

УДК 792. 82: 7. 071.2] (477)

Зинич Е.  
(Київ, Україна)

**ИНТЕГРАЦИЯ РАЗНЫХ ОБРАЗНЫХ СИСТЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ  
РАДУ ПОКЛИТАРУ**  
(театр «Київ модерн-балет»)

*У статті простежуються вектори інтеграції образних систем різних мистецтв – музики (чисто балетної, а також оперної, симфонічної, інструментальної), танцю, живопису (сценографії), елементів драми, кіно – у творчості сучасного українського хореографа Раду Поклітару на прикладі вистав «Картинки з виставки» на музику М.Мусоргського, «La Forze Del Destino» («Сили доли») на музику Дж. Верді, Дж. Пуччіні, К. Сен-Санса, А. Бойто, А. Каталані, «Перехрестя» на музику М. Скорика, здійснених в авторському театрі «Київ модерн-балет».*

**Ключові слова:** інтеграція, образні системи мистецтв, пластичний театр, театр сучасної хореографії «Київ модерн-балет» Раду Поклітару.

*В статье прослеживаются векторы интеграции образных систем разных искусств – музыки (чисто балетной, а также оперной, симфонической, инструментальной), танца, живописи (сценографии), элементов драмы, кино – в творчестве современного украинского хореографа Раду Поклитару на примере спектаклей «Картинки с выставки» на музыку М.Мусоргского, «La Forze Del Destino» («Силы судьбы») на музыку Дж. Верди, Дж. Пуччини, К. Сен-Санса, А. Бойто, А. Каталани, «Перекресток» на музыку М. Скорика, осуществленных в авторском театре «Київ модерн-балет».*

**Ключевые слова:** интеграция, образные системы искусств, пластический театр, театр современной хореографии «Київ модерн-балет» Раду Поклитару.

*The article deals with the integrative vectors of the images' systems in different genera of art, those of music (partly ballet and opera as well as symphonic and instrumental genera), dance, painting (in scenography), dramatic, cinema elements. The subject of the article is the creative work of the contemporary Ukrainian choreographer Radu Poklitaru exemplified with the performances "Pictures from Exhibition" to M. Mussorgski's music, "La Forze Del Destino" ("The Force of Destiny") to G. Verdi's music, G. Puccini's music, A. Boito's music, A. Catalani's music, "The Crossroad" to M. Skoryk's music, all staged in the author's theatre "Kiev modern-ballet".*

**Keywords:** integration, images' systems of art, plastic theatre, Radu Poklitaru's "Kiev modern-ballet" theatre of contemporary choreography.

Прежде чем начать разговор о театре «Київ модерн-балет» Раду Поклітару (в аспекте названной темы), хотелось бы озвучить высказывание современного немецкого

исследователя в области философии, психологии, культурологии и искусствоведения Кристофа Вульфа: «... жизненный мир людей превратился в “маленький театр”, в котором человек вынужден постоянно выставлять свою самость на обозрение» [1, с. 20]. Следовательно, по мнению К. Вульфа, современное общество – это «общество инсценированных» [1:20]. При этом и сами эмоциональные ощущения человека рассматриваются под другим углом зрения: они не столько интерпретируются, сколько вовлекаются в процесс представления, репрезентации. Соответственно, на первый план выходит процесс, движение, «формы телесного выражения эмоций» [1:20], проявляющие себя через жестовость (в ее широком понимании). С этой точки зрения наиболее полно невербальный язык тела, жеста проявляется в искусстве танца.

В ракурсе этого наблюдения К. Вульфа становится понятным такой пристальный интерес современных видов искусства к всевозможным формам представления, перформенса, к яркой зрелищности и театральности действия.

Еще одна характерная примета современного культурного процесса – в европейском и мировом его измерении – тенденция к интеграции как художественных, так и внехудожественных образных систем. Подобные интегративные формы составляют сущность феномена так называемого пластического театра – органичного сплава музыки с «искусствами движения» – танцем (современной хореографией), пантомимой, драматическим действием (театром, в том числе кукольным и марионеточным), элементами перформенса, кинематографом, цирком, спортивной акробатикой, различными действиями, ритуалами, а также с изобразительным искусством, поэзией (словом) [2:148]. Перечень названных компонентов можно продолжать, поскольку пластический театр являет собой достаточно свободную разомкнутую систему, открытую для разнообразных структурных объединений, что потенцирует безграничные возможности их варьирования и активного интегративного поиска. При этом обязательным условием пластического зрелища остается драматургическая целостность действия, константная при любом микстовом «комплекте» его составляющих.

