

PROТАНЕЦ

Балет ad libitum

№ 2 - 2012



XIV ФЕСТИВАЛЬ OPEN LOOK

МАРИИНСКИЙ ТЕАТР - ИТОГИ СЕЗОНА

"HAMBURG BALLET" НОЙМАЙЕРА В МОСКВЕ

Содержание

In memoriam

О. Розанова Памяти Н.А.Долгушина.....	2
С. Лалетин «Мастер-класс» Натальи Дудинской.....	3

Петербург фестивальны

С. Лалетин XIV Международный фестиваль современного танца OPEN LOOK.....	4
--	---

Премьеры сезона

Н. Смирнова Что такое «ОРТА»?.....	6
Н. Злобина «Щелкунчик» в театре Тачкина.....	8
В. Кулагина «Кукушки» Алисы Панченко.....	10

Взлетная полоса

М. Дудина «Молодым везде у нас дорога...»?.....	12
---	----

Из первых уст

С. Лалетин Валентина Климова о Театре Якобсона.....	15
---	----

Где и что?

О. Кирпиченкова Компания «KASOK» - workshop женеvского театра...../.....	18
--	----

Артистическая

А. Максов Андрей Меркурьев. Неисчерпаемый.....	20
В. Кулагина. Ирина Голуб.....	22

Юбилей

О. Розанова Блестящий дивертисмент Игоря Кузьмина.....	25
--	----

Прямая речь

Г. Ковтун Гляжусь в тебя, как в зеркало. Записки старого брюзги.....	27
С. Лалетин Мариинский театр. Итоги 229-го сезона.....	29

Россия фестивальная

О. Розанова В честь Рудольфа Нуреева.....	30
Н. Коршунова За рампой Москвы.....	32
С. Фишер XVI Международный фестиваль балета в Чебоксарах.....	34

Москва на проезде

А. Галкин Гастроли гамбургского балета в Москве	38
---	----

Книжная полка Терпсихоры

Н. Зозулина «Hamburg ballet» на 300-летии Санкт-Петербурга.....	40
---	----

В мире танца

О. Розанова Празднества Терпсихоры у Черного моря.....	42
--	----

Редакция журнала «PRO Танец»

Главный редактор - *Вероника Кулагина*

Зам. главного редактора - *Сергей Лалетин*

Исполнительный директор - *Олег Марков*

Макет верстки - *Наталья Клименченко zuhraklim@gmail.com*

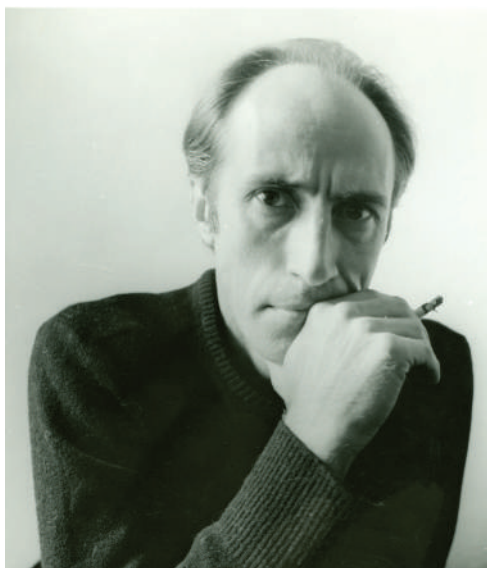
Редакция журнала приглашает к сотрудничеству авторов и фотографов.

тел.: +7911 934-63-55

e-mail: protanec@bk.ru; olegmarkov@mail.ru

На первой странице обложки: **Ирина Голуб**. Фото: **О.Зотов**

Памяти Н.А.Долгушина



10 июня ушел из жизни Никита Александрович Долгушин. Четыре месяца врачи пытались вырвать его у смерти. Тщетно! Потеря великого мастера невосполнима. Блистательный танцовщик, хореограф, педагог, репетитор, руководитель, художник, критик — Долгушин был кладом знаний, из которого можно было черпать и черпать. Человек культуры, петербургский интеллигент, он был самостоятелен и самобытен во всем, к чему бы ни прикасался.

Только Долгушин мог озадачить балерину неожиданным вопросом: «А что делала Жизель дома перед тем, как выйти на сцену?» Артистки, как правило, терялись, не зная, что ответить. Долгушина это сердило, ведь он знал и чувствовал «Жизель» как свои пять пальцев. Романтический шедевр был спутником и путеводной звездой всей его жизни. Па-де-де из «Жизели» он танцевал вместе с Наталией Макаровой на выпускном спектакле Ленинградского хореографического училища. Дебют будущих мировых звезд явил незаурядный дуэт — спонтанную в своем артистизме танцовщицу и самоуглубленного, аристократически изысканного танцовщика. Позднее судьба развела талантливых сверстников, многообещающий дуэт распался. Но роль графа Альберта, исполненная уже в Мариинском театре с той же Макаровой, Аллой Шелест, Эммой Минченоч, заставила говорить о начинающем артисте как о танцовщике-интеллектуале, способном сказать свое слово в искусстве.

Однако Долгушин выходил на сце-

ну в крупных партиях до обидного редко. Руководство театра считало танцовщика, созданного для ролей высокородных героев, недостаточно «академичным», выбивающимся из традиций. Не желая терять бесценные молодые годы, Долгушин уехал в далекий Новосибирск — в начале 1960-х один из балетных центров СССР. Здесь он с лихвой наверстал упущенное, перетанцевал весь классический и современный репертуар. Здесь он и стал тем неповторимым Долгушиным, чье имя стоит отдельной строкой в истории балетного исполнительства.

Необычное начало профессиональной деятельности имело столь же необычное продолжение. Вместо спокойного существования в одном из лучших театров мира Долгушин в поисках интенсивной творческой работы странствовал по городам и сценам. Пять лет в Новосибирске, два года во вновь образованном ансамбле «Молодой балет» Игоря Моисеева, затем возвращение в родной город и пятнадцать лет в Малом театре оперы и балета.

Помимо классических балетов Долгушин участвовал в премьерных спектаклях И.Бельского, О.Виноградова, Н.Боярчикова, Л.Лебедева, успешно пробовал силы как хореограф. Здесь же он дебютировал в качестве балетного реставратора, осуществив постановку «Жизели» (в содружестве с известным



Н.Макарова, Н.Долгушин «Жизель»

историком балета Ю.Слонимским).

В 1983-м, окончив балетмейстерский факультет Консерватории, Долгушин возглавил консерваторскую кафедру хореографии и балетную труппу. Для студентов это была золотая пора. В балетном зале мудрый мэтр погружал их в глубины профессии, ведомые только ему. А на репетициях и спектаклях балетной труппы они видели процесс и результаты постановочной работы. Артисты зачастую становились студентами, а студенты участвовали в спектаклях.

По интенсивности творчества двадцать с лишним лет в Консерватории — особо значимый период в жизни Долгушина. Представление о разнообразных постановках и художественных акциях хореографа дают библиографический указатель в «Записках Санкт-Петербургской театральной библиотеки» (2001) и объемный сборник «Танец. Спектакль. Жизнь», составленный сотрудником Консерватории М.Ивановым (2008).

Благодаря Долгушину петербуржцы увидели редкие сочинения Георгия Алексидзе и мексиканки Глории Контрерас, американских классиков Джерома Роббинса и Хосе Лимона; познакомились с миниатюрами Анны Павловой, с неизвестными в России легендарными балетами Русских сезонов «Послеполуденный отдых фавна» и «Павильон Армиды». По инициативе Долгушина выпускник кафедры



Н.Долгушин «Гамлет»

Федор Лопухов-младший восстановил знаменитую постановку своего великого деда – танцсимфонию «Величие мироздания», показанную единственным раз в 1923 году. Событиями стали именны программы, посвященные Нижинскому, Якобсону, Лопухову, Чайковскому, Прокофьеву.

Долгушин действовал как профессиональный волшебник. Его немногочисленная труппа, не обладавшая звездами первой и даже второй величины, с успехом исполняла все балеты Чайковского, танцевала «Дон Кихот», «Пахиту» (все в авторской версии Долгушина), поднялась до поэтических высот «Шопенианы». И конечно же, в репертуаре театра появилась «Жизель». Однажды Долгушин сам вышел на сцену в роли графа Альберта. Тогда ему исполнилось шестьдесят лет – факт беспрецедентный! Артист пошел на риск, чтобы проститься с заветной ролью и

привлечь внимание к вновь отредактированной им «Жизели».

Можно увидеть перст судьбы и в том, что последней работой Долгушина-хореографа (в Михайловском театре, где мастер служил после увольнения из Консерватории) была еще одна постановка «Жизели». На вопрос о причине неизменной приверженности старинному балету ответить несложно. При всем интеллектуализме Долгушин был законченным, чистокровным романтиком. Вопреки ударам судьбы, не щадившей своего избранника, он упрямо верил в силу добра и красоты. Эту веру, наперекор трагическому сюжету, утверждала «Жизель».

Никита Александрович не был ан-



Н.Макарова, Н.Долгушин «Жизель»

гелом, человеческие слабости не миновали и его. Но свою жизнь он прожил талантливо, без остатка отдав себя любимому делу. Он умножал добро и красоту. Таких людей – подвижников, творцов не забывают.

Ольга Розанова

«Мастер-класс» Натальи Дудинской

В этом году исполняется сто лет со дня рождения Натальи Михайловны Дудинской – истинно петербургской балерины, ставшей еще при жизни одной из легенд города на Неве. Этому юбилею посвящена выставка «Дудинская. Мастер-класс», которая открылась в здании Театрального музея на площади Островского в день ее рождения, 21 августа, и продлится до конца октября.

Имя Дудинской неразрывно связано с «золотым веком» советского балета, с лучшими традициями русской хореографической школы, с историей нашего города.

Композиционный центр выставки – балетный станок, своеобразный алтарь великого искусства, которому всю свою жизнь преданно служила Наталья Михайловна.

В плеяде выдающихся выпускниц А.Я. Вагановой, прошедших горнило ее уникального метода, Дудинская выделялась ярким, огненным темпераментом, безупречным владением секретами технического мастерства, широтой сценического обаяния.

Блестящая исполнительская карьера Дудинской прошла на прославленной сцене Кировского (Мариинского) театра, ставшего для балерины родным. Искрометный талант виртуозки, безудержная энергия бравурного танца снискали ей небывалую зрительскую любовь, восторженные похвалы критиков, международный авторитет.



Театральная жизнь Дудинской представлена ее балетными костюмами и личными вещами, фотографиями в звездных ролях, коллекцией бытовых и сценических украшений танцовщицы, любившей яркие, броские цвета, праздничный блеск. Весомое место занимают многочисленные государственные награды, грамоты, почетные призы. Изюминка выставки – торжественный наряд Дудинской и сценические костюмы матери балерины, всю жизнь бережно хранимые Натальей Михайловной.

Отдельный раздел выставки посвящен педагогическому наследию Дудинской, наследницы Вагановой, хра-

нительницы лучших традиций школы русского балета. Кадры кинохроники, запечатлевшие уроки Натальи Михайловны, фотографии лучших выпускниц соседствуют со знаменитым креслом самой Агриппины Яковлевны из репетиционного зала Ленинградского хореографического училища.

В старинных стенах alma mater, в окружении своих детей-учениц Дудинская чувствовала себя как дома. Почти за полвека своей педагогической деятельности Наталья Михайловна воспитала ряд выдающихся балерин, среди которых В.Ганнибалова, М.Куллик, А.Сигалова, Е.Евдокимова, У.Лопаткина, А.Волочкова и др.

На выставке воссоздана часть интерьера квартиры Дудинской с семейными фотографиями, предметами быта. Среди подлинных вещей особенно трогательно выглядит кукла, пережившая блокаду, подарок матери, и ее же старый кошелек, куда суеверная, как многие артисты, Дудинская многие годы складывала «счастливые» трамвайные билеты.

Наталья Михайловна всегда была в центре культурной жизни Ленинграда-Петербурга и в последние годы жизни сама стала культурной достопримечательностью города. Не случайно именно Дудинская – единственная балерина, удостоенная звания «Почетный гражданин Санкт-Петербурга».

Сергей Лалетин

XIV Международный фестиваль современного танца OPEN LOOK

На сегодняшний день в России нет фестиваля современного танца такого высокого уровня, как ежегодный петербургский OPEN LOOK. Этой весной он прошел в четырнадцатый раз и поднял свою профессиональную планку на новую высоту. Основатель, бессменный организатор и идейный вдохновитель фестиваля Вадим Каспаров считает своей целью сделать современный танец полноценной краской культурной палитры Петербурга, поставить его в один ряд с драматическим театром, классическим балетом, кино.

OPEN LOOK традиционно состоит на серии мастер-классов и программе выступлений танцевальных коллективов. В Петербург приезжают самые востребованные зарубежные педагоги и артисты, чья актуальная деятельность проходит в мейнстриме современного искусства танца.

Мастер-классы фестиваля дают российским участникам уникальную возможность получать профессиональные знания и навыки непосредственно «из первых рук», через живое общение с европейскими преподавателями. В свою очередь педагоги восторженно отзывались о русских студентах, потому что у наших ребят есть особая страсть, тяга к обучению. При таком взаимодействии мастер-классы проходят с максимальной эффективностью.

Из новинок фестивальной программы этого года отметим выставку «Танец и фотоискусство» легендарной Луис Гринфилд – фотографа с мировым именем. Ее работы были выставлены в залах Музея современного искусства «Эрарта». Луис Гринфилд одна из тех, кто создает свое видение мира танцевальной пластики, свой неповторимый стиль, почерк, узнаваемый по любой фотографии.

В последние годы вектор развития мирового современного танца сместился в сторону европейского континента. Американский контемпорари, находясь в кризисе, остался на том же уровне, что был 10 лет назад, когда OPEN LOOK делал еще свои первые шаги.

Сейчас вперед вырвалась Европа. Гостями фестиваля в этом году были зарубежные танцевальные компании Korzo Production (Нидерланды), S'POART (Франция), Spellbound Dance company (Италия), Dance people (США), T42 Dance projects (Швейцария). На офици-



альном открытии фестиваля свою постановку «Face to face» представил израильский хореограф Майкл Гетман, а на закрытии была показана совместная работа танцовщика буто Ken Mai (Япония) и российского «ПОЕМА Theatre» – спектакль «Токио в небе».

Выступления коллективов проходили на трех городских площадках: в Консерватории, театре «Лицедеи», в музее «Эрарта». И практически на каждом мероприятии был аншлаг.

OPEN LOOK фокусирует свое внимание на российском зрителе. И приятно, что кроме петербуржцев на мероприятиях можно было встретить москвичей, приезжих из других городов. С каждым годом аудитория фестиваля растет. На спектакле в Нидерландах, стране, где современный танец очень развит, на премьеру приходит 200 человек – это большой успех. На вечере голландской хореографии в помещении театра «Лицедеи» зал на 400 мест был переполнен. Это, впрочем, можно объяснить и тем, что OPEN LOOK проходит всего раз в год.

Из значимых событий фестиваля можно выделить выступление французской хип-хоп команды S'POART на сцене петербургской Консерватории.

Был показан спектакль «In vivo», целиком построенный на хип-хопе и брейк-дансе. Французы показали ряд брутальных картин – зарисовок жизни современной молодежи в парижских каменных джунглях, где человек одинок и каждый сам за себя. Исполнители – шестеро би-боев. В совершенстве владея телом, они плели бесконечную вязь головоломных комбинаций партерной техники, выполняли силовые трюки с поддержками, активно обживали сценическое пространство и использовали в танце детали сценографии. Тема спектакля – взаимоотношения в замкнутой группе мужчин: дружба, соперничество, бесконечная борьба за лидерство. Гамены XX века говорят на одном пластическом языке, они продукты современного мира – жесткого, бескомпромиссного.

В «In vivo» хочется отметить работу художника, который создал универсальные декорации в виде объемных высоких рамок-ширм на колесах. Перемещаясь по сцене в различных сочетаниях и положениях, они трансформировались сперва в дверные проемы, затем в строительные конструкции, потом в могильную ограду, и, наконец? в гробы, внутри которых в замкнутом пространстве причудливо двигались танцовщики. Так современный человек, каждый в своем индивидуальном каменном мешке, одинок, словно похоронен заживо.



Кроме французов в Консерватории выступали итальянцы – коллектив «Spellbound», который привез на фестиваль три одноактных балета – «Nafas», «Downshifting» и «Lost of words». Впрочем, названия носили чисто декоративный характер, ибо спектакли не имели драматургии, состояли из набора дуэ-

тов, трио и ансамблевых композиций. Хореографический язык и количество танцовщиков (шесть пар) были одинаковы во всех трех произведениях. Итальянцы поразили прежде всего идеальным исполнением и совершенными природными данными артистов, феноменальной профессиональной подготовкой. Временами казалось, что тела артистов сделаны из пластилина и не имеют костей, настолько плавными, текучими были их движения. Хореография была выверена до мелочей, до мельчайшего жеста, взгляда, позы, что обусловило некоторую эмоциональную холодность артистов, у которых просто не было возможности вложить в исполнение собственные чувства. Если бы уровень исполнения был не так высок, спектакли итальянской труппы потеряли бы львиную долю привлекательности.

В этом году на фестивале высадился очень сильный голландский «десант». Состоялись не только мастер-классы, но и два совместных танцевальных проекта, которые стали одной из самых крупных удач OPEN LOOK-2012. Хореографы Педро Гомес и Марина Маскарелл поставили спектакли на русских исполнителей, в том числе на совсем еще юных студенток школы современного танца «Каннон Данс». Обе голландские работы так или иначе затронули мрачные темы жестокости и насилия.

В спектакле «Детки из клетки» Марины Маскарелл остро и безжалостно раскрыта тема противостояния личности и социума, морального и физического подавления тех, кто выделяется из общей массы. Впечатление усиливается, потому что исполнителями выступают девочки-подростки, и холодная жестокость отношений «заклятых подруг» иногда повергает в шок. В ткань спектакля удачно включены переработанные отрывки из русской литературы – романов «Идиот», «Мастер и Маргарита», повести «Чучело».

Спектакль «The butterfly hips» Педро Гомеса рассказал историю подвергшейся сексуальному насилию девочки. Она вспоминает произошедшее, вновь и вновь переживает страшные минуты и не может примириться со своим телом, потому что оно ей ненавистно. Минимум пластических средств в сочетании с корбящей душу темой спектакля делает его предельно выразительным.

Замысел постановщика, желавшего вызвать у зрителя ужас и отторжение, оказался полностью реализован.

В другом спектакле Гомеса – с многозначным названием «Семь», хореографии как таковой не было. Постановщик попросту отказался от заранее



поставленных танцевальных комбинаций и, поработав персонально с каждой из семи исполнительниц, решил весь 26-минутный спектакль как одну непрерывную мысль, один непрерывный пластический мотив. Музыка, по сути представляющая единственный слышимый звук, то нарастала, заполняя собой все пространство, то затихала, сходя на нет. Девушки, расположившись фронтально в глубине сцены, постепенно двигались к рампе, причудливо извиваясь и гримасничая, вели каждая свою пластическую тему, сообразуясь с интенсивностью звукового сопровождения. По степени воздействия спектакль можно сравнить с камланием шамана, вводящего зрителя в подобие эмоционального транса. Так как энергетика «Семи» носила отчетливо негативный характер, публика восприняла действо по-разному, но одно несомненно – равнодушным не остался никто.

Адекватное восприятие современного танца предполагает наличие определенной подготовки у зрителя. Неискушенным бывает трудно адекватно оценить тонкости медитативной хореографии, отсутствие нарратива, игру чистых форм танца, демонстрирующих богатство пластических возможностей челове-

ского тела. Контемпорари – искусство далеко не простое и абсолютно не массовое, да никто и не пытается сделать его таким. Наоборот, нужно «подтягивать» публику до необходимого уровня. И тем не менее в современном танце, отражающем (как и любое искусство)

нашу, прямо скажем, не радужную жизнь, любому российскому зрителю не достает человеческого тепла, лирики, позитивного заряда, юмора, наконец. К чести отечественных хореографов надо сказать, что в их спектаклях перечисленные качества присутствуют в большей степени, нежели в мрачноватых опусах иностранцев. Видимо, на Западе людям не хватает как раз того, что в избытке можно обнаружить в нашей повседневной действительности.

