, глаза в глаза, щека к щеке. Другие считали, что истории об их ссорах – ложь, придуманная продюсерами, чтобы подогревать зрительский интерес к звёздной паре.

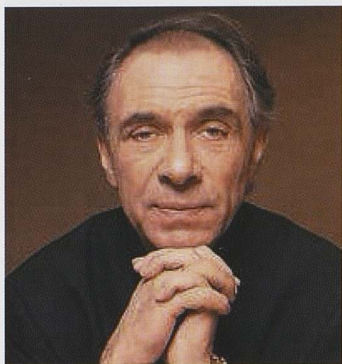
В 1986 году, незадолго до своей смерти, Астер сказал о Джинджер: «Все партнеры, с которыми я когда-либо танцевал, думали, что они не могут станцевать это или то, но, конечно, потом они могли. Такие мысли приводили к тому, что они всегда плакали. Все, кроме Джинджер. Нет, нет, Джинджер никогда не плакала!» А Джинджер, вспоминая Астера, говорила: «Я обожаю этого мужчину. Я всегда обожала его. Он был наиболее счастливым случаем, который когда-либо случался со мной. Фред был всем для меня. Я смотрела на него глазами девочки из маленького городка, которая получила то, о чем и не мечтала...»

В 1987-м году на экраны вышел фильм «Грязные танцы», где зрителей пленил нежный и мужественный танец Патрика Суэйзи. Не осталась равнодушной к искусству Суэйзи и Джинджер Роджерс.

Патрик Суэйзи побывал в гостях у Джинджер Роджерс. Об этой встрече, которая произошла в 1990 году, за пять лет до смерти Джинджер, появились отклики в прессе. Журналисты приводили и слова, сказанные уже тяжелобольной Джинджер молодому голливудскому артисту: «Я никогда не воспринимала танцы как физические упражнения: для поддержания себя в хорошей форме есть велосипед. Во времена расцвета нашей голливудской карьеры нам с Астером приходилось иногда репетировать по восемь-девять часов в день. Но я никогда не страдала от этого напряжения. Часы пролетали, словно минуты. Танцу нельзя научиться – он бурлит в вас, как молодая кровь».

Владимир КОТЫХОВ

На фотографиях из фильмов Джинджер Роджерс и Фред Астер.



АРТИСТ И ПОКЛОННИК

Фёдор Чеханков – популярный артист театра и кино, телевизионный ведущий и завятый балетоман. Его всегда можно было встретить на балетных премьерях и на выступлениях зарубежных трупп. Фёдор дружил с прославленными артистами отечественного балета. На конкурсах артистов балета в Перми вручался приз его имени. Фёдор Чеханков был своим в очень узком балетном кругу. И вот его не стало. В память об артисте, отзывчивом человеке и увлеченном поклоннике танца редакция публикует интервью с Фёдором Чеханковым, которое он дал несколько лет назад Владимиру Котыхову.

– Слово «балетоман» происходит от «балет» и греческого слова «таπία» – «безумие, неистовство», когда это безумие охватило Вас?

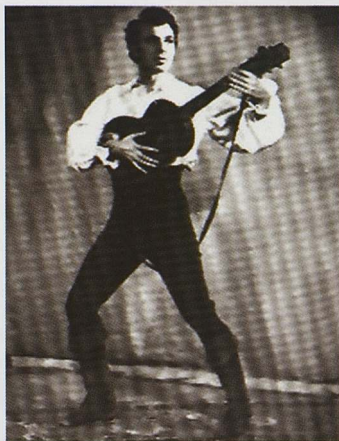
– Очень рано. Я родился в Орле, моя мама была артисткой драматического театра, и, естественно, жил я в театре. Однажды к нам приехал с гастролями балетный коллектив, и тогда в Орле я впервые увидел нечто отличное от драмы, пачки, туфли.