Названные процессы в определенной мере сказываются и на современном хореографическом искусстве. Усиление театральной зрелищности, а также все нарастающая тенденция к сближению образных систем разных искусств (прежде всего имеются в виду «музыкализация» танца и разных форм сценического движения в театре, современном цирке, разнообразных театрализованных действиях, и все большая пластическая «зримость» музыки), к их интеграции и синтезу, в большой мере стимулируют появление в балетном театре многочисленных *микстовых* форм спектакля, основанных на пластическом взаимодействии музыки и «искусств движения» (слышимого-видимого).

Актуальность данного исследования подтверждается широчайшим спектром художественного поиска выдающихся композиторов и хореографов XX и XXI ст. и, как следствие, возникновением ряда балетных шедевров, корреспондирующих с эстетикой пластического театра, начиная с так называемых мюзик-холльных балетов композиторов французской «Шестерки» – «Парада» Э. Сати (в хореографии Л. Мясина), «Голубого поезда» Д. Мийо и «Ланей» Фр. Пуленка (в хореографии Б. Нижинской), «Пасторали» Ж. Орика, «Кошки» А. Соге и «Бала» В. Рieti (в хореографии Дж. Балanchина) и заканчивая знаковыми постановками М. Бежара, А. Прельжокажа, И. Килиана, Дж. Ноймайера, М. Экка и других современных хореографов.

Среди современных хореографов Украины своим особым видением эстетики и стилистики пластического театра, выделяется Раду Поклитару: традиционные постановки классических балетов не входят в сферу его интересов. Известный балетмейстер<sup>1</sup>, гражданин Белоруссии, родившийся в столице Молдавии, Р. Поклитару по праву считается украинским хореографом. Ведь именно в Украине – стране, где, по большому счету, современная хореография утвердилась относительно недавно (по сравнению, скажем, с Европой или Америкой), – он смог в полной мере самореализоваться и создать (при финансовой поддержке мецената Владимира Филиппова) свой собственный современный театр «Киев модерн-балет».

Что касается творческого метода Раду Поклитару, то его в определенной мере можно считать продолжателем традиций таких выдающихся хореографов XX века, как Джордж Баланчин, Морис Бежар, Ролан Пети, Джон Ноймайер и др. (этот перечень можно продолжать и продолжать). Вместе с тем, у Р. Поклитару зона поисков собственной танцевальной стилистики настолько широка и многопланова, что его вряд ли можно механически причислять к апологетам чистой балетной неоклассики, танца-модерн или contemporary dance.

Вектор творческих интересов балетмейстера-экспериментатора Раду Поклитару направлен на обновление пластического языка, форм и лексики современной хореографии. Не отрицая какие бы то ни было стили, балетмейстер ратует за свободный танец: «Если мне кажется уместным использовать движение классического танца в моем спектакле, я его использую, так же, как и движение танца-модерн. Когда у тебя отсутствует табу, твоя палитра становится более яркой. Это может показаться эклектикой, однако, оперируя многими стилями, я чувствую себя по-настоящему свободным» [3]. Собственно, в балетном театре хореографа, где танец всегда соотносен с музыкой, органично соединяются элементы классики, танца-модерн и contemporary dance с элементами театральной зрелищности и перформенса. При этом пластический язык хореографа очень сложный. Как признается сам Раду Поклитару, у придуманных им движений нет названий: «это всякие кракозябры, которые даже видео передает не очень хорошо» [4:8]. К тому же, хореограф не записывает хореографические партитуры своих опусов (для него это «Бермудский треугольник»), считая, что самым надежным способом запоминания его непростой лексики движений является способ «передачи от тела к телу» [4:8].

Заметим также, что зачастую постановщик, продолжая линию своих предшественников Дж. Баланчина, Б. Нижинской, Л. Мясина, вводит в хореографическую ткань своих балетов разнообразные приемы, заимствованные из спорта и, в том числе, фигурного катания, значительно расширяя рамки чисто танцевальной лексики. Это, в частности, всевозможные подкрутки в воздухе, оригинальные и, казалось бы, невыполнимые с точки зрения технической сложности; поддержки на вытянутых над головой руках или на одной руке (партнер, удерживая одной рукой партнершу за одну ногу, совершает одновременный ее переворот со сложной двойной или тройной подкруткой); головокружительные акробатические перебросы, модифицированные технические элементы, сродни «тодесу», и многие другие виды, формы и элементы спортивных движений.

