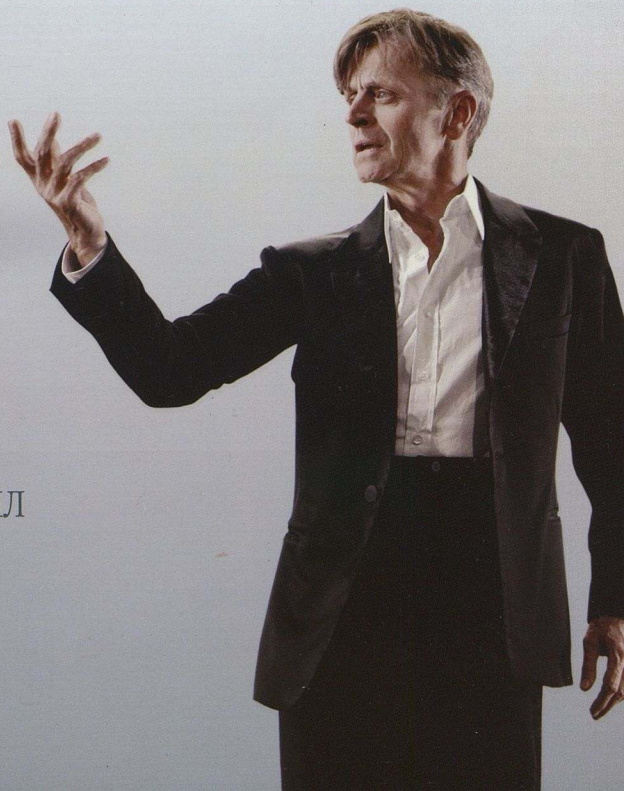




сентябрь-октябрь
№5 (164) 2010

БАЛЕТ BALLET

ИТОГИ СЕЗОНА:
РАЗГУЛ РЕСТАВРАТОРОВ



МИХАИЛ БАРЫШНИКОВ
ВСПОМНИЛ МОЛОДОСТЬ

БОРИС ЭЙФМАН ВЫСТРЕЛИЛ
ИЗ ПУШКИ

МАЙКЛ ДУГЛАС ПОБЫВАЛ
НА «СПАРТАКЕ»

ПАМЯТИ

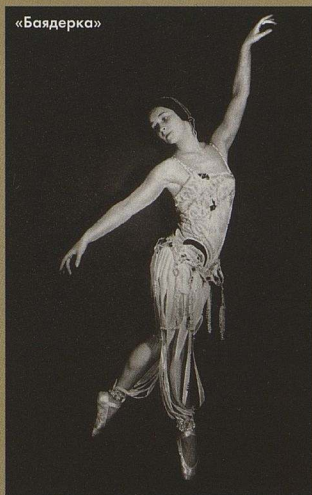


Пётр Вильямс.
Балерина Марина Семёнова.

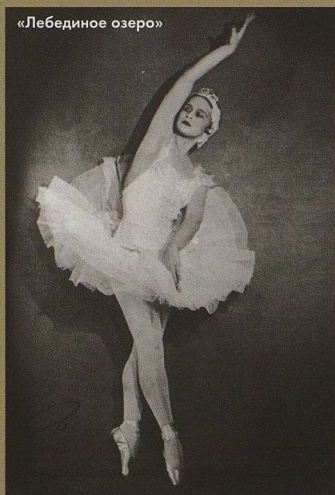
ВЕЛИКОЙ БАЛЕРИНЫ



«Баядерка»



«Лебединое озеро»



«Жизель»



Ушла из жизни легенда русского советского балета Марина Семенова.
Ее имя – целая эпоха в истории отечественного балетного искусства.
Прославленная балерина, выдающийся педагог. Ее нет,
но навсегда останется вдохновенный танец Марины Семеновой.

«Раймонда»



«Раймонда»



«Баядерка»





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 5 (164)
СЕНТЯБРЬ–ОКТАБРЬ 2010
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ BALLET

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
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2010

Учредители

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

Защита авторских и имущественных прав

Юридическая поддержка
«Крюков и партнеры»
WWW.KRYKOV.RU

Отпечатано в типографии:

«Диджитал экспресс»
Проспект Мира 56,
(495) 775-08-00, 933-87-68
Заказ № 2

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».

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)
В.Л. КОТЫХОВ (заместитель
главного редактора)
М.К. ЛЕОНОВА
Н.Г. ЛЕВКОВА
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

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

2 *Памяти великой балерины Марины Семёновой.*

НОВЫЙ БАЛЕТ

- 4 **И.Губская.** От минимализма к большому стилю
8 **В.Котыхов.** Бессильные порывы
10 **А.Фирер.** Любовь и смерть: трели и форшлаг
12 **Г.Иноземцева.** Сказка – ложь?
14 **О.Гончарова.** Tutti Поклитару
16 **В.Ванслов.** Зачем мы живем, зачем страдаем...
Рахманинов и Чехов в балете

20 ИТОГИ СЕЗОНА

25 ХРОНИКИ БАЛЕТА

БАЛЕТНЫЕ ЧТЕНИЯ. ИЗ НОВЫХ ДИССЕРТАЦИЙ

- 26 **М.Леонова.** Московская балетная школа:
факты и аргументы
28 **Е.Тихонова.** Балетная полиморфность гетевского
«Фауста». Трагедия Фауста или драма Грэтхен?

БАЛЕТ-ПАРАД

- 30 **О.Гончарова.** Бесконечные сады Чеховского фестиваля
32 **С.Коробков.** Сердца четырех
34 **А.Максов.** Созвездие Нуреева
36 **З.Даниленко.** Интраданс

БАЛЕТНАЯ ТЕМА

- 38 Ансамбль народного танца – вчера, сегодня, завтра
МИР БАЛЕТА
40 **Н.Аловерт.** Игра с прошлым
42 **Н.Аловерт.** Архитектура сюжетная и бессюжетная
44 **В.Игнатов.** Пигмалион и клоун божий

46 МЕЖДУНАРОДНЫЕ БАЛЕТНЫЕ КОНКУРСЫ БИБЛИОТЕКА БАЛЕТА

- 47 **М.Ячменёва.** Семь театров до Вечности...

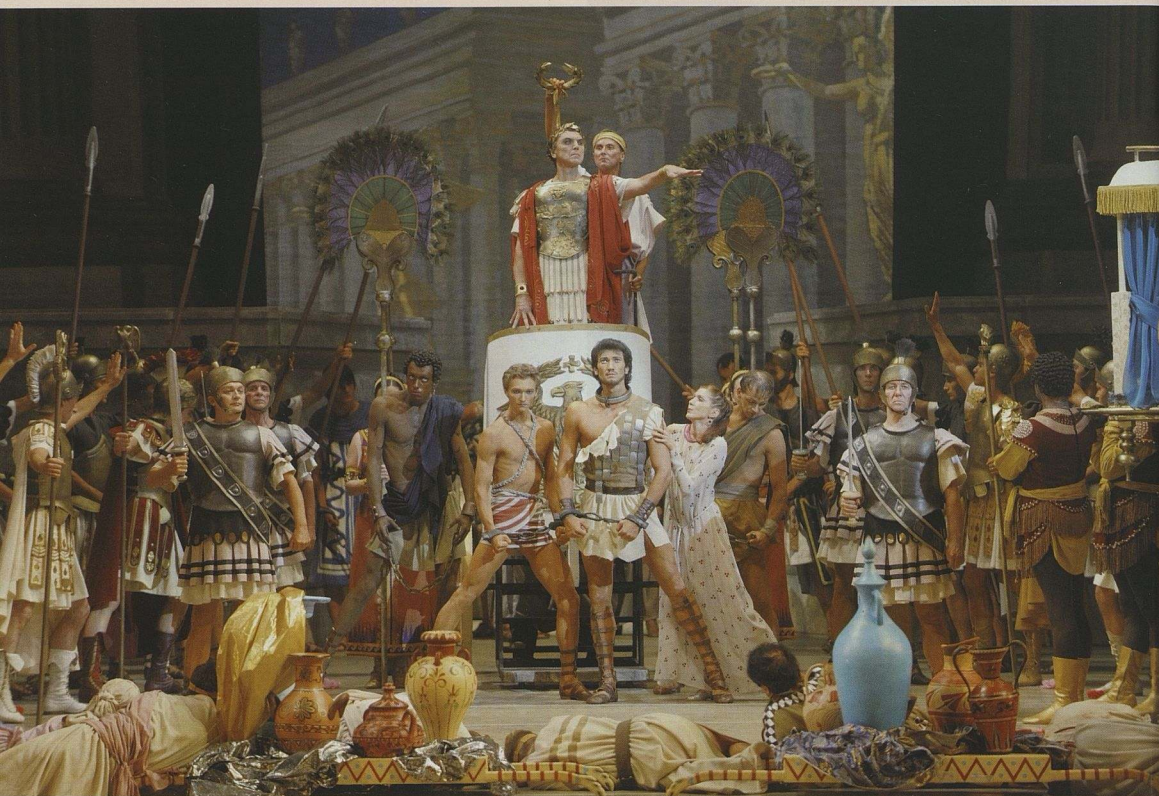
POST SCRIPTUM

- 48 **В.Уральская.** Что имеем – не храним...



На первой
странице обложки:
Михаил Барышников.

Фото Н.АЛОВЕРТ,
Julietta CERVANTES



Сцена из балета «Спартак».
Фото В. БАРАНОВСКОГО

Санкт-Петербург

ОТ МИНИМАЛИЗМА К БОЛЬШОМУ СТИЛЮ

Сразу два балета из советского прошлого вернулись в день сегодняшний. Под занавес завершающегося сезона премьеры представили Мариинский и Михайловский театры Санкт-Петербурга. Первый возобновил «Спартак» Арама Хачатуряна в постановке Леонида Якобсона, второй – «Лауренсию» Александра Крейна в постановке Вахтанга Чабукиани, редакцию которой осуществил главный балетмейстер театра Михаил Мессерер.

Главная сложность возобновления «Спартак» Якобсона даже не в собранном «всем миром» хореографическом тексте или грандиозном оформлении многонаселенного спектакля. Для труппы классического балета основная задача в том, что нужно танцевать балет не академической пуантовой лексики, базовой выворотности и устремленности в воздух, а той, что идёт от свободной пластики. Беспуантный танец – тест на героизм для балерин, привыкших вытягивать стопы, подгибая пальцы. Да и танцовщикам античные сандалии неудобны по той же причине. Труппа честно переучивалась

двигаться, тренировала незадействованные обычно мышцы и отработывала иную походку.

Вообще пластические «вольности» не были эксклюзивным поиском Якобсона, это направление просверкивало у того же Голейзовского, но выживало в основном в миниатюрах. «Спартак» – практически единственный прорыв в большую форму на этом поле.

Псевдоисторическое оформление «Спартак» – вполне стилизация Рима, скопировавшего и приукрасившего античность. Своего рода модерн в приложении к классическому

искусству. При этом сценографическая культура Валентины Ходасевич – из начала XX века. Грандиозность, театральность, населенность. «Спартак» Яacobсона невозможен вне этого масштаба.

В «Спартаке» четкая структура и режиссерское развитие действия. Первое действие – статика шествия победителей и бои гладиаторов на арене цирка, второе – сатурналии и восстание, третье – вакханалия в лагере восставших, пир у Красса, танцы Эгины, гибель и оплакивание Спартака. Между танцами вплетен сюжет. В этом плане – да, драмбалет. Но кто сказал, что балет должен быть лишен драматизма, если у него есть фабула, характеры, развитие действия? По сюжету – три битвы Спартака, и лишь третья – смерть, тоже победная.

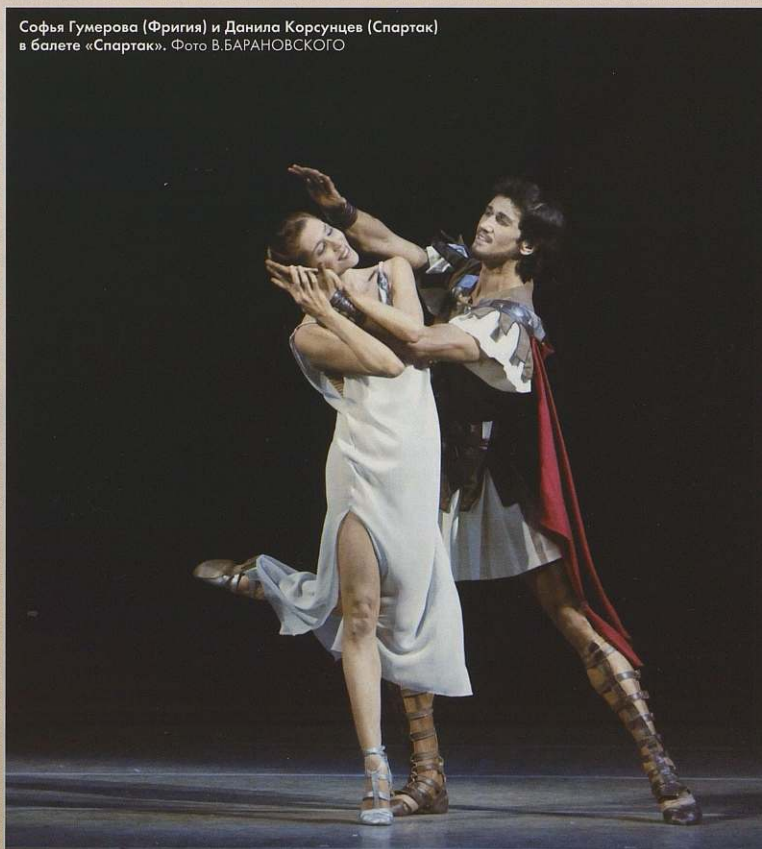
Первый спектакль больше вышел о предательстве, и главными стали исполнители «вторых» партий – Эгина и Гармодий. Екатерина Кондаурова сыграла яркую и независимую Эгину. В ней есть черты весталки, храмовой служительницы, соблазн и недоступность. Для чего не нужен Красс. Это Юдифь, которая защищает свой мир и увлекается. Героиня Кондауровой вообще свойственны ум, красота и некоторая статичность – ее гибкость не абсолютна, она не вьется лианой, скорее выстреливает упруго и хлестко, как прут. Юрий Смекалов – Гармодий, несколько не утративший благородства и достоинства. Здесь скорее выбор между личным и общественным. Он не воспринимается вождем, удаляющимся из лагеря восставших часть войска. Просто каждый из ушедших предпочел личное. Потому тема предательства – больше от личной совести героя, не задумавшегося о последствиях. Все зло – от женщины.

На премьере Спартака исполнял Игорь Зеленский. То, что в классических балетах считалось мужественной сдержанностью, здесь оказалось бессмысленной безликостью. Этот Спартак начисто потерялся в общей картине, не выделяясь ни повадкой, ни энергетикой. Случившееся с артистом в «Манон» чудо эмоциональности более не повторяется. При этом Спартаке Фригия Виктории Терешкиной – неobjазательное дополнение. Здесь особенно сказались неспособность артистки к актерским и пластическим интонациям: в финале оплакивание обернулось демонстрацией элементарной истерики. Неудачей второго спектакля, наоборот, оказались Эгина и Гармодий. У Юлии Махалиной Эгина – разбитная молодящаяся особа. Махалина не отличается безупречностью линий, к тому же если балерина не держится на пуантах – это еще не повод обуть сандалии. Сцены с Гармодием, отмеченные возрастным кокетством, выглядели неловко. Танец на пиру Красса с задорным подергиванием головой выглядел жалким и тяжеловесным зрелищем. Гармодий у Александра Сергеева получился довольно расчетливым, воспользовавшимся интересом Эгины, чтобы не быть вторым. Красс ведь стар, а военачальник – автоматически правитель. Впрочем, в спектакле Красс не прозвучал вообще.

Про Спартака получился второй спектакль. У Даниила Корсунцева герой прежде всего человек, а не вождь. Один из гладиаторов, оказавшийся в ситуации лидера. Любящий муж и в общем-то мирный человек, приспособленный не для нападения, но для защиты, – с чувством собственного достоинства. Спартак – герой и любовник, а еще – человек, камертон поступков которого – вечность (каждый поступок «эхом отзовется в вечности»). Спартак Корсунцева заметен в бою – и на арене, и в казарме, почти на ходу кто-то подает ему меч, кто-то факел. А когда он возвращается к Крассу, Фригия рванется навстречу. Истинная причина поступка Спартака: «ищите женщину» – ее рабство, болезненно осознанное при встрече в ночи. А убийство раба – повод, этих убийств в Риме – пачками.

Софья Гумерова – удивительная Фригия. Пластичные руки, красивые и упругие изгибы тела. Абсолютное чувство позы и жеста: в колеснице она выглядывает из-за плеча мужа, а не опирается рядом. Умение сыграть одновременность контрастных эмоций: радость и слезы ночной встречи. В дуэте этих исполнителей – абсолютное взаимопонимание, у Спартака и Фригии столько нежности, пронзительной лирики и музыки! У Спартака Корсунцева замечательное свойство – он умеет переждать и понять всплеск эмоций, дать женщине время выговориться. В дуэтах с Фригией – от этой встречи к прощанию перед боем и финальному оплакиванию – все меньше радости, все больше предчувствия неизбежности. Сцена оплакивания у Софьи Гумеровой, с ее природной органикой жеста, несуетностью, – потрясает! Это горе выглядит

Софья Гумерова (Фригия) и Данила Корсунцев (Спартак) в балете «Спартак». Фото В. БАРАНОВСКОГО



Екатерина Борченко – Лауренсия.

Фото предоставлено Михайловским театром



не только танцующим механизмом, но восстанавливать ощущение и понимание спектакля как театрального комплекса.

С подобной задачей столкнулся и Михайловский театр, также обратившийся к большому «стилю».

Последний раз фрагмент «Лауренсии» шел почти десять лет назад на Мариинском фестивале. Но полностью так и не возобновили: тогда советские балеты в Мариинке были не в чести, как и записанные в издержки сталинского режима драмбалеты. Хотя репутации «нетанцевального» противоречит и «Ромео» Лавровского, и тем более «Лауренсия» Чабукиани – танцовщика, который, похоже, и хореографом стал оттого, что ему везде казалось мало танца. В «Лауренсии» танец представлен во всех вариациях. Драматический бунт; пикирующая молодежь; классические вариации, па де де; па д'аксьоны примы и премьеры; характерные; гротесковый; ансамбли разной численности, кордебалетные танцы и сцены, – для релетиторской работы лучше не придумаешь.

У спектакля буйная родословная. Мастер благонамеренных возрожденческих комедий плаща и шпаги Лопе де Вега

как ритуал, и если поначалу даже крик беззвучен, то постепенно в горе пробивается нежность, и Фригия переходит к ритуалу посыпания тела землей. Интонации плача – от безудержного до высокого и чистого, когда надлежит принять судьбу, гордиться и помнить. Финальная поза, когда Фригия замирает как статуя свободы с гордо поднятой головой – это уже не горе, а память и утверждение свободы. Суровый стиль. Это – 1956 год. Спектакль с дыханием вечности, когда творили не для заработка, а потому, что могли только так, вопреки и несмотря.

Эпизодические танцы яркие сами по себе, хотя исполнение вполне способно подчеркнуть или погасить их выразительность. Есть разница, поставить Менадой (которую когда-то танцевала между прочих и Ирина Колпакова) Яну Селину или – наверное, от безысходности – Надежду Гончар. Но даже в эруском танце извилисто эротичная Надежда Батоева, Федор Мурашов и Антон Пимонов хороши, хотя половина хореографии почему-то не видна – может быть, был смысл «плыть по течению», а не играть. Второй состав, впрочем, благодаря Полине Рассадной, с непластичным корпусом, активно размахивающей руками-ногами, и вовсе потерялся. Гадитанский танец точнее прозвучал с соло Елены Баженовой, а египтянки неудачны. Даже Ретирий и Умиравший раб лучше выглядели не с ужимками Андрея Иванова, а более с горькой обреченностью Филиппа Степина.

После эпохи минимализма Мариинка взялась за большие спектакли. Теперь труппе придется осознать себя

Михаил Мессерер.

Фото предоставлено Михайловским театром



сочинил «поперек режима» почти публицистическую драму. Эта беспокойная современность возникла в балете Чабукиани: премьера в Кировском театре – современница гражданской войны в Испании, московская – свержения сталинского культа. Бунтарский дух, Чабукиани с его неистовым темпераментом, пронзающие пространство как летящая шлага па де ша Лауренсии, дерзко закинутые «испанские» руки (поза-характеристика, как аттиюд Авроры или арабеск Одетты, и как в «Раймонде» – национальный оттенок классических па). Оказалось, что у балета много памятных «фраз», как в оперных ариях или симфониях запоминающихся тем. Правда, хореографию не разобрать по мобильным рингтонам.

Из большого трехактного спектакля сделали двухактный. Но получился не концентрат, а довольно спокойное и не вполне связанное повествование, скроенное по рецепту московского «Класс-концерта»: по возможностям исполнителей. В сцене у ручья Фрондосо Марата Шемиунова обходит сцену с балериной на вытянутой вверх руке.

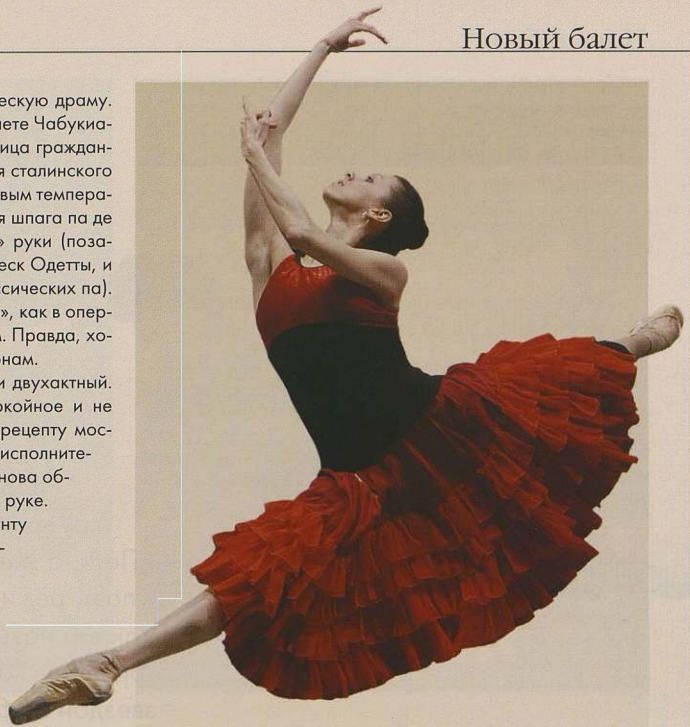
Поддержка больше подошла бы свадьбе или бунту (там, правда, вздымают шлем убитого командора), но это все, что есть у исполнителя из арсенала классического премьеры. А поскольку в труппе к тому же две действующие прима (притом, что «Лауренсии» требуется три, а с переделанным па де сис – без Хасинты и Паскуалы – пять), любая случайность обернется катастрофой с составами. К тому же в камерного «звучания» театре ведущие исполнили масштабной фактуры: театр – для «Тщетной», «Коппелии», «Арлекинад», солисты – под «Лебедино», «Баядерку».

В результате знаменитых по фото и кино поз и движений почти не заметно – то ли их нет, то ли они смикшированы. Главная героиня у Ирины Перрен не слишком выделяется на общем фоне и танцует монотонно. (Так можно, наверное, в «Лебедино», но в «Лауренсии» без игры акцентов не обойтись.) Однотонными получились отношения влюбленных, словно за плечами не один год благополучного брака. Спектакль предполагает и юмор, и лирику, и страсть, но даже командор возвращается после победных боев, словно с ежедневной прогулки по парку. Толпа на площади в начале спектакля повторяет схему «Дон Кихота», но в невнятной каше заметен только Фрондосо (который продолжает танец Чабукиани, показанный на занавесе), Паскуала заметнее Лауренсии, а Хасинта и вовсе мнется сбоку. То ли мало сцены, чтобы подать солистов, то ли краски костюмов невняты. Оформление Вадима Рындина словно в ровном свете – ни яркого солнца, ни тревожного сумрака ночи, ни пожара бунта. Музыка в оркестре под управлением Валерия Овсяникова кажется более красочной.

Еще «Лауренсия» – драчливый спектакль. Понятно, что драки и балет сильно различаются. И все же: Фрондосо так коично тычет в Командора арбалетом, что бояться можно только случайного выстрела. Пара солдат утаскивает Хасинту, словно сундук с награбленным. В общем, над сценическим движением еще работать и работать. Собственно эмоциональный диапазон, переходы от комедийных моментов к трагическим – труппе тоже не удалось. Небогат игровых и характерных талантов – танцы неглавных героев перешли в формат вставного дивертисмента.

Но хочется верить, что поработав над ошибками, труппе удастся вдохнуть в нынешнюю «Лауренсию» те страсть, огонь и блеск, которыми она кипела когда-то.

Ирина ГУБСКАЯ



Ирина Перрен – Лауренсия.

Фото предоставлено Михайловским театром

Балетные и театральные принадлежности

Дебют
САЛОН

Товары для занятий:

- хореографии
- 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)

Москва

Иван Васильев
(Юноша).
Фото Д.ЮСУПОВА
(Большой театр
России)



БЕССИЛЬНЫЕ *порывы*

Сегодня в это трудно поверить, но когда-то главным автором пластической композиции «Юноша и смерть» считался, не мэтр танца Ролан Пети, а Жан Кокто. Когда это было? Когда поэт, режиссёр, драматург, художник или, как его называли современники, – человек-оркестр, Жан Великолепный был ярчайшей звездой на богемном небосклоне Франции, а Ролан Пети – всего лишь начинающим балетмейстером.

На афише премьерного спектакля Кокто значился не только как сценарист, указывалось, что «танцы, декорации и костюмы подсказаны хореографу Пети, декоратору Жоржу Вакевичу и костюмеру Барбаре Каринска Жаном Кокто». Более того, спустя двенадцать лет, в 1958 году, Кокто юридически признали единственным автором спектакля.