А с большим балетом я познакомился в Москве, куда мама отправляла меня на зимние каникулы. Первым увиденным там балетом было «Лебединое озеро» в постановке Владимира Бурмейстера в Театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Одетту-Одиллию танцевала Виолетта Бовт. Спектакль меня потряс. После окончания я долго бродил по Москве, находясь под впечатлением увиденного. В этот же приезд я увидел в Филиале Большого театра «Фадетту» с Ольгой Лепешинской. Ещё одно художественное потрясение. Вернувшись в Орёл, я купил фотографию Лепешинской и послал ей возгорженное письмо, приложив к нему её фотографию. И она мне ответила, представляете? Возвратив уже подписанную

фотографию: «Благодарю за тёплые слова, желаю счастья. Ольга Лепешинская». Это был 1956 год.

Потом я поступил в театральное училище имени Щепкина. В том же здании располагалось хореографическое училище. Там в то время учились Володя Васильев, Катя Максимова, Нина Сорочкина, Юра Владимиров, Миша Лавровский. Нас, студентов щепкинского, пускали к ним в столовую, она была дешёвая. Но я, поскольку был очень любопытный, поднимался на этаж к балетным. И смотрел в замочную скважину, чем таким необычным они там занимаются.

Хореографическое училище того времени – нечто особенное. Каждый выпуск ждали, каждый выпуск становился событием для поклонников балета. Помню, как задолго до выпускного говорили: «А у Елизаветы Павловны Гердт появилась очаровательная девочка». Этой девочкой была Екатерина Максимова. А Владимир Васильев? Это было чудо. В Зале имени Чайковского проходил смотр хореографических училищ



Ленинграда и Москвы. Там танцевали Рудольф Нуреев и Алла Сизова, да, это было восхитительно. Но был и Васильев. Володя танцевал «Франческу да Римини». Впечатление создавалось такое, что танцует не семнадцатилетний мальчик, а гениальный артист. Мощь, выразительность, эмоциональность.

Я видел всех, и наших артистов, и гастролеров. Как проходил в театр? Если есть желание, то всегда пройдёшь. Что-то исправляли в билетах, подтирали, но всегда проходили.

Видел на излёте карьеры Галину Сергеевну Уланову. «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Шопениана», «Лебедь». Причем, по нескольку раз.

Но самое незабываемое впечатление – «Красный мак». У Галины Сергеевны была потрясающая стопа, феноменальная мелкая техника и невероятная лёгкость. «Красный мак» танцевала тогда Галина Уланова – Сергей Корень и Ольга Лепешинская – Алексей Ермолаев. Конечно, того, что технически наворачивала Лепешинская в танце с веерами, двойных фузте Галина Сергеевна не делала. Но забыть её одухотворённое исполнение невозможно... Эпизод, когда Сергей Корень угаривает её дать отравленную чашу капитану... и идёт па де бурре, оно возникло ниоткуда, из воздуха.

А как Ольга Васильевна танцевала в «Дон Кихоте»? Как она крутила! С напором, с ощущением финала. Этого напора, куража не было ни у кого. Знаменитую рыбку она брала за пять метров. Однажды она пролетела мимо партнёра и упала в оркестровую яму. Упала на контрабас, но выскочила и встала в позу на сцене.

Непревзойдённой Китри была и Майя Плисецкая. Сравнить, конечно, нельзя, но Лепешинская-Китри – сорванец, и Плисецкая-Китри – женщина. Видел я

Майю Михайловну и в её знаменитом репертуаре, и в редких партиях, например, Мехменз Бану в «Легенде о любви». Она, кажется, всего два раза танцевала Мехменз Бану. Лучше неё не танцевал никто. Никто. Этой восточной пряности не было ни у кого. Помню и её Эгину в «Спартаке» Юрия Григоровича. Тоже, наверное, у неё было два спектакля. Незабываемых. Знаменитая сцена «Пир у Красса», где она танцует с посохом, была обжигающе чувственной и эротичной.

– Но ведь в Советском Союзе секса не было?

– Если вы посмотрите на фотографии пятидесятих годов, где артисты занимаются в классе, то увидите – все они в туниках. В купальниках нельзя было появиться в классе. На сцене намёк на чувственность просматривался у Леонида Якобсона. Всего лишь намёк. А так, вспомним «Ромео и Джульетту». Двое влюблённых лежат в кровати. Но никому и в голову не могло прийти, что было до этого. До этого был антракт.

