



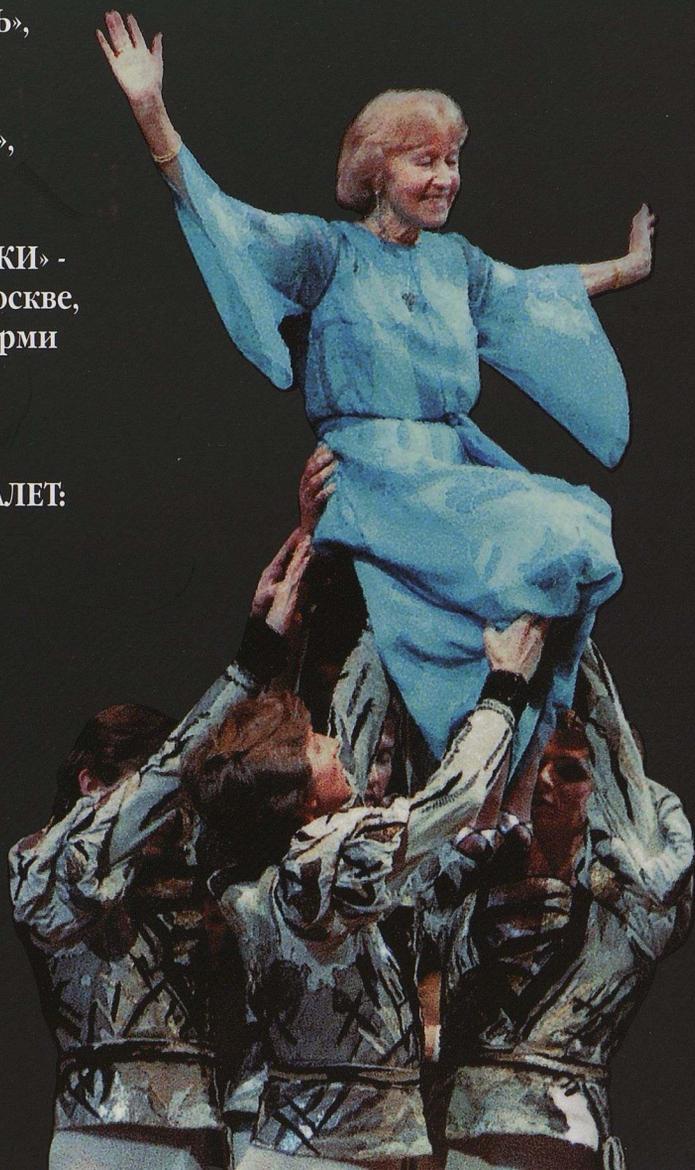
БАЛЕТ BALLET

январь-февраль
№1 (160) 2010

«ТЩЕТНАЯ
ПРЕДОСТОРОЖНОСТЬ»,
«ШОТЛАНДСКАЯ
СИМФОНИЯ»,
«СПАРТАК», «ФАДЕТТА»,
«ШОПЕНИАНА»,
«ВИДЕНИЕ РОЗЫ»,
«ПОЛОВЕЦКИЕ ПЛЯСКИ» -
новые спектакли в Москве,
Санкт-Петербурге, Перми
и Краснодаре

РУССКИЙ ТАНЕЦ
И КЛАССИЧЕСКИЙ БАЛЕТ:
как их сохранить?

ТАНЦЫ БЕЗ ТАБУ:
современность
и современный театр
Раду Поклитару



Владимир Васильев:

Неразгаданность души ВЕЛИКОЙ БАЛЕРИНЫ

Читаю, перечитываю высказывания великих современников Галины Сергеевны и меня не покидает ощущение единства их оценок. Это не означает единства их формулировок – они разные, но есть главное наблюдение и вывод – непознанность ее внутреннего мира и магическое воздействие на тех, кто видел ее на сцене. Неслучайно эпитеты «божественная», «неповторимая», «неземная» так часто исходили от людей, творчество которых заставляло волноваться миллионы людей. И это было при жизни самой героини. А ведь казалось, уж они то разбираются в искусстве музыки, живописи, танца, литературы, драматического искусства, и сами на себе проверили «кухню» творчества. Приходя в театр на спектакли с ее участием, они, наоборот, могли бы разложить по полочкам достоинства и недостатки ее исполнения. Но это почему-то не входило им в голову. Созданные ею образы завораживали, как мне кажется сейчас, прежде всего людей искусственных, видевших самых разных исполнительниц. Они могли сравнить со знанием дела ее исполнение с другими – теми, у кого больший шаг, больший прыжок, большая мягкость, большая устойчивость, более динамичное вращение, более утонченная красота поз и линий. Все эти сравнения применимы к большинству танцовщиц, даже очень талантливых. Почему же именно Уланова на протяжении длительного времени была символом понятия классической танцовщицы с неповторимой индивидуальностью?

Те, кто ее близко знал или наблюдал в закулисной жизни, думаю, согласятся со мной, что природа не одарила ее феноменальными физическими данными, которые так поражают и так щедро разбросаны или поделены между профессиональными танцовщицами. Много есть балерин, при оценке которых мы высказываем замечания примерно такие: «какие замечательные линии», «какой шаг», «какой подъем», «какая устойчивость», «сила», «динамика» и т.д. Некоторые наделены совокупностью данных от природы, они поражают, иногда заставляют восхищаться частностями. Но частности – это и есть полочки, на которые можно все расставить по своим местам. И только единицы во всей истории танцевального искусства заставляют нас забывать обо всем, находиться в полной власти образов героев: дышать с ними одним дыханием,



чувствовать то, что чувствуют они, волноваться, переживать, радоваться с ними, стать их вторым «я».

С гениальной точностью сформулировал и оставил нам в трех словах гениальное определение этого волшебства А.С.Пушкин «душой исполненный полет». Эти слова в равной степени могут характеризовать любой вид искусства, любое высшее проявление творчества. Душа – это и есть то неповторимое качество, которое отличало Галину Уланову от других. Душа ее, соединяясь с мыслью и чувством, вызывало необъяснимое воздействие на нас.

Я не раз наблюдал ее на больших приемах. В большом зале, переполненном красиво одетыми людьми, каждый из которых был личностью, привлекавшей внимание окружающих, в этом многоцветии красок, улыбок, шуток, восклицаний, приветствий, сливавшихся в общий нестройный гул, вдруг появлялась маленькая женщина в элегантном, но скромном, некричащем платье, и сразу сам собой гул стихал, и группы людей, занятых вниманием

друг к другу и самими собой, перевели внимание на эту неожиданно возникшую фею, о прибытии которой никто громко не объявлял. Мне казалось это гениальным контрапунктом в ритме жизни, необходимым для ее полноты. Это было чудо, и этим чудом была Уланова.

Неразгаданность души Галины Сергеевны, мне кажется, определялась множеством полутонов в ее танце. Она неплакатна, она загадочна и необъяснима, как Мона Лиза Леонардо. Может быть поэтому, те крохи, запечатлевшие ее творчество на пленке, в большей степени, чем у других, смотрятся и по сей день современно. Взрослея, я все больше ценил редкий дар Улановой на сцене, чувства и мысли, одухотворенные ею, без преувеличенных эффектов, мишуры и трюков, которыми к стати и не к стати так часто пользуются сегодня актеры и режиссеры, врываются в наши души и сердца, овладевая ими.

Ее искусство величаво своей простотой.

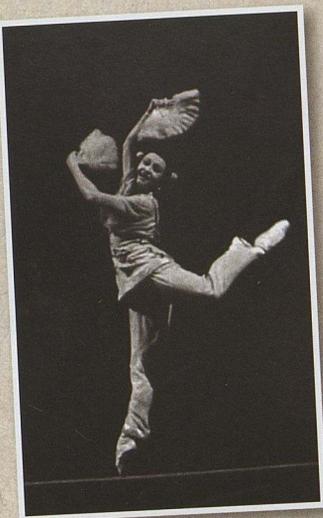
Ее крик – в ее шпате,

ее радость – в ее груди,

ее сила – в ее незащищенности,

ее слова – в ее молчании.

И наши вопросы без ответа.



«Красный мак»



«Умирающий лебедь»

Юрий Григорович:

«В какой бы сфере балетного театра ни работала Уланова, — как балерина, как педагог-репетитор, — вся её деятельность всегда имела единое основание: служение высшим интересам искусства, утверждение замечательных традиций русской школы хореографии, а если брать шире — русской художественной культуры...

...Значение и роль великой балерины и педагога выходят за пределы её творческого времени. Её вклад в хореографическое искусство и понятие не утрачивает ни своего глубокого смысла, ни своей высокой миссии».



«Жизель»

Борис Пастернак:

«Вы — большая-большая артистка, и я со всё время мокрым лицом смотрел Вас в «Золушке». Так действует на меня присутствие всего истинно большого рядом в пространстве. Я особенно рад, что видел Вас в роли, которая, наряду с многими другими образами мирового вымысла, выражает чудесную и победительную силу детской, покорной обстоятельству и верной себе чистоты».



«Каменный цветок»

«Ромео и Джульетта»

Из писем с фронта:

«На рассвете выбили немцев из деревни и вдруг увидели на сцене простреленную фотографию Лебедя — Вашего Лебедя, уважаемая Галина Сергеевна. Мы унесли её к себе в землянку. И пока мы на отдыхе, у дневального появилась дополнительная обязанность, вступая в дежурство, сменять полевые цветы, которые ежедневно ставятся возле этой фотографии. Ваш Лебедь, Галина Сергеевна, тоже борется против фашизма. Ваш Алексей Дорогуш. 1942 г.»





«Золушка»

Мэри Кларк:

«...Я уверена сейчас, что языком балета можно сказать зрителям много важного, раскрыть великую истину Жизни, её красоту и глубину человеческого сердца. Два года назад я бы сказала, что это пересказ советской идеологии, но после того, как увидела Уланову на сцене, знаю, что это — правда, и верю этому».

«Ромео и Джульетта»



Сергей Прокофьев:

«Она — гений русского балета, его неповторимая душа, его вдохновенная поэзия, во всех созданиях Улановой вы чувствуете её острый, пылкий, проникновенный ум».



«Шопениана»



«Бахчисарайский фонтан»

Юрий Завадский:

«Уланова принадлежит не одному искусству, не одному балету. Она принадлежит сотням тысяч людей, разноязыкой и необозримой аудитории, видевшей её на сцене и навсегда запомнившей эту встречу. Именно поэтому хочется снова и снова думать о ней и вновь переживать то высочайшее волнение, то наслаждение и радость, которые она так щедро, так скромно, с такой великой любовью дарила».





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 1 (160)
ЯНВАРЬ-ФЕВРАЛЬ 2010
Выходит шесть раз в год

Адрес редакции:
129110, Москва,
Проспект Мира, дом 52/1
тел.: (495) 688-24-01
(495) 688-28-42
факс: (495) 684-33-51
e-mail: mail@russianballet.ru
http://www.russianballet.ru

Редакция:
Е. И. КОЗЛЕНКОВА,
О. В. ГОНЧАРОВА,
В. И. ПАЧЕС

Фотокорреспондент:
Д. М. КУЛИКОВ

Корректор:
В. М. КОЛОБОВНИКОВ

Компьютерный набор:
Э. И. ВАСИЛЬЕВА

**Художественное оформление
и предпочтательная подготовка:**
А. В. КУРБАТОВ

Журнал
зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Reg. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2009

Учредители
АНО «Редакция журнала «Балет»,
Министерство культуры
Российской Федерации,
Департамент культуры
города Москвы

Отпечатано в типографии:
«Диджитал экспресс»
Проспект Мира 56,
(495) 775-08-00, 933-87-68
Заказ №

Мнение редакции не обязательно
совпадает с мнениями авторов.
Редакция не несет ответственности
за содержание рекламных
объявлений в номере.

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются.
Любое воспроизведение оригиналов
или их фрагментов на любом языке
возможно только с письменного
разрешения АНО «Балет».

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

Главный редактор
В. И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:
Ю. П. БУРЛАКА
В. В. ВАНСЛОВ
В. Я. ВУЛЬФ
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
В. Г. КИКТА
С. Н. КОРОБКОВ (заместитель
главного редактора)
М. К. ЛЕОНОВА
Н. Г. ЛЕВКОЕВА
А. Д. МИХАЛЁВА
В. С. МОДЕСТОВ
Н. Е. МОХИНА
Я. В. СЕДОВ
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е. Я. СУРИЦ
Е. Г. ФЕДОРЕНКО
С. И. ХУДЯКОВ
Г. В. ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:
А. В. АБРАМОВ
Б. Б. АКИМОВ
С. Р. БОБРОВ
Н. Н. БОЯРЧИКОВ
В. Ю. ВАСИЛЁВ
В. В. ВАСИЛЬЕВ
В. М. ГОРДЕЕВ
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
Н. А. ДОЛГУШИН
В. М. ЗАХАРОВ
Н. Д. КАСАТКИНА
М. Л. ЛАВРОВСКИЙ
А. М. ЛИЕПА
А. Б. ПЕТРОВ
Т. В. ПУРТОВА
С. Ю. ФИЛИН
Н. М. ЦИСКАРИДЗЕ
Б. Я. ЭЙФМАН

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

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

БАЛЕТ BALLET

К СТОЛЕТИЮ ГАЛИНЫ СЕРГЕЕВНЫ УЛАНОВОЙ

В. Васильев. *Неразгаданность души великой балерины*

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

- 4 **В. Урин.** *Театр – дело общее*
6 **В. Шадрин.** *Слово о Чехове*

НОВЫЙ БАЛЕТ

- 8 **И. Ступников.** *Шотландский килт и тюник Сильфиды*
10 **О. Розанова.** *Большая любовь маленькой Фадетты*
12 **С. Лалетин.** *Блики и тени античного фриза*
14 **А. Меланьин.** *Хорошо сбереженная дочь*
16 **И. Белова.** *Сезон сезонов*

БАЛЕТ-ПАРАД

- 19 **Н. Зозулина.** *Сады памяти*
22 **П. Яценков.** *Смертельный поцелуй*

БАЛЕТНЫЕ ЧТЕНИЯ. ИЗ НОВЫХ ДИССЕРТАЦИЙ

- 24 **А. Меланьин.** *Хронофотография как метод исследования танца*

МИР БАЛЕТА

- 26 **Н. Аловерт.** *Осенние танцы*
29 **Ю. Чурко.** *Без тану*

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

- 32 **В. Захаров.** *Фольклор – это «симфония движений»*
35 **М. Лавровский.** *Искусство балетмейстера – и режиссура, и хореография*

ВЕРНИСАЖ БАЛЕТА

- 36 **О. Гончарова.** *Ода русским сезонам*

ВРЕМЯ БАЛЕТА

- 38 **С. Микулина.** *Загляните в семейный альбом*
40 **Н. Левкоева.** *Жизнь и смерть на сцене и за кулисами*

41 ИНФОРМ-БАЛЕТ

POST SCRIPTUM

- 52 **В. Уральская.** *Волшебная палочка*



На первой
странице обложки:
Галина Сергеевна
УЛАНОВА
на юбилейном
вечере в ее честь.

Фото Д. КУЛИКОВА



Владимир Урин:

ТЕАТР – ДЕЛО ОБЩЕЕ

Балетный театр как вид сценического искусства развивался в едином потоке с оперным театром. А первое время – непосредственно в лоне оперных спектаклей. Театр оперы и балета – это и Парижская опера во Франции, и Мариинский и Большой театры в России, и Лондонский Ковент-Гарден в Англии... В XX веке появились коллективы, где балет стал существовать автономно, чаще всего это – авторские коллективы.

Мы поставили задачу осмыслить организационные принципы, особенности развития традиционных структур и относительно новой формы театров балета (театров танца) и решили рассказать о них нашим читателям. С этой целью – встретились с продюсерами, менеджерами, интендантами и директорами театров оперы и балета. Первая встреча – с генеральным директором Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Владимиром Георгиевичем Уриным.

Публикуя его размышления о характере взаимоотношений оперной и балетной трупп в рамках одного творческого организма, редакция начинает разговор об этих важных проблемах жизни театра в XXI веке.

Отвечая на наши вопросы о балете в системе театра оперы и балета, Владимир Георгиевич рассказал:

«Это, безусловно, сложная система и, как всякая система, она имеет свои плюсы и минусы. Я уверен, что любой театр должен быть авторским. Поэтому лучше всего, если балетную труппу возглавляет хореограф, чьи авторские произведения составляют значительную часть репертуара. Но даже если во главе труппы стоит балетный профессионал (не хореограф), который понимает природу театра, важно – не противоречат ли его действия традициям и истории труппы, – тогда плюсы и минусы можно учитывать и уравнивать в жизни живого организма, коим является театр.

Авторские театры, существующие автономно, или – лучше сказать – независимо, – это особая статья, так как степень концентрации работы в них проявляется иначе и зависит от программы и целеустремлений одного лица.

Что касается сложившейся классической системы театра оперы и балета, она имеет значительные приоритеты.

Во-первых, эта система создаёт в хорошем смысле конкуренцию внутри театра. Артисты оперы смотрят балетные спектакли и – когда удача, то, радуясь за коллег, стремятся не отставать. И наоборот, артисты балета получают стимулы к самореализации, посещая в качестве зрителей оперные спектакли.

Для меня как менеджера, руководителя важен такой творческий «взаимообмен» как путь к общим достижениям, к росту художественного уровня театра в целом.

Скажу прямо, для меня как руководителя сочетание оперной и балетной трупп в едином организме театра удобно.

Во-вторых, в системе функционирования театра оперы и балета обеспечивается принципиально высокий музыкальный уровень балетов, так как есть общий оркестр, способный исполнять не только дансатные, но и симфонические партитуры. Когда необходимо исполнять музыку С.Прокофьева или Д.Шостаковича, в таком театре готов соответствующий состав музыкантов в оркестре и дирижеров.

В-третьих, оперные спектакли, где есть сцены с участием артистов балета, обеспечены хорошим уровнем исполнителей – артистов балета. Более того, работа в одних стенах способствует более высокой общепластической культуре оперных спектаклей.

В-четвёртых, что очень важно, театр имеет единый комплекс мастерских. Это серьёзный фактор, обеспечивающий технический уровень и культуру подготовки спектаклей – в изготовлении декораций, бутафории, костюмов, обуви...

Также, на мой взгляд, принципиальные составляющие системы театра оперы и балета.

И, самое главное, балетная труппа не может работать каждый день, то есть вечер, оперная – также. А театр может функционировать ежедневно, давая оперный или балетный спектакль. Причем зритель, приходя в театр, скажем, на оперу, может приобрести билеты на балет и наоборот.

Так театр постепенно формирует «своего» зрителя, что важно. Я как менеджер заинтересован в такой форме функционирования театра.

Все эти плюсы, безусловно, выдвигают ряд требований к руководителю. Прежде всего, обе труппы должны чувствовать себя на равных. На равных во всех смыслах: окружены заинтересованным вниманием, обеспечены финансово, поддержаны репертуарной и гастрольной политикой. Равной должна быть и требовательность к ним. Сейчас, когда эйфория свободы исчезла, интерес к оперным и балетным спектаклям на одном уровне и у зрителей, и у самих артистов, то есть, нет каких-либо мешающих работе комплексов.

Политика равных условий дала себя знать в уравниловке, выравнивании всех составляющих – от зарплат, приглашений, гастролей – до психологического климата. В этом ещё одна опора работы руководителя.

И не только директора. Многое зависит от художественных руководителей подразделений. Если руководителя оперы интересуют спектакли балета, а художественному руководителю балета не безразличны оперные, и оба присутствуют на генеральных репетициях и премьеры друг друга, создаётся атмосфера взаимовоуждения, а с ней единого творческого движения всего театра.

Я фактически ретроград в требованиях, да и в самом понимании театрального процесса. Считаю, что за всё, что происходит в театре на сцене, отвечает художественный руководитель: главный дирижер – за оркестр и за общую музыкальную культуру театра, главный хормейстер – за качество хорового исполнительства (за примером не надо далеко ходить: с приходом в театр в качестве главного хормейстера Станислава Лыкова хор набрал в качестве невероятной). Иными словами, каждый отвечает за свой участок, но вместе с тем и за художественный уровень театра как единого целостного организма.

Я как директор советуюсь с главным художником, кроме его прямого хозяйства – по организации любой выставки в стенах нашего театра. Потому что театр – это команда, обсуждающая и общие направления, и конкретные дела каждого из творческих и вспомогательных цехов.

Сегодня всё больше коллективов склоняются к системе управления театром одним лидером: будь то административное лицо (генеральный директор) или музыкальный руководитель. Повторюсь, я ретроград. Не отрицаю единоначалия в решениях, но для меня принципиально важно, когда говорят, чей в театре балет, называя его руководителя, чья опера, называя её лидера. Знают главного дирижера и главного хормейстера. Не критикуя иные системы, я говорю, как я строю Театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, какими принципами руководствуюсь.

Это во многом связано с традициями, с историей. Музыкальный театр, отметивший своё 90-летие, вот уже 70 лет (с 1939 года) существует как театр оперы и балета. Это стало возможным потому, что взгляды создателей – руководителей музыкального театра – совпали с устремлением руководителя Художественного балета Викторины Кригер. И Владимир Бурмейстер, и Алексей Чичинадзе, и Дмитрий Брянцев понимали, в каком театре они работают. Так развился балет «танцующего актёра», и этот исторический художественный принцип или – лучше сказать – творческое лицо нашего театра мы стремимся сохранить. Включая, в первую очередь, наследие и исторически выработанные тенденции формирования репертуара – классические балеты и – обязательно – экспериментальные спектакли.

Мы не считаем, что театр музей, он живой организм, утверждающий свои эстетические принципы. За это нас любит зритель, и как не гордиться тем, что мы своего зрителя имеем! Зрителя, умеющего ценить и спектакли, и отдельных исполнителей. Могу со всей ответственностью говорить, что к нам в театр ходят на определённого певца, определённого артиста или артистки балета.

Многообразие репертуарной политики обеспечивает новое прочтение классики современными исполнителями, которые вовлечены в процесс творческого освоения и новых хореографических стилей. Благодаря чему и происходит творческий рост, развитие индивидуальностей.

И, наконец, последнее, что важно для системы театра оперы и балета, – единое здание, которое принадлежит всем труппам и объединяет их.

Наверное, вновь возникающие театры могут быть разными и авторскими в том числе. Мне же ясно одно: институт театра оперы и балета жив и активно функционирует, выполняя свою высокую миссию сохранения и развития искусства оперы и балета».

Слово О ЧЕХОВЕ



В этом году Чеховский фестиваль, проходящий в Москве каждые два года, представляет внеочередную программу, посвященную 150-летию великого русского писателя и драматурга А.П.Чехова, чье имя и носит популярный международный театральный форум. Спектакли по произведениям Чехова заказаны известным режиссерам и хореографам,

и вся фестивальная афиша будет состоять из чеховских постановок. Показы будут проходить в два этапа: первый – в последних числах января, второй – более масштабный – займет, как обычно, июнь и июль.

На вопросы редакции об этом проекте отвечает генеральный директор Чеховского фестиваля
Валерий Шадрин

– *Какую задачу Вы ставили, решив проводить внеочередной Чеховский фестиваль?*

– Фестиваль, носящий имя Антона Павловича Чехова, не мог пройти мимо такого события, как 150-летие со дня его рождения. В то же время мы понимали, что в любых торжествах таится некая опасность, особенно в отношении такой личности, как Антон Павлович, который, как известно, юбилеев не любил и в знаменитом монологе Гаева из «Вишневго сада» спародировал юбилейные речи. Нам казалось, что будет соответствующим событию провести фестиваль из спектаклей, поставленных современными режиссерами (как у нас в стране, так и за рубежом) по произведениям Чехова. Это мы и предложили сделать нашим партнерам, с которыми фестиваль сотрудничает уже не один год. Некоторые отказались в силу занятости – на это время уже были спланированы другие проекты. Но большинство согласилось и ответило целым рядом интересных предложений, среди которых оказались и замыслы поставить спектакли о Чехове, что, несомненно, для нас интересно. Правительства многих зарубежных стран выразили готовность оказать финансовую поддержку в реализации проектов к юбилею Чехова. Но фестиваль из одних чеховских спектаклей – в этом, безусловно, есть и определенный риск. Среди этих постановок – не толь-

ко поставленные по драматическим произведениям писателя, но и по его прозе и по мотивам его произведений. В этом, может быть, тоже симптом современной сцены.

– *Давали ли Вы какие-то установки авторам, заказывая спектакли для фестиваля? Если да, то какие?*

– Нет, не давали. Постановщики были абсолютно свободны в выборе. Наше участие, кроме частичного финансирования, заключалось только в консультациях по конкретным вопросам, предоставлению необходимых материалов и в организации посещения чеховских мест по желанию и просьбам участников постановочных групп.

– *Фестиваль носит имя А.П.Чехова. Как часто спектакли по его произведениям появлялись в фестивальной афише в предыдущие годы?*

– В восьми международных фестивалях имени А.П.Чехова были показаны 42 спектакля по произведениям Чехова. Надо признаться, что их присутствие в программах было довольно неравномерным. Пик пришелся на 1996 год, затем 1998, 2001 (Всемирная театральная Олимпиада) и 2005 годы. Назову еще раз имена тех, кто поставил эти спектакли: Петер Штайн, Отмар Крейча, Эймунтас Някрошюс, Петр Лебл, Эльмо Нюганен, Кристоф Марталер, Ежи Яроцкий, Люк Бонди, Деклан Доннеллан, Тадаси Судзуки, Джон Ной-

майер; среди отечественных режиссеров – Марк Захаров, Петр Фоменко, Лев Додин, Леонид Хейфец, Кама Гинкас, Генриетта Яновская, Иосиф Райхельгауз, Адольф Шапиро, Миндаускас Карбаускис, Юрий Погребничко, Дмитрий Крымов, а также режиссеры российской провинции.

– *Чем определялся выбор хореографов для участия в фестивале? Планируете ли Вы приглашать российских хореографов?*

– Условия для хореографов были те же. От нас исходило предложение, с их стороны – желание сотрудничать, интерес к чеховской теме. Во-первых, мы обратились к тем хореографам, с которыми фестиваль сотрудничал последние годы, и чьи спектакли с успехом были показаны в Москве. Это Дзе Канамори (Япония) и Лин Хвай-мин (Тайвань). Премьеры их постановок «Безымянный яд – Черный монах» и «Шепот цветов» уже состоялись и, судя по отзывам, должны вызвать интерес фестивальной публики. Японский хореограф Дзе Канамори обратился к «Черному монаху», увидев в этом произведении историю универсальную и вневременную, мотивы чеховского страдания. Лин Хвай-мин использовал один из тревожных мотивов «Вишневого сада» – «мотив угасания, перехода в небытие». Спектакль поставлен на музыку И.-С.Баха (Композиция из «Шести сюит для виолончели»). Французского хореографа Жозефа Наджа знают в России как одного из столпов современного танца, и его готовность поставить спектакль к юбилею Чехова дала возможность включить новый опус не только в программу Девятого фестиваля, но и в программу «Года Россия – Франция». Что же касается Начо Дуато, то нам давно хотелось пригласить его к сотрудничеству. Это один из выдающихся хореографов современности. Когда после увиденного в Мадриде спектакля «Многогранности. Формы тишины и пустоты», мы предложили Начо Дуато поставить спектакль к юбилею Чехова, он проявил заинтересованность и договориться о дальнейшей работе не представляло труда.

