

Окно в Европу (прил. к газ. «Маршровский»  
театр. — 1994 — № 6) — 67

# «В театре лучше без неожиданностей» — считает АНТОНИО ПАППАНО.

## История Брюссельского театра ЛА МОННЕ и интервью с его главным дирижером.

Наверное, эта роль уникальна — роль, которую сыграл национальный оперный театр Ла Монне в создании Бельгии как независимого государства. Расположенный в историческом центре Брюсселя, театр Ла Монне существует с 1700 года. Его название объясняется тем, что в средневековые времена на этом месте был монетный двор. И театр, и площадь, на которой он находится, сохранили историю в названии.

За три века существования театр несколько раз перестраивался. В 1819 году на торжественном открытии был показан балет «Караван из Каира» в постановке отца Мариуса Петипа, Жана Антуана. Начиная с 1856 года в театре ставятся в основном оперы. Исключение было сделано для Сары Бернар и ее труппы, которая гастролировала в Ла Монне ежегодно, начиная с 1878 года. 25 августа 1830 года в театре шла опера французского композитора Обера «Несмая из Портичи». В то время Бельгию оккупировали голландцы. Зал был переполнен зрителями, а те, кто не смог попасть внутрь, заполнили площадь. Толпа росла. Атмосфера была наэлектризована. Во время третьего акта оперы возгласы «К оружию!» были подхвачены зрителями, энтузиазм которых достиг крайней степени. За несколько часов город был покрыт баррикадами, и к утру, после нескольких коротких схваток, голландцы бежали.

Ну а театр? Явившись катализатором столь знаменательного события, он был закрыт на две недели, и потом после перерыва дал свой первый спектакль в пользу раненых. Перед началом представления впервые был исполнен «Ла Брабансон», национальный гимн вновь созданной Бельгии.

Последняя перестройка произошла недавно. На сезон 1985-1986 годов театр был закрыт, а спектакли — перенесены в цирк. 12 ноября 1986 года бетховенской «Одой к радости» Ла Монне был торжественно открыт. Оркестровую яму увеличили. Теперь она может вместить 106 музыкантов. Сцена сохранила первоначальную высоту и длину.

Но главные изменения произошли за сценой. Были установлены 50 управляемых компьютерами лебедок, способных поднимать до четверти тонны каждая. Также установлен большой лифт, с помощью которого поднимаются декорации из трех нижних этажей. При необходимости сцена может быть увеличена на 100 квадратных метров благодаря тому, что оркестровая яма закрывается полом. Внутреннее убранство зала было полностью обновлено, кресла заново обтянуты бархатом, устроены системы охлаждения воздуха и вентиляции, заново проведено освещение, под крышей добавлены репетиционные залы для хора и королевский салон. Ла Монне был и остается одним из самых красивых оперных театров Европы, а теперь, благодаря этим преобразованиям, он может считаться и одним из самых совершенных по техническому оснащению.

Человеком, ответственным за эти преобразования, был Жерар Мортье, который стоял во главе театра в течение 10 лет, начиная с 1981 года. За это время Ла Монне достиг славы одного из лучших оперных театров мира. Три

имени неразрывно связаны с этим периодом, который теперь называется Эпохой Мортье: сам Жерар Мортье, главный дирижер Сильван Камбрелинг и режиссер Жильбер Деффо. Часто добавляют еще одно имя. Это знаменитый бельгийский певец Жозе Ван Дам, бас-баритон. Он пел во всех странах мира, но после назначения Мортье директором Ла Монне вернулся в Бельгию.

Реставрация театра и стремительный взлет качества спектаклей привели к невиданному росту популярности оперы, а слава театра достигла таких масштабов, что стало практически невозможно купить билеты; абонементы в Ла Монне закупаются в Париже и в Амстердаме. Огромная разница по сравнению с 1980 годом, когда билетерши не затрудняли себя проверкой билетов и пропускали всех желающих, ибо не было проблемы найти место не в полупустом, а просто пустом зале. Сейчас театр предлагает 12 абонементных серий, плюс 2 абонемента концертов, а также 4 абонемента для молодых меломанов (до 25 лет) по специальному тарифу. Все это нововведения Жерара Мортье.