Дух Кокто, его образ жизни, поэтические метафоры – то главное, что составляет суть «Юноши и смерти». И авторитарность, конечно, тоже. Перед премьерой произошел знаменательный эпизод. Пети ставил спектакль на джазовую композицию, развивающую тему популярной американской песни «Френки и Джонни». Но Кокто заявил хореографу, что этот музыкальный вариант его не устраивает. И взамен предложил «Пассакалью» и Фугу си-минор Баха. Об этом его решении исполнители узнали лишь в день спектакля. И можно себе представить их состояние. Но, естественно, подобное решение Кокто не было капризом. Ему нужен был Бах, а не мюзикхолльные мотивы. Гармония и могучее звучание Баха особо выделяли нервное, смятенное существование главного персонажа. Того, кто как и Кокто мыслит о смерти, и даже в счастливые мгновения жизни забывает о своём счастье. Конечно, нельзя отрицать и заслуг Пети, он хореограф, один из создателей «Юноши и смерти».

Вот к этой очень простой и очень непростой миниатюре, обошедшей после премьеры 1946 года многие театры, где выступали легендарные балетные артисты, обратился первый театр страны. А первый хореограф нашего времени (по возрасту и заслугам) – Ролан Пети в очередной раз перенёс своё творение на очередные сценические подмостки. И что же?

Блестяще выглядят исполнители премьерного показа Иван Васильев (Юноша) и Светлана Захарова (Смерть). Реальный, брутальный, сексуальный Иван Васильев и острая, пронзительная, холодная Светлана Захарова. Они эффектно изображают что-то вро-

Светлана Захарова и Иван Васильев
в спектакле «Юноша и смерть».
Фото Д.ЮСУПОВА (Большой театр России)



Екатерина Крысанова (Балерина).
Фото Д.КУЛИКОВА (Большой театр России)



Иван Васильев (Петрушка).
Фото Д.ЮСУПОВА (Большой театр России)



де любви-смерти, но ничего не проживают. Это игра двух звезд Большого театра, игра в страсть, болезнь, нервность. И никакой боли. Один момент выглядит очень смешно. Жан Кокто был заядлым курильщиком опиума. Есть в спектакле эпизод, где герой Ивана Васильева затягивается, но не трубочкой с опиумом, хотя подразумевается именно она, а сигареткой. И делает это очень забавно, как пацан, который в подворотне стрельнул сигарету у кого-то из прохожих. Такие юноши, как он, не тянутся к петле, висящей над сценой, не убегают вместе со смертью в парижскую ночь. Подобные юноши с радостью принимают овации зала и через секунду после того, как получают огромный букет цветов, забывают о том, что разыгранном спектакле. В общем с разорванным сознанием и печалью ничего у Большого театра не получилось. Наверное, поэтому, ведь всегда хочется недоступного, театр обратился к ещё одной бесконечно печальной пантомиме «Петрушке» Игоря Стравинского, Михаила Фокина и Александра Бенуа. В главной роли Иван Васильев, и вновь всё мимо темы, как впрочем и сама постановка, или как её именуют в программке «новая хореографическая редакция Сергея Вихарева». Вроде всё и старое, а там кто его знает. Поражает невероятная скука, которой веет от этой композиции а la russe. Что здесь происходит, в чем перец зарыт, не понятно. Персонажи кружатся в балаганном веселье, именуемом Масленицей. Висят какие-то сосульки, но больше всего впечатляет огромная связка разноцветных надувных шариков, это во время зимы. Какое-то время назад подобное украшательство любил в России при открытии дешевых бутиков.

«Петрушка» создавался Михаилом Фокиным на Вацлава Нижинского, исходя даже не из его уникальной танцевальной избранности, а из-за его тра-

гического дара. Александр Бенуа писал: «...Я не мог надивиться тому мужеству, с которым Вацлав решил выступить после всех своих «теноровых» успехов в роли этого ужасающего полукуклы, получеловека. Суть роли Петрушки в том, чтобы выразить жалкую забитость и бессильные порывы в отстаивании личного счастья и достоинства, все это не переставая походить на куклу. Роль вся задумана (как в музыке, так и в либретто) в каком-то «неврастеническом тоне», она вся пропитана покорной горечью, лишь судорожно прерываемая обманчивой радостью и иступлённым отчаянием...» Да, не только один Бенуа восхищался исполнением Нижинского в роли Петрушки. Но когда это было. Сейчас одни гримасы, ужимки, переплясы...Бесконечно длинная, тянущаяся постановка. В общем, заснуть и не проснуться.

Владимир КОТЫХОВ

Сцена из спектакля «Петрушка».
Фото Д.КУЛИКОВА (Большой театр России).



Любовь и смерть: трели и форшлагги

Когда-то трое танцовщиков Штутгартского балета вышли из-под крыла Джона Кранко и определили лицо современного танца конца XX – начала XXI вв. Это хореографы Джон Ноймайер, Иржи Килиан и Уильям Форсайт. Иржи Килиан на протяжении долгого времени (с 1975 года) возглавлял Нидерландский театр танца в качестве главного хореографа и артдиректора. Его спектакли в репертуаре самых известных балетных трупп мира. Килиан – поэт изысканной кантилены движения. Это абсолютно отлично от того самого акробатически-силового «социалистического советского стиля», которому обучены наши танцовщики, и к чему приучена отечественная публика.

Российские премьеры двух шедевров Иржи Килиана «Маленькая смерть» и «Шесть танцев» в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко венценосно украсили жаркий финал московского танцевального сезона 2009/2010.

Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко первым в России взялся за освоение «килианианы». Выбраны спектакли, которые уже лет двадцать входят в рейтинг мировой классики. «Маленькая смерть» и «Шесть танцев» объединены

общей атмосферной принадлежностью к моцартовскому галантному веку, общими аксессуарами – катающимися на колесиках дамскими черными кринолинами, дезабилье, напудренными париками. Сюиты отражают вневременной дуализм человеческого бытия: «Шесть танцев» – солнечную витальность жизни, «Маленькая смерть» – манкое объяснение смерти. Главное связующее звено опусов – неповторимо узнаваемый певучий язык Килиана.

«Маленькая смерть» – эротические дуэты, любовь и смерть в них живут где-

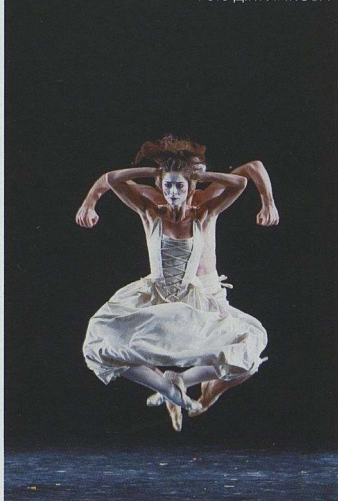
то совсем рядом: кто знает, может быть, смерть – и вправду столь же острый и сладкий укол, что и вершинное любовное наслаждение. Ведь бывает же, когда за карнавальной маской смерти прячется миленькое личико прелестной барышни. Комические «Шесть танцев» галантного века забавно исполняются танцовщиками в исподнем – мужчины в панталонах, дамы в корсетах, лица выбелены, с париков сыплется пудра... Маленькие истории безымянных дам и кавалеров, будто застигнутых врасплох, полны искрометного юмора.

Оригинальное название «Маленькая смерть» звучит по-французски как «Petite Mort» – высшая точка любви, оргазм. Килиан – чех, воспитанный в реалиях австро-венгерской культуры, где мелодика Моцарта входит в плоть и кровь с молоком матери, как у нас – музыка Чайковского, а в мировосприятии чехов любовь и смерть – понятия родственные. Из мрака вырисовываются полуобнаженные тела танцовщиков, начинающих синхронные дуэты с рапирами. Этот фрейдистский символ любви с острием смерти широко распространен в балете. (Во имя любви несущие смерть шпаги играют ключевую роль в драматургии таких репертуарных бестселлеров, как «Ромео и Джульетта» и «Жизель»). Перекачивание рапир, дуэтный альянс с ними – одновременно будоражающая кровь любовная прелюдия и азартная игра со смертью. Укол рапиры в сердце тождествен оргазмической кульминации. Танцы перемежаются пробегами танцовщиков с огромным черным покрывалом, летящим на высоко поднятых руках. Подбегая к авансцене, танцовщики разворачива-



Сцена из спектакля «Шесть танцев».
Фото Д.КУЛИКОВА

Сцена из спектакля «Шесть танцев».
Фото Д.КУЛИКОВА



ваются, и обратная волна покрывала как бы смывает предыдущих персонажей цунами страсти или дыханием времени. Из глубины сцены катятся к рампе кринолины, из которых выпархивают танцовщицы в нижнем белье и корсетах. Черно-белый дуализм присутствует не только в аксессуарах, где сочетаются белые парики с черными кринолинами, но и в танце. Шесть адажио пронизаны тонким сладострастием и изнуряющим томлением. Тактильная лирика с переплетением тел, ласкающими движениями рук и голеней, ртутно-перетекающие поддержки создают эротический флер происходящего. Но Килиан не делает акцента на плотской ипостаси любви. Мистериальная жажда обладания, зафиксированная в вынесенной на афишу позе – с распростертыми в полете руками-крыльями мужчина над сомкнутыми в замок ногами женщины – это мгновение перед финальной атакой. Перед высшей точкой проникновения – любви или смерти. В финале спектакля на сцену хаотично выкатываются пустые кринолиновые «скелетны» былых судеб – как полые сосуды, открытые для новой жизни и любви.

«Шесть танцев» – бурлескная карнавальная сюита масок, виртуозно скрывающих человеческую суть. Под забеленными лицами в пышущих пудрой париках скрываются забавные марионеточные существа, скальированные с разнохарактерных любвеобильных типов. Дамы забавляются с кавалерами, прыгающими по-лягушачьи на четвереньках, по-собачьи трясущими ножками, извивающимися по-кошачьи. За платьями-ширмами таятся кокетливые

мужчины, и порой в трио – дама оказывается лишней. Веселые пороки и эротическое баловство тут игристее брызг шампанского. Килиан виртуозно превращает академические движения в физиологические или бытовые трели и форшлагги, причем с тончайшим вкусом и куртуазной иронией. Обладая абсолютным видением музыки в пластике, Килиан с присущим только ему чутьем отанцовывает неотъемлемые контрапунктические «стандарты» венских классиков. Трели Килиан окрашивает чувственной конвульсией, а репризы – неудержимым восторгом. Тут дубасят друг друга по голове – пудра извергается облаками дыма. А то вдруг в кодовой точке в руках партнера вместо дамы оказывается кавалер. Килиан подчеркивает автономность танцевального существования отдельных частей человеческого тела. Так развязная «перикола» под три метра ростом, облаченная в кринолин, дефилирует на мускулистых волосатых мужских ногах. Франт, с которого срывают белье, оказывается, прикрытым лишь фиговым листочком и жеманно изображает декоративный испуг. По-марафонски охваченные любовной лихорадкой, персонажи то и дело падают без чувств в изнеможении флиртовой страсти. Дегустация библейского фрукта – зеленого яблока, нанизанного на шаг, видимо, метафорой лиричности остроты ощущений. Моцартианская легкость Килиана в «Шести танцах» виртуозно вплетена в амадевский солнечный мелос.

В финале с колосников летят мыльные пузыри, словно на вечеринке радужно отражая авантюры всех сцен, и танц-калейдоскоп предстает лопнувшим суетным блефом.

Эти балеты впервые исполнены под живую музыку, «Шесть танцев» и «Маленькая смерть» поменялись местами, а между ними исполняется «Анданте» для флейты с оркестром до мажор В.А.Моцарта. Маэстро Феликс Коробов дели-

Сцена из спектакля «Маленькая смерть».
Фото Д.КУЛИКОВА



катно ведет спектакль, дирижуя не только по-балетному удобно, но и сохраняя моцартовский звук. Артисты, занятые в килюновских балетах, продемонстрировали чудеса стилистической восприимчивости, мастерства и трудолюбия.

Практически достигнута бесшовность исполнения всех адажио, хотя длить кантилену не так просто, и опусы Килиана всегда требуют «втанцованности». Артистов лишь сдерживают пока аксессуары – слишком много в балете предметов: рапиры, покрывало, катающиеся кринолины, в обращении с которыми нужна «жонглерская» сноровка, и к этому надо привыкнуть. Достижение труппы и в том, что тонкий юмор танцовщицы не превращают в капустник, а в подаче эротики «знают меру». Похвалы достоин весь женский состав, а среди мужчин особенно выделяются Семен Чудин, Дмитрий Хамзин и Георги Смилевски.

Александр ФИРЕР

Сцена из спектакля «Маленькая смерть».
Фото Д.КУЛИКОВА





Сцена из балета «Тысяча и одна ночь». Сценография Таира Салахова.
Фото Р.ВОЛОДЧЕНКОВА

Москва

Сказка – ложь?

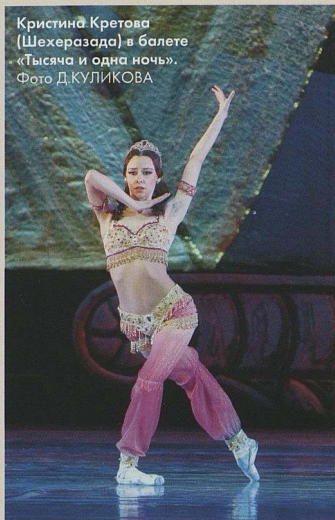
«Сказка – ложь, да в ней намек, добрым молодцам – урок», – с детства живут в нашей памяти эти слова Пушкина, завершающие одну из его сказок. Но задумывались ли мы когда-нибудь над тем, что понимал под словом «намек» великий поэт и какой «урок» должны извлечь из рассказанной им истории «добрые молодцы»? Тогда как «намек», который содержится в каждой сказке и «спрятан» за фантастическим сюжетом и чудесами, – её философская идея, проповедь разума и благородства, её общечеловеческая истина. Наверное, поэтому в XXI веке для нас по-прежнему привлекательны легенды, мифы, притчи, рожденные воображением и талантом народа не одну тысячу лет назад. Пример тому – истории, которые рассказывала шаху Шахрияру прекрасная Шехеразада в течение тысячи и одной ночи. Их занимательные сюжеты, выразительно очерченные образы, взаимоотношения и поступки героев, неоднократно привлекали внимание деятелей театра, в том числе – и балетного.

В минувшем сезоне театр «Кремлевский балет» предложил зрителю свою версию балета Ф.Амирова «Тысяча и одна ночь» (хореограф-постановщик Андрей Петров, художник-постановщик Таир Салахов, художник по костюмам Ольга Полянская, ассистенты хореографа-постановщика Людмила Чарская, Валерий Рыжов; в спектакле принимает участие симфонический оркестр имени С.В.Рахманинова под руководством дирижера Александра Петухова).

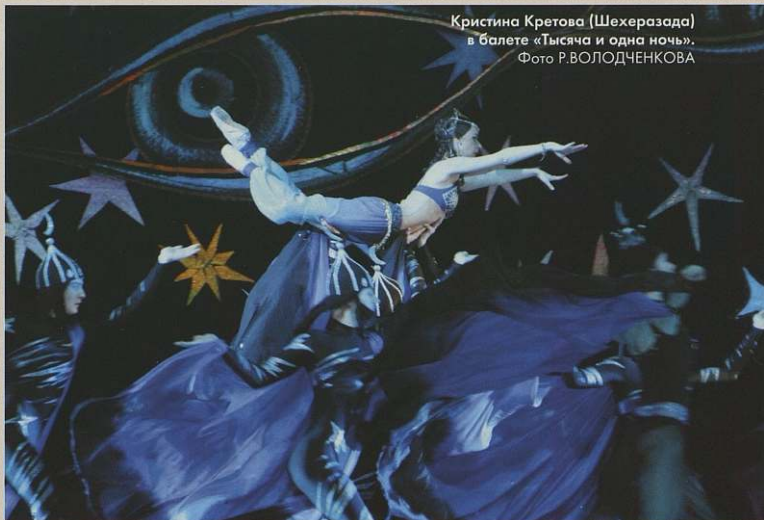
Впервые это произведение Ф.Амирова увидело свет рампы в 1979 году в Баку, на сцене Театра оперы и балета имени М.Ф.Ахундова, затем азербайджанская труппа показала балет на гастролях в Москве. Большой успех в столице привлек к партитуре внимание других отечественных театров – Воронежа, Нижнего Новгорода, Донецка, Новосибирска... И вот спустя три десятилетия новый дебют «Тысячи и одной ночи». По словам А.Петрова, его привлекло в со-

чинении гармоничное сочетание всеми любимого литературного первоисточника (авторы либретто М. и Р.Ибрагимбековы, Н.Назирова) и красочной, современно звучащей и сегодня музыки Фикрета Амирова, а также исполненные очарования образы Востока.

В этом многокрасочном сценическом полотне ароматом восточной экзотики овеваны все его составляющие – музыка, хореография, сценография. Переплетения сюжетных ситуаций, внешний облик



Кристина Кретова
(Шехерзада) в балете
«Тысяча и одна ночь».
Фото Д.КУЛИКОВА



Кристина Кретова (Шехерзада)
в балете «Тысяча и одна ночь».
Фото Р.ВОЛОДЧЕНКОВА

их участников, элементы декорационного оформления – во всем ощущается стилистика древних арабских миниатюр. Вместе с тем сложные и порой неожиданные построения и ракурсы танцевальных комбинаций, когда затейливое кружево плавно текущего пластического текста словно взрывается головокружительными и акробатическими элементами, «разрушают» неспешный эпический характер хореографического повествования, придают ему эмоционально динамичный, нервный характер. Герои сказок Шехерзады «говорят» с нами на языке, в котором мы при всем его восточно-сказочном колорите слышим сегодняшние интонации и «выражения». И – повторим еще раз – говорят о тех вечных истинах, безусловность которых подтверждает многовековую жизнь человечества.

Балет, как и сами сказки Шехерзады, ставшие первоосновой его сценария, густо населен персонажами: Аладдин, царевна Бадур, Синдбад, Алибаба и разбойники, птица Рух, Джинн из лампы, Султан, Бродяга... У каждого – своя роль в сюжете, своя драматургия поведения, свой сценический облик. Они – эти зарисовки с натуры живые, разнообразно достоверные ярко колоритные – складываются в нашем восприятии в многоцветную галерею человеческих портретов. Несмотря на краткость своего появления на сцене, образы, созданные в этих мини-спектаклях Натальей Балахничевой, Александрой Тимофеевой, Михаилом Мартынюком, Сергеем Смирновым, Сергеем Васюченко, Германом Жуковским, Михаилом Киришиным, Александром Чербуниным, Дмитрием Кожемякиным, Кириллом Ермоленко и их кол-

легами, остаются а памяти. Как и Шархрияр Михаила Евгенова, как его неверная жена Нурида Али Хасеновой и ее раб Максуд Айдары Шайдуллина, как Визирь Романа Мартишкина и Палач Юрия Белоусова.

Драматургический стержень спектакля – образ Шехерзады. Он призван «стянуть» в единое целое отдельные эпизоды сюжетно-танцевального калейдоскопа. От исполнительницы центральной партии требуется не просто высокая техническая оснащенность, но танец такой внутренней наполненности, который помог бы эмоционально «охватить» масштабы сцены Кремлевского дворца и происходящего на ней действия. Такие качества своей артистической индивидуальности демонстрировала, выступая в этой роли, Кристина Кретова. Но ставшая в двух спектаклях «Тысячи...», она перешла в труппу Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. Так что теперь от того, кого мы увидим в этой партии балета, во многом зависит успех его дальнейшей жизни.

Актерские удачи солистов поддерживаются и укрупняются выразительным ансамблем кордебалета, в чем немалая заслуга педагогов-репетиторов Людмилы Чарской, Галины Шляпиной, Владимира Кошелева, Андрея Кондратова, Вадима Кременского, Валерия Рыжова.

Отдельно следует сказать о художнике Таире Салахове. Выдающийся мастер, он хорошо известен и популярен в России как живописец, создатель замечательных полотен. Его творчество театрального художника, тем более сценографа балетных спектаклей, нам почти не известно. А участие в поста-

новке «Тысячи...» на кремлевской сцене показало, каким интересным видением хореографического действия обладает Салахов, и как жаль, что в этом качестве в России он мало востребован.

Хочется надеяться, что сам факт появления на московской сцене балета Ф.Амирова «Тысяча и одна ночь» станет началом возрождения взаимодействия национальных культур стран СНГ.

Галина ИНОЗЕМЦЕВА



Наталья Балахничева
(царевна Бадур) в балете
«Тысяча и одна ночь».
Фото Д.КУЛИКОВА

Tutti Поклитару

Хореограф Радугу Поклитару, возглавляющий «Киев модерн балет», всегда не предсказуем в своих хореографических композициях. Вот и этим летом он представил на суд поклонников и противников нечто неожиданное. Помимо одноактовки «Квартет-а-тет», поставленной (и не востребованной) по заказу Эндховенского фестиваля, Поклитару сочинил дивертисмент «Con tutti instrumenti», где рядом с собственными миниатюрами поставил в программу номера в постановке артистов своей труппы. Получился своеобразный workshop и мастер-класс одновременно. Пожалуй, из всех попыток последнего времени «открыть» новых хореографов посредством различных конкурсов, фестивалей и всеми другими возможными способами эта – самая удачная.

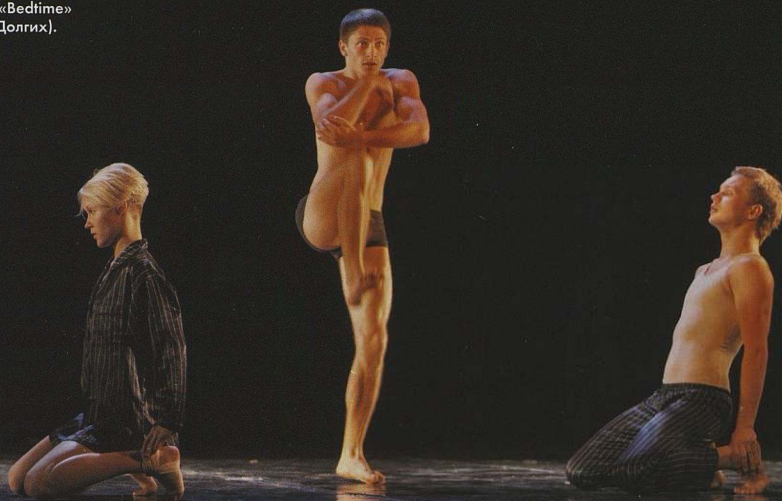
Предложив артистам поставить что-нибудь для новой программы, Поклитару вынес первые наброски на общий совет. Все могли высказать свое мнение об увиденном, обсуждать, соглашаться или не соглашаться с остальными. В результате дивертисмент пополнился работами шести хореографов, соседствующих с опусами руководителя труппы. Ощущение потрясающее. Самое удивительное во всей истории – это непохожесть ребят, в том числе и на Поклитару. У каждого – собственный язык и образы, и никаких «маленьких Радуг». Замечательный драйв молодости, азарта, творчества, всего, что вкладывается в понятие «студийность». Шесть молодых талантливых ребят в одной небольшой труппе, и это притом, что новых хореографов, как нас убеждают, сегодня вообще не рождается!

Работа Анастасии Харченко «Балаганчик» на музыку Моцарта – симпатичная сюжетная миниатюра «под кукольные

страсти» в современном виде. Александр Маншилин сам исполнил свой номер «Бесенята». Два дуэта представил переживающий период увлечения Жаком Брелем Владимир Митев. Первый – декоративный, страстный, азартный, близкий скорее эстраде, он станцевал сам с Еленой Симоновой. Второй – более лиричный и чувственный – доверил Анне Велико и Сергею Кону.

Самый взрослый и профессиональный артист труппы Руслан Баранов (Сантах) представил номер, созданный в жанре контактной импровизации. Это тот редкий случай, когда контактная импровизация становится превосходным стилистическим и лексическим материалом, превращается в интерпретации сильных профессионалов из лабораторных опытов в самобытное сценическое произведение: отдельный стиль, отдельная пластика, в которой великолепно работает сам автор и его партнерша Светлана Пашко – единственная

Сцена из миниатюры «Bedtime»
(хореография Елены Долгих).
Фото А. КАЛИВОД



танцовщица, специально приглашенная для участия в этой программе.

Елена Долгих – одна из главных «звезд» труппы Поклитару, востребованная и с большим репертуаром, предложила номер с собственным языком, тщательно проработанной пластикой, легкой мыслью и светлой интонацией – свойствами, для женской хореографии вообще не свойственными. Плюс собственное исполнение, добавляющее азарта и искренности, где ей очень помогли партнеры Сергей Клименко и Александр Турчин.

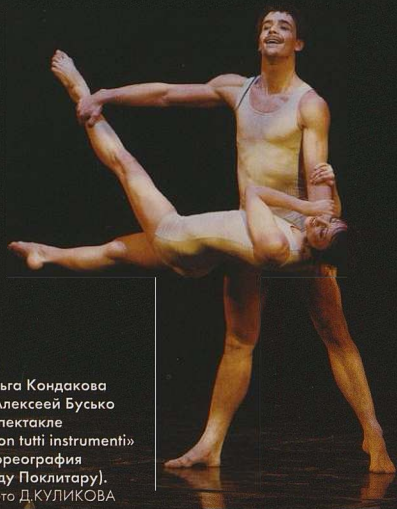
Искрометный финал в постановке Алексея Бусько – столь же жизнерадостен, как и выбранная для него музыка Моцарта. «День из жизни театра» проиллюстрировали с юмором и любовью всей труппой. Вся жизнь артистов – в масках и без. Удалось уговорить выйти на сцену самого мастера, который изобразил творческий процесс создания танца.

