



БАЛЕТ

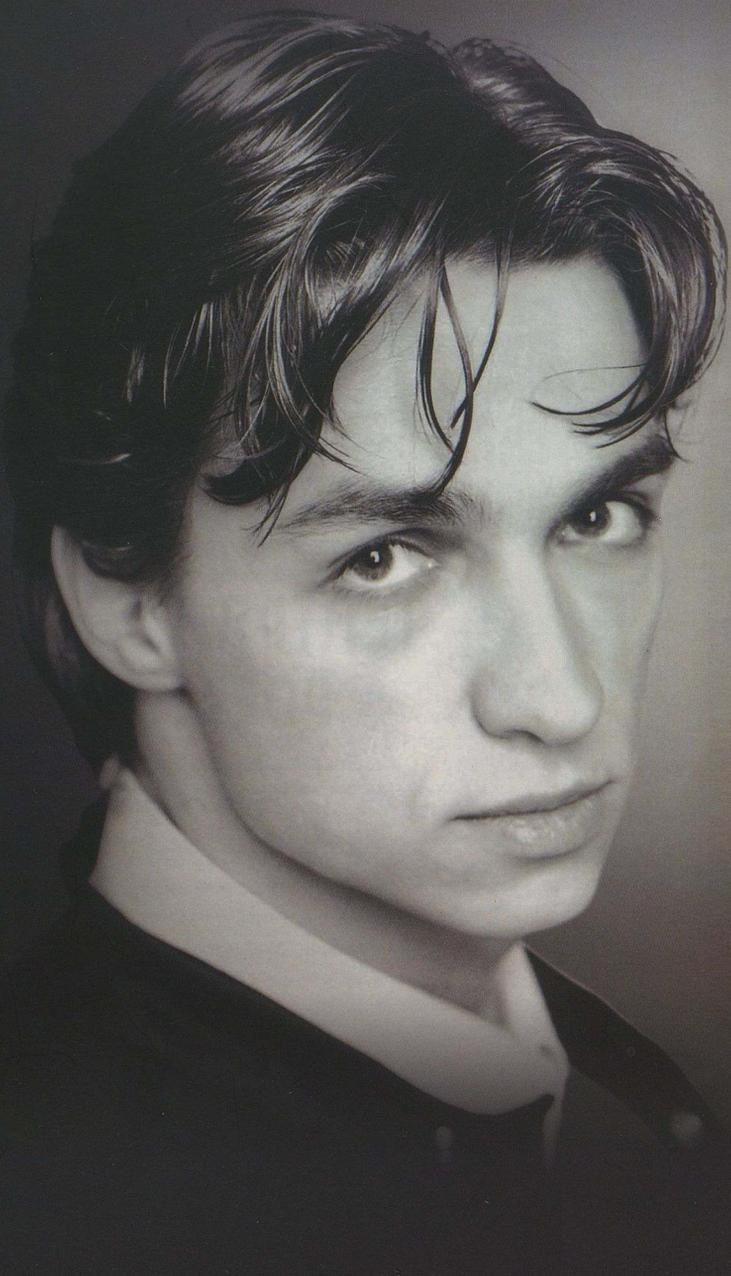
BALLET

июль-октябрь
№4-5 (169-170) 2011

Большой
реанимировал
«Иллюзии»

Игорю
Стравинскому
аплодируют
в Челябинске

Ольга
Спесивцева
в письмах
и воспоминаниях





Белорусский народный танец «Веселуха».

История в лицах

Юбилейная дата – это всегда подведение итогов и определение планов на будущее. На протяжении 25 лет существования Башкирского хореографического училища, ныне колледжа, имени Рудольфа Нуреева здесь остались верны тем идеалам, с которыми брались за трудное и неизведанное дело четверть века назад.

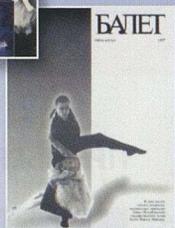
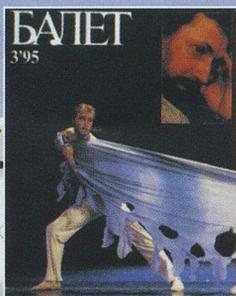
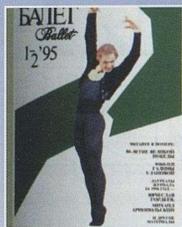
Первый директор – беспредельно преданный балету, великолепный артист и не менее талантливый организатор Али Салихович Бикчурин отдавал все свои силы училищу. И даже руки приложил в самом прямом смысле: снимал кожаный пиджак, надевал сапоги, спускался в подвал, если вдруг отключалась вода, а то и на крышу лез, когда что-то не ладилось у рабочих. Училище въезжало в старое здание, где когда-то размещалось мусульманское духовное учебное заведение медресе, которое затем было передано средней общеобразовательной школе №2. Её окончил Рудольф Нуреев прежде, чем поехать учиться в Ленинград. Это дало в 1997 году возможность присвоить молодому хореографическому училищу в Уфе имя нашего знаменитого земляка.

Кроме фундаментальной реконструкции старинного дома, к нему было пристроено четырехэтажное здание с ин-

тернатом на 170 мест, столовой, балетными залами, большим ученическим театром, библиотекой, медицинским кабинетом.

Директор набирал кадры с особой тщательностью – это были не просто знаменитости башкирской сцены, но именно те, кто получил образование вагановской школы, либо пермской, исповедующей те же принципы. Первыми преподавателями стали Венера Галимова, супруги Шамиль Терегулов и Леонора Куватова, Людмила и Владимир Шапкины, Фирдаус Нафикова, Юлай Ушанов, Роза Изгина, Эльза Сулейманова, Серафима Саттарова. Их имена ассоциируются не только с высотами балетного мастерства, но и входят в кортuru корифеев танцевальной педагогики России.

(Читайте продолжение на странице 40)



Тридцатилетие ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

Поздравляю журнал «Балет», членом творческого совета которого удостоен быть, с юбилейной датой!

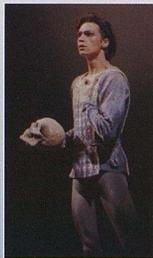
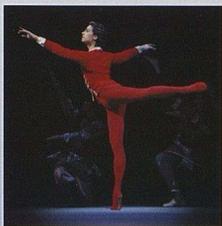
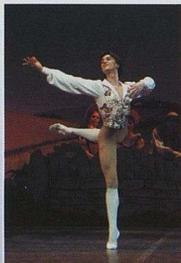
В жизни артиста балета, век которого короток, возраст журнала – знак его устойчивого лидерства и роли в развитии искусства Танца.

Как ждём на страницах журнала фотографии и статьи о мастерах балета, спектаклях, концертах.

Я, как артист, а позднее руководитель балета, был окружен вниманием редакции. Получение приза «Душа танца» было важным для меня признанием профессионалов, входящих в состав редакционной коллегии и творческого совета журнала.

Сегодня журнал всем необходим, как путеводитель по миру балета и его верный друг. Желаю редакции долголетия, а всем – нового творческого общения.

Сергей ФИЛИН





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 4-5 (169-170)
ИЮЛЬ-ОКТАБРЬ 2011
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

ПРЕМЬЕРЫ

4



В.Котыхов.
Без иллюзий

6



О.Розанова.
Стравинский
по-французски
и по-русски

9 **Е.Зарецкая.** Обнажённое танго

10 **О.Розанова.** Катя и принц Сиам
добрались до Урала

12 **О.Гончарова.** «Баядерка» – испытание
на классность

ФЕСТИВАЛИ

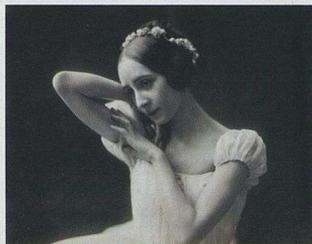
14 **Е.Васенина.**
Вальсирующие к гармонии

16 **А.Максов.** XVII Нуреевский в Уфе

18 **Н.Макарова.** Михаил Мурашко
приглашает

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

20



В.Головицер. «С любовью,
друг мой Ольга»

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:

О.Г.АЛЕКСА,
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», 2011

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

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

Отпечатано в типографии:
«Диджитал экспресс»
Проспект Мира 52,
(495) 775-08-00, 933-87-68
Заказ № 49422

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».

ФОТО-КЛАСС

24 **Дамир Юсупов**

26 **Алексей Бражников**

ИМЕНА

28



Е.Преснякова. Вадим Тедеев: «Педагог должен быть эстетом...»

КАФЕДРА

32 **О.Макарова.**

Национальные краски
в хореографической эстетике
Алексея Ратманского

34 **Р.Володченков.**

Авторский театр как творческая
лаборатория

36 **И.Скляревская.**

Крыло и башмак. Мария Тальони
между поэзией и прозой

ДАТА

40



А.Докучаева. История в лицах

44 **ПЛАНЫ ТЕАТРОВ**

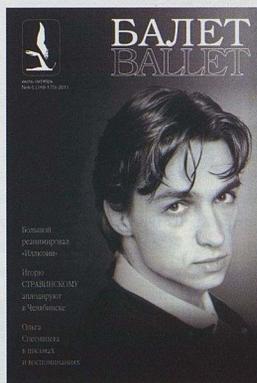
47 **ПАНОРАМА**

56 **КНИГИ**

POST SCRIPTUM

64 **В.Уральская.**

Директор театра – кто он?



**На первой
странице обложки:**

Сергей ФИЛИН,
художественный
руководитель балета
Большого театра России,
народный артист России.

Фото из архива

Главный редактор
В. И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Ю. П. БУРЛАКА
В. В. ВАНСЛОВ
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
В. Г. КИКТА
С. Н. КОРОБКОВ (заместитель
главного редактора)
В. Л. КОТЫХОВ (заместитель
главного редактора)
М. К. ЛЕОНОВА
Н. Г. ЛЕВКОЕВА
А. Д. МИХАЛЁВА
В. С. МОДЕСТОВ

Н. Е. МОХИНА
Я. В. СЕДОВ
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е. Я. СУРИЦ
Е. Г. ФЕДОРЕНКО
С. И. ХУДЯКОВ
Г. В. ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

А. В. АБРАМОВ
Б. Б. АКИМОВ
С. Р. БОБРОВ
Н. Н. БОЯРЧИКОВ
В. Ю. ВАСИЛЁВ
В. В. ВАСИЛЬЕВ
В. М. ГОРДЕЕВ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
Н. А. ДОЛГУШИН
В. М. ЗАХАРОВ
Н. Д. КАСАТКИНА
М. Л. ЛАВРОВСКИЙ
А. М. ЛИЕПА
А. Б. ПЕТРОВ
Т. В. ПУРТОВА
С. Ю. ФИЛИН
Н. М. ЦИСКАРИДЗЕ
Б. Я. ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

АЙВОР ГЕСТ (Англия)
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ
(Белоруссия)

ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)
РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ
(Киргизия)
КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

**Советники
по экономическим вопросам:**

Н. Ю. ГРИШКО
В. Н. КОВАЛЬ
А. В. МАЛЫШЕВ
В. Г. УРИН
С. А. УСАНОВ
М. М. ЧИГИРЬ

Светлана Лункина
(Корали)
и Александр Петухов
(банкир Камюзо)
в спектакле
«Утраченные
иллюзии».

БЕЗ иллюзий

Что-то с этими иллюзиями у отечественного театра никак не складываются отношения. Первый раз к роману Оноре де Бальзака в 1936-м году обратился ленинградский театр оперы и балета имени Кирова. Состав создателей и исполнителей – звёздный. Хореограф – Ростислав Захаров, дирижёр – Евгений Мравинский, в партии Корали выступали Галина Уланова и Наталья Дудинская, в роли Люсьена Константин Сергеев, Флорины – Татьяна Вечеслова... Композитор Борис Асафьев, конечно, не звезда, но тоже хороший человек. И много написал правильной музыки для балетного театра. В том же 1936-м свою версию «Иллюзий» представил Леонид Якобсон в Свердловске.

Критики, отмечая выдающиеся актёрские работы в балете Кировского театра, в первую очередь, конечно, Улановой, признавали и другое. Спектакль был поставлен в тот драматичный для советского балетного театра период, когда танец уходил из балетов-драм. Танец уже воспринимался чуть ли не врагом балетов, где использовались приёмы драматического театра, а сам спектакль должен был соответствовать правде жизни.

В тридцать шестом году началась история «Утраченных иллюзий» в Кировском театре и очень быстро закончилась. Балет счастливо забыли и долго-долго о нём не вспоминали. А когда и СССР рухнул, а вместе с ним приказал долго жить и творческий метод литературы и искусства – социалистический реализм, казалось «Утраченные иллюзии» к нам не вернуться никогда.

Но, как мы порой ошибаемся, как бываем наивны и смешны, недооценивая всю исключительность некоторых отечественных талантов.

И сегодня в балетном театре есть персоны, способные на подвиги. Стре-

мящиеся воссоздать или реанимировать то, что давно умерло. Спустя семьдесят пять лет к «Утраченным иллюзиям» обратились композитор Леонид Десятников, хореограф-постановщик Алексей Ратманский, а вместе с ними

французы Жером Каплан (сценография и костюмы) и Венсан Милле (свет). Ведь тема как-никак взята из парижской жизни, а уж она знакома, будьте любезны. Все вместе они вернули на балетную сцену всю правду жизни, одна-



Сцена из спектакля.

ко, забыв при этом, что правда хорошо, а танцы – лучше. Однако, мне по движению – мельтешению, по картинке, по антуражу всё напоминало не столько парижскую жизнь, сколько быт персонажей из пьес нашего русского драматурга Александра Островского. Но, возможно, это увидел только я. Хотя, когда в балетном спектакле появляется горничная, одетая по всем правилам горничного этикета, и, стуча каблучками, несёт на вытянутых руках поднос, на котором во всей своей красе представлен настоящий фарфоровый сервиз, становится очень смешно. И вдруг ловишь себя на мысли, а может быть сегодня не 2011 год, а 1936? И социализм всё ещё главный метод даже в таком отвлечённом, заоблачном искусстве – как балет?

Удивительно, драматургическая основа даже, если говорить только о либретто, забыв о Бальзаке, даёт возможность через танец показать на сцене всё – и страсть, и любовь, и ненависть, и муки творчества, и ревность, и разочарование, и предательство, и горечь от потери веры...

Тема для театра золотая, тут можно вызвать у зрителей такие слёзы, такие рыдания, что «Травиата» отдыхает.

Но Алексей Ратманский пошёл другим путем. Не столько танцевальным, сколько пантомимным. Вообще, что-то у хореографа с танцами не получается. Если они и есть, то очень напоминают стандартный набор движений, выполняемых артистами на уроках в классе. Ни одного оригинального дуэта, никаких-разных там соло. Всё просто – показываем, что чувствуем глазами и руками, мельтешием лицом, ну и ещё, конечно, немножко семеним ногами.