Прошедший OPEN LOOK в очередной раз не только доказал свою жизнеспособность, но и подтвердил, что интерес к современному танцу в нашей стране увеличивается. Основной проблемой для организаторов фестиваля всегда было и остается финансирование проекта. Фестиваль практически не имеет государственных субсидий, Вадим Каспаров берет на себя львиную долю расходов. Отсутствие собственного помещения – главное неудобство, и как раз здесь помощь Комитета по культуре Петербурга оказывается незаменимой.

Каспаров в ответ на вопрос, каким будет следующий, пятнадцатый фестиваль, смеется: «Каждый раз, закрывая очередной OPEN LOOK, я не знаю, состоится ли следующий». Хочется верить, что ставший уже традиционным для Петербурга праздник современного танца вновь откроет свои двери будущей весной.

Сергей Лалетин

фото: А.Калинин



ЧТО ТАКОЕ «ОРТА» ?



Е.Кузьмина, В.Дорохин

На этот спектакль не продавались билеты в театральных кассах, а о времени проведения узнавали с помощью «сарафанного радио» и социальных сетей. Даты несостоявшихся премьер лишь подогревали интерес. В 2009-м балет был признан слишком экспериментальным для сцены Александринского театра, в 2010-м роковую роль сыграло состояние здоровья исполнительницы. Подобный ряд «невоплощений» привёл к тому, что «Орту» с нетерпением ждали. И 4 июня в «Ротонду» на улице Маяковского пришли отнюдь не случайные зрители.

Имя молодого хореографа Дмитрия Генуса для петербургского круга знатоков балета связано прежде всего с «Камерной историей». Спектакль оказался успешным и получил звание победителя конкурса «Альтернатива». Балетмейстер сочинил очень насыщенный пластический текст и динамично смонтировал эпизоды. Эта мужская история по мотивам Ремарка высоко поднимала планку требований к последующим опытам выпускника Петербургской консерватории. От «Орты» ожидали многого.

Прежде всего интриговало название. Подобную игру в слова Генус предлагал зрителю уже в «Камерной истории» — камерность, камера, камеральность... Теперь «Орта»? Всезнающий Google выдавал интересующимся целый спектр вариантов.

Среди географических наименований и нумизматических терминов выделялись следующие: Орт как мистический двойник человека и Орт как двуглавый пёс, брат Цербера, стерегущего души умерших.

Но выбор хореографа лежал в плоскости математики. «Единичные векторы, имеющие направление положительных координатных полуосей, называются координатными векторами или ортами...» Такой цитатой Генус анонсировал спектакль, увязывая в своём письменном вступительном слове в одно целое понятие математической орты и человеческой жизни.

На музыку Арво Пярта разворачивался вечный сюжет — Он (Владимир Дорохин) и Она (Елена Кузьмина). Их двойники в ирреальном мире (Евгения Штанева и Ян Нам). Рождение. Детство. Любовь. Страсть. Семейные



Е.Кузьмина, В.Дорохин

узы. Раздор. Одиночество. Смерть. В рамках этого конспекта создано много спектаклей, книг и кинофильмов, но и не было человека, художника, творца который бы не внёс сюда что-то своё.

Ключевая особенность произведения Генуса в том, что оно практически начисто лишено танца в привычном понимании этого слова. Но

каждый живущий в России. Мяч как символ мальчишества, наручные часы как символ неумолимо убегающего времени, напыщенный старинный танец как символ нелепых социальных ритуалов — всё это уживается в пластической ткани спектакля на редкость естественным образом.

Есть в «Орте» и элементы балетмейстерского юмора. В момент пер-

ет точнейшего исполнения текста, педантичного и скрупулёзного. И задача перед Еленой Кузьминой и Владимиром Дорохиным стояла не из простых. Ведь исполнители были фактически лишены танцевальной стихии, и только чуткое и предельно тренированное тело могло придать необходимую законченность этой хореографии. Но громадный опыт

танцовщиков позволил им умно и тактично исполнить заданное, соблюдая баланс между самовыражением и идеей хореографа.

К сожалению, задача, поставленная балетмейстером перед самим собой, не была решена до конца. Начиная с момента разрыва героев семиотический хоровод начал путаться и плутать в вязкой длинноте пауз. И приём ретардации заработал вхолостую. Цепочка пластических фотографий не сложилась в ритмически организованное действие. Тишина стала не звенящей, а монотонной. Практически пропал замечательный щемящий финал.

Какой представляется дальнейшая судьба спектакля? Учитывая полуподпольное существование «Орты», она зависит от судьбы самого хореографа.

Если спустя несколько лет, обласканный Фортуной Дмитрий Генус перейдёт в разряд широко востребованных балетмейстеров, то искусствоведы безусловно будут трактовать «Орту» как предвестника будущих побед. Может случиться и вторая редакция, и кинематографическая версия. Если Генус уйдёт из профессии хореографа, то «Орта» безусловно сохранится в памяти поклонников Елены Кузьминой и Владимира Дорохина как их творческая победа.

Ведь спорный, но интересный спектакль всегда оставляет след...

Наталья Смирнова

фото: А.Калинин



Е.Штанева, Я.Нам

этот спектакль ни в коем случае не драмбалет и не череда пластических этюдов. «Орта» — это прежде всего диалог со зрителем с помощью символов, выраженных человеческим телом, и рождаемых ими ассоциаций. Широко воспользовавшись семиотичностью балетного искусства, Генус фактически отрёкся от его дансантичности. Можно сказать, что в словосочетании «хореографический театр» балетмейстер сделал ударение именно на втором слове.

Перевёрнутым зверьком лежащая на сцене танцовщица, хрупкая полудетская рука её, нажимающая клавиши фортепиано, — душа зубрит гаммы элементарных понятий, собственных земному миру телесных оболочек. Стены детской кровати, где вечно маются младенцы, становятся стенами дома, где вечно маются взрослые. А потом и могилой, чьи очертания со скромной оградкой и скамеечкой для сидения узнает

вой любовной игры героев, когда зритель ожидает по меньшей мере трогательнейшей лирической кульминации, Генус сознательно сбивает пафос момента. В мгновение ока он превращает Её и Его в артистов Кузьмину и Дорохина, деловито разминающихся для исполнения своих ролей.

Бытование спектаклей подобного рода на балетной сцене часто осложняется тем, что мир аллюзий и ассоциаций на редкость субъективен. Он во многом зависит от внутреннего мира зрителя и его жизненного опыта. Но Генус вовсе не дидактичен и не навязывает зрителю тест на интеллект, где тому, кто не догадался, ставится «двойка». Существование на уровне эмпирической эмоциональной «волны» вполне возможно и даже необходимо для человека, посетившего этот спектакль.

Проблемой является и то, что подобный тип хореографии требу-

«Щелкунчик» в театре Тачкина

В то время как Северная столица отмечала свой триста девятый день рождения, в театральной жизни Петербурга произошло событие: увидела свет очередная версия гениального балета Чайковского – «Щелкунчик» в постановке Театра балета Константина Тачкина. То ли в качестве подарка любимому городу, а скорее всего из-за маркетинговых соображений к названию спектакля добавили уточняющий эпитет – «Петербургский».

К балету по сказке Гофмана обращались многие отечественные хореографы: Л.Иванов, А.Горский,

рован генеральным директором труппы К.Тачкиным, новизной стали сюжетные детали, появление новых персонажей. Имя главной героини взяли из либретто Пети-типа: привычная всем Маша стала Кларой (И.Колесникова).

Первый акт у Вайнонена стилизован под XVIII век, Кузьмина же перенесла действие

в начало XX века, в дом известного кондитера Абрикосова. Гостиную, где разворачивается история, делят люди и мыши, расположившие своё королевство прямо на столе. Современная машинерия позволила мгновенно изменять обстановку сцены, то представляя роскошную залу, то изображая гигантскую столешницу с предметами: огромную чернильницу, приоткрытую

высокий подсвечник, книгу, служившую тронem для Королевы мышей (автор декораций В.Фирер). Неподдельное восхищение вызывают сани, которые отвозят героев в сказочную страну. Их передвижение без помощи веревок и специально проложенных рельсов, в любом направлении позволяет на мгновение действительно поверить в чудеса!

Спектакль во многом повторяет постановку Вайнонена, но есть и отличия. Так, музыку увертюры балетмейстер использует для рассказа истории Щелкунчика-куклы (Д.Акулинин). По авансцене, согнувшись, мелкими шажками, мыши стремительно и целеустремлённо волокут к себе в королевство тро-



Мышьида - К.Старостина

феи: огромный эклер, орехи, конфеты. В качестве подарка своей повелительнице серые грызуны тянут за собой пленника – принца Страны сладостей. Злая мышиная Королева – Мышьида (К.Старостина) обращает его в огромную тряпичную куклу с непропорционально большой головой.

Балетмейстер решила обойтись без традиционного детского танца вокруг ёлки, избавилась от игры в жмурки, но выделила из веселящейся массы две пары подростков, которые, исполнив небольшие сольные фрагменты, неуверенно подключаются к веселящимся



Клара - А.Самострелова, Дроссельмейер - Д.Сайкеев

Ф.Лопухов, В.Вайнонен, Ю.Григорovich, К.Симонов. Нынешняя премьера – дебютная работа молодого балетмейстера Елены Кузьминой, в прошлом солистки театра Бориса Эйфмана.

Ожидать кардинальных изменений фабулы было бессмысленно. Музыка Чайковского написана на конкретный сценарный план М. Пети-типа, поэтому при точном следовании партитуре последний акт неизбежно оказывается дивертисментом, сцена с мышами остаётся бутафорским боем добра и зла, не минует спектакль и танец снежных хлопьев.

В «Петербургском Щелкунчике», сценарий которого отредакти-



Сцена из первого акта балета

роскошным дамам и галантным кавалерам.

Кузьмина избежала чопорных балльных танцев, разнообразив хореографический текст необычными поддержками и неожиданными построениями. Проработав долгие годы в труппе Эйфмана, начинающий хореограф, без сомнения, испытала влияние мастера. В её балетмейстерском почерке прослеживается страсть к сложным композициям.

Правдоподобными выглядят игрушки, которые принес на праздник крестный Дроссельмейер (Д.Сайкеев).



Клара - И.Колесникова, Щелкунчик - Д.Акулинин

Как заведённый, без усталости прыгает солдатик, исполняя на каждую ноту плотной музыкальной ткани затейливые па. Хрупкая, словно фарфоровая, кукла скромно начинает свою вариацию неуверенными механическими шагами, а после кружится будто статуетка из музыкальной шкатулки.

Однако уйти от стереотипов нелегко. Местами сохранилась даже «география» вайноненовских композиций: так, в первом акте в танце с Дроссельмейером Клара так же, по диагонали, отскакивает от щелкающей орехи кукулы, едва успевая отдернуть пальчик. Фрагменты композиционного построения «Розового вальса» и вариации принца также заимствованы из хрестоматийной редакции.

Особый интерес вызывает бой мышей и солдатиков, представленный

выглядит еще одно вставное адажио солистов, затейливо сшитое кантиленой арабесков, пируэтов, па-де-буре.

Согласно сценарию главные герои в третьем акте попадают в Страну ладостей — кондитерскую «Абрикосов», где разворачивается грандиозное празднество различных лакомств. К сожалению, понять, какое изделие исполняет очередной танец, невозможно. Громоздкие безликие костюмы затрудняли движения танцующих. Одна лишь музыка Чайковского, наполненная национальным колори-



Клара - И. Колесникова, Принц - Д. Акулинин

долгим, как изнурительный переход через Сахару. Не ново решение классического па-де-труа. Игру персонажей с лентой применяли и другие хореографы, например Ю. Петухов.

Традиционный «Розовый вальс» Вайнонена исполнили пары вальсирующего зефира. Пышные банты в прическах балерин и взбитые пирамидальные парики танцовщиков напомнили эту воздушную сладость.

Кульминация спектакля — па-де-де Клары с Принцем — не прозвучало должным образом. Громоподобная музыкальная тема так и осталась не отраженной в хореографии, бесконечно плетущей изящное кружево движений.

В конце торжества мать Принца (еще один невнятный персонаж) надевает на Клару диадему и признает её почетным гостем своей страны.

Утром, проснувшись, девочка не находит рядом куклы, но на её головке сверкают бриллианты. Неужели это был не сон!? За счастливой племянницей тайком наблюдает Дроссельмейер, прячущий за спиной Щелкунчика.

Спектакль не стал новым словом в хореографии. Это лишь еще одна версия популярного балета. Печально, когда хореографы, завися от заказчика, вынуждены варьировать одну и ту же тему, в то время когда жизнь идет вперед, предлагая всё новые сюжеты.

В этом кризис современного искусства, закованного в финансовые кандалы и лишённого возможности выйти из тупика. Проблема самоокупаемости театров не даёт свободы творчеству молодых балетмейстеров. Наверняка, в тесном сотрудничестве с современными композиторами талант Кузьминой смог бы проявить себя куда более впечатляюще.

Наталья Злобина

фото: К. Кравцова



Сцена боя мышей и солдатиков

Кузьминой в живописной импрессионистической манере. Размашистыми мазками она создает неоднородную массу. Небольшие группы выстраивают хореографические фигуры, то сгущаясь, то рассредоточиваясь по сцене. И наконец из всего разнообразия элементов возникает захватывающая схватка, исход которой разрешен традиционно — победой добра.

Партитура спектакля дополнилась вставными музыкальными номерами Чайковского. Танец снежных хлопьев несколько расширен. Появился новый персонаж — Снежная королева, имеющая сольную вариацию, которая, не неся смысловой нагрузки, тормозит действие. Так же бессмысленным

том, позволяла вообразить восточный лук, испанский козинак — туррон, сахарные круассаны Франции.

Особенно интересен «китайский танец». Кузьмина удачно использовала известный хореографический штрих — шаг с пятки. «Восточный» с однообразной хореографией, не выстроенный композиционно, показался бесконечно



Танец снежных хлопьев

«КУКУШКИ» АЛИСЫ ПАНЧЕНКО

«Вы не видели мое ку-ку» — такой репликой одной из героинь начинается спектакль Алисы Панченко «Кукушки». Спектакль о женском мире и женской душе, препарируемой Алисой с изяществом, нежностью, грустью и юмором.

Но постановки театральных действ это лишь одна из ипостасей Алисы. Еще она танцовщица, педагог, поэт и философ. Последние две в полной мере раскрыл спектакль, показанный на камерной сцене Black Vox театра, под крышей Дома танца «Каннон Данс».

Панченко — молодой хореограф, закончила балетмейстерский факультет Консерватории в 2009 году (класс Г.А. Ковтуна). Однако профиль-



переплетаются с танцевальными номерами. Причем это модерн самого высокого уровня, профессионально поставленный и столь же профессионально исполненный.

В черном квадрате сцены восемь исполнительниц в поисках счастья, в поисках «своего ку-ку», читай самих себя. Пожалуй, их можно сравнить с героинями пьесы Люд-

(Нина Поповкина), интеллектуалка в очках и строгом костюме (Татьяна Тарабанова), трогательные, женственные и абсолютно одинаковые двойняшки (Нелли и Елена Минияровы), суровая, умная и неприступная (Ирина Тенина), вечно рефлексирующая молоденькая особа с бантиками на голове (Евгения Четверткова), странная, вслух озвучивающая собственные мысли (Полина Митряшина). Не конкретные женщины, а узнаваемые собирательные образы, будто сошедшие со страниц «женских» романов Токаревой, Улицкой, Рубиной. Узнавшие взаимность и отвергнутые, прагматичные и романтические, мечтающие и сомневающиеся, сумасшедшие и неповторимые — и все как одна нуждающиеся в любви.



ное образование не сковало ее, зажав в тесные рамки академизма, и, став дипломированным специалистом, Алиса не утратила свободного, лишнего стереотипов взгляда на искусство танца. Наверное, поэтому в спектакле есть пародия на классический балет. Под музыку Чайковского (адажио главных героев из последнего акта «Щелкунчика») героини, безумно желающие быть как «настоящие балерины», начинают танцевать. Пусть неуклюже, зато со всей страстью, а в финале, на кульминационные аккорды, небольшой диванчик с одной из них взмывает вверх. При этом героиня, случайно ставшая прима-балериной, принимает, там вверху, самую изысканную позу, указывая держащим ее подругам, где им стоять.

Спектакль Панченко — это перформанс: здесь диалоги, декламация стихов, пение, одним словом — драма,

милы Петрушевской «Три девушки в голубом». Там женщины легко бросают своих детей, как кошки котят. У Панченко шире: женщины-кукушки не способны свить гнездо и взрастить детей-птенцов, поэтому разбиваются в конце спектакля белые птички яйца и по сцене, залитой ими, скользят героини.

Все они разные: уверенная в своей неотразимости яркая блондинка в красном платье (Татьяна Козлова), роковая, «леопардовая» брюнетка



В спектакле нет мужчин, но они присутствуют в нем, как присутствует в жизни каждой женщины, пусть лишь в мечтах, Ее Мужчина. Об их постоянном незримом присутствии говорит и фотография на столе, и телефон возле которого, ожидая звонка, мучается одна из героинь, и мужские имена, которые выкрикивают героини (причем двойняшки одно и то же), и слова, произносимые женщинами, словно мужской приказ «люби», «смейся», так и хочется добавить к этому «готовь, стирай, убирай», также напоминают нам о мужском и очень важном существовании.

В одном из интервью Алиса призналась, что своими постановками дает «зрителю возможность посмотреть в замочную скважину своего внутреннего мира... своего я... Заглянуть в истории и в фантазии, о которых не умолчать». Но при этом, по ее словам, она всегда оставляет ему «пространство для собственной реакции на увиденное, на его чувства...» Это правда! В спектакле Алисы Панченко каждый сможет найти что-то свое, сокровенное, важное, неуловимое и необъяснимое словами. Ее творение, как слоеный пирог, полно слоев – смыслов с совершенно непредсказуемой начинкой из самых искренних эмоций, чувств и мыслей.

Вероника Кулагина

**фото предоставлено
Домом танца «Каннон Данс»**



«МОЛОДЫМ ВЕЗДЕ У НАС ДОРОГА...»?



«Куда ведет дорога?»

Так уж случилось, что в Петербурге два именитых вуза претендуют на «производство» балетмейстеров: Петербургская Консерватория и Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой. Кафедра режиссуры Консерватории, основанная пятьдесят лет назад, непрерывно выплескивает волны молодых балетмейстеров на штурм хореографических коллективов мира. С недавних пор к ней присоединилась и балетная Академия. Этим летом конкурирующие фирмы не на шутку поспорили за первенство. Общая черта соперников – их вынужденный феминизм: среди выпускников – балетмейстеров исключительно женщины. Удивительно наблюдать, как исконно мужская профессия незаметно перекочевала в нежные женские руки.

Честь Консерватории первой защищала Анна Натензон – ученица профессора Полубенцева, что она сразу и подтвердила обращением к литературному сюжету, серьезной музыке и мастерским использованием света. Одноактный балет «Куда ведет дорога?» на музыку из произведений А. Шнитке поставлен по мотивам романа К. Кизи «Пролетая над гнездом кукушки». Балетмейстер выжала экстракт из произведения и, выразив в двадцатиминутном балете главную мысль романа, поставила ряд животрепещущих вопросов: о власти и ее значимо-

сти, о роли сильной личности, о свободе воли, о значении индивидуальности и о любви, как чувстве формирующем ее. Музыка Шнитке как будто нарочно создана, чтобы отражать пограничные состояния человеческой психики. Анна умело подобрала фрагменты произведений композитора и скомпоновала их с тематически обусловленными вставками, такими как звуки трансляции футбольного матча или старинного вальса, раздающиеся из хриплого радиоприемника – центра общественной жизни пациентов в психиатрической клинике.

Собственно, никакой общественной жизни у больных до появления главного героя и не было, лишь упорядоченное структурированное су-

ществование. В экспозиции балетмейстер разворачивает унылую картину монотонности больничного распорядка. И тут появляется «новенький» – Макмерфи. Заядлый картежник, хулиган и жизнелюб, привыкший командовать, он и становится «главным психом». Это мощная, цельная личность, полная силы, энергии и жизни, можно сказать, колосс, способный в одиночку противостоять целой системе больничной (читай государственной) власти. Превосходно удалась эта роль Александру Омару! Танцовщик вжился в образ героя и на самом деле казался гигантом на фоне остальных, даже когда санитары переодели его в больничную одежду.