Фрагмент из спектакля «Квартет-о-тет» (хореография Раду Поклитару).
Фото А.КАЛИВОВ



любви» на музыку Вивальди (с теми же великолепными Ольгой Кондаковой и Алексеем Бусько) и является фрагментом в «Баркароле» (исполнительница Анастасия Харченко), отчасти объединяя действие и придавая ему внутреннюю цельность, несмотря на заданную самим названием «Дивертисмент» разностильность. Но главная объединяющая черта – это энергетика, идущая со сцены, единая творческая позитивная волна, на которой работают хореографы и артисты.

Ольга ГОНЧАРОВА



Ольга Кондакова и Алексей Бусько в спектакле «*Con tutti instrumenti*» (хореография Раду Поклитару).
Фото Д.КУЛИКОВА

Ольга Кондакова и Алексей Бусько в спектакле «*Con tutti instrumenti*» (хореография Раду Поклитару).
Фото Д.КУЛИКОВА



Что же до работ самого Поклитару, то ясно, перед нами не просто талантливый хореограф, а мастер, способный заключать эмоциональную творческую идею в лаконичные и изысканные формы, играть ими изящно и парадоксально. В программе и несколько старых номеров, бесхизно «гулявших» по балетным конкурсам, – таких как «Танцем Перголези» и «Мазурка», и новые, специально поставленные. Из последних – давший название всему дивертисменту номер «*Con tutti instrumenti*», который уже успел принести хореографу приз Международного конкурса «Арабеск», а его исполнителям, замечательным танцовщицам Ольге Кондаковой и Алексеем Бусько, – целый букет призов того же конкурса. Раздутые оперные страсти, нарочитая театральность и вся жизнь, прожитая за секунды на глазах у публики, поданы иронично и с динамикой, от которой захватывает дух. Наверное, тему человеческой жизни от рождения до старости можно на этом этапе обозначить как основную для Поклитару. Тема в чистом виде проходит в миниатюре «Четыре поры

Зачем мы живем, зачем страдаем...

Рахманинов и Чехов в балете

В то время, как столичные хореографы заняты поисками путей выхода из кризиса, выражающегося в отсутствии новых больших идей и вытекающим отсюда повальным увлечением реставрацией как старых классических балетов, так и драмбалетов советского периода, в музыкальных театрах регионов смело экспериментируют и создают спектакли, приобретающие значение для культуры в целом. Пермь и Екатеринбург, Челябинск и Новосибирск, Казань и Красноярск все больше накапливают позитивный хореографический опыт, который, безусловно, не пройдет бесследно для развития балетного театра.

Челябинский театр оперы и балета ожил с приходом в качестве художественного руководителя хореографа Константина Уральского: репертуар обогатился, появились спектакли и хореографические номера, стимулирующие развитие балетной труппы.

После значительного философского спектакля «El Mundo de Гойя», получившего положительную оценку прессы и удостоенного Государственной премии Правительства Российской Федерации, в июне 2010 года состоялась премьера двух одноактных балетов: хореографической композиции на музыку Второго фортепианного концерта С.В.Рахмани-

нова и спектакля «Чехов. Отражения» на музыку П.И.Чайковского.

Второй фортепианный концерт Рахманинова воплощен на сцене как бессюжетный балет, который иногда принято называть «танцсимфонией». Следует отметить, что произведение такого жанра, давно уже распространенного во всем мире, появилось в репертуаре Челябинского театра впервые, что само по себе важно, ибо расширяет художественные горизонты и труппы, и зрителей, знакомит с новой системой построения хореографического целого. Известно, что шедевры в этом жанре создавал Джордж Баланчин. Констан-

тин Уральский следует его традиции, но отнюдь не выступает апологетом. Он находит собственные пути воплощения музыки в хореографии: бессюжетная лирико-драматическая «танцсимфония» явно его привлекает. Уже ранее он воплотил на балетной сцене Первый фортепианный концерт Рахманинова. Второй концерт был поставлен им в Америке и Украине, имел успех, и вот теперь он – в России.

Спектакль состоит из хореографических композиций, исполняемых шестью парами мужчин и женщин в белом, из которых одна пара играет главную, ведущую роль. Вспоминаются знаменитые

Сцена из спектакля «Рахманинов. Второй фортепианный концерт».
Фото А.ГОЛУБЕВА



танцевально-симфонические эпизоды «белого балета» из романтических спектаклей. И произведение Уральского может быть названо своего рода романтической поэмой. В нем много движений, как бы направленных вдале, зовущих в неведомое, а все целое пронизано поэтической романтикой.

В первой, наиболее масштабной по музыке части, задействованы все участники. Танцевальные композиции возникают, перестраиваются, переходят друг в друга и исчезают соответственно течению музыки. В них возникают те же сгущения и разряжения, кульминации и спады, успокоения и драматические осложнения, что и в симфоническом развитии. Получается в целом своего рода «зримая музыка», танцевальные композиции лирического и лирико-драматического характера, выражающие настроения, эмоции, заложенные в му-

зионального развития. Благодаря органическому единству, слиянию хореографии с музыкой создается произведение, повествующее о красоте жизни, о многообразии эмоциональных переживаний, утверждающее позитивные начала человеческого бытия.

Совсем иной характер заложен в драматургии спектакля «Чехов. Отражения». Балетмейстер взялся здесь за решение очень сложной творческой задачи – воплотить на балетной сцене женские образы широко известных произведений А.П.Чехова «Дама с собачкой», «Чайка», «Три сестры».

Прежде чем говорить о спектакле, отмечу, что творчество Чехова ныне все более занимает балет: на сцене «Чайки» поставлены идущие в нашей стране спектакли Джона Ноймайера

Софья Лыткина (Нина Заречная).
Фото А.ГОЛУБЕВА



Сцена из спектакля «Чехов. Отражения».
Фото А.ГОЛУБЕВА



зыке и единые с нею. Отмечу очень красивый эпизод танцующей ведущей пары, когда звучит соло валторны.

Во второй, медленной части концерта, лирическое начало усиливается и выступает на первый план. Здесь танцует не вся масса одновременно, а попеременно разные пары. Возникают дуэты, идущие на фоне других пар, выделяются отдельные разнохарактерные ансамбли.

В третьей части интересны композиционное разнообразие, оригинальные композиции и перестройки. Особенно – мощная кульминация финала, когда словно в единый узел собираются ранее отдельно экспонированные элементы.

Хореография этого спектакля построена на основе чистого классического танца, достаточно сложна для исполнения, но труппа Челябинского театра хорошо с ней справляется. Спектакль обладает архитектурной стройностью, логичностью компози-

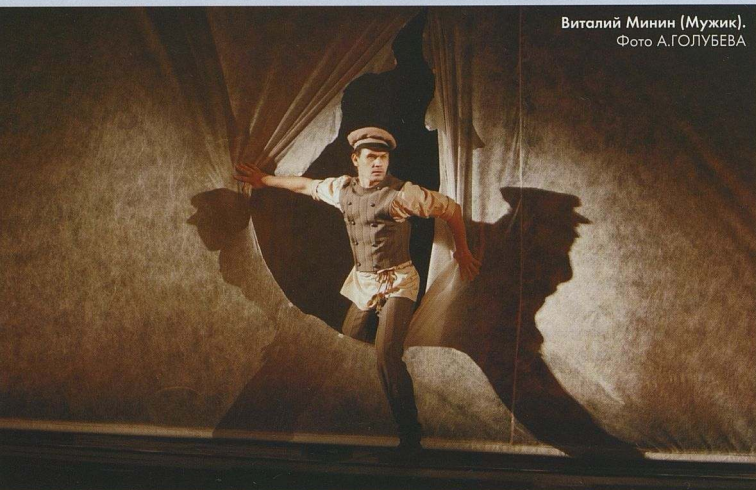
и Бориса Эйфмана. Они абсолютно различны и по концепции, и по средствам художественного выражения. Одно это говорит о возможности самых разнообразных подходов к воплощению чеховских образов на балетной сцене. Передать их в хореографии – заманчивая творческая задача, но она таит в себе большие опасности и риски, которые могут быть преодолены только талантом балетмейстера. Чеховские образы необычайно поэтичны, но при этом окружены особой эмоциональной атмосферой, тонкой духовной аурой, утрата которой исказила бы их смысл. Здесь недопустимы прямолинейность, упрощенный подход к пониманию чеховского мира.

Константину Уральскому удалось избежать этих опасностей в значительной мере потому, что он не пошел по линии сюжетного воплощения того или иного произведения, ибо драматическую пьесу нельзя просто переложить на танец

Ни к чему, кроме вульгаризации, это не привело бы. Нужно найти особые, свойственные хореографическому искусству способы и приемы, не повторяющие сюжет, а адекватные смыслу и характеру чеховских образов.

Уральскому помогла в этом отношении и музыка Чайковского, очень соответствующая духу и атмосфере чеховского времени. Спектакль идет на музыку струнного секстета «Воспоминание о Флоренции», переложенного для струнного оркестра, и «Серенады для струнного оркестра» Чайковского. Под управлением дирижера Ф.Калошина музыка звучит тепло и эмоционально.

Удачна и сценография (художники А. и Е. Сластиниковы). Пять прозрачных тюлевых полотн спускаются с колосника, движутся, по-разному моделируя пространство сцены, то открывая, то скрывая героини, и словно танцуют вместе с действующими лицами. В спектакле есть эпизоды, позволяющие узнавать отдельные сюжетные коллизии из произведений Чехова. Без них хореография могла бы столь отдалиться от первоисточника, что было бы трудно говорить о танцевальном воплощении конкретных чеховских произведений. Но Уральский дает возможность напомнить зрителям о них, узнать отдельные эпизоды: например, знакомство Гурова и Анны Сергеевны из «Дамы с собачкой», или эпизод представления пьесы Трелева из «Чайки», или существование трех сестер в окружении военных и другие. Но, тем не менее, не в этом главное. Пять женщин из произведений Чехова – Анна Сергеевна из «Дамы с собачкой», три сестры из одноименной пьесы, Нина Заречная из «Чайки» – вы-



Виталий Минин (Мужик).
Фото А.ГОЛУБЕВА

ступают в спектакле как глубоко страдающие, несчастные, при этом духовно тонкие и благородные существа в чуждом им, обиденном и прозаичном окружении. А ведь это и есть самое главное у Чехова.

Пластический язык спектакля многообразен. В его основе развитый и иногда модернизированный классический танец. Но есть эпизоды и характерного танца, и пантомимы. Широкая амплитуда пластических красок также помогает раскрытию главной идеи спектакля.

В начале образы женщин индивидуализированы. Мы узнаем и сестер Прозоровых, и Анну Сергеевну, и Нину Заречную: в спектакле ясно проступает их противостояние пустой и претенциозной кокетке Наташе («Три сестры»), или страстно борющейся за Тригорина Аркадиной («Чайка»).

Широко показан фон, на котором существуют главные героини: военная среда, мужик с горничной, чеховские чиновники и служилые люди, которые узнаются и по соответствующим костюмам, и по своей отличной от главных героинь хореографии. Несмотря на индивидуализацию, они сливаются в общую массу, противостоящую главным женским образам.

Но далее хореограф снимает внешние различия героинь. Они выступают не в бытовых одеяниях, как в начале, а в танцевальных униформах (так называемых «купальниках»). Но при этом отнюдь не становятся одинаковыми.

Один из лучших эпизодов идет на музыку «Элегии» из «Серенады для оркестра» Чайковского. На сцене – пять героинь, стоящих одиноко и обособленно друг от друга. Начинается их медленный

танец, с совершенно разной хореографией у каждой, в котором они различаются уже не внешними одеждами, а характерами. При этом остаются страдающими и несчастными, каждая по-своему и все вместе. Хореограф здесь, отвлекаясь от всего внешнего, как бы крупным планом показывает их внутренний мир.

А в конце героини снова появляются в своих бытовых одеждах. Разозленно и одиноко сидят на авансцене у рамы. За ними – чуждое им и отстраненное от них бытовое окружение.

Уральскому удалось передать и обаяние чеховских женщин, и тонкость их духовного мира, главное же – их страдание и одиночество в окружающей обиденной прозаичной среде. Исполнительницы главных ролей (Анна Сергеевна – Н.Большина, сестры – Н.Конева, П.Курбатова, Т.Лазарева, Нина Заречная – С.Лыткина) прожили в танцевальных партиях жизнь своих героинь, и для каждой из них работа над столь сложными характерами стала стимулом творческого роста.

В спектакле найдены оригинальные художественные формы для воплощения чеховских сюжетов, но сам по себе он достаточно сложен, и потому есть опасность, что зрители, не знакомые с произведениями Чехова, не разберутся, кто есть кто и каковы взаимоотношения между персонажами. Хотя, убежден, чуткий зритель почувствует, как говорит Ольга из «Трех сестер» «...зачем мы живем, зачем страдаем...». А подзаголовок в названии – «Отражения» – говорит о том, что проблематика чеховских произведений актуальна для наших дней, и их события находят отражение в современности.

Виктор ВАНСЛОВ



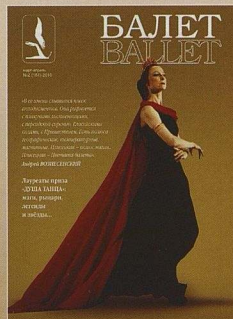
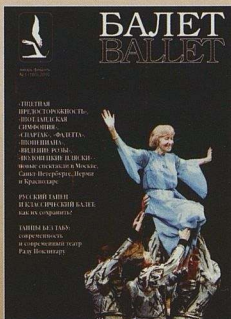
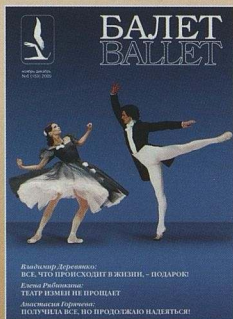
Наталья Конева, Полина Курбатова,
Татьяна Лазарева – сестры.
Фото А.ГОЛУБЕВА

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

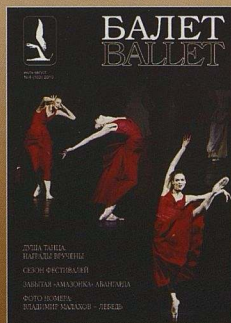
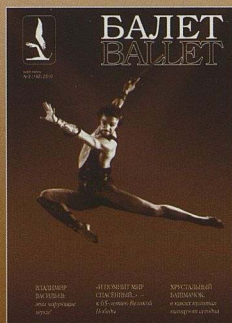
Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Анна.
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 2011 год в любом почтовом отделении России
по Объединённому каталогу «Подписка на 2011 год»

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

по каталогу «Почта России»,

а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 129110, г. Москва, проспект Мира, д. 52, строение 1
(станция метро «Проспект Мира»).

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

На издания можно подписаться:

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

ВОРОНЕЖ

В прошедшем сезоне в Воронежском государственном театре оперы и балета состоялась премьера балета Дмитрия Шостаковича «Барышня и Хулиган». Редакция и постановка Владимира Сычёва, дирижер Татьяна Шипулина, художник Валерий Кочиашвили. Ведущие партии исполнили: Татьяна Фролова, Светлана Носкова, Валерия Синицина (Барышня). Геннадий Горо-

жанкин, Ярослав Синицин (Хулиган), Иван Алексеев, Владислав Иванов, Александр Литягин (Вожак), Юлия Непомнящая, Марта Филиппова (Главная девица).

Еще одна премьера – сценическая версия кантаты Карла Орфа «Кармина Бурана», поставленная балетмейстером Денисом Постоевым. Дирижер Юрий Анисичкин, художник Евгений Иванов.

В спектакле балет – такое же важное действующее лицо, как солисты и

хор. В ролях: Галина Сизова (Фортуна-девочка), Маргарита Андреева, Светлана Лопарева (Фортуна – Кабацкая плясунья).

В конце сезона балетный коллектив приступил к постановке балета Кирилла Молчанова «Макбет» – хореография Владимира Васильева. Премьера состоится в начале следующего – 50-го юбилейного сезона театра.

Татьяна ЛАЗАРЕВА



Сцена из балета «Барышня и Хулиган».



Сцена из балета «Кармина Бурана».

ЕКАТЕРИНБУРГ

Главным событием прошедшего сезона Екатеринбургского театра оперы и балета стала новая постановка «Лебединого озера», осуществлённая Людмилой Семенякой. Дирижер также прибыл из столицы: Павел Клиничев. Художник

постановщик – Вячеслав Окунев (Михайловский театр, Санкт-Петербург). Премьера была посвящена столетию со дня рождения Галины Улановой.

Соб. инф.



ЙОШКАР-ОЛА

Марийский государственный театр оперы и балета имени Э.Сапаева открыл свой театральный сезон премьерой балета Минкуса «Баядерка» в хореографической версии Константина Иванова. Балетмейстер внес изменения в финал, придав ему яркую романтическую окраску.

К десятилетию отделения хореографического искусства Марийского колледжа культуры и искусств имени И.Палантая была приурочена премьера детского балета на музыку Евгения Крылатова «Цветик-семицветик», в котором были заняты все учащиеся и выпускники прошлого года.

С успехом прошел VIII фестиваль в честь Галины Улановой, программу которого составили «Золушка», «Щелкун-

Сцена из балета «Золушка».



чик», «Спартак», «Ромео и Джульетта» и Гала-концерт с участием солистов Большого театра, лауреатов международного конкурса, Берлинского национального балета, Тани-балет-театра (Япония).

В прошедшем сезоне состоялась премьера балета «Золушка» в поста-

новке студентки РАТИ Екатерины Парчинской (мастерская профессора О.Тарасовой). В планах театра еще один балет для детей – по повести Аркадия Гайдара «Тимур и его команда» на музыку Владислава Агафонникова. Его также будет ставить балетмейстер Екатерина Парчинская.

Ярким завершением сезона стала «Спящая красавица» в хореографии Константина Иванова. В главных партиях выступили Ольга Челпанова, Екатерина Байбаева, Константин Коротков, Кирилл Паршин, Егор Мотузов, Дмитрий Коган, Саори Коике, Владимир Шабалин.

Галина ГРЕЦОВА

КАЗАНЬ

На сцене Татарского академического государственного театра оперы и балета имени Мусы Джалиля состоялась премьера балета «Дама с камелиями» по роману Дюма-сына.

В партитуру спектакля вошли лучшие страницы «Травиаты» Дж.Верди, а также фрагменты других вердиевских опер: «Бал-маскарад», «Луиза Миллер», «Макбет», «Сицилийская вечерня», «Аттила». Благодаря работе постановщиков хореографа Александра Полубенцева, дирижера Андрея Аниханова и музыкального консультанта, композитора Геннадия Баншикова партитура получилась насыщенной и органичной. Хореографический язык Александра Полубенцева основан на классике с использованием элементов современного танца. В спектакле Александр Полубенцев использует приём ретроспективы. Пролог начинается со сцены похорон Маргариты, когда Арман вспоминает печальную историю их любви. В балете введён новый персонаж нищенки, издали наблюдающей за перипетиями сюжета, сочувствующей и предсказывающей судьбу главным героям. В роли Маргариты выступают А.Суродеева, А.Елагина, Ю.Позднякова, Т.Голякова (Киев), Армана – Н.Канетов, М.Тимаев, Р.Савденюв,



Ю.Позднякова (Маргарита) и Н.Канетов (Арман) в спектакле «Дама с камелиями».

Нищенки – Р. Фатхутдинова, мадам Жорж – С. Сырадов, Гастона – А. Полодюк, Олимпии – А. Штейнберг.

Особое звучание спектаклю придали художник-постановщик – Владимир Самохин (Казань), художник по костюмам – Ирина Кустова (Санкт-Петербург) и художник по свету – Сергей Шевченко из Большого театра России.

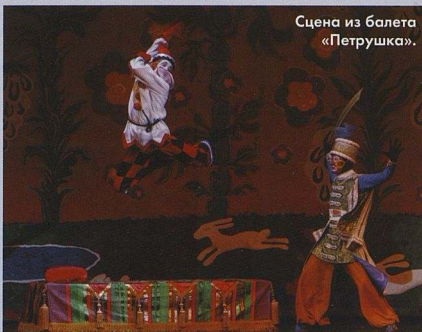
Маргарита ФАЙЗУЛАЕВА



Сцена из спектакля «Дама с камелиями».

КРАСНОДАР

К столетию Дягилевских сезонов Краснодарский театр балета Юрия Григоровича показал программу «Шедевры русского балета». Новый проект включил четыре одноактных балета: «Петрушка», «Шопениана», «Видение розы» и «Половецкие пляски». Возобновление авторской хореографии М.Фокина стало возможным благодаря работе балетмейстеров О.Васюченко, Г.Бурибаевой, а также О.Рачковскому. Декорации воссоздавались в художе-



Сцена из балета «Петрушка».

ственно-производственных мастерских «Премьеры» по оригинальным эскизам художником М.Сапожниковым. Музыкальный руководитель и дирижер-постановщик – Александр Лавренюк.

К столетию со дня рождения Галины Улановой Театр балета Юрия Григоровича представил балет А.Адана «Жизель» с участием солистов Большого театра России Г.Степаненко и Р.Скворцова.

В рамках «Вечера современной хореографии» состоялись премьеры балетов «Новеллы: только о любви». Идея, режиссура, хореография принадлежат главному балетмейстеру краснодарского Музыкального театра Александру Мацко. В спектакле заняты ведущие солисты балета краснодарского

Музыкального театра, а также солисты Музыкального Шоу-театра «Премьера». Еще один премьерный спектакль – балет «Дорога» по одноименному фильму Федерико Феллини.

Для детей осуществлена постановка балета К.Хачатуряна «Чиполлино» в постановке Г.Майорова. Декорации соз-

даны художником Д.Чербаджи. Дирижер-постановщик – А.Лавренюк. В главных партиях заняты: Денис Владимиров, Владимир Морозов, Анна Жукова, Марина Лузина.

Соб. инф.

КРАСНОЯРСК

В Красноярском театре оперы и балета состоялся Гала-концерт звезд Большого театра, посвященный 100-летию Галины Улановой – «Мона Лиза русского балета». В программу вошли одноактный балет «Заключение рода Эшер» на музыку Гордона Гетти в постановке Владимира Васильева и концерт-



ные номера в исполнении ведущих солистов Большого театра и солистов Красноярского театра оперы и балета.

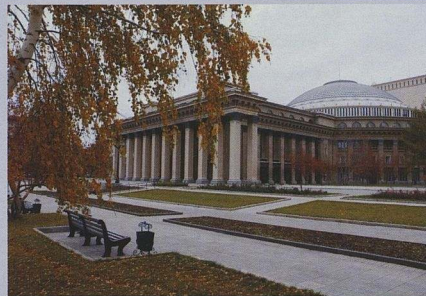
В прошедшем сезоне на сцене театра была представлена премьера балета композитора Валерия Бесединой «Кот в сапогах». Хореограф-постановщик – Ирина Лазарева, художник П.Шмелев.

Юлия ПОЗДНЯКОВА

НОВОСИБИРСК

В Международный день театра, 27 марта, Новосибирский театр оперы и балета представил свои спектакли на театральном фестивале «Золотая Маска». На сцене Большого театра России были показаны спектакли-номинанты «Бессмертие в любви» (хореография Э.Льянга) и «Не всё ли равно?» (хореография Дж.Баланчина), а также акт «Тени» из балета «Баядерка». Спустя месяц «Бессмертие в любви» увидело и петербургская публика – спектакль был включен в программу Гала-концерта звезд балета Международного фестиваля балета «Маринский».

Следующий гастрольный проект Новосибирского балета – участие в международном фестивале «Танцевальное лето в Париже», где балетная труппа представила на сцене театра «Шатле» «Баядерку» Минкуса, Вечер балетов



Джорджа Баланчина, Балет-гала с участием звезд мирового балета, а также свою недавнюю премьеру – «Лебединое озеро» Чайковского. Новосибирская публика впервые увидела обновленное «Лебединое озеро» 29 мая. Изменения в основном коснулись сценографии спектакля (художник-постановщик и художник по костюмам – Луиза Спинателли), хореография Мариуса

Петипа и Льва Иванова представлена в редакции Константина Сергеева и Игоря Зеленского.

В сезоне 2009/2010 театр продолжил традицию всемирных балетных фестивалей. III Сибирский фестиваль балета состоялся с 1 по 5 мая, предварив юбилейные празднования, посвященные 65-летию театра. В рамках фестиваля зрители смогли

увидеть выступления прима Лондонского Королевского балета Алины Кожокару, прима Берлинской Штаатсопер Полины Семионовой, премьеры Большого театра России Михаила Лобухина и ведущих солистов Новосибирского театра оперы и балета. В фестивале также принял участие «король американского степа» Свейон Гловер.

Соб. инф.

ОМСК

Одним из главных событий для балетной труппы Омского государственного музыкального театра стало приглашение на должность главного балетмейстера молодого хореографа Надежды Калининой, ранее поставившей на омской сцене балет-фантазию «Шинель» (музыка Баха, Генделя, Шостаковича, Шнитке) и мюзикл «Свободная пара, или Прелести любви» М.Самойлова. В качестве главного балетмейстера Надежда Калинина представила две хореографических миниатю-



ры, посвященные Дню Победы, – «Выстрел» на музыку из кинофильма «Спи-

сок Шиндлера» (исполнители А. Матвиенко и И. Воробьева) и «Синий платочек» – хореографическую версию известной песни. Премьеры обоих номеров состоялись во время посвященного 65-й годовщине Великой Победы спектакля-концерта «Поклонимся великим тем годам...»

В прошедшем сезоне все артисты театра были заняты в постановке музыкальной поэмы «Мертвые души» А.Журбина, где хореографом-постановщиком выступила приглашенная из Москвы Людмила Байкова.