И режиссёрски всё мимо темы. Ну, как можно отдать столько времени в спектакле, пусть и трёхактном, уроку танцовщиков и танцовщиц в классе. Эта развёрнутая балетная сага длится вечно. Все уже давно поняли, даже те, кто никогда и слова балет не слышал, что это репетиционный класс, вот этот, самый манерный, с ужимками – Первый танцовщик (Александр Волчков), тот, что широко разводит руки в сторону и строго грозит пальчиком – Балетмейстер (Денис Медведев). А те дамы, появляющиеся с таким видом, будто попали не в класс, а в гости к турецкому султану ведущие балерины Парижской оперы Корали (Светлана Лунькина) и Флорина (Екатерина Шипулина).

Конечно, всякому хочется, представляя в балетном спектакле мир балета, посоревноваться с Эдгаром Дега... Но, где великий французский художник, и где другие.

Светлана Лунькина (Корали)
и Владислав Лантратов (Люсьен).



Столь же долго и нудно тянется премьера «Сильфиды», показанная нам зрителям из-за кулис. Тут изнанка сцены, а там где-то беснующийся от восторга зал. И Корали, выбегающая на очередной поклон к безумствующему от восторгов залу, а затем возвращающаяся за кулисы.

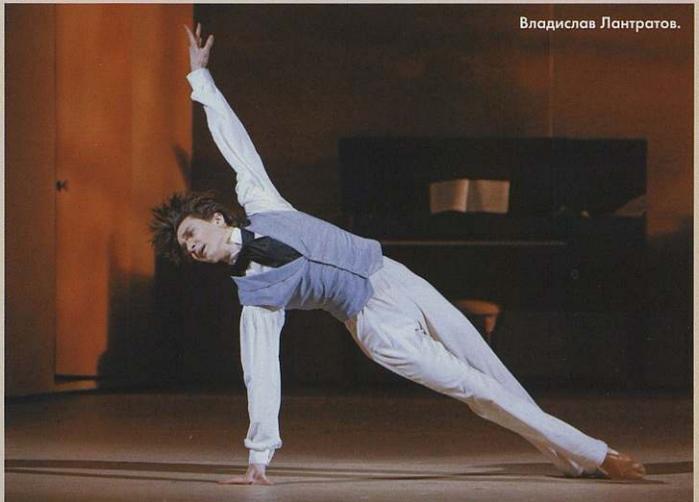
Будет, конечно, представлено и мирное счастье Люсьена (Владислав Лантратов) с Корали, естественно, в её доме, естественно принадлежащем её покровителю банкиру Камюзо (Егор Симачев).

И, естественно, явится этот банкир совсем не вовремя к своей любовнице, когда она наслаждается утренним кофе вместе с Люсьеном. И опять пойдёт пантомима, руки вперёд, руки назад, вра-

жения глазами то по часовой, то против часовой стрелки, суетящаяся горничная, тоже что-то руками показывающая.

Автор просит извинить, что не видел первый состав исполнителей, может быть, там всё было вдохновенно и оправданно. Но какой бы состав ни был, танцевать им всё равно нечего. Хотя к нынешнему составу претензий вроде и нет, пытались они, как могли правду жизни изобразить. Кто с перебором, кто с недобором, кто нейтрально. Правда жизни – это, конечно, занято, но танцы лучше. Да, и балет называется «Утраченные иллюзии», а тут никаких иллюзий, ни утраченных, ни потерянных, ни забытых.

Владимир КОТЫХОВ
Фото Михаила Логвинова



Владислав Лантратов.



Свита Касея из балета «Жар-птица».

СТРАВИНСКИЙ *по-французски и по-русски*

Есть ли в нашей стране, а, возможно, и за её пределами, такой театр, где в один вечер можно увидеть «Жар-птицу» и «Свадебку» Игоря Стравинского, да ещё в новых современных постановках? Если же подобное происходит не в балетных столицах, а в так называемой провинции, это событие и вовсе исключительное. Впрочем, удивляться нечему, если знать, что придумал и осуществил проект в Челябинском театре оперы и балета Константин Уральский. Главный балетмейстер уже не раз поражал зрителей оригинальностью постановок, широтой интересов, многообразием профессиональных умений. Достаточно назвать грандиозную фантаσμαгорию «Мир Гойи», драматическую поэму «Отражения. Чехов» и чисто танцевальный опус – лирический «Концерт Рахманинова». И вот очередной, скажем прямо, любопытнейший эксперимент – «Русские балеты в хореографии XXI века» – два балета Стравинского разных по жанру и стилю.

Постановщиком «Свадебки» Уральский видел известного хореографа-«модерниста» Режиса Обадия (Франция), «Жар-птицу» с обновленным либретто решил сочинять сам. Осуществить задуманное удалось лишь через два года, но план худрука стоил затраченных усилий. Премьера «Русских балетов» с музыкой Стравинского прошла с громадным успехом, притом, как и следовало ожидать, два сочинения представили разные направления современного балетного театра: «Свадебка» – бессюжетный, точнее, программный балет на основе современного танца, «Жар-птица» – традиционный балет-сказка, решенный средствами классического и гротескового танца.

Темпераментного француза экспрессивная партитура Стравинского захватила неистовым звучанием, неукротимыми ритмами. С такой же неистовостью хореограф обрушил на зрителей кипящую лаву танца. Проигнорировав программу балета (стилизованнный обряд крестьянской свадьбы), Обадия вывел на сцену шесть пар юношей и девушек в современных одеждах, демонстрирующих непреодолимую силу взаимного влечения. Брутальные юноши настойчивы, нетерпеливы, порой агрессивны, но и девушки не торопятся им уступить. Перипетии любовного игрища балетмейстер выстроил с завидной изобретательностью, варьируя приёмы акробатического партерного и воздушного танца. В ход пошли даже одежды исполнителей. Вот юноши накинули на девушек пиджаки и завязали рукава узлом, обездвизив партнеров: тактический маневр, подтвердивший их превосходство.



Сцены из балета «Свадебка».



Девушки, в свою очередь, взяли реванш. Воспользовавшись минутным затишьем в музыке, они облачились в белые платья невест, но покориться избранникам по-прежнему не намеревались. С новым взрывом музыки любовные баталии возобновились. Яростный азарт всех участников действия не утихал до самого финала, возвещенного ударом колоколов. Мужчины подняли девушек в воздух, и те замерли с согнутыми в коленях ногами, разведенными в стороны. Мизансцена, выдержанная до закрытия занавеса, недвусмысленно провозгласила конечную победу мужчин и добровольную капитуляцию женщин.

Правомерность подобного решения не вызывает сомнений. И в партитуре Стравинского сюжет практически растворяется в музыкальном потоке, и только слова старинных песен по-настоящему происходящее. Суть же действия и, главное, дух музыки, её оригинальный стиль и колорит хореограф передал мастерски. Его композиционные приёмы разнообразны (унисон, контрапункт, переключки «голосов»), комбинации движений плотны, динамичны, неожиданны. Не удивительно, что молодые артисты, воспитанные на классике, самоотверженно бросались в водовороты танца, без видимых усилий справляясь с новой для них, весьма сложной лексикой.

Зрители премьеры, долгими овациями ответившие на музыкально-пластический натиск «Свадебки», могли перевести дыхание на поэтичной «Жар-птице». Сюжет сказки знаком с детства: Иван-царевич с помощью чудо-птицы одерживает победу над злым Кашеем, освобождает из плена Девуцу-красу и женится на ней. Наслаждение для слуха гарантировала



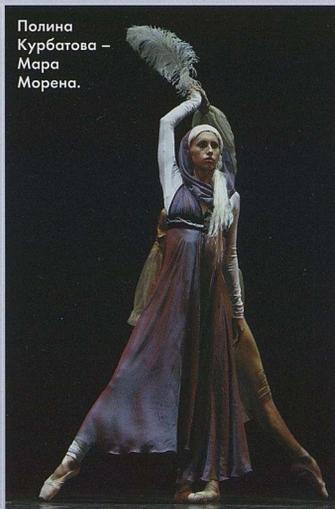
Софья Лыткина (Жар-птица) в сетях Кощея.

блещущая красками партитура Стравинского. Воображение уже рисовало сказочные картины – мрачный замок Кощея, яблоневый сад в лунном свете, вспыхивающий золотом при появлении Жар-птицы. Однако в воображении Константина Уральского возникли иные картины. Изобретательный, неординарно мыслящий хореограф прочитал партитуру по-своему, предложил новый взгляд и на сюжет, и на образы сказки.

Неожиданности начинались с первой минуты спектакля. Вместо живописных панно – черное пространство сцены и свисающие с колосников узловатые белые канаты вроде гигантской паутины. Царством запустения и мрака правил не высохший старец с длинной бородой, а паукообразное существо. Этот Кощей в обтягивающем гибкую фигуру черном комбинезоне, с «хвостом» серебристых волос, стянутых на затылке, зловец и даже по своему красив. Но ещё удивительней метаморфоза «Жар-птицы». Она вылилась из волшебного яйца, образованного телами свернувшихся клубком танцовщиков, но меньше всего новорожденный птенец напоминал экзотическую огненную птицу. В короткой белой пачке и панталончиках выше колен непоседливая птаха резво бегала на пуантах, с любопытством осматривая окружающий мир. Дитя играло со своим пером, не догадываясь о его магической силе, доверчиво лнуло к дяде-Кощею, но тот коварно завладел пером, таившим в себе его смерть.

Сломленную горем птицу возвращал к жизни Иван, проникший в царство Кощея на поиски своей невесты,

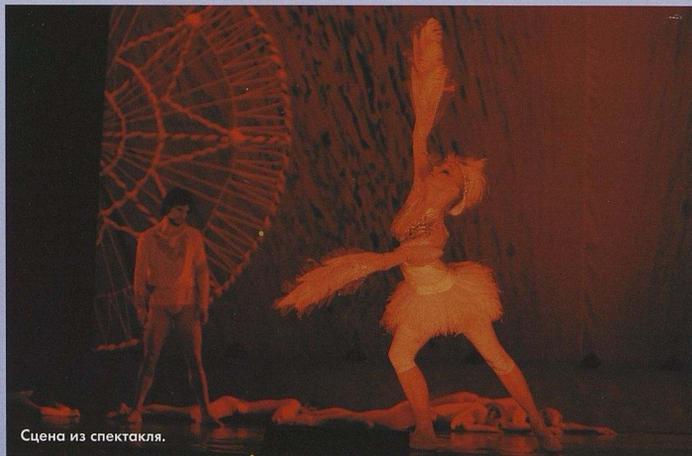
Полина Курбатова – Мара Морена.



украденной злодеем. Благодарная Птица платила ему добром, но происходило это после ряда испытаний, выпавших на долю Ивана. За это время птенец подрос, «оперился», обрёл чудесную силу. И когда в решающий для судьбы молодой пары миг Жар-птица внезапно появилась в сверкающем золотом оперенье, предвещая неизбежную победу добра, зрительный зал взорвался овацией. Вот он, момент театрального чуда, ради которого стоило усложнить фабулу сказки!

Остроумно решена Уральским и кульминация балета – «Погонный пляс». Вместо шествия свиты Кощея – чудий различных мастей, – сцену заполнила вязкая темная масса: то ли трясына, засасывающая все живое, то ли липкая паутина. В диковинного монстра преобразился кордебалет: черные полотнища скрыли торсы исполнителей, так что видны были только стопы и головы, акцентирующие острые ритмы музыки. Самоограничение хореографа в данном случае оправдано общим решением спектакля, но иногда танец героев выглядел уж слишком скромным, уступающим многокрасочной палитре музыки. Молодые солисты труппы – Софья Лыткина (прелестная Жар-птица), Валерий Целищев (таинственный Кощей), Наталья Большина (нежная Марыюшка), Евгений Атаманенко (мужественный Иван), Полина Курбатова (неуловимая Мара Морена) так легко справились с предложенными техническими и актёрскими задачами, что не спасовали бы и перед более сложной хореографией. Мастерство молодого поколения челябинской труппы, воспитанного на разноплановых спектаклях Константина Уральского, – ещё одно весомое достоинство его премьеры.

Ольга РОЗАНОВА
Фото Андрея Голубева



Сцена из спектакля.

ОБНАЖЁННОЕ танго

Страстная музыка танго Астора Пьяцоллы зазвучала теперь и в Омском государственном музыкальном театре: здесь состоялась премьера балета под названием «Обнаженное танго». Хореограф-постановщик балета – главный балетмейстер театра Надежда Калинина.



Елена Головина (Мария) и Андрей Матвиенко (Фернандо).

Молодой балетмейстер, выпускница питерской хореографической школы, представила новый балет, где выступила не только хореографом-постановщиком, но и автором либретто.

Бедная сирота Мария оказывается в воспитанницах у жестокого, но привлекательного гангстера Родриго. Бедняжке приходится работать в развлекательном заведении. Вскоре девушке встречается романтический и привлекательный Фернандо, и тут в дело вступает любовь... Страсть, деньги, неволя, предательство, жажда жизни, тяга к любимому, месть, ярость – всё смешалось в этой яркой истории.

«Изначально идея балета на музыку А.Пьяцоллы появилась у директора театра Б.Л.Ротберга. Я её охотно поддержала и занялась разработкой сюжета и работой с художником Сергеем Новиковым и музыкальным оформлением с Владимиром Бычковским. В какой-то степени, это дань моде. Яркая музыка, стильные костюмы, страстные отношения не могут не привлекать зрителя. Но мне очень важно было создать полноценный двухактный, сюжетный спектакль, разработать свой «танговый» стиль, показать технические и актёрские возможности артистов», – рассказывает Надежда Калинина.

Исполнители главных партий поразили точнейшей передачей авторского замысла Н.Калининой. Родриго (В.Царь-

ков, С.Флягин) очень сдержан и графичен в своих движениях, этот герой точно знает, чего он хочет, и уверен в том, что всё случится так, как он задумал. Творческую манеру Валентина Царькова отличают острая характерность, сдержанность, строгость пластического рисунка. Родриго в исполнении Сергея Флягина тоже веришь – коварный, мстительный, жестокий, особенно в сцене расправы над Марией, где солисту пригодились не только технические навыки, но и незаурядный актёрский талант. Исполнительницы партии Марии (Е.Головина, А.Маркова) создали два разных характера. Мария Елены Головиной в душе осталась ребёнком, не понимающим того, что с ней происходит. Причем, эта светлая, кристальная наивность не мешает героине вступить в противоборство с Родриго за свою свободу. У Анны Марковой Мария, скорее наоборот, повзрослела слишком рано. В её пластическом облике изначально подчеркивается страстность и одновременно обреченность. Обе артистки были не просто техничны в исполнении сложной, откровенной и не привычной балетной партии, но и актёрски убедительны. Фернандо в исполнении Андрея Матвиенко – это лиризм, открытость, великолепная техника исполнения.