Следует отметить, что правительства тех стран, представители которых ставят совместные с Чеховским фестивалем спектакли, оказали театрам немалую финансовую поддержку, за что мы им очень благодарны.

Еще скажу об одной работе, хотя это не хореографический спектакль, а цирк на сцене. Это «Донка» в постановке Даниэле Финци Паска, уже знакомого москвичам. В этом спектакле прекрасная музыка, много движения, пластики, и, конечно, элементов чисто цирковых. Думаю, он будет интересен и тем, кто любит балет.

Что же касается российских хореографов, то если бы у нас были интересные и реальные предложения от театров или постановщиков, мы бы с удовольствием включили их в программу.

«Шепот цветов». Фото ЛИУ Чен-хсян



– *После завершения «специального» фестиваля, «чеховская» тема будет продолжена дальше?*

– Конечно, если появятся новые интересные спектакли.

– *В ходе январского этапа фестиваля планируется проведение «Международной чеховской конференции». Кто примет в ней участие?*

– Нам не хотелось делать ничего формального. Конференцию мы назвали «Слово о Чехове». Это не должны быть сухие доклады. Мастера театра разных театральных традиций и школ из разных стран поделятся своими мыслями о том, что для них – Чехов. Возможно, мы услышим что-то новое и интересное в связи с их работой над чеховскими произведениями или, наоборот, узнаем, почему некоторые из них никогда не ставили Чехова. На конференцию приглашены известные деятели мирового театра: Петер Штайн, Роберт Уилсон, Лука Ронкони, Франк Касторф, Маттиас Лангхофф, Жак Лассаль, Деклан Доннеллан, Дональд Рейфилд, Даниэле Финци Паска, Мюрель Майетт, Жорж Баню, Роберт Стурра, Эймунтас Някрошюс, Эльмо Нюганен, Валерий Равевский, Марк Захаров, Петр Фоменко, Юрий Любимов, Олег Табаков, Валерий Фокин, Александр Калягин, Римас Туминас, Сергей Женовач, Евгений Миронов, Дмитрий Черныков, Дмитрий Крымов, Владимир Панков и многие другие.

Участниками конференции станут и председатели театральных союзов стран СНГ, театральные деятели российских городов. На конференцию приглашаются также театральные критики, историки театра, представители средств массовой информации.

– *Собирается ли Чеховский фестиваль расширять географию, показывать спектакли в других городах, устраивать гастроли?*

– В течение всего 2010 года многие чеховские спектакли будут показаны в городах России и за рубежом. В настоящее время достигнуты договоренности о показе спектаклей в Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Челябинске, Казани, Красноярске, Самаре, Нижнем Новгороде, Калуге, Белгороде, Воронеже, Липецке, Ялте, городах Прибалтики, Париже, Мадриде, Берлине, Стокгольме, Вене, Чикаго, Буэнос-Айресе, Дублине, Рио-де-Жанейро, Вашингтоне, Альмаде (Португалия), Баку, Минске, Ереване.

Мы благодарны Правительству Москвы, Комитету по культуре Санкт-Петербурга, министерствам культуры ряда городов России, Фонду М.Прохорова и Благотворительному Резервному Фонду за финансовую поддержку гастролей.

«Донка». Фото Viviana CANGIALOSI





У.Лопаткина в балете «Шотландская симфония». Фото Н.РАЗИНОЙ

шотландский килт и тюник сильфиды

Балеты, в которых рождается танцевальная параллель классическому музыкальному произведению, занимают ведущее место в творчестве выдающегося американского хореографа Джорджа Баланчина. В них нет сюжета – только танец, передающий ритмический и мелодический рисунок, танец, где становится зримой внутренняя структура симфонического произведения и раскрывается духовная суть музыки. К таким относится и «Шотландская симфония», которая была создана Баланчиным на музыку одноименной симфонии Феликса Мендельсона и премьера которой состоялась на сцене Мариинского театра. Впрочем, слово «премьера» в данном случае можно воспринимать условно. Дело в том, что балет был впервые показан на этой сцене двадцать лет назад, в феврале 1989 года, и долго жил в репертуаре. Шло время, закончился срок проката, обусловленный контрактом, и спек-

такл исчез с афиши театра. За это время выросло новое поколение зрителей, никогда не видевших «Шотландскую симфонию», и театр решил вернуть шедевр Баланчина. За возобновление спектакля принялся балетмейстер-постановщик Бен Хьюз, знаток хореографии замечательного мастера.

Баланчин признавался, что импульсом для создания нового балета ему нередко служил случай: внезапно зазвучавшая мелодия, посещение ювелирного магазина или силуэт женщины, промелькнувший в парке. Так произошло и на этот раз. «В августе 1952 года на Эдинбургском фестивале, – рассказывал Баланчин, – я имел возможность в первый раз присутствовать на большом военном параде шотландских полков. Я получил большое удовольствие от этого спектакля и был рад посмотреть всю Шотландию. Ведь в Шотландии происходит действие великого романтического балета «Сильфида», и мой новый

балет мог бы напомнить зрителям об этом факте, а также показать танцы в шотландском стиле...»

Так соединились в одном спектакле, фигурально говоря, шотландский килт и тюник сильфиды.

Для Баланчина искусство хореографии всегда ассоциировалось прежде всего с женщиной. «Балет – это матриархат», – любил повторять он. В «Шотландской симфонии» хореограф создал психологически тонкий образ сильфиды, неуловимой, манящей и трогательной, стремящейся к человеку и ускользающей от него. Редкая пластическая музыкальность, графическая точность каждой танцевальной фразы позволили Ульяне Лопаткиной раскрыть характер своей героини, не прибегая к мимическим приемам. Танец вел балерину, переход от одной мелодии рисунка к другой, смена психологических состояний – все было естественно и поэтически достоверно. В исполне-

нии Лопаткиной ничто не оставалось недосказанным, расплывчатым. Искусству балерины вообще свойственна определенность и точность красок, почти геометрическая выверенность пластического рисунка. Перед зрителем разворачивалась женская судьба с ее счастливыми и горестными моментами.

Достоинным партнером Лопаткиной стал Евгений Иванченко, танцовщик находящийся в расцвете сил. Героя Иванченко томят неутоленные страсти и видения, он стремится проникнуть в романтический мир сифиды, охраняемый воинами-шотландцами. Широкие, вольные прыжки, красивые позы, драматизм игры складывают образ героя, словно пришедшего в мир балета из романов Вальтера Скотта.

Замечательно исполняют Ульяна Лопаткина и Евгений Иванченко сложные, психологически насыщенные адажио своих героев. Безмятежные встречи вдруг оборачиваются томительным прозрением, и словно все исчезает вокруг, уступая место любви.

В «Шотландской симфонии» есть изобретательно и изысканно поставленное трио, своеобразное хореографическое скерцо, миниатюра-шутка, словно призванная разрядить напряженность романтического действия. Здесь солирует Яна Селина, чье обаяние, острый, стрельчатый рисунок танца, безупреч-

Сцена из балета «Шотландская симфония». Фото Н.РАЗИНОЙ



ность фразировки мгновенно покоряют зрителя. В ее вариациях – подлинная театральность, легкость юной примадонны, спешащей на бал, чтобы открыть парад танцев кордебалета.

Подлинным союзником артистов балета стал оркестр театра под руководством Бориса Грузина, отлично владеющего редкой и нелегкой профессией балетного дирижера.

«Шотландский» балет Джорджа Балланчина прозвучал очень по-петербург-

ски, с тонкой нюансировкой хореографического текста, благородной исполнительской манерой и подлинной музыкальностью. В этом, впрочем, нет ничего удивительного: и у хореографа Георгия Мелитоновича Баланчивадзе, и у танцовщиков единая основа – школа русского классического танца, Мариинский театр, откуда в далеком 1921 году юный Баланчивадзе начал свой тернистый путь хореографа.

Игорь СТУПНИКОВ

ХОТИТЕ КУПИТЬ наш журнал?!

Журналы и книжную продукцию редакции можно приобрести:

- в «Театральном салоне Большой» по адресу:
Нижняя Красносельская, д.45/17;
тел. (495) 662-54-77,
- в салоне «Гришко»
Москва, Козицкий переулок, д.1-а,
тел. (495) 650-22-49,
- в Театральном магазине «АРТ»
Страстной бульвар, д. 10,
тел.: (495) 629-94-84.
- Во время спектаклей в Большом театре
России, Музыкальном театре имени
К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-
- Данченко и Государственном
Кремлёвском Дворце
- в Санкт-Петербурге в АРТ салоне
Мариинского театра
тел.: (812) 326-41-96, (812) 326-41-97
e-mail: artshop@mariinsky.ru
(во время балетных спектаклей),
- в Московском доме книги
на Новом Арбате, д.8, тел.: (495) 921-73-90,
- в «Книжнице» («Русское Зарубежье»),
Нижняя Радищевская, д.2,
тел.: (495) 915-27-97/



Инна Билаш (Фадетта), Иван Михайлов (Андре) и Герман Стариков (Рене) в сцене из балета «Фадетта». Фото А.ЗАВЬЯЛОВА

Большая любовь маленькой ФАДЕТТЫ

В 1934 году солист Мариинского театра и начинающий хореограф Леонид Лавровский дебютировал в качестве постановщика полнометражного балета для хореографического училища. Это был смелый шаг – положить на музыку «Сильвии» Лео Делиба новый сюжет, заимствованный из повести Жорж Санд «Маленькая Фадетта». Разработать сценарный план помог видный режиссер Владимир Соловьев. Музыкальную партитуру скомпоновал Евгений Дубовской, соединив фрагменты «Сильвии» с произведениями других французских композиторов. В 1936-м обновленная версия балета (теперь только с музыкой Делиба) появилась в Малом (Михайловском) театре, чтобы остаться здесь на три десятилетия.

«Фадетта» оказалась одним из первенцев так называемого «драмбалета» советского времени. Данью эпохе был социально заостренный конфликт, но забота о логике и драматическом на-

пряжении действия, осмысленности танца, психологической разработке характеров лежала в сугубо эстетической плоскости, развивая открытия хореографов предшествующих эпох. Скромная «Фадетта» осталась в истории одним из подступов к вершине творчества Лавровского – созданному в союзе с Прокофьевым балету «Ромео и Джульетта» по пьесе Шекспира.

В 1986-м новую редакцию уже сошедшей со сцены «Фадетты» осуществил Николай Боярчиков в руководимой им труппе ленинградского Малого оперного театра. И вот, спустя более четверти века, эта обновленная версия обрела прописку в Перми. Успех премьеры развеял опасения в архаичности балета. Напротив, простота и логичность сюжета сегодня кажутся несомненным плюсом, а пристальный интерес хореографа к внутреннему миру героев обеспечивает ответный интерес зрителей.

Фабула двухактного балета напоминает популярную повесть Куприна «Олеся» только с относительно благополучным финалом. Фадетта, ее старая бабушка и маленький брат обитают в лесной хижине, довольствуясь лишь необходимым. Но жители соседней деревни считают старуху колдуньей и готовы расправиться с ее семьей. Только добрый сердцем Андре – сын богача Просперо – вступает за бедняков и открывает в диковатой девушке чистую, отзывчивую душу. Полюбив Фадетту, Андре расстается с невестой Мадлон, бросает вызов отцу и всем односельчанам и покидает вместе с избранницей родную деревню.

Бесхитростная история не была бы столь интригующей и по-человечески привлекательной, если бы не качество музыкальной партитуры и то драматургическое и режиссерское мастерство, с каким эта музыка претворена в хореографическое действие. В спектакле гар-

монично сосуществуют пантомима и танец. В первом акте преобладают пантомимно-танцевальные сцены, наглядно изображающие поступки и чувства героев. Во втором – на деревенском празднике – царит танец. Здесь есть технически сложный, динамичный крестьянский танец с интересной композицией; очаровательный танец детей; пиццикато двух солисток; Гран па Мадлон и Рене (соперника Андре); общая кода и адажио Андре с Фадеттой. Словом, налицо развернутый дивертисмент, предвещающий развязку драмы.

Заставить зрителей верить героям, опереживать их судьбам могут только танцовщицы, владеющие искусством пластической игры, обладающие выразительной мимикой. Овладеть труппе этими навыками, отступившими в последнее время на второй план в погоне за спортивно-техническими эффектами, помогли ассистенты балетмейстера Лариса Климова и Игорь Соловьев вместе с репетиторами Риммой Шлямовой, Аллой Лисиной, Ольгой Лукиной, Ольгой Салимбаевой, Виталием Полещуком, Станиславом Фечо. В результате напряженной и действительно творческой работы родился живой актерский ансамбль. Здесь что ни роль – удача, включая персонажей второго плана.

Выразительны «возрастные» герои: Урсула Ирины Марковой – загадочно-жутковатая ведунья с седыми космами и непроницаемым лицом; Проспер (отец Андре) Михаила Тимашова – за-

скурузлый и телом и душой самодур; Барбо (отец Рене) Дмитрия Дурнева – добродушный, светливый и явно недалекий толстячок. Под стать ему Маменьки – провинциальные модницы с претензией на «столичность», хлестко изображенные Светланой Захлебиной и прирожденной комедийной актрисой Еленой Морозовой. Уморительны Маменькины сынки – великовозрастный дурень и братишки-близняшки. В разных составах их исполняют Андрей Попов, Илья Шитов, Александр Таранов, Тарас Товстюк и – неизменно – Иван Порошин, очаровывающий детским простодушием и бьющей через край жизнерадостностью. Они с блеском танцуют технически сложные номера и впридачу азартно импровизируют игровые сцены.

Премьеры труппы Наталья Моисеева (Мадлон) и Сергей Мершин (Андре), опытные солисты Наталья Макина (Мадлон) и Роберт Габдуллин (Рене) с видимым удовольствием исполняют танцевальные соло, расцветивая их точно найденными актерскими красками. Но особую радость доставляют юные артисты, чей успех равен успеху старших коллег. Девятнадцатилетний Иван Михалев наделил главного героя мужественной статью, независимым нравом и поэтически возвышенной душой. Прекрасные внешние данные и редкостное обаяние изначально располагают к нему зрителей, но артист подтверждает право на лидерство свободой и непо-

казным темпераментом танца, собственной интонацией в пластике. Будущее премьеры можно предсказать и Герману Старикову – красивому танцовщику благородного стиля.

Открытие спектакля – исполнительница заглавной роли – Мария Меньшикова и Инна Билаш (выпускница 2009 года!), буквально созданные для образа Фадетты. Обе подкупают девческой прелестью и неподдельной искренностью.

Ансамблю солистов достойно аккомпанировал превосходный кордебалет, женский состав которого как на подбор – стройные фигуры, милостивые лица.

Праздничную атмосферу двух премьерных спектаклей (с разными составами) поддержал оркестр театра во главе с музыкальным руководителем постановки Валерием Платоновым. Негласным героем можно назвать и известного театрального художника Вячеслава Окунева, сотворившего волшебный зрительный образ спектакля. Слова благодарности – Николаю Боярчикову, давшему новую жизнь «Фадетте». Его хореография органично слилась с фрагментами хореографии Лавровского. Разве что изощренный язык гротескных номеров и крестьянского танца и полифоническая конструкция массовой коды выдают почерк петербургского мастера. Но «Фадетте» это к лицу. Молодевшая, похорошевшая, она вступила в XXI век.

Ольга РОЗАНОВА

Дмитрий Дурнев (Барбо), Светлана Захлебина и Елена Морозова (Маменьки) в сцене из спектакля. Фото А. ЗАВЬЯЛОВА





Ю.Смекалов (Спартак) в сцене из балета «Спартак». Фото В.ЗЕНЗИНОВА

Блики и тени АНТИЧНОГО ФРИЗА

«Спартак» А.Хачатуряна, поставленный Леонидом Якобсоном в Кировском театре в 1956 году, спустя полвека возрожден труппой петербургского академического театра балета имени Якобсона (ранее известной как «Хореографические миниатюры»). Его руководитель Юрий Петухов старается сохранять уникальное наследие основателя коллектива. Нынешняя постановка «Спартак» — уже вторая попытка балетмейстера вернуть на сцену утраченный в восьмидесятые годы прошлого века спектакль. В двух актах новой редакции, куда вошли все основные номера партитуры Хачатуряна, Петухов вместе с командой педагогов-репетиторов в составе М.Алфимовой (консультант), В.Климовой, А.Шмаковой, Н.Пыхачева, В.Демидова воссоздал многие хореографические эпизоды оригинала Якобсона.

Но наивным было бы надеяться увидеть якобсоновский «Спартак» таким, каким он сохранился в памяти зрителей или на старой киноплёнке. Невозможно сравнивать размах и масштабы четырехактной постановки Кировского театра с ее огромной массовой, грандиозными декорациями, уникальными составами главных исполнителей с возможностями достаточно небольшой балетной труппы.

Поэтому спектакль, задуманный Якобсоном как оживающий античный фриз, в нынешнем варианте недосчитался монументальных барельефных построений.

Театр балета не имеет своей сцены, много времени проводит на гастролях, а значит, должен быть предельно мобильным. Это влияет на разные аспекты постановок — от количества занятых артистов до внешнего декора. В «Спартаке»

громоздкие арки, гигантские колонны, грандиозные амфитеатры заменены легкой сеткой и тканями. Художник С.Пастух поместил все действие балета на арену римского цирка. Персонажи разыгрывают свою историю перед публикой, иногда рождая эффект «театра в театре» — как в сцене невольничьего рынка или гладиаторских боев, происходящих за сеткой. Ее багряная пелена, к сожалению, мешает следить за схватками, с блеском поставленными Якобсоном и азартно исполняемыми артистами.

Автор новой редакции несколько сместил драматургические акценты, переставив ряд сцен в первом акте. Так, заговор Спартака теперь возникает после его тайной встречи с Фригией — как стремление освободить любимую от рабства. Ранее мятежный дух просыпался в вожде гладиаторов после кровавой бойни на арене, и это выглядело оправданным. Странно видеть, как полные решимости заговорщики, минуту назад скреплявшие свой боевой союз клятвами верности, безропотно идут убивать друг друга на потеху римской публики. Кроме того, прежде чем восстание переходит от «слов» к «делу», спартаковцы собираются не один раз, словно никак не могут между собой договориться.



А.Бородулина (Эгина) и Н.Кулыбаев (Гармодий). Фото В.ЗЕНЗИНОВА

Спорные картины прежнего «Спартак» – лагерь восставших и оргия во главе с Эгиной, знаменитое адажио обольщения Гармония, пир Красса, прощание Спартака и Фригии, последний бой – составили сюжет второго действия. Якобсон строил его драматургию на контрастах проявления человеческих страстей, борьбе чувства и долга. Продажная любовь куртизанки Эгины, погубившей юношу Гармония, противопоставлялась чистой всеобъемлющей любви Фригии и Спартака, ради высших идеалов свободы пожертвовавших личным счастьем.

Как и в старом «Спартаке», зрелищным центром спектакля оказалась хореографическая картина «Пир во дворце Красса», а ее кульминационным номером – знаменитый Танец гадитанских дев. Медленное монотонное движение по кругу обнаженных гибких тел, постепенно убыстряясь, завершается экзотической финальной пляской. Доведенная до накала чувственность, эротизм без тени пошлости – вот секрет, делающий сцену «Гадитанских дев» Якобсона шедевром на все времена. И в сегодняшней постановке пластический голос «гадитанок» зазвучал по-дионисийски мощно, словно разливаясь по сцене бурным неукротимым потоком.

Сложный по стилистике балет, решенный в свободной «античной» манере, стал для труппы, состоящей из вчерашних выпускников разных хореографических училищ, настоящим экзаменом на профессионализм. «Эксклюзивный» язык Якобсона помог скрыть несхожесть школ и явно воодушевил всех участников балета, вдохнувших в хореографию свои эмоции, а значит – и жизнь.

От солистов драматически насыщенный «Спартак» требует высочайшего актерского мастерства. Премьера от-

личалась несомненными удачами, но не обошлась и без разочарований.

Спартак в первом составе исполнял Юрий Смекалов, бывший «эйфмановец», а ныне солист Мариинского балета. Его гибкий, упругий и пластичный, как пантера, герой, далеко отстоит от

пока что не возникло. Спартак Смекалова был слишком погружен в себя, тогда как Фригия Любомудровой изливала чувства со всей силой любящей и страдающей женской души.

Образ неотразимой куртизанки Эгины оказался для современных исполни-



А.Любомудрова (Фригия) и М.Ткаченко (Спартак) в сцене из балета. Фото В.ЗЕНЗИНОВА

хрестоматийной героической фигуры с лепным профилем – а'la легендарный Аскольд Макаров. Второй спектакль стал дебютом для совсем еще молодого Максима Ткаченко. Танцовщику, подкупившему открытостью юношеских эмоций, портила дело юношеская угловатость. Время покажет, как будет реализована эта заявка на роль.

Есть основания героиней премьеры назвать исполнительницу роли Фригии Анастасию Любомудрову, одну из лучших балерин труппы. Свой монолог – плач у тела Спартака – она провела как подлинная трагедийная актриса. Но гармонии душ двух героев в прощальном дуэте Спартака и Фригии (его ждешь как откровения – настолько захватывает здесь союз музыки и танца)

тельниц поистине «каменем преткновения». Обе – и Анна Игнатъева, и Анна Бородулина – не совладали с каверзным характером, не дотянулись до масштаба героини, в поступках которой у Якобсона заключена пружина и интрига действия. Если профессиональные данные обеих помогли им успешно станцевать вариацию, то в лагере Спартака Эгина затерялась среди гетер, а в сцене обольщения Гармония исполнительницы оказались слишком предсказуемыми и поверхностными. Зато в роли одного друга Спартака чрезвычайно хорош Нуржан Кульбаев. Артистичный, чувствующий нюансы, танцовщик сумел создать разноплановый характер, показать истоки предательства своего героя, подлого на женские прелести и хмельной разгул, и привлечь внимание к его финальной драме осознанием случившегося. Без сомнения, это – новый взлет артиста после блестяще воплощенного им образа Гоги Алексидзе в балете «Цвет граната» (роль, только что отмеченная петербургской премией «Золотой софит»).

Среди эпизодических ролей заметны и темпераментный Андрей Гудыма (чернокожий сподвижник Спартака), и стремительная Мария Якшанова – солистка в «Этрусках», и экспрессивная Алена Подымова – солистка в Танце гадитанских дев.

Любую хореографию, тем более такую сложную, как у Леонида Якобсона, практически невозможно удержать за десятилетия в первоизданном виде. Юрий Петухов, поставивший «Спартак», сумел сохранить дух знаменитого балета.

Сергей ПАЛТИН



М.Якшанова и А.Дорохин в танце «Этруски». Фото В.ЗЕНЗИНОВА

Хорошо сбереженная ДОЧЬ

Старая добрая «Тщетная предосторожность» вернулась в активный репертуар Московской академии хореографии. Премьеру этого балета школа показала на сцене Большого театра, где он и будет идти параллельно с одноименным спектаклем Большого в версии Ф.Аштона. Хореографию спектакля для юных артистов осуществил Юрий Николаевич Григорович.

«Тщетная предосторожность» считается самым старым балетом и имеет богатую историю постановок и различных редакций. Рассказать об особенностях этого спектакля, о работе с молодыми исполнителями мы попросили ассистента хореографа, по совместительству исполнителя одной из главных ролей, Андрея Меланьина.

Дарья Бочкова (Лиза) и Клим Ефимов (Колен) в сцене из балета «Тщетная предосторожность». Фото А.БРАЖНИКОВА



Московская академия хореографии и классическое наследие – ряд столь созвучный, что никого и никогда не удивляло появление в репертуаре МГАХ таких названий, как «Коппелия» Л.Делиба, «Щелкунчик» П.Чайковского, «Волшебная флейта» Р.Дриго, «Шопениана», «Пахита» Л.Минкуса... На этом фоне совместный творческий проект ректора академии Марины Леоновой и хореографа Юрия Григоровича – более чем закономерен. Как, впрочем, и выбор старшей из дошедших до нас спектаклей – балета «Тщетная предосторожность», поставленного в 1789 году в городе Бордо французским танцовщиком и балетмейстером Жаном Добервалем.

Сюжет о счастливом соединении юных влюбленных Лизы и Колена, вопреки желанию тетушки Марцелины выдать девушку замуж за сына сельского богача, идеален для лирико-комедийного балета. Недаром «Тщетная предосторожность»

стала, по словам итальянского балетмейстера Карла Блазиса, «совершеннейшим образцом комического балета».

Как известно, оригинальное сочинение Жана Доберваля «Балет о соломе» (одно из многочисленных прежних названий «Тщетной предосторожности») относится к периоду расцвета балетного сентиментализма, который пришелся на конец XVIII века. Впоследствии этот комедийный сюжет неоднократно интерпретировался разными балетмейстерами. До нашего времени дошли лишь несколько ценных хореографических фрагментов из постановки Мариуса Петипа в Маринском театре и московской редакции Александра Горского, которые могут быть датированы не ранее чем концом XIX века.

Хронологический разрыв длиной в целое столетие между этими версиями и постановкой Доберваля побудил Юрия Григоровича искать для своего решения «Тщетной предосторожности» некий стилистический канон, расположенный как бы посередине названного временного отрезка, – в творчестве хореографов первой половины XIX века, еще не утративших прямой связи с эпохой пасторального сентиментализма и словно передавших его особенности в современный им балет. К числу таких балетмейстеров могут быть отнесены Шарль Дидло и Жюль Перро. Первый из них – прямой ученик Доберваля, танцевал у него в Бордо. Можно предположить, что постановка «Лизы и Колена» Шарлем Дидло в России в 1808 году (затем неоднократно возобновляемая) была достаточно близка к оригиналу. Не исключено, что Мариус Петипа использовал в своей постановке в 1885 году фрагменты версии Дидло. Как и впоследствии Горский в своей версии, безусловно, опирался на сочинение Петипа. Так выстраивалась цепь хореографического наследования.