В 1991 году Жерар Мортье возглавил Зальцбургский фестиваль Сильван Камбрелинг стал главным дирижером Франкфуртской оперы. В Ла Монне был назначен новый директор, Бернард Фоккруль. На пост главного дирижера он выбрал 32-летнего Антонио Паппано. Американец с итальянской фамилией, Антонио родился в Лондоне, где и начал свою музыкальную карьеру. В 23 года он отправился в США продолжать образование, потом снова вернулся в Европу и работал с симфоническими оркестрами в Скандинавии.

Смена руководства неизменно ведет к смене артистического облика театра. Приходят новые солисты, изменяются программы. Все так и случилось, но высокий уровень, которого достиг театр под управлением Жерара Мортье, остался неизменным. Несмотря на опасения многих, несмотря на разговоры о трудных временах и необходимости уменьшить затраты, урезать количество постановок.

Два месяца назад стало известно, что театр продлил контракт с Антонио Паппано до 1997 года. Это событие и послужило причиной нашей встречи. Мною руководило желание услышать мнение метра о том, каким он представляет развитие театра и какой он видит свою в нем миссию.

Но прежде, чем перейти к беседе, добавлю еще немного фактологических сведений, чтобы дать более ясное представление о театре. В Ла Монне 1140 кресел, плюс около двухсот мест на галерке. Оркестр и хор составляют 160 человек, 96 оркестрантов и 64 хориста. Театр нерепертуарный, каждая опера идет от 8 до 15 раз. Потом ее снимают. Судя по статьям в бельгийских газетах, театр старается увеличить число постановок, и для этого ему требуется увеличение государственных субсидий. Одновременно разгорелся спор о преимуществах и недостатках репертуарных театров по сравнению с нерепертуарными, или, как их называет Антонио Паппано, «сезонными» (стаджионе) театрами.

— Были ли у вас особые причины выбрать именно театр Ла Монне?

— В то время я был главным дирижером в оперном театре Осло. До этого я тоже много времени провел в оперных театрах Скандинавии. В Ла Монне я никогда до 1991 года не работал, но, конечно, много слышал о нем. С тех пор как в Ла Монне пришел Жерар Мортье, театр завоевал известность своими интересными постановками и особенно своим отношением к репетиционным периодам.

— Что вы имеете в виду?

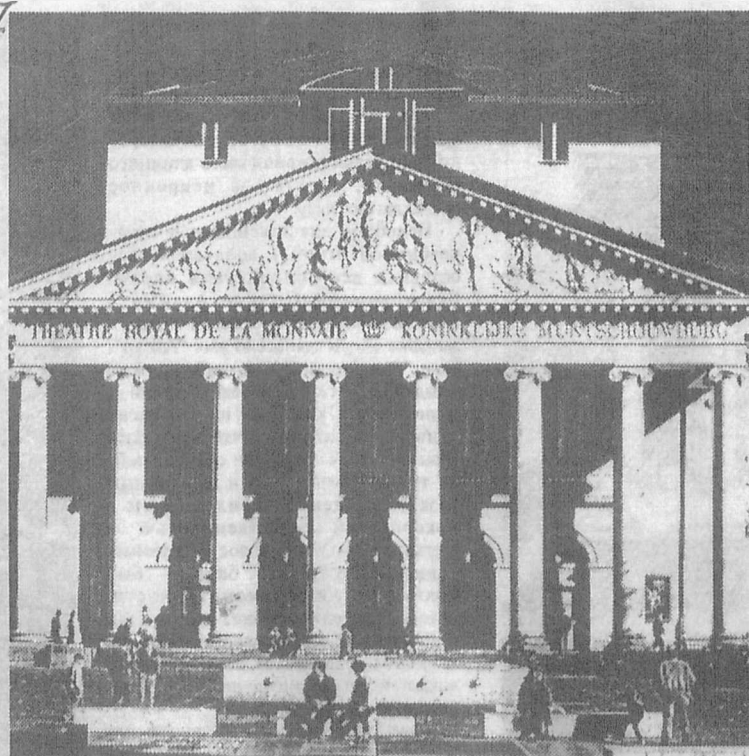
— Для всякого нового и даже для возобновляемого спектакля мы требуем, как минимум, шести недель репетиций. Спектакль должен быть хорошо отрепетирован, но не перепетирован. Иначе во время премьеры будет отсутствовать элемент спонтанности, непосредственности. Трудно все знать заранее. Конечно, бывает и так, что для какого-нибудь спектакля достаточно и четырех недель. А для некоторых нужно семь. Это значит, что певцы должны быть здесь постоянно в течение этого периода. Такое невозможно себе представить в репертуарных театрах.