Но главная роль всё же принадлежит хореографии. Калинина призналась, что сразу отказалась от идеи научить

труппу танцевать настоящее аргентинское танго. В её балете танго – это, скорее, интерпретация знаменитого танца. В балете не используется пальцевая техника, всё исполняется не на пуантах, а в джазовках или босиком, вместо выворотной постановки стоп артистам пришлось научиться ходить прямо, да ещё и между ног друг друга.

В балете присутствует не только обреченно-трагическая линия страданий несчастной героини, а ещё комические зарисовки (дуэт Жоаны и Интеллигента, танец Родриго с куклами) и захватывающие массовые сцены: карточная игра, «бильярдный» танец и драки (кстати, они не типично балетные, а «танговые» – брутальные и сильные, чем-то напоминающие капоэйру).

Художник-постановщик «Обнаженного танго» Сергей Новиков создал яркий визуальный ряд. Розы, спускающиеся с потолка, бильярдный стол-трансформер на 28 женских ножках, море, которое символизируют сплетенные силуэты ног, свалка манекенов, простые, откровенные и оттого очень стильные костюмы... А чего стоит нашествие «бандонеонов» в финале! Девушки в костюмах «серых пьеро» с бандонеонами в руках – как призраки танго (и танца, и характера) то появляются, то пропадают...

Екатерина ЗАРЕЦКАЯ
Фото А.Бахтеева



Анна Маркова (Мария) и Андрей Матвиенко (Фернандо).

Катя и принц Сиама

добрались до Урала

Рождение балетного спектакля с либретто и музыкой, сочиненными нашими современниками, в последние годы стало событием исключительным. Если, к тому же, представлены не вымышленные персонажи, а конкретные исторические лица, это случай и вовсе уникальный. Именно таков балет «Катя и принц Сиама». Его герои имеют реальных прототипов – российскую дворянку Екатерину Десницкую и сына Таиландского (сиамского) короля Чакрапонга. На реальных событиях основана и фабула балета – история любви и замужества россиянки Кати и принца Сиама.

Казалось бы, вот сюжет, прямо таки созданный для балета: две совершенно разные страны – северная и южная, две культуры – европейская и азиатская, и герои, соединяющие эти далекие друг от друга миры. Почему же столь выигрышный сюжет долго оставался вне поля зрения российских хореографов? Потому что о нем просто не знали, пока в 1994 году не появился роман Э.Хантер и Н.Чакрапонг «Катя и принц Сиама».

Идея хореографической версии романа для показа на Международном фестивале музыки и танца, ежегодно проводимом в Бангкоке, принадлежала Королевской семье Таиланда, (к которой относится и одна из авторов книги). В создании спектакля – также по желанию заказчиков проекта – участвовали русские мастера: композитор Павел Овсянников и хореограф Андрей Петров. Мировая премьера балета «Катя и принц Сиама», исполненного артистами Кремлевского балета, состоялась несколько лет назад в Бангкоке. Российские зрители увидели балет весной этого года в Екатеринбурге, но это был уже совсем другой спектакль, сочиненный петербуржцем Василием Медведевым.

Хореограф привлек в сотрудники постановочную бригаду, с которой в 2008 году успешно осуществил ориентальный балет «Семь красавиц» (Баку). Либреттист Яна Темиз (наша соотечественница, живущая в Турции) положила в основу балета лишь первую – счастливую часть романа. За

«бортом» остались семейные неурядицы, разрыв супружества и неожиданно ранняя смерть принца, составившие фабулу спектакля А.Петрова.

Двухактный балет построен как монтаж эпизодов, мгновенно переносящих действие из Таиланда в Россию и наоборот. Вот юный принц прибывает по приглашению Императора (так деликатно назван в программке Николай Второй) в Россию, выходит подышать воздухом на полустанке и видит в свете фар паровоза снег. Снега, разумеется, нет. Танцуют девушки-снежинки, взвешиваемые порывами ветра. Не успевают Принц удивиться этому чуду, как его окружает ватага девушек и парней. Озорной танец-игра со снежками веселит героя. Но в следующем эпизоде ему – воспитаннику Пажеского корпуса – уже не до смеха. Один за другим проходят уроки танца, музыки, светских манер, военной подготовки. Высокую честь, нечасто оказываемую чужестранцам, необходимо оправдать, и юноша старается изо всех сил. Награда за успехи – приглашение на бал во дворец. Торжественный полонез сменяет вольный вальс. В вихре танца сердцем Принца завладевает юная красавица, и вот они гуляют по набережным Петербурга, зачарованные волшебством белой ночи. Их сердца переполнены новым чувством, – об этом говорит поэтичное адажио героев. Но счастье длится недолго: влюбленных разлучает война. Тревожно ли-



Сцена из балета «Катя и принц Сиама».

Мargarита Рудина (Катя) и Андрей Попов (принц Сиам)
на балу в Петербурге.



хорачодным ритмом финальной сцены перечеркивается безмятежность прешествующего. Второй акт полон драматического напряжения.

Волнуясь за судьбу Кати, ушедшей на фронт сестрой милосердия, Принц томится в одиночестве (Монолог). И – счастье – девушка возвращается (одажия). Молодая пара венчается в церкви и отправляется в далекий Таиланд. Но здесь их поджидает новая напасть. Возмущенный самовольной женильбой сына на иностранке, Император изгоняет из дворца Катю. Буря чувств поднимается в душе отвергнутой супруги, отчаяние сменяется решимостью бороться (монолог и танец огня). Неожиданная помощь приходит от Императрицы – добрая женщина вводит невестку в мир тайской культуры, естественно, на балетный лад – через танец. «Ключом» становится тайский веер. Подаренный Принцу родителями перед отъездом в Россию, он фигурировал как знак любви в сцене предложения Кате руки и сердца (отличный режиссерский ход!). Теперь веер чертит в воздухе узоры, показанные Императрицей (танцевальный диалог). Наставница довольна результатом, и у союзника готов план действий. Однако свой план есть и у Императора: на балу во дворце Принцу представлена красивая знатная девушка. Но, как ни старается она привлечь его внимание, Принц остается холоден. Зато всеобщее восхищение вызывает искусная танцовщица, лидирующая в тайском танце с веерами. Это избранница Принца Катя. Очарованный ею Император сменяет гнев на милость. Теперь ничто не мешает счастью молодой пары (лирический дуэт).

Даже краткий пересказ балета позволяет увидеть, как насыщен действием и танцем этот хореографический роман. К уже названным номерам нужно прибавить два экзотических дивертисмента: в первом акте – массовый тайский танец, русский танец и танец «будда»; во втором – танец лотосов, тайское па де де, вариация Невесты и танец с веерами. Мастерство хореографа Медведева предстаёт в бесконечном разнообразии танцевальных композиций и в архитектонике целого, где точно найдено место для пантомимных сцен, прережающих танцевальный поток.

Союзником хореографа выступил художник Дмитрий Чебарджи. Быструю смену картин обеспечили вращающиеся трехгранные конструкции по сторонам сцены с изображением тайских и петербургских дворцов и несколько живописных панно на арьерсцене. Щедрость фантазии, тщательность исполнения декораций и костюмов, превращают спектакль в феерию красоты.

Красочному зрелищу не уступает партитура Овсянникова. В обрисовке тайского мира доминируют экзотические звуки и ритмы, европейскую музыку характеризует мелос. И в том и другом композитор проявляет завидную изобретательность и безошибочное чувство театра. А главное – его музыка по-настоящему балетна. Пронизанная танцевальной ритмикой, она крепко держит драматургический каркас спектакля. Мозаика разножанровых эпизодов объединена сквозной темой любви героев.

Творческое и, что случается не всегда, человеческое согласие авторов спектакля распространилось и на актеров. Труппа предстала единым организмом, где на равной высоте исполнители всех рангов – кордебалет, солисты, премьеры. Молодая, динамичная, технически сильная труппа, по праву может именоваться столичной, каковой она, в сущности, и является, ведь Екатеринбург – столица Урала.

Заглавные роли исполнили звезда труппы Margarita Рудина и начинающий солист Андрей Попов. Дуэт получился превосходный, оба казались созданными для образов своих героев. Рослый, видный Попов наделил Принца восточной деликатностью манер, подкрепленных легкостью танца с бесшумным прыжком. Даже скуластым лицом с миндалевидными глазами артист напомнил юношу восточных кровей. И разве он мог не влюбиться с первого взгляда в красавицу Катю? Обладая совершенной формой танца, Рудина достигла такого уровня мастерства, когда танец становится естественным как дыхание и может выразить любое чувство, а чувств этой талантливой актрисе не занимать. От её героини – нежной и пылкой, растерянной и решительной – нельзя оторвать глаз.

Премьера прошла с огромным успехом, а на следующих спектаклях главные и сильные партии исполнили другие артисты. Театр подготовил четыре состава ведущих танцовщиков, – такое случается нечасто. В этом заслуга ассистента постановщика Станислава Фечо, отряда репетиторов и главного балетмейстера театра Надежды Малигиной.

С восторгом приняли спектакль и высокие зарубежные гости и, в частности, самая дорогая из них – принцесса Нариса Чакрапонг – потомок героев балета. Осталось назвать инициатора уникальной акции – директора театра Андрея Шишкина.

Ольга РОЗАНОВА
Фото Сергея Гутника

Лирический дуэт из второго акта.





Елена Кабанова (Никия). Фото Натальи МЕЛЬНИКОВОЙ

«Баядерка» — ИСПЫТАНИЕ НА КЛАССНОСТЬ

Премьерой балета Людвиг Минкуса «Баядерка» завершил сезон Екатеринбургский театр оперы и балета. Через год историческому зданию исполнится сто лет, и серьезные усилия по подготовке к знаменательной дате, к которым относится и работа над одним из столпов балетного классического репертуара, начали предпринимать заранее.

Иметь подобный спектакль в репертуаре — уже заявка на статус. Действительно, не каждый провинциальный, да и столичный, театр может позволить себе поставить столь богатое массовое зрелище без купюр, условно-роскошных декораций и режущего глаз сокращения составов танцовщиков. В Екатеринбурге смогли. В результате город получил балетный спектакль высокого уровня.

Старую добрую «Баядерку» испортить на самом деле трудно — она проверена временем и исторически наименее подвержена постановочно-хореографическим «перепланировкам» (после того, как её в своё время радикально сократили на целый акт). По большому счету, беда здесь может быть одна — безвкусица. Но это та самая

ржавчина, которая способна разрушить всё, превратив спектакль в «ветхую отжившую классику», а пребывание в зрительном зале — в трёхактную пытку. Поэтому, всё зависит от постановщика: от его профессионализма, чувства стиля и времени, внутренней культуры и способности удержать волевой рукой спектакль на трепещущей грани художественного вкуса. Таким образом, мы уже начали представлять Станислава Фечо — педагога-репетитора и балетмейстера Екатеринбургского театра и постановщика на его сцене балета «Баядерка». Фечо работает с балетной труппой год. Известный чешский танцовщик, исполнявший ведущие классические партии во многих театрах мира и долгое время являвшийся асси-

стентом российского хореографа Василия Медведева (спектакли «Онегин», «Эсмеральда» для Берлинского балета, «Катя и принц Сиам» в Екатеринбург и др.), он постепенно переходит к самостоятельным работам («Жизель» в театре «Вайнемуйне», Тарту, «Палладио» для театров в Перми и Екатеринбурге). Во вновь поставленной «Баядерке» ему удалось как раз то самое главное, что делает её высококлассным спектаклем. Он профессионален, работоспособен, увлечен, тактичен и, как ни парадоксально это звучит в отношении человека, стремящегося сохранять классическое наследие, — очень современен.

Станислав Фечо взял за основу постановку Мариинского (тогда Кировского) театра 1941 года в редакции Влади-

мира Пономарёва и Вахтанга Чабукиани, опиравшихся в свою очередь на хореографию Мариуса Петина, бережно воссоздав эту, самую популярную сегодня, версию «Баядерки». Но придумал к истории собственный финал: в его балете третий акт заканчивается «исходом» теней, повторяющих в обратном порядке сцену своего появления и увлекающих за собой просветленного юношу-воина. В отношении зрелищности – это производит очень сильное впечатление. Закольцованный третий акт даёт возможность в финале ещё раз полюбоваться и освежить в памяти самый впечатляющий момент спектакля – медитативный выход девушек-теней, колышущийся и бесконечно повторяющийся на наклонных пандусах и сцене. В отношении сюжета – вопрос более спорный. Конечно, нет никаких землетрясений и катаклизмов, но и увлекает Солора возлюбленная не в светлое будущее, а в страну мёртвых... Впрочем, почему бы и нет, есть о чем задуматься, например: прощение это, или возмездие?

Одной из задач, поставленных перед собой командой создателей «Баядерки», стало максимально возможное приближение спектакля к месту действия – Индии. Даже на афише, если присмотреться внимательнее, обнаруживаешь современную фотографию с видом старинного индийского города. Возможно, на авторов действовал знаменитый миф о том, как некий высокий гость из этой страны, приглашенный в Большой театр на наш самый «индийский» балет, по окончании выразил восхищение и вежливо поинтересовался, по какой стране идёт речь. Поскольку средств для подобной стилизации в спектакле с фиксированной хореографией и совсем не восточной музыкой немного – за Индию в основном пришлось отвечать художникам – приглашенным из Большого театра художнику-постановщику Альоне Пикаловой и художнику по костюмам Елене Зайцевой. Не поручусь, что теперь на «Баядерку» можно приглашать индийские делегации, но работу девушки проделали большую и честную.

В декорациях – роскошь и изысканность, в костюмах – яркие цвета южной страны, поначалу даже пугающе-яркие, но уравновешенные в итоге цветовым сочетанием костюмов между собой. Даже в «блестящем» акте теней лиф традиционных балетных пачек выполнен в виде национальных кофточек с коротким рукавом, что выглядит, между прочим, очень органично, словно именно так и должны быть одеты призраки из местных гор. А оформление сцены позволяет создать и вовсе волшебную кар-

тинку – путь, по которому спускаются балерины, проходит по трём наклонным пандусам, что создаёт иллюзию, будто девушки парят друг над другом, и делает сцену глубже.