Светлана ТЕРЕНТЬЕВА

ПЕРМЬ

Одним из главных событий в Пермском академическом театре оперы и балета имени П.И.Чайковского стала премьера балета Л.Делиба «Фадетта» в хореографии Николая Боярчикова. В основе спектакля либретто Л. Лавровского и В. Соловьева по повести Ж.Санд «Маленькая Фадетта» с ис-

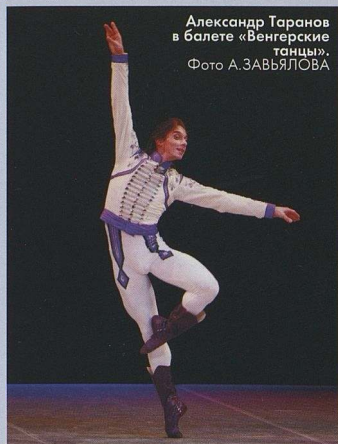
пользованием фрагментов хореографии и режиссерского решения спектакля 1936 года Л.Лавровского. Музыкальный руководитель и дирижер В. Платонов, художник-постановщик В. Окунев.

Среди премьер – балет на музыку И.Брамса «Венгерские танцы» в постановке главного балетмейстера Алексея Мирошниченко. Музыкальный руково-

дитель и дирижер Валерий Платонов, художник по костюмам – Татьяна Ногина (г. Санкт-Петербург), художник по свету – Сергей Мартынов.

В мае на сцене театра прошел XI Открытый конкурс артистов балета России «Арабеск», посвященный памяти Екатерины Максимовой.

Людмила ДЕМЕНЁВА



Александр Таранов
в балете «Венгерские танцы».
Фото А.ЗАВЬЯЛОВА



Инна Билаш и Иван Михалёв
в балете «Фадетта».
Фото А.ЗАВЬЯЛОВА

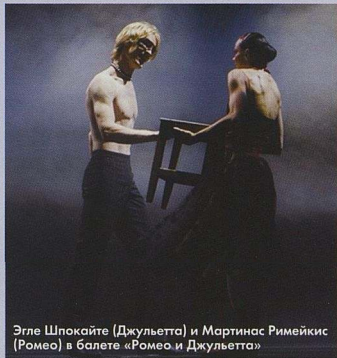
ПЕТРОЗАВОДСК

В музыкальном театре республики Карелия состоялась премьера балета «Ромео и Джульетта» с участием солистов Литовского национального театра оперы и балета Эгле Шпокайте и Мартинаса Римейкиса. Балет был трижды показан в программе Пятого Международного фестиваля балета в г. Савонлинна (Финляндия) и выдвинут на соискание национальной театральной премии «Золотая маска» в четырех номинациях.

В декабре состоялась премьера балета «Щелкунчик». Постановка Кирилла Симонова на основе хореографии Льва Иванова. Декорации изготовлены по эскизам Михаила Бочарова и Константина Иванова (1892), костюмы – по эскизам Ивана Всеволожского (1892).

В марте состоялась премьера балета «Шопениана» в хореографии Михаила Фокина.

Юлия Владимировна



Эгле Шпокайте (Джульетта) и Мартинас Римейкис (Ромео) в балете «Ромео и Джульетта»

РОСТОВ-НА-ДОНУ

В Ростовском государственном музыкальном театре состоялась премьера балета «Драма на охоте» на музыку П.И.Чайковского. Художественный руководитель постановки Вячеслав Куцёв. Балетмейстер-постановщик Алексей Фадеев. Музыкальный руководитель и дирижер Александр Гончаров. Художник-постановщик Степан Загребян, художник по костюмам Наталья Земалиндинова.

Соб. инф.



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

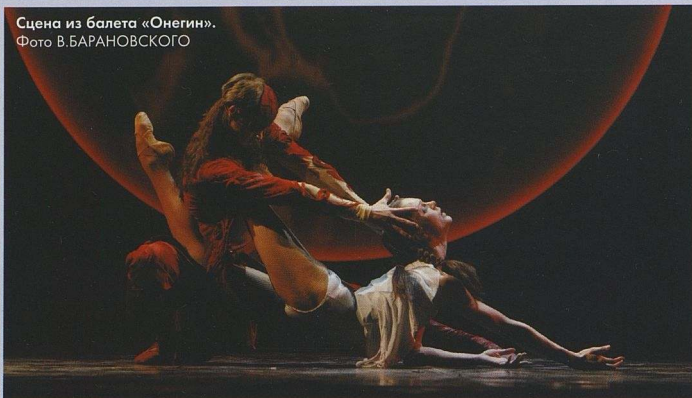
Прошедший сезон для Санкт-Петербургского государственного академического театра балета под руководством Бориса Эйфмана начался с показа на сцене Александринского театра основного репертуара – балетов «Анна Каренина», «Красная Жизель», «Русский Гамлет», «Чайка», «Чайковский», «Онегин». В августе на сцене театра оперы и балета Санкт-Петербургской Консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова прошла премьера новой хореографической версии балета «Дон Кихот, или Фантазии безумца».

В сентябре, октябре и ноябре состоялись гастрольные туры Театра в Польшу, Германию, Австрию, Швейцарию и Данию.

В петербургском ДК имени Ленсовета прошли съемки киноверсий балетов Бориса Эйфмана «Анна Каренина» и «Онегин». Режиссер-постановщик фильмов – Борис Эйфман, оператор-консультант Даниэле Наннуцци.

В конце марта на сцене Нового Национального театра в Токио с успехом показан балет «Анна Каренина». В спектакле принимали участие солисты петербургского коллектива, а также артисты балетной труппы токийского театра.

Сцена из балета «Онегин».
Фото В.БАРАНОВСКОГО



В начале апреля Театр посетил Москву, где в рамках фестиваля «Золотая Маска» представил новую редакцию балета «Онегин» (спектакль был номинирован на одноименную премию в трех категориях).

В апреле и мае прошли гастрольные туры Театра в Финляндию с балетами «Онегин» и «Красная Жизель», и Италию с балетом «Анна Каренина». Один из показов «Онегина» посетила Президент Финляндии г-жа Тарья Халонен. 22 мая петербургский коллектив провел на сцене московского театра «Новая опера имени Е.В.Колобова» благотворительный

показ балета «Чайка», а через неделю принял участие в Международном майском фестивале (Maifestspiele), проходящем в Висбадене.

Сезон 2009-2010 завершился гастрольными турами в Израиле, где были показаны «Онегин» и «Красная Жизель».

В июне за создание спектакля «Онегин» Борису Эйфману, солистам Олегу Гыбышеву и Дмитрию Фишеру, а также художнику Зиновию Марголину вручена Премия Правительства Санкт-Петербурга в области литературы, искусства и архитектуры.

Соб. инф.

ЯКУТИЯ

На сцене якутского государственного театра оперы и балета имени С.Омоллона к 65-летию Великой Победы поставлен одноактный балет Давида Салиман-Владимирова «Священный Ильмень» по мотивам баллады якутского поэта Сергея Васильева-Борогонского. В постановочную группу вошли хореограф Мария Сайдыкулова, художник Саргылана Иванова, дирижер Николай Пикутский. Глав-

ные партии исполнили Гульнара Дулова (Мать) и Дмитрий Дмитриев (Солдат).

Весной балетная труппа отметила юбилей мастеров балетной сцены – Анатолия Ултургашева и Клавдии Ивановой. Дмитрию Дмитриеву к 20-летию творческой деятельности театр посвятил спектакль «Баядерка», в котором танцевали и выпускники его класса в Якутском хореографическом училище имени А.В.Посельской.

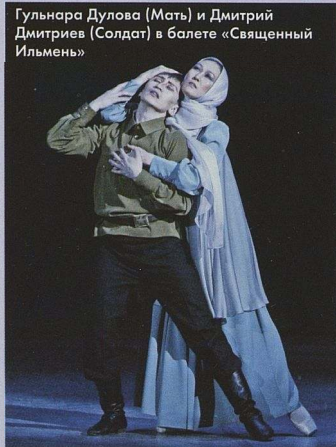
В марте в рамках фестиваля «В гостях у музыкальной сказки» маленькие зри-

тели встретились со знакомыми героями балетов-сказок: Золушкой, Белоснежкой и семьей гномами, Щелкунчиком и Машей. Состоялся гала-концерт лауреатов II Открытого конкурса хореографических отделений ДМШ «Кюн Кюо» имени выдающейся балерины Евдокии Степановой. В конкурсе принимали участие дети со всех уголков республики.

Евгения ТОМСКАЯ

Фотографии этого материала
предоставлены театрами

Гульнара Дулова (Мать) и Дмитрий Дмитриев (Солдат) в балете «Священный Ильмень»



Юлия Мяррина и Дмитрий Дмитриев
в балете «Баядерка»

НАЧО ДУАТО ПЕРЕЕЗЖАЕТ В ПЕТЕРБУРГ

Испанский хореограф Начо Дуато займёт пост художественного руководителя балетной труппы Михайловского театра. 31 июля истекает его контракт с Национальным театром танца Испании, где он занимал пост артистического директора. С 1 января 2011 года Начо Дуато приступит к работе в Санкт-Петербурге.

Начо Дуато (Хуан Игнасио Дуато Барсиа) родился 8 января 1957 года в Валенсии. Профессиональное балетное образование получил в Школе «Рамбер» в Лондоне, продолжил обучение в школе «Мудра» Мориса Бежара в Брюсселе и в Американском танцевальном центре Алвина Эйли в Нью-Йорке. Карьеру танцовщика начал в 1980 году в Куллберг Балете в Стокгольме. Годом позже Иржи Килиан принял его в Нидерландский Театр Танца в Голландии, где в 1988 году Начо Дуато становится постоянным хореографом. Его хореографические произведения вошли в репертуар Парижской оперы, Американского театра балета, Немецкой оперы, Штутгартского балета, Большого балета Канады, Австралийского балета, Финской национальной оперы. Хореограф имеет награды Франции и Испании, является лауреатом премии Venois de la Danse.

В России творчество Начо Дуато оставалось практически неизвестным до 2009 года, когда балет «Na floresta» был поставлен на сцене Театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко в Москве. В рамках Чеховского фестиваля в Москве показан его балет на музыку Баха



Фото предоставлено Михайловским театром

«Многогранность Формы Тишины и Пустоты» и спектакль «Бесконечный сад», посвященный Чехову.

С Начо Дуато будет подписан бессрочный контракт. В планах хореографа – проведение на сцене Михайловского театра весной 2011 года фестиваля современного танца, продюсером которого выступит Сергей Данилян.

Фото предоставлено Санкт-Петербургским Театром балета Бориса Эйфмана



БОРИС ЭЙФМАН ВЫСТРЕЛИЛ ИЗ ПУШКИ

Художественный руководитель-директор Санкт-Петербургского государственного академического театра балета Борис Эйфман произвёл торжественный выстрел из пушки Нарышкина бастиона Петропавловской крепости. Выстрел ознаменовал начало нового сезона Театра балета, а также старт больших петербургских гастролей известного коллектива. В рамках которого состоится премьерный показ балета «Я – Дон Кихот» для ветеранов Великой Отечественной войны и жителей блокадного Ленинграда.

СЫН СПАРТАКА ПОБЫВАЛ НА «СПАРТАКЕ»

Звёздная супружеская пара из Голливуда Майкл Дуглас и Катрин Зета-Джонс посетили летом Санкт-Петербург. Культурная программа кинозвёзд началась с похода в Мариинский театр на премьеру балета «Спартак», поставленного в 1956 году Леонидом Якобсоном и возобновлённого театром в конце нынешнего театрального сезона.

Любопытно, что для Майкла Дугласа образ Спартака не случайный персонаж. Когда-то, в 1960 году, его отец киноактёр Кёрк Дуглас с успехом воплотил образ легендарного героя в одноимённом голливудском фильме.



Фото В.БАРАНОВСКОГО

Московская балетная школа

ФАКТЫ И АРГУМЕНТЫ

Многочиснейших материалов по истории московской балетной школы представлено в работах таких выдающихся театроведов, балетоведов, историков и теоретиков искусства, как В.П.Погожев, В.Н.Всеволодский-Гернгросс, Ю.А.Бахрушин, М.В.Борисоглебский, В.М.Красовская, Ю.И.Слонимский, Э.В.Бочарникова, О.М.Мартынова, В.В.Ванслов, Е.Я.Суриц, В.М.Гаевский, Г.В.Иноземцева, В.И.Уральская и другие. Благодаря их трудам сохраняется история русского балета, осмысливается его величайший вклад во всемирную историю искусства, а московская балетная школа воспринимается многими поколениями ценителей искусства не только как одно из старейших учебных заведений страны, но и как особая яркая страница в истории русского балета, система определенных традиций и достижений, и поэтому не случайно, что изучение становления московской балетной школы – одно из направлений научно-исследовательской работы Московской государственной академии хореографии.

Уже стали общеизвестными, приводятся в учебниках и энциклопедиях такие факты истории московской балетной школы, как время и место появления первых «классов театрального танцевания» (1773 г., Московский воспитательный дом), имена первых педагогов (итальянский балетмейстер Ф.Бекари и его супруга), количество их учеников, имена первых выпускников, однако, тем не менее, время от времени высказываются сомнения в отношении того или иного факта.

Так как современное искусствоведение предполагает не только ссылки на работы известных исследователей, но и документальное подтверждение исторических фактов, и архивные документы – самые веские аргументы в поисках исторической правды, исследование становления московской балетной школы проводится Московской государственной академией хореографии с привлечением материалов таких колоссальных хранилищ, как: Центральный государственный исторический архив г. Москвы, Российский государственный

архив литературы и искусства, Центральный государственный театральный музей имени А.А.Бахрушина, Государственная публичная историческая библиотека, Государственная театральная библиотека по искусству. В поисках всего, что относится к московской балетной школе, автором данной статьи совместно с заведующей архивом и музеем Московской государственной академии хореографии Э.А.Ляшко проанализировано уже несколько тысяч архивных документов. К примеру, среди документов Российской империи второй половины XVIII-XIX веков, хранящихся в архивах Москвы, найдены, систематизированы и описаны документы по следующим направлениям проводимого исследования:

законотворительные акты, регулирующие театральную деятельность;

документы, непосредственно относящиеся к истории Московского воспитательного дома и свидетельствующие о становлении московской балетной школы:

переписка и решение Опекунского совета об организации в 1773 г. в Московском воспитательном доме классов «изящных искусств»;

переписка Опекунского совета Московского воспитательного дома по вопросам подбора и приглашения преподавателей;

документы, представляющие особенности организации и содержания обучения и воспитания в классах Московского воспитательного дома: описание занятий, списки преподавателей, учебных дисциплин, учебников; требования к внешнему виду воспитанников и т.д.;

список первых выпускников и их распределение в Санкт-Петербург к антрепренеру К.Книпперу;

переписка о планах устройства театра в Московском воспитательном доме с целью обеспечить практическую направленность обучения;

3) документы по персоналиям, сыгравшим значительную роль в становлении московской балетной школы, например: о выдающемся государственном деятеле России Иване Ивановиче

Бецком – личном секретаре императрицы Екатерины II, президенте Академии художеств, благодаря которому московская балетная школа сделала свои первые шаги; о талантливом театральном деятеле англичанине Михаиле Медоксе, благодаря которому в Москве был построен Петровский театр, создана постоянная труппа из русских артистов, которая включала и выпускников Московского воспитательного дома, началась деятельность по подготовке артистов непосредственно при театре;

4) интереснейшие многогранные документы, свидетельствующие об организации театрального дела в Москве XVIII-XIX вв.: театральный репертуар, особенности московского зрителя (настроения и вкусы);

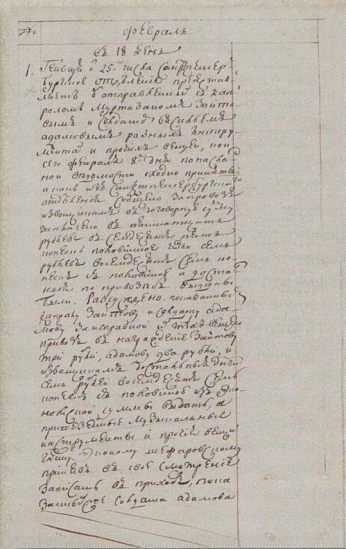
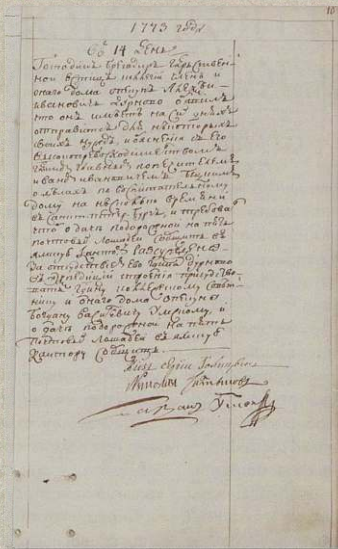
5) документы об организации Московского Императорского театрального училища, в котором получили дальнейшее развитие традиции московской балетной школы, заложенные в 1773 году в Московском воспитательном доме.

Результаты указанных и иных исследований дают веские аргументы в дискуссиях на исторические темы. Так, несмотря на то, что известный исследователь театрального образования в России В.Всеволодский-Гернгросс упоминает о Ф.Бекари как о первом балетмейстере, принятом в Московский воспитательный дом в 1773 году, ссылаясь при этом на документы архива Дирекции Императорских театров,¹ время от времени возникают споры о том, кто же и когда начал преподавать танцы в Московском воспитательном доме. Что касается обучения «театральному танцеванию», т.е. танцам как профессии, то в настоящее время доступные нам и прочитанные архивные документы позволяют говорить как о документально подтвержденном факте только о принятии в 1773 году с согласия И.И.Бецкого «в службу Воспитательного дома» итальянца Ф. Бекари с целью учить детей, «способнейших к танцеванию», так, «чтобы они были в состоянии представлять фигуру танцевать со всевозможной точностью и показывать себя публично во всех пантомимных балетах». Ниже приводятся факсимиле соответствующего

документа (публикуется впервые), а также его адаптированный текст. В настоящее время данный документ хранится в фонде Опекунского совета Московского воспитательного дома.

Следует отметить, что публикуемый архивный документ (как и многие другие) интересен как с исторической, так и с современной точки зрения. Например, в аспекте организации работы воспитательного дома как государственного («казенного») образовательного учреждения, в частности, представляется актуальной направленность «кондиций» (условий) контракта. Стимулируются высокие результаты работы: за каждого ученика назначается по сто пятьдесят рублей, а за тех, которые будут в состоянии танцевать с успехом соло или с парой – за каждого по двести пятьдесят рублей; оплата устанавливается за фактически выполненную работу в расчете на каждого ученика (образу современного «подушевого финансирования»?): «а естли которые с того числа в продолжении девятимесячного времени – а не далее занемогут и не в состоянии будут пользоваться их уроками то за таковых никакой платы они получать не должны»; учитываются финансовые интересы преподавателя в случаях, которые «вовсе пресекут» обучение воспитанника, оговариваются иные вопросы.

Работа по изучению истории московской балетной школы продолжается. По результатам этого исследования Московская государственная академия хореографии готовит факсимильное издание научного типа, в котором впервые будут опубликованы редчайшие документы с необходимыми комментариями. Думается, что публикация соответствующих архивных документов даст не только веские аргументы в научно-исторических дискуссиях, но и возможность широкому кругу читателей изучать отечественную историю по подлинникам, увидеть связь времен, осознать огромную роль деятелей отечественной культуры в развитии российского образования.



Текст записи в журнале московского Опекунского совета от 23 декабря 1773 г. о принятии Ф. Бекари в службу Воспитательного дома (ЦИАМ, Ф. 127; оп. 1; 12 ед. хр.; лл. 72, 72 об.)

в 23 день
С согласия Его Высокопревосходительства господина Главного попечителя действительного тайного советника и кавалера Ивана Ивановича Бецкого принят в службу Воспитательного дома италианец Филип Бекарий с женою на следующих кондициях. Выбрать ему – Бекарию из детей способнейших к танцованию и (вы?)² учить в два или три года так чтоб они были в состоянии представлять фигуру танцовать со всевозможною точностию и показывать себя публично во всех пантомимных балетах, которая оне для них сочинят. За исполнение сего обязательства имеют они получать за каждого ученика по сту по пятидесять рублей а за тех которые будут в состоянии танцовать с успехом соло или с парой за каждого по двести по пятидесять рублей, а естли которые с того числа в продолжении девятимесячного времени – а не далее занемогут и

не в состоянии будут пользоваться их уроками то за таковых никакой платы они получать не должны, буде же коим из них по девятимесячному времени приключится опасная болезнь или другой какой случай которые вовсе пресекут их учение то за употребленные ими к таковым детям труды получить в награждение по сту рублей. Квартуер имеют им, от Императорского воспитательного дому и пользоваться всеми преимуществами которые служащие во оном имеют, и (на? ли?) содержание их выдать в начале первого года тысячу рублей кои потом и причитать и в капиталу который они за выученных ими детей получать имеют, а буде в конце года они будут иметь нужду в деньгах то при начале другого года для содержания их (додать?) им еще тысячу рублей в число их капитала и во всем том заключить с ним Бекарием контракт.

Марина ЛЕОНОВА

Примечания

¹ См., напр.: В.Н.Всеволодский-Гернгросс. История театрального образования в России. – Изд. Дирекции Императорских театров, 1913. – С. 257.

² Здесь и далее вопросительным знаком в скобках обозначаются трудночитаемые места текста.

Ключевые слова:

Московская балетная школа, архивы, И.И.Бецкой, Ф.Бекари.

Key words:

Moscow ballet school, archives, I.I.Betskoy, F.Beccari.

Краткая аннотация на статью

В статье представлены некоторые результаты исследования истории московской балетной школы. Впервые публикуется текст письма, датированного 1773 годом, о принятии на работу в Московский воспитательный дом италянца Ф.Бекари для обучения детей танцам.

Summary of the article

The article represents some results from the research work on history of Moscow ballet school. The text of the letter about employment of an Italian Ph.Beccari to Moscow Orphanage Home staff for dance training of children, dated of 1773, is published for the first time.

Коротко об авторе

Марина Константиновна Леонова, ректор Московской государственной академии хореографии, народная артистка Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор.

E-mail: balletacademy@yandex.ru

About the author

Marina Konstantinovna Leonova – rector of the Moscow State Academy of Choreography, People’s Artist of the Russian Federation, Candidate of Art, Professor.

E-mail: balletacademy@yandex.ru

БАЛЕТНАЯ ПОЛИМОРФНОСТЬ ГЕТЕВСКОГО «ФАУСТА»

Трагедия Фауста или драма Грэтхен?

Литературное творение Гете «Фауст» стало для балетного театра России XIX века не только новой вехой в драматизации балетного танца, но и демонстрацией проблематичного соединения немецкого метафизического восприятия мира эпохи реформации с философским видением природы человеческой личности эпохи русского романтизма.

Философская многогранность «Фауста», его историческая пиктография научной и поэтической мысли трансформировались в танцевальных интерпретациях балетмейстеров Жюля Перро и Карла Блазиса в комплексный параллелизм двух нравственных феноменов – моральной регрессии фаустовского образа и внутриличностной диалектики Маргариты (Грэтхэн).

Русское восприятие фаустовского импульса в балетном искусстве началось со спектакля «Фауст» (музыка Цезаря Пуни и Глакомо Паниццы), поставленного Перро в 1854 году на сцене петербургского Большого театра.

Формирование романтической перспективы фаустовского балета Жюля Перро состоялось под воздействием разных театральных постановок, с которыми Перро имел возможность познакомиться во время своей творческой карьеры. Андрей Маеир в своей книге «Faustlibretti» утверждает, что прибыв в Париж в 1823 году Перро увидел там первого «Фауста». В 1833 году его пригласили в Лондон станцевать в главной роли в балете Адама «Фауст». Как балетмейстер под руководством Лумли в Королевском театре в Лондоне в 1842 году он не только ознакомился с либретто Фауста Гайне, но и высказал в 1846 году свое авторитетное мнение против показа этого балетного спектакля. Кумулируя свой опыт и опыт своих предшественников, Перро создает в 1848 году на сцене Миланской Скалы свою хореографическую версию «Фауста», перенесенную им позже на петербургскую сцену.

Фаустовско-мефистофельская проблематика балетного спектакля Перро на петербургской сцене была лишена первоначальной гетевской диалектики, как, впрочем, и его миланская версия.

Обширную философскую панораму Перро отодвигает на задний план и выдвигает свою балетную антитезу – тему борьбы женской добродетели с дьявольским искушением.

Можно предположить, что смелость замысла драматурга Гете не нашла адекватного воображения и творческого дерзновения Жюля Перро и поэтому сложная спираль развития фаустовского образа нашла свое преломление в романтической бифуркации образа Маргариты (Грэтхэн). Интерес русского балетного театра к интраперсональным конфликтам Маргариты объясняется особенностями русской культурной ментальности, оценивающей гетевскую гносеологическую универсальность не в свете эмпирических умственных исканий истины и высшего смысла существования Фауста, а в призме сублимации нравственных душевных исканий Грэтхэн.

Стремление Перро достичь пантомимных высот итальянской хореодрамы отнесло живой настоящей танец под самодействующей силой иллюстративной пантомимы. Пантомимные элементы в его «Фаусте» достигли высот своего совершенства. Как и русский балетный историк В.Красовская, Роланд Лили в своей диссертации «Фауст на танцевальной сцене» связывала первые известные фаустовские представления с западноевропейским ренессансом танцевальной мимезиса, где литературные фигуры Мефистофеля и Маргариты исчерпывали все мимические и интеллектуальные возможности театрального балета.

Балетмейстер создает поэтический спектакль лирико-драматического плана, что отвечает его тематическому контексту с нравственной подоплекой – деструкция интегральности образа Маргариты в ее внутренней борьбе с материальными искушениями и человеческими грехами.

Уже сам выбор сюжета казался русским критикам несколько странным, а исполнение его на сцене весьма затруднительным. Хотя литературный источник Гете, казалось, был создан для танца, так как запечатлел миры людские, надземные и подземные в своих метатанцевальных метафорах.