«Главный псих» ведет за собой коллегу, пробуждая в них то человеческое, что еще не уничтожено системой, и, прежде всего, любовь. Мы видим, как деликатное вмешательство Макмерфи порождает чувство между двумя пациентами. Сначала робкое и неосознанное, оно разрастается и обрушивается на них во всей своей необъятности и трагичности, подогреваемое болезненно-измененным сознанием. Кульминацией лирической линии становится вальс. Нежная мелодия с легкой хрипотцой доносится из старенького радио. А двое влюбленных, несмотря на окружение, не располагающее к романтике, не замечая ничего вокруг, самозабвенно танцуют вальс. Они



«Куда ведет дорога?»

трогательны и жалки. Что за бесчувственным чудовищем надо быть, чтобы покуситься на хрупкое счастье этих беспомощных влюбленных?! Именно так и поступает Старшая Медсестра (И.Яковлева). Ее упорядоченный мир деструктурирован, ее власть подорвана, и она жестоко мстит виновным.

Трагический финал балетмейстер ничем не смягчила, ни одного луча надежды не оставила зрителю. Душу раздирает сцена стенаний девушки над

вещь хорошая и редкая. Исполнительский состав удивлял слаженностью, единым стилем танца, что делает честь Ирине Сергеевой как организатору и репетитору с железной волей. Экспрессивный, страстный дуэт (М. Попова, Е. Кабанов) заронил надежду, что вот сейчас смысл зрелища прояснится, но он закончился как-то неопределенно, и надежда пропала. Удались балетмейстеру гротескные комичные моменты. Один из них вызвал дружный смех в

ноактный балет «Зимородок», появив, что рассматривала эту птицу как символ обновления. Сюжетные источники балета – одноименная поэма Ж. Ренара, по которой М. Равель создал вокально-фортепианный цикл (его-то и использовала балетмейстер), и мотивы работ и жизни Пабло Пикассо. По всей вероятности, главные герои – мужчина и женщина – это образ художника (С.Стрелков) и его музы (Е. Штанева). С первого дуэта между героями

устанавливаются сложные взаимоотношения. Под музыку знаменитого «Болеро» в потоке танцевальной экспрессии и энергии слились страсть, ненависть, любовь, борьба. Невозможно отвести глаз от Евгении Штаневой. У нее выразительное, «говорящее» тело, каждый жест наполнен смыслом, каждое движение исполнено красоты. Под



«Куда ведет дорога?»

телом возлюбленного. Но, по крайней мере, мы понимаем, что это была форма протеста: герой, не согласный жить в существующей системе, свел счеты с жизнью. Ибо выбор всегда есть.

Балет заканчивается беспросветной картиной торжества Старшей Медсестры, торжества Системы над личностью, Серости над Талантом, Бездушиности над Духовностью. Не слишком ли суров приговор Человечеству из уст 25-летней девушки? Однако, работа Анны Натензон заставляет задуматься, а вот дипломный балет ее коллеги по цеху Ирины Сергеевой оставляет в недоумении. В двух словах охарактеризовать работу можно так: зрелищно и бессодержательно. Название «In infinitum» сразу настораживает, а краткая аннотация в программке – отсылка к вечным ценностям и вопросам бытия, вызывает тяжелый вздох. Трудно, ну очень трудно хореографическим языком изложить проблемы поиска смысла жизни и вообще абстрактные понятия.

Целых 50 минут бессюжетный балет радовал глаз знатоков узнаваемостью почерка, а для молодого хореографа собственный почерк –

зале, когда танцовщик (П. Базарон), обранный то ли страусом, то ли балериной, ревел крокодильими слезами (вместе с ревом тубы), от того, что ему не хватило партнерши. Но и этот эпизод возникал сам по себе, вне связи с хоть какой-нибудь сюжетной линией.

Выпускница АРБ им. Вагановой Екатерина Барашева представила од-

стать Музе и сам Художник, Сергей Стрелков – мужественный сильный танцовщик.

«Ссору молодой пары прерывает влетевшая в окно птица-зимородок». Так кратко сформулировала хореограф действие и смысл балета. Действие маленькой истории понятно, но смысл ее – не в сюжетной линии, он, скорее,



«Сон смешного человека»



«Сон смешного человека»

погрязло в пороках. Кроме того, даже платья танцовщиц волшебным образом прямо на сцене меняли цвет с белоснежного на темно серый.

Образ девочки, (которую исполняла взрослая артистка, что, в общем, не резало глаз), получил символический смысл. Олицетворение беспокойной совести, человеческого страдания, она взывала к милосердию и возвращала к жизни сбившегося с пути героя. Его монологи, оттененные эффектными массовыми сценами, передали его внутреннюю борьбу.

В наше время поставить балетный спектакль (если ты еще не признанный мэтр хореографии и не имеешь своей труппы) – под-

в восприятии спектакля как импрессионистской зарисовки. Это именно балет-настроение, впечатление от момента. Правда, восприятие затруднило не выявленное хореографией различие людей и птиц-зимородков, охарактеризованных только с помощью костюмов.

Еще одна представительница АРБ им. Вагановой – Юлия Григорьева, по части организации превзошла коллег. Ее балет «Сон смешного человека» по Ф. Достоевскому (!) был показан на сцене детского театра «Плоды Просвещения». Музыку написала Дарья Кондакова – молодой композитор-энтузиаст. Небольшой ансамбль инструменталистов (фортепиано, флейта, контрабас, перкуссия) поместился в углу

сцены и был органичной частью происходящего.

Сложное литературное произведение, полное абстрактных понятий, глобальных идей и фантазматической, хореограф удачно переработала в балетное либретто. Удалось и общее решение. Начав с легкой, даже наивной «классики», а закончив агрессивным гротеском, постановщица наглядно показала, как незапятнанно чистое человеческое общество под влиянием главного героя постепенно развратилось,



«Сон смешного человека»



«Сон смешного человека»

линый героизм. Где взять танцовщиков, согласных в свободное время репетировать? Как их собрать в одно время? Где взять сцену? А зрителей? Придут ли они на неизвестного хореографа в неизвестный театр? Так откуда же возьмутся новые Петипа, Григоровичи, Эйфманы, если сейчас не начнут ставить, пробиваться, пробовать? Надо обладать отчаянной смелостью, чтобы встать на путь творчества и не оглядываясь идти вперед. Дай им Бог, веры в себя, выдержки и удачи! Дорогу осилит идущий.

Мария Дудина

фото: В. Дорофеев
и из архива автора

Валентина Климова о Театре Якобсона



Валентина Владимировна Климова, в этом году отмечающая свой юбилей, в Театре балета Якобсона с момента его основания. Ныне она ведущий репетитор якобсоновского репертуара и как никто другой знает о проблемах сохранения уникального наследия Мастера. Мы попросили рассказать ее о том, как жил театр после безвременного ухода Якобсона.

— Когда в 1976 году Якобсона не стало, его вдова Ирина Давыдовна долго думала, в какие руки можно отдать театр. Выбор пал на Аскольда Макарова. Это был абсолютно якобсоновский артист, с ним Леонид Вениаминович (далее - Л.В., прим.ред.) много работал, ставил на него целые спектакли. Макаров руководил театром четверть века. При нем мы часто выезжали на гастроли за границу, показывали миру хореографию Якобсона. Аскольд имел хорошие связи, даже Кировский и Большой не ездили так, как «Хореографические миниатюры» — где мы только не были! Помню, в Сирии на фестивале мы давали «Спартак» прямо в открытом античном амфитеатре, в «естественных» декорациях.

Затем прокат якобсоновской хореографии был прекращен почти на 10 лет. Век артиста балета быстротечен, а хореография живет на сцене, передаваясь из ног в ноги, и со временем в театре образовалось целое поколение танцовщиков, которое просто не видело вживую шедевров Якобсона. Потом постепенно наследие начали возвра-

щать, но уже не в том объеме, что раньше.

Затем времена изменились, появился коммерческий интерес, А. Макаров ввел в репертуар балеты классического наследия, гарантировавшие хорошую кассу, и театр стал терять свое лицо.

В 2002 году театр возглавил Юрий Петухов. Его большая заслуга в том, что театру присвоили имя Якобсона. Были восстановлены балеты «Экзерсис XX» на муз. И.С.Баха и «Свадебный кортеж» на муз. Д.Шостаковича, за который коллектив получил высшую театральную премию — «Золотую маску».

В прошлом году худруком театра был назначен Андриан Фадеев. При нем мы продолжили восстановление



«Па-де-труа на музыку Россини»

— Что сейчас идет в театре из репертуара Якобсона?

— У нас полностью восстановлен цикл «Роден», где оживают скульптуры великого художника. Мы можем показать «Свадебный кортеж» — одно из самых гениальных творений Якобсона, спектакль с трагической судьбой, а также свою двухактную редакцию балета «Спартак».

Жанровые миниатюры восстановлены практически все. Они не теряют своей актуальности, звучат современно, взять хотя бы номер «Сильнее смерти» — ребята сейчас очень хорошо его исполняют. Ведь темы войны, страданий, мужества, суровой фронтовой дружбы, героизма — они вневременные, вечные.

За последний год мы вернули на сцену много якобсоновской классики. Это «Па-де-труа» на муз. Россини, «Мазурка» на муз. Шопена, «Менуэт» и «Секстет» на муз. Моцарта — номеров теперь хватает на целое отделение «Классицизм — романтизм». Жаль, что репертуар Якобсона,



«Минотавр и нимфа»

утраченных шедевров, в сезоне сделали хорошие концертные программы. Андриан Гуриевич серьезно подходит к вопросу сохранения наследия Якобсона. Он считает, что труппа пока не готова к исполнению ряда произведений. Допустим, «Экзерсис XX» — балет, требующий высокого исполнительского мастерства. Если нынешний женский состав справился бы с задачами, то мужской коллектив требуется еще подтянуть в техническом плане



«Секстет»

«Клоп»



с таким трудом восстановленный, зритель не имеет возможности видеть чаще, чем два-три раза за сезон.

– Что из наследия Яacobсона утрачено безвозвратно?

– Не вернуть уже балет «Страна чудес», поставленный на труппу Кировского театра (хотя он у нас в труппе никогда не шел). Также не восстановить балет Яacobсона на музыку Девятой симфонии Шостаковича «Обезумевший диктатор» о Гитлере, утрачены «Негритянский концерт» на муз. Эбенового концерта И.Стравинского, «Бродячий цирк» на муз. Шостаковича, «Симфония бессмертия» Б.Тищенко, миниатюра «Измятая лилия» из цикла «Роден», запрещенная по «цензурным соображениям», номер «Хиросима».

– Какие постановки Яacobсона, на Ваш взгляд, были наиболее успешными. Что можно восстановить и сохранить в репертуаре?

– Труппе по силам сделать многое, но восстанавливать нужно не все подряд, а только бесспорно лучшее.

На будущий сезон первоочередная задача – восстановить балет «Клоп» на муз.Шостаковича. Это уникальный спектакль, где ключевой персонаж действия – сам поэт Маяковский. Но для этого нужен как минимум месяц кропотливой работы.

Обязательно со временем нужно вернуть в репертуар «Экзерсис XX», это хорошая школа исполнительского мастерства.

У Яacobсона было поставлено отделение из семи па-де-де – на музыку Моцарта, Легара, Доницетти, Онегера, Бриттена, Россини. Все эти номера классичны, невероятно сложны и требуют блестящего исполнения, какие-то из них можно было бы попробовать возобновить.

Хотелось бы восстановить «Лебе-

дя» на муз. К.Сен-Санса, который был поставлен Яacobсоном на меня. Это не лиричный фокинский, а сильный, борющийся лебедь. И это тоже классика, причем сложнейшая.

– Яacobсон ставил и большие хореографические полотна. Сейчас в репертуаре театра идет «Спартак». Нужны ли в репертуаре труппы полнометражные балеты Яacobсона?

– Восстановление «Спартака», осуществленное театром в 2010 году в целом я оцениваю положительно. Хотя такой масштабный спектакль не совсем подходит для такого небольшого коллектива, как наш. Нет необходимой массовости, и ряд картин от этого проигрывает.

В труппе в 80-е годы шли «Сцены из римской жизни» – фрагменты «Спартака», едва связанные между собой сюжетной линией. И я считаю, это правильное решение. Нужно сделать одноактный спектакль, соотнося с возможностями коллектива. Оставить лучшее: бои гладиаторов, дуэты Спартака и Фригии, Гармония и Эгины, пир у Красса с танцами этрусков, гадитанских дев. Можно даже добавить вариацию Спартака, потому что сейчас нужно, чтобы главный герой танцевал, не был статичным, монументальным.

тальным.

У нас была и одноактная версия балета «Шурале». Ее сделал замечательный педагог-репетитор Юрий Дружинин, много лет проработавший ассистентом у Л.В. в Кировском театре. Дружинин обладал феноменальной памятью и тонким чувством яacobсоновского стиля, мог ставить небольшие утраченные фрагменты в абсолютной манере Яacobсона.

Балет «Двенадцать», по Блоку (пожалуй, единственный балетный спектакль по творчеству этого замечательного русского поэта), как и поэма, сотканный из картин-зарисовок, соединенных образом главного героя – матроса Петрухи. Не уверена, можно ли теперь восстановить «Двенадцать».

А одноактный вариант «Шурале» вполне нам по силам.

– При восстановлении утраченных шедевров встает вопрос их художественного оформления. Как быть – возобновлять все по старым эскизам или делать новые?

– Уверена, что на возобновления нужно делать новые костюмы. Для этого надо приглашать хороших, профессиональных театральных художников. Но в спектаклях, где оформление – часть художественного замысла балетмейстера, таких как «Свадебный кортеж», ничего менять нельзя. Слава богу, что у нас сохранился оригиналь-



«Экзерсис XX»



«Спартак»



«Свадебный кортеж»

ный задник Левентая для этого балета.

Вспоминаю, сколько у нас было сценических репетиций только по свету! Мы сидели часами и Л.В. добивался необходимого результата. Для концертов отрабатывалась техника быстрых перемен, потому что каждая миниатюра требовала особого сценического оформления.

– Яacobсон ставил свою хореографию на конкретных артистов. Каковы творческие возможности у нынешнего состава труппы?

– Сейчас, если бы был жив Л.В., он бы на современных артистов поставил, вероятно, по-другому. Потому что время идет, меняются люди, балетная эстетика стала другой, не может быть так, как танцевали мы тридцать лет назад. И это не значит, что будет плохо, Яacobсону было важно, чтобы искусство было живым, а не мертвым.

Наш коллектив сформирован из ребят, окончивших разные школы, к нам многие едут с периферии. Не скажу, что наша труппа идеально «классична». Для исполнения таких вещей, как



В.Климова на репетиции

яacobсоновские па-де-де, людей нужно подбирать, не каждый справится с этой хореографией. Вот жанровые вещи, гротеск, буффонада – то, что может у нас пойти и зазвучать.

Невозможно и не нужно делить

труппу на две части – одна классики, другая – яacobсоновцы. К тому же занятость в том и другом репертуаре обогащает артистов. Но тогда остро встает вопрос в распределении времени между классикой и Яacobсоном. Ребят не вытаскивать на репетиции — они бесконечно совершенствуют «Лебединое озеро»!

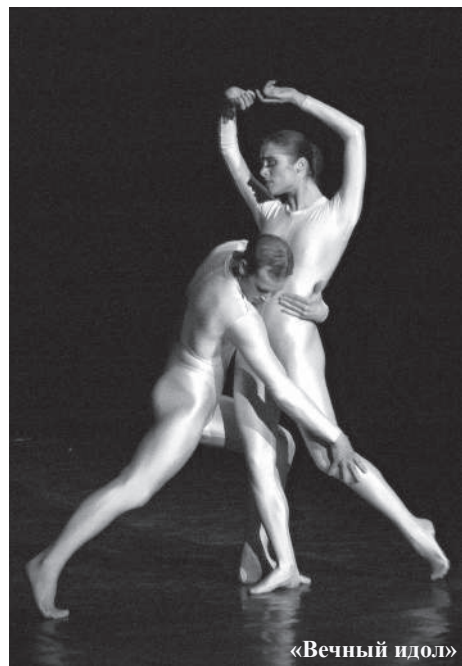
Хорошо было бы приглашать для повышения уровня солистов из других театров – Мариинского, Михайловского. Артистов нужно заинтересовывать возможностью получения нового интересного опыта, ведь не у каждого заинтересованность чисто материальная, работа в репертуарном театре часто рождает творческий голод, который нужно насыщать. Я видела на фестивале «Мариинский» выступление И.Колба и В.Терешкиной в жанровом номере «Деревенский Дон Жуан». Вот пример, когда уже маститые артисты, классики, расширяют свой творческий диапазон.

А. Фадеев хотел привлечь Леонида Сарафанова, чтобы он станцевал номер «Вестрис», поставленный на Барышникова, но в результате миниатюру исполнил Владимир Дорохин. Мы помним Барышникова, когда он танцевал у нас в отделении «Классицизм», и хочу сказать, что Дорохин исполняет партию ярко, на хорошем уровне.

– Какие задачи стоят перед Вами, главным репетитором репертуара Яacobсона? Каким перспективны у театра, что нужно делать для того, чтобы хореография Яacobсона жила на сцене?

– Я за то, чтобы внутри театра сохранялся и на достойном уровне поддерживался репертуарный фонд Яacobсона. Мы, первые исполнители-яacobсоновцы, еще в состоянии передать то, что танцевали, и мы сделаем это с удовольствием. Репетировать потом может другой, но сама передача, со всеми нюансами и тончайшими деталями хореографии, должна идти из первых рук. Вот тогда будет качество, будет подлинный Яacobсон.

Это во многом, конечно, зависит от Ирины Давыдовны Яacobсон. Если она даст «добро» театру, чтобы не я одна отвечала за репертуар, а у нас был бы



«Вечный идол»

тесный круг яacobсоновцев, с распределением ответственности за постановки, стало бы гораздо проще. Надо стремиться к тому, чтобы каждый отвечал за какую-то часть наследия.

За теми номерами, что идут в других театрах, неплохо бы установить профессиональный контроль. Как в фонде Баланчина: там следят за качеством балетов, чтобы они исполнялись в труппах на должном высоком уровне.

Необходимо чаще устраивать вечера хореографии Яacobсона, чтобы она жила, была у артистов «в ногах». У нас на базе есть круглый зал – Ротонда. Он небольшой, здесь можно было бы прокатывать яacobсоновский репертуар в виде камерных концертов – миниатюры здесь пойдут на ура. Нужно поставить свет, «одеть» сцену, чтобы был не черный кабинет, а что-то более светлое, и пускать хореографические зарисовки, которые будут понятны любому зрителю. Так постепенно можно завоевать внимание и любовь зрителя к уникальному гению Яacobсона.

Жаль, что театр последние годы ездит на гастроли только с классическим репертуаром, а балеты и миниатюры Яacobсона остаются «дома». Поэтому публика воспринимает нашу труппу как один из многих гастроллирующих коллективов со стандартным набором: «Лебединое», «Щелкунчик», «Жизель». Необходимо пропагандировать творчество Яacobсона не только в России, но и за рубежом, заинтересовывать, воспитывать людей, любящих театр.

Беседовал Сергей Лалетин

фото: В. Зензинов

КОМПАНИЯ «KASOK» – WORKSHOP ЖЕНЕВСКОГО ТЕАТРА



В танцевальной среде Петербурга заявил о себе новый проект со звучным названием «Kasok». Уже почти полгода его идейный вдохновитель Вячеслав Сунегин организует открытые мастер-классы признанных педагогов и ведущих артистов балетной сцены. Тяга к подобной деятельности неудивительна. Выпускник пермского хореографического училища, Сунегин успел накопить солидный исполнительский опыт: танцевал ведущие партии в Театре Леонида Якобсона, в труппе Константина Тачкина, в театре Бордо (Франция). За время театральной карьеры расширились и творческие связи. Спустя какое-то время танцовщик решил пустить их в дело, предоставив всем желающим возможность обогатить профес-

сиональный кругозор на занятиях у разных педагогов. Когда-то подобного общения с мастерами недоставало и самому Сунегину. Теперь он решил помочь тем, кто начинает свой творческий путь.

Поначалу участникам предлагали познавать секреты мастерства классического танца у Эльвиры Тарасовой, Игоря Кузьмина, Николая Семенова, Леонида Сарафанова, Андрея Баталова, Игоря Колба.