Работавший с балетной труппой вплотную весь прошедший сезон Станислав Фечо подошел к «Баядерке», будучи хорошо знакомым с артистами и их возможностями. Тем не менее, при выборе исполнителей роли Солора он был вынужден прибегнуть к такому диковинному для российских театров делу, как кастинг. Главного героя выбирали из десяти (другим бы театрам их проблемы!) претендентов, отдав в результате предпочтение молодости. Дать возможность проявить себя молодым – это общая установка хореографа. В результате, подготовкой партии занялись четверо солистов балета: Денис Зайнудинов, Максим Клековкин, Илья Бородулин и Кирилл Попов. Впрочем, Дениса Зайнудинова, танцевавшего Солора на премьере, молодым назвать трудно, здесь постановщики слухавили, он опытен – и в этом главное его достоинство, опыт и надёжность танцовщика стали достойной опорой его партнерше, исполнительнице роли Никии Маргарите Рудиной. И она была неподражаема! Замечательная балерина – яркая личность, обладающая превосходной техникой, глубокая актриса, отшлифовавшая каждый нюанс роли – сегодня она звезда мирового уровня. В свое время ей посчастливилось репетировать эту партию с Натальей Макаровой, и теперь балерина провела её безупречно. Партией Гамзатти аккомпанировала ей молодая многообещающая солистка

театра Елена Кабанова, которой поручили роль Никии во втором премьерном спектакле. Елена неплохо оснащена техникой и вполне способна оправдать возлагаемые на неё надежды, пока же, как актриса, она не сформировалась. Её Солором стал юный и взлхлёб эмоциональный Илья Бородулин. Гамзатти исполнила не менее темпераментная танцовщица Алия Муратова – в сценах с её участием страсти кипели нешуточные!

Ну и, разумеется, не солистами едиными... В таких масштабных спектаклях царит кордебалет. Массовые для екатеринбургской сцены оказались рекордная: балетная труппа, мимансы и дети – воспитанники Лицея искусств имени Дягилева. Может быть, не всегда их танец был академичен, но сегодняшний кордебалет театра – это организм. Единый, выстроенный, подчиненный художественному вкусу и профессионализму репетиторов. В самом сложном балетном ансамбле, сцене Теней, испытание он выдержал достойно. Да и вообще, труппа за последнее время явно набрала – и новых артистов, и качества. Подтягиваются солидные постановочные силы. Нынешняя премьера – почти целиком дело рук профессионалов Большого театра. Помимо художников, в постановочной команде работал московский дирижёр Павел Клиничев, возглавлявший в минувшем сезоне оркестр Екатеринбургского театра оперы и балета. Словом, основания для оптимизма у балета есть, а значит – есть с чем отпраздновать в сотый театральный сезон.

Ольга ГОНЧАРОВА

Елена Кабанова (Никия) и Илья Бородулин (Солор).
Фото Сергея ГУТНИКА



Вальсирующие к гармонии

Заметки о фестивале современной хореографии в Москве



Фото Алексея БРАЖНИКОВА

Весну и лето взяли себе в союзники организаторы Фестиваля современной хореографии в Москве – творческое объединение «Модерн данс» и театр-студия современной хореографии Ирины Афонинной и Игоря Шегай. Блок показов на двух московских площадках – Театра Луны и театра «Модерн» – растянулся на несколько месяцев, что позволило показать разные работы московских танцевальных коллективов.

У фестиваля короткий, выстраданный манифест: «Contemporary dance пришел к нам (в Россию, в новейший период развития танцевального искусства – прим. ред.) немногим более 20 лет назад. Период освоения и копирования несколько затянулся. Может, настало время выйти за рамки «лабораторных исследований»? Фестиваль современной хореографии в Москве (CDF) – для тех, кто изучает движение не только ради движения. Для тех, кто, не отменяя истоков, вместе с тем заинтересован в развитии национального современного хореографического искусства. Мы открыты для диалога со всеми».

В своей декларации фестиваль отказался от публичной лаборатории движения в пользу законченного художественного результата, намеренной концептуализации в пользу ясности и зрелищности танцевальной лексики, от использования исключительно европейских танцевальных техник в пользу авторского почерка, от келейной политики в пользу открытой коммуникации. Все заявленное во многом удалось. Организаторы фестиваля Елена Ребрик (школа «Матис») и Игорь Шегай во имя объединяющего и многогранно

развивающего современного танца готовы творить чудеса терпения и самоотречения.

Спектакль «Семь» танцевальной компании Дениса Бородицкого стал примером удачной попытки хореографа перейти на новый качественный уровень. У Дениса Бородицкого сложившаяся танцевальная лексика, в очевидности основанная на гимнастическом прошлом и работе в американской танцевальной компании Bill T. Jones. Этот танцевальный опыт сформировался в авторский микс силовой абстрактной хореографии. Любопытно, что опыт работы в ансамбле Игоря Моисеева и шоу ирландских танцев Riverdance не так явно сформировался в паттерны, влияющие на хореографическое мышление. В «Семь» Бородицкий вошел к освоению новых для себя композиционных структур. Взаимодействие танцовщиков с пространством сцены, друг другом, ритмом и темпом музыки (в музыкальной основе «Семи» – прелюды Шопена, а также музыка Баха) формально усложнилось, но в восприятии получилось легким, шампански веселящим, увлекательным – танцовщикам было очевидно азартно вписываться в сложные композиционные структуры,

предложенные хореографом. Важно отметить, что спектакль пронизан иронией, в нем есть улыбка благодаря новому танцовщику Илье Никурову, чей природный комизм вдруг взрывает плавно текущую речь интонационно-пластическую оуть, синкопируя ее и делая более наполненной.

Танцовщица и хореограф Лика Шевченко для фестиваля восстановила свой спектакль «Вальсирующие». Сильная сторона этого спектакля – состав исполнителей. Это одни из лучших московских солистов в сфере современного танца: Ульяна Бачерникова, Мария Заплетная, Николай Подошва, Вера Семикина, Юрий Чулков и сама Лика Шевченко. Лика много танцует и ставит в странах Ближнего Востока, работает в центре современного танца «Вортэкс», отсюда слабая сторона «Вальсирующих» и развития хореографической деятельности Лики в целом: своими спектаклями некогда заниматься. Тем не менее к CDF «Вальсирующие» подошли в лучшей форме: тема вседозволяющего карнавала современной жизни, не предполагающего ответственности за свои поступки, настаивающего на мимолетных отношениях и легкомысленно-



Фото Екатерины МИХАЙЛОВОЙ

му отношению к делам была окрашена личной оценкой хореографа, что дорогого стоит. Ненавязчивая, но легко считываемая горечь переживания инфантильности своего поколения придает хореографии смысл и красоту. Меняются позы, партнеры, маски – маски на лицах усиливают атмосферу театральности легкомысленной жизни, ее иллюзорность. И неспособность снять маску как неспособность сделать выбор, когда жизнь этого, наконец, потребует. Танцовщики выступили с самоотдачей, личностно взволнованно.

Сюита «Желанная пустота» Романа Андрейкина на старшую женскую группу театра-студии современной хореографии Ирины Афонининой и Игоря Шегаря продемонстрировала особый класс выучки этой частной школы. Здесь уделяют большое внимание классическому балету и сюжетному современному танцу – детям важно понимать, о чем они танцуют и зачем то или иное движение. Нешарлатан от современного танца всегда может ответить на эти вопросы. Таким образом, современный танец театра-студии принципиально осмыслен и хочет быть понятен зрителю, так понимается здесь уважение к аудитории. В день показа в театре «Модерн» премьерный спектакль не до конца «заиграл», эмоциональные требования хореографа к танцовщицам, на мой взгляд, превышали их возраст, но, повторим, особый стиль подачи себя на сцене характерен для актеров театра-студии в любом выступлении. Доброжелательная атмосфера, с мо-

мента основания уже 16 лет царящая на уроках, сообщает выпускникам театра-студии ту необыкновенную естественность и скромность, которая присуща далеко не всем специалистам современного танца, нередко полагающими себя носителями некоего особого знания и оттого позволяющие себе заносчивость. Скромные молодые профессионалы, готовые работать, а не кричать – как раз такие люди в современной танцевальной субкультуре необходимы сейчас как воздух.

Спектакль танцевальной компании «Матис» «Преломление» в хореографии Ирины Долголенко, как и «Вальсирующие», был подновлен к фестивалю. Из-за редких показов и недостаточного количества репетиционных точек наши танцспектакли не успевают артику-

лироваться к премьере, но, как «Вальсирующим», «Преломлению» пошло на пользу некоторое «отлеживание» и освежение режиссуры Андрея Любимова. Известно, что наши современные хореографы страдают от отсутствия диалога с режиссерами. «Преломление» – легко читаемый сюжетный танцспектакль. Об одиночестве людей, топчущихся на земле, но однажды решивших перестать впустую коптить небо и взлететь. Они собираются в аэропорте, где, сидя на чемоданчиках и безнадежно ожидая вылета, понимают, что тот полет, которого они жаждут, они могут организовать себе только сами. Их полетный танец в окружении толчи и чемоданов преломляет их взгляд на вещи. Их угловатых растерянных человечков они становятся рукокрылыми птицами, чувствующих и свое тело, и свои предназначение, и направление движения. Обретение силы и смелости в результате «преломления», смены ракурса на глазах у публики придало завершению вечера мощный душевный накал. Юрий Гудушаури, Мария Залпечная, Алена Ковнова, Сергей Провоторов, Татьяна Чижикова постарались, чтобы индивидуальное начало и чуткость к пространству и партнерам, способным развить мысль, импровизацию, в идеале присущие современному танцу, обрели в спектакле Ирины Долголенко пластическое воплощение.

Екатерина ВАСЕНИНА

На фото – сцены из спектакля «Вальсирующие» (хореография Лики Шевченко).

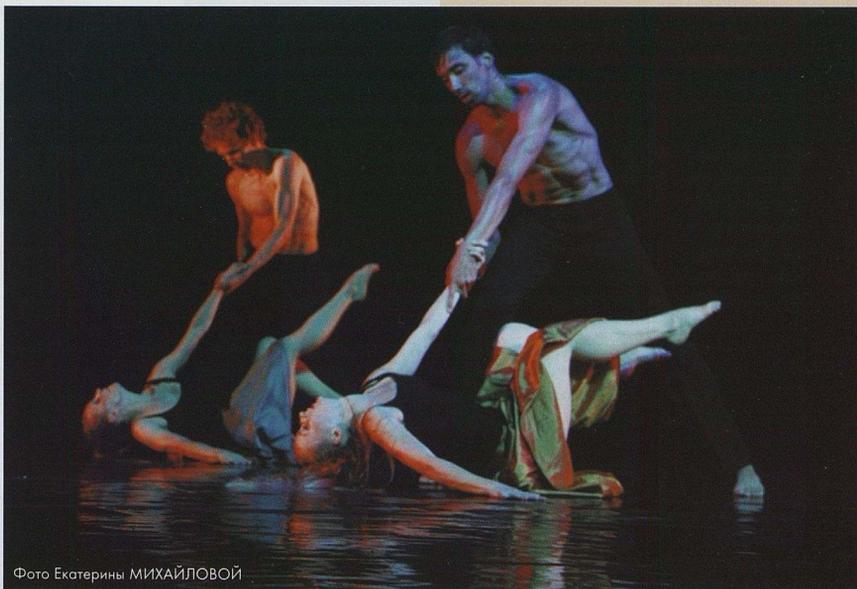
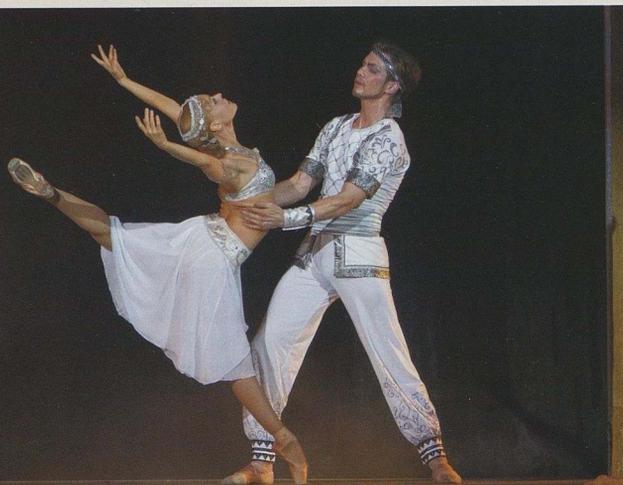


Фото Екатерины МИХАЙЛОВОЙ

XVIII Нуреевский в Уфе

Подготовка XVII международного фестиваля балетного искусства имени Нуреева проходила в переломный момент. Пост министра культуры Башкортостана занял Аскар Абдразаков. Новым директором театра оперы и балета стал Юрий Стульников, должность главного дирижера получил Артём Макаров. Им потребовалось время вникнуть в перипетии организационного периода.



Гузель Сулейманова и Ильдар Маняпов в балете «Семь красавиц».

дарственного большого театра оперы и балета Республики Беларусь Игоря Артамонова. Наталья Сологуб, которая ныне служит в дрезденском театре и только вернулась на сцену после рождения второго ребенка, находится в прекрасной творческой форме. Взаимопонимание с белорусским танцовщиком возникло на первой же репетиции. И вторая партнерша – Гузель Сулейманова (Гамзати) легко вращалась в чутких руках танцовщика. Все трое с успехом реализовали выразительную гамму спектакля – хрупкую женственность жрицы, необузданность желаний дочери раджи и пленяющую мужественность храброго воина.

Следует отметить и дирижерское мастерство Германа Кима, также дирижировавшего фестивальными «Дон Кихотом» и «Лебединым озером». Но на следующей по расписанию «Жизели» он уступил место Марату Ахмет-Зарипову.

Продолжая линию «творческих возвращений» на уфимскую сцену своих воспитанников, трижды художественный руководитель – башкирской балетной труппы, фестиваля и колледжа – Леонора Куватова, на роль Альберта в «Жизели» определила солиста Большого театра Андрея Меркурьева, дав ему в партнерши представительницу Мариинки Анастасию Колегову.

Замечательная команда, сформированная не один год назад, и на сей раз сработала отменно.

В первой строке фестивальной афиши премьера балета «Семь красавиц» Кара Караева. Её осуществил молодой башкирский балетмейстер Ринат Абушахманов. Он же, основываясь на мотивах поэмы Низами, написал либретто.

Дирижер Раушан Якупов сумел передать эмоциональную насыщенность музыки. Художник-постановщик Варвара Чувина (Санкт-Петербург) транслировала личностные представления о Востоке, использовав в оформлении идеи восточных миниатюр, натуралистичные пейзажи и дворцовый интерьер. Тяжелые, почти бытовые костюмы в какой-то степени и определили эстетику постановки, в которой Абушахманов словно играет реминисценциями драмбалета.