Интерес к хореографии Жюль Перро, «инкрустированной» в нынешний спектакль, можно объяснить той же причиной – она замечательно передает «дух сельского романтизма», столь близкий балетному сентиментализму Жана Доберваля. Наивные и прелестные танцы, поставленные Перро, дошли до нас в виде фрагментов балета «Наяда и Рыбак», восстановленных в свое время Петром Андреевичем Гусевым и успешно показанных на сцене Большого театра около двадцати лет тому назад.

В XX веке в Москве, в Большом театре, «Тщетная предосторожность» прочно утвердилась в постановке Александра Горского. Он ставил ее в 1905 году, дважды возобнов-

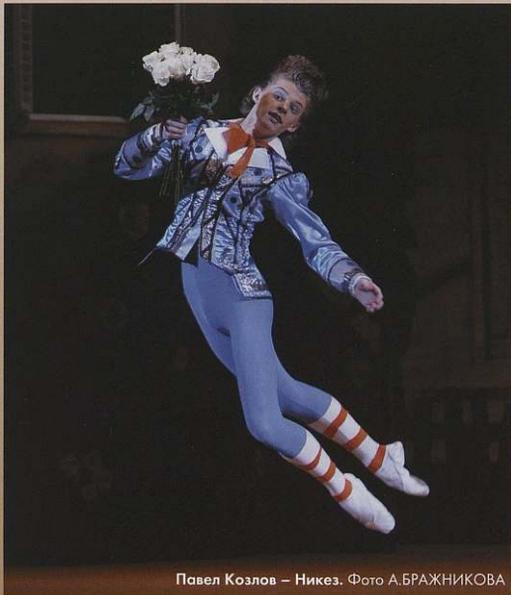
лял (1916, 1922), затем его редакция сохранялась в обновлениях других балетмейстеров (1932, 1943).

В 1950 году на сцене филиала Большого театра «Тщетная предосторожность» шла в исполнении учащихся Московского хореографического училища. В 1979 году школа вновь вернулась к этому балету. А.Радунский, С.Головкина и М.Мартirosян создали собственную редакцию, дополненную несколькими музыкальными номерами П.Гертеля (гран па из балета «Сарданопал» в оркестровке В.Богорада) и мужской вариацией из балета «Ручей» Л.Делиба. Учитывая, что спектакль ставился специально для сцены Кремлевского дворца, его численный состав был весьма велик. Кстати сказать, оригинальная версия Доберваля была достаточно камерна, что придавало ей некую художественную «интимность».

Для первых музыкальных редакций «Тщетной», как и для многих других старинных балетов, характерно использование сборной партитуры. Нынешняя постановка не стала в этом смысле исключением. В ее партитуру помимо музыки Гертеля традиционно входит ставшее хрестоматийным свадебное па де де Лизы и Колена на музыку Цибулки, а также музыкальные номера других композиторов: Герольда – жнецы, гроза (первая часть); Пуни – гран па («Наяда и Рыбак»),



Анастасия Соболева – Лиза. Фото А.БРАЖНИКОВА



Павел Козлов – Никез. Фото А.БРАЖНИКОВА

Бизе – менуэт из «Арлезианки» (дуэт с зонтиком между первой и второй частями грозы).

Работа над редакцией 2009 года проходила следующим образом. Репетиции начались в марте, что было обусловлено, в первую очередь, занятостью в спектакле детей. Обычно репетиции начинались в 18.15, то есть после окончания всех уроков, и продолжались до 19.45. Всего 90 минут, в четыре раза меньше обычных ежедневных репетиций в театре. Неудивительно, что процесс разучивания хореографического текста растянулся.

Работа ассистента-хореографа с исполнителями во многом схожа с тем, что выпадает на долю дирижера при работе с оркестром. Пожалуй, единственной и существенной разницей является то, что разучивание хореографического текста приходится начинать намного раньше, чем музыканты приступают к корректурным репетициям. Дирижер Большого теат-

ра Игорь Дронов своей готовностью к любым темповым неожиданностям весьма способствовал успеху спектакля. Хотя «заказы» темпов – вещь неблагоприятная и зачастую «удобный темп» не означает «верный темп».

Танцы главных героев в исполнении Дарьи Бочковой и Клима Ефимова отличают лиризм и мечтательность, Анастасия Соболева и Артем Беляков более интересны, на мой взгляд, в трактовке мизансцен. Никез в исполнении Павла Козлова подчеркнута карикатурен, Георгий Гусев в этой же роли прыгуч, инфантилен и шаловлив. Марцелину в большинстве школьных постановок «Тщетной» традиционно исполняли опытные артисты из театра, и когда Юрий Григорович предложил мне сыграть эту роль, я без колебаний согласился. Но, несмотря на сложность этой острохарактерной партии, возможность проявить себя получил и студент выпускного курса Андрей Величко, который ярко показался в непростом амплуа.

Ректору академии Марине Леоновой принадлежала не только идея поставить «Тщетную предосторожность» Юрия Григоровича силами учащихся – она также предложила добавить в хореографическую партитуру спектакля детский танец. В предыдущей редакции Григоровича в этом эпизоде (перед свадебным па де де) шел гротескный танец подвыпивших музыкантов и нотариуса, его и было решено заменить, не в последнюю очередь из соображений воспитательного характера.

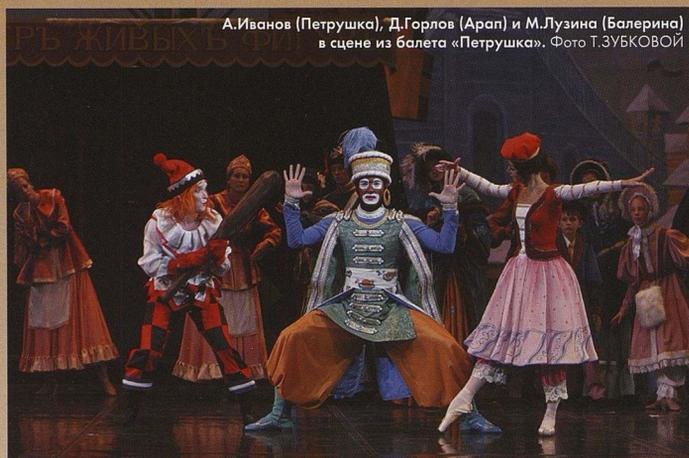
Нынешний художественный руководитель балета Большого театра Юрий Булрала, любезно предоставил реконструкционные материалы по детскому танцу из редакции М.Петипа. Ранее этот танец, называемый «Саботьер», исполнялся одной парой. В качестве учебной практики Григорович предложил студентам кафедры хореографии и балетоведения сделать его композиционную разработку на восемь пар. Из восьми частей лишь в четвертой пришлось прибегнуть к замене пластического мотива. В остальных семи лексике номера удалось сохранить, что, несомненно, повышает его историческую ценность.

Если вспомнить, что одно из первых набраний «Тщетной предосторожности» звучало как «Худо сбереженная дочь», то, перефразируя его, о сегодняшней премьере Московской академии хореографии можно сказать и так: «Хорошо сбереженная дочь».

Андрей МЕЛАНЬИН

Сезон сезонов

Четырнадцать лет назад – тогда для всех ошеломляюще неожиданно и вызывающе смело – Краснодарское Творческое объединение «Премьера» включилось в мировую культурную акцию – фестиваль, посвященный 90-летию со дня рождения Д.Д.Шостаковича. Вкладом в эту акцию стала постановка на сцене краснодарского Дворца искусств сюиты «Кабаре» из балета «Золотой век» Юрия Григоровича. Вместе с Мастером тринадцать лет назад объявился в Краснодаре уникальный балетный дирижер Александр Лавренюк, а также и другие профессионалы Большого театра – балетмейстеры-репетиторы Олег Рачковский и Ольга Васюченко, они шлифуют, оттачивают мастерство солистов и кордебалета, их вдохновенным трудом труппа достигла поистине мирового уровня.



А.Иванов (Петрушка), Д.Горлов (Арап) и М.Лузина (Балерина) в сцене из балета «Петрушка». Фото Т.ЗУБКОВОЙ

танцовщик, премьер Денис Владимиров роль исполняет технически и актерски равно впечатляюще. Его Петрушка с ярким гримом печального Пьеро изначально обречен, судьба его безнадежна. Трогателен и искренен Петрушка Андрея Иванова. Его беспомощно вытянутые вперед руки не способны снять Балерину, но они молят о великодушии и просят пощады. Драматизм заявлен не сразу, но раскрывается в динамике, в драматургическом движении роли. Партию Арапа танцуют Сергей Бараников, признанный характерный солист, и тоже очень яркий Дмитрий Горлов. В партии Балерины – поочередно – сестры Марина и Елена Лузины, набирающие силу и профессионализм молодые солистки театра. Весьма техничная, выразительная Марина обладает прекрасным вращением, прыжком, обаянием. Ее несколько сдерживают просчеты школы в постановке ног и корпуса. Но она, безусловно, перспективна.

Постановку балета «Шопениана» («Сильфиды») осуществила Ольга Васюченко, которая сама танцевала в исторической постановке Большого театра, созданной для Галины Сергеевны Улановой Екатериной Гейденрейх.

В партии Юноши выступают Инь Даюн и Владимир Морозов. Инь Даюн в вальсе-дуэте лиричен, ностальгически грустен – он выразительно воплощает интонацию романтического балета. Владимир Морозов – легок, обладает высо-

Сегодня Краснодарский театр балета Юрия Григоровича вписался в круг мировых центров культуры, отмечающих 100-летие «Русских сезонов» в Париже.

На сей раз балетмейстеры-репетиторы Олег Рачковский и Ольга Васюченко выступили как постановщики, подарив Краснодару премьеру – «Шедевры русского балета». Спектакль объединил четыре балета Михаила Фокина, к премьере подготовлены два полных состава исполнителей, оба убедительны и крепки технически.

Конечно, «Петрушка» на музыку И.Стравинского со сценографией и костюмами Александра Бенуа стал самой

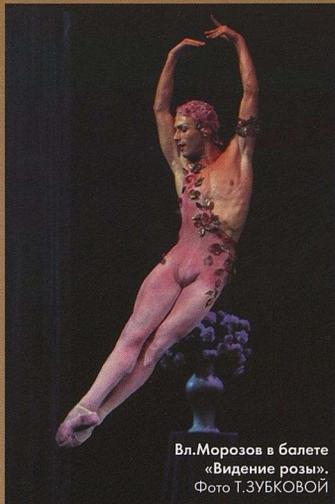
трудной составляющей премьеры-посвящения. Сложнейшая ритмическая канва партитуры буквально пронизывает нервы, вызывает напряженный трепет в душе, диктует собственные законы восприятия. Дирижер-постановщик Александр Лавренюк и оркестр сложности преодолели: Стравинский звучит!

Хореографический текст перенесен из постановки Большого театра. В бытность Олега Рачковского там солистом его восстанавливал в труппе в 1961 году Константин Боярский.

Партия Петрушки, где комическое, гротескное переплетается с трагическим, чрезвычайно сложна. Опытный



А.Шлыков (Наездник) в сцене из картины «Половцекие пляски». Фото Т.ЗУБКОВОЙ



Вл.Морозов в балете «Видение розы». Фото Т.ЗУБКОВОЙ

ким прыжком, но ему еще не достает лиричности, эмоциональной свободы.

Признанная прима театра Татьяна Владимирова буквально парила над сценой. Ярko заявила о себе недавняя выпускница Пермского училища Мария Томилова. Ее танец в «Шопениане» отличаются легкость, воздушность, изысканная женственность, что позволяет создать подлинно шопеновский образ. Их с Даюном вальс – завораживающее belcanto полетов и легких поддержек.

Но как бы ни были хороши солисты, в «Шопениане» главное действующее лицо – кордебалет, и он явил отличную выучку, синхронность и точное попадание в стилистику фокинского романтизма.

Одноактный балет «Видение розы» на музыку К.М.Вебера Олег Рачковский возродил по пластическому рисунку Мариса Лиепы, собравшего варианты исполнения «Видения» в Европе для восстановления в Большом театре. Мы увидели в «Видении» Владимира Морозова и Татьяну Владимирову. Владимир Морозов грациозен и легок, почти эфемерен; этот образ явно сложился и запомнился. Татьяна Владимирова в роли Девушки демонстрирует романтическую изысканность и хрупкость.

«Половцекие пляски» из оперы «Князь Игорь» А.Бородина перенесла на краснодарскую сцену приглашенный балетмейстер-репетитор Галлия Бурибаева. Хор театра в костюмах от Рериха поет (хормейстер И.Шведов) и смотрится великолепно.

Безудержный темп, четкость линий и графичность поз артистов «несут» в себе мощнейшую энергетику, и она передается в зал. Ликующая стихия танцевального действия производит грандиозное впечатление. Партию Наездника темпераментно танцуют А.Шлыков и

А.Папазян, привлекательна Екатерина Ярошук в пляске половецких девушек.

Спектакль Краснодарского театра балета, собравший в один вечер четыре шедевра Михаила Фокина, показывает зрителю многообразие стилей и выразительных средств хореографии великого балетмейстера, артистам дала возможность предстать в различных жанрах исполнительства. Фольклорные танцы, удал русского народного гуляния, возвышенный романтизм и неукротимый темперамент восточного танца – стали блестящей школой мастера для всей труппы, новым творческим этапом в ее биографии.

Оформление всего спектакля принадлежит художнику Михаилу Сапожникову. По эскизам Александра Бенуа он создал сценграфию и костюмы «Петрушки». Его декорации яркие, даже, как показалось, слишком пестрые, хотя у Бенуа, безусловно, было не-

сколько вариантов колористических решений. Сапожников слегка облегчил сценграфию «Шопенианы», при этом безукоризненно воплотил дух декорационного решения Бенуа. Бакстовские эскизы легли в основу оформления и костюмов «Видения розы». Но подлинным художественным откровением стали «Половцекие пляски»: великолепие эскизы легли в основу оформления и характерных черт живописи, колористики Н.Рериха, исполненные Михаилом Сапожниковым и проработанные цехами (костюмы не только балета, но и хора впечатляют!) – блистательная работа. Художник-постановщик по свету – Михаил Соколов.

Краснодарскому театру Юрия Григоровича удалось главное – показать гармоничное единство Хореографии, Музыки и Живописи, которыми прославились «Русские сезоны» сто лет назад.

Ирина БЕЛОВА



М.Томилова и Инь Даюн в балете «Шопениана». Фото Т.ЗУБКОВОЙ



Правление Международной федерации балетных конкурсов доводит до сведения членов Федерации и других заинтересованных лиц, что очередная IV Генеральная ассамблея состоится в Риме (Италия) 25-28 июня 2010 года во время проведения Международного балетного конкурса «Premio Roma».

На Ассамблее будут обсуждаться вопросы программных условий балетных конкурсов, формирования составов жюри, регламентов их работы и системы оценок выступлений конкурсантов, календарей международных балетных конкурсов на 2011-2014 годы, поддержки лауреатов конкурсов – членов Федерации, вопросы информационно-рекламной деятельности, приём новых конкурсов и балетных фестивалей в члены Федерации.

Заявки на участие в работе Ассамблеи, а также о приёме в члены Федерации просьба направлять по адресу Международной федерации балетных конкурсов: Россия, 119002 Москва, Арбат 35, офис 369.

Телефон: +7 (499) 248-21-66; факс: +7 (499) 248-59-70;

e-mail: ifbc@mail.ru

Международная федерация балетных конкурсов информирует:

Пекинский конкурс-приглашение для хореографических школ состоится с 1 по 10 октября 2010 года;

III Международный конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира» будет проводиться в Сочи в период с 20 по 30 октября 2010 года.

VI Международный балетный конкурс имени Рудольфа Нуреева 3-8 марта 2010 года, Будапешт, Венгрия
www.nureyevifbc.com

Основатель и генеральный директор Роланд Бокор
rbokor@nureyevifbc.com • management@nureyevifbc.com

RUDOLF NUREYEV
INTERNATIONAL
BALLET COMPETITION
RNIBC - Edition 6

BUDAPEST - HUNGARY
March 3-8, 2010

The Competition is open for all professional dancers
between 19-27 years old

Deadline: January 31, 2010

For more information please contact:
EuroDance Foundation (RNIBC)
H-1431 BUDAPEST 8, Po.Box:122
Fax: (+ 36-1) 3331836
email: management@nureyevifbc.com
www.nureyevifbc.com



Сады ПАМЯТИ

Новый петербургский фестиваль «Дягилев. P.S.» обязан своим рождением дате, которую культурное мировое сообщество отмечало весь 2009 год: 100-летие «Русских сезонов».

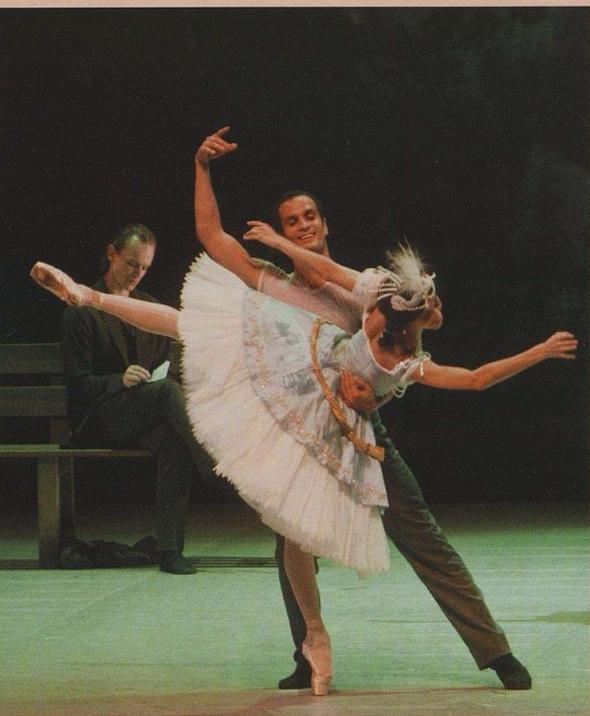
Завершение прокатившихся по всем европейским сценам юбилейных торжеств на невских берегах во многом символично: отсюда Сергей Павлович Дягилев – этот непобедимый театральный полководец Серебряного века – повел свои артистические эскадры на штурм Парижа, а затем и целого мира. Вековой юбилей, чьей точкой отсчета избран первый балетный сезон (1909) легендарной Дягилевской антрепризы, в Петербурге стал поводом не только для балетного праздника, но для праздника всех искусств, как если бы девизом новорожденного фестиваля оказались избранные слова Тамары Карсавиной: «Чтить его <Дягилева> память лишь как создателя труппы Русского балета означало бы признать лишь часть этого человека. ...Он вобрал в себя и представил своим современникам средоточие художественных ценностей, как бы отраженных в призме».

Главную роль концептуалиста и организатора восьмидневного фестиваля сыграл Музей театрального и музыкального искусства (СПб ТМ), известный своими креативными проектами, и лично его директор Наталья Ивановна Метелица, чья воля преодолела все сложности осуществления задуманного. Об этом говорит охват участников – Эрмитаж, Русский музей, Этнографический музей, Университет и Центр искусств имени С.П.Дягилева, Академия русского балета имени А.Я.Вагановой, Филармония, Шереметевский дворец, а также гость из Европы – Гамбургский балет Джона Ноймайера. Отсюда и размах недельной афиши: балетные, опер-

ные, концертные программы, а также научные чтения, пресс-конференции, презентации, вернисажи. И на фестивальных музейных выставках (от малых до великих) было что увидеть.

Эрмитаж посвятил событию две небольшие экспозиции – «Танец» и «Георг Кольбе. Рисунки голубой тушью», на которых рядом с собственными экспонатами (картинами Матисса, Дега, ван Донгена и других) разместил «гостей»: этюд Дега «Репетиция балета на сцене» из парижского музея Орсе, несколько эскизов Бакста (СПб ТМ), скульптуры Кольбе из Московского музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина во главе с изящной «Наядой» (1912/1919). Русский музей пошел другим путем, решив напомнить о главном герое «Русских сезонов» в менее известный период его деятельности, связанной с организацией выставок: Русско-финляндской (1898), «Таврической» (1905), Парижской (1906).

«Дягилев. Начало» – это несколько залов с картинами, когда-то выбранными Дягилевым для показа и, следовательно, когда-то удерживавшими на себе его взгляд и говорящими о его вкусе, безупречном даже с точки зрения эстета Александра Бенуа. Одно это заставляет вглядываться в эти произведения с особым чувством, а частично воспроизведенный интерьер Таврической выставки («Русского исторического портрета») к тому же переносит вас на островок минувшего. Между тем, представленная на выставке сотня полотен – совсем малая толика эпохального дягилевского



предприятия, исчисляемого почти тремя тысячами портретов, собранными по всей России! Как оказалось, сегодня нет таких сил – а перед нами объединенные силы государственных музеев (Русского, Третьяковской галереи и других), чтобы повторить уникальную художественную акцию. Это более чем красноречиво убеждает в феномене раннего Дягилева, еще не увенчанного лаврами гениального организатора «Русских сезонов».

По соседству с Русским музеем, в просторном Этнографическом разместились творения мастеров «Вдохновенные Серебряным веком». Время, объявившее приоритет прекрасного, воскресало в ослепительном театрально-ювелирном декоре и изысканных аксессуарах быта не только прошлого, но и сегодняшнего дня. Та же чуткая связь с легендарной эпохой, но уже с ее балетными мифологемами, проступала в графических циклах Аллы Буряковой «Le Spectre de la Danse. 100 лет спустя», выставленных в музее-квартире Самойловых. Здесь попадаешь в мир воображаемых движений и знаковых образов, порой едва намеченных пером, однако обладающих секретом узнавания. Здесь среди черно-белых и цветных фигур сразу отличишь идеальный силуэт Спесивцевой или вдохновенные черты Нижинского, который, кажется, вот-вот материализуется из легких артистических линий Буряковой и продолжит танец как раз с запечатленного мгновения...

Кстати, в героях фестиваля «Дягилев. P.S.» Вацлав Нижинский оказался с первого же дня. Об этом позаботился преданный поклонник леген-

дарного русского артиста хореограф Джон Ноймайер, приглашенный вместе со своей Гамбургской труппой открыть фестивальный календарь. Два из трех показанных авторских балетов – «Вацлав» (музыка И.-С.Баха, 1979) и «Павильон Армиды» (музыка Н.Черепнина, 2009) – были связаны с человеческой и творческой судьбой Нижинского. Третий – «Le Sacre» («Весна священная» И.Стравинского, 1971) – предлагал новый взгляд на спектакль из его наследия.

Вряд ли можно догадаться, что завершавший программу балет создан в пору молодости хореографа. Спустя десятилетия после постановки он сохраняет «запас авангардизма» (Р.Тагор). До сих пор никто из балетмейстеров не являл столь беспощадных образов – и не только в каких бы то ни было интерпретациях «Весны священной» Стравинского, но и вообще языком танца. На память приходит лишь созданная примерно в то же время, что и «Le Sacre», миниатюра Якобсона «Хиросима», ввергавшая в шок пластической визуализацией человеческого ужаса. Но темой ноймайеровской постановки избран не миг предельного отчаяния жертв, а долгий Судный день, День гнева («Dies irae»), наставший для погрязшего в грехах и войнах человечества. Он начинается с предрассветных сумерек, бесконечным шаганием фигур без различия лица и пола. Пока еще течет по земле людской поток, еще длится время жизни – говорит это вступление в полной тишине, без музыки. Но в финале первой части страшный взрыв обрывает извечную «суету сует», и охваченные огнем люди кричат и молят о спасении. Эпиграфом ко второй части может послужить тагоровское «И вот оно пришло, уничтоженье», в переводе Ахматовой звуча-

Сцены из балета «Павильон Армиды»



щее как «Везде царит Последняя беда». Поистине «Последняя беда», то есть «конец мира, возвращение к первобытному хаосу» находит метафорическое воплощение в антиутопии Ноймайера. В хореографических «капризах» мелькают «Слепые» Брейгеля, чудища Босха, мутанты Дали, кричащий что есть силы безумец Мунка... В гаснущем сюрреалистическом пейзаже объявляется последний человек – мучающаяся одинокая женская фигура, которая пропадает в черной бездне космоса...

Такое жесткое решение, как кажется, не имеет «культурных связей» с творчеством любимого Ноймайером Нижинского и его «Весной священной». Однако сам хореограф на пресс-конференции дал понять, что влияние на концепцию «Le Sacre» все-таки оказал его кумир, когда-то предваривший свое последнее в жизни выступление словами: «Сейчас я буду танцевать войну»... Спустя много лет после «Le Sacre» этот, по словам Ноймайера, «ужасающий танец» сожмнул начало и конец его трагедийного «Нижинского» (показанного в Петербурге в 2003 году). Но в привезенных ныне двух других посвящениях русскому артисту взгляд Ноймайера притянут не столько к страданию безумца, сколько к творческому гению танцовщика. Он увиден точно таким, как писал о нем Александр Бенуа – «исключительно пленительным и поэтичным». И в бессюжетном «Вацлаве», в чем-то уподобленном «Шопениане», и в сюжетном «Павильоне Армиды», выстроенном как «балет в балете», герой счастливо существует в мире танца – когда реальном, когда всплывающем из глубины памяти, когда рожденном творческим воображением...

Юный Вацлав (Александр Рябко) с первыми раздающимися нотами Баха словно обретает способность видеть танец в музыке. Перед ним в стремительных звуках прелюдии и фуги проступают абрисы трех пар. В гармонию их чередующихся классических дуэтов «беззаконной кометой» врывается босоногая танцовщица (Патрисия Тичи), в чьем образе ощущается порыв к естественному танцу, подчиненному только внутреннему импульсу. В Вацлава «стучится» новый танец. Он замирает в созерцании, боясь спугнуть мерещащиеся образы, когда откуда-то извне приходят к герою два посланца – два гения славы (Анна Поликарпова, Карстен Юнг). Их трио длится как акт таинственного посвящения в творцы. Герой, точно осененный гением, начинает сочинять свой главный танец, постепенно обретая силу и свободу. В коде все «наброски», все прошедшие фигуры оказываются перед глазами Вацлава, а парящие над ним, как прежде, гении будто подтверждают свое расположение...

Все, что у ноймайеровского Вацлава еще в будущем, у Нижинского, героя гамбургского «Павильона Армиды», уже в прошлом. По Ноймайеру – в волшебных садах памяти. Эти «волшебные сады», в которых райскими птицами витают духи танца, хореограф нашел в первом показанном парижанам одноименном балете Михаила Фокина. И столь выигрышным ходом сразу совместил в действии замечательную декорацию «Сад Армиды» (по подлинному эскизу Александра Бенуа), неожиданно роскошную музыку Николая Черепнина, знаковые для «Русских сезонов» хореографические образы (в исторических костюмах), сохранившиеся фрагменты знаменитого фокинского трио (Раба Армиды и ее наперсниц), смонтировав в него еще и легенду о зависающих прыжках Нижинского в вариации Раба.