— Как я понимаю, такая политика идет вразрез с нынешней системой звезд?

— Абсолютно. Иногда мы что-то проигрываем. Например, ставя «Отелло» Верди, мы смогли сделать лишь концертный вариант оперы: тенор Джузеппе Джакомини не мог провести в Брюсселе шесть недель. Но зато мы выигрываем в целостности спектакля, в его свежести. Для меня опера — это прежде всего драма, и зрительный элемент, в дополнение к пению, тоже очень важен. В концерте совсем иная ситуация. Вот сейчас мы репетируем «Питера Граймса», так в этой опере зрительный элемент играет такую же важную роль, как и музыкальный. Конечно, я никогда не забываю о музыке, которая остается самым главным элементом.

— То есть вы отводите себе роль защитника музыки?

— Безусловно. Но я не препятствую внедрению идей режиссера, если нахожу их ценными. В чем заключается разница между репертуарными и нерепертуарными театрами? В первых певец — это все, а в таких театрах, как Ла Монне, важен весь ансамбль. Приглашая



певцов, мы предпочитаем тех, которые хотят и играть тоже, а не только петь. Наш театр не может платить такие гонорары, как главные европейские оперные театры, и певцы соглашаются у нас работать, потому что их привлекает обстановка, роль, репетиционный период. Они все это ценят. В Осло у нас была схожая ситуация, мы тоже работали «сезонно».

— Наверное, если вы сменили один театр на другой с аналогичной системой, вам эта система функционирования театра нравится?

— Я приверженец «сезонной» системы, это правда. Я нахожу, что для оперного театра она подходит лучше всего. Потому что таким образом каждый вечер вы получаете высококачественные спектакли. А если мы возьмем большой оперный театр, например Венскую оперу, то что там происходит? Они не ставили определенную оперу месяцами, и внезапно этим вечером они должны давать ее. Без репетиций. Конечно, иногда получается очень интересный вечер, полный неожиданностей и импровизации. И певцы, и дирижер беспокойны, возбуждены. Никто не знает, как получится и чего следует ожидать. Иногда выходит замечательно, особенно если и актеры, и режиссер тоже замечательные, а иногда — не очень. Постоянно так существовать трудно.

Идеально было бы ставить одновременно две оперы, но у нас нет для этого технических возможностей. Мы можем только репетировать одну оперу, и другую представлять. Конечно, и при этой системе с таким большим репетиционным периодом могут быть всякие неожиданности. Репетиция — это еще не гарантия успеха, но все-таки весь коллектив — и оркестр, и хор, и солисты, и дирижер — предчувствует, что премьера должна пройти хорошо, потому что вещь выучена. И хотя без волнений не обходится никогда, их меньше, чем при ситуации, когда дают оперу, не исполняемую месяцами, и без единой репетиции.

— Ваш контракт продлен до 1997 года?

— Да. Это дает чувство стабильности мне и театру. Мы уже сработались за последние два года. У нас в театре дружный коллектив, почти семейная обстановка. Это не удивительно, ведь мы столько времени проводим вместе и делаем то, что любим. Согласно контракту, я должен проводить в Брюсселе 5 месяцев в год. Число опер, концертов — все оговорено заранее. В театре лучше без

неожиданностей.