Два исполнительских состава оказались вполне убедительными. На премьеру партию Бахрама корректно исполнил Ильдар Маняпов, Его антипод – Визирь – в исполнении Андрея Брынцева обладал стремительностью и упругостью ядовитой змеи. Хороша в роли Айши Гузель Сулейманова. В репертуаре Риммы Закировой эта роль стала одной из лучших.

На главные партии «Баядерки» пригласили выпускницу Башкирского хореографического училища (ныне колледж имени Р.Нуреева) Наталью Сологуб (Никия) и солиста Госу-

ла солиста Большого театра Андрея Меркурьева, дав ему в партнерши представительницу Мариинки Анастасию Колегову. Меркурьев легко возносил Жизель-Колегову над сценой. Она наделила свою пластичку текучестью, он свою игру – живостью и страстностью. В актёрский ансамбль органично вписались Ринат Абушахманов (Ганс) и Елена Фомина (Мирта).

Своеобразным пиком фестиваля стал гала-концерт «Звёзды российского балета. Лауреаты международных конкурсов». Концерт, организованный Российской государственной концертной компанией «Содружество» совместно с Международной Федерацией балетных конкурсов и поддержанный Министерством культуры РФ, уже не впервые является эксклюзивом Нуреевских фестивалей в Уфе.

Устроители концерта привезли в Уфу восемь артистов, которых удалось выманить из репертуара театров, экзаменационных и прочих занятий. К ним добавились башкирская артистка Ирина Сапожникова, недавно увеличившая список своих наград серебряной медалью конкурса имени Сержа Лифаря в Донецке, а также солисты башкирского театра Гузель Сулейманова, Дмитрий Марасанов и Валерия Исаева, будто призванные лишь для того, чтобы оправдать третье (после «Даксофони» и «Вахханали») появление Сапожниковой в вариации Grand pas из «Дон Кихота».

Несмотря на ограниченность численности артистов, программу удалось разнообразить. Только выпорхнувшая из стен Московской государственной академии хореографии Маргарита Шрайнер и артист Большого театра Артемий Беляков произвели хорошее впечатление в *pas de deux* из «Тщетной предосторожности» и «Жизели». Донецкая прима Светлана Бедненко со свойственной ей технической свободой штурмовала классику вариаций Гамзатти, Эсмеральды (хор. Н.Березова) и современную пластику балетмейстера О.Виноградовой (муз. Ли Шан) в миниатюре «Саванна».

Михаила Крючкова (Большой театр) едва удалось рассмотреть в вариации из *Grand pas classique* Д.Обера-В.Гзовского, зато он буквально взлетел на творческую высоту, зажуравив крылышками-ладошками в забавной миниатюре «Муха», поставленной на музыку Прокофьева Морихиро Иватой. О «летающем японце» ещё раз напомнил его соотечественник – выпускник МГАХ Коя Окава, тоже блестящий прыжок и темпераментом в «Гопаке».

«Поцелуй по Климту», сочиненный на своих артистов худруком Одесского театра оперы и балета Юрием Васюченко (муз. С.Рахманинова), с успехом исполнили Екатерина Кальченко и Дмитрий Шарай.

Тем временем пришел черед «Дон Кихота». С истинно испанской пылкостью разыграли любовные эскапады Китри и Базиля солисты пермского академического театра оперы и балета Наталья Моисеева и Сергей Мершин. Их партнёрами по спектаклю стали импозантный Ильдар Маняпов (Эспада), элегантная Елена Фомина (Уличная танцовщица), размеренная Анастасия Тихомирова (Повелительница дриад). Хороший актёрский дуэт составили художавый и ломкий в линиях и жестах Арслан Зубайдуллин (Дон Кихот) и Павел Евгенов (колоритный, шкодливый Санчо Панса).

И, наконец, – «Лебединое озеро», в котором заблестили звёзды Мариинского театра Екатерина Кондаурова и Евгений Иванченко. Опираясь на лучшие традиции петербургской школы, балерина явила все достоинства своего дарования. Изумительны её природные данные: гибкость точеного корпуса, большой шаг, протяженные линии рук-крыльев... Особенно удался Кондауровой образ Одиллии. Танец струился без усилий, но с уверенностью, безупречная техника подкреплялась выразительной пантомимой, в которой было всё – холодная надменность, затаенное коварство, торжество победного зла. Особую остроту образу Злого гения придал Ильнур Гайфуллин.

Екатерина Кондаурова (Одиллия) и Евгений Иванченко (Зигфрид) в балете «Лебединое озеро».



Елена Фомина и Ильнур Гайфуллин в Классическом па де де Обера.

Сильное впечатление произвёл заключительный гала-концерт. В «Увертюре» Россини-Б.Мягкова учащиеся колледжа имени Нуреева продемонстрировали способность слаженно справляться с выразительными пассажами кордебалета. Исполнение «Ваханалии» Сен-Санса-Горского посланцами Казани Екатериной Бортыковой и Михаилом Тимаевым назывём превосходным.

Сумрачному, но очень стильному и глубокому по мысли монологу «Харон» Г.Канчели-А.Кадрулёвой в исполнении казахского виртуоза Айдооса Закана было противопоставлено взбудившее публику шуточное «Grand pas de deux» К.Шпунка (муз. Россини), в котором артисты из Германии Алисия Амартиан и Михаил Канискин проявили комический дар, уморительно спародировав привычные балетные ситуации.

Гипнотическим стал фрагмент фокинской «Шехеразады» благодаря искусству Екатерины Кондауровой и Евгения Иванченко. Тонкие нюансы настроений «Ноктюрна» Л.Десятникова-А.Мирошниченко оказались подвластны молодым пермякам Ксении Барбашовой и Александру Таранову.

Но, быть может, самые мощные всплески эмоций связаны с выступлением башкирских артистов. В программу включили знаковую «Журавлиную песнь» Л.Степанова и З.Исмагилова (хореографа Н.Анисимовой), некогда пробудившую в Нурееве любовь к искусству танца. С кордебалетом журавлей кантилену *adagio* пропели Римма Закирова и Ринат Абушахманов.

С изяществом и лёгкостью Валерия Исаева и Андрей Брынцев исполнили дуэт из «Тщетной предосторожности».

Заслуженный зрительский успех выпал башкирским балеринам Гузели Сулеймановой и Елене Фоминой. Обе «вольшебницы танца» находятся в потрясающей творческой форме. Своему *solo* в «Grand pas classique» Фомина придала редкую ныне степень совершенства.

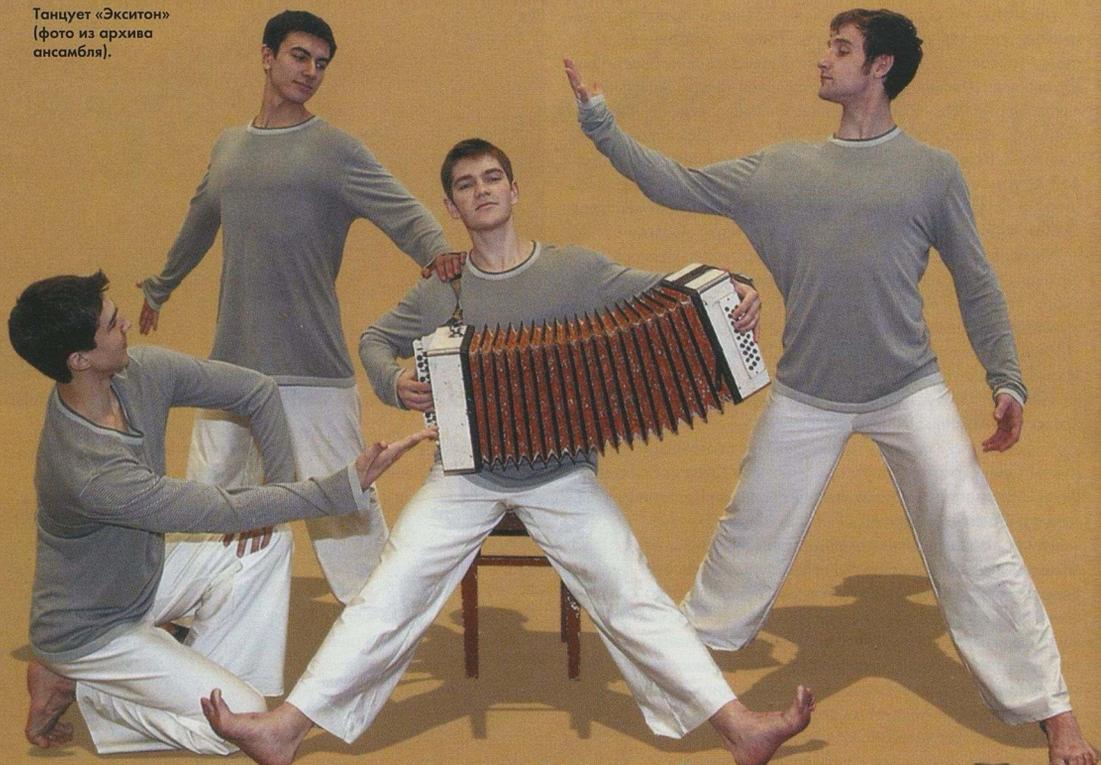
Одарив публику всей мерой своего таланта, блистательно выступила балерина и в *Pas de six* «Маркитантки» Ч.Пуньи-А.Сен-Леона. Эта композиция была специально подготовлена для гала-концерта и мастерски представлена Фоминой вместе с технически безупречным и артистичным солистом Большого театра Андреем Евдокимовым.

Художественным явлением стала в исполнении Евдокимова миниатюра «Солнышко» в постановке Бориса Мягкова.

Ну, а мощным финальным аккордом фестиваля, тоже уже традиционным, стало исполнение хором театра фрагмента Девятой симфонии Бетховена (дирижер Артем Макаров, хормейстер Эльвира Гайфуллина), сопровождавшим вечный танец Нуреева на большом сценическом экране.

Александр МАКСОВ
Фото Сергея Гутника

Танцует «Экситон»
(фото из архива
ансамбля).



Юбилей Михаила МУРАШКО

С 8 по 10 апреля в городе Йошкар-Оле прошел I Международный конкурс-фестиваль исполнителей и хореографов-постановщиков «Михаил Мурашко приглашает друзей». Этот замечательный праздник танца был посвящен 70-летию юбилею и 50-летию творческой деятельности профессора Московского университета культуры и искусств, академика, заслуженного деятеля искусств России и Республики Марий Эл, лауреата Государственной премии МАССР Михаила Петровича Мурашко. Юбилейные торжества на марийской земле прошли не случайно. Ведь он по праву является основоположником марийской народно-сценической хореографии, основателем Государственного ансамбля танца «Марий Эл». С его именем связаны самые интересные, плодотворные, насыщенные годы жизни ансамбля. Более двадцати лет М.Мурашко был художественным руководителем сначала Государственного ансамбля песни и танца «Марий Эл», а потом и Государственного ансамбля танца «Марий Эл». В 1969 году как дипломированный специалист, вчерашний выпускник Московского института культуры М.Мурашко начал свою творческую деятельность в ансамбле, подарив зрителям несколько ярких концертных программ. Поистине это были золотые годы в истории танцевального искусства республики: новые танцы, программы, костюмы, удачи, общепризнанная слава.

С огромным почтением переполненный зрительный зал Дворца культуры Имени тридцатилетия Победы встречал юбиляра. Зрители – это участники конкурса-фестиваля исполнителей и хореографов-постановщиков, многочисленные гости, друзья Михаила Мурашко. Поздравляли мастера танца прославленный вокально-хореографический ансамбль из Владимира «Русь», театр танца «Булгары» из Набережных Челнов, ансамбль песни и танца народов Урала «Прикамье», официальные лица, коллеги, ученики. А артисты Государственного ансамбля танца «Марий Эл» в этот праздничный вечер подарили всем букет ярких танцев в постановке Михаила Мурашко, которые являются золотым фондом коллектива.

Очень насыщенными, наполненными красками, бурными овациями, вдохновениями, до отказа переполненным зрительным залом выдвинулись и все конкурсные дни. Встреча юбиляра с хореографами Республики Марий Эл на сцене Республиканского колледжа культуры и искусств имени И.С.Паланта, мастер-классы, круглый стол, презентация новой книги М.Мурашко «Балетмейстер Михаил Мурашко» – всё это проходило в рамках конкурса-фестиваля. Нелегко было членам жюри в составе А.А.Борзова (декан, заведующий кафедрой хореографии Академии танца имени Н.Нестеровой, заслуженный артист России, профессор), В.Т.Гиглаури (педагог-хореограф Московского университета культуры и искусств, эксперт по современной хореографии) и М.П.Мурашко выбрать лучших из 57 танцевальных коллективов. Всего на I Международном конкурсе-фестивале исполнителей и хореографов-постановщиков «Михаил Мурашко приглашает друзей» приняли участие около 900 танцоров из 16 регионов. Гран-при конкурса-фестиваля получили народный ансамбль танца «Волга» из Ульяновска в номинациях «народный танец» и «народно-стилизированный танец», эстрадный балет Елены Барткайтис «Экситон» тоже из Ульяновска в номинациях «народно-стилизированный танец» и «эстрадный танец», образцовый ансамбль танца «Дивертисмент» из Самары в номинациях «эстрадный танец» и «классический танец». Лауреатами I степени в разных номинациях стали детский танцевальный коллектив «Хорошки» из Республики Марий Эл, народный ансамбль танца «Суварята» из Чебоксар, народный ансамбль танца «Дружба» из Нефтекамска Башкортостана, народный ансамбль танца «Боярышня» Истринского района Московской области, детский образцовый ан-

Танцует ансамбль «Марий Эл». Фото Евгения НИКИФОРОВА



самбль эстрадного танца «Улыбка» из Йошкар-Олы, младшая подготовительная группа «Буляк» ансамбля танца «Элмэтем» из Альметьевска Татарстана, народный ансамбль эстрадного танца «Атлантик» из Йошкар-Олы, студия эстрадного танца «Golden Flash» из Новочебоксарска Чувашии.