Процесс рождения хореографического движения у Раду Поклитару находится в причинно-следственной связи с движением ритмоинтонационным и всегда начинается с выбора музыкального материала, долгого вслушивания и погружения в него. Именно

во время звучания музыки и под влиянием ее эмоционально-образной сферы возникают те или иные движения, постепенно складывающиеся в целостное пластическое решение, в законченную хореографическую партитуру. При этом, балетмейстер оставляет исполнителям для самовыражения лишь небольшие импровизационные фрагменты, практически ничего не меняя в своих спектаклях после премьеры.

Признавая за хореографом-постановщиком главенство в создании спектакля, Р. Поклитару вместе с тем подчеркивает важный вклад его соавторов, опосредованно или прямо включенных в творческий процесс – композитора, художника-сценографа, ассистента хореографа и танцовщиков, предлагающих свои варианты постановочных решений.

Раду Поклитару – один из немногих постановщиков, не придающих глобального значения обязательному академическому балетному образованию танцовщиков. Для него намного важнее талант, владение телом, открытость к эксперименту и поиску, умение чувствовать движение и отображать его в пространстве танца, предложенном хореографом (показательно, что в коллективе театра «Киев модерн-балет», насчитывающего 21 исполнителя, всего три танцовщика с дипломами хореографического училища).

Многие знаковые постановки балетмейстера Р. Поклитару решены в эстетике пластического зрелища и интегрируют – в разных вариантах и модификациях – образные системы разных искусств. Например, одна из первых постановок хореографа на сцене Национальной оперы Украины (2002) – «Картинки с выставки» на музыку М. Мусоргского в изысканной оркестровке М. Равеля – сделана с особым акцентом на живописность, скульптурность, телесную осязательность действия. Так, в своеобразном прологе спектакля перед зрителем предстает галерея застывших статуй-манекенов, облаченных в костюмы многочисленных балетных персонажей. Беря на себя функцию сценографической атрибутики, костюмы одновременно работают на характеристичность того или иного персонажа (наряду с музыкальной и танцевальной составляющей), а также выступают как важный фактор театрализации (прием театра в театре). Стремительное развертывание сцен-эпизодов балета одухотворяется пластически зримыми визуально-звуковыми образами В. Гартмана – М. Мусоргского, переводящими скульптурную статуарность манекенов в динамику разнообразных форм танцевального движения.

Еще одна из интереснейших постановок Р. Поклитару (он же автор либретто), осуществленная уже в театре танца «Киев модерн-балет» – одноактная опера-балет «Силы судьбы» («La Forze Del Destino», 2005, Фонд искусств В. Филиппова). История жизни и любви оперной певицы предстает в спектакле сквозь призму оперных шедевров Дж. Верди («Addio del passato...» из «Травиаты», «Tace la notte...» из «Трубадура»), К. Сен-Санса («Mon Coeur s'ouvre a ta voix» из «Самсона и Далиль») А. Бойто («L'altra notte in fondo al mare» из «Мефистофеля»), Дж. Пуччини («O Mio Babbino Caro...» из «Джанни Скикки»), А. Каталани («Ne andro lontana» из оперы «Валли»)². Здесь функцию объединяющего драматургического фактора берет на себя мощный вокальный ряд, структурирующий – в лице солистки – все пластическое действие, то выдвигаясь на первый план, то уступая место чистой хореографии. А танцовщики – как движущая сила оперы-балета – фактически, выполняют здесь ту же функцию, что и древнегреческий хор, сопровождающий все действие античной трагедии, комментирующий его, сопереживающий и в определенные моменты непосредственно вторгающийся в жизнь героев. Все танцевальные пароды и эксоды (по аналогии с пародом и эксодом хора в античной