Мы увидели и чувственность, эротизм, сексуальность во времена уже близкие к сегодняшним, когда появились спектакли Юрия Григоровича, когда стали приезжать западные звёзды балета, когда, у нас побывал Морис Бежар.

– А где поклонники балета доставали цветы и на свои ли деньги их покупали?

– Поклонники тех времен, если процитировать К.С.Станиславского: «Любили искусство в себе, а не себя в искусстве», чем и отличаются от нынешней кляки. Они любили балет и своих кумиров истово и самозабвенно. И, конечно, покупали цветы только на свои деньги. Приходили к закрытию рынка, чтобы купить подешевле, или несколько человек сбрасывались на один букет, другие заводили знакомых в оранжевых. Хитро компоновали букет. Каждый цветок завертывали в бумагу, и когда несколько таких цветов собралось в одном букете, то он казался огромным.

Существовала особая система расщепления в зрительном зале. Кто-то располагался около дирижёрского барьера и оттуда бросал цветы, были специалисты, которые стояли в бенеуаре и умели кидать затылками бросками. Целое искусство.

– Кому-то из балетных артистов Вы дарили цветы?

– Бросать нет, не бросал. А дарить – дарил. Однажды я увидел гирлянду из цветов, напоминающую индийские. Я узнал, кто это делает, и заказал такую гирлянду для любимейших мною арти-



стов Кати Максимовой и Володи Васильева. У них был совместный юбилей. А как-то, на Красной площади проходили балетные вечера. И в один из вечеров Максимова и Васильев танцевали «Анюту». По дороге на спектакль я неожиданно увидел филолетовые астры. Получился огромный фиолетовый букет, очень необычный.

– Но Вы не только смотрели, как танцуют другие, но и сами танцевали, в знаменитом спектакле Театра Советской Армии (теперь Российской) «Учитель танцев».

– Мне было двадцать восемь лет, когда я начал играть в «Учителе танцев», спектакле, во многом определившем мою жизнь. Я занимался классом каждый день, делал станок, вертелся, прыгал. Потом отдыхал, гримировался и шёл на сцену. Роль Альдемаро предполагала определённое поведение, никаких компаний, выпивок, ночных посиделок. Потому что, если ты будешь иначе себя вести, то просто на спектакле потеряешь сознание.

Кстати, кастаньеты, с которыми я танцевал, мне подарил Антонио Гадес, когда в 1974 году приехал к нам впервые на гастроли. Мы с Володиёвым Васильевым пришли к нему за кулисы, Володя рассказал, что я играю и танцую в «Учителе танцев». И Гадес подарил мне кастаньеты.

– Чем на Ваш взгляд объяснить, что балетный театр всегда волновали забортные мотивы, акты теней?

– Думаю, это интересует не только балет, но вообще очень многих людей. А что там? Что нас ждёт? Есть ли другая жизнь? Не знаю только, стало бы жить легче, если бы мы узнали ответы на эти вопросы. Но балет нам дарит возможность заглянуть в иной мир. И, когда видишь, скажем, «Сильфиду», то хочется верить, что где-то в таинственном лесу живут несомненно, легкрылые существа. Они лишены плоти, они идеальны и притягивают своей неземной лёгкостью и печалью.

Владимир КОТЫХОВ



Конкурсы... КТО ВИНОВАТ?!

Что бесспорно, последние десятилетия существенно изменилась эстетика классического танца: он стал графичнее, изощённо техничнее, в чем-то даже грациознее, но... И это не означает бессмысленным. Для некоторых это и есть собственно танец, ценители же балета, сформированные на русской школе классического танца, скачуют по содержательным, наполненным смыслом движениям, входящим в понимание эстетики классического танца, как главного (но не единственного) средства выразительности балетного театра. Каждое движение, включая выразительные паузы в этой сценической системе, отличалось осмысленностью. Если хотите, оно звучало как музыка тела. Тела обученного, умеющего говорить о сокровенном. И зритель мог его не только видеть, но и слышать. От шепота до крика, от радости или грусти до безумства и горя, от повествования любви до отчаяния и ненависти. Потому и спектакли, рассказывающие этим языком, волновали, будоражили мысль, затрагивали струны сердца.