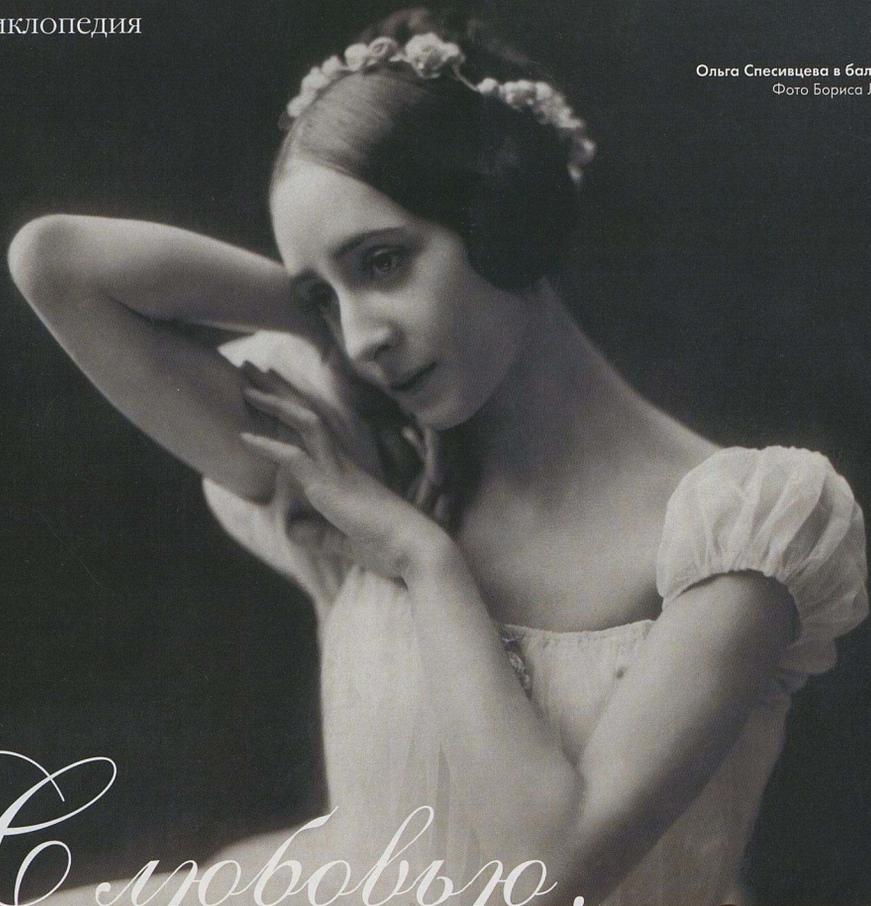
Разъехались гости, ненадолго затихли залы, но победа в конкурсах не самоцель для творческого, ищущего хореографа, а всего лишь одна из страниц рабочих будней. Уже 12-13 мая состоялся семинар-совещание для всех руководителей по итогам I Международного конкурса-фестиваля исполнителей и хореографов-постановщиков «Михаил Мурашко приглашает друзей», который организовали Министерство культуры, печати и по делам

национальностей Республики Марий Эл совместно с Республиканским научно-методическим центром народного творчества и культурно-досуговой деятельности РМЭ. Коллеги тепло поздравили М.Мурашко с присвоением ему почетного звания «Народный артист Республики Марий Эл». Два дня М.П.Мурашко анализировал постановки, делился опытом, давал ценные советы. По итогам мастер-класса внесены некоторые изменения в положение о конкурсе, который по желанию гостей будет ежегодным. Республика Марий Эл ждет танцевальные коллективы на будущий год – 4 апреля!

Нина МАКАРОВА

М.П.Мурашко принимает поздравления от ансамбля «Русь» из Владимира. Фото Ивана РЕЧКИНА





«С любовью, друг мой Ольга»

Публикация Валерия ГОЛОВИЦЕРА

Когда Петербургское издательство Арт-Деко предложило мне участвовать в создании альбома Ольги Спесивцевой, я согласился, не задумываясь. Жизнь Ольги Спесивцевой, может быть, самая неординарная, полная легенд, вымыслов, слухов, догадок, трагедий всегда меня волновала. Редакция поручила мне составить хронологию творчества балерины на Западе, узнать что, где, когда и с кем балерина танцевала вне стен Мариинского театра. Большая часть архивного материала была использована в альбоме. Но хотелось бы рассказать и о том, что не вошло в книгу.

В библиотеке Линкольн-центра, изучая материалы о Спесивцевой – старые программы, газеты, журналы, – я обнаружил архив Дейла Эдварда Ферна, который, как оказалось, всю свою жизнь посвятил Ольге Спесивцевой. Он стал её ангелом-хранителем. Будучи молодым начинающим танцовщиком, Ферн случайно у букинистов наткнулся на дневник Вацлава Нижинского. Дневник глубоко его потряс. Мысль о дневнике преследовала его повсюду и постоянно. Дейл стал мечтать о создании театрального спектакля на основе дневника. Работая над будущей пьесой, он нашел в одной из книг о балете знаменитую фотографию Спесивцевой в «Жизели»

(фотограф Борис Липницкий). Фотография произвела на Дэла неотразимое впечатление, изменила всю его жизнь. Он влюбился в балерину, в мечту, увидел в ней свой идеал. Дэл додумал всех коллег одним вопросом: не знают ли они о судьбе этой восхитительной русской балерины. Разыскать её стало его навязчивой идеей. Наконец, по воле случая, Ферн встречает в Нью-Йорке в 1952 году Ромолу Нижинскую, вдову легендарного Вацлава. Он поинтересовался, знала ли Ромола что-нибудь о балерине на фотографии Липницкого. Ромола не только рассказала, что «у неё такая же болезнь, что у моего мужа – шизофрения», но и дала ему название боль-

ницы, где содержалась Спесивцева. Начиная с этого времени, Ферн постоянно посещал Спесивцеву в этой лечебнице для душевнобольных каждую неделю в течение 10 лет. Его посещения и забота о ней в большой степени способствовали её выздоровлению к началу 60-х годов. Именно он способствовал её переезду в 1963 году на ферму Толстовского фонда, организованную дочерью Л.Н.Толстого Александрой Львовной для беженцев из России.

Посещения Ферна в 1953-1963 годах постепенно улучшали условия пребывания Спесивцевой в лечебнице.

Но о той роли, которую Ферн сыграл в дальнейшей судьбе Спесивцевой, лучше всего рассказывает он сам в письме, которое он написал Спесивцевой много позднее, когда багерина уже жила на Толстовской ферме.

Письмо полностью печатается впервые.

Письмо Ферна Спесивцевой от 27 октября 1981 года:
«Дорогая Ольга,

Я буду счастлив ответить на твои вопросы, которые ты задаёшь в письме от 22 октября.

Ещё раз хочу поблагодарить твою подругу Татьяну Бергер за её постоянную помощь в переводе моих писем тебе и твоих писем мне.

Первый раз я тебя увидел в 1952 году. Это Ромола Нижинская в том году мне рассказала о твоей болезни и о том, где ты находишься. Г-жа Нижинская была весьма пессимистично настроена по поводу твоего состояния и не думала, что я смогу быть тебе чем-либо полезен. Но я был очень молод – в то время мне было 24 года – и я чувствовал, что я смогу помочь Ольге Спесивцевой. (Конечно, мы можем понять, почему Ромола была столь пессимистична – В.Г.).

Таким образом, я начал писать тебе, навещать тебя. Я приходил к тебе каждое воскресенье в течение 10 лет. Ты была очень больна и весьма несчастна. Я писал тебе на моём плохом французском и на старательно простом английском каждую неделю. Порой я писал тебе каждый день.

В то время денег у меня особых не было, и я просил своих друзей помочь мне. Вкладчину мы покупали тебе одежду, фрукты, сладости, духи и всё то, что мы могли осилить и доставить тебе этим удовольствие. Я помню, как однажды я пришёл к тебе с сантиметром, чтобы уточнить твои размеры.

Затем я понял, что в больнице никто не знал, кто ты. Единственное, что они знали, это твоё имя. Тогда я принёс в больницу книги о тебе, твои фотографии, рассказал им, что ты была звездой в Париже, что партнёром твоим был Нижинский, что ты танцевала в Мариинском театре и с Дягилевским балетом. Они ничего об этом не знали.

Также я понял, что там не было доктора, говорящего по-русски. Ты была очень тихой и застенчивой, и никто из докторов не мог с тобой общаться.

Поэтому я добился, чтобы там появился доктор, говорящий по-русски, это была женщина. После этого здоровье твоё стало значительно улучшаться.

(В конце 50-х годов в лечебнице появилась новый врач по имени Александра Иванова. До сих пор неясно, как она оказалась не только в этой государственной лечебнице, но и вообще в США. Иванова в своё время закончила Харьковский медицинский институт. Сведения о ней имеются только в записках Ферна, и один раз она упоминается в письме Спесивцевой Ферну. В своих записках Ферн пишет, что «появление Ивановой было для Ольги счастливой удачей». Они сразу подружились. С самого начала их взаимоотношений д-р Иванова сумела найти общий язык со своей пациенткой. Однако самое главное, что д-р Иванова ввела в курс лечения Спесивцевой психотропные лекарства. До сих пор эти лекарства являются основным средством лечения шизофрении – В.Г.)

В 1956 году я нашёл русского священника и отправил его к тебе для духовной поддержки.

В то же время я познакомился с Эдвардом Манном, твоим адвокатом.¹ Я встретился с ним и попросил его подтвердить, что всё, что я для тебя делал, было в рамках закона. Он был очень любезен.

Я также начал переписываться с твоей сестрой Зиной в России. Я писал ей о твоём состоянии. Она в то время хотела, чтобы ты переехала жить к ней. Таких писем было много, мы хотели тебе помочь.

Позже ты была уже в состоянии выпуститься из лечебницы.

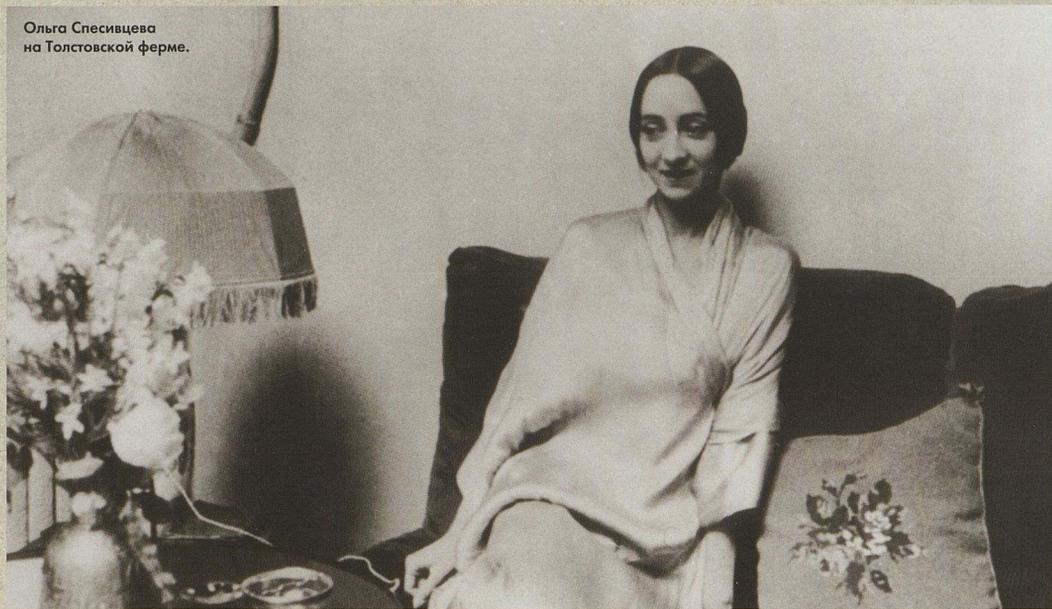
Однажды под Рождество я захотел сообщить твоим друзьям, что ты снова в хорошем состоянии, и, несмотря на то, что я посещал тебя на Рождество каждый год (кроме одного, когда умер мой отец), мне хотелось сделать для тебя нечто особенное. Поэтому я написал твоим друзьям и коллегам: Мон-тё, Вере Стравинской, Фелии Дубровской, Долину, Марковой, Немчиновой, Владимирову, Обухову, Лифарию, Карсавиной, Фонтейн и многим другим. Я попросил их, чтобы они прислали тебе поздравления с Рождеством. И они это сделали. Я вспоминаю, как ты покрывала мне их открытки и письма. Я был так счастлив за тебя, и в больнице, наконец, узнали, кем ты была!!!

Как-то ты меня попросила достать тебе русскую икону. Я принёс тебе её в больницу. На следующее воскресенье, когда я тебя посетил, её уже не было на месте. И ты не знала, почему. Я был ужасно возмущён. Я спросил у доктора, почему убрали икону, и он ответил, что пациентам украшать палаты не разрешено. Я объяснил, что икона это не украшение, а часть твоей духовной жизни. Тогда я написал письмо губернатору штата Нью-Йорк Рокфеллеру и объяснил ситуацию. На следующий раз, когда я посетил тебя, икона снова висела в твоей палате. Губернатор Рокфеллер написал в лечебницу, и сделал он это для тебя.

Ольга Спесивцева – Жизель.



Ольга Спесивцева
на Толстовской ферме.



Первый раз о Толстовском фонде мне рассказала наш общий друг Инна Маринель (Маринель, арфистка русского происхождения, впоследствии – переводчица в ООН – В.Г.)

Именно Инна предложила, что ферма этого фонда – лучшее место для тебя.

Поэтому я отправился на встречу с графиней Толстой и рассказал этой прекрасной женщине о твоём случае. Но я не назвал твоё имя, так как боялся, что тебе откажут. Поэтому я ответил на все вопросы о тебе: где ты родилась, твой возраст, о твоей семье и пр. Графиня Толстая приняла тебя без оговорок.

Именно графиня и я предложили тебе провести Пасхальные дни на ферме, где была русская еда, русская речь и русские церковные обряды. Ты согласилась поехать туда только на выходные. Это произошло в марте 1962 года.

Тебе там очень понравилось, и графиня была довольна, что ты навестила их.

Затем, через какое-то время, я пригласил тебя посетить меня в Нью-Йорке. Ты согласилась и остановилась у Фелии [Дубровской] и Пьера [Владимирова]. У меня сохранились фотографии этого твоего посещения.

Как раз в это время и появился Долин. Мне не понравились его манеры. Он увидел, что ты чувствовала себя достаточно хорошо, и у него появилась возможность написать книгу о твоём выздоровлении. Поэтому когда он так активно появился, я незаметно отошёл на задний план. Вот почему именно Долин и Светлова отвезли тебя на жительство на Толстовскую ферму. Вот почему я не присоединился к ним в тот день – мне не нравился Долин и его стремление к рекламе.

Позже он написал книгу о твоём выздоровлении, и я уверен, что ты видела её. Он также опубликовал твою книгу балетного экзерсиса – для славы или для денег, я не знаю.

Ответил ли я на все твои вопросы?

Я встретил тебя в 1952 году.

Пасху на Толстовской ферме ты провела в 1962 году, десять лет спустя.

Я надеюсь, что ты до сих пор там счастлива...

Получила ли ты вырезку из газеты о Фелии, которую я тебе послал? [Некролог Дубровской – В.Г.]

Есть ли у тебя какие-либо фото тебя с Нижинским в «Видении розы»?