— С 1991 года театр Ла Монне, по вашему мнению, меняется или нет?

— Конечно, меняется. Я не Сильван, я дирижирую иначе. Лучше или хуже, судить не мне, а публике. У меня свои вкусы и предпочтения. 10 лет назад, в эпоху Мортье, театр начинал с опер Моцарта, а оперы Россини, Верди здесь исполнялись не так часто. Я чувствую, что мы должны больше ставить Верди. У нас мало русской музыки. Мы давали «Бориса Годунова» в 1987 году, а на будущий год планируем «Хованщину».

— И кто планирует репертуар?

— Все вместе: директор, художественный руководитель, я. Свои пожелания высказывают также солисты и режиссеры. Репертуар устанавливается на ближайшие 4-5 лет.

— Ла Монне, начиная с прихода Жерара Мортье, обращал большое внимание на музыкальное просвещение публики. Я понимаю, что все театры стараются играть образовательную роль в обществе, но мне кажется, Ла Монне делал больше других. Как обстоит дело сейчас? Вы хотите продолжать эту традицию? И если да, то какой вы видите при этом свою роль главного дирижера?

— Безусловно, мы продолжаем эту традицию. Не все театры имеют общество друзей оперы, с ежемесячными встречами, прослушиванием репетируемых опер, иногда лекциями и выставками в фойе, посвященными той или иной опере, которая только что поставлена. Но мы теперь делаем еще больше. Члены нашего оркестра идут в школы и там исполняют оперы, всю партитуру или основные темы для учеников, стараясь их заинтересовать оперой. У нас есть специальный абонемент для молодых, до 25 лет, по сниженной цене. Его ввел Жерар Мортье, и он очень популярен. Это тоже одно из средств повышения популярности оперы.

— Я согласна, что это благородная задача, но людей нельзя заставлять ходить в театры, если они хотят идти в кино или смотреть телевизор. Это их право. Не грозит ли вам опасность из-за стремления к демократизации оперы отпугнуть настоящих меломанов?

— Безусловно, такая опасность существует. Но нас беспокоит, когда говорят, что опера — искусство для элиты. Мы хотим такое представление затушевать, смягчить.

— А что здесь плохого? По-моему, стремление добиться популярности идет неизменно за счет снижения художественных

Своеобразный хореографический сезон, включавший в себя выступления нескольких французских трупп современного танца, который проводил институт Франции в Санкт-Петербурге под руководством Мишеля Таррана, завершился недавно на сцене Большого концертного зала "Октябрьский" выступлением труппы Анжелена Прельжокажа, одного из самых популярных ныне хореографов Франции.

Впервые Анжелен Прельжокаж приехал в Петербург несколько лет тому назад, когда его имя только начинало приобретать известность (многим запомнились его изысканный балет "Ликеры плоти" и оригинальная хореографическая интерпретация "Свадебки" Игоря Стравинского, которая на этот раз включена в триптих "В честь русского балета"). И первые слова, которые он произнес тогда по прибытии в аэропорт, были следующие: "Я сегодня не спал всю ночь, зная, что утром мне нужно лететь в Петербург, о котором я давно мечтал. Это — особый балетный город, а я страстно люблю русский балет".

Хотелось бы, кстати, немного оговориться относительно произношения имени этого хореографа и в связи с этим привести несколько примеров. Так, в международной труппе Мориса Бежара все национальные имена писались и произносились на французский манер. Неоднократно примеры, когда, пересажая в другую страну, человек меняет и произношение своего имени (так наш выдающийся соотечественник Георгий Баланчивадзе стал Джорджем Баланчинным). Родители Анжелена Прельжокажа — эмигранты из Албании, а предки его жили в Польше. Исходя из последнего обстоятельства, мы писали его имя Анжей Прельжокаш — именно так, кстати, именовался он и в свой предыдущий приезд. А газета "Русская мысль", издаваемая в Париже, пытаясь все буквы его имени "отдавать" переселению в звуки русского алфавита, предлагает называть его Ангелином Прельжошом. Мы же все-таки (спросив по этому поводу и самого хореографа) решили впредь писать его имя так, как оно произносится во Франции: Анжелен Прельжокаж.