12 – 14 июня организаторы пригласили танцовщиков Большого театра Женева, специализирующегося на современном репертуаре.

Занятия проходили в формате ‘workshop’ Этот английский термин уже не нов для русского языка и танцевального мира в нашей стране. Но все же попробуем понять, отличается ли чем-то формат workshop от мастер-класса и так ли уж необходима модная нынче иностранная звучность.

Суть workshop в любой области – обмен профессиональными навыками и вместе с тем обсуждение актуальных вопросов. В сфере искусства workshop нередко теряет теоретическую составляющую и предполагает



интенсивную практику (в этом плане он ничем не отличается от более привычного определения «мастер-класс»).

Трехдневная программа оказалась насыщенной: участникам предстояло ознакомиться с танцевальной техникой, с фрагментами репертуара труппы и с основами импровизации. Танцовщику Натанелю Мари активно содействовали ассистенты Сарауайн Танатанит, Армандо Гонзалез и Владимир Ипполитов (ставший заодно и соорганизатором проекта). Своей увлеченной работой они помогли участникам максимально усвоить новый материал. Занятия проходили в зале-ротонде на репетиционной базе Театра Якобсона (ул. Маяковского, 15). Освоить все технические приемы за три дня едва ли возможно, а вот пробудить интерес



к непривычной пластике — задача выполнимая.

Канонической системы обучения (что существует в классическом танце) в современных направлениях не встретить. Но нынешним танцевальным техникам всё же свойственны общие черты и схожие методы работы над телом. Как правило, основная нагрузка переносится с мышечной системы на костную (что вовсе не снимает мышечного напряжения, а требует его комфортного распределения по телу). Уход от чрезмерных мышечных усилий, акценты на правильное дыхание и на умение работать с собственным весом на полу добавляют движениям танцовщиков наряду с амплитудой и силой удивительную мягкость. Танцовщики женеvского театра, мастерски выполняя комбинации и танцевальные связки, как раз такую манеру движения и демонстрировали. Урок подготавливал к иной работе с телом постепенно. Он начинался с поэтапного расслабления мышц через скручивания тела. От партерных связок (где как раз и осваивали приемы работы с полом и умение работать с тяжестью тела) переходили к экзерсису на середине, а после — к насыщенным динамикой танцевальным связкам.

Традиционно подобные мастер-классы длятся до нескольких недель, завершаясь итоговой совместной постановкой. Кажется вполне логичным, если следующая встреча с танцовщиками Большого театра Женевы получит такое развитие. Тем более что от

случая к случаю зал-ротонда притягивает что-то новое, вызывая потребность обсудить происходящее. Свидетельствуют об этом и проходившая здесь «Альтернатива», и недавно показанный спектакль Дмитрия Генуса «Орта».

Современный танец ныне требует не меньшего профессионализма, нежели танец классический. Но в Петербурге он пока значительных художественных результатов не даёт, оставаясь преимущественно на любительском уровне. Хотя и существует ежегодный

фестиваль Open Look, активно популяризирующий современный танец, хотя и приезжают благодаря этому западные педагоги и танцевальные компании, очевидно, что собственных творческих ресурсов современному танцу в нашем городе не хватает. Число профессиональных танцовщиков, интересующихся современными направлениями, невелико. Педагогов тоже можно пересчитать по пальцам (да и работать им приходится в основном с любителями). Хореографов, способных своим творчеством доказать содержательность современного танца, и того меньше. Пока им не удастся переломить стереотип восприятия современного танца как маловразумительного явления, иногда включающего в себя все, кроме танца, и гордо именующего себя концептуальным. Неудивительно, что круг зрителей подобных зрелищ довольно узок, и, как правило, среди них не встретишь ценителей балетного театра, которые предпочитают избегать непонятных постановочных опытов, маргинальных по своему духу.

Первая встреча с танцовщиками театра Женевы прозвучала как очередная заявка на то, чтобы разорвать эту замкнутую цепочку. Кто знает, может, результат будет стоить усилий.

Ольга Кирпиченкова

**фото предоставлено
компанией KASOK**



Андрей Меркурьев. Неисчерпаемый.



Андрей Меркурьев совершил головокружительную карьеру. Мальчонка из Сыктывкара, оторвавшись от родных, оказался за тысячи километров от дома, в Уфе. В стенах Башкирского хореографического училища он получил и профессиональный диплом, и – главное – хорошую школу. Сегодня, в благодарность *alma mater*, Меркурьев, уже именитый танцовщик, заслуженный артист Рес-

спублики Северная Осетия, лауреат двух конкурсов, в том числе «Арабеска», учредил именную стипендию, цель которой поддержание талантливого воспитанника на пути к сцене.

В 1996 году Андрей возвращается в родной город, но в составе труппы театра оперы и балета Республики Коми остается недолго. Его манит культурная столица России, приглашает руководство петербургского Театра оперы и балета им. Мусоргского – вторая, после Мариинской, балетная компания города.

Даже сегодня, по прошествии четырнадцати лет, авторитетный петербургский балетный критик Ольга Розанова помнит, какое яркое впечатление на III Международном конкурсе «Майя» произвело выступление дипломанта Меркурьева, вызвавшего пристальный интерес профессионалов и зрителей.

Будучи солистом МАЛЕГОТа, Андрей стремительно набирает репертуар. Галерею образов заполняют эксклюзивы театра: Парис и Валентин («Фауст» Ш. Каллоша - Н. Боярчикова), Феб («Эсмеральда»), Петр («Привал кавалерии»). Щелкунчик-принц («Щелкунчик», хор. Н.Боярчикова).

Они соседствуют с героическим Солором («Баядерка»), деми - характерными Эспадой и Базилем («Дон Кихот»).

«Лебединое озеро» вскрыло широту актерского диапазона Меркурьева, он исполнил в нем и испанский танец, и *pas de trois*, и партию принца Зигфрида. Впрочем, Зигфрид не единственный романтик в череде образов. Танцовщику доверили партии самых рафинированных балетных аристократов – принца Дезире («Спящая красавица») и графа Альберта («Жизель»). Набравшись опыта и репертуара, артист, успешно выступивший на балетном конкурсе в Казани, принял приглашение руководителя балета Мариинского теа-



Коррехидор «Кармен-сюита»

тра Махара Вазиева и вскоре оказался штатным сотрудником «Дома Петипа». Здесь Андрей получает неповторимую возможность интерпретаций таких разных по своей эстетической сути ролей, как Меркуцио («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева - Л. Лавровского), Хозе («Кармен», хор. Р.Пети), Петрушка (в одноименном балете И. Стравинского - М. Фокина), кавалер де Грие («Манон» Ж. Массне – К. Макмиллана), исполняет титульную партию в балете «Блудный сын» (С. Прокофьева – Д. Баланчина) и многое другое.

В Мариинском театре Меркурьева впускают в святая святых балетного академизма, доверяя партии Альберта, Дезире («Спящая красавица» в реконструкции спектакля 1890 года). Уж где-где, а в Мариинке всегда тщательно следили за соответствием внешних физических данных исполнителя классическим героям. Принцам Петипа необходимы удлинённые пропорции, для хореографии Бурнонвиля (партию Джеймса в «Сильфиде» Меркурьев освоил еще в Михайловском театре, а позже вернулся к ней и в Большом театре) требуется выпуклый подъем, создающий красивую линию вытянутой стопы. Меркурьев же обладает иными



Жан де Бриен «Раймонда»

достоинствами, позволившими ему предъявить свое право на, казалось бы, не предназначенные ему роли. Прежде всего это артистизм. Умение глубоко продумать каждый нюанс образа, полностью в него погрузиться и выразить увиденное внутренним взором с исчерпывающей эмоциональностью. Есть у Меркурьева и еще один замечательный дар – абсолютный пластический слух для воплощения современной хореографии. Он танцует опусы Ноймайера, Форсайта, Доусона, Ратманского, Твайлы Тарп с таким вкусом, с таким пониманием стиля, с таким совершенством и достоинством, что исключает возможность соперничества.

В 2006 году танцовщик переезжает в Москву и вливается в труппу Большого театра. Как ведущий солист он пополняет свой репертуар столь активно, что перечислить все работы просто невозможно. В балетах Григоровича Меркурьев становится Крассом («Спартак»), получает лестные похвалы в образе Дроссельмейера («Щелкунчик»), удаются артисту и портреты комсомольца Бориса («Золотой век»), замкнутого в себе лесничего Ганса («Жизель», редакция Григоровича). По результатам сезона московское Общество любителей балета назвало Меркурьева «Лучшим танцовщиком года». Аналогичный диплом будет вручен артисту и в сезоне 2009/2010 годов.

Меркурьев не устает удивлять и радовать своих поклонников. Вот он приветствует их четкими сапотеадо

Мельника («Треуголка» М. де Фальи – Л. Мясина) или чеканными хореографическими фигурами Рыбака («Дочь фараона» Ч. Пуньи – П. Лакотта). Сегодня мы видим его колоритным злодеем Бирбанто в «Корсаре», вчера – лучезарным Принцем («Золушка» С. Прокофьева – Ю. Посохова), добропорядочным инженером Яном в «Болте» и влюбчивым агрономом Петром («Светлый ручей») – балетах Д. Шостаковича – А. Ратманского), завтра – трагически страстным Хозе («Кармен-сюита» Ж. Бизе, Р. Щедрина – А. Алонсо).

Но творческая жажда Меркурьева не знает насыщения. В поисках новых возможностей самовыражения, он охотно выступает партнером самых именитых балерин Дианы Вишневой и Светланы Захаровой в гала-концертах, спешит на международные фестивали, принимает участие в антрепризных проектах, где выступает уже в качестве



Альберт «Жизель»

синтетического актера – танцующего и декламирующего. Так появились Эраст в «Бедной Лизе», поставленной А. Сигаловой (с Чулпан Хаматовой), Вальмон в «Опасных связях» режиссера и хореографа - постановщика Сергея Землянского. Все это свидетельство того, что подлинному таланту тесно в рамках одного искусства, и новые достижения не заставят себя ждать.

Александр Максов

фото Д. Юсупов
и из личного архива
А. Меркурьева



Борис «Золотой век»



АРТИСТИЧЕСКАЯ

ИРИНА ГОЛУБ

Ирина Голуб, солистка Мариинского театра, из тех танцовщиц, что неизменно приковывают взгляд, танцуя даже в кордебалете. Есть в ней поэзия, артистизм, грация и красота. Но главное, внутри нее каждый раз зажигается в танце тот огонь, без которого немислим настоящий артист. Еще – это человек с тонким чувством юмора, открытый, искренний и доброжелательный. Без каких бы то ни было признаков «звездной болезни». О родителях, о театре, о жизни и о себе ее рассказ...

– Ирина, давайте начнем с самого начала. Каким было Ваше детство?

– Я родилась в Ленинграде, в семье людей, не имеющих к балету никакого отношения. Мама – химик, старший научный сотрудник НИИ, папа – уникальный человек, «мастер на все руки» – поменял множество профессий и в каждой был лучшим, одна из бабушек – художница. Так что в профессии артистки балета меня можно назвать первопроходцем. Сколько себя помню – все время танцевала. Чувствовала необъяснимую потребность сочинять танцы и исполнять их. Причем я совершенно не стеснялась этого, наоборот, бывало, стучалась в квартиру к соседям и предлагала им посмотреть, как я танцую. Поэтому родители отдали меня в возрасте четырех лет в хореографический кружок во Дворец культуры «Пролетарский», наверное, чтобы я не беспокоила соседей (*смеется*). Там начались мои первые выступления на сцене и, видимо, проявились какие-то физические способности, потому что через некоторое время педагоги кружка посоветовали родителям отдать меня в Академию Русского балета. В первый раз, во время летнего отбора, меня, увы, не взяли. Но я упростила родителей сводить меня туда еще раз, осенью. В очередной раз балетный зал, серьезные педагоги, и на просьбу одного из них «станцевать польку» я станцевала и антре, и адажио, причем без партнера (*смеется*), и вариацию, и коду, и вальс, и еще что-то. И если бы мне не сказали: «Спасибо детка», – танцевала бы еще и еще. Моя одержимость была оценена, и я стала ученицей Академии.



– Годы обучения, какими они были?

– Они были сложными, но безумно интересными. Первые годы, честно говоря, я совершенно не могла понять, чего от меня требуют, для чего нужно стоять у станка, и чувствовала только, что меня не любят. Отношения с первым педагогом не сложились. Я боялась ее, и этот страх мешал мне думать и работать. Хотя по итогам года я умудрялась получать неплохие оценки. До сих пор не понимаю, как при таком психологическом прессинге мне это удавалось. Спустя четыре года поменялся педагог, наш класс взяла Т. А. Удаленкова, и я стала понимать, для чего учусь в Академии. Научилась работать и получать от этого удовольствие. Все время чувствовала любовь и поддержку со стороны Татьяны Александровны, и это очень помогало. Хотелось радовать ее, преодолевать технические трудности для того, чтобы услышать от нее слова одобрения. Сразу по окончании Академии я попала в труппу Мариинского театра.

– С чего началась для Вас работа в прославленном театре?

– Началась она с того, что нас сразу взяли на гастроли в Америку. Причем танцевала я весь кордебалет во всех вывезенных на гастроли спектаклях. Так что не было постепенного вхождения в репертуар, все как-то очень стремительно произошло. После этих летних гастролей, осенью, в мой первый сезон сразу попала в первую линию лебедей в «Лебедином озере». Помню, было очень страшно, первая в длинной линии, и все в ней смотрят только на меня. Но я выдержала, и меня стали еще активнее занимать в спектаклях текущего репертуара. Потенциал во мне разглядел Ю. В. Фатеев, я ему за это бесконечно благодарна! Будучи

в то время педагогом-репетитором, он со мной за неделю подготовил технически очень непростую партию Полигимнии в балете Баланчина «Аполлон». Сказал тогда: «Она сможет!». И действительно, я смогла. После этого



мне стали поручать сольные партии: через год я уже танцевала Китри в «Дон Кихоте». Потом Юрий Валерьевич ввел меня в «Рубины» («Драгоценности») Баланчина. Причем исполнять их пришлось в экстренном порядке. На гастролях в Лондоне из-за травмы не смогла танцевать Ирма Ниорадзе, вместо нее решено было выпустить меня. А решилось все в день спектакля, то есть репетиций не было вовсе. Представьте мой ужас, когда я узнала о том, что на спектакле будет присутствовать Наталия Романовна Макарова. Но все прошло хорошо, мне тогда очень помог своим олимпийским спокойствием мой партнер Николай Цискаридзе. А после спектакля к нам подошла Наталия Романовна и поблагодарила за чудесный спектакль.

– Ирина, Вы довольны своим положением в театре? Ничего не хочется изменить?

– Я всем довольна! Я люблю Мариинский! Со мной работает уникальный педагог Габриэла Трофимовна Комлева, и это, как мне кажется, плодотворное сотрудничество. Поэтому никогда не было мысли уйти в другой театр, уехать работать за границу. Хотелось бы танцевать больше, сольные спектакли у меня бывают редко. Но отчасти виной тому моя, залеченная сейчас, травма. Кроме того, я понимаю, что работаю в высококлассном театре и делю репертуар с прекрасными балеринами, которые тоже должны танцевать.

– Хореография какого балетмейстера Вам нравится?

– Очень люблю современную хореографию. С наслаждением танцевала в балетах Уильяма Форсайта. К сожалению, теперь они не идут, хотя названия сохраняются в репертуаре.

– Какую партию можете назвать любимой?

– У меня их две: Джульетта и Кармен. Два полюса, живущие в моей душе. Кстати, с номером «Кармен» в постановке Игоря Дмитриевича Бельского я выпускалась из Академии. Героини разные, но в каждой есть искренность, темперамент, желание любить. Это все мне очень близко.

– Какие качества Вы цените в людях?

– На первое место я бы поставила искренность! Мы живем в странное время. У меня такое ощущение иногда бывает, что люди вокруг играют заученные роли, причем не всегда удачно. И я совершенно не понимаю, какие они на самом деле. Преобладание материальных ценностей меня пугает, ведь понятно же, что они никогда не заменят настоящих чувств, эмоций, человеческого общения. В друзьях ценю верность и преданность. Уверена, что на каждого из них смогу положиться в трудную минуту.

– Ирина, что Вам нравится в себе?

– Я вообще редко собой довольна (*смеется*). Но уж если поставлю перед собой цель, обязательно постараюсь ее достичь. Главное очень захотеть! Еще я мирный человек. Не могу жить в кон-



фронтации с окружающим миром. Театральная интрига – это точно не мое.

– А что не нравится?

– Не нравится опаздывать всюду. Борюсь с этим. (*Надо отметить, что на встречу со мной Ирина пришла мигнула в минуту! - Прим авт.*)

– Чем занимаетесь в свободное время?

– О-о-о, я очень люблю готовить! Кухня – это то место, где моя фантазия может разгуляться. Люблю кормить друзей. Еще больше люблю, когда они хвалят то, что только что съели. Очень нравится путешествовать. Смена мест благотворно на меня влияет, вдохновляет на творчество, дает возможность отдохнуть психологически.

– Ирина, чего в настоящий момент Вы хотите больше всего?

– Ну, раз искренность мое кредо, отвечу честно: очень хочу семью! У

меня был в жизни сложный, но полезный период, время «тишины» и одиночества, когда я пыталась разобраться в своих чувствах. Сейчас ничего не буду говорить, чтобы не сплести, но мне кажется, я нашла то, что искала.

– В чем, по-вашему, секрет успеха?

– В мотивации (*смеется*). Думаю, секрет любого успеха в трудолюбии. В постановке четкой цели и достижении ее. Важно думать о хорошем, ведь мысли материальны. В любом случае мы делаем то, о чем думаем. В принципе все просто.

– В чем смысл жизни, как Вам кажется?

– Смысл жизни в любви! Я убеждена в этом. Этим чувством было пронизано все мое детство. Родители по-настоящему любили друг друга всю жизнь! Вдвоем, когда уже были мы с братом, ходили в походы, на байдарках, в лес. Все делали вместе. Папа ушел от нас в этом году... Я до сих пор не смирилась с этой утратой... Думаю, если за тобой *такая* семья и *такая* любовь – горы можно свернуть!

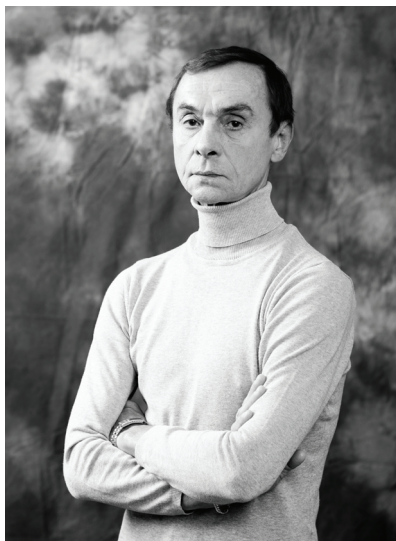
– Поделитесь творческими планами?

– Я увлекающийся человек, мне многое интересно. Не так давно приняла участие в съемках фильма «Новелла о танце». Это фильм-балет с хореографией Никиты Дмитриевского. Совсем недавно получила еще одно предложение о съемках в фильме. Фотографирование для журналов еще одно мое увлечение, и результат мне нравится. Жаль, что времени на все не хватает. Но все мои интересы так или иначе связаны с танцем. Я продолжаю танцевать!

Беседовала Вероника Кулагина

фото О. Зотов
визаж А. Шебанова

БЛЕСТЯЩИЙ ДИВЕРТИСМЕНТ ИГОРЯ КУЗЬМИНА



Игорю Петровичу Кузьмину исполняется 65 лет. Без малого пятьдесят из них он служит балету. Самое время вспомнить о замечательном танцовщике и педагоге, не слишком избалованном почестями и наградами. Возможно, в том «виноват» сам артист с его самолюбивым характером, гордым достоинством профессионала, органически не способный «подсуетиться». Быть профессионалом для Кузьмина всегда значило любить дело, которому служишь, а не себя. Самого себя он никогда не щадил, являя пример того, как должен трудиться балетный артист: упорно, истово, с сознанием бесконечности пути к совершенству. Ему-то, казалось бы, напрягаться не очень-то было и нужно: о том позаботилась сама

природа, наградив идеальным телосложением, великолепным прыжком, редкой координацией, музыкальностью. Но только в восторге от собственной щедрости забыла такую «малость», как рост. Увы, эта малость играет немалую роль в карьере солиста балета. Сверходаренный танцовщик с характером героя-премьера был обречен на вторые роли. Нельзя, однако, сказать, чтобы это его угнетало. В юные годы он с наслаждением танцевал всевозможные соло, а о таких партиях, как Голубая птица, Шут в «Лебедином озере», Пан («Вальпургиева ночь») и говорить не приходится. Уж не сама ли Терпсихора взяла под покровительство прилежного и скромного артиста, но только вскоре перед ним открылись необъятные просторы творчества. Он очутился в горниле интереснейших экспериментов и сделался премьером уникальной труппы. Достаточно назвать художественного лидера «Художественных миниатюр» Леонида Якобсона, чтобы стало ясно, какой счастливый шанс выпал актеру.