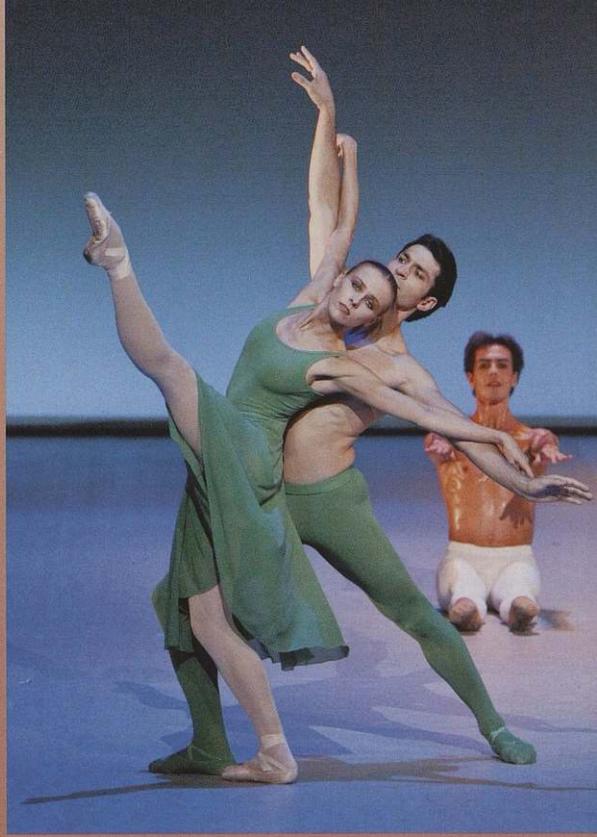
Но оправу прекрасной «старины» создают авторский замысел и оригинальная хореография Ноймайера. Замысел разворачивается в двух пластах – здесь и сейчас (в лечебном санатории, в приступах болезни) и там и тогда (в пространстве памяти, в балетном прошлом). Тем предопределен дуализм героев: жена Ромола – она же волшебница Армида

(Жозель Булонь); лечащий врач артиста – он же Сергей Дягилев (Иван Урбан). Сам Нижинский, напротив, «размножен» в образах Воспитанника театрального училища (Александр Труш), Сиамского танца (Йохан Штегли), Раба Армиды (Александр Рябко), сопутствующих основному герою (Отто Бубеничек) в обеих сферах действия. Вся конструкция осталась бы чисто умозрительной, не оказалась в балете совершенного, подобного образцовым прописям, хореографического текста. Блестяще сочиненные и, что немаловажно, столь же великолепно исполненные номера (назову «оживленный» по фото Нижинского «Сиамский танец», квинтет героев в саду Армиды, два больших классических вальса, финальный дуэт Нижинского и Дягилева) превратили «Павильон Армиды» в истинное пиришество балетного искусства, еще способного восхищать и потрясать до глубины души. Хотя так жаль, что «кончен бал, погасли свечи», и феноменальный Гамбургский балет опять пропадает с наших глаз. Стоит поклониться организаторам фестиваля «Дягилев. P.S.» за саму возможность видеть настоящие балетные шедевры.

Конечно, затмить другим балетным вечером столь яркое событие было невозможно, но вне сравнения с ним нельзя не сказать об успехе, с каким прошел фестивальный концерт Академии русского балета имени А.Я.Вагановой в Эрмитажном театре, и заключительный гала-концерт в Александринском. А в общем успехе первого петербургского фестиваля «Дягилев. P.S.» видится гарантия его будущего «выхода на сцену» – как задумано – через два года.

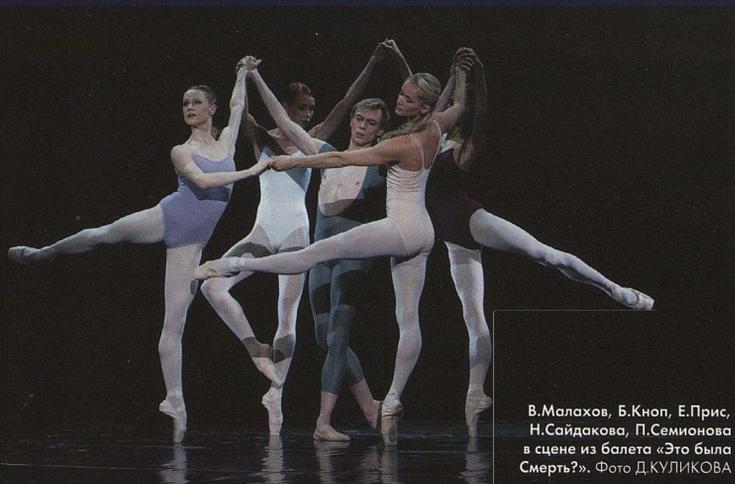
Наталья ЗОЗУЛИНА
Фото М.ЛОГВИНОВА

Сцена из балета «Вацлав»



СМЕРТЕЛЬНЫЙ ПОЦЕЛУЙ

Мориса Бежара нет с нами уже два года. Что бы почтить память великого хореографа и главного волшебника танца XX века компания «Национальное концертное агентство» при помощи мебельного торгового комплекса «Гранд» в цикле «Великие имена» организовало «Гала памяти Бежара».



В. Малахов, Б. Кноп, Е. Прис, Н. Сайдакова, П. Семионова в сцене из балета «Это была Смерть?». Фото Д. КУЛИКОВА

вечер потряс зрительское воображение. Темы Любви и Смерти, Эроса и Танатоса – центральные в творчестве балетного классика XX века. Об этом он много думал, об этом ставил свои спектакли. И незадолго до своей смерти Бежар словно подвел итог своим размышлениям, написав: «Мысль человека, куда бы она не обратилась, повсюду встречает смерть. Смерть это также путь к сексу, смысл секса, радость секса. Эрос – Танатос. Смерть всегда присутствует в моих постановках... Я бы сказал, что в жизни существует лишь два важных события: открытие секса и приближение смерти. Все остальное – суета».

Именно об этом и поставлен балет, привезенный в Москву Владимиром Малаховым. Эрос и Танатос слились тут в смертельном поцелуе. Мужчина

Концерты в цикле «Великие имена» проводятся не в первый раз и не в первый раз их сопровождают разного рода накладки. В частности, предыдущий «Нижинский-Павлова гала» помимо Ульяны Лопаткиной анонсировался с участием Владимира Малахова. Тем не менее, Малахов участия в концерте не принял и заменял его тогда, танцую репертуар Нижинского, Дмитрий Гуданов. В этот раз все произошло ровным счетом наоборот. Танцовщик, признанный звездой мирового балета, в сопровождении четырех ведущих прим Берлинской Оперы гастролировал в Москве, но что-то приключилось с Дмитрием Гудановым. Заявленное и заранее анонсированное выступление этого артиста со специально запланированным для вечера одноактным балетом «Посвящение Бежару» (по мотивам его хореографии) не состоялось.

Экстренная замена и изменения в программе привели к тому, что второе отделение мемориального вечера собственно к Бежару никакого отношения не имело.

Однако исполнение одного из лучших бежаровских опусов, сочиненного в свое время на легендарного Хорхе Донна, в первом отделении показалось одним из событий нынешнего театрального сезо-



Н. Капцова и А. Меркурьев. Адажио из балета «Золотой век». Фото Д. КУЛИКОВА

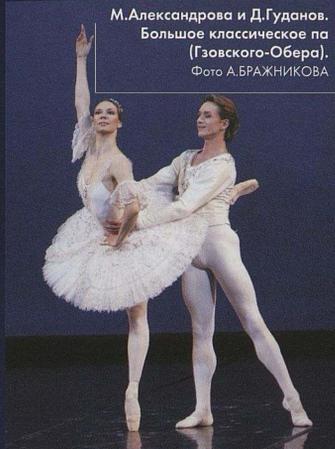
на. Тридцатиминутным балетом «Serait-ce La Mort?» («Неужели это смерть?»), созданным на «Четыре последние песни» Рихарда Штрауса (их композитор написал незадолго до собственной смерти) Бежар попрощался с Россией три года назад, во время последних гастролей его труппы в нашей стране.

Исполненный Владимиром Малаховым, Биатрис Кноп, Еленой Прис, Надеждой Сайдаковой и Полиной Семионовой в память великого творца спектакль в этот

встречает на жизненном пути женщин, последняя из которых, чей лик всегда просвечивал за лицом каждой, которую он встречал на новом витке жизни, и оказывается Смертью. В ее объятиях, получая неземное наслаждение, о котором и рассказывал великий чародей танца, человек умирает.

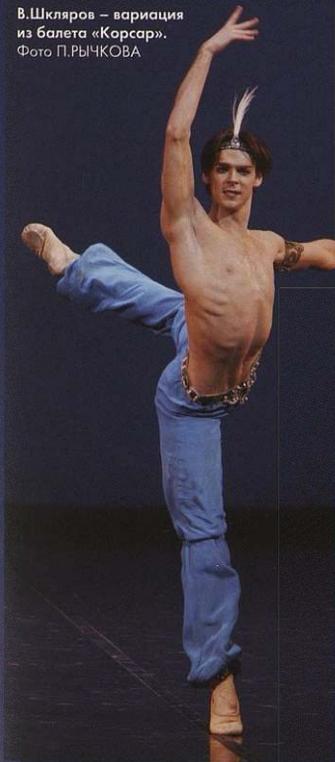
В отличие от бежаровского вечера, другой концерт под названием «Гранд балет гала 2009. Шедевры», организованный тем же агентством, оказался хо-

М.Александрова и Д.Гуданов.
Большое классическое па
(Гзовского-Обера).
Фото А.БРАЖНИКОВА



рошо продуман. Для гала два премьеры Большого Мария Александрова и Дмитрий Гуданов подобрали, видимо, наиболее принципиальные в своем творчестве произведения. Причем во многих из них артистические судьбы известных исполнителей пересекалась. Вместе они, например, готовили «Русского Гамлета» Бориса Эйфмана (партии Екатерины II Павла I у Александровой и Гуданова – из лучших в их репертуаре и приходится сожалеть, что балет больше не идет на сцене Большого те-

В.Шкляров – вариация
из балета «Корсар».
Фото П.РЫЧКОВА



атра). Вместе с Александровой Гуданов дебютировал и в «Дочери Фараона» Пьера Лакотта. «Гран па» Обера-Гзовского, «Треуголка» Леонида Мясина, как и «Журавль» Алексея Ратманского – также этапные работы. Все показанное вышло у бенефициантов на «отлично». Хотя эффектная, но слишком напористая манера танца Александровой, которую в определенной мере все же смягчила работа с таким тонким и вдумчивым педагогом, как Татьяна Голикова, несколько контрастировала с тщательной проработкой нюансов и выверенностью поз у Гуданова.

Важно, что артисты Большого не побоялись и вступили на собственном бенефисном вечере в творческое соперничество с более молодым и амбициозным поколением звезд Мариинского театра: Викторией Терешкиной, Владимиром Шкляровым и Михаилом Лобухиным. Это захватывающее соревнование солистов Москвы и Санкт-Петербурга придало «нерв» всему концерту. Особенно ярко проявили себя Терешкина и Шкляров, которые по праву считаются сегодня самыми многообещающими и перспективными фигурами на Мариинской сцене. Всеобщим любимцем Шкляров стал задолго до безоговорочной победы на недавнем Московском международном конкурсе, буквально с первых шагов обратив на себя внимание захватывающим танцем и незаурядностью прочтения классических партий. Таким Москва увидела его и на гала-концерте, посвященном вручению приза «Душа танца» (в номинации «Восходящая звезда»), которая столь важна для него по его собственному признанию.

Виктория Терешкина сегодня также является одной из самых востребованных балерин в мире. Показанный марийскими артистами дуэт из балета «Ромео и Джульетта» и па де де из «Корсара» поразили буйством чувств и одновременной лиричностью, высочайшей техникой и, кажется, безграничными актерскими возможностями. Интересным оказался и дуэт из балета «Манон» Кеннета Макмиллана, который Виктория Терешкина, хорошо уловившая нюансы английского стиля, исполнила с таким выдающимся танцовщиком, каковым является нынешний художественный руководитель балета Ново-

сибирского театра Игорь Зеленский.

Рискованные для здоровья артистов подбросы и подкрутки в воздухе, «рыбки» и прочие травмоопасные элементы играючи продемонстрировали Михаил Лобухин и солистка Большого театра Марианна Рыжкина в «Вальсе» Мошковского (хореография В.Вайнонена) и вагановской вставке в «Эсмеральду» – дуэте «Диана и Актеон».

К неудачам же можно отнести лишь современный номер «Les deux genres», специально сочиненный для бенефициантов Сергеем Землянским. Однако са-

М.Александрова –
вариация из балета
«Треуголка».
Фото А.БРАЖНИКОВА



мо желание известных премьеров Большого пойти на эксперимент и попробовать себя в лексике contemporary dance, безусловно, заслуживает уважения.

Павел ЯЦЕНКОВ



П.Семионова и В.Малахов – па де де из балета «Драгоценности».
Фото Д.КУЛИКОВА

Хронофотография как метод исследования танца

На заре фотографии, относительно низкая светочувствительность фотоматериалов, а также малая светосила объективов, обязывали фотографов к использованию длинных экспозиций (выдержка). Для получения чёткого изображения, фотомодели должны были замирать в своих позах на время, значительно превышающее одну секунду, что исключало возможность качественной съёмки танцевальных движений. На балетных фотографиях той поры иногда можно заметить подпорки, помогавшие зафиксировать позу артиста на несколько секунд.

Поскольку фотография бурно развивалась и уже к концу XIX века её успехи были столь значительны, что съёмка движущихся объектов не представляла технической сложности. Именно тогда были сделаны первые попытки изучения танцевальных движений методом сличения их последовательных фотоснимков, произведённых в режиме скоростной съёмки (до нескольких кадров в секунду).

«Остановить прекрасное мгновение» Терпсихоры оказалось не просто. На хронофотографических снимках, а именно так стали называть эти фотосессии, танец предстал чередой неуклюжих положений, лишь редкие из которых можно было признать за балетные позы.¹

С этого момента в теории танца возникает понятие «фаза танцевального движения».² В исследовательском балетоведении история этого термина тесно связана с именами М.Эмманюэля и Л.Сешана. Оба автора, кстати, обязательно цитируются Л.Блок в её книге «Классический танец. История и современность».

«Эмманюэль, в отличие от прочих, писавших о танце и полагавших основой исторических изысканий материал словесный, базирует своё исследование на изучение памятников изобразительных – скульптуры и особенно вазовой живописи. Что греческие художники имели необычайно острый и чуткий глаз и улавливали движение в мимолетных его фазах (разрядка моя – А.Меланьин), доступных в наше время лишь моментальной фотографии и кинематографу, доказано многократно основательными доводами.³ Если и нужно делать некоторую поправку на долю стилизации или просто неискренности художника, то далеко не во всех случаях, где изображено движение вообще и танцевальное движение, в частности. Основываясь на этих предположениях, Эмманюэль исследует движения изображений греческих танцовщиков методом сличения их и хронофотографических снимков с танцовщиками современных, исполня-

щих па классического танца. <...> Некоторые из этих отдельных снимков с поразительной точностью совпадают с изображениями вазовой живописи; особенно это очевидно, когда и те и другие Эмманюэль даёт в контурах.

Иногда их можно просто наложить одно на другое; такова серия трёх прыгающих сатиров, из которых каждый совпадает с одним из моментов pas de chat, проделанного в сторону»⁴

Нельзя не согласиться с Л.Блок в том, что хронофотография, безусловно, заслуживает самого пристального внимания со стороны исследователей танца. Но именно поэтому следует сделать некоторые оговорки, продикурованные специфическими особенностями танцевальных фаз. Их динамическая «неустойчивость» и «мимолётность» по сравнению с чётко обозначаемыми позами склоняет к выводу, что всё-таки именно позы были теми главными графическими элементами, которые античные художники выхватили из танцев своей эпохи. А потому, далеко не всякую сравнительную схему можно считать неопровержимой идентификацией современного и античного танцевального движения. Так, например, вышеприведённый рисунок танцующего сатира, на мой взгляд, может трактоваться не только как pas de chat (Рис.1), из которого зарисованы:

первая и вторая фазы от первого двояного темпа («раз», «и») + фаза второго темпа приземления («два»), но и как (Рис.2) более сложная танцевальная последовательность, где художник выбрал из трёхдолгой (шестистепповой) комбинации только основные позы («раз», «два», «три»), не удостоив изображения неприглядные промежуточно-вспомогательные фазы (соскоки на обе ноги) исполняемые во всех случаях на «и».

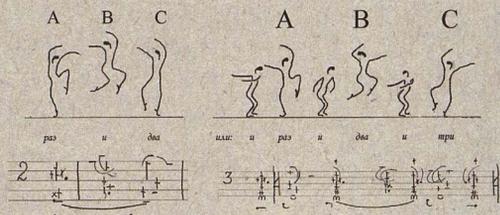
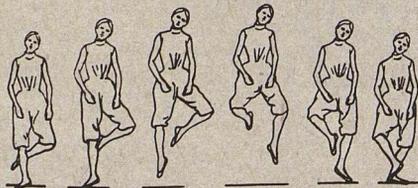
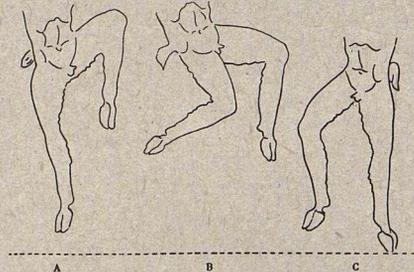


Рис.1

Рис.2



Графические схемы по М.Эмманюэлю

Независимо от того, какое именно видение хотел запечатлеть античный художник, на Рис.2 мы можем видеть разницу между акцентуемой графикой поз и неакцентуемыми вспомогательно-промежуточными неподвижными фазами.

Предположим, что глаз античного художника был столь же «острым» и «чутким» как современные фотокамеры. Тогда в первом (двухдолжном) случае, ему бы понадобилась выдержка порядка 1/250 сек для запечатления фаз ABC (pas de chat). В то же время во втором (трёхдолжном) случае, где ABC уже не фазы, а самостоятельные позы – ему вполне хватило бы 1/125 сек, что указывает на вдвое большую продолжительность позировки.⁵ Всё это склоняет к выводу в пользу доминирующего значения поз в процессе зрительного восприятия танца, нежели танцевальных фаз.

Кроме того, исходя из возможности исполнения разных танцевальных движений на основе одних и тех же поз, можно сделать важный экспериментальный вывод:

Пластический мотив⁶ может варьироваться в пределах одной и той же графической последовательности поз.

Если же вернуться к Эмманюэлю, то кажется досадным упущением отсутствие на его схеме верхней части тела сатира (торса, рук и головы) – при её наличии идентификацию pas можно было бы провести более аргументировано. В данном исследовании мы позволили себе подрисовать верхние позиции рук, корпуса и головы, исхо-

да из практической координации, в первом случае – pas de chat,⁷ а во втором случае – соскок («и») sis ouverte («1») – assemblé («и») – разножка («2») – приземление («и») – sissonne ouverte («3»). Сразу бросаются в глаза различия в положениях рук, что могло бы послужить доказательной базой для окончательной идентификации движения.

Другие примеры, заимствованные у Эмманюэля, ещё более показательны в плане возможных интерпретаций различных танцевальных движений на основании одних и тех же поз.

Приведённый ниже фрагмент росписи арибалла (Рис.3) представлен тремя фигурами. И если фигура слева (аккомпанирующий танцу флейтист) не вызывает исследовательского интереса, то две других заслуживают более детального разбора.

Поза средней фигуры с одинаковым успехом может указывать на исполнение трёх разных движений:



Рис.3

а) pas de basque – это подтверждается наличием разноимённой торсировки⁸ (левое плечо к рабочей правой ноге) необходимой для ракурсной стабилизации серии подобных прыжков.

б) ballonné – также с предполагаемым перескоком с ноги на ногу.⁹

в) battement en avant, исполняемый с правой ноги со вскоком на полупальцы левой при разноимённой торсировке.

Танцор справа, судя по виду, может исполнять:

а) grand plié entourant¹⁰ – на это указывает одноимённая торсировка (выдвижение правого плеча в сторону одноименной рабочей ноги), что очень редко встречается в народных танцах вне признаков вращения (ракурсно-циклической динамики).

б) Балкано-карпатский battement – retire – pas marché (это pas по сей день можно видеть в румынских и молдавских народных танцах)

Примечания

1. Поза – единовременное взаиморасположение всех частей тела исполнителя, рассматриваемое в определённом ракурсе по отношению к зрителю.

2. Наряду с главными и второстепенными позами существуют промежуточно-вспомогательные положения, которые обычно называют фазами.

Фазы отличаются от поз своей кратковременностью и тяготением к главным и второстепенным позам. Кроме того, фазам свойственно отсутствие выраженной фиксации.

3. Sechan L. La danse grecque antique. Paris, 1930, p. 23 et notes du 1 chap.

4. Emmanuel M. De saltationis disciplina apud graecos (dissertation), Paris, 1895; Essai sur l'orchestrie grecque (these de doctorat), Paris, 1895; La danse grecque antique. Paris, 1896; The antique greek dance: transl. By H.J. Bealey, New York, 1916, p. 184.

5. Время, на которое фиксируется («замораживается») поза, и, собственно, происходит её восприятие зрителем, обычно называют позыровкой или позированием.

6. Мотив (музыкальный термин) – легкоузнаваемая и поддающаяся варьированию часть мелодии. В хореографии пластический мотив также соотносится с пластической линией, как в музыке мотив соотносится с мелодией.

7. Учитывать наличие невыворотного правого бедра во второй фазе прыжка – это скорее не pas de chat, а характерный для Балкано-карпатских народностей pas de basque с движением отстающей ноги аналогичным исполнению fopdu на уроке народно-сценического танца (экзерсис у станка). «Пример из классической хореографии – второе enl в позиции в первой картине балета «Чиполлино» (хореография Г.Майорова).

8. Торсировка – термин, используемый скульпторами, обозначающий значительное смещение плоскости плеч по отношению к плоскости бёдер. В классической хореографии обычно используется менее выраженная форма торсировки, которая называется «épaulement».

в этом случае одноимённая торсировка также имеет право присутствовать.

в) battement en avant со вскоком на полупальцы левой ноги с одноимённой торсировкой – что может трактоваться как варьирование правым танцором движения, исполняемого средним участником композиции.

Если разобранный выше пример можно считать недостаточно удачным для идентификации хореографического контекста, из которого античные художники «выхватили» танцевальные фазы, то есть много других изображений, позволяющих делать более однозначные выводы.

Например, дошедшее до нас изображение эпохи расцвета крито-микенской культуры (Рис.4) и воспроизводящее эпизод тавромахии («Игры с быком»), позволяет утверждать с большой степенью вероятности, что все три человеческие фигуры иллюстрируют один и тот же акробатический элемент в его последовательных фазах.

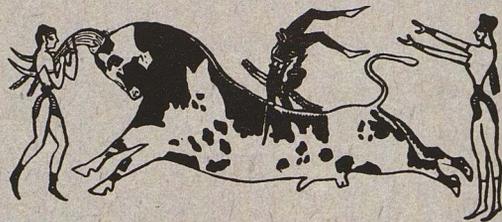


Рис.4

1-ая фаза: акробатка слева находится между рогов быка, осуществляя захват, который по сей день можно видеть в португальской корриде.

2-ая фаза: далее, по всей видимости, происходит «катапультирование» через голову быка и центральная, перевернутая вниз головой мужская фигура вполне соответствует такому предположению.

3-я фаза: окончание трюка – правая фигура действительно очень похожа на гимнастку, выполнившую «соскок» после акробатического элемента.

В целом, можно сделать вывод, что композиция фрески наверняка идеализирована, во всяком случае, в португальской корриде 3-я фаза чаще всего оказывается лежачей.

Андрей МЕЛАНЬИН

9. Профессор В.И.Уральская также отмечает в данном случае возможность исполнения embro tété.

10. Пример из современного репертура – вторая часть enl в партии Гармониста (С.Прокофьев «Каменный цветок», картина «Ярмарка» – хореография. Ю.Григоревич).

Ключевые слова: Хронофотография, танцевальные фазы, пластический мотив, поза, графическая последовательность.

Keywords: chronophotography, dance phase, choreography motif, posture.

Краткая аннотация на статью

В своей статье «Хронофотография как метод исследования танца» А.Меланьин утверждает, что пластический мотив может варьироваться в пределах одной и той же графической последовательности танцевальных поз. В качестве объекта исследования рассматриваются артефакты античного искусства.

Summary of the article

In his article «Chronophotography as a method of choreography researches» A.Melanin proves his statement that choreography motif can be variable during of the same graphical posture session ever by analyzing the Antic Art artifacts.

Коротко об авторе

Меланьин Андрей Александрович, солист балета Большого театра России, хореограф, доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии. Защищает диссертацию по теме «Теоретические аспекты изучения хореографического искусства».

About the author

Andrei Alexandrovich Melanin is Soloist of Bolshoi Ballet, choreographer, Reader in Moscow Choreography Academy. He is preparing dissertation on theme – «Theoretical aspects of choreography researches».

ОСЕННИЕ ТАНЦЫ

В этом году начало балетного сезона в Нью-Йорке выдалось весьма интенсивным. Сити Центр открыл его традиционным фестивалем «Танцевальная осень».



Сцена из балета «Фантастическая рапсодия» (MORPHOSES). Фото Erin BAIANO

Пять программ в честь Дягилева

Фестиваль посвящался столетию начала «Русских сезонов» Сергея Дягилева. В фестивале приняли участие театры разных стран: США, Австралии, Нидерландов, Канады, Аргентины, Израйля, Бразилии, Тайваня. Балет России представляла балерина Мариинского театра Диана Вишнева.

Пять показанных программ включали балеты трех направлений: восстановленные спектакли хореографов, работавших с Дягилевым; постановки современных хореографов на темы балетов того времени или на музыку, написанную композиторами специально для «Русских сезонов»; произведения хореографов XX века, никак не связанные с Дягилевским периодом.