трагедии<sup>3</sup>) [см.: 5:47], а также чисто хореографические сцены-интермеццо усиливают театральность зрелища и одновременно привносят элемент отстранения – как бы взгляд на происходящее со стороны. Вместе с тем, именно хореографическая составляющая выступает движущей силой оперы-балета. Сценическое пространство организовано в спектакле по принципу сингулярности. Современный танец расширяет пространство не только в горизонтальной плоскости, но и по вертикали, заполняя его полифонией разнообразных, постоянно сменяющихся форм хореографического движения. Тонко чувствующий музыку, Раду Поклитару так или иначе подчиняет пластическое движение ритмоинтонационному. Собственно заключенный в музыке «образ движения» вдохновляет балетмейстера на создание хореографической партитуры спектакля. Так и в опере-балете «Силы судьбы» музыкальный тематизм не только дает общий образно-эмоциональный энергетический посыл пластическим интонациям танца, но и структурирует их движение по законам музыкальной драматургии. Именно этим принципом руководствуется Р. Поклитару, осуществляя свои хореографические транскрипции, переводя язык музыки на язык танца. Так, струющаяся кантилена арии Виолетты (из оперы «Травиата» Дж. Верди) с ее мягкой вальсовой трехдольностью находит свое пластическое воплощение в плавности непринужденного скользящего танцевального движения (№ 2 «Addio del passato...»); взлетающим музыкальным пассажем вторят трепетные движения рук, языками пламени взметающиеся вверх (№ 1 «Intro»), а по мере нарастания эмоционального градуса музыки (№ 7, № 9), соответственно, максимально динамизируется экспрессия пластического движения, достигая своего апогея в оргиастических сценах, сродни сцене жертвоприношения Избранницы в «Великой священной пляске» из «Весны священной» И. Стравинского или сцене поглощения Мелодии Ритмом в знаковой постановке «Боле-ро» М. Равеля, осуществленной М. Бежаром.

Итак, исполненная неуязвимой жизненной силы энергетика оперных шедевров Дж. Верди, Дж. Пуччини, К. Сен-Санса, А. Бойто, А. Каталани в «живом» исполнении сопрано Елены Гребенюк, поддержанная и усиленная экспрессией и неисчерпаемым многообразием различных форм хореографического движения, режиссерскими решениями Раду Поклитару, «подсвеченная» оригинальными сценографическими находками Андрея Злобина, интегрирует новое качество театральной зрелищности – рассказанную средствами современного пластического языка оперу-балет «Силы судьбы».

Своеобразную разновидность пластического театра-зрелища, осуществленного Раду Поклитару вместе с танцовщиками коллектива «Киев модерн-балет» на сцене Национальной оперы Украины<sup>4</sup> репрезентирует балет-триптих «Перекресток». Здесь впервые – на «перекрестке» балетного искусства – встретились композитор М. Скорик (он же дирижер-постановщик балета), хореограф Р. Поклитару и художник-сценограф А. Друганов.

Примечательно, что идея создания балета на скрипичную музыку М. Скорика принадлежит именно Р. Поклитару<sup>5</sup>. Как отмечает сам балетмейстер, он долго шел к выбору музыки для будущего балетного спектакля. Прослушав ряд партитур М. Скорика, хореограф остановился на трех скрипичных концертах композитора: «Эта музыка – любовь с первого взгляда. И вначале было страшно, смогу ли я представить что-то достойное этой музыке» (из интервью Р. Поклитару на пресс-конференции по случаю премьеры балета «Перекресток»).

Окончательное название балета возникло не сразу. В процессе рождения спектакля постановщики сменили около десятка названий, прежде чем остановились на «Перекрестке». Это название вбирает в себя множество образно-смысловых и философских подтекстов<sup>6</sup>. Ведь «Перекресток» – своеобразное пересечение творческих судеб и художественных устремлений всех участников проекта, итог их плодотворного сотрудничества. И не только. Основной духовно-этический вектор спектакля «Перекресток», по замечанию Р. Поклитару, заключается «... в том, что мы все – странники в этой жизни. Идем из пункта «А» в пункт «Б», проходя определенные этапы своей жизни. У каждого человека своя тропинка и свой особенный путь... Балет «Перекресток» можно назвать спектаклем-притчей, фантазией и путешествием» [6:10].

Раду Поклитару изначально возражал против написания текстового либретто балета. И хотя у всех частей спектакля-триптиха, визуализированных языком танца и представляющих три разные истории, есть свои подназвания, постановщики намеренно их не озвучили для зрителей-слушателей, тем самым оставив для них свободу собственного прочтения смыслов и акцентов музыкально-танцевального действия.

Сам М. Скорик не считает свой опус обычным балетом: «Это не чистый балет, а синтетическое соединение разных жанрово-видовых составляющих» (из интервью композитора на пресс-конференции, посвященной премьере балета «Перекрестя»).