Встреча с выдающимся мастером, столь же требовательным, сколь щедрым, не застала Кузьмина врасплох. Он был подготовлен к ней годами учебы в Новосибирском хореографическом училище, отличной школой, пройденной в классе блестящего специалиста Сергея Гавриловича Иванова. Всем, чего достиг в жизни, Кузьмин считает себя обязанным любимому учителю. Он научил основам ремесла и искусства, помог сделать первые самостоятельные шаги на сцене Новосибирского театра оперы и балета, куда его воспитанник был зачислен стажером семнадцати лет отроду в 1964-м году.

Поистине, Игорь Кузьмин родился в рубашке. С началом артистической карьеры ему сказочно повезло. Столицу Сибири в ту пору охватил балетный бум. В театре жизнь кипела. Тон задавали ленинградцы. Глава балета Петр Андреевич Гусев открыл дорогу новаторским спектаклям Григоровича, Бельского, Боярского, начинающего Виноградова. Вкупе с классическим наследием они определяли богатство и свежесть репертуара. В ярком со-

звездии солистов блистали «вагановцы» Герман Янсон, Никита Долгушин, Маргарита Окатова, Наталья Александрова, Константин Бруднов, Сергей Савков. В зрительном зале нередко можно было видеть столичных критиков. Словом, Новосибирский балет переживал свою эпоху ренессанса. Три года, проведенные в таком театре, стали для Кузьмина высшей школой творчества, дали заряд энергии для будущих исканий. Не потому ли, освоив весь доступный ему сольный репертуар, двадцатилетний танцовщик устремился в Ленинград, где Гусев образовал свой «Камерный балет», и был принят на положение солиста.

Взыскательные ленинградцы оценили мастерство юного премьера в «Арлекинаде», «Привале кавалерии», «Класс-концерте». А вскоре труппу, переименованную в «Хореографические миниатюры», возглавил Леонид Якобсон. В жизни Кузьмина начался



И. Кузьмин, Т. Квасова «Па-де-де на музыку Россини»



Л. Якобсон, И. Кузьмин, Т. Квасова на репетиции

новый — главный этап. Прозорливый хореограф по-своему распорядился попавшим ему в руки благородным «материалом». Предназначение танцовщика он увидел в виртуозности новейшего чекана, явленной в традиционной форме па-де-де. С легкой руки Якобсона постоянной партнершей Кузьмина (а в дальнейшем и спутницей жизни) стала Татьяна Квасова. Впрочем, знаменитой яacobsonовской интуиции для того и не требовалось. Миниатюрная голубоглазая блондинка обладала ювелирной техникой и редким артистическим обаянием. За внешностью эльфа скрывалась натура динамичная и жизнерадостная. Танец Квасовой искрился как капля росы на солнце. Прирожденная инженеру восполняла сдержанность

Кузьмина. К тому же рядом с такой партнершей он казался едва ли не атлетом. Сублимность балерины подчеркивала мужественную красоту его фигуры, словно выточенной резцом античного ваятеля – сильный торс с широкими плечами и тонкой талией, идеальную форму ног, матовую смуглость кожи. Балетная пара была на редкость выразительна и гармонична.

Своевольный гений Якобсона определил и неповторимый образ этого дуэта, найдя его в эпохе рококо – изысканной и изощренной до гротеска, насмешкой прикрывающей фривольность. Три па-де-де (на музыку Россини, Доницетти, Моцарта) стали «визитной карточкой» дуэта Квасова – Кузьмин. Они могли бы оказаться лишь остроумной комбинацией невиданных по сложности приемов танца (дуэтного и сольного), если бы не артистизм и фантастическое мастерство партнеров. Каждый дуэт дразнил неоднозначностью смысла, являясь нешуточным поединком виртуозов и утонченной любовной игрой. Каждый мог стать поэтической эмблемой «галантного века», увиденного сквозь ироничный прищур потомков. Поистине, то был «блестящий дивертиссмент» (воспользуемся названием еще одного балета Якобсона с участием Квасовой и Кузьмина). Он продолжался пятнадцать лет.

Но в сфере чистой виртуозности Кузьмину было тесновато. Его влекла острая характерность, хотелось полного перевоплощения. Он с увлечением репетировал яacobсоновскую Бабу Ягу (так и не станцованную). Со временем его репертуар дополнили балеты

Алексидзе, Лебедева, Полубенцева, Рассадина, Шмока, Шереги. Роли были интересные, с различными актерскими задачами, но все же оставалось ощущение, что главная «собственная» роль у Кузьмина все еще впереди. Ею мог бы стать Маугли в задуманном Якобсоном специально для него спектакле, но осуществить замысел Якобсон не успел! Вкус к драматической экспрессии Кузьмин узнал в балетах Алексидзе «Блудный сын» и «Орфей», но эти спектакли не задержались на сцене. К счастью, кино и видео сохранили некоторые работы «яacobсоновского» цикла.

Кузьмин оставил сцену в 38 лет. Он находился в превосходной форме, но знал, что удержаться на высоте, достигнутой в былые годы, уже не сможет. Все утешительные контрдоводы с порога отметало достоинство артиста-профессионала. Сцена лишилась уникального танцовщика и столь же уникального дуэта. Балетными партнерами Кузьмин и Квасова все же остались, но уже в новом качестве. Каждое утро, как и прежде, они спешили в балетные залы, где у станка стояли артисты. Ее ждали женщины, его – мужчины. А через час на репетиции они снова встречались, чтобы делиться опытом и знаниями с балетной сменой. Сначала это происходило в родных стенах «Хореографических миниатюр», потом – во вновь образованном Камерном балете фонда Якобсона (филиале Мариинского театра), увы, просуществовавшем недолго. Затем – на многие годы – в труппе Бориса Эйфмана. И хоть везде артисты оказывались ростом на голову, а то и на две выше своих наставников, а потому невольно смотрели на них свысока, авторитет Квасовой и Кузьмина был и остается непререкаемым.

Балетные – народ язвительный – между собой зовут Кузьмина «Петровичем», значит уважают. Немногословный, в работе предельно строгий Игорь Петрович не нажил осанистости мэтра, да, видно, в том и не нуждается. В репетиционном зале он мог стрелой взвиться в воздух и там зависнуть на

мгновенье или скрутить роскошный пируэт на высоченных полупальцах, закончив в правильной позиции. Если же возникали проблемы, он мысленно советовался с учителем С.Г.Ивановым, и сам опять становился учеником. Тогда в воображении он видел необъятную

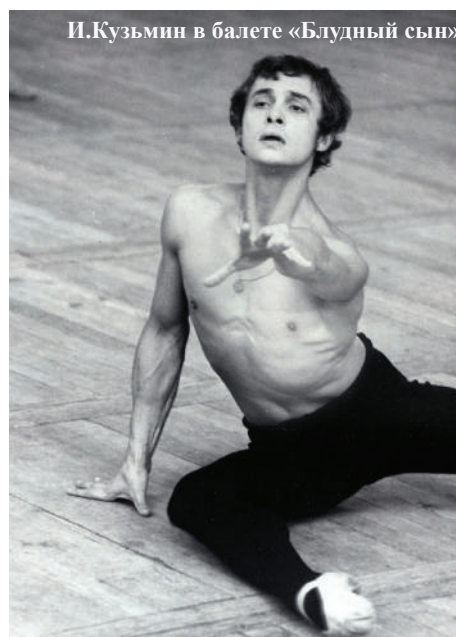
новосибирскую сцену, где в первый раз забилось артистическим волнением его сердце; зрительный зал, вокруг которого в торжественном покое замерли изваяния греческих богов. Как это было давно! Теперь, должно быть, вот так же вспоминают советы, замечания, пожелания Игоря Петровича его подопечные, в числе которых ведущие мастера труппы Эйфмана, снискав-

шие признание во всем мире, – Альберт Галичанин, Игорь Марков, Юрий Ананян, Алексей Турко, Сергей Зимин, Олег Марков, Андрей Ермоленков, Илья Новосельцев, Илья Осипов, Олег Габышев, Иван Зайцев, Владимир Дорохин.

С труппой Эйфмана Кузьмин работал, практически не покидая с утра до позднего вечера репетиционных залов, два десятилетия. Но недавно он вернулся туда, где узнал высшее творческое счастье – сотрудничество с дерзким экспериментатором Якобсоном, в театр, отныне носящий имя великого хореографа. Но не ностальгия по прошлому привела его на улицу Маяковского, 15. Главная причина – ностальгия по основам профессии, по тому, с чего все начиналось. В зрелом возрасте Кузьмин заскучал по классике, а в театре имени Якобсона основу репертуара составляют «Лебединое озеро» и «Жизель». В летний «туристский» период спектакли дают почти каждый день, так что работой педагог-репетитор Кузьмин обеспечен. Даст Бог, очередь дойдет и до наследия основателя труппы. Тогда талант, опыт и знания Игоря Петровича окажутся просто бесценными.

Ольга Розанова

фото: В. Зензинов



И.Кузьмин в балете «Блудный сын»



И.Кузьмин, Т.Квасова
«Па-де-де на музыку Доницетти»

ГЛЯЖУСЬ В ТЕБЯ, КАК В ЗЕРКАЛО, ДО ГОЛОВОКРУЖЕНИЯ

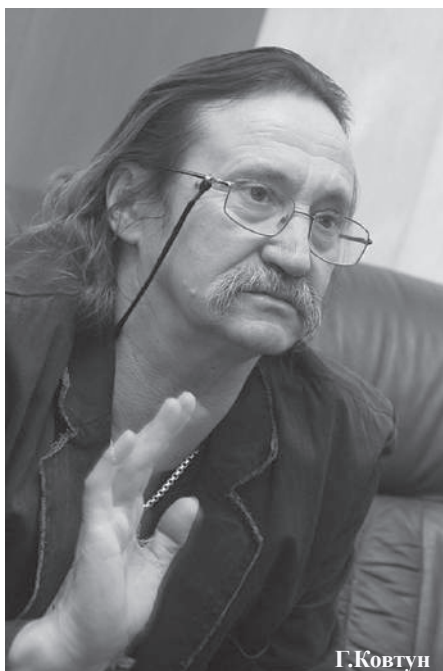
ЗАПИСКИ СТАРОГО БРЮЗГИ

«Я считаю петербургский балет первым в мире именно потому, что в нем сохранилось то серьезное искусство, которое утрачено за границей. Петербургский балет не падает и не будет падать до тех пор, пока в него не проникнет увлечение иностранной школой. Кроме того, наш балет резко отличается тем, что у нас танцы разнообразны: кроме классических танцев, мы ставим еще и танцы характерные, чего за границей нет»

Мариус Петипа

Интервью о состоянии петербургского и зарубежного балета.

«Петербургская газета», 1896 год, 2 декабря



Г.Ковтун

...Театры, что подалече будут, те все на ролях «кушать подано». Не барское это дело гранты в российские окрестности засылать. Как поглядишь, беднота-беднотой, а туда же — с помпезностью бьются бесфактурными лебедями о сцену. А где же фактурных-то взять?! Как только станет лебедь на крыло — поминай как звали. Глядишь, уже в Москве аль Питере в стае ходит, денежную подкормку клюет, и не важно, в каком болоте плавает. Так вот и то, что не взлетело и не потонуло, павой выступает — на хлеб с чаем зарабатывает. Один-два балета в месяц, а остальное время театр как гастрольный балаган. И кого там только нет. От рока стены гнутся, от криков заезжих антрепризеров лампочки оставшиеся лопаются, а экстрасенсы?!. Кино показывают, под банкеты сдают. Хозрасчет называется. Деньги на зарплату артистам собирают.

Ну выйдет недокормленный артист. Взглянешь на сцену — рыдать хочется.

Мало того, что декорация облезлая, костюмы помятые, так и артисты по ветру стелются. Правда, не везде так. Есть города, где театры любят. Не буду грех на душу брать, есть такие. Но, поди, мало их осталось...Ой, не про то все! Мы ж о настоящем балете.

Сколько ж можно брюзжать на свет белый?! И так долго живешь! И так много видишь! Пора уже впадать в старческое детство и маразматический покой. Так нет! Русский балет его волнует. А чего волнует?! Нет же его. Время больших перемен, время откровений, великих свершений вносит свои изменения в жизнь. Ну нет хореографов в России! Утонченных и нежных. Так уж повелось — что Петипа, что Иванов, Фокин, Лопухов, Якобсон, Григорович и многие другие, обладали мужским началом. Детей для искусства плодили — балеты сочиняли. И кому они мешали?!

Говорят, балет в последнее время для избранных. А я-то помню прошлый век, в котором царь со всем семейством имел ложу в театре. Да и люд простой допущен был — любили поразвлечься, время убить — спектакли-то шли по 3-4 часа! А балерин-то было... и тебе классические, и тебе характерные — выбирай на любой вкус, наслаждайся. Ныне царь редко ходит, дел в

государстве много. Да и чего смотреть-то? Все непонятно, однообразно. Опять — таки засилье иностранцев. Ну так это еще с Петра повелось. Хотя нынешний для науки своей построил Сколково, дабы мужи ученые российские возвращались. Неча там премии Нобелевские получать! Родину прославлять здесь надо.

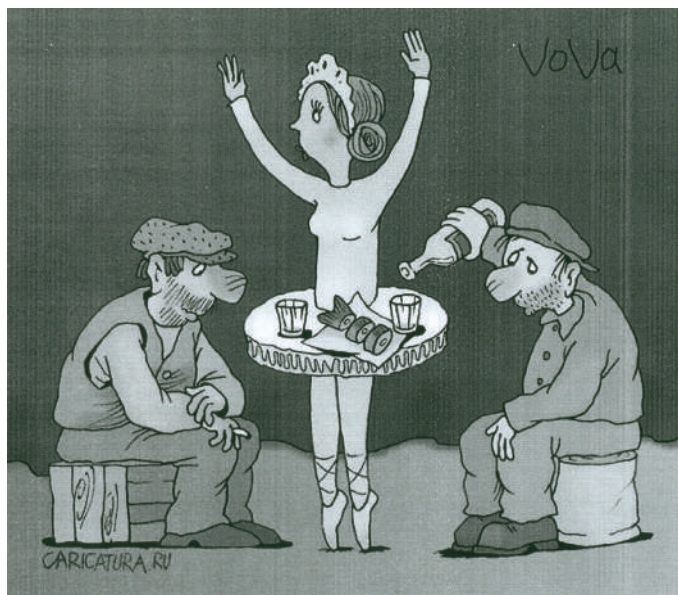
А балет?! Так то другое дело. До царя правду донести некому. Министры некультурные пошли, на несколько лет всего культуры их хватает. Пока разберут что да как, глядь, очередь уж другому управлять. А страна-то большая, необъятная, и театров музыкальных немерено. Те, что ближе к трону, живут припеваючи и пританцовывающе. То указ, то грант царский! А деньжищи-то большие: жить да жить — балеты творить.

Вот как было при царях-то, ранее: за год театру надо было ставить 2 оперы и 2 балета. Народ искусства требовал! Не то, что сейчас. Поэтому раньше композиторы музыку писали, либреттисты сюжеты сочиняли и так досочинялись, что были «впереди



планеты всей». Завидно иностранным державам до балета русского. Ну и пошли зазывать к себе умельцев русских, предлагая им дворцы, почет, деньги... А своих молодых к нам засылали — ума-разума балетного набираться. Мы-то к ним с душою, а они к нам с видеокамерами — все снимают и

чувю подготавливать: «Балет — высокое искусство! Публику воспитывать надо! Доверьтесь нашему вкусу!». Это ничего, что училищ они не заканчивали, пылью кулис не дышали, потом не обливались в балетном зале... «Мы, говорят, — эстеты» (слово какое-то ругательное, наверное)!



снимают. Авторских прав как не было, так и нет! Понабрались они всяческих знаний балетных у нас, да и обогнали Русь-матушку по танцевальным делам. А то у них там один танец-модерн был (это что в голову пришло, эдак и танцуй, учиться не надо). Хотя, говорят, у истоков и там русские стояли. Еще указом императрицы Анны Иоанновны училище у нас открылось.

Это ж какая мука — детей балету учить! Руки, ноги выворачивай, хребтину гни, на пальцы (пуанты называются) становись, и все ради неземной красоты. Искусство-то искусственное, это как породу диковинную вывести. А на Западе-то и училищ раньше не было. Так, педагоги частные, вот и изобрели они модерн. Не скажу, что плохо! Мастера и там отменные были, но не все. Ну долго ли, коротко ли, а заполонили весь мир. Видят — русские не сдаются, марку свою держат. И решили проклятые империалисты опустить русский балет до мирового уровня (до своего, значит).

Все лучшее, наше, себе взяли, а все свое ненужное нам отдали. Нет, что говорить — и Баланчин и Роббинс и еще пара-другая имен — это хорошо. Но дальше и говорить страшно. Заслали они «казачков» завлитами, критиками, искусствоведами по нашим главным музыкальным театрам, и давай они там политику репертуарную менять. По-

черный день. Красиво, да и дети довольны, что папа директор. А уж западные хореографы стервятниками на русское раздолье быстро слетелись! Всякого отребья из наших бывших — зарубежных-то примазалось! Кассет со всякой дрянью понавезли. Сами-то поставить ничего не могут, а по кассетам русские педагоги уж разберутся, поставят. А ты фамилию свою подпиши и на поклон выйди! Совесть-то тут не нужна, да и нет ее. Где-то на Западе в деньгах валяется!

И что тут началось! Запестрели афиши новыми именами да названиями. Денежного-лосый хор критиков-искусствоведов хвалу хвалит, до небес воспевают. И зачем балеты русские с драматургией были, с большим количеством артистов, дивертисментами, гранд па?! Ведь можно малым количеством балеты по 10-15 минут ставить, а антракты по полчаса. Костюмов минимум, впрочем, как декораций

и света. А то, что оставшаяся труппа без работы сидит, так для них как раз 5-6 названий и оставлено!

Говорят: «Прогресс, прорыв!». Наконец-то, позабыв старое, на новый мировой уровень вышли. И несут к нам, как на помойку, спектакли с западного мусорника тридцати - сорокалетней давности, благо почва благодатная, зритель идет. Блестящая обертка для среднего товара в России действует безотказно. А ведь много лет приходилось питаться натуральным продуктом без западных фальшивок. Но какие уж ныне времена?! Куда нам, натуралам, до их эстетства. Ушел мужской танец, ушли силовые бросковые поддержки, ушел характерный танец, ушли балеты на национальной основе. Композиторы пишут в стол (вдруг времена меняются), либреттисты перебиваются статейками, хореографы второстепенным творчеством за еду... И никто царю челом не ударит!

Спаси, заступись, царь-батюшка! Брось взгляд с высоты своей на иностранное засилье. Да не против я их достижений! Все лучшее к нам! Только зачем же балетными «окорочками» людей травить, и петухов, кур не топчущих, для экзотики приваживать?!

Георгий Ковтун



МАРИИНСКИЙ ТЕАТР. ИТОГИ 229-го СЕЗОНА

Бесспорный факт: Мариинский театр сегодня – один из ведущих мировых театров оперы и балета и естественно, что у большинства зрителей он ассоциируется с классическими балетом и оперой.

Анализ репертуара прошедшего 299-го сезона привел к весьма неожиданным результатам. Хотя применять алгебру к искусству и не вполне уместно, тем не менее позволим себе познакомить читателя с некоторыми цифрами.

В представленном на официальном сайте Мариинского театра репертуаре балетной труппы значится 55 балетов (к слову, оперных спектаклей 86). Из этого числа чуть менее трети – современные постановки.