Из балетов, созданных хореографами «Русских сезонов», зрители увидели «Видение розы» и «Умирающего лебедя» Михаила Фокина, «Послеполуденный отдых фавна» Вацлава Нижинского, «Лани» Брониславы Нижинской. «Лани» привлекли наибольший интерес, поскольку очень немногие труппы включают в свой репертуар это произведение Нижинской. Спектакль создан в 1924 го-

ду, Дягилев заказал музыку для него французскому композитору Ф. Пуленку. Действие происходит на вилле, на берегу океана. Основные действующие лица – дамы, экстравагантные, лишённые предрассудков, смело флиртующие с мужчинами. Считается, что «Лани» – первый феминистский балет. Американская труппа «Балет Запада» имеет высокопрофессиональную репутацию, но то, что мы увидели на сцене, разочаровало. Ни форма танцовщиц, ни их технические возможности не совпали с тем шиком, той элегантной манерой и тем фривольно-легким характером кокетливого танца французских дам, что присуще стилю Нижинской. Мелкие прыжки-заноски, арабески, лишённые изящества, выглядели как спортивные упражнения. Еще хуже показались танцовщики-мужчины. Не смогли донести до зрителя живую атмосферу и уникальные особенности стиля балетов дягилевской антрепризы ни танцовщики из Бостона, исполнявшие «Послеполуденный отдых фавна» Вацлава Нижинского, ни австралийские артисты, которые привезли в Нью-Йорк «Видение розы».

Большое впечатление произвел почти мистический спектакль «Я покину те-

бя нежно», который сочинили хореографы «Нидерландского театра танца» Пол Лайтфут и Солом Леон на музыку Арво Пярта и Иоганна Себастьяна Баха. Он создан по заказу Кристофера Уилдона для новой программы его труппы «Морфозы». Посередине сцены, погруженной в темноту, в вертикальном поставленном пустом ящике бьется женщина. Ей удастся покинуть ящик, но, освободившись, она превращается в злое и могущественное волшебное существо и заманивает в свое обиталище полюбившего ее мужчину, где и оставляет его распростертым на задней стенке спиной к зрителю...

Сюжет можно толковать по-разному, но воздействие его мистической ауры на зрителя безусловно.

Исполнители – американка Дрю Джейкоби и нидерландец Рубиналд Пронк (они в последнее время выступают с американской труппой «Complexions») – великолепны и вместе, и порознь. И «валькирия» Джейкоби, и тонкий, гибкий Пронк пластичны и выразительны.

С успехом, как всегда, выступали труппы Элвина Эйли («Откровения»), мужской балет «Балет Трокадеро из

Монте-Карло», который показал изящную пародию на балеты Баланчина «Займитесь Барокко». Оригинальное представление – придуманный кукольный балет на тему «Петрушки» Фокина-Стравинского (под аккомпанемент двух роялей) – привезла на фестиваль труппа из Сан-Франциско «Базил Твист»: остроумно.

Особое место в программе заняло выступление Дианы Вишневой. Единственная классическая балерина, международная звезда из Мариинского театра исполняла «Умиряющего лебедя» Фокина-Сен-Санса. Бессмертный номер танцуют балерины всех стран, каждая – в соответствии со своей индивидуальностью. Вишнева два года назад танцевала в Нью-Йорке Лебеда, боровшегося за свою жизнь. На этот раз балерина показала нам Лебеда в последние мгновения перед лицом смерти. Благодаря гибкости и пластической выразительности тела и рук балерина сумела усилить в каждой позе мотив прощания с жизнью. Мы увидели трагическую новеллу об одиночестве живого существа перед лицом смерти.

Семь сонат и другие

Краткий осенний сезон Американского театра балета в Нью-Йорке (с 7 по 10 октября) можно назвать исключительным: театр показал сразу три новых одноактных балета, созданных тремя современными хореографами специально для труппы.

Балет Алексея Ратманского «Семь сонат» поставлен на музыку сонат Доменико Скарлатти, выдающегося «клавишного» композитора XVIII века – эпохи «барокко» в музыке. Сонаты играла пианистка театра Барбара Билах.

Слово «барокко» может быть переведено с итальянского как «странный» или «причудливый». Таким Ратманский и создал свой балет: странным и причудливым. Хореография – непрерывная хореографическая кантилена на основе классического танца в его современной транскрипции. Но «Семь сонат» – это не бессюжетный балет. Три пары исполнителей (три танцовщицы и трое танцовщиков), «вынесенные» на сцену музыкальной волной, сначала как будто приглядываются друг к другу, но следующая музыкальная волна смешивает и меняет мимолетные сочетания танцующих. Иногда хореограф извлекает своих героев из общего музыкально-танце-

вального потока и показывает небольшие новеллы или «крупные планы» – сольные вариации. Мужские soli великоплены, особенно первое, которое исполняет Дэвид Холберг. Эта мужская вариация – большая удача Ратманского. Вообще мужские образы у хореографа получились ярче и изобретательнее женских.

В финале герои, влекомые музыкой, вновь объединяются и танцуют вместе. Концовка поэтична и немного причудлива, как и весь балет в целом. Словом, «Семь сонат» – спектакль, полный полуметаморфоз и ассоциаций.

Два других балета в той же программе – «Одна из трех» Азуры Бартон на музыку скрипичной сонаты М.Равеля и «Ничто не случается сразу» Бенжамина Милленье на музыку современного «пост-минималиста» Д.Ланга, к сожалению, разочаровали. Если же говорить о «локальных» эпизодах, которые запомнились, то назову динамичный дуэт во втором балете, исполненный Изабеллой Бойлстон и Марселло Гомесом, и эпизод, в котором в роли главного героя я видела Даниила Симкина. Однако вариация, которую Милленье сочинил Симкину, выглядела как solo, собранное из эффектных трюков, которые Симкин уже не однажды демонстрировал в концертных номерах.

В спектакле многие партии

исполняли молодые солисты, то есть «наше будущее». Пока, к сожалению, все выглядит довольно среднее.

Игра и причуды

На сцене Сити Центра проходили также гастроли труппы Кристофера Уилдона «Морфозы». Англичанин Уилдон окончил школу Королевского балета в Лондоне, с 1991 года танцевал в труппе Королевского балета, в 1993-м был приглашен в театр «Нью-Йорк сити балет». С 2001 по 2008-й занимал здесь положение штатного хореографа. В 2007 году Уилдон объявил о создании собственной труппы. На самом деле, константа его труппы – только в названии, танцовщиков же хореограф приглашает из других театров.

По своей творческой манере Уилдон – последователь Баланчина, но он не копирует мастера, а развивает созданное им направление в хореографии. В нынешнем году Уилдон включил в программы «Морфоз» балет «Я покину тебя нежно», о котором говорилось выше в связи с фестивалем «Танцевальная осень». В Сити Центре зрители вновь увидели балет Уилдона «Комедия», поставленный им в прошлом году. Хореограф использовал музыку к балету «Пульчинелла». Партитуру этого про-

Диана Вишнева в миниатюре «Умиряющий лебедя».
Фото Н.АЛОУБЕРТ



Даниил Симкин в балете
«Ничто не случается сразу» (АВТ).
Фото Gene SCHIAVONE



изведения по заказу С.Дягилева создал И.Стравинский на основе музыкальных тем композитора XVIII века Перголези. Премьера состоялась в 1920 году. Хореограф Л.Мясин сочинил и либретто, основываясь на сюжетах *comedia dell'arte*, взяв тех персонажей, которые были традиционны для площадного неаполитанского театра середины XVI века.

Уилдон от сюжета отказался. Его балет – слегка ироничная стилизация под театр масок, сделанная современным художником и стилизация не под представления XVI века, а под более позд-

ние интерпретации в стиле начала XX-го. А раз отменен сюжет, отменены и костюмы, и маски, характерные для персонажей *comedia dell'arte*. Все герои – женщины и мужчины – одеты Изабел Толедо в одинаковые белые облегающие трико, украшенные черными ромбами: то есть в наряд Арлекина, каким он сформировался к середине XVII века. Иногда танцовщики выходят в масках, танцовщицы в одном из номеров надевают юбочки поверх трико «арлекинов», но характеры и сюжеты сцен все равно обозначены только об-

рисами. Общее впечатление: «Комедия» – это балет об актерах. В самом начале танцовщики собраны хореографом в неподвижную группу. Их одежда дополнена яркими деталями – юбки, плащи, шляпы... Актеры представились зрителю, и началось само действие. В конце балета, убегая со сцены, каждый танцовщик поднимает вверх руку, как бы отдавая клятву верности своему «цеху артистов». «Комедия» – игра, причуда хореографа.

Из новых балетов Уилдона интересным показалось сочинение «Фантастическая рапсодия» на музыку Сергея Рахманинова. Как всегда, Уилдону удаются дуэты. Кажется, что его фантазия работает легко, движения как бы сами собой слетаются в композиции. Но бесстрастная манера исполнителей лишает балет очарования. Все та же пара – Джейкоби и Пронк – в одном из дуэтов показывает, сколько возможностей заложено в хореографии. Впрочем, Уилдона, по-видимому, устраивает, формальное исполнение его постановок. Другой новый спектакль Уилдона – «Континуум» (*Continuum*) на музыку Дьердя Лигетти. В программу также вошли сочинения австралийского хореографа Тома Харбора «Прощальные песни» и Алексея Ратманского «Болеро».

Добавлю только, что большое место в балетном сезоне этого года заняли вечера современных фольклорных групп из Испании и Америки – Южной и Северной.

Нина АЛОВЕРТ

Стела Абрера и Геннадий
Савельев в балете «Семь сонат».
Фото Gene SCHIAVONE



Без ТАБУ

Раду Поклитару родился в Кишиневе, учился в Пермском хореографическом училище, танцевал в Минске, там же как балетмейстер окончил Академию музыки, ставил в Беларуси, Молдове, Латвии, Украине, России. Его постановки были показаны в Великобритании, Франции, США, Голландии, Испании. Сейчас он – руководитель «Киев модерн-балета».

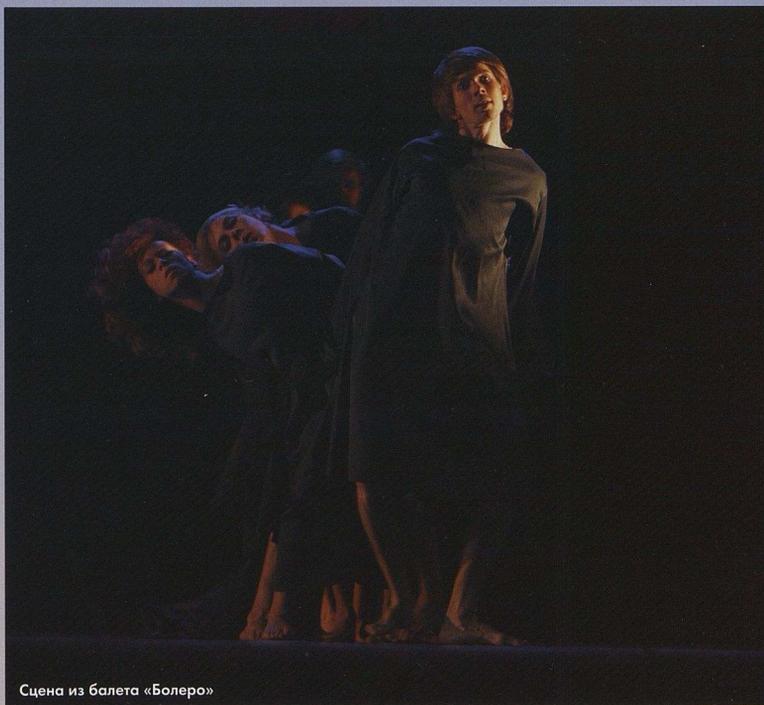
При такой интернациональной творческой биографии не удивительно, что ему близок танец, ничего не отрицающий и все воспринимающий. «Если мне кажется целесообразным использовать движения классического танца в моем спектакле, я его использую точно так, как и движения танца модерн. Когда у тебя отсутствуют табу, твоя палитра становится богаче. Это может показаться эклектикой, но, оперируя многими стилями, я чувствую себя по-настоящему свободным», – говорит Поклитару.

А еще он должен чувствовать себя счастливым, ибо всю жизнь, кроме денег, получает удовольствие от работы. А также: будучи молодым, он уже признан.

В своих сочинениях Раду далеко не всегда серьезен, а ироничен, эпатажен, как и положено представителю современного искусства, часто презентующего себя игровым, экстремальным.

Естественной, очевидно, будет и статья о нем и сопутствующих явлениях хореографии, написанная в сходной манере. Вдобавок еще и субъективная, потому что в силу возраста автор имеет, наверное, право на личное мнение.

Я видела Раду солистом Национального академического театра балета в Минске, затем – его первые пробные работы по классу В.Елизарьева, не очень совершенную дипломную постановку «Поцелуй феи». Честно говоря, сосредоточенная на собственной попытке балетмейстерства, я тогда не особенно выделяла его из молодого поколения хореографов. Ну, и что из того, что он закончил академию с отличием? Цыплята все замечательные, а вот курица, несущих золотые яйца, даже в сказках мало. Серьезное внимание обратили на себя его миниатюры «Три грузинские песни» и «Мир не заканчивается у дверей твоего дома», балет «In PIVO veritas» и другие, поставленные на



Сцена из балета «Болеро»

сцене Музыкального театра, где Поклитару нашел сподвижников в лице хореографа Н.Дьяченко и изумительных исполнителей Ю.Дятко и К.Кузнецова. Сочинения были нетривиальны по мысли, современны по лексике и чрезвычайно музыкальны. Молодой постановщик чутко претворил в пластике произведения Глинки, Дебюсси, белорусских композиторов, этнические мотивы. А уж когда Поклитару стал привозить премии и призы с международных конкурсов, на него пришлось взглянуть совсем по-другому. Он заставил говорить о себе как о хореографе многогран-

ном, самобытном. Хотя по тем временам и излишне «модерновом».

Поклитару приходилось искать свое, продираясь сквозь напластования эпох, лабиринты традиций. С одной стороны, осталось «академическое» наследие с его бесспорными шедеврами и одновременно зафиксированной еще Салтыковым-Щедриным «галиматьей». С другой – спектакли советских балетмейстеров, а также догмы соцреализма и сопутствующая им пафосность. Наряду со всем этим явили себя миру великолепные балеты зарубежных авторов и в то же время – претенциозные сочинения



Сцена из балета «Дождь»

эпигонов. И, наконец, вышел на большую сцену танец модерн, где смешались подлиннные художники-новаторы и бесталанные, но агрессивные имитаторы, навязывающие свою «продукцию».

Нет, серьезно, – может, в этой художественной неразберихе, стилевом меланже и кроется одна из причин того, что в мире нынче так мало общепризнанных практикующих хореографов? Они буквально стали эндемиками и их можно пересчитать по пальцам одной руки. «Бог отвернулся от балета!», – сказал Борис Эйфман, а он знает, что говорит. Ему, вероятно, единственному в России, удалось сохранить знаменитый авторский театр и завидную для всего мира труппу.

Поклитару берет свое везде, где ходит. Он избавляется от идеальных,

кукольных героев классических балетов, снимает их с котурнов и в своей беспуантовой хореографии рисует образы живых людей. Персонажи спектаклей – это не принцессы и рыцари без страха и упрека, а те, кто мучается сомнениями, грешит, любит не тех и не так, как положено.

Балетмейстер отказывается от советского официоза, казенной жизнерадостности и в то же время создает гуманистические и, по большому счету, оптимистические балеты. Так, музыку равелевского «Болеро» Поклитару связывает с распространением некоей прогрессивной, доброй идеи (ассоциации с белым цветом костюмов), с борьбой индивидуумов, по словам самого постановщика, «за право на собственное „я“, за свою „непохожесть“, за свободу

от многоголового, многорукого спрута по имени Толпа». А балет «Underground» рассказывает о людях, загнанных в подземелье войной и не знающих, суждено ли им вновь увидеть дневной свет. Поклитару в финале дает им надежду: с колосников в центр сцены спускается канат, указующий спасительный путь наверх.

Раду с почитанием относится к Эку, Бержару, Килиану, сам использует приемы модернизма, но выступает против его крайностей. Хореограф не отменяет категории «хорошо – плохо», «красиво – безобразно», не выращивает в своем сценическом саду «цветы зла». Жизнь предстает в его балетах разной, но не абсурдной, не разрушительно жестокой, какой часто бывает в авангардном искусстве.

Его одноактный «Дождь», к примеру, содержит разноплановые картинки на национальном материале – русском, грузинском, молдавском, еврейском, французском. Люди живут на нашей планете, объединенные светлым благодарным дождем. Когда они необычным способом открывают свои зонты, образуя как бы перевернутый небесный купол, создается поэтический художественный эффект, рождается высокое эстетическое чувство.

Поклитару не обделен, кстати, и юмором. Остроумны его «парафразы» классики – «Видение розы» и «Адажио» из «Лебединого озера». В последнем женщина-эмансипэ одета (но – не Одета) в черные брючки и деловой корпоративный пиджачок. Она активна до агрессивности и выглядит в соответствии с духом времени ведущим началом, а мужчина – ведомым, лирически трогательным и беззащитным.

И все же из всех форм комического в творчестве Поклитару доминирует ирония. Она может быть трезвой, холодной, язвительной, но это не безнадёжная усталость постмодернизма, не самовольное пренебрежение, не злое глумление. В ней что-то от озорного стеба, раскованной игры. Это ирония – как защита от клише, идеологических и всяких иных штампов.

Его «Веронский миф: Шекспирименты» – настоящий гимн театру, свободной фантазии, да и самой жизни со всеми ее искушениями, крутыми выражениями и губительными страстями. Постановленный по мотивам «Ромео и Джульетты», балет не имеет единого четкого сюжета, но подлинно драматургичен и ярко зрелищен.

Неожидан замысел поклитаровской «Кармен. TV». Кажется, ну, что еще можно сказать о цыганке, ставшей своеобразной мифологемой мировой

сцены? Хореограф, тем не менее, находит новый поворот темы. Движущей пружиной здесь является не Кармен, Хозе или даже Тореадор, а Микаэла – любящая, как, кстати, и я, телевизор, но умеющая, в отличие от меня, с его помощью настраивать людей на нужную программу действий.

Однако неординарность взгляда Поклитару, комедийные стороны дарования срабатывают не всегда. Не достигла успеха его попытка решить «Картинки с выставки» М.Мусоргского в виде шоу, модного ревью. Правда, в пользу балетмейстера возникает сомнение: возможно ли вообще каким-то образом объединить эту музыку, кроме того образа, который предложен самим композитором?

Фантазия хореографа в «Щелкунчике» тоже, по моему, не всегда оправданна – местами она переливает через край. Комично поставлен дивертисмент во втором акте, оригинально изображение крысами многих действующих лиц спектакля, в том числе и «снежинок». Но даже самая остроумная пародия приедается, будучи избыточной. Перебор, однако!

Воображение Радуги чрезвычайно богато и изощренно. Его выдумки приобретают иногда провокационный, эпатажный характер, и тогда ими возмущаются, о них до хрипоты спорят. Но надо отдать должное балетмейстеру – его вызовы общественному мнению не демонстративны. Нонконформизм Поклитару органичен: он так мыслит. Кто

то, скажем, озадачен тем, что Золушка в его спектакле помещена в публичный дом, а сам он считает, что показал путь героини к счастью. Кого-то задевает сексуальная ориентация Тибальта в «Веронском мифе», а хореограф лишь следует за Фрейдом, который первым начал пересматривать мотивации поведения героев классических произведений. Да и понятия «приличного», «дозволенного» сегодня необычайно расширились.

Есть у Радуги и еще одно достоинство: его ирония всеобъемлюща и выглядит, прежде всего, самоиронией, отношением к себе. Он ничто лишен ощущения «звездности» и потому, очевидно, спокойно переносит нелицеприятные высказывания в свой адрес. Хореограф настолько невозмутим, что, кажется, его не взволновали бы вопросы, сотрясающие всех, – тут он напоминает инертную панду, которая безразлична даже к проблеме продолжения рода. Балетмейстер достойно, по-олимпийски, перенес разгром английской прессой своей постановки «Ромео и Джульетта», показанной Большим театром на гастролях в Лондоне. Он принадлежит к художникам, уверенным если не в своей правоте, то в своем праве видеть мир именно таким, каким видит. Очевидно, он хорошо усвоил китайскую мудрость: «Не бойся быть непонятым, пусть боятся непонявшие».

Нельзя не сказать, конечно, и о тех, кто работает с Поклитару, – его со-

авторах. Это художники А.Злобин и А.Ипатьева, тонко понимающие специфику театра и стиль руководителя. Это А.Козлов, ассистент хореографа и педагог-репетитор, умеющий добиваться от исполнителей экспрессивности и культуры танца.

Разумеется, хореографу не удалось бы ничего добиться без поддержки труппы. Профессия танцовщика, как известно, одна из самых тяжелых – она требует огромного труда, напряжения всех физических и психических сил, самоотдачи на уровне самопожертвования. «Каторгой в розах» работу артистов балета назвала Фаина Раневская. Артисты «Киев модерн-балета» молоды, азартны и не берегут себя в искусстве.

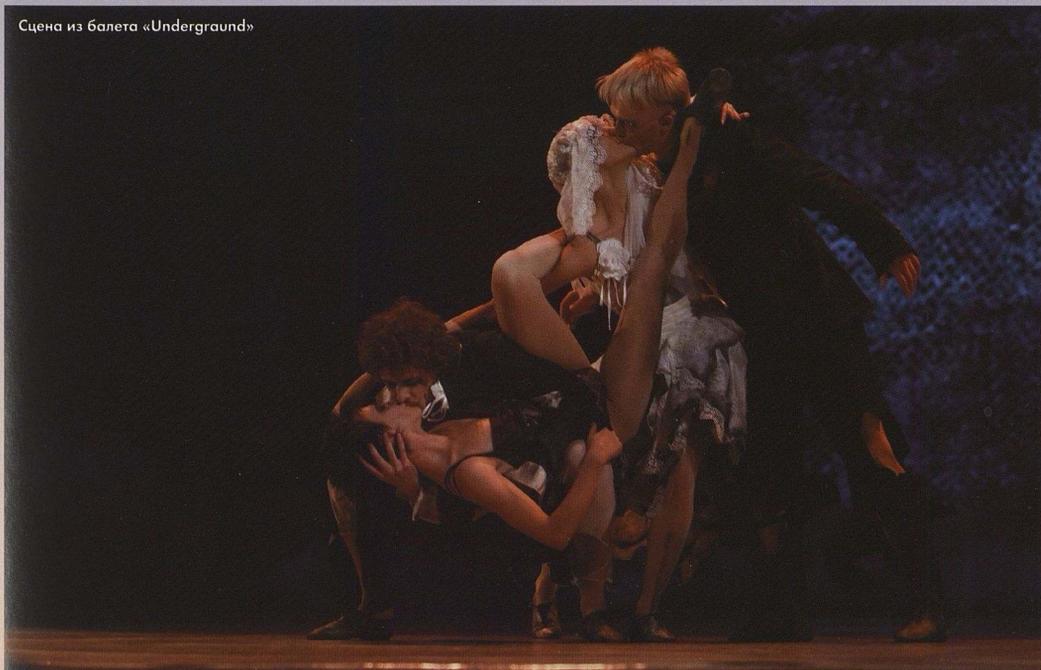
Наконец, единомышленником балетмейстера является генеральный спонсор коллектива, создатель Фонда искусств, поддерживающего многие успешные начинания в украинской культуре, любитель музыки и театра, бизнесмен В.Филиппов.

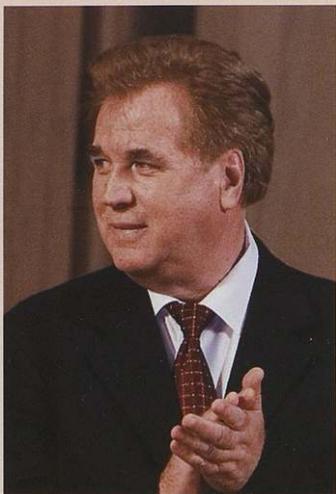
Мне остается только пожалеть, что подобного мецената не нашлось в Минске, что в белорусской столице не существует такого экспериментального и мобильного хореографического коллектива, как в столице украинской, и что Радуга Поклитару – выпускник белорусского вуза, востребован за границами.

Что тут можно сказать? Обидно, однако.

Юлия ЧУРКО

Сцена из балета «Underground»





Владимир Захаров: Фольклор – ЭТО «СИМФОНИЯ ДВИЖЕНИЙ»

Журнал «Балет» открывает дискуссию, посвященную русскому народному танцу. Само время диктует необходимость обратиться к истокам искусства – творчеству, созданному гением народа. Фольклор раскрывает разные грани богатой и самобытной души русского народа. Хранить, беречь, преумножать народное творчество, развивать его традиции – обязанность деятелей искусства. Мы призваны передать поколениям, идущим вослед, богатства творчества народа, потому что это наши корни, наша опора в любые времена.



Народный танец, как и другие жанры фольклора дает выход таким чувствам, которые поневоле забыты в наше время, а это то, что живет, но скрыто в глубине души: тонкость восприятия мира, лиризм, скромность, целомудрие, взаимовыручка, готовность прийти на помощь другим, чувство сострадания и милосердия; оптимизм, открытость миру и людям.

Русский народный танец – источник вдохновения для современных хореографов и залог вечно живого искусства. Мне хотелось бы пригласить специалистов поучаствовать на страницах журнала в разговоре о русском народном танце для того, чтобы стимулировать поиски хореографов в современном сценическом воплощении народных танцев разных регионов России, в создании оригинальных приемов русского народного танца, – тогда он засверкает новыми гранями.

Русский народ, создавший за свою многовековую историю былины, мудрые сказки, чудесные переплетения кружев, изумительные изделия из глины, резьбу по дереву, множество богатых по содержанию и ярких в ритмическом отношении лирических, свадебных, героических, плясовых, хороводных, игровых песен и т.д., создал также изумительные по рисунку и разнообразным по содержанию танцы, красочные хороводы, кадрили, виртуозные пляски и лихие переплясы. В каждой области, в каждой местности возникали свои традиции, специфика, манера исполнения, свои самобытные танцы.

Народное искусство теснейшим образом связано с жизнью народа. Более того, оно рождалось, возникало в гуще народного быта и всегда передавало своеобычность того или иного края, области, села или деревни. По фольклору (песенному, танцевальному, поэтическому) можно изучать российскую историю, воспроизводить характеры, привычки, наклонности волгарей или сибиряков, северян или южан. Природные условия, исторические события, специфика ре-

гионов накладывали свою печать на творчество жителей той или иной местности, на формирование их менталитета.

Народу всегда было свойственно самовыражение в тех или иных художественных формах. Тяга к определенным движениям, к благозвучным сочетаниям присуща человеку с рождения, заложена природой, неотъемлема от него.

На протяжении тысячелетий, под влиянием жизненного уклада, труда и быта, природно-климатических условий, верований и религий народ создавал свою национальную культуру, искусство, которые помогали ему в борьбе за существование. Игра, танец, песня, слово, музыка и другие виды художественного творчества отражали миропонимание народа, его социальные и эстетические идеалы, его отношение к действительности.