С любовью, друг мой Ольга,
Дейл Эдвард Ферн»

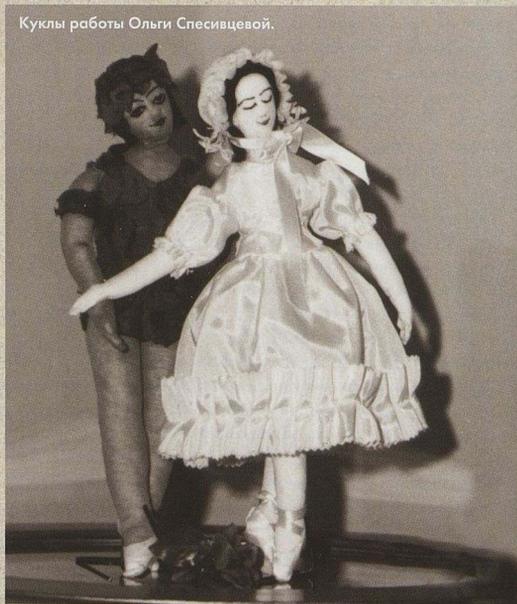
По сведениям Ферна за годы их знакомства с 1952 года он написал ей около 3 тысяч писем. Спесивцева в свою очередь всегда поздравляла его с Рождеством и Пасхой, писала ему письма по-русски или кто-то ей их переводил на английский. Приведу некоторые выдержки из писем Спесивцевой.

1964 год, Ферну:

«Мадам Шауфусс возила меня на Кировский балет «Лебединое озеро». Нам трудно судить, много знаем и видели. Всё же я поблагодарила за балетное искусство балетмейстера Сергеева и получила очень милый ответ».

Под Новый 1967 год Спесивцева написала ему по-английски: «Smoke little cigarette with me». [Выкури сигаретку со

Куклы работы Ольги Спесивцевой.



мною.) Она вложила в поздравление один бумажный доллар, который до сих пор хранится в этой коллекции.

1969 год. Спесивцева сообщает Ферну о своей сестре Зинаиде, которая теперь находится в Доме ветеранов сцены (в Ленинграде) и очень счастлива там.

В эти годы Спесивцева занялась шитьём кукол, которых одевала в костюмы, созданные Бакстом к балетам Дягилевской труппы. На эту идею ее тоже натолкнул Дейл.

1973 год, Инне Маринель.

«Инночка, дорогой дружок! Чувствую твоё великодушие, но, право, не стоило. Нет слов, чтобы отблагодарить тебя – ты ведёшь себя как Крёз. Я сижу и шью куклы, которые начала делать два года назад, когда Дейл написал мне, что в музее [в Балтиморе] есть зал Бакста. Трижды нам вместе выпал успех. Я могу даже сказать «наш успех». В 1914 году я танцевала в Военном театре [под Петербургом], где располагался Гвардейский лагерь, «Па де трау» из «Феи кукол» – костюм был по эскизам Бакста. В 1916 году в Америке, когда я была на гастролях с Нижинским, мы танцевали «Видение розы» – костюмы и декорации Бакста, и в 1921 году в Лондоне я встретила с ним лично и танцевала в «Спящей красавице» в костюмах и декорациях Бакста. В 1924 году он работал в Парижской Опере. Это он рассказал обо мне директору Руше, и благодаря его вмешательству я сразу же подписала контракт и танцевала «Жизель». Он был уже в больнице и умер перед тем, как я смогла с ним повидаться. Для меня это была огромная личная потеря, потеря и как художника, а ещё больше – человека.

Я хотела бы передать мои куклы музею в дар... Работать над ними очень и очень сложно и отнимает много времени. Я делаю куклы из трикотажа, вышиваю лицо и заполняю хлопковой ватой. Они получаются очень хрупкими, и если брать их в руки неосторожно, то они могут потерять форму. Если бы я только могла отвезти свои куклы туда и разместить их сама...»

Балтиморский музей пригласил Ольгу Спесивцеву и она сама привезла свои куклы, которые были выставлены в зале Бакста. Куклы, судя по оставшимся фотографиям, были на удивление живые и выразительные. Судьба их оказалась печальной. По сведениям из архива Ферна куклы были впоследствии уничтожены во время пожара. К счастью кукла Нижинского, которую Спесивцева подарила Ферну, хранится в его архиве. Куклу «Спесивцева в «Видение розы» Ольга подарила Дине Макаровой, нью-йоркскому фотографу. Макарова любезно разрешила её сфотографировать для этой книги.

Февраль 1977 года, Ферну.

«Дорогой Дейл! Мои 3 месяца, проведённые в доме престарелых, не были необходимостью, так как у меня никакого хронического заболевания нет. Счастлива ли я? Относительно. Графиня Толстая болеет, но для своего возраста у неё ясный ум – она написала статью обо мне [в газете «Новое русское слово» – В.Г.]. У меня никаких новостей от Фелии [Дубровской]. Инна [Маринель] прислала мне подарок на Рождество, а Долин написал из Лондона. Я не видела Барышникова, так как у меня нет сил на дорогу [в Нью-Йорк]. Зимой в моей комнате прохладно, но я уже привыкла к этому. Спасибо тебе от всего сердца, но у меня есть всё, что мне нужно. Буду счастлива видеть моего славного Дейла в одно из ближайших воскресений. Твой друг, Ольга.»

1981 год, Ферну:

«Я так рада, что ты сейчас работаешь над пьесой о Нижинском. Какая огромная потеря для искусства балета, что не осталось ни одной плёнки с его выступлениями. Какое это было бы сокровище для человечества, если бы они существовали. Его фотографии не передают того, каким он был.»

Рисунок Ольги Спесивцевой.



1982 год, Ферну:

«Дорогой дружок,

День Рождества Христова прошёл. Заезжала доктор Иванова и доктор Благовидов заходил, поздравляли... Дни ползли монотонно, но всё же время идёт, приближается конец. Для чего мы рождаемся? Для чего умираем? Для исчисления годов. Новый год, что принёс с собой – терпение, мужество...»

1982 год. Ферн получает из дома престарелых Толстовского фонда письмо, в котором сообщалось о том, что Ольга сделали операцию (рак прямой кишки). Также ему сообщали, что у неё атеросклероз сердца и сердечная аритмия.

Ольга Спесивцева умерла 16 сентября 1991 года в доме престарелых Толстовской фермы в возрасте 96 лет.

Спесивцева похоронена на русском кладбище в Ново-Девево (под Нью-Йорком). Памятник был сделан по эскизу скульптора Юрия Фёдорова и поставлен на деньги великих русских танцовщиков – Натальи Макаровой, Михаила Барышникова и Владимира Васильева.

Архив Дейла Эдварда Ферна хранится в Городской публичной библиотеке Нью-Йорка в Линкольн-центре.

Ферн осуществил свою мечту, написал и издал пьесу о Нижинском в 1981 году. Мне посчастливилось найти и купить её в букинистическом магазине Нью-Йорка.

Ту самую пьесу, в работе над которой Ферн увидел фотографию романтической красавицы – Ольги Спесивцевой.

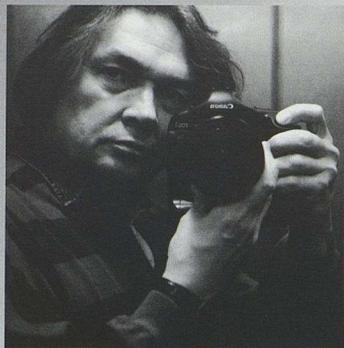
Ту самую пьесу, с которой началась эта необыкновенная история.

Автор посвятил её Ольге Спесивцевой.

Фото из архива Головицера

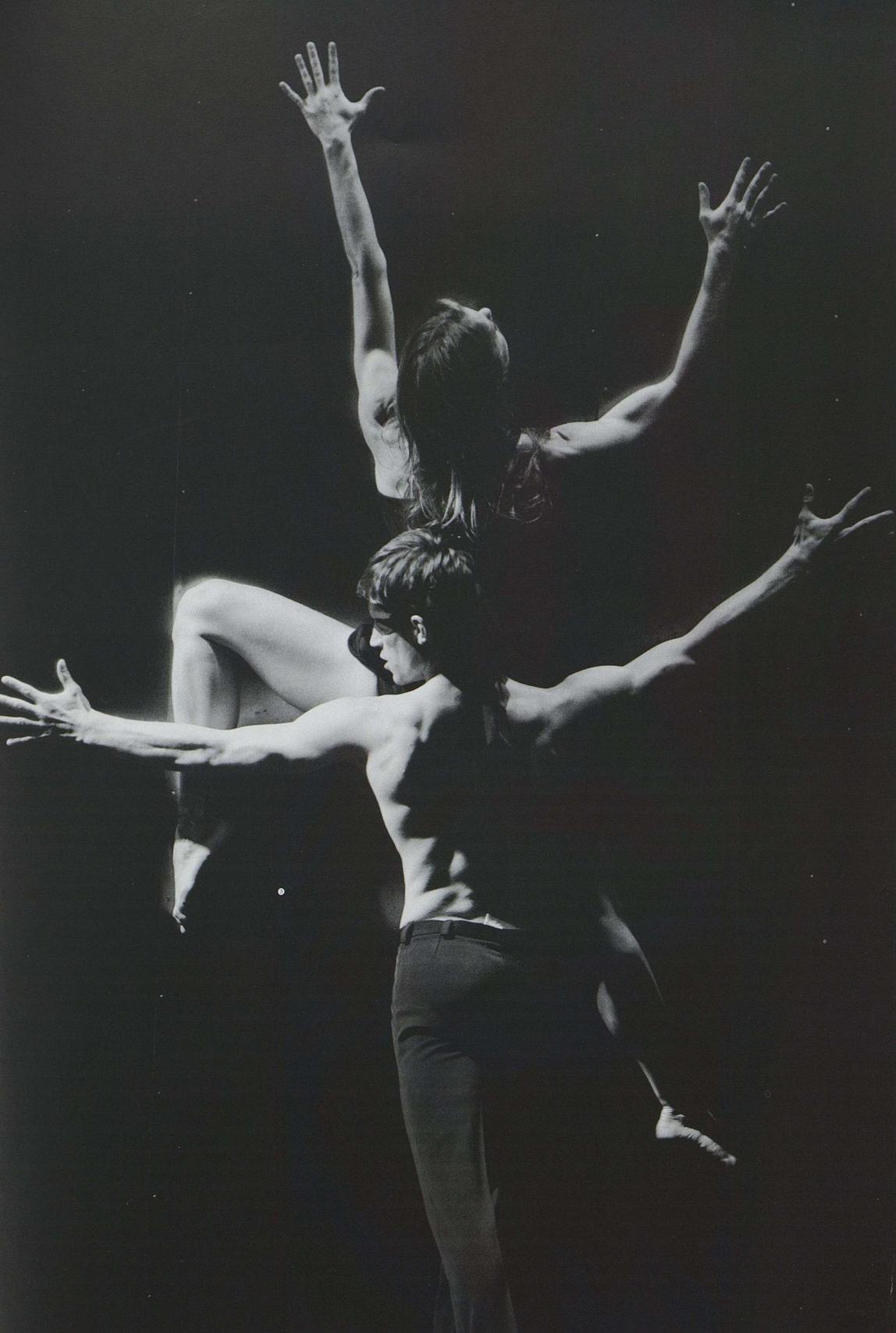
Примечания

¹. По закону штата Нью-Йорк каждому пациенту, который оказывается на иждивении штата, выделяется бесплатный адвокат службы юридической помощи для защиты их прав.



*Дамир ЮСУПОВ
фотограф
Большой театр РОССИИ*



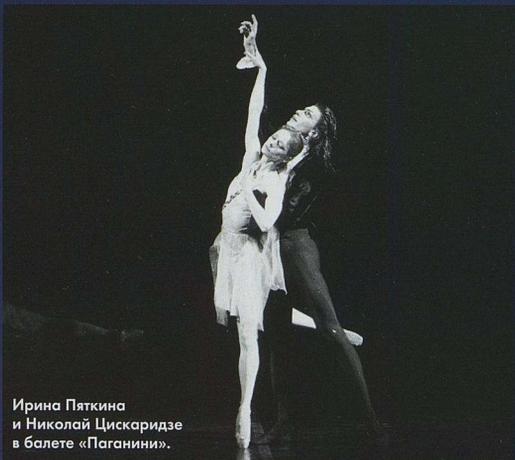




Надежда Павлова и Николай Цискаридзе в «Видении розы».



Юрий Григорович на репетиции балета «Иван Грозный».



Ирина Пяткина
и Николай Цискаридзе
в балете «Паганини».

БРАЖНИКОВ
Алексей Николаевич –

балет начал снимать в Большом театре с 1986 года. Учился у фотографов Владимира Пчелкина, Ларисы Педенчук, Сергея Соловьева.

В 1991-2001 годах – заведующий фотолaborаторией Большого театра.

В настоящее время фотограф-художник Московской академии хореографии.

М.Бежар. «Метаморфозы».



Владимир Милохов в балете «Чайковский».





Вадим ТЕДЕЕВ:

«Педагог должен быть эстетом...»

Не все, в том числе выдающиеся, мастера, завершив свою сценическую карьеру и даже имея высшее педагогическое образование, становятся балетными педагогами. Профессия эта требует не только знаний и опыта, но и особого состояния души. Вадим Сергеевич Тедеев, балетмейстер-репетитор Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко таким уникальным свойством характера обладает, чему свидетельство – его многолетняя педагогическая деятельность не только в этой труппе.

Любители балета «со стажем» с восторгом вспоминают виртуозное мастерство солиста музыкального Театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Вадима Тедеева и созданную им здесь галерею ярких сценических образов, которые родились благодаря его сотрудничеству с хореографами В.Бурмейстером, К.Сергеевым, А.Чичинадзе, Т.Шиллингом, О.Тарасовой и А.Лапаури, Д.Брянцевым, а также в «Кремлёвском балете» – с В.Васильевым и А.Петровым...

Творческая деятельность Вадима Сергеевича началась в 1965 году после окончания Московского хореографического училища на сцене Театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко и продолжается до сих пор: сегодня Вадим Сергеевич Тедеев – балетмейстер-репетитор в его балетной труппе.

Артист балета – не робот, а человек. И приходя на урок, Тедеев это учитывает. Особая интонация в его голосе (я бы назвала её пружинистой) заражала внутренним темпераментом. Это явно передавалось артистам, постепенно приходившим в нужное педагогу состояние. Замечания, при этом делались короткие и конкретные, но есть одна особенность. Казалось бы, в самом расхожем вроде «Пяточки-то надо ставить» ощущалась какая-то чуть уловимая ирония, которая «подстёгивала», заставляла собраться. Артистам необходим жесткий контроль со стороны. Без контроля теряется школа.