В «Фаусте» танец служит трактовке литературных образов, тем самым облегчая сценическое воспроизведение гетевской трагедии и предлагая зрителям великолепный танцевальный паноптикум культурной эволюции человека.

Первые картины балета, происходящие в лаборатории Фауста, показывают первое столкновение доктора со злыми потусторонними силами. Перро передает зрителям силу власти Мефистофеля – злого духа, подчиняющего себе биологические и материальные стороны жизни человека, но и пытающегося любой ценой распространить свою власть и на его душу. Эта танцевальная картина Перро продемонстрировала эфемерность телесных искушений. Литератор Зотов писал, что это и есть настоящая гетевская поэтика, – «За каждой позой и групповым действием неизменно осознание чего-то inferнального, корруптного и все же не лишнего очарования».

Балетмейстер увлекается не только танцевальным динамизмом метафизических экспериментов, – он вносит в балетный спектакль больше земных жизненных красок. Перро превращает гетевских героев – старуху Марту в молоденькую девушку, а брата Маргариты в ее жениха.

Апофеозом реалистического психологизма Перро становится танцевальная сцена с подарками. В образе Маргариты Гете попытался воплотить патриархально-идиллическую гармонию человеческой личности. Во втором действии Перро намеренно нарушает эту сложенную душевную гармонию Грэтхэн.

В силу перемещения эпицентра драматического конфликта в балетном спектакле Перро на личность Маргариты, балетмейстер стремился арсеналом дьявольских искушений вывести свою героиню из состояния квиетизма и пассивной созерцательности окружающей действительности.

Вальпургиева ночь балетмейстера удивила зрителей причудливыми танцевальными переплетениями. В inferнальной вакханалии приверженцев ада то появлялся, то исчезал призрак Маргариты. В финальной сцене Перро придерживается балетной интерпретации «Фауста», рожденного в театре Ла Скала: «Небесный огонь» сжигает контракт. Призраки проваливаются. В небе Маргарита протягивает руки к Фаусту, и ангелы соединяют их».

В своей балетной концепции Перро празднует победу чувств над разумом, воспеваемую романтиками. Русский романтизм придрав этой любовной кульминации новую философскую ноту, раскрывшуюся в амбивалентности женского начала.

Неудивительно, что Перро внедряет усиленно в разных сегментах спектакля женский танец. Западноевропейский мистицизм был тесно связан с женским иррациональным элементом, и сверхестественные конверсии в балете того времени считались преимущественно театральными женскими атрибутами.

Если концептуальное решение балетного спектакля Перро было навеяно романтическими ощущениями девятнадца-

того столетия, то балетная постановка Карла Блазиса тяготеет к идеям гуманизма уходящей эпохи классицизма. Несомненно, он, как и Перро выбрал предыдущий театральный и балетный опыт своих западноевропейских предшественников, обратившихся к гетевской поэме «Фауст».

Блазис внес в создание фаустовского балета свое личностное мироощущение, сформировавшееся в духе гуманистической-классицистической школы. Блазис, как и Гете был человеком универсального образования.

Он принадлежал к репрезентантам романтических академиков гуманистической школы. Историк танца Оскар Вай видел в нем отчетливо романтического академика: «Его школа механистична, его логика не очень фантастична, его вкусовая ориентация прояснена, от античных и ренессансных статуй, немного Джованни да Болонья, смешанного с Занова, применение Торвалдсена для достижения массового эффекта в стиле Скальи, образование в области истории искусств поставлено на табло и вылиты в арабеске».

Характеристика Вая иронична, но все же суммарно этих перечисленных признаков, определяющих образовательный тип личности Блазиса, вполне могла сказаться на его не совсем отвечающей духу романтического времени балетной трактовке фаустовской тематики.

«Фауст», ставший первой балетной постановкой Блазиса в Москве, был самым излюбленным у публики балетом.

Премьера его Фауста состоялась 12 декабря 1861 года. Свою работу на музыку Пуни и Паницы он представил как поэтически-философский балет. Изучив драматическую поэму Гете, Блазис был удивлен, что Гете выбрал любовь как соблазнение, любовь, наполненную такими страстями, как превосходство, тщеславие, жадность и месть.

Стремившийся к возвышению человеческих идеалов, Блазис все же лишил своего «Фауста» романтической возвышенности, восполнив недостающие, по его мнению, пробелы Гете обыденной тривиальностью.

Он интерпретировал литературное произведение как монументальную мимодраму с динамическим действием и всевозможными театральными эффектами. Танец служил Блазису лишь средством для отображения реальных или фантастических ситуаций – бала, деревенского праздника, шашаша. Танец у Блазиса нес в себе вспомогательно-изобразительную, монокулярную функцию.

Блазис был итальянцем и его «Фауст» обладал бесспорно эмфатической выразительностью балетных феерий, доминирующих на итальянской театральной сцене 1860-1870 годов.

Проследить балетные корреляции Блазиса с гетевским текстом непросто. Перро и Блазис проигнорировали философскую эссенцию гетевского литературного произведения, но они смогли продемонстрировать способность танцевального языка выразить драматические экспрессии трагедии Гете.

На формирование разнопланового сценического имиджа Фауста и Маргариты повлияли полярные интерпретации Перро и Блазиса.

Траговка Перро была романтической, а Блазиса консервативной – в поиске новых тенденций балетного искусства он адаптировал уже известные классические стандарты..

В отличие от Блазиса, балетная интерпретация Перро рефлексировала проявление других качеств человеческой природы – ее противоречивости и внутренней несогласованности.

В бинарном образе его Маргариты воплотилось романтическое видение бифуркации женской личности.

Тема раздвоенности человеческой личности, превалирующая в балете, получила свои импульсы из образов романтической литературы XIX века. «Фауст» Перро был предвестником неоромантических балетов симфонического направления, как «Лебединое озеро», где амбивалентность женского начала (Одетты-Одиллии) станет идиомой новых сценических решений литературных образов.

Финал балетной истории «Фауста» Перро и Блазиса вырисовывает две разных картины спасения человеческой души. В спектакле Блазиса, как и в его варшавской версии, Фауста спасают крестьяне, когда он уже спас Маргариту.

В последний момент Фауст осознает свои грехи. Финальная сцена балета Блазиса еще раз подтвердила классическую направленность его фаустовского спектакля и ярко выразила гуманистические принципы творчества Блазиса.

В балетной версии Перро Фауста спасает любовь Маргариты. Романтическая интерпретация Перро утверждала силу любви. Романтическая поэтика Перро отвечала духу времени, его манили судьбы, отмеченные роком, сердца, терзаемые неистовыми страстями. Классическая модель Блазиса утверждала победу человеческого разума над чувствами, тем самым приближаясь к теологической философии XVII и XVIII веков.

Появление действенных балетов во времена Ж.Новерра расширило драматический потенциал танца. Это привело к постепенному перерождению пантомим на фаустовскую тему в хореографические драмы.

О влиянии искусства танцевальной пантомимы на фаустовские театральные постановки XVIII века упоминает и Митиас Страснер в своей диссертации «Tanzmeister und Dichter».

Но переродившись в хореографическую драму, «Фауст» Гете станет спектаклем романтического балета и продемонстрирует новый драматический диапазон танцевального языка.

Балетная полиморфность гетевских образов балетмейстера Жюль Перро стала для русского балетного театра решающей. Она символизировала своим появлением культурный синкретизм западноевропейского и русского романтизма в отличие от балетной постановки Карла Блазиса, ориентированной на классические образцы.

Евгения ТИХОНОВА

Литература

1. Roland Lillie «Der Faust auf der Tanzbühne». 1968. С. 95.
2. Ю.Бахрушин «История русского балета». 2009. С. 185.
3. Е.Суриц «Карло Блазис в России». 1993. С. 93.
4. A.Meier «Faustlibretto». 1990. С. 344-345.
5. Matthias Strasser «Tanzmeister und Dichter.Literaturgeschichten im Umkreis von Jean Georges Noverre». Dissertation. 1994. С. 84.
6. Walter Salmen «Goethe und der Tanz». 2006. С. 11-12.
7. Gabrielle Brandstetter and Gerhard Neumann «Romanische Wissenspoetik. Die Kunst und die Wissenschaften um 1800». 2004. С. 62.
8. В.Красовская «Западноевропейский балетный театр. Романтизм». 2008. С. 118.

Ключевые слова:

Романтизм, Гете и балет, литературный балет, культурные тенденции.

Key words:

Romanticism, Goethe and Ballet, literary ballet, culture tendency.

Краткая аннотация на статью

В статье рассматривается трансформация литературных произведений на сцене русского балетного театра XIX века на примере «Фауста» Гете в призма западноевропейских и русских культурных тенденций.

Summary of the article

In the article the transformation of literary product on the stage of Russian ballettheatre, based on the example of «Faust» Goethe in the light of westeuropean and russian culture tendency is investigated.

Коротко об авторе

Евгения Кимовна Тихонова – театровед, докторант швейцарского университета г. Базеля. Институт славистики.

Email: eugenija2006@rambler.ru

About the author

Yevgeniya K.Tikhonova – theaterspecialist, candidate for a doctor's degree on the Swiss University of Basel. Institute for Slavonic Studies.

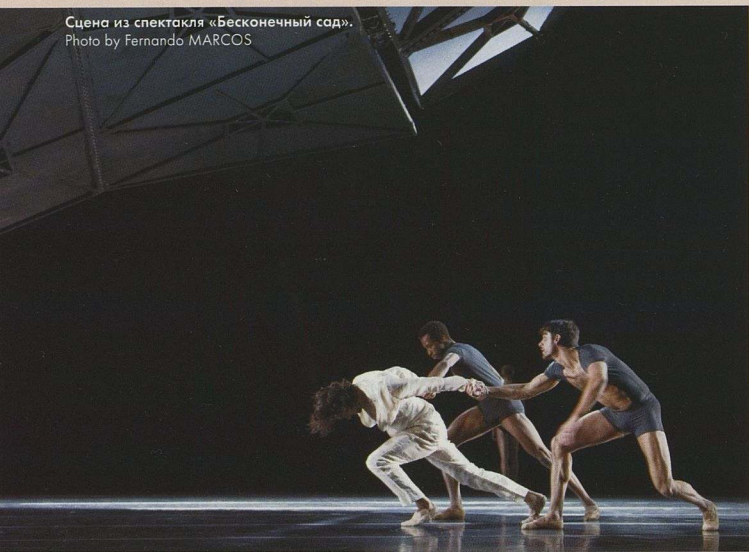
E-mail: eugenija2006@rambler.ru



Бесконечные сады ЧЕХОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

Поводом для внеочередного Чеховского фестиваля, прошедшего этим летом, и размявшего свои силы еще в январе, стал юбилей Антона Павловича Чехова. 150-летие писателя – достойный повод, но и предполагающий обязательства. Условием для участников было объявлено создание нового спектакля по-, на-, вокруг Чехова – в общем полная свобода в форме и интерпретации на заданную тему.

Сцена из спектакля «Бесконечный сад». Photo by Fernando MARCOS



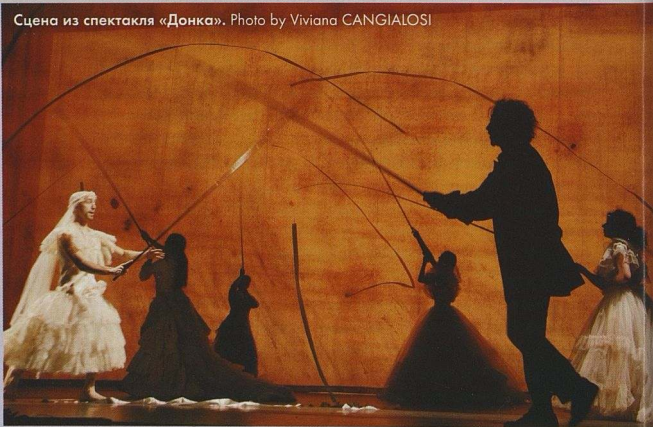
Поскольку хореографическая часть программы была представлена исключительно иностранными постановками, с самого начала хотелось дать себе установку на их антишовинистическое восприятие. То есть, не судить, правильно ли «они» поняли «нашего Чехова», а постараться через «их» восприятие лучше понять «Чехова универсального». Хотелось взгляда извне, неотформатированного нашими штампами, привитыми еще в школе и живущими в нас неизбежно и не зависимо от внутренней свободы. И почему-то казалось само собой разумеющимся, что этот взгляд будет с любовью.

Как говорят, бойтесь своих желаний. Хотелось универсальности – пожалуйста. И степень ее достигла такого пика, где не имеют значения ни название спектакля, ни источник вдохновения. До полного освобождения от Чехова. Поэтому, если уж тема взаимоотношения авторов с великим русским писателем сама собой отпала, можно сразу перейти к разговору об индивидуальностях привезенных спектаклей.

Впрочем, нет. Один спектакль Чехову был созвучен, только это не Даниэль Финци Паска попал в чеховские интонации, а Антон Павлович удачно подошел к его очаровательно-

му, наивному, ностальгическому, ироничному стилю с изысканной простотой эстетики модерна начала прошлого века. Режиссер остался верен себе и своим излюбленным образам летающих ангелов, умирающих клоунов, с обязательными кроватями, трогательными и глубокими монологами, которые можно встретить в каждом его спектакле от сольного, авторского, до работ в цирке Дю Солей и масштабных полотен открытия-закрытия Олимпийских игр. В «Донке» эти атмосферообразующие элементы обогащены прелестными режиссерскими находками с бьющимися ледяными предметами, поливаниями водой, ужением рыбы с гимнастическими лентами вместо лесок, с чудной трогательной музыкой, записанной в России с детским хором. Его работы удивительно пластичны. Они – почти танец по форме и абсолютное парение в пространстве по чистоте и легкости настроения.

Сцена из спектакля «Донка». Photo by Viviana CANGIALOSI



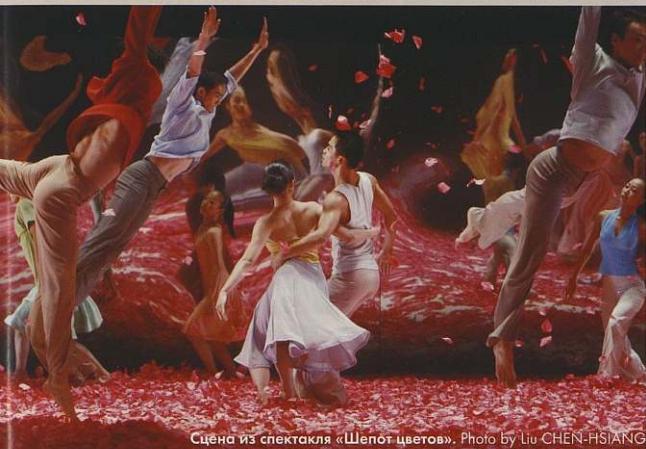
Известный и почитаемый в России, как впрочем и во всем мире, хореограф Матс Эк уже второй раз подряд приезжает на Чеховский фестиваль с драматическим спектаклем. На этот раз с «Вишневым садом», где от Чехова не уйти, хотя бы

из-за его текстов. Но нас интересуют его танцевальные сцены, а они были, просто не могли не быть в его работе. И заставили сильно пожалеть о том, что маэстро сменил жанр. В нем он силен и убедителен как нигде. Единственная сцена – объяснение героев, пластический диалог мужчины и женщины на одном трогательном и забавном движении, по выразительности затмевает весь спектакль. Он берет один коротенький пластический мотив русского народного танца и через его условность, как через национальную условность восприятия мира, вылепливает взаимоотношения, развивающиеся по универсальным законам человеческих отношений.

И еще там есть роль для немолодой, но все еще великолепной Анны Лагуны – эксцентричной гувернантки Шарлотты, которая развлекает общество, танцуя нечто из «Жизели».

«Безымянный яд – черный монах» - спектакль японского хореографа Дзё Канамори, возглавляющего собственную труппу. Он учился и танцевал в Европе, а затем вернулся на родину и занимается там тем, что умеет – создает совре-

Сцена из спектакля «Мимолётность. Формы тишины и пустоты». Фото Д.КУЛИКОВА



Сцена из спектакля «Шепот цветов». Photo by Liu CHEN-HSIANG

менную хореографию. Он собрал довольно приличную в профессиональном отношении небольшую труппу с сильными танцовщиками, обладающими школой. Они работают на износ. Его спектакль – рассказ о взаимоотношениях писателя и его персонажей, которых он сначала создает, управляет ими, а затем постепенно оказывается целиком в их власти. Еще есть девушка–любовь–жена–реальность, которая так и проигрывает в битве за любимого. Зеркальная стена, миры по ту сторону сознания... мрачность и тяжелая безысходность, как лейтмотив всего Фестиваля.

Но пик этой безысходности пришелся на «Шери-бренди», пластический спектакль знаменитого Жозефа Наджа. Его вдохновляющие мотивы – ГУЛАГ, трагическая судьба Мандельштама, уважение к акту сопротивления в любых условиях, рассказы Шаламова. Упоминание Чехова здесь носит довольно формальный характер. По собственному признанию мастера, фестиваль «на тему» - это всегда ограничение творческой личности. Босые танцовщики в черных костюмах, традиционных для спектаклей Наджа, множество символов, повторяющихся из одной сцены в другую, эффекты «волшебного фонаря», черный песок, а может пепел, для посыпания головы, использование записей различных звуков, издаваем-

ых человеческим телом, жуткое распиливание куклы, долгое и многозначительное заполнение магического квадрата – все это метафоры Наджа. Они призывают к осмыслению и рождают ощущение безысходности и жути.

Совершенно другой мир «Шепота цветов» Тайваньской труппы в постановке Лин Хвай Мина. Это очень красиво. Его спектакли – это всегда красиво, это потрясающая картинка - мечта фотографа. Хорошие танцовщики профессионально и эстетично движутся по усыпанному розовыми лепестками полу, и это незамутненная страстными идиллия, красиво и скучно – как в раю. Меняются композиции – дуэты, соло, масса. Но идиллия заканчивается, лепестки исчезают, ветер разрушения и тлена начинает гнать по сцене клоки волос. Это изгнание из райского сада, угасание, уход в небытие, которое сопровождают невероятные зеркала, то отражающие, то становящиеся прозрачными.

Сад присутствует и в названии постановки Начо Дуато – «Бесконечный сад». Не самый светлый его спектакль, но качество хореографии способно вытянуть что угодно. Дуато виртуозен в своем мастерстве, что многократно подтверждено второй его работой, привезенной в Москву. Финал Фестиваля, задуманный как ударный аккорд - проверенный временем блистательный спектакль Начо Дуато «Многогранность. Формы тишины и пустоты», не относящийся к Чехову никак, а потому объявленный «мостиком» к фестивалю следующего года, неожиданно получил «политическую» поддержку, вернее громкий информационный повод: хореограф объявил о своем уходе из мадридского театра и о решении возглавить труппу Михайловского театра. Спектакль на музыку Баха, о Бахе, о музыке, о людях, инструментах и эмоциях демонстрирует фантастические способности Начо Дуато в композиции и владении пространством. К тому же его личное участие в спектакле продемонстрировало – он еще прекрасно движется и так же выглядит. Таким образом, Чеховский фестиваль позволил сделать его пришествие в Россию поистине триумфальным, а сам – заслужил репутацию оракула.

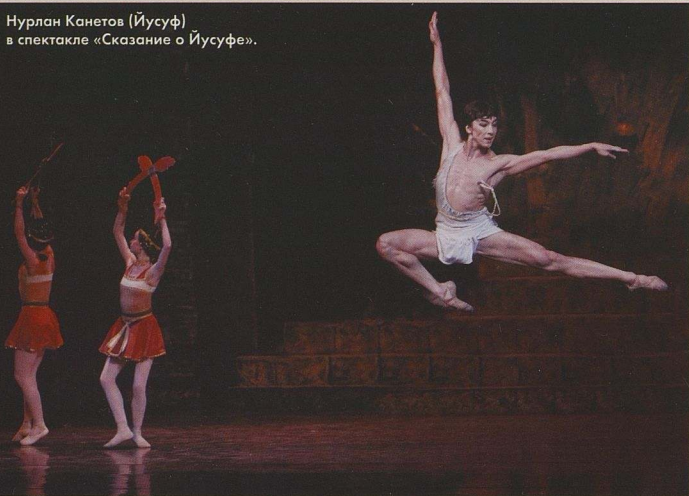
Итак – следующий фестиваль уже через год, мосты навдены.

Ольга ГОНЧАРОВА

Сердца четырех

Революционным событием на XXIII Международном фестивале классического балета в Татарском академическом театре оперы и балета имени Мусы Джалиля оказался балет неклассический, специально поставленный словенским хореографом Эдвардом Ключом на солистов Мариинского театра Олесю Новикову, Леонида Сарафанова, Анастасию и Дениса Матвиенко. «Quatro» на музыку М.Лазара, представленный в программе феста только один раз, похоже, всерьез переменит фестивальный настрой на будущее: во всяком случае, после этой премьеры одними «Баядерками» и «Жизелями» в казанской панораме мирового балета уже не обойтись.

Нурлан Канетов (Йусуф)
в спектакле «Сказание о Йусуфе».



Хотя и «Баядерка», и «Жизель», и «Лебединое озеро», и «Корсар» – абсолютно весь «джентльменский набор» классического наследия – исторически составляют программу одного из старейших в России балетных фестивалей, которому незадолго до своей кончины Рудольф Нуреев дал свое имя. Оно и понятно – все, что танцевал великий артист, и все, что долгое время определяло направленность и стиль отечественного балетного театра, составляет базу, основу профессионального роста и развития современного поколения исполнителей – с одной стороны, и зрительских предпочтений, почти не менявшихся во времени, – с другой. Отступлением от установленных временем правил в истории казанского фестиваля стали балеты, поставленные питерским хореографом Георгием Ковтуном, – «Пер Гюнт» на музыку Э.Грига, «Сказание о Йусуфе» Л.Любовского и «Спартак» А.Хачатуряна (два последних – значились в афише XXIII фестиваля), но по сути и они не выходили за рамки классической техники, – эксперимент сводился к освоению авторского стиля на уровне выбора материала и его режиссерского воплощения, но не затрагивал самой лексической основы – закрепленной «вагановским» классом. Что со всей очевидностью просматривалось и в программе нынешнего феста уже на открытии, когда перенасыщенный режиссерскими идеями и хореографическими композициями «Спартак»

труппа выдала за манифест классического танца от его истоков до рубежа XX – XXI веков: хоть историю отечественного балетного театра по этому опусу читай! При внятно декларируемой и внятно воплощенной концепции автора (прочсть историческую тему автономно от романа Р.Джованьоли – через античные хроники древнего Рима, и автономно от хореографических текстов-традиций Л.Якобсона, И.Моисеева, Ю.Григоревича etc.) казанский «Спартак» выгладит словарем отечественной балетной сцены с учетом ее завоеваний и потерь, но смотрится при этом не вторично, а с изрядной долей зрительского интереса. Тут больше театральной фантазии, нежели лексических инноваций: классическое воспитание Ковтуна не дает ему «оторваться по полной» – забыть про арабески и атитюды, григорьевские массовки и

якобсоновские шествия, и т.д., и т.п. Рядом с таким «Спартак» поставленный тем же Ковтуном балет «Сказание о Йусуфе» смотрится не национальным достоянием, на что формально указывает его официальное признание в виде Государственной премии России, выданной композитору Л.Любовскому, либреттисту Р.Харису и исполнителю титульной роли Н.Канетову, а пособием по изготовлению спектаклей к декадам национального искусства поры СССР. Музыка утомляет псевдофилософичностью, либретто пугает открытой наивностью, и только мощный артистический дар Нурлана Канетова временами прорывает пелену очевидной иллюстративности сюжета, равновеликого для Библии и Корана. Его Йусуф – герой рефлексирующий, формирующий трудной и неустанной работой души, в движении самопознания, которое позволяет открыть для себя мир. Парадокс, но такую партию, наверняка, взял бы в свой репертуар Нуреев, несмотря на всю примитивность спектакля в целом. А романтик Канетов в лучшие мгновения заставляет вспомнить романтика Нуреева: «бывают странные сближения», бывает, что глубокие корни и незыблемые традиции дают себя знать тогда, когда вроде бы и нет подходящего повода.

Без сомнения, внутри фестивального «круга» Нуреев выбрал бы для себя и «Quatro», взорвавший традицию формирования праздничной афиши странным несопоставимым, ко-

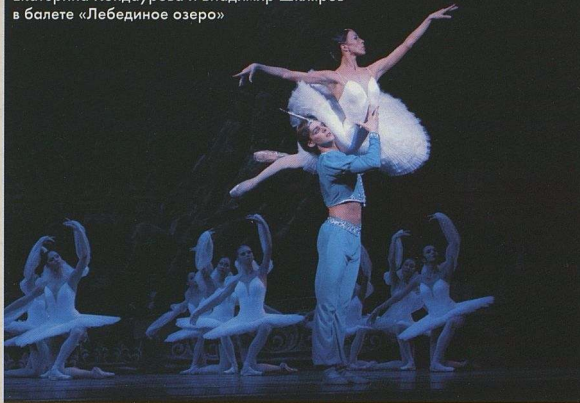
торое ощущалось и в театре, и в среде постоянных фестивальных зрителей накануне премьеры. Неспokoйствие, однако, суетного характера не носило, а определялось живым интересом, который невольно вызывает всякое инкомомислие: в главной премьере фестиваля классические танцовщики танцевали неклассическую хореографию! «Quatro» – пластический квартет, в известной мере продолжающий традицию знаменитых в истории балета «четверок» – «Па де катра» Ж.Перро, «Паваны мавра» Х.Лимона, «For 4» К.Уилдона. В бессюжетной композиции, построенной на технике contemporary dance, две пары, меняясь партнерами, создают особый мир обмена пластическими эмоциями, – и только! Публике, привыкшей к классическим сюжетам и постклассическим сюжетным спектаклям на манер «Спартака» и «Сказания о Иусуфе» уже само по себе это непривычно; вопрос «о чем?» будоражит не меньше чем – «зачем?». Танец ради танца, движение ради движения и эмоция ради эмоции – категории, прежде не входившие в художественный кодекс Нуреевского фестиваля, – похоже, сумели оживить парадно-статичное лицо фестиваля гримасой жадного удивления. Тут же стало понятно, что так – с гримасой, а не «миной» – лучше, так вернее, так улечучивается музейная пыль и снимается слепящий глаза глянец, так волшебного-переменчивый, а не статичный, мир театра-балета раздвигает свои границы волею и шире.