Искусство всегда было общественным явлением, своим эмоциональным языком оно передавало в образах и символах надежды и мечты. На многовековом пути танец не раз подвергался различным изменениям: происходила эволюция танцевальных форм, отмирали старые и зарождались новые, обогащалась и видоизменялась лексика. Самобытный, яркий, колоритный и выразительный русский народный танец давно стал предметом изучения и восхищения. Немецкий публицист и ученый И.Беллерман, живший в России в 1778-1782 годах, писал: «Русский национальный танец столь красноречив, что я не знаю ему равного».

К классической формулировке «Песню (танец) сочинил народ» требуется уточнение. Во все времена оригинальное сочиняли личности, наделенные особым даром, а народ обрабатывал, оттачивал и шифовал, добавляя что-либо от себя. Велика миссия энтузиастов, пополняющих концертный репертуар профессиональных и самодеятельных народных коллективов, воскрешающих к жизни истинные шедевры, созданные в различных поколениях безвестными самородками.

Новое время рождает новые вкусы, направления, ритмы и пристрастия. Что бы ни происходило в жизни, каждое поколение должно знать свои корни и помнить родные истоки, иначе

исчезнут духовность, патриотизм, а взамен оригинальности придет скучнейший стереотип, безликий и бездуховный.

Бывая в различных пределах России, знакомясь с местным народным творчеством, можно встретить схожесть танцевальных приемов, мелодий и текстов. Причем не только в близлежащих областях, но и в отдаленных друг от друга значительным расстоянием. Объяснение этому простое. Среди народов еще с первобытных времен имела место миграция, связанная с переменной места жительства по самым разным причинам. Миграция всегда играла огромную роль в истории человечества, влияла на самые различные жизненные процессы, в том числе, на фольклор.

Ехали мигранты в поисках лучшей доли, иногда их перемещали насильственно, но привозили они в новые места свои песни, танцы, обычаи, ритуалы и привычки. Происходило смешение различных племен, различных культур, творческих приемов и почерков. Иной раз трудно разграничить, очертить рамки того района (области), который твердо значится родиной какого-то конкретного фольклорного произведения. При этом каждый регион считает такое произведение своим, отстаивая приоритет на авторство.

Важно и необходимо беречь и сохранять богатейшее наследие русского народного танца. Поэтому так ответственна роль балетмейстеров-педагогов, которые могут сохранить, сберечь традиционные нюансы и оттенки в манере исполнения, оценить их и дать новую жизнь народной хореографии.

Танец развивает красоту человеческого тела, музыкальные, физические и эстетические качества; он обогащает и поднимает человека на высшую ступень гармонического развития, морального и духовного.

Хотелось бы поделиться мыслями о том главном, без чего не бывает хореографической постановки, той или иной композиции.

Часто балетмейстер отталкивается от мелькнувшей идеи, возникшей в результате услышанной песни или от ее названия, от увиденного предмета, который произвел впечатление, от пришедшей на память мелодии, от живописи и т.д., и т.п. Подбирается или сочиняется музыка. И начинается постановка, как бы по наитию – если можно так сказать: «куда фантазия вывезет»... Безусловно, творческая фантазия, импровизация – неоценимые достоинства постановщика. И в то же время полагаться только на импровизацию не следует. Бывает, что сиюминутность при постановке приводит к нагромождению движений (самих по себе) и механическому заполнению тактов в музыке. Желание быть оригинальным иной раз ведет к запутанности и непоследовательности в изложении сюжета, вызывает недоумение зрителей.

Даже в малых формах должна акцентироваться идейная основа, продумываться драматургия, четко выстраиваться композиция. Неслучайно выражение: «Все гениальное – просто». Не нужно бояться простоты постановочных решений. Подчеркиваю: простоты, а не простоватости – это разные вещи! Импровизационность и творческая фантазия в процессе обдумывания гораздо ценнее, чем в постановочном процессе. Во время постановки важны гибкость мышления и безупречный вкус, способность анализировать и не самообольщаться деталями.

Сюжет того или иного концертного номера должен быть ясным по мысли, интересным по смыслу и выразительным по воплощению. При скопившемся за всю историю развития хореографии наборе движений, казалось бы, можно выбрать подходящее «на все случаи жизни», в любом стиле и характере и для любой постановки. Однако новую тему хочется выразить новыми средствами – обновленной лексикой.

Хореограф с ярко выраженным творческим началом не удовлетворяют общепринятые движения, «наработанные»



Фото Д.КУЛИКОВА



комбинации и приемы. Он должен наблюдать жизнь, обогащаться ею. Лишь в каждом конкретном случае фантазия творца-сочинителя фокусируется на определенной теме и вокруг нее. Процесс же самообогащения непрерывен и постояен. Разовые наблюдения рано или поздно обязательно реализуются.

У великого русского композитора М.И. Глинки есть известное выражение: «Сочиняет народ. Мы, композиторы, аранжируем». (Вероятно, сказано излишне скромно). А великий хореограф-новатор М.М. Фокин как бы уточняет: «Учиться у народа танцевать – не значит копировать существующее». И далее: «Плясовой фольклор нельзя считать готовым материалом для балетного спектакля, нельзя принимать его приемы за универсальную рецептуру для всех случаев практики. Надо брать из фольклора мотивы, как композитор берет темы, ритмы, гармонию народных песен. Создавать «симфонии движений». Не копировать, а сочинять в духе первоисточников».

С 2000 года в г. Кирове проводится Всероссийский праздник танца на мой именной приз, в рамках этого праздника проходит конкурс хореографов. Одним из условий этого конкурса является создание и показ хореографического номера на тему народных художественных промыслов. Хореографы часто задают мне вопрос – как подойти к постановке и созданию такого номера. Работа эта сложная, но чрезвычайно интересная и благодарная. У каждого в своем крае бытуют многие ремесла и промыслы. Прежде всего, безусловно, надо познакомиться с историей, традициями этих промыслов, встретиться и поговорить с художниками и мастерами, которые дадут ценные ориентиры в решении пластических и композиционных задач. Для примера даю план и разработку хореографического номера «Павлово-Посадский платок» – свой маленький сюжет, который можно развивать, исходя из собственной фантазии. Это может быть массовая композиция или парный номер. Либретто каждый хореограф готовит свое, ищет сюжетную канву, подбирает музыку или заказывает музыкальное оформление композитору.

...Однажды красным летом принес парень своей любимой охапку цветов, и гуляли они с цветами до темноты. А ночью приснился девиче сон: будто рассыпались цветы по темному небу, и такая неописуемая красота привиделась, что ни словом сказать, ни пером описать. Запала в сердце девушки мечта: как бы воспроизвести наяву эту несказанную красоту. Поделилась она своей мечтой с подругами. И вот диковин-

ные цветы рассыпаны по черному полю кашемирового платка. Смотрят люди и не могут нарадоваться. А что, если поле белым, как утро? А если красным, как день или синим, как вечер? И по какому полю ни рассыпь цветы, в каждом – своя неповторимая красота. Полюбились девушкам платки с красным полем, невесты наряжались в белые платки, а молодухи-веселухи – в таинственные и загадочные платки цвета ночного неба.

Как подбирать лексику, из чего она рождается при постановке танцев? Главное заключается в том, что каждая постановка – это произведение «штучное», при этом общих, трафаретных приемов следует избегать, а не руководствоваться ими. Прежде всего, постановщик обязан четко разграничивать жанры. Мы знаем, что в народной хореографии это либо хоровод, либо пляска (или перепляс). Танец может быть лирическим, повествовательным, характерно-героическим, шуточным и т.д. В каждом отдельном случае – свои характер, настроение, особенности и, естественно, своя лексика. Отправные элементы – замысел (смысл), логика, правдивость, соответствие выразительных средств характеру музыки.

Основа – музыка. Она как канва, которая «застилается» продуманным рисунком. Обязательная составляющая работы, повторяясь, – творческая фантазия, ассоциативность, своеобразная «копилка» памяти, где хранится все виденное ранее, свойственное, присущее народному жанру.

Сегодня, когда лирика будто бы не в моде, возвышенное чувства отодвинуты и взамен утонченной красоте взаимоотношений духовности то и дело предпочитается показ насилия и секса, постановка народного танца может показаться наивной и не актуальной. Однако это ошибочно. Человечество не может принять за основу творчества примитив, упрощенность, бездуховность и удовлетвориться откровенной чувственностью.

Наблюдения над тем, как в странах Латинской Америки местное население реагирует на незнакомое им искусство, порождают соответствующие размышления. Значительной части индейского и негритянского населения, проживающего там, в силу национальных особенностей и климатических условий ближе танцы, исполняемые почти без одежды, которые по характеру и по форме представляют примитивный набор телодвижений, в основном имитирующий банальное естество отношений между партнерами. Однако когда эти люди оказываются в качестве зрителей в концертных залах, наблюдается удивительная реакция, свидетельствующая о понимании ими искусства высокодуховного, которое для них непривычно, но находит отклик не в силу воспитания или культурного уровня, а по какому-то общечеловеческому чутью. Слово бы затрагиваются некие дремлющие, подспудные человеческие чувства и силы.

Великие Мастера прошлого справедливо считали, что искусство должно обогащать жизнь. Не пассивно отображать действительность или «подыгрывать» приверженцам невзыскательных вкусов, а напоминать людям о забытых или отодвинутых временах высоких истинах. Искусство вообще и хореографическое, в частности, должно проникать в душевный мир человека, раскрывать его лучшие качества, воспитывать широту интересов, пробуждать многогранные ощущения и понимание прекрасного.



Михаил Лавровский: Искусство балетмейстера – И РЕЖИССУРА, И ХОРЕОГРАФИЯ

В современном хореографическом спектакле (балете) режиссура и хореография, как никогда раньше, должны быть тесно связаны между собой, подчинены четкой логике того, что хочет сказать хореограф, и направлены на ясное, без второстепенностей и «шелухи» создание образов героев и раскрытия сюжета.

Балетный театр благодаря открытиям М.Петипа, Л.Иванова, А.Горского и особенно – М.Фокина в начале XX века – стремительно отошел от «прикладного действия», когда на сцене находились «очаровательные» девочки и мальчики и «просто так», а часто непонятно – почему и для чего, исполняли те или иные движения (pas). На смену балетмейстеру-постановщику танцев приходил балетмейстер-режиссёр.

В балетном спектакле, как я считаю, сегодня существует два вида режиссуры. Один – сюжетный, когда нужно соотносить между собой персонажи; включить в действие активную пантомиму и всевозможные детали, относящиеся к содержанию хореографических сцен. Он, в свою очередь, имеет два подвида. Первый – бессюжетный: когда ансамбль-кордебалет становится аккомпанементом солисту и пластически отражает симфонизм музыки (пример – постановки Дж.Баланчина). И второй – когда драматургически осмысленные танцы кордебалета не только предвещают выход солиста, но и на всем протяжении сценического действия образуют абсолютное слияние с ролью главного героя, что ещё выше поднимает значение его образа (пример – произведения Ю.Григоровича). Причем даже самые простые движения кордебалета увеличивают несущую солистом смысловую нагрузку образа. В таких спектаклях нельзя «выхватить» отдельно взятую вариацию из общего развития действия.

Начиная с В.Чабукиани и достигнув кульминации развития в творчестве Ю.Григоровича, мужской танец становится на одну линию с танцем балерины и тем самым укрупняет содержательность спектакля. Причем Григорович – первый, кто сделал так, что партия отрицательно-

го персонажа стала исполняться классическим танцовщиком (Красс, Злой гений, Абдерахман), а не характерным артистом или артистом пантомимы.

Современные балетмейстеры – создатели сюжетных спектаклей – должны понимать, что в XXI веке на них лежит огромная ответственность: не допустить гибели достижений «Большого балета», его классической основы, классического, сюжетного, насыщенного интереснейшими актерскими образами спектакля. Такой спектакль не терпит формального, бездумного отношения к роли даже при хорошем техническом исполнении, не терпит фальши ни при создании образа хореографом, ни при воплощении его артистом. Никакой, даже поначалу кажущийся интересным, «забавным» образ-персонаж, не влияющий на общий драматургический смысл произведения, в сюжетном спектакле не допустим. Это заведомо снижает художественный уровень (даже если в основе – сочинения Шекспира или Пушкина, или созданный самим автором сюжет на историческую тему).

Классический танец уникален, как и античное искусство. Моды, стили, увлечения приходят и уходят, а классика остается, ибо она – самое сложное и самое важное явление балетного театра, требующее высокого профессионализма. Классический спектакль, как все по-настоящему значительное в области искусства, без достойного исполнения невозможно. Халтура и «серость» здесь не допустимы.

Молодые хореографы при построении того или иного образа-роли должны точно определить для себя его музыкальную драматургию. Осознать – какими движениями, какой пластикой этот образ будет раскрываться на сцене; как будут формироваться взаимоотно-

шения персонажа с другими персонажами; найти кульминацию и акценты развития характера героя. Образ должен быть сразу узнаваем и по хореографии, и по музыкальному материалу. Нельзя чтобы на одну и ту же музыкальную тему в спектакле танцевали два различных по характеру героя, не должны быть похожими и их движения. Если, конечно, этого не требует специально «завуалированный» смысл произведения. Но если это так, то приём должен быть сразу «прочитан» зрителем, должен быть убедительно решен.

Не следует вводить в действие случайных персонажей. Тут надо опираться на знаменитое высказывание Чехова о ружье.

В XXI веке академическому спектаклю нельзя быть бесконечным, «перетянутым». Завязка, развитие, кульминация и развязка – всё строится «компактно», дабы «достойно» выдерживать конкуренцию с шоу-бизнесом. Внешние, дешевые эффекты испортили вкус публики, особенно – вкус молодежи. Молодым хореографам важно искать и находить надлежащую современную форму подачи классического искусства. Это необходимо для того, чтобы молодой зритель потянулся в академический театр. Чтобы герои спектакля его волновали, были близки ему по духу, даже если они жили три-четыре века тому назад. Очень важна, повторю, логика в построении классических танцевальных фраз, дуэтов, массовых сцен. Не простой набор движений, а их сочетание призвано определять смысл сочинения, объяснять, почему именно этот хореографический рисунок, а не другой взят для раскрытия сути происходящего на сцене.

Но это мое видение режиссуры спектакля. Другие могут думать иначе.

Ода РУССКИМ СЕЗОНАМ

Целый 2009 год мир празднует столетие начала Дягилевских сезонов. Сто лет прошло, а человечество до сих пор под впечатлением. Теперь уже, скорее, под впечатлением от легенд. Для их возникновения великий продюсер старался не меньше, чем для рождения своих спектаклей. Запрет на киносъемку окончательно перевел в разряд преданий и без того эфемерные сиюминутные создания для сцены.



Л.Бакст. Костюмы к балету «Шехеразада»

Зато остались свидетельства материальные. Да такие, что дух захватывает: работы Александра Бенуа, Льва Бакста, Александра Головина, Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, Бориса Анисфельда, Николая Рериха, Анри Матисса, Пабло Пикассо, Андре Дерена, Жоржа Брака, Наума Габо, Антона Певзнера, Павла Челищева, Андре Бوشана, Джорджо де Кирико, даже Коко Шанель... Кажется, если эти потрясающие художники создавали такое фантастическое оформление к балетным спектаклям, где главным все-таки был танец, то каким должно быть само действие?! А может быть, имея сценографию такого уровня, и танцевать было уже не обязательно? Легенды дают неограниченное пространство для фантазии. Увидев со-

бранные в одном месте костюмы, эскизы, фотографии, декорации дягилевских спектаклей, понимаешь, что любая фантазия беспомощна.

Открывшаяся в Москве выставка, посвященная Дягилеву, называется «Видение танца». Это большой международный проект Нового национального музея Монако, культурного фонда «Екатерина» и Третьяковской галереи, в осуществлении которого приняли участие крупнейшие музеи и частные коллекционеры из России, Европы и Америки. В их числе лондонский Музей Виктории и Альберта, Бахрушинский музей, Санкт-Петербургский театральный музей, Стокгольмский музей танца и другие.

Стартовал проект в Монте-Карло, где долгие годы базировалась труппа Сергея Дягилева и где в местном музее сохранилось большое количество экспонатов, связанных с этим периодом «Русско-

Н.Габо, А.Певзнер. Макет декорации к балету «Кошка»



го балета». До следующего, московского, этапа экспозиция добралась не в полном объеме – уменьшилась почти на треть. Тем не менее, масштаб ее поистине грандиозен. Около 500 экспонатов, многие из которых выставляются впервые. К тому же, московскую часть щедро дополнила Третьяковка, обладающая сегодня богатейшим архивом Михаила Ларионова.

Этот архив был передан музею родственниками художника, который всю жизнь собирал материалы по истории русского балета того периода, обладал уникальной коллекцией фотографий сцен из спектаклей дягилевской труппы. Оказавшись в команде Дягилева вслед за своей женой, художницей Натальей Гончаровой, Ларионов стал не только автором костюмов и декораций к таким спектаклям, как «Байка про лису...», «Русские сказки», «Золотой петушок», «Сказка про шута, семерых шутов пере-



П.Пикассо. Костюмы к балету «Парад»



П.Пикассо. Занавес к балету «Голубой экспресс»

шутившего», но даже пробовал себя в качестве хореографа (балет «Шут» в соавторстве с Т.Славинским). Он собирался написать книгу о балете, текст сохранился, но книга издана не была. Попытка переработать и опубликовать интереснейшие и богатые материалы, собранные Ларионовым, осуществлена недавно благодаря издательской программе Интерроса. В книгу вошла лишь часть архива художника.

Создавая экспозицию выставки, авторы отталкивались не от хронологии, а от стилей и тем репертуара «Русских сезонов». Цепочка, которую они выстроили, выглядит так: «белые» (классические) балеты, «ориентальные» (или экзотические), «русские» историко-этнографические балеты, и, разумеется, авангард.

Здесь знаменитые афиши Жана Кокто и портреты Павловой и Карсавиной. Портрет Дягилева работы Сергея Лифаря. Фотографии Нижинского, Лифаря, Фокина, Мясина, Брониславы Нижинской, Чернышевой, Войцеховского, сцены из мало известных у нас «Золотого петушка», «Кикиморы», «Ланей», модернистской «Ромео и Джульетты» и «Полночного солнца», «Бала», «Стального скока» и «Чертика из табакерки». Эскизы костюмов и декораций к балетам всем знакомым и так и не поставленным (например, костюмы Натальи Гончаровой к неосуществленному балету «Литургия»)... На экраны транслируются отрывки из реконструированных балетов Парижской и Римской Опер: «Треуголка», «Кошка», «Парад»...

Почти пятьдесят оригинальных костюмов для «Русского балета» хранятся сегодня в разных музеях. Это «народные» одежды от Николая Рериха для «Весны священной», колоритные, расписанные вручную китайские балахоны Анри Матисса из «Песни соловья», конструктивистские костюмы Михаила Ларионова для «Шута», ювелирно расшитые бисером лифы и шаровары Шахерезады... Фантастические кубические конструкции из балета «Парад».

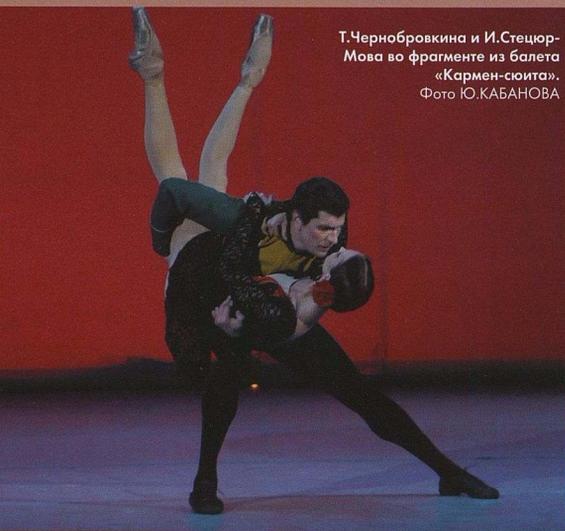
Представлены макеты декораций братьев-конструктивистов Наума Габо и Антона Певзнера к спектаклю Баланчина «Кошка» и реконструкция сцены оформленной Павлом Челищевым «Оды» по поэме Михаила Ломоносова. Диапазон просто ошеломляет. А венчает все это богатство огромное полотно, занавес к балету «Голубой экспресс» – выполненная в размере десять на одиннадцать метров копия картины Пабло Пикассо «Бег» («Женщины бегущие по пляжу»), написанная им за два года до премьеры спектакля.

Кажется, что Сергей Дягилев был способен заставить работать на себя весь Свет. Азартный дилетант, он умудрился уверить всех, что мир его неуемной фантазии – это и есть культурная среда современности. Никогда ни до, ни после балет не достигал такой грандиозной славы, как под его началом. Поэтому до сих пор и оборачиваются, и вспоминают с благоговейными придыханиями, и пытаются найти рецепты успеха у величайшего алхимика от искусства. Он говорил: «Удиви меня!» (так первоначально и называлась эта выставка в Монте-Карло). Он умел удивлять и удивляться.

Ольга ГОНЧАРОВА

Загляните В СЕМЕЙНЫЙ АЛЬБОМ

Восемьдесят лет Саратовскому балету



Т.Чернобровкина и И.Стецюр-Мова во фрагменте из балета «Кармен-сюита». Фото Ю.КАБАНОВА

Саратовскую хореографическую школу, и самобытного, одаренного балетмейстера Анатолия Дементьева, в течение многих лет руководившего балетной труппой театра и училищем. Он тоже, кстати, приехал на празднование юбилея. Правда, не в качестве участника, как Татьяна, а в роли гостя.

Юбилейный вечер начался с показа документального фильма об истории Саратовского балета. Собственно это был не классический фильм, а изящно выполненная «нарезка» хореографической истории театра, однако, смотрелось все на одном дыхании. Потому что с экрана в зал взглянули примы Саратовского театра, когда были они еще робкими учащимися Саратовского хореографического училища. Черноокая красавица Людмила Телиус, ставшая впоследствии первой балериной театра, протанцевала на саратовской сцене четверть века и собирала вместе со своим сценическим партнером Игорем Стецюром полные залы, – на экране она предстала совсем юной девочкой, с недетской самоотверженностью разучивающей балетные па. При появлении на экране Телиус в разных уголках зала плеснулись аплодисменты. Затем на экране возникло лицо Александра Степкина –

История Саратовского балета началась в 1928 году, когда балетмейстер С.Н.Кеворков привез из Баку несколько одаренных выпускников своей студии. Даже в фамилиях первых балетных звезд ощущается порода – Клейн, Урусова, Вронский. Когда же смотришь на черно-белые снимки тех лет, на обворожительные, одухотворенные женские лица, меховые боа на высоких балетных шеях, на статных, красивых мужчин, по рыцарски припавших к коленям балетных Сильфид, понимаешь: вот она, весточка из далекого времени. Тут напоминание, что балет имеет свою родовую историю, которой можно гордиться.

Уже о дебютных спектаклях балетной труппы газета «Саратовские вести» сообщала: «Такого балета по качеству и количеству не знало ни одно оперное дело в Саратове».

Первым балетом стал шедевр Чайковского «Лебединое озеро». О том помнят – в дни празднования балетного юбилея на сцене академического театра оперы и балета показали именно этот спектакль.

Вот уже двадцать два года проходит в Саратове Собиновский музыкальный фестиваль. Нынешний, двадцать второй Собиновский, прошел под знаком восьмидесятилетия Саратовского балета, чему было посвящено целых три события. Во-первых, юбилейный вечер, к которому театр взволнованно и тщательно готовился, во-вторых «Лебединое озеро» с примой Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Татьяной Чернобровкиной, выпускницей Саратовского хореографического училища.

Татьяна Чернобровкина, беседуя с автором этих строк, с благодарностью вспоминала и город своего детства, и



Н.Шарилова и А.Родионов во фрагменте из балета «Шехерезада». Фото Ю.КАБАНОВА

танцовщика, который впоследствии станет дипломантом Московского балетного конкурса и уедет работать во Францию. В кадрах кинохроники он похож на истинного балетного принца: юный красавец с огромными, лучистыми глазами. И снова аплодисменты, теперь – от большого театрального семейства, потомков премьеры саратовской сцены, балетмейстера и педагога Валентина Тимофеевича Адашевского. Виртуоз классического танца, он запомнился послевоенным балетоманам целым созвездием своих ролей – Цыгана в «Алеко» Рахманинова, Жана де Бриена в «Раймонде» Глазунова, Феба в «Эсмераль-

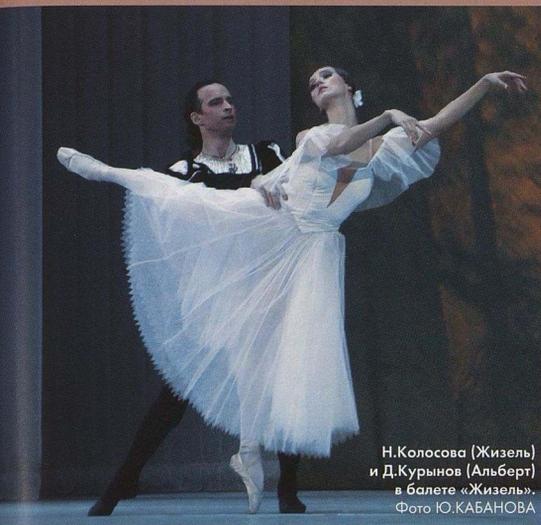
Восьмидесятилетний юбилей стал поводом вспомнить всех, кто напрямую был связан со становлением балетного искусства в Саратове – хореографов С.Кеворкова, А.Дементьева, А.Томского, А.Пантыкина, К.Есаулову, А.Асатурияна, дирижеров В.Широкова, В.Горелика, Ю.Кочнева, И.Семенова, Е.Хилькевича, Е.Терентьева, М.Тургумбаева...

В сущности, вечер оказался галантным поклоном всем – великим и малым, знаменитым премьерам и скромным кордебалетным, потому что искусство балета складывается из множества граней.

Конечно, особый шарм празднованию добавили выступления учащихся хореографического отделения саратовского колледжа искусств – такое название носит ныне преемник хореографического училища, созданного В.Адашевским. Многие из недавних выпускников колледжа уже танцуют ведущие партии в спектаклях театра: А.Курышова, Ю.Танюхина, М.Одинокова, Е.Дорогобед, А.Михеев, Г.Мигунов.

Восемьдесят лет – солидный возраст. Радостно, что за прошедшие годы балет не растратил творческого потенциала. В репертуаре театра рядом с такими призванными шедеврами хореографии, как «Спящая красавица», «Жизель», «Дон Кихот», «Щелкунчик», возникли новые спектакли – «Маскарад» и «Казанова», «Гойя» (на музыку саратовского композитора Елены Гохман) и «Мистерия танго». Каждый из них своих зрителей, а на одну из последних премьер – детский балет «Снежная королева» – очереди за билетами! Успехом пользуется и знаковый для Саратова балет В.Ковалёва «Девушка и смерть», поставленный В.Адашевским. Когда-то в нем блистала балерина Л.Борель, теперь в новой редакции его поставил руководитель труппы Валерий Нестеров.