В самом деле, балет «Перекресток» – удивительно оригинальный микст танца, пластического движения, живого звучания скрипичной музыки М. Скорика (концерты для скрипки с оркестром № 6, № 2, № 7) в исполнении Андрея Белова (Украина – Германия), Богданы Пивненко (Киев), Назария Пилатюка (Львов), оркестра Национальной оперы Украины и параллельного, сопровождающего весь спектакль, кино-видео-ряда на заднике сцены, который создает своеобразный визуальный контрапункт к пластическому действию. Симптоматично, что почти все сценографические решения, в том числе ассоциативный видеоряд, А. Друганов «увидел» внутренним зрением, когда слушал музыку М. Скорика с закрытыми глазами. А хореограф в свою очередь признался, что создавал балет «Перекресток», отталкиваясь от образно-эмоциональной и структурной стороны музыки; мыслил масштабно, сочиняя сразу большие развернутые хореографические сцены.

Взаимодействие современного танца с симфоническим оркестром и дирижером, солистами скрипачами, в целом – с живым звуком, стало, по словам Раду Поклитару, и для него лично, и для артистов «Киев модерн-балета» новым, неожиданным опытом, что позволило и хореографу, и танцовщикам творить новую энергетику. А мощное вибрирующее энергетическое поле, в свою очередь, не дало им затеряться в звуковом пространстве музыки М. Скорика и найти точную пластическую интонацию спектакля.

В целом хореография балета представляет удивительный конгломерат взаимодействия танцовщиков, их непрерывного движения, все время изменяющегося и трансформирующегося в разные пластические формы, то превращаясь в единое нивелированное механистичное пластическое «тело», то переходя в индивидуализированно-персонифицированное движение. Напомним, что подобный принцип трактовки персонажей-танцовщиков как управляемых заводных механических игрушек или марионеток-манекенов с полностью нивелированной индивидуальностью («своего рода контур фигуры» [7:111]) одним из первых применил в 1917 году хореограф Леонид Мясин в эпатажной постановке мюзик-холльного балета «Парад»

Эрика Сати в антрепризе Сергея Дягилева «Les Ballet Russes» в Париже (либретто Жана Кокто, кубистская сценография Пабло Пикассо).

В творчестве самого Р. Поклитару пластический мотив таких неиндивидуализированных персонажей-роботов с яйцеобразными бритыми головами становится сквозным пластическим лейт-образом многих его балетов. Назовем хотя бы одну из ранних постановок хореографа «Весну священную» И. Стравинского (2002, Национальная опера Украины) или же «Болеро» М. Равеля (2007, «Киев модерн-балет»).

А метафорический параллельный видеоряд визуально изменяет фокусировку происходящего и, добавляя сценическому пространству дополнительное измерение – глубину, раздвигает его рамки, стирает грань между собственно танцевальным действием и виртуальным миром на экране. Здесь, как в калейдоскопе, стремительно транслируются-меняются-мелькают различные кадры-картинки: от молниеносных перекрещиваний и сопряжений линий, материально воплощенных в нитках, струнах, канатах, которые то рвутся, то снова связываются в единую целостность (аллегорический образ дискретности бытия, нескончаемой цепи смен природного кругооборота; здесь напрашивается аналогия с древнегреческими Мойрами или древнеримскими Парками – богинями судьбы, прядущими нить человеческой жизни: Клото прядет нить, Лахесис проводит ее через жизненные невзгоды, а Атропа – в буквальном переводе «неотвратимая» – перерезает нить, обрывая жизнь), до пересечений спиралей (вполне узнаваемая аллюзия на свойственную всему живому на Земле двойную спираль ДНК) и хаотичных нагромождений, столкновений разных планет – как бы пульсирующих кадров-мгновений зарождения галактик, снятых кинокамерой с динамическим ускорением. И, наконец, человеческий глаз, представленный в загадочно-зловещем ракурсе – как всевидящее Око Демииурга.

Так зрелищная многопластовость проясняет главный концепт балета-триптиха «Перекресток» на музыку М. Скорика, осуществленного Радом Поклитару, для которого перекресток – это и точка пересечения чьих-то жизней, событий, галактик, а может быть и точка отсчета (если вспомнить, что в спектакле есть также пластический мотив рождения человека), начало нового витка жизни во Вселенной.