Всего за сезон на Мариинской сцене было показано 145 балетов, не считая пяти спектаклей Академии русского балета имени Вагановой и спектаклей гастролеров. Балетные спектакли, проходившие в Концертном зале, мы в расчет не берем.

Чаше других спектаклей классического репертуара давали «Жизель» и «Лебединое озеро»: тринадцать и девять спектаклей соответственно, «Спящая красавица» и «Сильфида» – по шесть, «Дон Кихот» и «Баядерка» по пять спектаклей, «Раймонда» – два спектакля. Подчеркнем – это количество спектаклей не за месяц, а за целый год!

В связи с этим хочется задать вопрос: кто формирует репертуар в театре? Сколько за последние годы было премьер, связанных с классическим репертуаром? Может быть, уже нет интереса к классике у зрителей, как отечественных, так и зарубежных? Мне могут возразить: «Хореографическое искусство должно развиваться. В любой деятельности должна быть, как модно сейчас говорить, модернизация и инновация».

Безусловно, все должно развиваться, но есть эталонные вещи, культурное хореографическое наследие, которое, как музейные экспонаты, нельзя спрятать в заказники. Балет – это, прежде всего, танец, движение. Балетный спектакль должен быть у артиста «в ногах». А что происходит? Большинство классических спектаклей из «золотого фонда» театра идут в среднем пять раз за сезон. И выбирая между «Щелкунчиком» в постановке В.Вайнонена и так называемым «Шемякинским», предпочтение отдается второму, с двукратным перевесом (четыре против восьми показов).

Надеюсь, читатель не очень утомился от цифр. Но дело даже не в них. Стратегическое развитие Мариинского театра с 1988 года определяет его художественный руководитель-директор Валерий Абисалович Гергиев, обладатель всевозможных титулов и государственных зва-



ний, приглашенный дирижер нескольких ведущих оркестров мира, организатор международных музыкальных фестивалей и прочая и прочая. Очевидно, что при такой гигантской занятости и нагрузке очень сложно осуществлять художественное руководство огромной театральной машиной, да еще совмещая две должности – художественную и управленческую.

Однако надо воздать Валерию Абисаловичу должное, ибо при нем мариинская опера поднялась до значительных высот, репертуар ее вырос качественно и количественно, а оркестр театра стал одним из лучших музыкальных коллективов мира. К сожалению, балет Мариинского театра при этом остался на периферии внимания г-на Гергиева. С 1995 года труппа фактически существует без художественного руководителя и без главного балетмейстера. Все властные полномочия до 2008 года находились в руках заведующего балетной труппой Махара Вазиева.

После его перехода в миланский Ла Скала, вот уже без малого четыре года, на должность зав.труппой никто назначен не был, а Мариинским балетом руководит исполняющий обязанности заведующего Юрий Фатеев. Его влияние на репертуарную и художественную политику минимально. Это видно из интервью Гергиева, данного им еще 4 июня 2008 г. «Российской газете». Задача, которую изначально поставил Гергиев перед Фатеевым исключительно административная. С чем связано фактическое отсутствие управления балетной труппой, не говоря уже о пустующих должностях художественного руководителя и главного балетмейстера, не знает никто, кроме, вероятно, Валерия Гергиева.

В этих условиях последние четыре года балетная труппа занималась реконструкциями балетов Леонида Якобсона: на сцену вернулись «Шурале» и «Спартак». Состоялась одна полноценная премьера – балет А.Ратманского «Анна Каренина», а под занавес прошедшего сезона на мариинскую сцену перенесли

«Сон в летнюю ночь» Дж.Баланчина поставленный им в 1962 году в Нью-Йорке.

Мариинский балет приносит театру немалый доход, а может быть, даже и самый большой. Это видно, если сравнить посещаемость и стоимость билетов. На оперных спектаклях, за исключением премьерных, редко можно наблюдать аншлаги, тогда как на классических балетах зал всегда полон, даже при условии весьма высоких цен на места в зале. И не секрет, что часто к входному билету на балетный спектакль приколот билет на идущую в другой день оперу. Многочисленные гастрольные поездки балетной труппы по всему миру также вносят, думается, весомую лепту в копилку театра.

Подробный рассказ о положении дел в Мариинском театре можно найти в открытом письме Президенту и Премьер-министру РФ, опубликованном в газете «Новый Петербург» под названием «Рабы не мы» (№ 13-14, апрель 2012 г.). Автором письма, выступающим от лица балетной труппы театра, выступил некий А.Ивановский – очевидно, это коллективный псевдоним.

Текст, в котором чувствуется глубокое знание предмета, так сказать «изнутри», вскрывает проблемы и нарушения в работе управления балетной труппой – творческие, правовые, финансовые.

Если даже не принимать во внимание те положения из письма, которые нельзя проверить, и основываться на личных впечатлениях от спектаклей прошедшего сезона и на доступной информации о состоянии дел в балетной труппе Мариинки, можно составить неутешительную картину.

Все чаще любители балета, и профессионалы говорят о том, что уровень труппы постепенно снижается. Молодых ярких прима-балерин не появляется, молодежь, которую руководство активно «продвигает», часто просто не справляется со сложными партиями. Кроме того, как следует из упомянутого открытого письма, танцуют в основном те, кто нравился и.о. заведующего. А вкус у него своеобразный.

Из труппы уходят способные артисты. Среди первоочередных причин, скорее всего – отсутствие возможностей реализовать свой творческий потенциал.

В театре отсутствует внятная художественная программа балетной труппы. Коллектив плывет в будущее по инерции, «без руля и без ветрил», и неизвестно, с чем он столкнется в густом тумане неопределенности.

Кто возьмет на себя ответственность за судьбу знаменитого на весь мир Кировского-Мариинского балета? Пока вопрос остается открытым...

Сергей Лалетин

В ЧЕСТЬ РУДОЛЬФА НУРЕЕВА

В начале июня в залитой солнцем, затопленной зеленью прекрасной Уфе бушевал балетный фестиваль. Да, именно бушевал, если судить по овациям зрителей, насыщенности программы и по эмоциональному тону происходившего на сцене. И это закономерно, ведь XVIII Международный фестиваль балетного искусства носит имя неистового Рудольфа Нуреева. Здесь, в Башкирском театре оперы и балета, будущая мировая знаменитость, а в начале 1950-х – никому не известный подросток, мечтающий о карьере танцовщика, сделал первые шаги на профессиональной сцене.



С.Яппарова, И.Маяпов «Жизель»

Столица Башкирии чтит некогда отвергнутого родины земляка. Его имя носит государственное балетное училище. Барельефный портрет молодого танцовщика – на стене Театра оперы и балета, внутри театра – его музей. А самое действенное и живое свидетельство благодарной памяти – ежегодный крупномасштабный фестиваль имени Нуреева.

Идея балетного праздника в честь великого танцовщика принадлежала Юрию Григоровичу, находившемуся со своей труппой на гастролях в Уфе. Был март 1993 года, два месяца назад –

летов, гала-концерты, выставки, конференции по проблемам хореографии и, непременно, выступления известных российских и зарубежных солистов. Нынешний фестиваль достойно продолжил предшествующие, а в чем-то их, возможно, и превзошел.

Масштаб события был задан с места в карьер премьерой балета «Корсар» Перро–Петипа в постановке Григоровича (ассистент О.Рачковский). Стремительный поток разнообразных танцев, многокрасочные ориентальные декорации и костюмы, мастерство солистов всех рангов

и кордебалета обеспечили премьере огромный успех. С не меньшим успехом прошел и второй «Корсар» с новыми исполнителями главных партий. Отметим, что труппа театра целиком сформирована выпускниками местной балетной школы. Исключение – prima-балерина Елена Фомина, окончившая петербургскую Академию имени Вагановой. Впрочем, исключение относительно, ведь башкирский балет можно считать детищем Ленинграда.

Первые профессиональные кадры, как и несколько следующих поколений танцовщиков, прибыли в Уфу с улицы Зодчего Росси. Многие солисты стали гордостью башкирского балета, в их числе и нынешний руководитель труппы Леонора Куватова (она же – худрук балетного училища имени Нуреева и худрук фестиваля). Да и первый национальный балет



Н.Мацак, Д.Недак «Дон Кихот»

в январе – Нуреева не стало. Идею подержал и провел в жизнь худрук балетной труппы Шамиль Терегулов. С тех пор прошло почти двадцать лет. Все эти годы фестивали имени Нуреева дарили ценителям искусства множество разнообразных событий: премьеры ба-

«Журавлиная песнь» в 1944 году сочинила известная ленинградская танцовщица и хореограф Нина Анисимова. Культура вагановской школы генетически свойственна башкирскому балету. Не потому ли выпускники уфимского училища становятся заметными фигурами балетного мира, достаточно назвать имена Натальи Сологуб (Дрезден), Сабины Яппаровой (Петербург), Андрея Меркурьева (Москва), Романа Рыкина (Сан-Франциско), Николая Годунова (Штутгарт), Дмитрия Акулина (Петербург), Давида Залеева (Казань). Гостям фестиваля – известным российским и зарубежным артистам потребовалось явить все свое искус-

ство, чтобы «прозвучать» на фоне профессионально крепкой, стилистически единой местной труппы.

Помимо «Корсаров» фестивальная неделя вместила четыре классических



А.Колегова, И.Колб «Лебединое озеро»

балета, в которых блистал Нуреев – «Жизель», «Лебединое озеро», «Баядерка», «Дон Кихот», и два гала-концерта.

В «Жизели» встретились выпускники уфимской школы С.Яппарова (Петербург) и Ильдар Маняпов – солист Башкирского театра. «Лебединое» танцевали Анастасия Колегова и Игорь Колб (Мариинский театр). В «Баядерке» главные роли исполнили Людмила Коновалова (Венская опера), Дмитрий



Л.Коновалова, Д.Гуданов «Баядерка»

Гуданов (Большой театр России) и юная уфимская прима Ирина Сапожникова. Энтузиазм зрителей возрастал с каждым спектаклем и достиг пика в «Дон Кихоте». Неувядающий балетный шлягер получил мощный заряд энергии от блистательной киевской пары Наталья Мацак – Денис Недак.

Накал эмоций не спадал и на двух гала-концертах. В первом участвовала балетная молодежь – лауреаты международных конкурсов, во втором – признанные мастера. Традиционная классика чередовалась с современной хореографией и с номерами, поставленными на конкретных исполнителей. Для театралов Уфы это была редкая возможность увидеть работы именитых и на-

чинающих балетмейстеров: Н. Анисимовой, А. Мессерера, Ю. Григоровича, Б. Эйфмана, Д. Брянцева, Г. Ковтуна, Р. Абушахманова, О. Алферовой, М. Яцевич, С. Боброва, а также зарубежных мастеров: Дж. Баланчина, Н. Дуато, М. Бигонцетти, К. Шпука, М. Декандиа, Б. Ковенберга, встретиться с уже знакомыми артистами, открыть новые имена.

Без малейшего преувеличения можно назвать заключительный гала-концерт пиршеством мастерства и таланта. К уже названным артистам присоединились Элиза Кабрера, Михаил Канискин и Дино Тамазлакару (Берлин), Оксана Скорик (Мариинский театр), Анастасия Першенкова и Станислав Бухараев (Московский те-

зависанием в воздухе, прыжок, непринужденно-обаятельный артистизм танцовщика покорили публику. Дину в четвертый раз выступает на Нуреевском фестивале, значит, его «роман» со зрителями взаимен.

Не меньший восторг публики вызвала и на удивление красивая и гармоничная киевская пара – обольстительно чувственная Н. Мацак и мужественный Д. Недак. Они также не впервые на фестивале.

С особым интересом были встречены композиции современного стиля. Во фрагменте из балета Начо Дуато «Многогранность» на музыку И.-С. Баха юркая С. Яппарова, мгновенно

меняя телоположения по горизонтали и вертикали, изображала... виолончель, а композитор, сидя на стуле, яростно «перепиливал» смычком попадавшие под руку части «инструмента».

Феноменально пластичный, «бескостный» Игорь Колб, подобно библейскому Змею, свивал кольцами

руки, ноги, торс и притом производил загадочные манипуляции с яблоком в номере «Начало» на музыку Э. Сати, сочиненном молодым танцовщиком Владимиром Варнавой.

Э. Кабрера – в образе горе-балерины в очках, путающейся в собственных ногах, но то и дело хватающейся за сумочку, и М. Канискин, ее невозмутимый партнер, с совершенным мастерством передали танцевально-игровые перипетии юморески «Grand pas de deux» на музыку Россини.

Но даже звезды мирового балета не затмили самых юных артистов – учащихся балетной школы. Сцену из балета «Гаянэ» («Курды») в постановке Нины Анисимовой они исполнили темпераментно, с точным ощущением формы, а солист взмывал в воздух в таком самозабвенном порыве, как многие годы назад Рудольф Нуреев, танцевавший на выпускном спектакле ленинградского училища эту же партию.

Апогеем концерта стал финальный парад-алле, где танцовщики, подобно четверке кавалеров в «Раймонде», только гораздо более числом,

Д. Тамазлакару «Буржуа»



поочередно проделали два тура в воздухе, приведя публику в экстаз.

Вместе с артистами – гостями и башкирской труппой необходимо поздравить всех, способствовавших успеху фестиваля. Это его художественный руководитель Леонора Куватова, оркестр театра во главе с дирижерами Германом Кимом и Маратом Ахмед-Зариповым; это генеральный директор Международной ассоциации балетных конкурсов Сергей Усанов; педагоги-

Н. Мацак, Д. Недак «Красная Жизель»



репетиторы театра и балетной школы, все службы театра и его директор Ру-стэм Сабитов.

Благодаря им Нуреевский фестиваль сохранится в памяти участников и конечно же зрителей.

Ольга Розанова

фото: А. Гутник
из архива театра БГТОиБ

Э. Кабрера, М. Канискин «Grand pas de deux»



Р. Закирова, С. Бикбулатов «Умырзая (Подснежник)»



атр имени Станиславского и Немировича-Данченко), Саори Коике и Егор Мотузов (Кремлевский балет). Каждая пара исполнила два номера – классической и современной хореографии. Но всех «перетанцевал» молдаванин Тамазлакару: помимо па-де-де из «Арлекинады» Петипа, он представил двух контрастных героев – одержимого музыкой, неистового скрипача-виртуоза («Паганини») и ноншалантного гуляку – («Буржуа» на песню Жака Бреля). Фантастическая техника, громадный, с

А. Жукова, Д. Морозов «Спартак»



ЗА РАМПОЙ МОСКВЫ

Со 2 по 5 июня в Москве прошел IX Международный фестиваль современной хореографии «Рампа Москвы». На сцене РАМТа выступили танцевальные компании из России, Канады, Чехии, Дании, Нидерландов, Тайваня. Знаменитостей в афише заявлено не было, однако программа оказалась довольно интригующей и непредсказуемой. Каждый вечер собиравшуюся немногочисленную взыскательную публику ожидал некий «сюрприз». Даже посвященному в таинства хореографического искусства зрителю было весьма трудно предугадать, что за зрелище приготовили организаторы фестиваля.



«Элайн не одна»

Среди показанных спектаклей не нашлось ни одного схожего. Разными были формы и жанры — одноактные балеты («Весна священная» и «Свадебка» И. Стравинского), полудраматические (с монологами, песнями и игрой на музыкальных инструментах) и хореографические мини-спектакли для нескольких артистов, концертные номера. Исполняли их различные по уровню, составу и творческим устремлениям коллективы — крупные профессиональные труппы (тайваньская «Neo-Classic Dance Company», труппа современного танца «Русского камерного балета «Москва») и небольшой чешский «420People», детско-юношеский Театр-студия современной хореографии и мужской дуэт из Канады. Столь же непохожими и разнообразными были темы и пластические образы спектаклей.

...Стайка девушек, одетых в простенькие нарядные платьица, с белыми бантами в волосах, радостно и беспечно кружится по сцене. Но вскоре — те же девушки в гимнастерках и тяжелых кирзовых сапогах, скорбно поникнув, заламывают руки или в едином порыве взывают вверх. Вчерашние школьницы вмиг стали взрослыми и, трогательно склонившись друг к другу, тоскуют под военные песни и изливают душу под музыку А. Ада-

на ко
в то -

рому акту балета «Жизель». В «Выпускном» хореограф Екатерина Кислова размышляет о людях, чьи судьбы сломала война. Подкупает искренность исполнителей — маленьких девочек, сосредоточенно шагающих в линию и несущих старшим сапоги и гимнастерки, и девушек, столь вдумчиво и проникновенно

ведущих танцевальный «рассказ» от имени ушедшего поколения.

...В кругу света появляется невысокого роста, крепкая танцовщица и начинает откровенную повесть о своей жизни. Детство в балетной школе на Кубе, занятия у палки, выступления на сцене, отъезд в Европу и одиночество... Рассказ Элине Санчес Бонн то и дело прерывают небольшие номера. Вот она, надев пачку, технически чисто и со знанием стиля исполняет фрагмент классической вариации, затем, переоблачившись, изгибается в угловато-экспрессивном танце. То вдруг начинает напевать кубинские песни под аккомпанемент присутствующих на

сцене музыкантов, то под ритм ударных, на небольшой доске, на пуантах «отбивает» дробь в остром, искрометном, зажигательном латиноамерикан-



«Элайн не одна»

ском соло. Спектакль «Элайн не одна», представленный хореографом Палле Гранхоем, — эмоциональный «портрет» исполнительницы, смело раскрывающей душу перед зрительным залом, демонстрирующей широту своего таланта: актерское и вокальное мастерство, блестящее владение разными видами танца.

Подобной же искренностью и умением в танце говорить на волнующие темы поразил зрителей коллектив «420People» из Чехии. Вацлав Кунаш и Наташа Новотна привезли на фестиваль три мини-балета: «Часок», «Черт возьми» и «Золотой петушок». В каждом — гамма чувств, высказанных с помощью незамысловатой и в то же время сложной хореографии с неожиданной-прихотливой и выразительной



«Элайн не одна»

пластикой рук, когда они действуют словно самостоятельно; с интересными поддержками, в которых исполнители, кажется, не подвержены земному

притяжению. В «Золотом петушке» на музыку Л. Феликса трое — девушка и двое мужчин — рассказывают об отношениях между людьми. В быстром ритме герои меняют партнеров, девушка «перетекает» от одного к другому, возникают сольные эпизоды и унисон, а в конце на авансцене все, заговорщически переглянувшись, пожимают плечами.



Совсем иным по настроению и по хореографии оказался спектакль «Гармония в красном» канадского дуэта «Butoh-a-go-go». На пустой сцене, изредка озаряемой вспышками света, неторопливо передвигались два странных существа в красном, несовершенных и некрасивых. Томас Энфилд и Кевин Бергсма представили семидесятиминутное (!), абстрактное, почти медитативное повествование — со скудной и медлительной пластикой, в стиле бута, на музыку собственного сочинения.



Завершало фестиваль выступление «Neo-Classic Dance Company» с Тайваня. Труппа представила два балета. Один — «Песнь благодарения» на му-

зыку хора тайваньских племен бунун. Мужчины и женщины, одетые в черное, в начале выстроены ровными рядами, под мерное ритуальное пение перемещались по сцене. Хореография, в соответствии с выбранной темой, весьма безыскусна и архаична: в основном, шаги, поклоны, воздетые к небу руки.

Гораздо более эффектной была премьера «Весны священной» в хореографии Лиу Фен-Шу — китайский вариант истории об Избраннице, принесенной в жертву своим племенем. Постановщица нашла аналогичный сюжет в древних китайских «гадательных надписях». Балет

получился зрелищным. Игра черного и красного цветов в костюмах, в освещении и в деталях (например, длинное красное полотнище-шарф, которым покрывали Жертву) добавляла действу загадочности и драматизма. На первый план выдвинулись виртуознейшие мужские соло и воинственные дуэты, в которых танцовщики буквально парили над сценой, исполняя головокружительные трюки. Необычным был танец шамана, то угодливо-изворотливого, то замирающего с вытянутой, как струна, вверх и почти касающейся головы ногой, то царственно шествующего с двумя извивающимися, будто живыми, яркими змеями в руках. К сожалению, это лишь в малой степени сочеталось с музыкой Стравинского. Обещанного в программе балета «тонкого со-

единения русской и китайской культуры» так и не состоялось.