Хореограф, некогда приглашенный к сотворчеству Денисом Матвиенко, и четверка исполнителей – Анастасия и Денис Матвиенко, Олеся Новикова и Леонид Сарафанов в «Quatro» пытаются отыскать человеческий праязык, язык чувства и эмоции, но обремененный формами и канонами, но оттого не менее глубокий и насыщенный. В смене дуэтов, а внутри дуэтов – партнерами, рождается магия притяжения и отталкивания, созвучия и контрапункта, сближения и диссонанса: четырехголосная модель мира, построенная в сопряжении с «интонационным словарем эпохи» (выражение Б.Асафьева). Чета Матвиенко, которая до «Quatro» залихватски радовала зал своим выступлением в «Дон Кихоте» Минкуса – Горского, и чета Сарафановых, которая накануне опуса Кюга изысканно и ненаотужно воспроизводила аутентичный стиль в «Спящей красавице», предстали современными интерпретаторами современного танца – столь же безграничного по возможностям, сколь и чистая классика. Более того – бесшовно входящего, встраивающегося в классическую модель, если под ней понимать не спор разных текстов и текстур, а их ведущее к созвучию взаимодействие, взаимопроникновение, взаимообогащение. Маленький словарь балета, о коем шла речь, в вечер премьеры марининский квартет превратил в большую энциклопедию танца, наполнив единственной верным и – по свойству больших художников – переменчивым смыслом нуреевскую традицию, прежде уже, чем теперь, задававшую идейные ориентиры фестиваля.

После «Quatro» – сближениям нет границ – уже и традиционные классические тексты воспринимались по-другому, словно участники остальных фестивальных спектаклей были задействованы в современном кюговском па де катре или были его наблюдателями. Нет, конечно, – просто изменился фокус зрительского восприятия и тонус фестивальной программы.

Виктория Терешкина в «Баядерке» изъела из портрета своей Никии любые мелодраматические краски, представ подчеркнуто сухой и неприступной весталкой – с лицом Юдифи и энергией плетущей нити судьбы мойрой. Повторяемые ею пять пируэтов в «Тенях» воспринимались не криком души, но вердиктом воли, не вопросительным, но восклицательным знаком. Наталья Мацак объявилась в «Корсаре» наделенной любовью как властью королевы – не пиратской девочкой, безоглядно бросающейся в приключения, но вол-

Екатерина Кондаурова и Владимир Шкляров в балете «Лебединое озеро»



шебной дивой, ради которой любовники добираются горных вышей и свергаются в морские пучины. Екатерина Кондаурова с семеновской повадкой плыла по лебединому озеру, сбрасывая перья и ступая на землю только для того, чтобы тут воцарился справедливый – без зла и темных искушений – миропорядок. Екатерина Бортякова и Михаил Тимаев в «Коппелии» расставляли собственные «форшлагги», оборачивая лирические томления звенящей игрой, на которую не скучится жизнь, распуская вокруг себя сверкающие реки и синие моря счастья. Анастасия и Денис Матвиенко, артистизмом и победным настроением превращали «Дон Кихот» в сплошной фейерверк ренессансного торжества любви, – то, что они вытворяли, трюками назвать побрезгуешь: виртуозность выступала синонимом любви, а любовь – свободы.

Нуреевский фестиваль в Казани – тут надо сделать определенный вывод – позиционирует себя как фестиваль исполнительский, опираясь – и справедливо – на искусство приглашенных солистов, которые – почти все – считают Театр имени Джалиля – своим вторым домом. По этому дому они не ходят в тапочках, «дежурно» выполняя семейный ритуал, отнюдь нет. Являются при полном параде – «всегда по моде и к лицу» – встречают каждый божий день, как и каждый новый фестиваль, с готовностью сил и благодарно: жизнь как творчество для них – дар, и они умеют его не растратить.

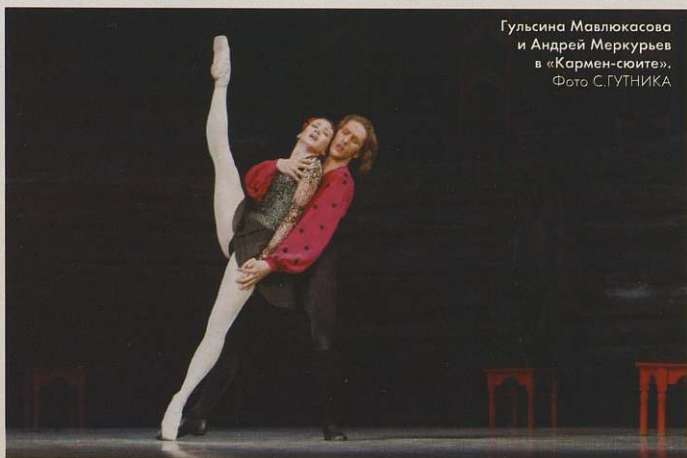
Сергей КОРОБКОВ. Казань – Москва
Фотографии предоставлены Татарским театром оперы и балета имени Мусы Джалиля

Денис Матвиенко и Леонид Сарафанов. «Quatro»



XVI Международный фестиваль балетного искусства имени Рудольфа Нуреева, проводимый в Уфе ежегодно, запомнится многими событиями. Он начался с возложения цветов к мемориальной доске танцовщика, расположенной на стене Башкирского театра оперы и балета, откуда начался путь Нуреева к славе. В верхнем фойе и Греческом зале торжественно открывали выставки. Уфимские фотохудожники Ильгиз Ахмадеев и Олег Меньков представили «Балет изнутри», рядом с экспозицией детских рисунков «Балет глазами детей» москвич Дмитрий Куликов, фотокорреспондент журнала «Балет», показал фотоработы «Уланова и ее ученики», а театральный музей имени А.Бахрушина – экспозицию, посвященную жизни и творчеству великой балерины. Столетие со дня рождения великой Улановой отметили концертом восходящих «звезд» – лауреатов различных конкурсов, привезенных в Уфу государственной концертной компанией «Содружество» и Международным союзом деятелей хореографии. В одном из залов театрального музея Р.Нуреева вниманием пользовались деревянные скульптуры Рустяма Фаткуллина, и этой выставке автор дал название «Здесь начинался его взлет».

Созвездие Нуреева



Гульсина Мавлюкасова
и Андрей Меркурьев
в «Кармен-сюите».
Фото С.ПУТНИКА

Премьеру двухактного балета «La marionnette» на музыку И.Стравинского по мотивам «Петрушки» выпустил на родной сцене молодой уфимский балетмейстер Ринат Абушахманов, написавший собственное либретто. Раздвигаемая временными рамками получасового оригинала, балетмейстер в содружестве с музыкальным руководителем и

дирижером-постановщиком спектакля Германом Кимом дополнил авторскую партитуру Первой и Второй сюитами для малого оркестра, четырьмя этюдами для оркестра, Концертным дуэтом для скрипки и фортепиано, «Четырьмя норвежскими впечатлениями» для оркестра, Скерцо a la russe, Концертом для струнного оркестра in D (Базельским).

Художник-постановщик Фания Низмова заменила ярмарочное веселье масленицы образом мегаполиса. Декорации в меру условны, однако дают простор зрительской фантазии. В них «читаются» силуэт многовекового дуба, широкая городская автомагистраль и зигзаги высоток. Сверкают огоньки-фары, поблескивают лазерными огнями дискотеки, вспыхивают огненно-красные гиньольные нити, что приводят в движение кукол-марионеток. А кто-то, возможно, увидит в абрисе композиции руку кукловода с характерным напряжением пальцев.

Как и у Фокина здесь действуют Петрушка, Балерина и Арап. Но это уже наши современники: Петрушка – юноша, влюбленный в гламурную фифу, предпочитающую ему важного олигарха; Фокусник, который у Фокина навязывал свою волю куклам площадного театрала, превратился в девушку, безответно влюбленную в Петрушку. Но и она, «режиссирующая» жизненные коллизии и отношения героев, сама оказывается «марионеткой», ведомой чьей-то еще более властной рукой. Рукой Фатума, для которого все – игрушки.

Если фокинский персонаж по ушению Фокусника замахивался на Арапа дубинкой, то нынешний – насккивает на него с пистолетом и сам же гибнет от перенапряженного в противоборстве выстрела. Вокруг главных действующих лиц – равнодушно веселящаяся бездушная толпа.

Петрушка у молодого танцовщика Руслана Абулханова трогателен своей незащищенностью и импульсивностью. Более опытный Андрей Брынцев ведет партию уверенно и броско. В белоснежном костюме самолюбленный Арап Олега Шайбакова предстает ослепительным красавцем, так что отнюдь не только деньги делают его привлекательным для окружающих девиц. Артур Новичков создает иной образ – человека-танка, не знающего слова «нет». Балерина – топ-модель Ирины Сапожниковой не столь глупа, сколь прагматична. Героиня же Риммы Закировой повержена внешним блеском Арапа и принимает за любовь сиюминутное влечение к самцу-сердцедеду. Загадочна, как того требует образ, в роли Фокусника Елена Фомина.

Особый интерес публики вызвал концерт лауреатов балетных школ. Программу открыли кадры кинохроники, запечатлевшие танец Улановой, и, словно переняв эстафету, Лебедем проплыла по сцене юная артистка Большого театра Нина Гольская.

В концерте приняли участие выпускники Красноярского хореографического училища Кристина Андреева и Дмитрий Соболевский; пополнившие в этом году труппу Большого театра Дарья Бочкова и Клим Ефимов, их старшие по театру коллеги Елена Андриенко и Егор Хромушин, Мария Мишина, Дмитрий Загребин, Михаил Крючков; Айдос Закан и другие.

За современную хореографию «отвечала» итальянская компания Aris-Top Proballer Sanremo, которая привезла балет в 2-х действиях «Ессе Ното» («Вот человек») хореографа Марчелло Альджери на музыку Дж.Верди и Ф. Гласса.

Реализуя собственный дидактический замысел, балетмейстер создал причудливый симбиоз: на экран проецируются затянута кадры круговерти астрономических светил, развития зародыша от зачатия до рождения плода, картины природных, техногенных и военных катаклизмов, злодеи XX века. В визуальных эффектах не мешано все: компьютерная графика Андреа Ломборди, картины старых мастеров на библейские темы, а в движениях – жанровая сумятица импульсивного contemporary dance и пуантовый тех-

ники. Одним словом, гости предложили озадаченному увиденным уфимскому зрителю задуматься об эстетике балетного представления, о роли личности в истории и судьбе человечества, не избежав при этом нравоучительности и дидактики.

После этого совсем неамбициозным показалось включение в фестивальную афишу балета «Лебединое озеро», воплощенного силами учащихся Башкирского хореографического колледжа имени Р.Нуреева. Пиетет к хореографическому тексту, прекрасно отретпированная лирическая картина лебедей и зорженные энергией характерные танцы убедили, что художественному руководителю колледжа Леоноре Куватовой (она же – художественный руководитель Башкирского балета) стесняться неопытности артистов не стоит.

Главные партии, правда, оставили за именитыми солистами театра: Гульсина Мавлюкасова выпевала кантилену Одетты, представала коварной и темпераментной Одиллии, а вот Зигфрид Ильдара Маняпова оставался невозмутимым, – видимо, подчеркивал аристократическую сдержанность Принца (прочем, и в его импозантном победителе корриды Торреро («Кармен-сюита») огонь, увы, не разгорелся). В ролях Злого Геня и Шута выступили, соответственно, Ильнур Гайфуллин и Искандер Мурасов.

Блистательной оказалась «Баядерка», главные партии в которой исполнили виртуозы Гузель Сулейманова (Никия), восхитительно владеющая темпами, артистичная и вдумчивая балерина, и Дину Тамазлакару из Берлинской Штаатсопер – пылкой, не знающий преград в упругих прыжках-полетах Солор. Объясним привлекла Елена Фомина в роли ревнивой царевны Гамзатти, ансамблевой культурой отличались выступления Рината Абушахманова (страстный и отвергнутый Великий брамин) и Дмитрия Марасанова (динамичный и аккуратный в танце Золотой божок), Римма Закирова, Гульсина Мавлюкасова и Анна Хасанова (вариации в картине «Тени»). Трио корифеек из «Баядерки» на следующий день солировало в «Шопениане»: невеселая Римма Закирова выступила в дуэте с солистом Большого театра Андреем Евдокимовым, одиннадцатый вальс вела Анна Хасанова, мазурку – Елена Фомина.

В «Кармен-сюите» Гульсина Мавлюкасова, непостижимая и чувственная цыганка, вела диалог с Хозе Андреем Меркурьевым – солиста Большого театра.

«Вальпургиева ночь» подарила зрителям встречу с великолепным дуэтом Сулейманова-Тамазлакару. А на смену «Ночи» явилась «Спящая красавица». Аврора – изящная, женственная Римма Закирова и Андрей Меркурьев галантный Дезире.

По установившейся традиции Нуреевский фестиваль завершился большим гала-концертом. Олег Шайбаков становится лириком (adagio из балета «Журавлина песнь» с Гульсиной Мавлюкасовой), то французским революционером Филиппом с Жанной – Ириной Сапожниковой (Pas de deux из балета «Пламя Парижа»). Испанцы Лаура Ормигон и Оскар Торрадо танцуют сцену из «Кармен-сюита» и Grand pas «Раймонды» в антураже уфимских артистов, Дину Тамазлакару совершает трансформацию от «Буржуа» Ж.Бреля – Б. Кауверберга к pas de deux Китри и Базила с Гузель Сулеймановой. Морихиро Ивата презентует «Узника» собственного сочинения на музыку Ф. Мендельсона и взрывает зал «Гопком» Р. Захарова-В. Соловьева-Седого, Андрей Меркурьев кружится с Сильфидой – Анной Хасановой, Андрей Евдокимов переводит романтизм «Шопенианы» с Риммой Закировой в бравуру «Тарантеллы» Л. Готшалка-Дж. Балаччина с жизнерадостной Еленой Фоминой.

Впервые в Нуреевском празднике танца приняли участие Ульви Азизов – азербайджанский танцовщик, ныне работающий в Риге (хореографическая миниатюра «Егет» по мотивам азербайджанской народной музыки в авторской постановке) и pas de deux из «Корсара» в рожденном непосредственно в дни фестиваля дуэте с Анастасией Тихомировой), перьями Ксения Барбашова и Александр Тараны (Pas de deux «Принцессы Флорины и Голубой птицы» и «Ноктюрн» Л. Десятникова-А. Мирошниченко). Открытием стали солисты Театра балета Бориса Эйфмана артистка и хореограф Елена Кузьмина и Юрий Ананян, исполнившие два совершенно различных по стилю и настроению произведения – «Обреченные любить» З. Прейзнера-Е. Кузьминой, а также «Cum Deeditis» Н. Дмитриевского на музыку А. Вивальди. Яркой художественной вспышкой запомнилось выступление посланцев Мариинского театра Елены Евсеевой и Алексея Тимофеева, которые привезли adagio из балета «Шурале» Ф. Яруллина-Л. Якобсона и «Tchaikovsky pas de deux» Дж. Балаччина.

ИНТРАДАНС

С 20 по 23 мая в Москве на нескольких площадках: в театре «Мастерская Петра Фоменко» в «Актговом Зале» и Зале «Оливье» ПРОЕКТА_ФАБРИКА прошел Фестиваль современной хореографии «Интраданс». Очень важный и интересный для развития современного танца в России проект. Весь мир современной хореографии России и стран бывшего советского союза на это время погрузился в атмосферу дружеского общения и обсуждения проблем современного танца в России. Проект готовился к реализации в течение двух лет. Шли переговоры между Европейским союзом, который обеспечил фестивалю финансовую поддержку, Французским культурным центром в Москве, Немецким культурным центром имени Гете, Итальянским институтом культуры, Британским советом, Институтом Камоэнса (Португалия) и куратором проекта Еленой Тупысевой. Идеей фестиваля стало привлечение европейских хореографов в Российские компании современного танца. В конкурсе участвовали 101 хореограф из 18 стран Европейского Союза и 33 театра танца из 11 российских городов. Путем отбора были выявлены семь творческих пар – хореограф-театр. А продуктом их совместного творчества явились спектакли, премьеры которых состоялись сначала в городах, где базируются танцевальные труппы, а затем в Москве.

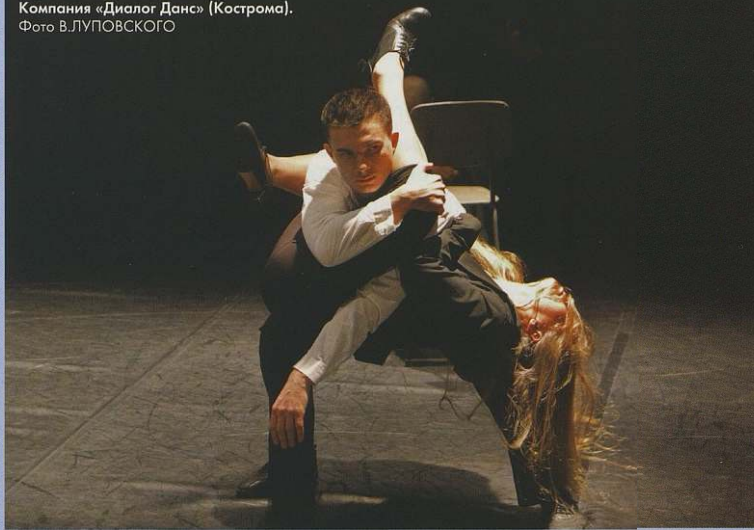
Сцена из спектакля «Следующий». Челябинский театр современного танца О.Пона. Фото В.ЛУПОВСКОГО



Спектакли получились совсем разные, танцевальные, пластические, лексически сложные, смешные и серьезные. Удивил сложностью танцевальной лексики Муниципальный камерный балет «Пантера». Для них спектакль поставила хореограф из Дании Лотта Сай. Сама она внешне умиротворенный и спокойный человек, выразила на сцене всю мощь и энергетику ее внутреннего мира. Танцоры экспрессивны и безостановочно танцующие. Существуют, как будто в аквариуме, наполненном растительным маслом. Так вкусно и сильно перетекают их тела. «Хороший, плохой и ты» – в названии все сказано о содержательности постановки. Противостояние личности обществу. Вопрос «что такое хорошо?» так и не нашел ответа. Кстати проблема личности и общества, проблема человеческих ценностей, стала лейтмотивом фестиваля. Ими пронизан и спектакль «Следующий» испанского хореографа Асьера Забалета. Стильный спектакль, с подобающей дозой гламура, пожалуй, единственный на фестивале способный удовлетворить вкусы любой публики. Будь она профессиональная или пришедшая случайно в свой выходной день. Красочная, масштабная постановка с использованием проекции и игрой видеоряда с реально происходящим на сцене даже слишком понятна и не оставляет места для фантазии. В очередной раз глазам зрителя представилась возможность увидеть красивых и эстетически сложенных танцовщиков Челябинского театра современного танца, как всегда превосходно исполняли они заданную холодноватую хореографию. И в этом видна рука их руководителя и ассистента Асьера Ольги Поне.

Прозвучала на фестивале и военная тематика. Театр «Провинциальные танцы» из Екатеринбурга в полном своем составе станцевали и в прямом смысле этого слова – спели «Песню не про любовь»: «Вставай, человек, утро пришло. Работай, работай, работай!» Жесткая хореография, нидерландских хореографов Ури Ивги и Йохана Гребена, стилизация военного марша и военной выучки в сочетании с женской долей и человеческими утратами создала картину нашего мира, который даже при отсутствии военных действий заставляет нас бороться с самими собой и окружающей действительностью. Приятно было видеть на сцене и Татьяну Баганову – руководителя труппы, которая после долгого отсутствия в прекрасной физической и танцевальной форме вновь вернулась на сцену.

Сцена из спектакля «Mirriflor». Компания «Диалог Данс» (Кострома). Фото В.ЛУПОВСКОГО



Белым, заснеженным спокойствием поделился Рашид Урамдан и танцоры проекта «Миграция». Минимум движения, максимум замысловатого текста и видео заснеженных просторов г.Кирова где растение борщевик стало главным действующим персонажем. Спектакль так и назвали «Борщевик... A true story...». Это растение обладает питательными свойствами в начале своего роста, а в конце становится ядовитым. Это действительно стало «истинной историей» и смысловым наполнением постановки французского хореографа.

К разряду смешных спектаклей можно отнести «True style» Кристофа Винклера. Немецкий хореограф при помощи четырех актеров физического театра «Ed» из культурной столицы нашей родины г.Санкт-Петербурга, по доброму поиздевавшись над классическим танцем, спортивной гимнастикой и балетом Бориса Эйфмана, рассказали истинную историю четырех человек, которые пройдя разные жизненные пути пришли в мир современного танца. И вернули давно забытую традицию скороморшества. Только сегодня, скomorox, развлекая публику перед спектаклем, разучивает с ней различные танцевальные направления нашего времени, давая понять, что танцевать может каждый. И что это как минимум полезно для здоровья. Еще одним позитивным проектом стал спектакль «Далеко от сюда...». Который явил публике коктейль из разных жанров – визуального и физического театра, пения и игры на различных инструментах. Liquid Theater и Виктор Хьюго Понтеш из Португалии создали странное, ироничное

и в то же время меланхоличное произведение.

Настоящим открытием фестиваля стал спектакль «Mirriflor» Бельгийского хореографа Карин Понтъес. Mirriflor (лат.) – аромат тысячи цветов. И действительно, каждый из четырех персонажей передавали зрителю тысячи эмоций, многообразии которых пластически воплощалось на сцене. Существующие в заданном пространстве они исполняли свои роли, добиваясь маленьких побед или поражений. Живя по своим правилам. Четыре персонажа смогли показать индивидуальный, внутренний мир миллионов людей и каждого в отдельности. Танцоры компании «Диалог Данс» из г. Кострома, Карин и композитор Давид Монсо, который написал музыку специально для этого спектакля, работая сообща, смогли передать зрителю огромное количество информации, используя при этом минимум визуальных средств. На сцене уже привычные для современного танца стол и стул, и четыре персонажа в черно-серых костюмах, и атмосфера элегантно простоты каждого из них.

В рамках фестиваля также проходил показ танцевального видео и круглые столы, где обсуждались проблемы развития современного танца в России. Что стало одним из важных моментов фестиваля. Организаторы «Интраданса» смогли привлечь внимание российской и зарубежной публики, дать понять, что современная хореография в России есть, и она в состоянии развиваться, только к этому нужно прилагать довольно серьезные усилия.

Зоя ДАНИЛЕНКО

АНСАМБЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦА – *вчера, сегодня, завтра*

Дискуссия о жизни русского танца на сцене, начатая редакцией журнала, вызвала немало откликов. На этот раз поводом к обсуждению и творческих, и нетворческих аспектов деятельности профессиональных ансамблей народного танца стал «круглый стол», прошедший в преддверии пятидесятилетнего юбилея Красноярского ансамбля танца Сибири.

Валерия Уральская,
главный редактор журнала «Балет»:

«Известно, что актуальные идеи носятся в воздухе. В начале нынешнего года на страницах нашего журнала развернулась дискуссия, посвященная проблемам сценической жизни русского танца. А инициатором данной встречи явился Красноярский ансамбль танца Сибири в связи с тем, что готовится отметить свой полувековой юбилей и есть повод подвести некоторые итоги. И это закономерно: сегодня существует обостренная проблема существования жанра коллективов, называемых «ансамбль народного танца». Я не назову эту проблему творческой, хотя её влияние на творчество значительно. Она, скорее, вызвана сменой социальных условий, поскольку формой существования любого из этих коллективов не стал традиционный для России репертуарный театр. Основы его деятельности – создание концертных программ и гастрольные показы своего аутентичного искусства. В силу изменившихся социальных условий такая форма отпала, нужна какая-то другая. Этот вопрос не является вопросом художественных руководителей или творческих направлений. Это вопрос государственный.

Меньше всего испытывают на себе изменившиеся «правила жизни» московские коллективы, они крепко «стоят на ногах» и имеют государственные гранты, дающие им возможность достойной творческой деятельности. Это сказывается и на художественном уровне их исполнительской культуры. Сегодняшние концертные программы таких коллективов, как Ансамбль Моисеева или «Берёзка», значительно выросли, поскольку богатое репертуарное наследие, оставленное их основателями-руководителями, очень велико.

Если же рассматривать творчество коллективов этого жанра в целом, то здесь существуют проблемы, которые мы можем поставить, но не способны решить. Однако в наших силах аргументированно поднять вопрос перед теми, от кого зависит дальнейшая жизнь этих ансамблей. Не существование, а именно дальнейшая жизнь и развитие. И это одна из задач нашей встречи.

Вторая задача – следует определить, как время и смена эпох, смена идеологической и политической ситуаций сказываются на понимании и роли культуры. Какие из принципов коллективов, созданных в советское время, остаются вечными, поскольку они зиждятся на народной основе, а какие отжили именно к требованиям того времени, того вкуса, того заказа? Вопрос острый, потому что можно сколько угодно говорить о негативных вещах в их деятельности, но важнее выяснить, сколько было здесь художественно ценного, позитивного, не всегда благодаря, а часто вопреки условиям. Понять, почему эти коллективы были востребованы, почему они определяли во многом вкусы зрительских поколений того времени, почему рождали чувства патриотического характера, почему были такими популярными, и отбросить то наносное, что сегодня нам не стоит брать с собой в будущее.