Анжелен Прельжокаж родился в 1957 году во Франции в Парижском пригороде Шампини сюр Марн. Свои первые шаги в танце он сделал в школе классического балета, искусство которого придает особый стилистический аромат его "модерну". Для завершения образования он проходит курс современного балета у Карин Вейнер в "Скола Канторум", затем, как и многие до него, уезжает в Нью-Йорк — "Мекку" современного танца, где сосредоточены самые мощные силы этого направления, занимается у Зена Ромме и знаменитого Месса Каннингема, а по возвращении во Францию поступает в труппу известного французского хореографа Доминика Багуэ. Здесь он выступает как танцовщик и совместно с Мишелем Келсменисом создает свой первый хореографический

опыт, балет "Колониальные приключения", а в конце 1984 года организует собственную труппу...

С самого начала несомненный интерес вызвал урок труппы Прельжокажа, проводимый очень квалифицированным педагогом Ришильдой Спрингерс. Он представляет собой оригинальное сочетание классики и современности, как бы слитых воедино. В первой трети урока танцовщики лежат на полу и постепенно включают в работу все мышцы тела. А когда тело уже достаточно разогрето, начинаются станок и экзерсис на середине зала.

— Вы уделяете значительное внимание классическому тренажу. Очевидно, вы считаете это важным для театра современного танца?

— Конечно. Но, честно говоря, при создании своих произведений я не задаю себе этого вопроса, а использую жесты и пластику, которые нахожу нужными. Для меня все важно. Возьмите, например,



## Гастроли

# "Дягилевский синдром" Анжелена Прельжокажа Французский албанец польского происхождения страстно любит русский балет

Роббинса. Он ведь очень современен, хотя его произведения имеют в своей основе классическую структуру. У меня же свой персональный стиль, для каждой постановки особый. Я каждый раз как будто заново пытаюсь открыть вселенную и изобрести новую грамматику танца. И к тому же я очень верю в "природную мудрость" тела танцовщика. У танца, по моему, гораздо больше возможности, чем у слова. Для меня тело танцовщика — как музыкальный инструмент, и когда я ставлю балет, то пытаюсь создать хореографическую оркестровку, где каждый танцовщик ведет свою тему и гармонирует с другими. Мне кажется, что подобный же подход к работе имел Баланчин, поскольку все его произведения хореографически очень точно сорекстровааны. А вообще, я просто очень много работаю, даже когда у меня нет вдохновения. Работа, собственно, и есть для меня источник вдохновения, это так захватывающе, когда сырой материал вдруг обретает форму.

Первый самостоятельный балет Анжелена Прельжокажа "Черный рынок" был удостоен премии министерства культуры Франции. Вдохновленный успехом, он вскоре создает балет "Белые слезы", а для фестиваля в Бордо ставит спектакль "Сильные страхи". Этапным в его творчестве стал балет "Нашим героям", поставленный под влиянием фильмов Сергея Эйзенштейна. Далее следуют "Ликеры плоти" на темы красоты человеческого тела, здорового, тонкого и изысканного эротизма, затем — "Горькая Америка", о проблеме эмигрантов.

Анжелен Прельжокаж получил много наград на самых престижных международных конкурсах за свои балеты и премии на кинофестивалях за короткометражные фильмы.

Всегобщее внимание привлек его балет "Ромео и Джульетта" на музыку

Прокофьева, поставленный на сцене театра Лионской Оперы, в котором он допускает вольное толкование шекспировского сюжета. Действие перенесено в фантастическое тоталитарное пространство, которое, с одной стороны, ограничено неким подобием Берлинской стены, с другой — странными, полукосмическими-полугулаговскими конструкциями. Для того, чтобы проникнуть в дом Джульетты, Ромео вынужден убить охранника. А Тибальд, который является предводителем охранников и, в версии Прельжокажа, сам тайно влюблен в Джульетту, в конце спектакля остается в живых и самоодолительно наблюдает агонию влюбленных.