Творчество Радом Поклитару – интереснейшее художественное явление. Хореограф создал уникальный авторский театр современной хореографии, в котором энергия танцевального движения многократно усиливается привнесением элементов языка и образных систем других искусств.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вульф К. Введение. Новое открытие эмоций / К. Вульф // Чувство, тело, движение / под редакцией Кристофа Вульфа и Валерия Савчука. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 7 – 39.
2. Зінич О. Пластичний театр як художній феномен в контексті інтегративних тенденцій в сучасному хореографічному мистецтві / О. Зінич // Українське музикознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наукових праць. Вип. 7. – К.: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. – С. 147 – 153.
3. Радом Поклитару // Программка спектакля «Силы судьбы» («Le Forze Del Destino»). К.: «Киев модерн-балет», 2005.

4. Гареев К. Демиург злой и добрый / К. Гареев // *Аспекты* 2000. – 2012. – 18 мая. – С. 1, 8.
5. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг. – Л.: Гос. Издательство «Художественная литература». – 1936. – 454 с.
6. Поліщук Т. На академічній сцені – без табу / Т. Поліщук // *День*. – 2012. – 16 травня. – С. 1, 10.
7. Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917 – 1939): Опыт исследования / Р. Косачева. – М.: Музыка, 1984. – 301 с.

---

1 Раду Поклитару учился в Московском хореографическом училище (1983 – 1984), Одесской балетной школе (1984), Кишиневском музыкальном училище им. Ш. Няги (1985). В 1991 году закончил Пермское хореографическое училище по классу А. Сахарова (специальность «артист балета»). В 1991 – 2001 был артистом балета в Белорусском театре оперы и балета. С 1994 года учился на хореографическом отделении Белорусской академии музыки, которую закончил в 1999 году по специальностям: хореограф (класс В. Елизарьева), искусствовед (класс Ю Чурко), преподаватель теории хореографии. Дипломная работа – постановка балета «Поцелуй феи» И. Стравинского в Национальном театре оперы и балета Белоруссии (1999).

Балетмейстер-постановщик более тридцати спектаклей, среди них – «Мир не заканчивается возле дверей дома» на музыку Ж. Дебре и Г. Малера (1999) и «In PIVO veritas» на ирландскую народную музыку и музыку эпохи Ренессанса (2002) в Минском музыкальном театре; «Болеро» и «Вальс» М. Равеля в Национальной опере Молдовы (2003); «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (2003) и «Палата № 6» на музыку А. Пярта (2004) в Большом театре России; «День рождения Отелло» на музыку С. Прокофьева в Российском камерном балете ((2004, Москва); «Семь смертных грехов» (балет с пением) К. Вайля в Пермском театре оперы и балета (2004), «Золушка» С. Прокофьева в Латвийской национальной опере (2005), «Кармен. TV» на музыку Ж. Бизе (2006), «Веронский миф: Шекспирименты» на музыку П. Чайковского, Ф. Генделя и музыку эпохи Ренессанса (2007), «Дождь» на музыку Й. С. Баха и народов мира (2007), «Щелкунчик» П. Чайковского (2007), «Палата № 6» на музыку А. Пярта (2008) – все в Театре «Киев модерн-балет»; «Двое на качелях» на музыку Й. С. Баха и Ч. Варгас (2009); «Лебединое озеро» П. Чайковского в Киевском театре оперы и балета для детей и юношества (2013) и др.; автор более сорока хореографических миниатюр.

2 Весь музыкальный ряд адаптирован специально для спектакля «Силы судьбы» П. Шевчуком; им же созданы и новые музыкальные темы для хореографических интермеццо.

3 Парод – приход хора, эксод – уход хора в античной трагедии.

4 Мировая премьера балета «Перекресток» состоялась на сцене Национальной оперы Украины 18 мая 2012 года в рамках празднования «Дней Европы – 2012» в Украине. Балет создавался по заказу Министерства культуры Украины при поддержке Министерства иностранных дел Украины и Национального Союза композиторов Украины.

5 Заметим, что у хореографа уже был опыт создания балета на скрипичную музыку: в 2008 году Раду Поклитару поставил спектакль «Underground» на музыку скрипичного концерта П. Васка.

6 Обращение Раду Поклитару к философской теме пересечений-перекрестков с их глубоким бытийственным подтекстом не случайно. Предполагаю, что замысел этого балета-притчи вызревал у хореографа еще со времени его дебюта в качестве балетмейстера-постановщика: в 1996 году на сцене Белорусского хореографического колледжа он представил на суд почитателей балетного искусства свою хореографическую миниатюру «Точка пересечения» на музыку А. Корелли.