Какие происходили потери из народных традиций, какие, наоборот, множились? Здесь, мне кажется, есть общие вопро-

сы и есть вопросы узко региональные, поскольку в России велик процент собственно национального и интернационального, того, что является вечными ценностями мирового масштаба. Это могут сделать только художники, только творцы, не всегда даже полностью осознавая, но следуя своему внутреннему импульсу.

Трудность возникла и с вопросами научного изучения материала, так как практики имеют большие практические знания, но не всегда – достаточно глубокие теоретические, поэтому предложения исследователей-теоретиков часто не принимались. Если это было известное обобщение опыта, практики говорили: «Мы же это и так знаем, вы нам не скажите ничего нового», если это было нечто неожиданное, расширяющее кругозор, тогда следовало возражение: «Мы этого не знаем и без этого неплохо работаем».

Возвращаясь к русскому танцу, скажем: сколько было забыто, какие богатства утрачены. Происходила обработка ранее найденного, многократное его тиражирование, ремесленные повторы этих обработок. В то же время уходили в мир забвения уникальные ценности, и потери эти подчас несут характер невосстановимый, потому что теряется не только сам материал, теряется качество его репродуцирования. Не секрет, что любой хореограф зависит от возможностей и памяти как одного конкретного исполнителя, так и от коллектива – ансамбля, а это уже вопрос образования.

Фактически кадры артистов народных ансамблей в такой большой стране, как Россия, никто не готовит, потому что институты культуры, университеты, как они теперь называются, такой задачи перед собой не ставят. Но, к счастью, и это ещё одно подтверждение мудрости Игоря Александровича Моисеева, при его ансамбле создана и существует своя школа-студия. Она готовит молодых исполнителей, которые знают репертуар коллектива и танцуют его ещё будучи учениками. Таких примеров не так уж много, скажем вернее – их почти нет.

Что же касается воспитанников хореографических училищ, то в прошлом году на фестиваль хореографических училищ ни одна школа, кроме Казанской, не привезла учеников народного отделения. Не секрет, когда учащиеся классического отделения хореографического училища претерпевают возрастные изменения и теряют форму, то вынуждены переходить в ансамбль. А студенты-народники стремятся работать в народных коллективах. У тех и других разное психологическое состояние, не говоря уже о разных навыках, разном воспитании тела, знании разных элементов. А танцевать народные танцы у нас мечтают многие, значит, количество школ и профилирующих студий должно быть увеличено и служить делу подготовки молодых кадров.

Образование хореографов – это особый вопрос. Хореографа научить очень трудно, но определённую сумму знаний и навыков тем, кто талантлив, дать можно. Следует предоставить им и возможность профессиональной практики, хотя сегодня связь коллективов и институтов случайна и зачастую зависит от личных отношений руководителей вузов или отдельных педагогов. То есть условий для рождения чего-то нового и интересного практически не создано.

Теперь вопрос, который касается лично меня как руководителя журнала «Балет». Для меня не представляет трудности заказать материал человеку, который может написать о той или иной премьере, о том или ином спектакле в любом театре страны. Но найти грамотного профессионального автора для статьи, посвященной народному коллективу, невозможно. Как правило, мы получаем материалы информационного характера. А ведь каждое выступление такого коллектива – это драматургически выстроенная программа, а не случайный набор номеров.

В заключение скажу об определенных направлениях в работе коллективов этого жанра. Некоторые демонстрируют открыто-площадную манеру выступлений, общаясь со зрительным залом при открытом и полном свете. Другие видят себя как театр танца, когда на сцене возникает произведение театрализованного характера. Считаю, что театральное направление для жизни любительских ансамблей (песни и танца, фольклорного танца, народного танца) – самое перспективное направление.

У нас не разработаны теоретические понятия фольклорной традиции, собственно фольклора, не определены основы, на каких можно развивать искусство, а на каких нельзя, что здесь является предпосылками, а что подвергается табу.

Я сосредоточила внимание участников «круглого стола» на тех проблемах, которые связаны с теми процессами, которые происходят в области профессионального хореографического искусства. Сегодня это происходит в ансамблях, завтра отразится на искусстве балетного театра. Только при взаимодействии всех разновидностей и богатств хореографического искусства возможно его развитие. Особенно в нашей стране, где всегда по-настоящему ценилась неповторимость искусства, его заразительность, внутренняя вера и убежденность в том, что мы делаем важное дело. И всё это обеспечивалось заинтересованностью государства.

Сегодня, как никогда, мы должны конкретно и откровенно поднимать вопросы жизни тех коллективов нашей культуры, которые мы называем ансамбли, коллективы, театры народного танца».

Геннадий Рукша,

министр культуры Красноярского края

«Крупные художественные коллективы, – сказал он, – породили массу проблем, которые следует решать на уровне либо управления государственного, либо субъектов Федерации, как в нашем случае, потому что собственником и учредителем Ансамбля танца Сибири является правительство Красноярского края. И делать это необходимо, поскольку более сильного эмоционального воздействия, чем то, что оказывает на аудиторию народное хореографическое искусство в его сценическом профессиональном выражении, я не знаю.

Я много видел не только потому, что исколесил вместе с Ансамблем танца Сибири пол-Европы, и хорошо знаком с сегодняшней ситуацией в стране. Когда Красноярский коллектив работает в крае, нередко его выступления заканчиваются скандированием. «Слава Богу, вы есть, значит, жива Россия», – говорят зрители. У нас есть собственные автобусы, есть потрясающая репетиционная база, созданная выдающимся мастером Михаилом Семёновичем Годенко, чье имя носит ансамбль. И она сейчас улучшается. Нам дают деньги на костюмы, и мы начинаем их обновлять.

Однако длительный период времени ансамбль, как и многие коллективы региона, на гастроли не выезжал. Но выступ-

ления перед одной и той же аудиторией – это путь к деградации. Без поездок не может быть движения вперед. Поэтому мы уже третий год дотируем встречи ансамбля со зрителями того или иного региона за счет бюджета Красноярского края. Недавно состоялась гастроль по югу России, предполагается поездка на северо-запад страны. Это важный фактор творческого развития коллектива.

Проблемы народных ансамблей сегодня чрезвычайно остры, и это, в первую очередь, вопрос творческой преемственности, которые должны осуществлять художественные руководители коллективов. При общей тенденции децентрализации культурного процесса, как основного направления культурной политики в России, мы можем вообще всё потерять, потому что за сохранением наследия у нас никто не следит, и оно не собрано.

Поэтому проект, который мы сейчас пытаемся осуществить, связан не с внутренними амбициями Красноярского края или его уважением и горячо любимого жителями художественного коллектива, коим является Ансамбль танца Сибири, а необходимостью создания экспериментальной площадки, на которой происходили бы общение и знакомство молодых балетмейстеров. Поэтому я думаю, нужна государственная программа, в которой были бы обозначены и сформулированы проблемы народных ансамблей. И, в первую очередь, это вопрос самобытности их художественного облика, преодоления существующего на сегодняшний день их стилистического однообразия, поддержки индивидуальности жанров, что всегда отстаивал Михаил Семёнович Годенко. Эта программа должна включать государственную поддержку народных коллективов и содействие процессу их взаимодействия.

Даже несмотря на то, что в Красноярском хореографическом училище есть профессионально крепкое отделение народного танца, мы сегодня испытываем трудности с артистами. Потому что не знаешь, кто из выпускников останется у нас в городе: ведь юридические основы закрепления кадров нет. Я каждый год занимаюсь серьезной проблемой, связанной с классическим отделением. Как только появляются перспективные воспитанники, их «уводят» уже не только наши, но и зарубежные «искатели талантов», и они танцуют где угодно – в России или в любой другой стране, хотя и были выучены за счет средств Красноярского края. Это сложнейшая проблема, которую тоже следует поставить на обсуждение.

Считаю, необходимо поднять вопрос организации региональных смотров.

И последнее, чем я хотел бы закончить, – это два момента, которые меня очень огорчили. Несколько лет назад я был в Дудинке. Это Северный округ, за Полярным кругом, ворота российской Арктики. Там прекрасный культурный центр, в котором руководители на мой вопрос, почему они не учат маленьких детей русскому танцу, ответили, что он устарел. А на конкурсе имени Михаила Годенко, который традиционно является Всероссийским и проходит у нас в Красноярске, я не увидел ни одного хоровода, ни одной кадрили, ни одной пляски, – только вольные интерпретации балетмейстеров-постановщиков в том или ином стиле на определенную сюжетную основу. Мои призывы обратиться к истокам не возымели действия и даже вызвали бурю негодования.

В конце своего выступления я бы хотел сказать о том, что в нашем вопросе необходимо взаимодействие двух субъектов культурной политики: народного творчества и профессионалов».

Публикацию выступлений участников заседания «круглого стола» редакция предполагает продолжить в следующем номере журнала.

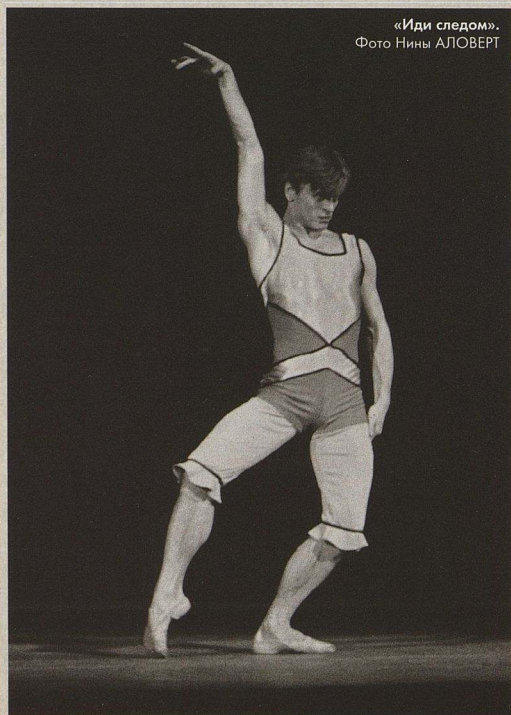
Игра с прошлым

Михаил Барышников – явление уникальное. Закончив танцевать в классике, артист продлил творческую жизнь на сцене, переходя постепенно от участия в спектаклях модернистов к созданию своеобразного «театра одного актера». В репертуаре последних лет он часто выступает только от первого лица и часто обращается к своему прошлому.

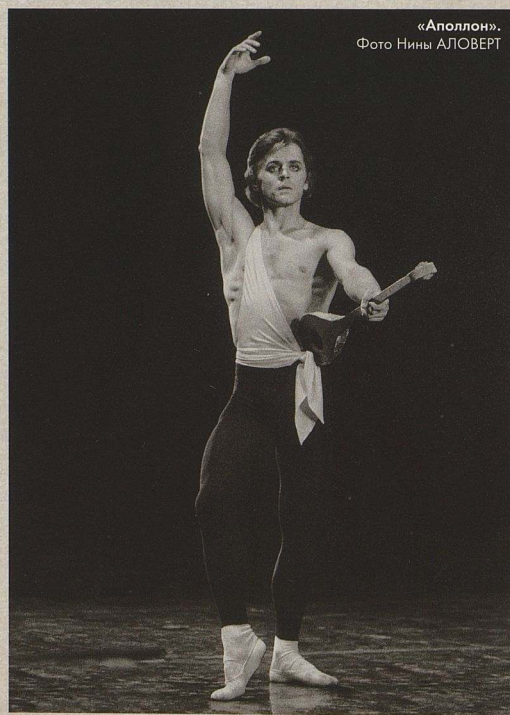
Программа, показанная Михаилом Барышниковым в Jerome Robbins Theater (Barysnikov Arts Center), называлась «Unrelated solos». Можно, конечно, перевести название как «Бессюжетные соло», но мне кажется, что в контексте всей программы речь идет о соло, не связанных между собой, поскольку выступления в этой программе танцовщика Стива Пэкстоне и артиста Дэвида Ньюмана не имели никакого отношения по смыслу и теме к концертным номерам, которые танцевал Михаил Барышников. Два соло Ньюмана нельзя назвать совсем бессюжетными. А все три номера, исполненные Барышниковым, имели вполне определенный сюжет и были связаны между собой по смыслу: «Много лет спустя» (хореограф Бенжамин Миллпье, музыка Филиппа Гласса), «Вальс-фантазия» (хореограф Алексей Ратманский, музыка М.Глинки) и «Для тебя» (совместная постановка Сюзан Маршалл и Михаила Барышникова на музыку Питера Уайтхеда). Во всех трех хореографических новеллах Барышни-

ков играл со своим прошлым вполне конкретным и – чаще всего – узнаваемым.

В начале миниатюры «Много лет спустя» танцовщик вспоминает свои школьные годы. Начинается спектакль с небольшого хореографического монолога, поставленного как «представление» артиста публике. На заднике сцены демонстрируется сохранившаяся видеозапись, где ученик Ленинградского хореографического училища Барышников делает в классе балетный экзерсис: заноски, заканчивающиеся мягким приземлением в идеальную пятую позицию, пируэты... Дух захватывает от чистоты и красоты исполнения. Барышников на сцене время от времени приближается к экрану, повторяя некоторые позы и движения, и делает это так же прекрасно, как и мальчик на экране. Правда, и сам танцовщик, и его тень, проецируемая на экран, являются уменьшенными изображениями того юного исполнителя классического танца, который так старательно и безмятежно выполняет на эк-



«Иди следом».
Фото Нины АЛОВЕРТ



«Аполлон».
Фото Нины АЛОВЕРТ

ране упражнения: тот ученик полон сил, он делает это лучше других, впереди – долгая жизнь, и он еще сам до конца не осознает своих блистательных возможностей. Идет только подготовка к взлету. Но Барышников сегодня не может повторить бешеное вращение мальчика на экране, он раздраженно машет рукой, изображение исчезает. Зал смеется. Сцена действительно задумана и исполнена актером в хороших традициях комедийной игры. Тут печальная нотка в отношениях с прошлым еще только угадывается...

Затем на экране появляется Барышников в расцвете сил, танцующий монолог уже в стиле танца модерн. И вновь артист не может его полностью повторить... А когда на экране изображение удваивается, и танцуют уже «два Барышникова», танцовщик на сцене прекращает соревнование, сердится и уходит в кулису. Оба изображения на экране застывают с рукой, протянутой в сторону ушедшего. Дескать: почему же ты прервал игру? Почему уходишь?! Прекрасная комедийная миниатюра с оттенком грусти. Великий танцовщик не может сегодня повторить классическую вариацию, возможности его и в танце модерн ограничены возрастом. Но осталась вся та же магия уникальной личности, которая завораживала зрителей на протяжении всей его творческой жизни.

В миниатюре «Вальс-фантазия» танцовщик как будто «выпевает» хореографические фразы, опять же основанные на классическом танце. Но номер в основном игровой: это забавная пародия на старомодную балетную пантомиму, которую ученик хореографического училища Барышников изучал на уроках актерского мастерства. Теперь с преувеличенной серьезностью он изображает поведение влюбленного героя в разных ситуациях. Но самое главное даже не аналогия со школьными годами: миниатюра непосредственно связана с одним из ярких моментов в биографии Барышникова. В 1969 году Леонид Якобсон поставил для него номер «Вестрис». Молодой Барышников поразил тогда зрителей высоким актер-

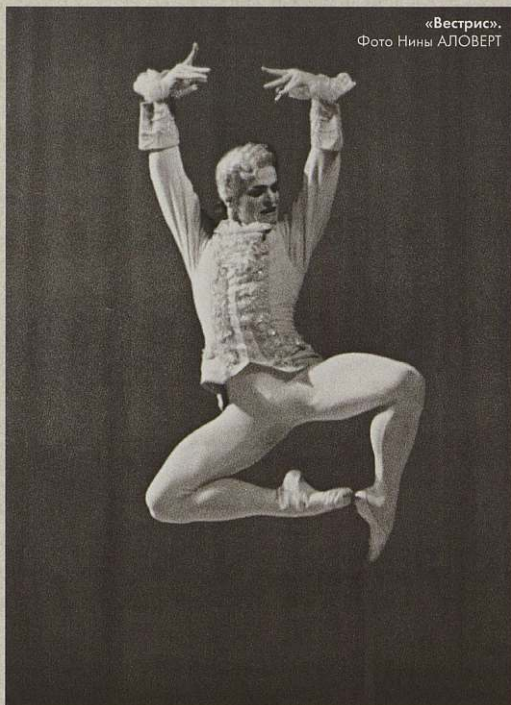
ским мастерством, умением на глазах менять маски, мгновенно перевоплощаться в разные образы. Это искусство перевоплощения зрелый Барышников демонстрирует нам и сегодня, вызывая в памяти того юного, только начинающего завоевывать балетный мир блистательного танцовщика и актера.

Миниатюра «Для тебя» начинается с того, что в течение нескольких «сценических минут» Барышников сидит на стуле в профиль к зрителям. Встав, приглашает из зала на сцену двух женщин и мужчину и, усаживая их на стулья, для них танцует. Особенно выделю показанный им школьный экзерсис: пор де бра. Артист продемонстрировал идеальную форму рук классического танцовщика, к сожалению, сегодня не всегда соблюдающуюся даже в русской школе: округлая линия от плеча до кончиков пальцев, аккуратно собранных вместе. Барышников демонстрирует красоту классического танца, и нет в его исполнении ни тени насмешки.

Затем Барышников танцевал перед каждым из зрителей на сцене («для тебя»), как будто вспоминая свои прежние роли. В этих воспоминаниях и общении с «партнерами» было много самоиронии. Как будто танцовщик хотел внушить нам, что он, шутя, расстается с прошлым: да, были и молодежные девушки, и знойные красавицы, и друзья... Танцевал он и «видения» и принцев – но защищаясь от прошлого и от нашего сочувствия иронической улыбкой. Пока не остался наедине с самим собой. Поставив спинкой к зрителю пустой стул, на котором сидел вначале, Барышников обратился к самому себе с темпераментным эмоциональным монологом, который можно трактовать его по-разному. Я увидела в этот момент мгновенное обнажение души, которая страдает по ушедшему в прошлое, в чем танцовщик и признается самому себе и в чем-то самого себя обвиняет.

А, может быть, этот последний страстный порыв – только очередная маска Вестриса?

Нина АЛОВЕРТ



«Вестрис». Фото Нины АЛОВЕРТ



«Мистер ХУЗ». Фото Нины АЛОВЕРТ

АРХИТЕКТУРА СЮЖЕТНАЯ и бессюжетная

В Нью-Йорке закончился летний двухмесячный сезон Нью-Йорк Сити балета. Помимо балетов, составляющих репертуар театра, зрители увидели 7 премьер современных хореографов. Этот фестиваль новой хореографии и современной музыки был назван театром: «Архитектура танца», хотя такое название не всегда соответствовало тому, что происходило на сцене. Все одноактные балеты шли в оформлении знаменитого испанского архитектора Сантьяго Калатравы, автора многих «футуристических» построек, «скульптурных» небоскребов и мостов в разных странах мира.

Репертуар фестиваля еще раз показал, что современные хореографы стали чаще обращаться к сюжетным балетам даже в театре, созданном Баланчиным, в этой «мекке» абстрактного балета. Из семи балетов фестиваля три имели сюжет.

Из них самым слабым во всех отношениях оказалось одноактное представление, созданное танцовщицей труппы Мелиссой Барак. Мелисса Барак уже делала две работы для труппы, все они казались мне незначительными. Новое произведение Мелиссы «Зови меня Бен» (музыка молодого американского композитора Джея Гринберга) основано на истории жизни Бенджамина Сигела, знаменитого американского гангстера, построившего в начале 40-х годов в Лас-Вегасе первую гостиницу и казино. Его застрелили в 1946 году, а казино послужило началом развивающегося бизнеса и популярности Лас-Вегаса. Барак хотела романтизировать жизнь Сигела, но рассказывает его историю весьма примитивно. Танцовщики-исполнители главных героев половину балета разговаривают (текст написали Барак и другая солистка театра Эллен Бер), что само по себе выдает беспомощность хореографа. А когда в спектакле начинали танцевать, то танцы, как гангстеров, так и «герлс» казино напоминали плохую самодеятельность.

Другой сюжетный балет был поставлен известным в американском балетном мире молодым хореографом – Бенжаминим Миллепье, также танцовщиком труппы. Музыка специально к его балету «Почему я не там, где ты» написал французский композитор Тьерри Эскеш. Художник по костюмам – Марк Хэлплл (штатный художник театра). Сюжет придуман фантастический, я изложу читателю свое понимание истории.

Человек с Земли, одетый в белое, попадает на какую-то планету. Аборигены в красочных костюмах (по-моему, ужасных по цветосочетанию, но на то они и инопланетяне) не видят нашего героя, поскольку они не видят белый цвет. Но Некто (вроде местного дьявола) видит героя и, накидывая на него отдельные цветные лоскутки, делает его видимым для инопланетян и достойным любви инопланетянки. Однако недолго длится роман. Тот же дьявол срывает с девушки цветные части туалета, она остается в белом платье, и герой, окончательно превратившийся в инопланетянина, ее не видит и убегает со сцены вместе со всеми, оставляя свою возлюбленную одну.

Подобный сюжет может быть прекрасным поводом для балета, но печаль состоит в том, что хореографический язык Миллепье очень беден. К этому балету Калатрава придумал оригинальное сценическое решение – это огромная конструкция в глубине сцены, состоящая из двух полукружий, упирающихся в пол. Между полукружиями натянуты струны, которые время от времени колеблются, по ним пробегают световые волны, что и создает фантастическую атмосферу. Конструкция занимает большое пространство сцены и является самым интересным компонентом балета.

Третий сюжетный балет, наиболее интересный, создан хореографом с мировым именем, Кристофером Уилдоном. Уилдон хореограф не только с именем, но и с опытом. Только для труппы Сити Балета, где он раньше танцевал, Уилдон поставил 16 спектаклей. Новое произведение «Ранчо» Уилдон сочинил на музыку аргентинского композитора Альберта Гинастера.

Эту музыку приобрел для Баланчина еще Линкольн Кирстейн, но Баланчин ею не воспользовался. Сюжет балета, основанный на поэме Хосе Фенандеса, весьма любопытен: белоручка-горожанин попадает на ранчо к гаучо (ковбоям) – скотоводам. Горожанин с восторгом наблюдает, как пляшут вернувшиеся после рабочего дня гаучо («землю пошашут, попишут стихии»), и влюбляется в молодую девушку, которая объезжает коней. Но задорная девица отвечает горожанину взаимностью только после того, как тот, не снимая городского костюма, приручает дикую кобылицу. Затем следует удачно поставленный любовный дуэт. После чего герой, сменив галстук на шейный платок, навсегда остается в здоровой семье ковбоев.



«Мираж» [хореография Питера Мартинса]. Фото Пола КОЛНИКА

Уилдон, повторяю, хореограф с опытом, он не первый раз ставит драмбалет, поэтому грамотно следует сюжету, а его танцы довольно изобретательны и хореографический язык, основанный на классическом танце, в меру разнообразен. Но сюжетная прямолинейность мешала серьезному восприятию балета, а ироничного отношения к главной идее я у автора не нашла. К тому же танцовщики балетной труппы не подготовлены к созданию характеров, герои в их исполнении выглядят неубедительно. Калатрава написал к этому балету мрачный задник, изображающий бескрайние пампасы. Балет имел наибольший успех на фестивале у публики Сити балета, не привыкшей к таким экстравагантным сюжетным спектаклям. Успеху способствовала динамичная, красивая музыка Гинастеры, основанная на аргентинских народных мелодиях.

Самым незначительным из бессюжетных балетов оказался самый традиционный, поставленный британским хореографом Уэйном Макгрегори на музыку композитора Томаса Эйдса. Как это часто бывает у современных последователей Баланина, не было и намека на оригинальную хореографию.

Новый бессюжетный балет Питера Мартинса, художественного руководителя труппы, произвел приятное впечатление. Красивая, завораживающая музыка известного финского композитора и дирижера Еза-Пекка Салонена (Скрипичный концерт) написана для канадской скрипачки Лейлы Жозефович, которая и исполняла этот концерт с оркестром Сити балета во время всех представлений. Сам композитор дирижировал оркестром. Питер Мартинс поставил балет в соответствии с романтическим настроением музыки. В самом начале балета на сцене появляются несколько пар. Танцовщицы, поднятые на высокую поддержку, как будто «плывут» в таинственно мерцающем пространстве – мираж! Мартинс поставил два красивых любовных адажио. Калатрава создал на сцене конструкцию, до некоторой степени напоминающую ту, которую мы видели в балете Миллипе. Только в данном случае два полукруга с натянутыми струнами, сходящимися в одной точке, напоминают два веера и висят над сценой. Во время действия балета «веера» перемещаются в пространстве, образуя к концу представления фигуру, напоминающую большую бабочку.

Наибольшее впечатление произвел на меня балет итальянца Мауро Бигонцетти «Скрытый свет» на музыку Бруно Морецци (в прошлом – пианиста Римской оперы). Бигонцетти, начинавший карьеру как танцовщик балета Римской оперы, затем долгое время танцевал, был руководителем и главным хореографом труппы «Aterballetto». «Скрытый свет» – четвертый балет, который Бигонцетти создал для американской труппы. Хореограф говорит, что он поставил абстрактный балет. Конечно, у произведения Бигонцетти нет сюжета, но весь балет вызывает представление о кусочке мозаики какого-то большого полотна. «Скрытый свет» можно понимать, как скрытый

сюжет. Атмосфера на сцене довольно мрачная, танцовщики одеты в костюмы темных тонов (художник Марк Хаппл). Хореография основана на классическом танце, но хореограф нашел оригинальные транскрипции классических па, сплетая их в замысловатые комбинации. Весь балет в целом динамичен и представлялся мне тайной ночной оргией. Этому впечатлению способствовало оформление Калатравы. Над сценой – большая золотая луна, размножившаяся по ходу действия на множество «малых лун». Золотые круги таинственно двигались над головами танцовщиков. И эти дети ночи танцевали в их честь «сатанинский» танец.