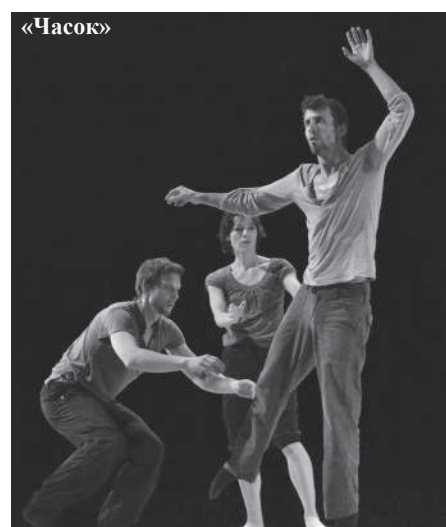
Нужно отметить, что автору удалось посетить не все спектакли, заявленные



в афише фестиваля. За рамками обзора остались «Свадебка» И. Стравинского в постановке Ларисы Александровой («Русский балет «Москва»») и выступление компании «Ranata Pictures» из Нидерландов. Но даже увиденное на фестивале «Рампа Москвы» показало, сколь неоднородна и противоречива

картина современного танца сегодня и в России, и за рубежом. Как порой неоднозначны и необычайно сложны в восприятии предложенные зрелища, в особенности —

для неискушенной публики, зачастую в полном недоумении покидавшей зрительный зал. И конечно же, как мало коллективов и хореографов, о которых можно сказать, что они создают именно танцевальные спектакли.



Наталья Коршунова

Фото предоставлено пресс-службой театра «Балет Москва»

XVI Международный фестиваль балета в Чебоксарах

С 19 по 22 апреля нынешнего года в Чебоксарах прошел XVI Международный балетный фестиваль, посвященный 45-летию балета Чувашии. История балетных фестивалей в республике началась в 1997 году. С тех пор этот праздник хореографического искусства проводится ежегодно. Чувашский театр принимает гостей из Испании, США, Кореи, Японии, стран ближнего и дальнего зарубежья, артистов Большого и Мариинского театров, стремясь представить на сцене все разнообразие мировой танцевальной жизни. Зачастую это единственная возможность познакомить зрителей с хореографическим искусством соседних регионов, увидеть звезд мировой балетной сцены.

Прошедший фестиваль оказался уникальным в своём роде, он представил сразу три национальных балета «Сарпиге» (Чувашская республика), «Яг-Морт» (Республика Коми) и «Шурале» (Республика Татарстан). Похо-

партитуры, изобилующую яркими оркестровыми соло.

В современной версии балета очень много нового и непривычного, начиная от художественного оформления и заканчивая хореографической партитурой. Художник спектакля Валентин Фёдоров сам определил стиль своей работы как этно-футуризм, изображения на сценическом заднике и кулисах изобилуют символами и преломлёнными воображением художника пейзажами чувашских просторов, сказочного леса, картинами ночного неба. В этом условном пространстве гармонично существуют персонажи балета. Костюмы строго разграничивают два полярно противоположных мира – обитатели чувашского «реального» мира одеты в яркие светлые платья (лёгкий шифон расписывался вручную). В противоположность героям светлого людского мира – нечисть наряжена в чёрные стрейч костюмы без рукавов, обильно обшитые разноцветными яркими лентами. Повествовательная линия уходит от жёсткой конкретики, акценты расставлены на чувствах героев, их внутреннем состоянии, оттого в балете много воздуха.

обобщённое, символическое изложение.

В балете есть ряд замечательных танцевальных сцен, среди которых та-



Т.Альпидовская, А.Хисамутдинов «Сарпиге»



Танец с трещотками «Сарпиге»

жие сюжеты, везде любовь борется со злом и побеждает, были представлены в различных хореографических интерпретациях.

Открылся фестиваль возобновлением балета «Сарпиге» Фёдора Васильева (первый национальный балет Чувашии). К спектаклю готовились давно и серьёзно, специально для его новой версии была заново инструментована и аранжирована партитура, эту ответственную и сложную работу провела московский композитор Анна Стрельникова.

Музыкальную составляющую спектакля достойно преподнёс оркестр театра под управлением Ольги Нестеровой, который представил во всей красе трактовку музыкальной

ветными яркими лентами. Повествовательная линия уходит от жёсткой конкретики, акценты расставлены на чувствах героев, их внутреннем состоянии, оттого в балете много воздуха.

Елена Лемешевская, поставившая в прошлом году вместе с Галиной Никифоровой реалистичную и чувственную «Нунчу», в этом году говорила со зрителем иным хореографическим языком, это закономерно, ведь легенда, сказка предполагает более

нец с трещотками, сцена волшебных лилий, танец Друга Сардивана (Булат Гатин) и, конечно, мастерски поставленные дуэты главных героев Сарпиге и Сардивана. Пластика положительных героев мягкая и нежная, в ней просматривается былинная повествовательность, лежащая в основе балета. Исполнители главных партий лёгкая и техничная Татьяна Альпидовская (Сарпиге) и утончённо-гибкий Айдар Хисамутдинов (Сардиван) максимально лирично провели любовную линию. Изящная и хрупкая, будто хрустальная, Сарпиге и наивно-искренний Сардиван стали смысловым центром светлого мира, воплощая его суть – любовь и доброту. Техничность исполнения и артистизм всегда отличают этих солистов.

Алмаз Ахметзянов (Эсреметь) нервно-напряжённый, как и положено нечистой силе, увлекал за собой в дьявольском танце сонм нечисти. Яркое характерное исполнение артиста волновало не меньше, чем жуткий грим



Сцена из балета «Сарпиге»

Эсремета (белый вытянутый череп с подчёркнутым подбородком и горящие глаза). Сахха в исполнении Анастасии Абрамовой воплощала женское зло — без преувеличения именно она являлась главной тёмной силой, манипулируя не только наивным Сардиваном но и самим Эсреметом. Пластика тёмной красавицы подчёркивала её характер, весьма точно характеризую все его особенности (зависть, самолюбование, властность и вместе с тем предельное очарование).

Второй день фестиваля подарил зрителям прекрасный национальный спектакль, представленный балетной труппой Театра оперы и балета Республики Коми.

Народный эпос коми красочен и яркок, он не единожды привлекал внимание композиторов, поэтов и писа-

ражение в танце, витиеватым контрапунктом к которому проходит вся музыка балета.

Яркая сценическая внешность солиста максимально точно цитирует народное предание о лесном человеке: Яг

Морт высок, как добрая ель. // Яг Морт чёрен, как уголь в печи. // Не плачь, сынок, придёт Яг Морт, // Будешь плакать — съест тебя. Исполнитель заглавной партии Роман Миронов, рослый и стройный, представил лесное чудовище во всей зловещей красоте. Пластика

Миронова, ансамблевые сцены с Анной Полищук и Натальей Супрун (партия Райды) были наполнены чувством и напряжённостью. Необычайно выразительной была ведьма Ёма (Анна Полищук), яркой пантомимой и гротескным танцем раскрывшая суть образа злодейки, тайно влюблённой в своего господина. Влюблённых Райду и Тугана вдохновенно станцевали молодые солисты театра Коми Наталья Супрун и Ринат Бикмухаметов. Не-

чисть дремучих лесов, юноши-охотники, юные красавицы, яркие массовые и сольные сцены оставили замечательное впечатление.

Третьим спектаклем фестиваля стал балет «Шурале» Фариды Ярулли-на (спектакль Татарского академического государственного театра оперы и балета). Хореография Леонида Якобсона в редакции Владимира Яковлева.



О.Ивенко «Шурале»

Казанская версия знаменитого балета заинтересовала и заставила задуматься над проблемой сохранения классического наследия, которым безусловно является балет Якобсона. Усечённый по сравнению с мариинской версией казанский Шурале отличался более яркими народными сценами, что, собственно, неудивительно, ведь народный материал у татарских балетмейстеров возобновления находится, что называется, под боком.

Закрыв фестивальную программу гала-концерт, в котором приняли участие представители отечественной хореографической школы — Роман Михалёв, Владимир Ипполитов, Игорь Колб, Вера Арбузова и Михаил Веншиков, Егор Мотузов и Коике Саори, они востребованы в России, за рубежом и являются солистами театров в Бордо, Женеве, Москве (Кремлёвский балет), Петербурге (Мариинский, Михайловский театры).

Худрук балета Данил Салимбаев, составлявший программу гала-концерта, рассказал о принципе, которым руководствовался при формировании программы заключительного вечера: «Главной целью было показать чебоксарскому зрителю не только классические номера, которых наша публика насмотрелась в избытке, но и представить нечто современное, европейское и российское, то, что давно присутствует на сценах ведущих театров? но

Чувашию обходит стороной». Замечу, что многие зрители не оценили такого разнообразия, чебоксарцам всё же больше по душе привычные классические па-де-де. Но прогрессивная часть всё же оценила инициативу художественного руководства.

В.Миронов «Яг Морт»



телей. В середине прошлого века композитор Яков Перепелица обратился к сюжету легенды о Яг Мorte (лесном человеке). Балет сразу привлёк внимание хореографов, он ставился не раз, в Чебоксары привезли уже третью постановку этого балета в хореографии балетмейстера Бориса Мягкова.

Все танцы балета отражают сюжет, за которым неотступно следует и музыка и хореография. Надо отметить, что музыка очень понятна и легка для восприятия, в ней отсутствуют острые диссонансы, а напряжённость достигается за счёт активного и грамотного использования тембров инструментов. В оркестровую партитуру симфонического оркестра включена партия баяна, которая делает музыку яркой и сочной. Богатая хореографическая лексика держит ритм спектакля от и до в ровном напряжении. Повествовательный язык танца отражает все сюжетные перипетии: каждый пассаж в оркестре, каждое крещендо непременно находят от-

А.Суродеева, М.Тимаев «Шурале»



Номер «Неукротимые» в исполнении Михалёва и Ипполитова вызвал у публики некоторое непонимание, большинству зрителей показалось, что суть номера в некоем повествовании об однополых отношениях. Надо сказать, что это беда зрителей, буквально воспринимающих сценический текст. «Неукротимые» же повествуют о вну-



Р.Михалёв, В.Ипполитов
«Неукротимые»

треннем мире человека с перипетиями, конфликтами и проблемами решаемыми и неразрешимыми. Ипполитов и Михалёв талантливо и страстно рассказали историю одной личности.

Дуэт «Inside/Позади сна» Арбузовой и Венщикова, где Вера Арбузова выступила помимо прочего как балетмейстер, шёл за музыкой, абстрактный сюжет его можно трактовать неоднозначно, красота человеческого тела и движений, пожалуй, были на первом месте.

Более понятным оказался номер в исполнении Ольги Прытковой и Станислава Культина «Без тебя» на музыку Роба Дугана о конфликте духовного мира, лишившегося своей главной со-



А.Абрамова, Д.Абрамов «Диана и Актеон»

ставляющей и суровой реальности.

Игорь Колб и его «Сын Человеческий» оказались пронизаны тонкой поэзией образов, неуловимыми полутонами.

Айдар Хисамутдинов, Татьяна Альпидовская, Елена Лемешевская предстали в номерах с ясной драматургической сюжетной линией – эмоции и сила движения стали их главными характеристиками.

Гала-концерт, каких, пожалуй, ещё не было, раскрыл в полной степени красоту танца, тела, синтеза музыки и движения в различных стилях, от классики до модерна.

Сергей Фишер

фото предоставлено
пресс-службой ЧГТОиБ



О.Прыткова, С.Культин «Без тебя»

И. Колб «Возвращение Адама»



Е.Лемешевская, А. Хисамутдинов «И душу обрету иную...»



Дягилев P.S.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ

Дягилев

P.S.

Международный
Фестиваль искусств
Санкт-Петербург



www.diaghilev-ps.ru

При поддержке
Министерства культуры РФ
Комитета по культуре
Правительства Санкт-Петербурга

5 ноября

**ПРЕЗЕНТАЦИЯ КНИГИ
«ДЖОН НОЙМАЙЕР
В ПЕТЕРБУРГЕ»**

**ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ
«ВАЦЛАВ НИЖИНСКИЙ
И ДЖОН НОЙМАЙЕР»**

МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО
И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

6 ноября

**БАЛЕТ «ДАМА С КАМЕЛИЯМИ»
В ИСПОЛНЕНИИ ТРУППЫ
ГАМБУРГ-БАЛЕТА С УЧАСТИЕМ
ДИАНЫ ВИШНЕВОЙ**

МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТР

7 ноября

**БАЛЕТ «ДАМА С КАМЕЛИЯМИ»
В ИСПОЛНЕНИИ ТРУППЫ
ГАМБУРГ-БАЛЕТА С УЧАСТИЕМ
ЭЛЕН БУШЕ**

МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТР

МАСТЕР-КЛАССЫ

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. БАГАНОВОЙ

8 ноября

**МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ДЖОН НОЙМАЙЕР.
АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА»**

МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО
И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

9 ноября

**ЦЕРЕМОНИЯ ВРУЧЕНИЯ НАГРАДЫ
«УДИВИ МЕНЯ!»**

**ГАЛА-КОНЦЕРТ
«НОЙМАЙЕР БЕЗ ГРАНИЦ»**

ЗАКРЫТИЕ ФЕСТИВАЛЯ

МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТР



» 05.11
09.11
2012

Ж. Кокто. Портрет С.Д. Дягилева. 1923 г.

ГАСТРОЛИ ГАМБУРГСКОГО БАЛЕТА В МОСКВЕ

3, 4, 6 и 7 мая на сцене Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко прошли гастроли Гамбургского балета. Были исполнены две постановки художественного руководителя труппы Дж. Ноймайера - «Третья симфония Малера» (1975 г.) и «Нижинский» (2000 г.).

Сам выбор пары спектаклей для показа в России представляется очень удачным. Один из них — признанный шедевр раннего периода творчества балетмейстера, другой — работа зрелого мастера. Один принадлежит к жанру танцсимфонии, широко разрабатываемому за рубежом, другой является большим сюжетным балетом, близким к традициям отечественной хореографии. Один прочно вписан в

части «Симфонии», где тела танцовщиков образуют сложные скульптурные группы, разбивающиеся и складывающиеся в новые построения в соответствии с изменением музыкальной фактуры. В дальнейшем хореограф следует иному методу интерпретации музыки — методу отыскания и воссоздания связанных с ней ассоциаций.

Так, в напряженно трагической 1-й части («Вчера» по программе балетмейстера) на сцене возникают показанные в стиле немецкого экспрессионизма образы жестокой военщины («марш в



чивается простым контрастом «света» и «тьмы», «войны» и «мира». Показанные вначале раздельно, противоположности сталкиваются: в 3-й части изысканная графика силуэтов влюбленных пар, замерших в мечтательных позах на фоне холодного осеннего неба (смена темного и светлого задника и кулис, по-разному освещаемых — важная составляющая визуального ряда балета), внезапно заостряется до трагического гротеска, передающего картину разрушения идеального мира, утраты рая.

В роли персонифицированного носителя трагедии выступает герой-протагонист (О. Бубеничик). Вырвавшись из жуткого марева войны 1-й части, он то ли возвращается к мирной жизни, то ли устремляется навстречу своим воспоминаниям о прошлом. Но идиллия «мира» обнаруживает свою чуждость герою. Это раскрывается чисто хореографическими средствами: противопоставлением приземленной, тягуче-телесной, удушающе-плотской пластики трагических сцен и партии героя — ажурным, почти невесомым танцевальным виньеткам лирических эпизодов. Большое значение здесь имеют физические данные ведущего танцовщика, в случае Бубеничика — артиста атлетического сложения и героико-драматического амплуа — абсолютно совпадающие с требованиями постановки. Единственным выходом для героя оказывается растворение в небытии, происходящее в финале спектакля.

Главная в «Симфонии», тема мира и войны затронута и в «Нижинском». Ноймайер обращается к историческому материалу: обобщенная «война» «Симфонии» обретает конкретный адрес; «мир» обрывает приметами быта и предстает уже не воплощен-



немецкую культуру, другой поставлен в основном на музыку русских композиторов и посвящен судьбе легендарного русского танцовщика.

В «Третьей симфонии Малера» Ноймайер демонстрирует принципы хореосимфонического мышления, значительно отличающиеся от хорошо знакомого российскому зрителю танцевального симфонизма Дж. Баланчина. Баланчин основывал свои композиции на тончайшем отражении в танце всех составляющих партитуры, на подборе пластического эквивалента мельчайшим нюансам ее мелодики, гармонии, оркестровки. Ноймайер идет этим путем только в начале 1-й

часть насилия и войны» — по определению самого балетмейстера) и спортивных упражнений, вызывающих в памяти парадное искусство Третьего рейха. Во 2-й и 3-й частях («Лето» и «Осень») их сменяют прозрачные, точно акварелью написанные неоклассические танцы солистов и кордебалета. Трио 4-й части («Ночь») передает атмосферу тяжелого ночного кошмара. В 5-й части («Ангел») ночной морок разрезает отточенное, энергично-инфантильное соло танцовщицы (Э. Буше), прокладывающее дорогу к 6-й части («Что говорит мне любовь») с ее просветленным финалом. Содержание хореографического действия не ограни-

ем недостижимого идеала, а средой, враждебной герою не меньше, чем «война». Усложняется, по сравнению с «Симфонией», палитра хореографических «красок»: помимо индивиду-

Дягилев - И.Урбан, Видение Розы - К.Уэст



альных и групповых характеристик, она включает стилизованное воспроизведение узнаваемых черт хореографии Фокина и Нижинского, бытовых танцев эпохи, аллюзии в сторону спектаклей классического наследия.

Сюжет «Нижинского» строится как программа музыкального произведения: кульминационные пункты драматургии разворачиваются в форму больших хореографических композиций; переходные опускаются вовсе.

Балет начинается прологом (Ф. Шопен. Прелюдия № 20, Р. Шуман. Вен-

Золотой раб - О.Бубеничик, Дягилев - И.Урбан



ский карнавал): в зале отеля «Сювретта Хаус» на последнее выступление Нижинского собирается публика – вульгарная толпа людей, «проживающих за оргией оргию, имеющих ванную и теплый клозет». Ледяным холодом она встречает первое соло Нижинского (очень тонко воспроизводящее стиль его хореографии). Нижинский (А.

Рябко, практически не уходивший со сцены в течение всего спектакля и потрясая танцевавший и сыгравший сложнейшую партию) останавливается и после паузы танцует натушно-веселые вариации на тему фокинского «Карнавала». Так возникает первый конфликт спектакля – конфликт между творцом и публикой, который можно описать цитатой из сонета И. Северянина: «Он тем хорош, что он совсем не то, что думает о нем толпа пустая, стихов принципиально не читая, раз нет в них ананасов и авто», с той лишь разницей, что ноймайеровский Нижинский — отнюдь не «иронизи-

рующее дитя», а одиночка, мучительно ищущий понимания и пытающийся сбросить навешенные на него маски.

Заявленная в прологе тема хореографических «ананасов и авто» получает развитие в первом акте (первая часть «Шехеразады» Н.А. Римского-Корсакова, адажио из 47-й сонаты Д.Д. Шостаковича для альта и фортепиано, 3-я и 4-я части «Шехеразады»). В действие вступают образы персонажей репертуара Нижинского: Арлекин из «Карнавала» (К. Целиков и К. Уэст), Видение розы (Уэст), Золотой раб из «Шехеразады» (О. Бубеничик), Фавн (Бубеничик и К. Юнг). Они заслоняют собой личность танцовщика. Восторженная «светская» толпа и близкие вдохновляются в своих отношениях к нему именно этими героями. Дягилев (И. Урбан) видит во сне неземной полет Видения розы и распаляется от чувственных порывов Золотого раба. Ромола (А. Поликарпова) увлекается первобытной дикостью Фавна. Толпа носит на руках Видение, восхищается инфантильной легкостью и нарочитой шаловливостью Арлекина. Попытки разорвать замкнутый круг, идти собственным путем в творчестве (создание «Игр», «Весны священной») и в жизни (женитьба на Ромоле) оборачиваются для танцовщика серией катастроф: разрывом с Дягилевым, уходом из «Рус-

ского балета» и в итоге безумием.