Хореографический спектакль "В честь русского балета" создавался в течение довольно длительного времени. В 1989 году, очарованный музыкой Стравинского, которую он выучил наизусть, Прельжокаж создает свой вариант балета "Свадебка", а еще через несколько лет и хореографический триптих, позволив себе новое прочтение знаменитых произведений. Нужен истинный талант и большая храбрость, чтобы осмелиться войти в этот своеобразный хореографический пантеон, в котором обитают великие и священные тени. Он вторгся в мир Дягилева и Нижинского, уловил во времени их поэтические и в подсознании современного хореографа как бы пробудилась хореографическая память мира.

— В свой первый приезд в Петербург вы также имели в репертуаре "Свадебку", которая уже тогда очень заинтересовала русскую публику. Но, по-видимому, синдром Дягилева и Нижинского опосредованно продолжал свое на вас воздействие?

— В течение 20 лет эти

"кочевники" нового времени бороздили Европу и Соединенные Штаты с постановками, которые и по сей день остаются шедеврами. Мы думаем, что сейчас настало время вновь отдать им дань. Нами должна двигаться та же страсть, которая вдохновляла их когда-то: страсть к выдумке, к созданию, к рискованному сотрудничеству с творческими людьми сегодняшнего дня... И доказательством этого является, например, тот факт, что, когда Рудольф Нуриев руководил балетной труппой Парижской Оперы, он, увидев "Свадебку", сразу же загорелся мыслью поставить целый балетный вечер в память о Дягилеве. И у него-то уж этот синдром наверняка воздействовал на весь творческий организм и будил подсознательную хореографическую память.

— Первая постановка "Свадебки" была осуществлена Брониславой Нижинской в 1923 году. Почему вас привлекла эта тема именно сегодня?

— Я считаю, что этот спектакль, поставленный так давно, остается притягательным и сегодня. Меня интересует не отражение мира настоящего, а то, что происходит сквозь время, как любовь, например, то есть темы вечные. Впрочем, в искусстве не так уж много тем и чисто человеческий синдром заставляет нас фиксировать внимание на уже давно известных идеях. Мы не изобретаем человеческие страсти, мы только трактуем их каждый по-своему. В искусстве важно, в какой форме мы преподнесем их и каким языком расскажем — в этом плане нам открывается бесконечность. Например, свадьба всегда воспринималась мной как непонятная трагедия. Вокруг невесты, находящейся взаперти, егущаяся какая-то тайна. Ее готовят для вхождения в другую семью. Это для меня лично в некотором роде как обратная

форма погребального ритуала.

И в этом своеобразный ключ его трактовки "Свадебки". В четко организованном сценическом пространстве, где в качестве декораций используются только деревянные лавки, танец с обилием странных неожиданных движений, изобразительный мир которого очень неспокоен, достигает большой динамики и истинно трагического накала. В этой акробатической хореографии, в кажущемся хаосе движений есть своя внутренняя организация, в которой присутствуют и отанцованные элементы фольклора. Центральным зрительным образом спектакля являются огромные белые куклы, одетые в свадебные платья. Они символизируют печальное прощание с детством, с чистыми белыми мечтами и готовящуюся встречу с чудовищным монстром, называемым взрослой жизнью.

Балет "Парад" на музыку Эрика Сати и либретто Жана Кокто с хореографией Леонида

Мясина был впервые показан в антрепризе Дягилева в Париже в 1917 году. В качестве декоратора и художника по костюмам выступил Пабло Пикассо, создав к спектаклю свое знаменитое кубистское оформление. Но кажется, что кубизм (возможно, вопреки воле авторов нынешнего спектакля) просвечивает и в декорациях японского художника Аки Куроды, создавшего оформление к спектаклю Прельжокажа.