Светлана МИКУЛИНА



Н.Колосова (Жизель)
и Д.Курынов (Альберт)
в балете «Жизель».
Фото Ю.КАБАНОВА

де» Пуни, Базиля в «Дон Кихоте» Минкуса и, конечно, принцев... Вместе со своей супругой Викторией Урусовой Адашевский на протяжении многих лет составлял славу и гордость саратовской сцены.

Главное детище Адашевского – хореографическое училище. Реализовать, воплотить в жизнь этот проект, преодолеть многочисленные препоны было нелегко, но Валентин Тимофеевич отчетливо понимал: чтобы саратовский балет развивался, постоянно будут требоваться молодые одаренные танцовщики. Консерватория, поставляющая кадры для оперы, у города имелась, а вот собственной хореографической школы не было, и Адашевский вознамерился во что бы то ни стало покончить с балетным сиротством.

То, что этот человек смог, сумел добиться открытия хореографического училища в Саратове, бесспорно, можно назвать настоящим подвигом. Не будь этого училища, не было бы у российского балета ни Дубровиной, ни Телиус, ни Стецюра, ни Чернобровкиной, ни молодых солистов саратовского балета Натальи Колосовой и Алексея Михеева...

Трехчасовой гала-концерт пролетел как мгновение. Искусные номера чередовались с экскурсами в историю театра. Наверное, не все зрители знали, что в последней четверти двадцатого века с саратовским балетом сотрудничали и ставили здесь спектакли выдающиеся мастера – О.Виноградов, Н.Долгушин, М.Лавровский. Добрые творческие связи соединили саратовскую сцену с П.Гусевым, И.Бельским, Н.Рыженко. Кстати, поставленный Н.Рыженко балет «Маскарад», в котором блистали Л.Телиус и И.Стецюр, был особенно любим зрителями.

Балетные и театральные принадлежности

Дебют
САЛОН

Товары для занятий:

- хореографией
- бальными танцами
- народными танцами
- художественной гимнастикой
- карнавальные костюмы
- аксессуары
- косметика

www.salon-debut.ru
тел. 237-49-42
ул. Валовая д.32/75
(угол Садового кольца и ул. Пятницкая)



Жизнь и смерть — НА СЦЕНЕ И ЗА КУЛИСАМИ

Знаменитый хореограф XX века Кеннет Макмиллан родился 11 декабря 1929 года в Данфермiline, Шотландия, и, как утверждают биографы, в детстве перенес много лишений. Затем семья переехала в Грейт Ярмаут, где Кеннет пошел в среднюю школу и, прочитав в библиотеке журнал о танцевальном искусстве, заинтересовался балетом. Ему улыбнулось счастье, и он начал бесплатно заниматься у педагога Филлис Адамс.

В 16 лет он поступил в балетную школу «Сэдлерс Уэллс», а через год в 1946 году был зачислен в труппу «Сэдлерс Уэллс Бэллей», ныне известную как Королевский балет Бирмингема.

В 1952 году Кеннет Макмиллан занялся хореографией под руководством всемирно известного английского балетмейстера Фредерика Аштона. Его ранние работы привлекли внимание Нинет де Валуа, поддержку которой он ощущал затем всю жизнь. Она заказала 25-летнему хореографу постановку балета «Концертные танцы» на музыку И.Стравинского, премьера которого состоялась в январе 1955 года.

Когда в 1963 году Фредерик Аштон был назначен директором Королевского балета, Макмиллан получил место хореографа. Затем в его биографии появляются Дойче опер в Берлине, где он руководит балетной труппой, Королевский Балет, с труппой которого он работал семь лет. В 1984-1989 годах Макмиллан — заместитель

художественного руководителя «Американ балле тизтр», которым руководил тогда Михаил Барышников.

По мнению специалистов, стиль Макмиллана сочетает классическую школу с более вольной, гибкой, почти акробатической лексикой, получившей свое развитие в Европе. Его интересуют темы войны, болезней, нищеты, смерти, и человек в этих трагических ситуациях.

Кеннет Макмиллан оставил большое творческое наследие. Среди его самых известных работ — балеты «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева, поставленный в 1965 году для Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева, «Нора» Ф.Мартена (1958), в основу которого положен «Дневник Анны Франк», «Элитные синкопы» на музыку рэгтаймов Скотта Джоплина (1974), «Анастасия» на музыку Б.Мартину (1971) о безумной женщине, объявившей себя дочерью Николая II, «Манон» на музыку Ж.Массне (1974), «Майерлинг» на музыку Ф.Листа (1978) «Айседора» на музыку Р.Беннета (1981), где показаны некоторые непривлекательные эпизоды из жизни знаменитой американской танцовщицы, а также «Принц пагод» на музыку Б.Бриттена (1989), «Зимние грезы» на музыку П.И.Чайковского по пьесе А.П.Чехова «Три сестры» (1991) и многие другие. Его последний балет «Дерево Иуды» был создан для Вивиан Дюрант и Ирека Мухамедова.

С 1998 Кеннет Макмиллан был президентом Института Бенеша. В своей практике он широко использовал записи балетов по системе Бенеша, постоянно работая в зале со специалистами в этой области и считая это частью постановочного процесса. Он использовал записи при постановке своих балетов на сцене других театров.

Перед смертью Кеннет Макмиллан работал над восстановлением балета «Майерлинг», который он хотел вернуть на сцену специально для Ирека Мухамедова. Спектакль об обреченной любви, о роковых страстях, ведущей к ужасной развязке, считается одним из лучших произведений хореографа.

Кеннет Макмиллан скончался от сердечного приступа 29 октября 1992 года за кулисами Ковент-Гардена во время показа «Майерлинга». После окончания спектакля генеральный директор театра объявил со сцены о смерти хореографа и просил зрителей склонить головы и покинуть театр в полном молчании.

В тот же вечер на сцене Королевского балета Бирмингема шел балет «Ромео и Джульетта».

Балетное сообщество широко отмечает юбилей Кеннета Макмиллана. Знаменательной дате посвящаются спектакли, телевизионные передачи, встречи, семинары, фотовыставки.

Соб. инф.

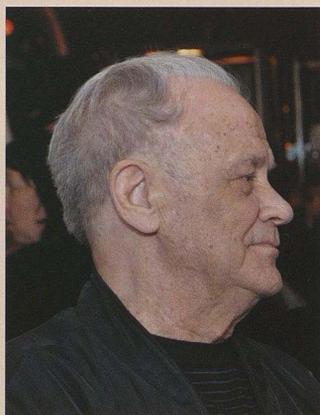
Поздравляем с юбилеем!



...народную артистку СССР,
балерину и педагога

Аллу Ивановну СИЗОВУ,

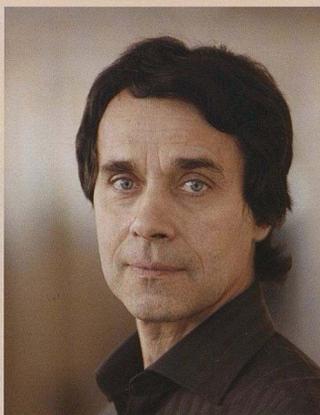
блистательную исполнительницу центральных
партий классического репертуара,
создательницу ярких женских образов в балетах
современных авторов, рождённых на сцене
Мариинского театра;



...заслуженного деятеля искусств Российской
Федерации, выдающегося педагога

Петра Антоновича ПЕСТОВА,

воспитавшего плеяду великолепных
мастеров балета, прославившихся
не только на отечественных,
но и на многих зарубежных сценах;



...заслуженного артиста Российской
Федерации, известного танцовщика и педагога

Михаила Вольевича КРАПИВИНА,

более двух десятилетий с успехом
выступавшего в спектаклях Московского
музыкального театра имени К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-Данченко, а ныне ставшего
наставником его молодых солистов;



...выдающегося деятеля балетного искусства,
председателя фонда «Международный
балетный конкурс – Варна», профессора

Эмила ДИМИТРОВА,

одного из создателей в 1964 году
престижного балетного форума, которым он
бесценно руководит почти пятьдесят лет.

Поздравляем...

...с наградой



Премии Москвы в области литературы и искусства за 2009 год «За сохранение лучших традиций русской классической школы балета» удостоена балетмейстер-репетитор Большого театра

Марина Викторовна КОНДРАТЬЕВА,

выдающаяся в прошлом балерина, ныне активно и плодотворно работающая с молодыми артистками знаменитой труппы.

...с почетным званием



Екатерина Шипулина



Александра Иосифиди



Игорь Колб



Илья Кузнецов

Указом Президента Российской Федерации Д.А.Медведева за заслуги в области искусства звания «заслуженный артист Российской Федерации» удостоены солистка балета Большого театра **Екатерина Шипулина**, солисты Мариинского театра **Александра Иосифиди**, **Игорь Колб**, **Илья Кузнецов**.



«ЗОЛОТАЯ МАСКА» — С БЮДЖЕТОМ!

Российская театральная премия «Золотая маска» объявила номинантов сезона 2008/2009.

Главная новость: несмотря на финансовый кризис и повсеместное сокращение мероприятий в области культуры, «Маске» удалось сохранить финансирование и, соответственно, всю свою программу в полном объеме. Это важно. Значит, по форме проведения фестиваля изменений не будет и можно спокойно переходить к осмыслению его содержания.

В номинации балетных спектаклей почти все игроки те же. Большой театр представлен лишь одноактными «Русскими сезонами» в постановке Алексея Ратманского, чье имя фигурирует и в числе номинированных хореографов. Правда, как хореограф Ратманский номинирован за другой спектакль – «Конек-Горбунок» Мариинского театра, который также участвует в фестивале самостоятельно и будет показан в Москве в начале марта в рамках традиционной программы «Премьеры Мариинского театра» вместе с «Вечером одноактных балетов» («Шотландская симфония», «В ночи», «Тема с вариациями»).

Оба балета Ратманского обусловили и выбор двух из претендентов на лучшую женскую роль. За «Русские сезо-

ны» выдвинута любимица «Маски» Наталья Осипова, за роль Царь-девицы («Конек-Горбунок») – Алина Сомова.

Остальные спектакли представляют театры Перми («Медея» Юрия Посохова), Новосибирска («Не все ли равно?» Баланчина) и «Бессмертие в любви» Эдварда Лянгя). Дебютант «Маски» – Музыкальный театр Карелии («Ромео и Джульетта» Кирилла Симонова). От Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко – «Na floresta», первое знакомство российской сцены с Начо Дуато. От питерского Театра балета Бориса Эйфмана – авторский полнометражный «Онегин».

Так получилось, что в списке претендентов не фигурирует ни один спектакль классического репертуара (с некоторой натяжкой для Баланчина). По словам представителей экспертного совета – не специально, никакой концепции поощрения новых постановок в критерии отбора заложено не было. Что же касается современной хореографии, то здесь большинство имен и вовсе новые. «Casting off» для труппы «Балет Евгения Панфилова» поставила молодой хореограф Лариса

Александрова, Денис Бородинский – автор выдвинутого спектакля «Мне жаль, что вы меня не поняли», а Екатерина Кислова – «Общежития» Театра-студии современной хореографии. Поборются за «Маску» и спектакли «классиков» жанра Аллы Сигаловой и Ольги Пона.

Таким образом, в список номинированных хореографов, помимо Алексея Ратманского, попали: Борис Эйфман, Кирилл Симон, Эдвард Лянг, Ольга Пона и Екатерина Кислова.

В единоборстве танцовщиков участвуют такие известные артисты, как Игорь Зеленский, Леонид Сарафанов, Андрей Меркурьев (за экспериментальную «Бедную Лизу»), Олег Габышев (за Онегина).

Проект «Легендарные спектакли и имена XX века» представлен на этот раз единственным спектаклем американского хореографа Марка Морриса «Дидо и Эней» – переводом на балетную сцену знаменитой оперы Генри Перселла. А вот участники внеконкурсной программы «Маска Плюс» пока не названы. Их обещано объявить в конце февраля.

Ольга ГОНЧАРОВА

СВОЕЙ ДОРОГОЙ

Свою первую хореографическую композицию на профессиональной сцене Алла Николаевна Шульгина поставила еще будучи студенткой ГИТИСа, где ее наставником был Леонид Михайлович Лавровский. Затем создавала спектакли на сценах Львова, Челябинска, Алма-Аты, Горького (Нижнего Новгорода), Казани... Работала и за границей.



В 60-х годах Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская пригласила Шульгину в ГИТИС в качестве своей ассистентки и преподавателя методики и композиции историко-бытового танца. В то время знаменитый педагог трудилась над книгой «Историко-бытовой танец», и Шульгина стала ее активной и верной помощницей.

1980-й год – начало нового этапа в творческой биографии Аллы Николаевны – уже как художественного руководителя вновь созданного на кафедре хореографии отделения педагогов бального танца. Через пять лет она организует из своих воспитанников уникальный коллектив – Ансамбль бального танца.

Годы идут, но и сегодня творческая деятельность Шульгиной не утратила динамики. Композитор Вячеслав Гороховский по ее сценарию сочинил балет «Рождество», сюжет которого основан на библейском сказании о рождении Христа – Божественного младенца. Одновременно Алла Николаевна озабочена созданием семинаров по повышению профессиональной культуры преподавателей школ и студий бального танца.

Недавно Алла Шульгина отметила юбилей – годы немалые, но ее активной жизни в искусстве танца возраст не помеха.

Г.ВИКТОРОВА

КОРОЛИ ТАНЦА

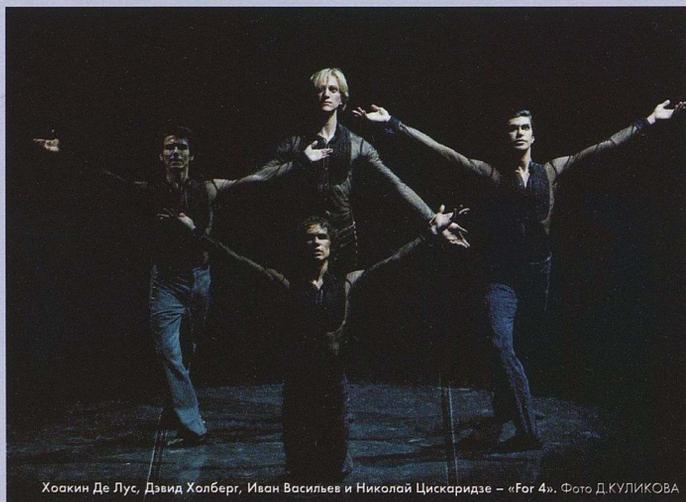
Три года назад по инициативе первых танцовщиков АВТ (Американского балетного театра) Итана Стифела и Анхела Корейи стартовал проект под звучным названием "Короли танца". К инициаторам присоединились Йохан Кобборг из Датского Королевского балета и Николай Цискаридзе из Большого театра России, так что всего королей оказалось четверо. Продюсером программы, которая имела заслуженный успех всюду,

где ее показывали, выступил Сергей Данилян (США).

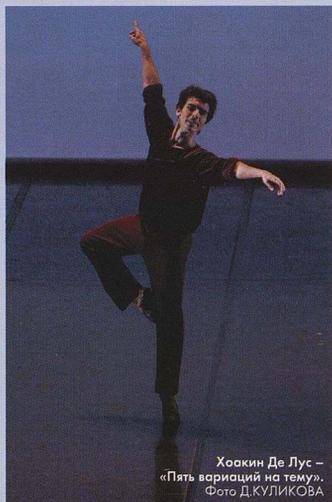
В ушедшем году «Короли танца» вернулись на международные подмостки, хотя состав команды поменялся. Из первого призыва на троне остался только Цискаридзе, другие примерили на себя короны впервые. Звездный гала танцевали уже названный лидер Большого, а также Дэвид Холберг и Хоакин Мануэль Карреньо из АВТ, Хоакин Де Лус из NYBC (Нью-Йорк Сити Бал-

ле), Денис Матвиенко из Мариинского и Иван Васильев из Большого театров.

По традиции вечер открывал фильм-презентация о подготовке мирового тура «королей», затем последовал балет «FOR 4» на музыку Ф.Шуберта в хореографии Кристофера Уилдона – своеобразная визитная карточка проекта, раскрывающая по мысли постановщика индивидуальные особенности каждого из участников программы.



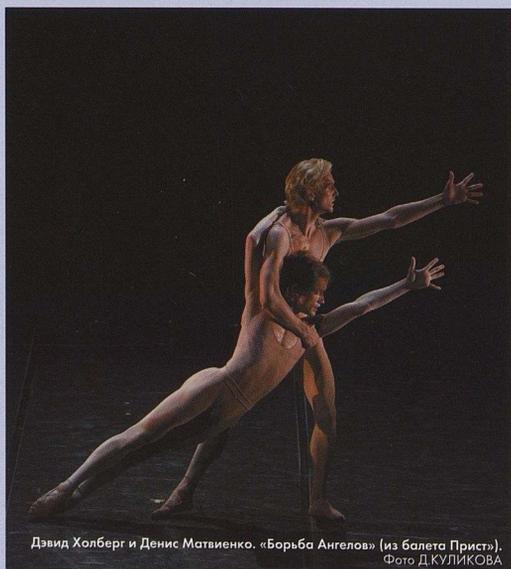
Хоакин Де Лус, Дэвид Холберг, Иван Васильев и Николай Цискаридзе – «For 4». Фото Д.КУЛИКОВА



Хоакин Де Лус – «Пять вариаций на тему». Фото Д.КУЛИКОВА



Денис Матвиенко – «Вестрис». Фото Д.КУЛИКОВА



Дэвид Холберг и Денис Матвиенко. «Борьба Ангелов» (из балета Прист). Фото Д.КУЛИКОВА

СНОВА В МОСКВЕ

Вторая – центральная – часть гала была отдана сольным выступлениям, исключение составил лишь венчающий ее дуэт из балета «Пруст» на музыку Г. Форе в хореографии Ролана Пети и исполнении Холберга и Матвиенко. При этом оба подготовили и в разные дни показов танцевали сольный номер «Танец блаженных душ» на музыку Х.-В.Глюка в хореографии Ф.Аштона. Матвиенко (меняясь с Васильевым) показал еще и «Вестриса»

на музыку Г.Банщикова в хореографии Леонида Якобсона – номер, поставленный в 1969 году для Михаила Барышникова.

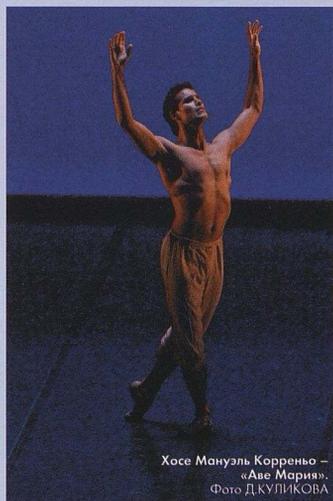
Хоакин Де Лус представил «Пять вариаций на тему» на музыку И.-С.Баха в хореографии Дэвида Фернандеса, а Хосе Мануэль Карреньо – «Ave Maria» на музыку Ф.Шуберта в хореографии Игала Перри.

Специально для римейка «Королей» Николай Цискаридзе подготовил

премьеру – мини-балет «Падший ангел» на музыку Г.Канчели и С.Барбера в хореографии Бориса Эйфмана.

Кульминацией же «Королей танца» 2009 стал балет «Ремансо» на музыку Э.Гранадоса в постановке Начо Дуато – изящный орис искусного в пластической каллиграфии хореографа, чье творчество в последнее время вызывает к себе неподдельный интерес мировой зрительской аудитории.

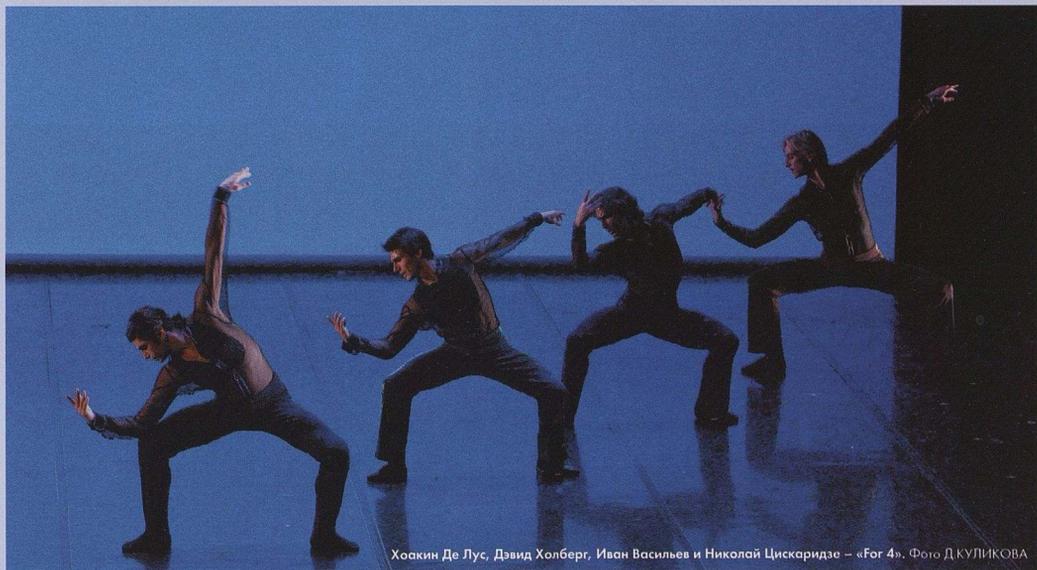
Соб. Корр.



Хосе Мануэль Карреньо –
«Ave Мария».
Фото Д.КУЛИКОВА



Николай Цискаридзе – «Падший ангел». Фото П.РЫЧКОВА



Хоакин Де Лус, Дэвид Холберг, Иван Васильев и Николай Цискаридзе – «Фог 4». Фото Д.КУЛИКОВА

АДАЖИО ВЕРЫ

Бывают такие ситуации, когда повод для события – важнее, чем само событие. Отнюдь не имея в виду качество исполнителей, это можно сказать о гала-концерте «Звезды балета – дар хоспису», прошедшем на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Просто в Москве до сих пор нет ни одного детского хосписа. А он очень нужен. Просто необходим.

Десять лет назад благотворительный Фонд имени Мариса Лиепы провел в Большом театре балетный вечер в помощь Первому Московскому хоспису. Тогда мэр столицы Юрий Лужков вышел на сцену и пообещал построить десять новых. Восемь из них уже открыты, еще два откроются вот-вот. Теперь необходимо еще один – детский. И здесь любая помощь хороша. Благотворительный Фонд помощи хосписам «Вера» и Фонд имени Мариса Лиепы смогли организовать концерт звезд балета, чтобы собрать деньги, а главное, привлечь внимание к проблеме. Очень рассчитывали снова увидеть Юрия Лужкова.

Символом вечера организаторы выбрали Лебеда – «Умиряющего лебеда» – символ русского балета. На сцене его воплотила солистка Мариинского театра Ирма Ниорадзе. Своеобразным продолжением лебединой темы прозвучала «Печальная птица» Касьяна Голейзовского, уже ставшая, похоже, «визитной карточкой» победительницы Московского международного конкурса Марии

Семеняченко. Еще один образ Лебеда воплотила Елена Казакова в адажио из «Лебединого озера». Вместе с Артемом Ячменниковым она выступила в па де де из балета «Раймонда». Красивая и молодая, пожалуй, даже слишком молодая для воплощения хрестоматийных образов классического репертуара пара на сегодняшний день привлекает внимание хорошими данными и молодостью как главной творческой краской.

Солистка Кремлевского балета Александра Тимофеева станцевала с Андреем Баталовым па де де из «Корсары» и с Михаилом Лобухиным «Диану и Актеона» (оба – из Мариинского театра). Гостя из Мариинского театра Виктория Терешкина с тем же Лобухиным блеснула техникой и темпераментом в непрерывном заключительном аккорде всех гала – па де де из «Дон Кихота», ставшим и финальной точкой, и эмоциональной кульминацией вечера. Второй по рангу на российской балетной сцене дуэт «на испанскую тему» из знаменитой «Кармен» исполнили солисты Большого театра Мария Александрова и Андрей Меркурьев. Меркурьева зрители смогли увидеть и в красивом современном номере «Адажио» (хореография А.Мирошниченко), который перекликался названием с бежаровским «Адажиетто» – мужским соло в исполнении Фаруха Рузиматова.

Неожиданно тему монологов подержала Илзе Лиепа – диалогом, соль-

ным (!) диалогом женщины и мужчины... в одном теле. Избитый эстрадный прием в трактовке Юриса Сморигинаса и прекрасной актрисы Илзе Лиепа вышел стильной актерской работой и законченной новеллой, рассказанной с выдержанной иронией. Ах, если бы снять со слова «выдержанный» наслоение негативных смыслов, как бы подошло оно для определения почерка этой актрисы! «Выдержанный» – в смысле способности отбросить со временем все лишнее и суетное и умения безошибочно сортировать важное и неважное.

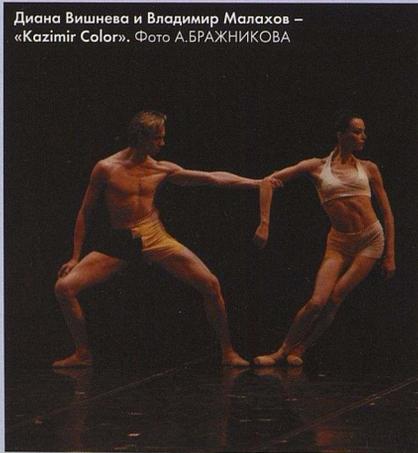
В том же смысле «выдержанной» была и Ирма Ниорадзе в дуэте из балета «Шахеразада» с Даниилом Корсунцевым. Без суеты и лишних движений – страсть в таком концентрированном виде, что известный по многим исполнениям дуэт выглядит совершенно неузнаваемым.

Художественной кульминацией стал дуэт «Kazimir Color» в постановке М.Бигонзетти, исполненный Дианой Вишневой и Владимиром Малаховым. Без пафоса и напора, самодостаточно и чисто, словно в космосе – недосыгаемо и загадочно, как и положено звездам.

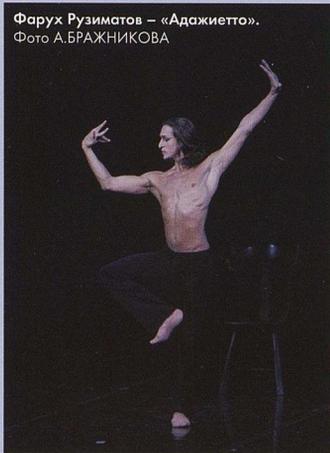
Звезды сделали все что могли. Теперь слово за теми, кто способен на конкретные поступки. К сожалению, столь ожидаемые представители властей на концерт так и не пришли...