Еще одна премьера – балет Алексея Ратманского «Намуна, Большой дивертисмент» на музыку французского композитора Эдуарда Лало (авторы костюмов Марк Хэппл и Рустам Хамдамов). Лало сочинил свой единственный балет «Намуна» на сюжет одноименной поэмы Альфреда де Мюссе. Балет, поставленный в Париже в 1882 году Люсьеном Петипа, успеха не имел. Впоследствии эту же музыку использовал Сергей Лифарь.

Балет Ратманского нельзя причислить ни к абстрактным, ни к сюжетным балетам, поэтому я выделила его отдельно. Ратманский, по его словам, сочинил свою хореографию, имея в виду балет «Корсар», но в более абстрактном варианте. В балете участвуют корсары, пленницы, одинокий герой, который ищет девушку по имени Намуна... Ратманский придумал немало забавных эпизодов и остроумных хореографических пассажей, но не связанных между собой, а потому непонятных. Главное «но» заключается в хаотичности балетного представления, не имеющего четкой структуры, выверенной балетной драматургии, необходимой и остроумных хореографических пассажей, но не связанных между собой, а потому непонятных. Главное «но» заключается в хаотичности балетного представления, не имеющего четкой структуры, выверенной балетной драматургии, необходимой и остроумных хореографических пассажей, но не связанных между собой, а потому непонятных.

Трудно сказать, какую сценическую жизнь проживет каждый из балетов. Но при всех недостатках отдельных работ, можно только радоваться, что театр ежегодно предоставляет свою сцену современным хореографам, давая им полную свободу в работе над разными балетными жанрами.

В начале сезона прошло несколько прощальных спектаклей: уходили премьеры театра, имена которых хорошо знают в американском балетном мире: Дарси Кистлер, последняя балерина, принятая в театр Баланчин, жена Питера Мартинса; Филипп Нил, Альберт Иванс, Ивоне Бурре и многолетний главный дирижер театра Морис Каплов.

Нина АЛОВЕРТ



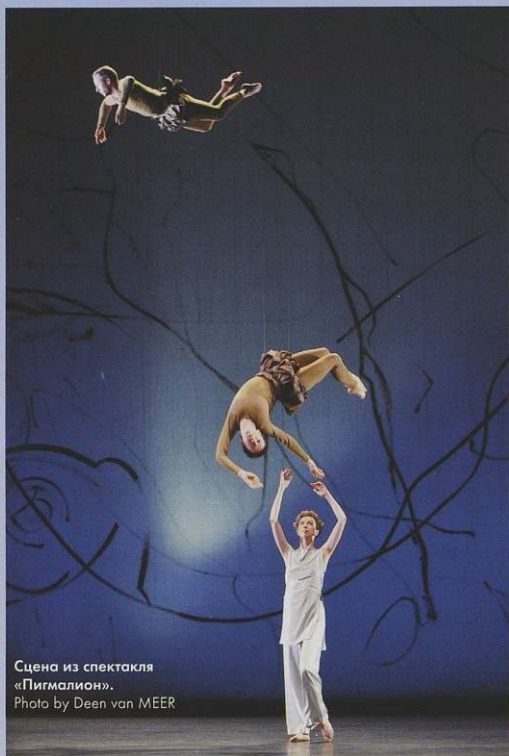
Сцена из спектакля «Скрытый свет» (хореография Мауро Бигонцетти). Фото Пола КОЛНИКА



Сцена из спектакля «Намуна, Большой дивертисмент» (хореография Алексея Ратманского). Фото Пола КОЛНИКА

ПИГМАЛИОН и клоун божий

В рамках 63-го Голландского фестиваля в амстердамском театре Карре состоялись две премьеры – опера-балет Жана-Филиппа Рамо «Пигмалион» в постановке знаменитой Триши Браун и балет, созданный польским хореографом Кшиштофом Пастором, – «Нижинский – танцовщик, клоун, Бог», который представила труппа Национального балета Нидерландов (НБН).



Сцена из спектакля
«Пигмалион».
Photo by Deen van MEER

«Пигмалион» в постановке Триши Браун предстает не как психологически осмысленный и драматургически насыщенный спектакль, а как свободный от сюжета и эмоций танцевальный дивертисмент с периодическим включением вокальных партий. В творчестве Браун этот принцип далеко не нов. Можно вспомнить ее постановку оперы Монтеверди «Орфей». Следуя своему эстетическому принципу – не делать иллюстраций к сюжетам, Браун рационально организовала сценическое пространство, наполнив его абстракцией (как сценографической, так и танцевальной), что явно противоречит музыке Рамо. Его дивертисменты необычайно богаты и разнообразны по настроению; они не столько отвлекают от основного действия, сколько подчеркивают его напряжение и силу. В отрешенных порханиях и акробатических сплетениях босые танцовщики в очередной раз демонстрируют однообразие и скудность стилистики Браун, используемой ею всегда одинаково и под любую музыку – от Баха до Кейджа. Если она и пытается средствами пластики трансформировать пение и музыку в драматическое состояние, то есть стремится достичь телесной стилизации вокала, то это, к сожалению, ей не удается. Поэтому монотонное танцевальное действие, не имеющее ни начала ни конца быстро надоедает.

Истинное удовольствие доставляют вокал и музыка. Исполняющие несколько партий четыре солиста (английский тенор Эд Лион, шведское меццо Каролина Бликст, французские сопрано Софи Картахузер и Эммануэль де Негри) не только хорошо поют, но и мягко танцуют, органично вливаясь в пластический дивертисмент с участием 8 артистов труппы Т.Браун. В светлых свободных костюмах, созданных по эскизам Элизабет Саннон, они плавно прыгают над сценой, подвешенные на невидимых нитях, и непрерывно сплетают причудливые композиции в бесконечном потоке текучих и чув-



Сцена из спектакля «Пигмалион».
Photo by Deen van MEER

ственных движений. Несмотря на утонченную музыкальность и элегантность этих пластических дивертисментов, они не имеют ничего общего с тем, что поют солисты.

Партитура Рамо, насыщенная сильной драматургией и экспрессией, предстает в замечательной интерпретации оркестра Les Arts Florissants под управлением Уильяма Кристи, выдающегося специалиста музыки барокко, в 2008 году провозглашенного академиком Института Франции. Созданный им оркестр за прошедшие 30 лет обрел широкую популярность, главным образом благодаря утонченной интерпретации театральных произведений эпохи барокко. Хотя maestro назвал работу Триши «очень элегантной», на наш взгляд, «Пигмалион» оказался приятным для слуха, но скучным для глаз.

Начав карьеру танцовщика в родном Гданьске, Кшиштоф Пастор, будучи артистом НБН, в 1992 году создал для этой труппы свою первую пьесу на музыку Камерной симфонии Шостаковича. Десять лет спустя он стал хореографом НБН, а в 2009 году – директором Польского национального балета. В прошлом сезоне НБН он поставил «Шехеразиду» в честь 100-летия Русских балетов Дягилева, а теперь – спектакль «Нижинский – танцовщик, клоун, Бог». Для нового детища Пастор и драматург Клаус Бертиш написали либретто, а Боб Циммерман составил музыкальную композицию из сочинений Вебера, Шопена, Стравинского, Глазунова, Дебюсси, Равеля, Р.Штрауса, дополнив ее своими песнями.

В одноактном спектакле предстают танцевальные картины в органичной взаимосвязи с архивными документами и вокальными монологами, отражающими главные этапы жизни и творчества Нижинского. Представление развивается на пустой сумрачной сцене; над ней свисают белые экраны – два квадрата и большая трапеция. Аскетичное оформление и глубокий свет (Берт Далхузен) обеспечивают быструю смену танцевальных картин и сквозное развитие действия. Костюмы (Тоер ван Шайк), выполненные в контрастной черно-белой гамме, усиливают драматическое и психологическое напряжение, царящее в спектакле.

В первой картине герой предстает в самом начале своей головокружительной карьеры: полуобнаженный юноша де-

Сцена из спектакля «Нижинский – танцовщик, клоун, Бог». Photo by Angela STERLING



ражают его внутренний мир, творческие устремления и эстетические принципы. Оригинальная новация Пастора получила достойное воплощение благодаря искусной стилизации пластики этих ансамблей под танцевальную лексику Нижинского и Фокина.

Главным в спектакле являются взаимоотношения героя с людьми, оказавшими на него значительное влияние: князем Львовым, который делает танцовщика своим любовником, а затем передает его Дягилеву, с Дягилевым, который предстает в черном цилиндре и темной мантии с крупными звездами. Его дуэты с Нижинским чувственны и зрелищны. Ромола

(в зеленом платье со змеевидной красной полосой) стремится вырвать героя из любовных пут импресарио, – напряженные драматичные трио центральных персонажей определяют главный драматургический узел спектакля.

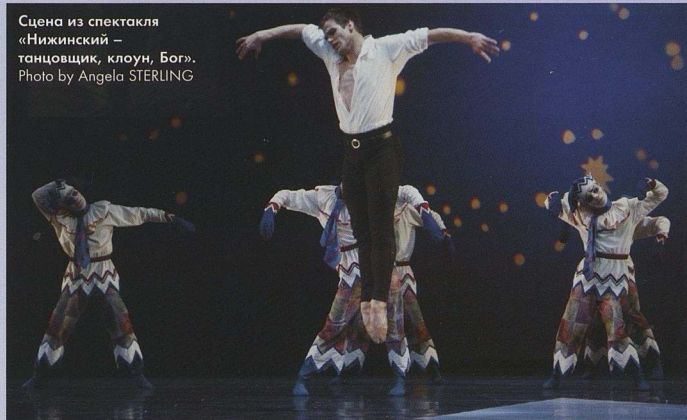
С высоким мастерством Пастор отражает надвигающуюся на героя психологическую катастрофу: в картинах ностальгических воспоминаний Нижинскому является брат Станислав. В финале спектакля герой замирает в кресле, звучат его слова: «Я люблю Россию, Францию. Я – человек Бога. Я – клоун Бога. Я – Бог». Как эпилог легендарной судьбы «Бога танца» в глубине сцены проходят все участники представления, а герой отрешенно взирает на историческую фотографию, запечатлевшую последний прыжок в жизни Нижинского.

Сложнейшую роль героя исполнил Роман Артюшкин – выпускник Московской академии хореографии. Легкими, пластичными движениями ему удалось передать изящество и воздушность танца Нижинского, но творческий накал и одержимость персонажа выявлены недостаточно. То же относится и к исполнителю роли Дягилева Анатолию Бабенко – выпускнику Петербургской академии русского балета имени Вагановой. Более четко трактует образ Ромолы Вера Цыганова – также выпускница Вагановской академии.

Важный вклад в успех премьеры внес Голландский симфонический оркестр: под управлением британского дирижера Маттью Поу он звучал красочно и эмоционально.

Виктор ИГНАТОВ

Сцена из спектакля «Нижинский – танцовщик, клоун, Бог». Photo by Angela STERLING



лает репетиционный класс у ярко освещенного бара, затем под музыку Вебера танцует вариацию на тему фокинской миниатюры «Видение розы». Так романтически начинается рассказ о трагической жизни Нижинского, иллюстрируемый историческими фотографиями.

Важным компонентом спектакля становятся вокальные монологи, отражающие мысли и чувства героя: периодически танцовщик замирает на пустой сцене, сидя в кресле; на большой экран проецируются тексты из «Дневника Нижинского», звучащие в проникновенном исполнении голландского басбаритона Франца Физельера.

В спектакль включены эффектные ансамбли, где предстают восемь танцовщиков, одетых в костюмы Фавна или Петрушки. Эти важные в карьере Нижинского персонажи вы-



4-я Генеральная Ассамблея Международной Федерации балетных конкурсов

В Турции в период проведения II Международного конкурса балета в Стамбуле 9 и 10 июля сего года состоялась очередная 4-я Генеральная Ассамблея Международной Федерации балетных конкурсов. В пленарных заседаниях Ассамблеи приняли участие представители 15 международных конкурсов из России, Италии, Турции, Кореи, Латвии, Казахстана, Украины, Венгрии и других стран. Сессию открыл Президент Федерации народный артист СССР Юрий Григорович. С отчетным докладом о проделанной работе за 2009 год выступил Генеральный директор Федерации, заслуженный деятель искусств России С.Усанов. На ассамблее были обсуждены ключевые вопросы подготовки и проведения балетных конкурсов – членов Федерации, а именно сроков проведения конкурсов, чтобы они не совпадали по времени, принципов формирования составов жюри, процентное присутствие в них членов жюри от страны-организатора конкурса не должно превышать 30 процентов от списочного состава. Обсуждались вопросы программных требований и регламентов Условий конкурсов, финансовые проблемы, премиальные фонды для лауреатов и многое другое. Руководитель пресс-службы Федерации – главный редактор журнала «Балет» В. Уральская осветила вопросы информационной работы. Прошла презентация книги-справочника «Мастерская звезд» (авторы В. Уральская, Н. Левкоева), посвященного Международным балетным конкурсам. В стратегию дальнейшего развития Федерации был заложен принцип значительного расширения её состава и преобразования Федерации из Международной во Всемирную Федерацию, привлечения в её ряды не только конкурсов, но и балетных и хореографических фестивалей. Особое место заняло обсуждение вопроса содействия лауреатам конкурсов-членов Федерации в становлении их творческой карьеры и их широкой популяризации, не только в средствах массовой информации, но и привлечения их в течение 2-х лет после конкурса для публичных выступлений в международных Гала-концертах в разных странах, участия в балетных фестивалях и отдельных спектаклях. С этой целью было решено проводить ежегодные Гала-концерты Федерации лауреатов прошедшего года в разных странах, рекомендовать лауреатов первых премий руководителям балетных фестивалей и театров. Ряд стран на Ассамблее выразили готовность принять у себя такую программу, начиная с лета будущего года. В заключение Ассамблеи были рассмотрены организационные вопросы и были приняты в состав Федерации ещё 2 конкурса: Международный конкурс балета в Сполето (Италия) и Международный конкурс балета в Сеуле (Южная Корея). На Генеральной Ассамблее в Стамбуле присутствовали представители прессы и специальных профессиональных журналов.

III Международный конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира»

Конкурс будет проходить с 20 по 29 октября в Зимнем театре г. Сочи по двум возрастным группам: младшей до 19 лет и старшей с 19 до 26 лет, в двух номинациях: солисты и дуэты. Конкурс состоит из 3-х туров – двух отборочных и 3-го финального. Откроется конкурс 21 октября спектаклем С.Прокофьева «Ромео и Джульетта», хореография Ю.Григоровича. Закрытие 28 октября: награждение лауреатов и Гала-концерт победителей конкурса, а 29 октября Гала в музыкальном театре г. Краснодара.

Количество исполнителей ограничено 70-ю участниками. Председатель жюри – Ю.Григорович. Информация о конкурсе на сайте: sochi-ibc2010.ru или по телефону: +7(499) 248-21-66, +7 (495) 738-29-93.

СЕМЬ ТЕАТРОВ ДО ВЕЧНОСТИ...

Рукопись книги режиссера – создателя Театра пластической драмы Гедрюса Мацкявичюса «Откровение тишины, или Истина безмолвия» лежала на столе Мастера много лет, и долгие годы все, кто её читал или слышал о «Литературных реминисценциях» (собственное выражение Мацкявичюса) режиссёра-драматурга, с нетерпением ждали этой публикации. К сожалению, рукопись была издана лишь после смерти Г.Мацкявичюса («Рипол классик», Москва, 2010), но в этом просматривается трагическая логика: только Уход позволил Художнику «озвучить» надвербальные тайны «театра молчания»...

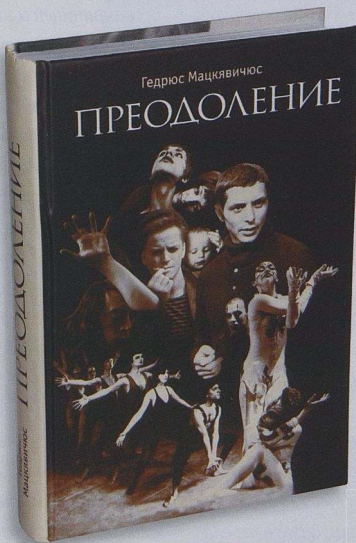
Изданная книга имеет название «Преодоление», как и первый спектакль Театра пластической драмы. Преодоление – ключевая идея творения, ёмкий образ борьбы между человеком и инструментом (будь то струны или камень, краски или человеческое тело), требующий режиссёрского воплощения... По словам Мацкявичюса, в спектакле «Преодоление» сконцентрирована философская и эстетическая программа Театра пластической драмы, и можно предположить, что одноименная книга заинтересует и читателей-театралов, и профессионалов театрального искусства...

В первую часть издания – «Предисловие» – вошли воспоминания сына и жены режиссёра, актёров, выраженных Мастером для единственного в своём роде театра и ставших впоследствии талантливыми искусствоведцами и театральными деятелями.

«Откровение тишины, или Истина безмолвия» состоит из трёх частей и имеет интересное композиционное решение. «Книга I» знакомит читателя со спецификой уникального вида искусства – пластической драмы, повествует о рождении двух знаковых спектаклей театра – «Преодоление» и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». Автобиографические факты и воспоминания чередуются в книге с гармонично «инкрустированными» фрагментами драматургического материала, с воспроизведением процесса создания спектакля и с необычайно ценными творческими изысканиями и открытиями. Особенности авторской драматургии и способа пластического существования актёров, пространственно-временные режиссёрские трансфор-

мации, принципиально новая художественная образность, рассмотренные и проанализированные Мацкявичюсом на этих страницах, возвращают театральному искусству мистериальную значимость, об утрате которой режиссёр всегда сожалел...

В «Книге II» Мастер представляет свои сценарии, которые обоснованно можно назвать «акроаматическими»: драматургический материал не только «расшифровывает» многосложность образности первоисточников (например, считающихся акроаматическими текстов Библии в «Песне песней» и сонетов Шекспира в «Глазами слышать –



высший ум любви»), но и вводит наблюдателя в мир художественных идей режиссёра Г.Мацкявичюса. В этом мире образы-архетипы выявляются в «иноязычных» искусствах – например, в живописи («Красный конь (Погоня)» или в музыке («Лабиринты» А.Шнитке) – и отвечают, по словам режиссёра, его «требованию «бессознательного».

Сам факт существования подобной драматургии, служащей содержательной основой для спектаклей «движеческого» театра, на первый взгляд, может показаться удивительным. Но режиссёрский принцип Мацкявичюса воплощения «над»-, «до»- «последовательных ситуаций, смеем предположить, является наиболее актуальным для всех видов искусства, в которых главным лексическим и выразительным средством является движение – танец, пантомима и другие.

Завершающая трилогию «Книга III» являет собой эмоционально мощный художественно-психологический «аккорд», позволяющий услышать тот «отзвук боли», который Режиссёр определяет для себя основным критерием в выборе первоисточника драматургии... Помимо четырёх сценариев, наиболее «совзвучных» идее Театра пластической драмы («Времена года», «Вьюга», «Блеск золотого руна» и «Жёлтый звук»), Г.Мацкявичюс включил в эту книгу «Реквием», позволяющий воспринять всю трилогию как единственную Истину Художника – как человека и как творца.

Мацкявичюс пережил трагедию – смерть созданного авторского театра. В своей книге он мужественно говорит о ещё большей катастрофе – наблюдаемым им пережитом процессе умирания этого театра. Спустя пять лет этот сильный человек скажет: «Тот этап пройден, я поставил точку». И станет востребован как режиссёр и Мастер пластического театра на множественных российских и зарубежных театральных фестивалях и семинарах, будет гастролировать с новым своим театром «Октаэдр» Гедрюса Мацкявичюса, получит звание Заслуженного артиста России (которым, будучи литовцем, а не русским, трогательно гордился)... Спустя десять лет, неизлечимо заболев, вернётся к «Театру слова» – инсценирует вневременную Цветаеву и современного Яхонтова... Через пятнадцать лет, за два дня до Ухода, Мацкявичюс скажет о страстном желании заниматься наукой (по первому образованию режиссёр Г.Мацкявичюс – биохимик) и о поиске общего пространства между наукой и искусством...

В хореографической компании «Балет плюс» в Екатеринбурге Мацкявичюс поставил спектакль «Семь танго до Вечности» о путешествии человеческой души перед смертью. Присутствующие на генеральной репетиции зрители – медицинские работники были поражены и осведомлены у режиссёра: «Откуда Вы получили эти знания?! Ведь это закрытая информация!»

До своей Вечности Гедрюс Мацкявичюс творил во многих театрах, семь из них (читайте книгу!) он считал наиболее значимыми, но книгу написал лишь об одном, главном театре своей жизни – пластической драме.

Марианна ЯЧМЕНЁВА,
актриса Театра «Октаэдр»
Гедрюса Мацкявичюса



Что имеем – не храним . . .

Газеты и журналы в течение всего сезона охотно откликнулись на деятельность наших театров. Те, кто стремился хвалить, вряд ли способствовали пониманию того, почему состояние современного балетного искусства вызывает много нареканий как в профессиональной среде, так и у балетоманов-ценителей. А те из журналистов, для кого хула – профессия, ирония, стиль, тоже доброй услуги не сделали, «отвернув» от критической мысли самих своих героев.

Но финал сезона дает возможность обсудить не только отдельные удаchi или просчеты как авторов, так и исполнителей, не только репертуарную позицию того или иного театра, выполняющего сегодняшние задачи, но и картину в целом.

Тенденции репертуарной политики вызывают явное беспокойство. Было бы, наверно, ошибочным все «грехи» списывать непосредственно на завершившийся сезон. Проблемы сегодняшние имеют более глубинные корни, даже в те славные лета, когда наш балет был «впереди планеты всей!».

Тривиальная истина: репертуар балетного театра складывается из – традиционного наследия (классики) и экспериментальных постановок, лишь часть которых позднее входит в фонд репертуарных театров. В основном же речь идет об особом институте, характерном для России и позволяющим исполнять роль хранителя мировой классики.

К сожалению, в стране многие годы нарушался баланс между этими репертуарными направлениями. Более того: в то время как в мировой практике помимо академических государственных репертуарных театров существовали коллективы (компании) авторского направления, в России такая способствующая поиску и эксперименту модель театра практически не развивалась. Исключение составляет театр Бориса Эйфмана. Создававшиеся же коллективы дублировали в адаптированном виде названия спектаклей репертуарных театров. Не говоря уже о прямом вреде, который это приносило репутации русского балета в гастро-

лях за границей и заботе о вкусах и интересах собственных зрителей, в рамках нашего разговора следует акцентировать внимание на том, что практически было приостановлено развитие хореографической мысли. Отсюда и проблемы с институтом хореографов, возможностью их реализации. Как и во многих сферах деятельности это привело к кадровому оттоку за рубеж в 80-90-е годы XX века.

В силу создавшейся обстановки активно востребованным оказался опыт изучения ряда новых направлений хореографии путем включения в репертуарные афиши интересных спектаклей, созданных в мире в 70-90-х годах и несущих новую художественную информацию.

Но проходит время, и позитивный для определенного периода процесс начинает подменять собой традиционные и самоценные качества и, если хотите – основы отечественной культуры.

Был страшен бывший запрет, но не менее опасным может оказаться усиленное насаждение. А именно так выглядит репертуарная политика театров последних лет. Прошедшего сезона – в частности.

Можно сказать, что ныне репертуарная политика театров складывается из реставрационной работы по воссозданию балетов, ранее шедших на российских сценах, и переноса спектаклей, созданных зарубежными хореографами в последней четверти прошлого века. В этом потоке нет ни места, ни поддержки поискам отечественных художников нового поколения.

Утверждать, что сложившиеся репертуарные тенденции перспективны для культурного статуса страны при всем желании невозможно. Завтрашний день балетной державы не оставляет радужных надежд. Теряя самобытное лицо, не развивая отечественные традиции, российский театр утрачивает прежде прочный к себе интерес со стороны всего мира. Мир же ценит уникальный феномен: русский классический балет.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Донецкий национальный академический театр оперы и балета им. А.Б Соловьяненко выбирает Арлекин СТУДИО™



Вадим Яковлевич Писарев

«Пол «Арлекин» – это новые технологии для современного театра, новые вершины танцевальной техники, прекрасные возможности для рождения новых звезд.

Куда бы ни приехали артисты, там, где есть «Арлекин», они всегда чувствуют себя как дома.

«Арлекин» - это качество, удобство и чистота.»

Вадим Яковлевич Писарев,
художественный руководитель

Донецкого национального
академического театра оперы и балета
им. А.Б Соловьяненко



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 СТУДИО™
Самый комфортный балетный линолеум

- ✓ Гладкая поверхность
- ✓ Амортизирующая подложка
- ✓ Быстро и ровно раскатывается, не даёт волн

Производится в следующих оттенках:



Дополнительная информация и
образцы по телефону

(8-10) 352 46 44 22



Новые краски,
новые сюжеты,
новые эмоции...

Всё это – новая

танцевальная

коллекция

от Grishko!

Grishko®



Салоны-магазины Grishko:

Москва

3-ий Крутицкий пер., д.11

тел.: (495) 287-45-77

ул. Тверская, д.12, стр. 7

тел.: (495) 694-44-00, 694-43-00

org@grishko.ru

Санкт-Петербург

ул. Гороховая, д.30

тел.: (812) 310-48-05

spb@grishko.ru

Новосибирск

Красный проспект, д.220/5, офис 321

тел.: (383) 227 7085/88, 362 0623

e-mail: grishko@ngs.ru

Киев

Саксаганского, 22Б

тел.: (38044) 248 7157/58

e-mail: grishko@i.ua

www.grishko.ru