— Для оформления балета "Парад" вы решили пригласить японского художника?

— Да. Но до этого я обращался и к французским художникам. Однако тень Пикассо, по-видимому, пугала их. А вот Курода согласился. Он истинный самурай в живописи... А в качестве художника по костюмам я пригласил еще совсем молодого Эрвэ Пьера — художника-модельера, который работал в доме мод Бальмена. Однажды я увидел одну из его работ и пригласил к сотрудничеству. Я заказал ему очень яркие костюмы и попросил его представить себе артистов какого-нибудь очень необычного бродячего цирка. Он отлично справился со своей задачей. А вообще "Парад" для меня — это уличное шествие, цветное и яркое. Я определил танцовщиков в цирковую школу, чтобы они освоились там с необходимой для меня атмосферой. Они обучались акробатике, жонглированию, ходили по проволоке, делали упражнения на трапеции. Но ничего этого нет в моем балете, который является продуктом импровизации. Все, чему они научились в цирке, растворилось в их теле и послужило созданию образов. Для меня в этом балете были важны три элемента: музыка Сати, живопись Куроды и пластика, которая рождается от ощущения цирка.

Балет "Призрак розы" на музыку Вебера был впервые поставлен Михаилом Фокиным

в 1911 году в Монте-Карло для Тамары Карсавиной и Вацлава Нижинского.

— То, что меня интересует в этой истории — это грезы. Мой балет эротичен и современен, в нем много психоанализа.

Возможно, балет Прельжокажа — это его собственная своеобразная греза о Нижинском и его знаменитом прыжке, навсегда оставшемся в истории балета. Греза — через пространство и время. Поэтому подчас кажется, что в своем хореографическом изобретении он пробуждает не только призрак розы, но и призрак самого Нижинского, как бы являющегося из небытия с уже несколько облетевшими розовыми лепестками фатального костюма и в накинутах коротком плаще. И сам танец Прельжокажа как бы рождается из легендарных поз великого танцовщика и уже далее идет своим путем.

...Погруженная в томные эротические грезы, вышедшая из расслабленного подознания, девушка принимает во сне желаемые ласки мужчины. Но этот сон летней ночью отнюдь не легкий розовый сон, а динамичная любовная сцена. В довольно бурном па де де призрак пытается будоражить сон спящей красавицы и увлекает ее в эротическое адажио разлившихся в пластической фантазмагии чувственных "ликеров плоти". В спектакле параллельно проходит как бы два действия: с правой стороны — девушка в нежной бледно-розовой рубашке (этот костюм из тонкого шелка является точной копией бельевого гарнитура, созданного Кристианом Диором в конце сороковых годов) и пригрезившийся ей призрак розы, а слева в прозрачном кубе другая, похожая на первую ситуация: на параллельно расположенных креслах две девушки в бледно-голубых одеждах мечтают о матадорах, которые и врываются в их сон резким прыжком через расположенные за креслами окна и во сне, в эротическом опьянении все предаются ласкам, о которых подсознательно грезили наяву.

Во всех спектаклях Анжелена Прельжокажа исключительная роль отведена свету, который способствует созданию атмосферы и зрительного образа спектакля. И талантливый художник по свету Жак Шагле для каждого спектакля находит удивительно интересную и точную цветовую гамму.

— После создания этого триптиха вы были снова приглашены в Парижскую Оперу?

— Да. Я поставил там балет "Парад" на музыку Моцарта.

— А ваши планы на будущее? Вы уже имеете в виду какую-нибудь постановку?

— Я собираюсь поставить "музыкальную трагедию" на оригинальную музыку Джона Адамса и либретто Паскаля Киньяр.

Но в жизни Анжелена Прельжокажа скоро произойдут и другие перемены. Он назначен художественным руководителем труппы "Северный балет" и с первого сентября должен приступить к исполнению своих обязанностей.

Светлана СЛИВИНСКАЯ