Ольга ГОНЧАРОВА

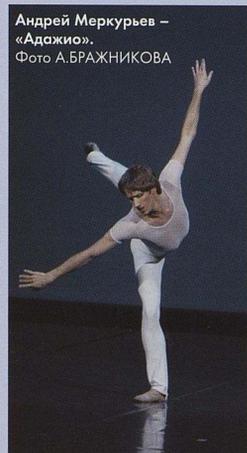
Диана Вишнева и Владимир Малахов – «Kazimir Color». Фото А.БРАЖНИКОВА



Фарух Рузиматов – «Адажиетто». Фото А.БРАЖНИКОВА



Андрей Меркурьев – «Адажио». Фото А.БРАЖНИКОВА



Конкурс-смотр В МИХАЙЛОВСКОМ ТЕАТРЕ

Конкурс-смотр хореографических училищ объявил Михайловский театр Санкт-Петербурга. В нём приняли участие представители трёх школ России – Московской академии хореографии, Санкт-Петербургской академии имени Вагановой и Новосибирского хореографического колледжа.

Торжественная церемония началась с оглашения приветствия в адрес организаторов и участников смотра от имени Президента России Дмитрия Анатольевича Медведева.

Художественный совет смотра под председательством народного артиста СССР, профессора Никиты Долгушина принял решение, согласно которому

Гран-при присуждён Ольге Смирновой (Академия русского балета имени А.Я. Вагановой).

Золотой медали удостоена Анастасия Соболева (Московская академия хореографии).

Серебряными лауреатами стали Дарья Бочкова и Клим Ефимов из Московской академии хореографии, а также Кристина Шапран (Академия русского балета имени А.Я. Вагановой), бронзовая медаль присуждена Анне Пигалкиной (Новосибирский хореографический колледж).

Дипломы получили Маргарита Солодова (Новосибирский хореографический колледж) и хореограф Дмитрий

Пимонов (Академия русского балета имени А.Я. Вагановой).

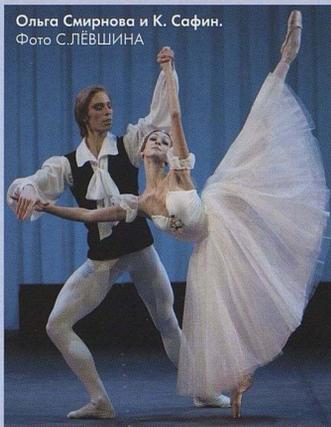
Гранты в размере 300 тысяч рублей для поддержки педагогических коллективов вручил руководителям школ участниц смотра председатель оргкомитета конкурса-смотра Владимир Хехман.

В гала-концерте выступили лауреаты конкурса, воспитанники Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, ведущие мастера Большого, Мариинского театров и Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, а также гости из Франции и Великобритании.

Анастасия Соболева.
Фото А.БРАЖНИКОВА



Ольга Смирнова и К. Сафин.
Фото С.ЛЁВШИНА



Кристина Шапран.
Фото С.ЛЁВШИНА



Дарья Бочкова и Клим Ефимов.
Фото А.БРАЖНИКОВА



Торжественное закрытие конкурса. Фото А.БРАЖНИКОВА





ВЕЛИКОМУ ХОРЕОГРАФУ *посвящается*

В Москве, у четвёртого подъезда дома №2 по улице Серафимовича, где великий хореограф современности Игорь Александрович Моисеев прожил более трёх десятилетий, установлена памятная доска с такой надписью: «В этом доме Игорь Моисеев жил с 1974 по 2007 годы». Её автор московский скульптор Саловат Шербаков. Памятная доска создана на личные средства Алишера Усманова и принесена в дар детищу Мастера – Ансамблю народного танца его имени.

сеев жил с 1974 по 2007 годы». Её автор московский скульптор Саловат Шербаков. Памятная доска создана на личные средства Алишера Усманова и принесена в дар детищу Мастера – Ансамблю народного танца его имени.

СВЕТИТ МЕСЯЦ, *светит ясный!*..



Сцена из спектакля «Царевна-лягушка»

Волжский народный хор имени П.Милославова показал премьеру вокально-хореографической композиции по мотивам русской народной сказки «Царевна-лягушка».

Необычность этого представления в том, что оно не характерно для традиционного репертуара народного хора, основу которого составляют отдельные хоровые и танцевальные номера. «Царевна-лягушка» – авторский спектакль, который от начала до конца придумала хореограф Надежда Малыгина.

В этом спектакле она выступает и как сценарист, и как режиссер-постановщик. Имея лишь сюжетную канву народной сказки, Малыгина вначале сочинила сценарий, а затем на его основе – яркое карнавальное сценическое

действие. Точно так же Малыгина работала над балетами «Дамы с собачкой» на музыку Р.Щедрина и «Beatles forever» в Самарском оперном театре и над балетом «Любовь и смерть» на музыку Полада Бюльбюльоглы в Екатеринбургском театре оперы и балета, где с нынешнего сезона она заняла пост главного балетмейстера.

Хореографический язык нового спектакля отличается оригинальностью и разнообразием. Он впитал не только традиционную лексику русских плясок, проходов и хороводов, но и классику – не случайно Малыгина всю жизнь работает с академическими балетными труппами.

Спектакль сочинен с учетом творческой специфики коллектива: в полной

мере использована красота народных песен, припевов, частушек, мелодий из его творческой биографии – «Светит месяц», «О, милая дева», «Во саду ли, во огороде», «Калинка».

В контекст действия органично вплетены танцевальные элементы поставленного когда-то Валерием Модзелевским номера «Чернобровый, черноокий» – одного из лучших в репертуаре коллектива. Интересное решение постановщика – сцена сна, в которой младшему царевому сыну снится не только его красавица-невеста, но и некая «сильфидная» пара – так возникает классический мини-дивертисмент в духе традиционных сцен сновидений – неременного атрибута больших классических балетов.

У каждого персонажа свой характер, индивидуальная пластика и танцевальный рисунок. На сцене действуют Царь и Кошей, красны девицы и добры молодцы, сыновья Царя и их невесты – сварливая боярыня, восточная красавица и лягушка, в которую в прологе Кошей превратил красавицу-девицу.

В «Царевне-лягушке» артисты Волжского хора работают с удовольствием, азартно, создавая на сцене замечательную праздничную атмосферу. Динамичности действия способствует красочное оформление спектакля Натальи Хохловой. Яркие ширмы, ловко переставляемые, быстро меняют место действия того или иного эпизода. На славу удался яркий, праздничный финал на мелодию «Светит месяц».

Валерий ИВАНОВ

ТАНЦЕВАВШИЙ СЕРДЦЕМ



Юрий Зорич в балете «Видение розы»

Мир покинул человек необыкновенной красоты, благородства и таланта, наиболее яркий представитель «Балле Рус» – Юрий Зорич, danseur noble, педагог и балетмейстер, звезда Бродвея и Голливуда. Он прожил богатую событиями жизнь эпохи расцвета балетного искусства XX века.

Юрий Сергеевич родился в Москве в бурном 1917 году. Семья отца по прямой линии происходила от аристократа Семена Гавриловича Зорича, служившего при дворе императрицы Екатерины и императора Павла. Среди многочисленных заслуг этого влиятельного вельможи было основание Шкловского благородного училища, которое затем было переведено в Москву и стало именоваться Первым Московским кадетским корпусом. Вошел в историю отечественного искусства и крепостной Шкловский театр Зорича, в особенности – его балетная труппа.

После революции маленький Юрий вместе с матерью и братом переехали в Литву, где одиннадцатилетний мальчик начал постигать тайны балета у известного в то время педагога Павла Петрова.

Истинно русскую школу Юрий Зорич получил от Ольги Преображенской, воспитавшей Агриппину Ваганову и других известных балерин. Он начал заниматься у нее в Париже в возрасте 14 лет и после четырех лет обучения стал выступать как профессиональный танцовщик.

Сначала – в труппе Иды Рубинштейн, а потом почти во всех пост-дьягилевских компаниях: «Балле Рус де Пари» Брониславы Нижинской, «Балле Рус дю колонель де Базиль», «Балле Рус де Монте-Карло» и «Гранд Балле» маркиза де Кузасса. Выступал и в Бродвейских мюзиклах, снимался в Голливудских фильмах.

Юрий Зорич с сожалением говорил о том, что никогда не видел Нижинского и Павлову, но гордился тем, что танцевал в постановках таких великих русских хореографов, как Михаил Фокин, Бронислава Нижинская и Леонид Мясин (который создал для него 18 балетов).

Зоричу посчастливилось выступать с Татьяной Рябушинской, Ириной Бароновой, Тамарой Тумановой и другими замечательными балеринами. Он танцевал с Иветт Шовире, которую считал великой актрисой и с которой, по его словам, у него всегда возникал «диалог в танце».

По воспоминаниям современников, Юрий Зорич обладал идеальными линиями, восхитительным лицом и необыкновенным сценическим обаянием. Мощные гран жетэ, великолепные пор де бра и яркая индивидуальность делали его одним из самых красивых танцовщиков времени. Известный критик Уолтер Терри писал, что Зорич в «Видении розы» являлся зримым воплощением аромата цветка, а свою коронную партию Фавна в «Послеполуденном отдыхе фавна» танцевал с изысканной грацией. После исполнения этих двух ролей интерес зрителей и критики к танцовщику не угасал в течение всей его сценической карьеры.

В течение многих лет Юрий Зорич объездил с гастролями Европу, Азию,

Австралию, Северную и Южную Америку. Эти триумфальные туры открывали новому зрителю красоту и сказочный мир русского балета, возрождая повсюду интерес к балетному искусству.

После окончания танцевальной карьеры Юрий Зорич открыл школу в Западном Голливуде, а затем в течение четырнадцати лет преподавал на факультете изящных искусств Университета Аризона в городе Тусоне, где и прожил до самой кончины.

В своих мемуарах «Магия русского балета» Зорич описал историю своей удивительной жизни, борьбу и триумфы, интриги и встречи с замечательными представителями балетной элиты своего времени. Книга вышла в США в 2000 году, а в 2004 году была выпущена в России.

Юрий Зорич – истинно русский танцовщик, пронесший преклонение перед русским балетным искусством и любовь к своей Родине через всю жизнь. «Русские танцуют сердцем», – утверждал он.

Он неоднократно приезжал в Россию, был на Московском международном конкурсе артистов балета и входил в состав жюри пяти конкурсов «Арабеск» в Перми. Его художественное видение, точность суждений и оценок неизменно вызвали уважение коллег, а его одухотворенное лицо всегда излучало свет и тепло.

Частый гость на творческих встречах и конференциях, Юрий Зорич являлся бесценной нитью, связывавшей нас с ошеломляющим миром «Балле Рус». Теперь эта связь оборвалась.

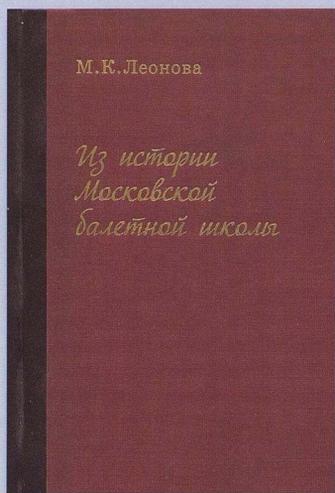
Наталья ЛЕВКОЕВА



Юрий Зорич в балете «Послеполуденный отдых Фавна»

Коллектив редакции журнала «Балет» выражает искреннее соболезнование члену творческого совета журнала **Никите Александровичу Долгушину** в связи с постигшим его горем – кончиной супруги **Александры Анатольевны**.

ШКОЛЬНЫЕ ВОЙНЫ



Я большой поклонник периодической таблицы Менделеева. Можно сказать, фанат. Знаете почему? Потому что открытие русского химика сделало ненужным целую гору разрозненных материалов про разные элементы. Книга ректора Московской академии хореографии Марины Константиновны Леоновой «Из истории московской балетной школы (1945-1970)» с известными допущениями в чем-то схожа с подобными «закрывающими технологиями». Введенный автором в научный оборот архивный материал извбавляет нас от бумажных поисков. Нет, исторический очерк не сводится к публикации максимально объемного корпуса документов. Цитируются только те, которые имеют отношение к раскрытию довольно непростого периода в развитии хореографического образования. Но тот факт, что каждый фрагмент стенограммы или приказа снабжен ссылкой на единицу хранения, позволяет сориентироваться тому, кто имеет, возможно, иные интересы в «хорео-археологии». Труд Марины Леоновой – прекрасный помощник для тех, кто умеет искать, кто знаком с «теорией поиска».

События, которым посвящено исследование автора, без скидок можно назвать драматическими. Тот, кто знаком с образовательным процессом с точки зрения педагога, знает, что войны вокруг учебных программ, нагрузок и междисциплинарных взаимодействий

ведутся порой нешуточные. Особенно в некие переломные периоды истории. К коим, несомненно, относится описанный М.К.Леоновой.

Со страниц книги с нами говорят ведущие хореографы и педагоги отечественного балетного театра: Федор Лопухов, Касьян Голейзовский, Ростислав Захаров, Игорь Моисеев, Леонид Лавровский... Они сражаются друг с другом за будущее доверенной им русской Терпсихоры. Сколько лет учить воспитанника – еще не самый главный вопрос. Куда важнее: каким быть народно-характерному танцу, кто должен обучать танцовщика актерскому мастерству. Поди, пойми, как должны выглядеть фольклорные движения, когда самый этот «фолк» нов, но переизбыточно энергичен и весь устремлен в грядущее, охвачен мобилизационным проектом не столько построения нового государства, сколько – нового человека. Но – уже опален войной, следовательно, мудр. У народа есть не только революционно-разрушительное прошлое, но и созидательный опыт Великой Отечественной: по нашим лекалам создавались и развивались многие балетные труппы послевоенной Европы (и не только Европы).

Русская школа классического танца была актуальна, как никогда.

Однако господствующий дискурс сознания творческой интеллигенции не мог отказаться от такой, например, составляющей, как «метод Станиславско-

го». Он стал отчего-то доминирующим на социалистической, рабоче-крестьянской сцене. Не избежал «реформаторского» влияния и балет. В предвоенные тридцатые танцевальные подмостки поддались Станиславскому. Это мы знаем. Не знали другое: какие баталии предшествовали его победе, принесшей, однако, несомненные успехи советскому искусству. Драмбалет был и остается интересным явлением и в России, и за границей. Опыт, можно сказать, мирового значения.

Горячность, дерзновенная отвага, скепсис, ирония – все присутствует в цитируемых в книге стенограммах, спрят в ней герои с фантастическим накалом.

Скрепляет и систематизирует эту словесную битву спокойный и рассудительный, предельно корректный, я бы сказал – умиротворяющий, голос самого автора. Такой, каким мы привыкли его слышать в выступлениях ректора Академии хореографии. И эта мягкость тона позволяет сохранить немалый исторический оптимизм при чтении достаточно суровой в своей беспристрастности книги. Книги, призванной, кроме прочего, еще раз напомнить, что новые боги требуют убийства и расчленения тел старых богов, что произведение искусства – всегда история такого жертвоприношения, а само оно – законное дитя разделения, кризиса. И других родителей у настоящего искусства нет!

Евгений МАЛИКОВ

УЧЕННЫЕ ЗАПИСИ и ожившие судьбы

Пятнадцать альманахов-сборников «статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке» вышло в свет, начиная с 2004 года. Как правило, темы материалов, которые публикуются в их восьми разделах, определяют специфику того или иного номера. Например, спец-выпуск 2005 года был полностью посвящен 90-летию со дня рождения С.Н.Головкиной, а 2009-го – фестивалю-смотру, посвященному 235-летию Московской академии хореографии. Это – так называемые целевые издания. В основном же, содержание вышедших в свет сборников отличается разнообразием, профессиональной культурой, широтой охвата проблем. Например, весьма привлекателен раздел «Страницы истории», где публикуются и исследования научно-исторического плана, и мемуары. Здесь можно познакомиться с воспоминаниями А.А.Джури «Из балетного прошлого». К сожалению, сейчас это имя мало что говорит современному балетоману, но в свое время Аделина Антоновна, итальянка по происхождению, окончила Московское театральное училище и в течение двенадцати лет оставалась ведущей солисткой Большого театра, танцевала балеринские партии в его спектаклях, а затем более 20 лет преподавала в

Московском хореографическом училище. Известной балериной и педагогом Московского училища была и Вера Ильинична Мосолова, мемуары которой, как и А.А.Джури, публикуются впервые. К столетию Веры Петровны Васильевой-Голейзовской В.Тейднер печатает свою беседу с артисткой – «Это все было, когда я училась в школе...». Надо заметить, что Вера Петровна в хореографическом училище училась и у Джури, и у Мосоловой.

Под рубрикой «Курсы повышения квалификации» помещены материалы, рассказывающие о Всероссийском семинаре повышения квалификации, о методике преподавания классического танца в младших классах хореографического училища. В разделе «Методика преподавания классического танца в младших и средних и старших классах» читатель знакомится с опытом выдающегося ленинградского педагога В.С.Костровицкой.

Раздел «Юбилеи» вобрал в себя материалы о юбилеях – Р.В.Захарове, Л.М.Лавровском, Ю.Н.Григоровиче, А.М.Руденко, Т.А.Устиновой, М.Т.Семеновой, А.М.Мессерере... В нескольких сборниках в разделе «Научно-исследовательская работа» помещена объемная статья М.К.Леоновой «Из исторического опыта Московской ба-

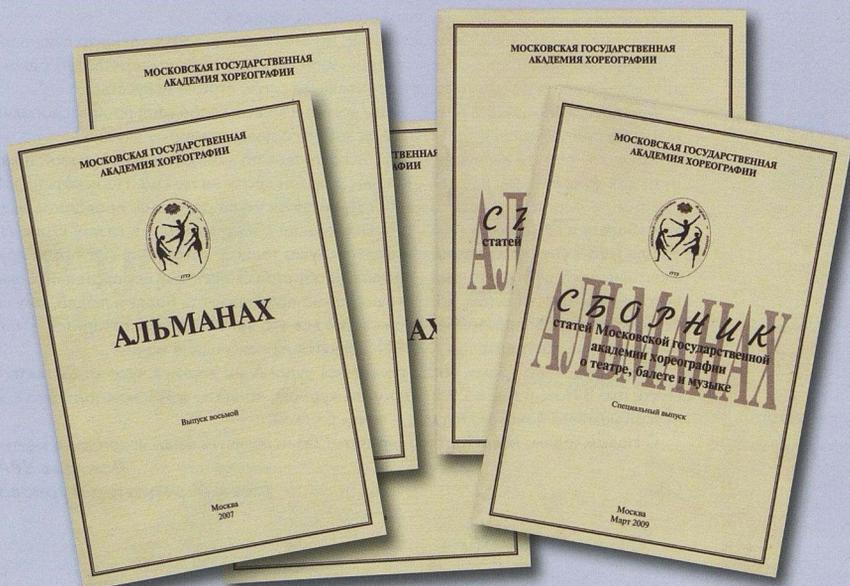
летной школы (1945-1970)», а также материалы по теме «Из истории русской балетной критики». Тем, кого интересуют «Вопросы теории и практики балетной педагогики», предлагаются статьи об основных техниках танца модерн, о мастер-классах в США, о семинаре по теме «Метод Чеккетти», о принципах построения основ русского народного танца. Для педагогов, классического танца, думается, будет полезно прочесть выступление Е.П.Гердт на методическом совещании в 1962 году.

Названия разделов «Аспирантура» и «Научная конференция студентов и аспирантов МГАХ» говорят сами за себя: читатели могут познакомиться с работами молодых авторов.

Обращает на себя внимание «Архив», где представлен «Практический словарь классического танца». Его автор Гейл Грант в ясной и доступной форме раскрывает суть балетных терминов, рассказывает об их происхождении. Перевод с английского – Н.А.Вихревой.

Читатель получает возможность перелистать историю училища – академии за более чем двухсотлетний срок, узнать и забытое, и совсем новое.

В.КОЛОБОВНИКОВ





Волшебная палочка

Новый год – это не только смена календаря, не только – традиционно – праздник хорошего настроения, взаимных поздравлений и пожеланий, не только подведение итогов прошедшего (что уже не празднично), но и – время помечтать.

А в мечтах так хочется увидеть балетного театра России новый расцвет. Увидеть успех новых в России отечественными авторами (композиторами, хореографами, художниками, артистами) созданных спектаклей. Порадоваться актерским открытиям и благодаря ним увидеть выразительные, с глубоким взглядом (как и было когда-то) лица героев.

В мечтах можно увидеть Большой театр во всей его прежней красе и главное – с тем завораживающим восторгом впечатлений, что рождался от соприкосновения с прекрасными творениями великой сцены.

В мечтах можно радоваться новым открытиям балетного репертуара Мариинского театра. Или представить себе, как предстоящим летом на гастрольных отчетах в столице покажут свои достижения балетные труппы российских городов.

Про последнее скажете – ностальгия. Да нет, – должна же в каких-то существенных чертах восстановить себя система, культурная политика, забота государства об одном из самых хрупких и вместе с тем много лет приносящим славу стране искусстве.

Хотелось бы помечтать о том, чтобы всегда и во всем побеждал профессионализм, а с ним – знание предмета, заинтересованная забота о деле, которому служишь.

Конечно, все эти мечты не смогут исполниться по мановению волшебной палочки, которую, как кажется, мы куда-то положили, и найти сразу не можем. Но искать надо!

Этим по мере сил и возможностей занимается наша редакция, продолжая издавать журнал «Балет» и его приложения – детский журнал «Студия Антре» и газету «Линия».

Для того журналом учреждены призы «Душа танца», который с 1994 года присуждается ежегодно, и «Мечта», который уже дважды обретал своих юных обладателей. Сами названия этих призов говорят о том, как сегодня важно поддерживать балет и людей, ему служащих.

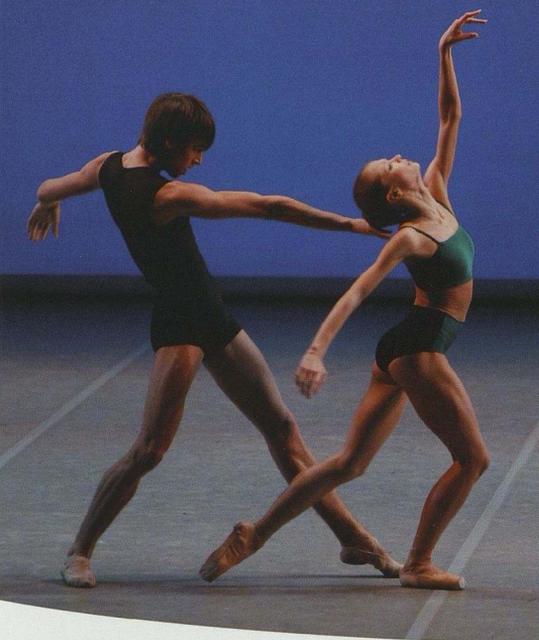
Пока нам удавалось не без сложностей все это выполнять, как говорится, в «штатном режиме». Но что ждет в Новом году? Исполнятся ли новогодние мечты?..

Новый год – это время, когда рождается чудо! А мы верим в чудеса. Скажете – как дети. Пусть так! В Новый год, в 29-й год жизни журнала «Балет», войти можно только с этой верой, пускай немного наивной, пускай – почти детской.

С Новым годом, наши герои и читатели! Да исполнятся ваши новогодние мечты!

Валерия УРАЛЬСКАЯ
главный редактор журнала «Балет»

«Московская Государственная Академия Хореографии выбирает Арлекин КАСКАД™»



ЛЕОНОВА Марина Константиновна

«С приобретением покрытия для пола «Арлекин» Каскад у нас практически не стало травм, экономится балетная обувь, а чистота в залах и на сцене повлияла на уменьшение вирусных заболеваний во время эпидемий.

Нашим выпускникам теперь не приходится адаптироваться к такому же покрытию пола в театрах, куда они приходят работать после школы.»



Ректор Московской государственной академии хореографии народная артистка России, профессор ЛЕОНОВА Марина Константиновна

HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®



Harlequin Europe SA
29, rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg
Tel. INTL +352 46 44 22
Tel. FR +352 46 44 99
Tel. DE +352 46 39 39
Free phone 00 800 90 69 1000
Fax +352 46 44 40
www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

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

Арлекин КАСКАД™ Классический

- ✓ Идеален для классического балета и современной хореографии
- ✓ Прочный и эластичный
- ✓ Не скользит и способствует хорошему вращению

Производится в следующих оттенках:



Дополнительная информация и образцы по телефону

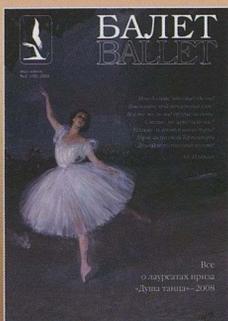
(8-10) 352 46 44 22

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

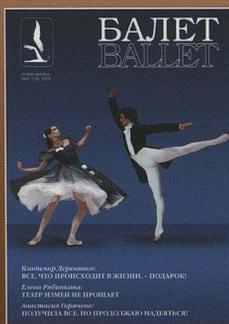
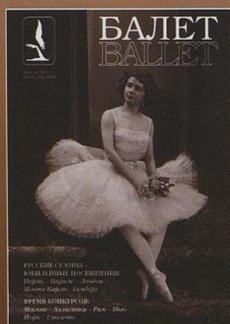
6 номеров в год



Линия.
Балет

журнал «Балет»

в газетном формате
10 номеров в год



Студия
Андре

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2010 год в любом почтовом отделении России
по Объединённому каталогу «Подписка на 2010 год»

«Пресса России» (зелёного цвета, том 1),

а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 129110, г. Москва, проспект Мира, д. 52, стр. 1 (м. «Проспект Мира»).

Телефоны: (495) 688-24-01, 688-28-42, тел./факс: (495) 684-33-51,
e-mail: mail@russianballet.ru

На издания можно подписаться:

ООО «Книга-сервис» тел.: (495) 680-95-22, e-mail: public@akc.ru

ООО «Вся пресса» тел.: (495) 787-34-47, 787-34-49, e-mail: allpress@sovintel.ru

ООО «МК-Периодика», тел.: (495) 672-70-42 (для иностранных подписчиков)
www.periodicals.ru;

ООО «Век информации» тел./факс: (495) 626-86-11, 626-42-76,
тел.: 8-905-598-50-71, e-mail: info@bookovka.com

Вы можете заказать наш журнал наложенным платежом
через интернет-магазин: www.bookovka.ru