Сегодня будь это спектакль классического наследия (в любых его версиях), или балеты так называемой хореодрамы, или эпохи Григоровича, или открытый Балanchina, равно формализованные, внутренне индифферентны – потому воспринимаются с холодноватой рассудочностью и скорее созерцательно, чем эмоционально.

Восторженный, иногда даже ажиотированный приём публики, стал сродни реакции на футбол или хоккей. А гол – удачно исполненный трюк (туры, пируэты, фуэте или усложнённые каскады прыжков).

И конкурсы при всех их достоинствах тому во многом виной.

Для объективности перечислим достоинства. Они начинаются задолго до конкурса в пути самого процесса подготовки: индивидуальная работа с педагогом, освоение репертуара с его техническими и стилистическими задачами, осознание своих возможностей и в профессии, и во внутреннем мире. Назовём это дорогой к совершенству.

Второе – сам конкурс: соревнование среди своего поколения – осознание сравнений и возможностей, преодоление стрессовых ситуаций – воспитание воли к конкурентной победе. Назовём это – путь к успеху.

Очень сильным достоинством конкурсов является фактор общения поколений (жюри, педагоги, участники – коллеги старших и младших групп). Назовём это – мир поколения.

Ну а недостаток кроется, как обычно, в обратной стороне достоинств.

А именно. Всё возрастающая до самооценности техника, необходимая, чтобы удивить, побороть в соревновании и победить. Отсюда «жим» и уход от тонкой эстетики выражения чувств, мыслей самого фрагмента классического танца, будь то вариация или дуэт.

Потери для приобретения победы – как это не парадоксально звучит.

Ну и последний вопрос – как минимизировать этот недостаток, так как он вредителен на конкурсе, и кредо классического живого танца, схематизация и кастрирование его природной сути – богатства театра балета.

Вроде, никто не виноват, никто специально не вредит. Конечно, что-то солидарно могло бы скорректировать жюри. Но оно состоит из живых людей, разных профессиональных ориентаций и многолико, не связано друг с другом.

Так что, ныне вопрос повисает в воздухе. Кто сможет дать ответ? Но необходимость в ответе настала и звучит остро. Не молчите, профессиональное сообщество.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

« Для того, чтобы сегодня
взлететь на Олимп балета,
конечно, нужно оттолкнуться
от пола Арлекин! »

С.Ф. Филин

Сергей Филин,
Художественный руководитель
балета Большого Театра



Арлекин Либерти™

Балетный пол нового поколения. Разрабатывался при участии врачей ортопедов, снижает риск травм и обеспечивает танцовщикам максимальный комфорт во время выступления.



быстрая и
эффективная сборка



интегрированные
амортизаторы

Качеству полов Арлекин доверяют в России

Большой Театр
Мариинский Театр
Музыкальный Театр им. Станиславского Немировича-Данченко
Новосибирский Театр Оперы и Балета (...)

в мире

АБТ
Гранд Опера
Гамбургский Балет
Земпер Опер
Лондонский Королевский Балет
Театро Ла Скала
ХЕТ Национальный Балет Нидерландов
Цюрих Балет (...)



Смотрите видео интервью С.Филина на:
<http://youtu.be/-7sw3BPNRSs>



или отсканируйте код
через смартфон для
просмотра ролика

HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®



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

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

www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

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

www.harlequinfloors.com

Grishko®

*Встречайте
новую коллекцию
одежды
для спорта
и активного
отдыха*

www.grishko.ru

Салоны-магазины Grishko:

Москва: 3-й Крутицкий пер., д.11. Тел: +7(495) 287-45-77

Москва: ул. Тверская, д.12, стр.7. Тел: +7(495) 694-43-00/44-00, org@grishko.ru

Санкт Петербург: ул. Гороховая, д. 30. Тел: +7(812) 310-48-05, spb@grishko.ru

Новосибирск: Красный пр-т, д.220/5, офис 321. Тел: +7(383) 227-70-85, +7(383) 362-06-23, grishko@ngs.ru

Киев: ул. Саксаганского, д.22Б. Тел: +7(044) 248-71-58/57, grishko7@i.ua