Второй акт (одиннадцатая симфония Д.Шостаковича) раскрывает внутренний мир сошедшего с ума танцовщика. Прихотливая игра масок уступает место трагедии, выраженной средствами симфонического танца. Образы, созданные Нижинским-артистом и Нижинским-хореографом, покидают театральное пространство и вписываются в контекст личных драм танцовщика и бед, переживаемых современным ему человечеством. Петрушка (Л. Риггинс) бьется и мечется над усеянными трупами полями сражений Первой мировой, безмолвно покоряется воле Дягилева, сводящего его с Балериной. Избранница (П. Тихи) воплощает в своем танце экзотическую готовность к самоуничтожению. Арлекин – воплощение юности и беззаботности – появляется в военной форме.

В эпилоге действие возвращается к событиям пролога. Зритель снова видит зал «Сювретта Хаус», где Нижинский исполняет

Петрушка - Л.Риггинс



свой последний танец - «Войну».

Нельзя сказать, что гастроль гамбургской труппы прошли во всем ровно. К концу выступлений чувствовалась усталость кордебалета. Сценография «Нижинского» не вполне вписалась в сцену МАМТа, а травма Бубеничика – Золотого раба вызвала перестановку исполнителей прямо во время спектакля. Но если и стоит о чем-то пожалеть, то, конечно, не об этих случайностях, а о краткости и единичном характере самих гастролей, прошедших в итоге мимо значительной части российской балетной публики.

Андрей Галкин

фото : М. Логвинов

«HAMBURG BALLET» на 300-лети САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Фрагмент из готовящейся к печати книги «Джон Ноймайер в Петербурге»

В начале мая в Москве состоялись гастроли Гамбургского балета с «Третьей симфонией Малера» и «Нижинским» – спустя почти десять лет после его представления в Петербурге. Разумеется, я поехала в Москву смотреть спектакли. Труппа Ноймайера за это время сменилась практически полностью, но – о, чудо! – главные партии в «Нижинском» по-прежнему танцевали Александр Рябко (исполнявший в 2003 году центральную роль вторым составом), незаменимые Анна Поликарпова (Ромола) и Иван Урбан (Дягилев), «аутентичный» Золотой раб – Отто Бубеничик. Счастьем было видеть и Петрушку – Ллойда Риггинса! Все они и тогда были прекрасны, а ныне вошедшая в зенит их артистическая зрелость способствовала триумфальному успеху балета у москвичей.

...Одной из сцен, кажется, десятикратно набравшей в своем трагизме, был дуэт Ромолы и Нижинского, идущий в Третьей части («Вечная память». Adagio). Как же все в нем спрослось! Мелодия реквиема, звучащая в «очеловеченном» изложении альтов, беспарная и безыскусная, но просто вынимающая душу русской напевностью, психологический подтекст хореографии и весь ее драматический ситуационный контекст, на смысловой клавиатуре которого виртуозно отыграл Ноймайер, и – как венец всего – вот это вдохновенное, стершее обычную для танца границу между условностью и жизненной правдой исполнение. Нынешние Поликарпова и Рябко вызвали столь глубокое сопереживание их героям, что оно доходило до кома в горле, до полного растворения в их страдании, до слез. В этой картине любви, мнившейся поначалу как вечный праздник, а обернувшейся такой мукой, что не приведи господь, заключался поклон хореографа в сторону Ромолы. Я бы сказала, даже больше:



он и ей, ее подвигу преданности Нижинскому создал свой памятник, не скрыв ни драматических отношений с душевнобольным мужем, ни мгновенный отчаяния и уходов, но в итоге давая ясно понять духовную красоту героини, не отказавшейся от уготовленного ей любовью тернового венца. Недаром в завершении дуэта Ромола принимала на себя не только житейские заботы о муже, когда Вторая мировая война уже вовсю маршировала по Европе (беспрерывным фоном по заднему плану двигалась густая цепь солдат), но и становилась утешительницей, создающей для него прекрасные иллюзии.

По словам первой исполнительницы Ромолы, Ноймайер был одержим идеей «очень русской сцены». И вот однажды Анну и первого Нижинского – Иржи Бубеничика хореограф вызвал на репетицию в выходной день. В зале стояло нечто неожиданное – «очень русские» сазанки: Ромола должна была вывезти их с собой, когда возвращалась к Нижинскому в конце предыдущей части. Санки сделались неотъемлемым атрибутом дуэта, родившегося практически за ту одну воскресную репетицию... Но не только санки задали нужную хореографу тональность сцены. Ноймайер учел и привычную для

Анны в жизни свободно заплетенную белокурую косу, волосы из которой легко выбивались, и жест, каким она их приглаживала. Этот простоволосый вид, такой щемяще русский, дополнился скромным ситцевым платьем в талию, на котором, как васильки по полю, «росли» неброские цветы. Неожиданно обрусевший облик «лег» на Ромолу благода-



Представившись Сильфидой, она увлекала героя в мир балетных грез и, распахнув над ним крыло нескончаемого арабеска, нашептывала о своей любви...<...>

ря балерине, чья национальная природа, таинственно смолкавшая в других ноймайеровских балетах, зазвучала так, как не звучала, наверное, со времени ее раннего исполнения партии

Катерины в «Каменном цветке». Чем драматичней складывались обстоятельства и чем безвыходнее выглядела жизнь героини, тем сильнее проступали в Ромоле русские черты (от Поликарповой): жертвенность, терпение, всепрощение. По существу балерина танцевала то, чем русские женщины славились издавна: «Как ангелы-хранители они / Являлись опорой неизменной / Изгнанникам в страдальческие дни».

Сцена начиналась с горестного монолога героини. С первого же момента она билась в пассажах «стрессовой» хореографии, словно в путях, и, казалось, над сценой стоял женский плач от нескончаемой тоски. Жестковатые, как будто искореженные движения врезались в сливованные фразы музыкальной темы «зазубринами» нервных ритмов. Как человек, разговаривающий сам с собой, Ромола пыталась понять, во что превратилась ее жизнь. Та прежняя жизнь, по которой она шла, беспечно пританцовывая (красноречивым символом было хореограф сделал шаг чарльстона), а теперь являющаяся собой трагический контраст в этих шатких позах и «хромающих», «подбитых» ходах, которыми она приближалась к лежавшему Нижинскому. Даже попутный всплеск платья от ударяющих по подолу рук был выразительной краской ее душевного отчаяния.

Оркестр вторично заводил ту же прекрасную мелодию. В ее волнующих модуляциях, как в масле, утопали осторожные передвижения героини на коленях под тяжестью взваленного на плечи мужа. Но в отличие от соло, музыка теперь становилась ее крыльями, поднимавшими их обоих на ноги и позволявшими свободно кружить в широких виражах идущей в небо темы, откуда они спускались на землю неразлучной парой. Ромола крепко прижимала к груди руку Вацлава и сама прижималась к ней лицом, а он послушно делал шаги с ней – подчеркнуто с одной ноги – подходя к ждущим его саночкам. И вот уже, взявшись за

веревку, героиня медленно, напрягая силы, тянула санки с Нижинским через сцену. Она не сразу замечала, что он падал с них и они пусты...

Не знаю, как реагирует на этот эпизод западная публика, но когда его увидели зрители в России – и в Петербурге, и в Москве, – реакция была мгновенной и у многих совпадающей: война – ленинградская блокада. И конечно же, Бергтолы: «На детских санках, узеньких, смешных, / в кастрюльках воду голубую возят, / дрова и скарб, умерших и больных». Отсюда и такая острота восприятия сцены. <...>

Драматическая музыкальная кульминация Третьей части находится в среднем ее разделе, где каждому герою предстояло пройти по сути че-

сказать, она вернется?.. Конечно, это вопросы для публики, смотрящей спектакль впервые. Но и для тех, кто видел его ранее и знал, что да, она вернется, все делалось еще острее: пустая сцена, брошенный человек на санках и только звучание мелодии с трагической «дырой» без Ромолы... Зато когда героиня на этом драматургическом трамплине возникала, перед ней открывался эмоциональный простор.

Поликарпова почувствовала возможности новой постановочной идеи. Она уже по-другому – расширяя амплитуду чувств, психологически нюансируя в «сбегавшей» Ромоле борьбу разных начал – стала исполнять уход со сцены и мастерски отыгрывать возвращение героини, казалось, переосмыслившей всю свою жизнь. То, с каким светом любви и сострадания она, не замечая выбившихся прядей, не поправляя спадавших на лицо волос, подходила к Вацлаву, садилась на край санок, смотря ему в глаза, наконец, брала за руку, чтобы обратить его к мечте о счастье, и было после тяжелейшей сцены наградой или катарсисом, за которым мы приходим в театр...

Но и взятое в этот момент в бинокль крупным планом мертвенное лицо Нижинского – Рябко, словно окропленное живой водой – любовью Ромолы, воодушевлялось и делалось поистине прекрасным. Уже не скорбный безумец, а вдохновенный поэт замирал на колене, вслушиваясь в шепот своей музы-сильфиды за спиной... Однако хореограф, поместив позу из «Седьмого вальса» в тишину за миг до начала последней части симфонии, извлекал из нее свой – трагедийный – смысл. Вместо «музыки сфер» на обращенного в слух героя обрушивался грохот вступавшего оркестра и примешанный к нему гогот врывающихся солдат, вызывая страх Нижинского. Это сводило насмарку все усилия Ромолы. Санки, невменяемый муж на них и пути-дороги среди разгула войны – все, что осталось в ее жизни.

Наталия Зозулина

фото : М. Логвинов



Ромола - А.Поликарпова, Нижинский - А.Рябко

рез ад. Ромоле – в дуэте с яростным, впадавшим в раж Нижинским, из рук которого она вырывалась едва живой. Нижинскому – в соло, выглядящем как физически экстремальный, психопатический «фристайл» в побеге от безумия. В ходе балета таких раскаленных адовых сцен было немало, а впереди у нас еще шквальный финал – «эмоциональный накал в крайнем пределе». Но это впереди... Пока же тихое, но пронзительное завершение Третьей части – ее музыкальная реприза, в начале которой Ромола опять водружает истерзанного болезнью мужа на санки, а сама своим «подбитым» шагом с нервным откидыванием платья отступает от него все дальше и дальше...

На гастролях в Москве обнаружилась существенная перемена. Если раньше Ромола оставалась на сцене, уходя в угол, откуда затем возвращалась к Вацлаву, то теперь Ноймайер уводил ее с глаз зрителя, полоснув по действию лезвием интриги. ...Кто теперь знал, она ушла совсем? Кто мог

ПРАЗДНЕСТВА ТЕРПСИХОРЫ У ЧЕРНОГО МОРЯ

Балетных конкурсов нынче много, но один стоит особняком. Он особенный уже потому, что носит имя Юрия Григоровича и проходит при самом непосредственном его участии. К тому же конкурс проводится в Сочи, на берегу Черного моря, в великолепном театре, обилием колонн напоминающем Парфенон.

В июне конкурс «Молодой балет мира» состоялся в четвертый раз. Участников было не слишком много – 24 в младшей группе и 18 в старшей. Значительная часть выбыла после пер-

стрекозой – веселой и насмешливой. Специальной премии за хореографию удостоилась и автор «Стрекозы» Елена Барышникова, проявившая изобретательность и чувство юмора.

Среди юношей младшей группы отличился Хаято Нисидзима (вторая премия). Неувядающий «Гопак» Ростислава Захарова он станцевал лихо, с неподдельным славянским задором, – не зря японец провел три года в Московской академии хореографии. Первую премию не присудили никому, а третью получил ученик Белорусского

сивый блондин с прекрасной фигурой. Благородный стиль танца, тяготеющего к патетике, позволяет отнести его к разряду «danseur noble», иначе говоря, это герой в полном смысле слова.

Александр Омельченко (стажер Московской академии хореографии) – длинноногий, красивый брюнет. Радует особой элегантностью непринужденного танца. Подходит на роли героев лирического и комедийного плана.

Олег Ивенко (солист Казанского театра) – обаятельный брюнет среднего роста. Технических барьеров для него не существует. Динамичный, заразительный, неутомимый, он создан для деми-классических и гротесковых партий.

Константин Коротков (премьер Марийского театра) – шатен крепкого телосложения. Смелый, уверенный в себе танцовщик «без амплуа» и к тому же – умелый, чуткий партнер.

Точно в таком порядке и распределены премии: золото – Окава и Соболевский, серебро – Омельченко и Ивенко, бронза – Коротков.

А Гран при удостоился Давид Залеев (еще один солист Казанского театра), обладатель контролируемого темперамента и точеного, невероятно гибкого тела, способного к поразительным метаморфозам. Этой способностью умно распорядилась хореограф Ольга Алферова (выпускница петербургской Консерватории), за что и получила премию. Два ее номера – «Искупление» и «Демон», построенные почти сплошь на приемах партерной акробатики, которыми Залеев владеет как профессиональный гимнаст, впечатляют технической изощренностью и мрачноватой экзотикой. Но в «Демоне» есть еще интригующая образность. Загадочное существо, напоминающее и доисторического ящера и птеродактиля, то ли мучительно переживает свое предназначение творить зло, то ли готовится совершить очередную разрушительную акцию. Как бы то ни было, Демон Залеева поразил зловещей красотой и заставил поверить в сверхъестественность своего героя.

Если молодые танцовщики были как на подбор и выглядели уже состоявшимися солистами, то среди девушек старшей группы на порядок сильнее других оказалась Кристина Андреева – солистка Казанского теа-



К.Рыжкова, А.Омельченко «Сильфида»

вого и второго тура, но среди оставшихся разгорелась серьезная конкуренция. В младшей группе девушек сразу выдвинулись лидеры – ученицы Московской балетной академии Ксения Рыжкова и Эльвина Ибраимова. Обладая превосходными внешними и профессиональными данными, обе показали отличную выучку, чуткость к стилю хореографии и, что зачастую решает дело, – умение справляться с нешуточным волнением. Первая очаровала зрителей в образе воздушной Сильфиды и игривой испанки («Качуча») и получила золото, ее товарка – серебро. Бронзу заслужили сразу три участницы, уверенно исполнившие классические вариации, но больше других запомнилась Виктория Чувывлева (еще одна москвичка из балетной школы Н.Нестеровой). В номере, поставленном для конкурса, она представила девушкой, вообразившей себя

хореографического колледжа Никита Шуба, помимо техничного танца, окрашенного неожиданными нюансами, показавший себя надежным партнером.

Представители сильного пола взяли реванш в старшей группе. Совсем не просто было членам жюри решить, как распределить премии между теми, кто вышел в третий тур. Все демонстрировали великолепные прыжки и вращения, притом являли богатый спектр индивидуальностей и балетных амплуа.

Окава Койя (солист Одесского театра) – миниатюрный японец-виртуоз: легкий, музыкальный, академичный (московская школа). Мастер «на все руки», но, увы, не на все амплуа: подкачали прямо-таки игрушечные рост и фигура.

Дмитрий Соболевский (премьер Красноярского театра) – рослый кра-

тра. Длинноногая, тонюсенькая, миловидная, она с невозмутимым видом и без малейших усилий проделывала самые сложные элементы танца, по возможности усложняя даже их (16 двойных фуэте подряд и 16 фуэте с постепенным обращением вокруг своей оси). Зрелое мастерство и прирожденная сценичность юной балерины в полной мере проявились в паде-де из «Дон Кихота», «Корсара» и «Арлекинады», где ее незаменным партнером был Ивенко.

Вторая премия досталась японке Мидори Терида – солистке Одесского театра, изящной, технически сильной и столь же миниатюрной, как ее партнер Окава Койя. Третью получила Ольга Челпанова (прима Марийского театра) – опытная балерина с обширным, разноплановым репертуаром, увлекающая волевым посылом и жизнерадостным строем танца.

Нельзя не отметить существенное обстоятельство: все без исключения победители «Молодого балета» в старшей группе являются лауреатами других конкурсов, а некоторых даже можно считать закаленными бойцами балетных ристалищ. К примеру, Д.Залеев, К.Андреева, О.Ивенко, О.Челпанова, К.Коротков – свежеспеченные лауреаты пермского конкурса «Арабеск», прошедшего в мае. Конкурсная жатва – явление не новое и вполне понятное. Помимо профессионального азарта и естественного для артистов честолюбия, это возможность дополнительного заработка, необходимого молодым людям, начинающим самостоятельную жизнь.

Часто ли можно получить за три «короткометражных» выступления 54 тысячи рублей (3-я премия), 94.500 –



К.Рыжкова «Сильфида»

(2-я премия), 135.000 – (1-я премия) и целых 270.000 (гран при)? Таковы награды лауреатов старшей группы «Молодого балета мира». У младших – половина этих сумм. Не обойдены вниманием и хореографы, педагоги-репетиторы, партнеры. При таких условиях (прибавим оплаченные номера в гостинице и трехразовое питание) от конкурсантов не должно быть отбоя. Тем более что для многих «Молодой балет мира» стал стартовой площадкой в успешной исполнительской карьере. Так, безвестный Влад Шумаков, получив бронзу на предшествующем конкурсе, вернувшись в петербургскую Консерваторию, исполнил главные роли в спектаклях «Золушка» и «Лебединое озеро», затем переместился в Мариинский театр, где недавно с блеском станцевал Шута в «Лебедином озере». Примеры можно множить.

Однако конкурс Григоровича еще не столь популярен, как Международ-

ный московский или пермский «Арабеск». Правда, по сравнению с ними он еще совсем молод, но его уже облюбовали москвичи, украинцы, татары, белорусы, башкиры, казахи. На этот раз целый отряд учащихся балетной школы прибыл из Якутска. А безусловным лидером – и по количеству и по результатам – оказался Казанский театр. Недоставало только петербуржцев – воспитанников Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, артистов Мариинского и Михайловского театров, театра имени Леонида Якобсона, Консерватории и других балетных трупп. Об этом можно только пожалеть.

На гала-концерте зрители, заполнившие партер и ярусы просторного театра, по-южному бурно реагировали на каждое выступление лауреатов. Концерт, действительно, удался на славу. Для города-курорта, избалованного гастрольями именитых артистов и всевозможными фестивалями, конкурс Григоровича стал настоящим праздником балетного искусства. Расширив традиционный формат, устроители конкурса посвятили его столетию «Русских сезонов» Сергея Дягилева. В день открытия краснодарский балет Юрия Григоровича показал шедевры Михаила Фокина – «Видение розы», «Карнавал» и «Жар-птицу», порадовав мастерством молодой труппы и художественной культурой постановок.

Не обошли вниманием и еще одну памятную дату – 175 лет со дня рождения Сергея Николаевича Худекова. Имя замечательного человека (драматурга, либреттиста, коллекционера, издателя) знакомо любителям балета по его четырехтомной «Истории танцев», наконец-то переизданной. Но для сочинцев Худеков – прежде всего создатель знаменитого парка «Дендрарий», ставшего достопримечательностью города. Посещение парка, а с этого года и возникшего в нем музея Худекова – неременная часть культурной программы «Молодого балета мира».

Необычный конкурс и связанные с ним события нашли отражение в содержательном (со статьями академика В.Ванслова и краеведа Д.Кривошапки – директора музея Худекова), богато иллюстрированном буклете – еще одном свидетельстве культурно-художественной значимости Международного конкурса Юрия Григоровича «Молодой балет мира».

Ольга Розанова

фото: С.Пегарев



К.Андреева, О.Ивенко «Дон Кихот»

Школа-студия Ильи Кузнецова приглашает детей для занятий хореографией

Заслуженный артист России, солист Мариинского театра Илья Кузнецов открыл собственную школу балета для маленьких петербуржцев.

Для обучения приглашаются мальчики и девочки от 5 до 12 лет.

В программе обучения: базовые навыки классического, исторического, характерного танцев. Занятия проводят опытные педагоги и действующие артисты балета Мариинского и Михайловского театров.

Уроки классической хореографии помогут развить правильную осанку, гибкость и координацию, сформировать образное мышление, музыкальность, чувство ритма. Отделения школы работают в нескольких районах Санкт-Петербурга.



Адреса филиалов студии:

Васильевский остров - Дом Молодежи
Большой проспект В.О., дом 65.

Кировский район - ДК «Кировец»,
проспект Стачек, дом 158

В ближайшее время студии откроются
в Адмиралтейском, Калининском, Петро-
градском и Невском районах.



Занятия будут проходить
3 раза в неделю.

Стоимость абонемента четыре тысячи
рублей в месяц.



Собеседование и отбор
в школу-студию можно пройти,
предварительно записавшись
по телефону **952-81-86**

Форма для занятий – чешки,
облегающий костюм (купальник).

Дополнительная информация на сайте:
<http://www.balletki.com/>