Погружаясь в атмосферу урока Тедеева, поражаешься, как точно психологически он выстраивает свои отношения с артистами: кажется, что педагог словно работает не с целым классом, а с каждым артистом индивидуально. Особенности построения урока и определили суть нашей беседы.

– **Вы заранее готовитесь к классу?**
«Обязательно, но всё зависит от того, что предстоит, а то, что предстоит, зависит от того, что было вчера. Если вчера была неудача у какого-то танцовщика или у группы артистов, с которыми я работаю, значит, необходимо помочь им исправить то, что не получилось. Это первое. Второе – если труппа выходит на работу после отпуска, после выходных или вынужденного перерыва, надо посмотреть, всё ли на месте из «технического оснащения», и после этого решать, что сделать в первую очередь, какие эле-

– **Вы заранее готовитесь к классу?**
«Обязательно, но всё зависит от того, что предстоит, а то, что предстоит, зависит от того, что было вчера. Если вчера была неудача у какого-то танцовщика или у группы артистов, с которыми я работаю, значит, необходимо помочь им исправить то, что не получилось. Это первое. Второе – если труппа выходит на работу после отпуска, после выходных или вынужденного перерыва, надо посмотреть, всё ли на месте из «технического оснащения», и после этого решать, что сделать в первую очередь, какие эле-

менты «провести» через урок. Или ещё – накануне был тяжелый спектакль, значит, артистам следует дать возможность немного отдохнуть. Или наоборот, завтра тяжелый спектакль, следовательно, сегодня я могу на что-то «нажать». Когда я начинал преподавать, то больше продумывал урок в мелочах. Сейчас я себе позволяю продумывать его в принципе, а детали рождаются сами собой. Но это приходит с опытом. Вначале я даже ходил с бумажкой. Когда я начал вести уроки в театре официально, у меня уже был многолетний опыт. Иногда я заменял своего большого педагога, и в школе преподавал, и в репетиционном зале чувствовал себя комфортно. Однако понимал, что приду в театр в новом качестве и растеряюсь. И потому начал записывать для себя порядок. Не какое движение за каким идёт, а как именно следует строить урок. Вскоре я пришел к другому решению: необходимо продумывать и выстраивать идею урока, его основные моменты, а промежуточные рождались в процессе занятий. Это давало возможность ориентироваться по ходу урока. Приходишь в класс с одной задумкой, смотришь, а у артистов или что-то иное не получается, или моя задумка вообще не к месту. Приходится перестраиваться, что-то корректировать. Но продумывать заранее драматургию занятий следует всегда. Кстати, после класса я мысленно продолжаю урок, рождаются комбинации».

– Потом их используете?

«Не всегда. Новый день, новые задачи, новое солнце. Когда класс хорошо пошёл в смысле фантазии, в смысле полезности, то хорошо бы сохранить эту линию и дальше её развить».

– Так что первично: фантазия или полезность?

«Безусловно, полезность. Красота должна присутствовать в комбинациях. Но и педагог должен быть эстетом. Тогда и на сцене будет красота. Это очень трудно. Темп урока обявляет. Время урока ограничено. Артистам нельзя оставаться, следовательно, реакция у педагога должна быть мгновенной».

– Темпоритм урока нельзя снижать ни при каких обстоятельствах?

«Если происходит пауза, идет не только физическое остывание, но и эмоциональное, то есть рабочий настрой. Артист балета, который работает каждый день, за ночь не успевает восстановиться по-настоящему. Его следует мягко разогреть, размять. Поэтому темп в начале урока, на мой взгляд, должен быть спокойный. Здесь уместна и вкрадчивая музыка, и вкрадчивый голос педагога, не убояквивающий, а ласково пробуждающий. Потом я вижу, что



мышцы зашевелились, спины подтянулись, тогда можно дать и «перцу», отдать им свою энергию. Педагог не отдающий, ничего не получает взамен, в том числе и обратную энергию».

– У Вас в классе занимаются и мужчины и женщины. Как Вы выстраиваете урок?

«Урок делится на три части: станок, середина в партере и середина прыжковая. В первых двух частях у меня никакой разницы нет, а вот в прыжках – разница есть. Стараюсь предлагать танцовщицам те элементы и комбинации, какие им часто встречаются в их сценической практике. Повторяюсь, станок и партерную середину я не разделяю – они для всех одинаковы».

– Некоторые педагоги мужского класса предпочитают силовую сторону урока...

«Думаю, что следует обращать внимание на всё. Но за один урок, который длится 60 минут, всё объять невозможно. Надо определить насущные проблемы на сегодня, а завтра или продолжить их разработку, или идти дальше к решению следующих проблем. Цикл моего класса многодневный. Это обуславливается шагнувшей далеко вперед техникой, желанием молодых всё попробовать, поработать с одного подхода и с другого, и сверху вниз и снизу вверх, и с того угла и с этого».

– Ваши комбинации танцевальны. Это целенаправленно?

«Недостаток времени не позволяет заниматься на уроке развитием танцеваль-

ности так, как бы этого хотелось. Потеряем темп, к сожалению. Но, если взять цикл в несколько месяцев, вот, посещая урок, можно научиться и «схватить» мою мысль, а так как я стараюсь и показывать, то и манера переходит ученикам. Танцевальность необходима. Это главное, для чего нужна техника, которая сама по себе без танцевальности пуста. Тогда и смотреть балет не нужно. Даже в фигурном катании танцевальность оценивается наравне с техникой. Так что же говорить о балете. Это же искусство! Это смысл, цель, главное, но без техники тоже не получается. Ведь увлекаясь танцевальностью, координацией артисты порой теряют школу, то есть чистоту исполнения. Мастерам тоже иногда полезно вернуться в пятый класс школы и «почистить» свой танец. Мне приходится их «собирать», чтобы они свою лёгкую «разболтанность» вернули в строгие формы, но считаю неправильным, когда эта строгость превращается в зажатость, скованность. Строгость должна быть свободной».

**Беседавала Елена ПРЕСНЯКОВА
Фото Дмитрия КУЛИКОВА**

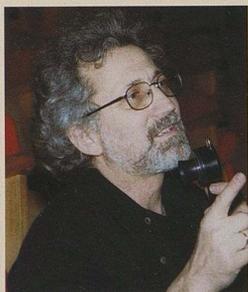
Когда номер журнала был в печати, пришла скорбная весть о скоропостижной, безвременной кончине Вадима Сергеевича Тедеева.

Скорбим.

Выражаем соболезнование семье, родным, ученикам и сподвижникам, всему коллективу театра.

Друзья и сотрудники

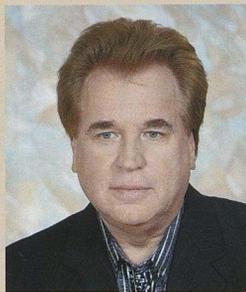
Поздравляем! ...с юбилеем



ЭЙФМАНА

Бориса Яковлевича,

художественного руководителя Санкт-Петербургского государственного академического театра балета, народного артиста России.



ЗАХАРОВА

Владимира Михайловича,

хореографа, академика, художественного руководителя Московского государственного академического театра танца «Гжель», народного артиста России.



ВЛАСОВУ

Элеонору Евгеньевну,

балерину и педагога, народную артистку РСФСР.



АКИМОВА

Бориса Борисовича,

артиста балета, балетмейстера-репетитора Большого театра России, народного артиста СССР.



ЛОЙПУ Араухо,

кубинскую балерину, педагога.



ВАЗИЕВА

Махара Хасановича,

артиста балета, заведующего балетной труппой Мариинского театра (1995-2000), главного балетмейстера театра Ла Скала.



БАРЫШЕВУ

Наталью Здиславовну,

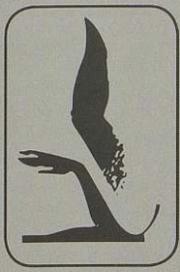
балерину, репетитора Одесского государственного академического театра оперы и балета, народную артистку Украины.



ЧУРКО

Юлию Михайловну,

балетоведа, профессора, заслуженного деятеля искусств Беларуси.



сентябрь-октябрь
№5 (170) 2011

БАЛЕТ

BALLET



17 и 18 сентября

Kremlin Gala

«Звёзды балета
XXI века»

2 вечера шедевров
современной
хореографии

На фото Светлана
Луныкина

Национальные краски в хореографической эстетике Алексея РАТМАНСКОГО

Алексей Ратманский, воспитанный русской школой, выпускник Московского хореографического училища, избежал закрытости, обособленности советского балета от мировой культурной ситуации – артистическую карьеру Ратманский сделал на западе и профессиональный опыт накапливал в контексте всего разнообразия западного балетного искусства, перетанцевав многие опусы мейнстрима мирового балета XX века. В своём творчестве он аккумулировал черты русской и западноевропейской традиции. А одним из их отличий в хореографии является отношение к стилизации национального танца.

В России с конца XIX века в хореографических школах существует учебная дисциплина «Характерный танец». Становление характерного танца как самостоятельного наряду с классикой балетного языка связано с эпохой Романтизма, когда склонные к экзотике, очарованные поэтичностью народных танцев, хореографы создавали спектакли на национальные темы, не скупившись включать характерные танцы в балеты, основной язык которых – классика. Продолжая традиции романтиков, работавшие в России и оказавшие значительное влияние на становление русского балета А.Сен-Леон, М.Петипа привносили зрелищные краски в постановки стилизациями национальных танцев.¹ Балеты Петипа не выходили из репертуара в XX веке и были школой и ориентиром для многих балетмейстеров. А в середине XX века в советской России мысль о необходимости для хореографа питаться правдивыми народными образами оказалась созвучна государственной идее многонациональной страны и беспрепятственно нашла широкую реализацию на балетной сцене.

Европейская театральная ситуация последней четверти XIX века не сформировала ни одного масштабного хореографа, который бы осуществил значительное количество постановок и эксплуатировал в них язык характерного танца. Этот язык не был актуальным и оттого не получил развития в Европе, став привилегией лишь русского балета. А в протяжении XX века русский и западноевропейский балет шли разными путями: балетные вкусы на западе формировались на произведениях дягилевской компании и её выходцев, в России тон задавали многоактные шедевры Петипа. Ратманский не понаслышке оказался знаком с обоими путями.

В Европе в конце 1960-х – 1970-е годы уже происходило становление эстетики постмодернизма с её гибкостью, анти-тоталитарным характером, принципиально отвергающим идеи господства над личностью, обществом.

Первые российские спектакли Ратманского, появившиеся в конце 1990-х – начале 2000-х, обращали на себя внимание не только талантливой хореографией, но и своей европейской. Они были постмодернистскими и поставлены человеком из другой среды – ироничным, смелым, свободным от патетики и давления авторитетов.

Возглавив балет Большого театра, Ратманский погрузился в текущий российский репертуар, и это заставило его и в своём творчестве приблизиться к русской традиции. Такой опыт добавил красок в хореографическую палитру Ратман-

ского. Хореограф выпустил два балета на русскую тему, русских не только в названии: «Русские сезоны» и «Конёк-Горбун». В этих постановках традиционно российское внимание к народному танцу в контексте западного опыта хореографа получило совершенно новое прочтение. Тогда, когда звучали неутешительные прогнозы на будущее характерного танца, не востребованного в современном балете, Ратманский обратился к стилизации национального танца и наглядно показал, что в обращении к традиции – источник развития искусства, ибо как писал Д.С.Лихачев, «неизбежное в подлинном искусстве нарушение традиционности все время новое, нетрадиционное».²

В «Русских сезонах», созданных для труппы New York City Ballet, было предопределено сочетание русского начала с западной стилистикой. На первый взгляд, показавшийся западным критикам парадоксальным отъезд за океан в поисках своих культурных корней,³ позволил хореографу отдалиться от сильных традиций сценического представления этих культурных корней и представить их в новом ракурсе.

Этот балет Ратманский поставил на музыку скрипично-вокального цикла Л.Десятникова. 12 частей, каждая из которых связана с определенным моментом православного или традиционного земледельческого календаря. С одной стороны – опора на подлинные тексты традиционных русских песен с многократными повторами, элементарной грамматикой и емкими поэтичными метафорами. А с другой стороны – изысканная инструментовка, капризные мелодии, прихотливая игра ритмом. Блеск, эlegantность, европейскость оркестра Десятников «противопоставляет изначально корявому (хоть и прекрасно-корявому – Десятников говорит о фольклорных источниках) материалу».⁴ В этом столкновении, конфликте интересов композитор и видит сверхсюжет «Русских сезонов». Хореография, отвечая этому двойственному началу музыки, сочетает виртуозность классического танца с узнаваемым типично русским акцентом – «утюжками» стоп, игривыми молоточками, спасительными передышками лирических русских припаданий в фиоритурах сложнейшего, западному насыщенного классического текста.

В балете нет прямой живописности фокинских национальных стилизаций, танцы разворачиваются на фоне лишь меняющего цвет заливы задника, в предельно минималистских удобных для движения разноцветных сарафанах у женщин и рубахах со штанами у мужчин. Нет в «Сезонах» и подчерк-

нудой характерности пластики – это балет для виртуозных классических танцовщиков. По методу включения народных красок балет Ратманского напоминает «Раймонду» М.Пети-па, в III акте которой традиционному классическому Grand pas хореограф придал колорит венгерскими руками, или «Дон Кихот» Петипа-Горского с буйством испанского темперамента в танцах на пальцах. Но Ратманский не делает сочинение a la rus. Русскость его балета не ограничивается формальными заимствованиями из народного танцевального текста. Виртуозно сконструированную композицию с искусным разыгрыванием череды соло, дуэтов, трио и фрагментов с участием всех 12 исполнителей хореограф наполняет ароматом народности. Размашистые руки в больших прыжках, завернутые стопы, невыворотные колени и беспомощно брошенные руки – штрихи, которые в исполнении чувствующих стиль артистов рисуют образы деревенских простушек и удалых парней. И возникает то «чуть-чуть», что несёт эмоциональность и позволяет без пафоса, просто и трогательно говорить «по-русски».

Название балета не может не вызывать ассоциаций с труппой Дягилева. Можно проводить и параллели – с творениями труппы 1920-х, вдохновлёнными мощной энергетикой русского авангарда, сочетавшими краски архаики с остро современными направлениями. Вспоминается «Свадебка» Б.Нижинской, в которой народные образы нарисованы не каблукми, не характерными движениями, а графикой тел. Уже одна находка, иконописный полунаклон головы танцовщиц, создавала тонкий аромат народности.

Ратманский не утяжеляет хореографию «Русских сезонов» литературностью содержания, основная движущая сила его танца – характеры с разной эмоциональной окраской. Взрывную импульсивность солистки в красном словно сдерживает народное, фольклорное женское смирение. Колкая острота движений, молниеносность прыжков, и тут же – беспомощно брошенные руки и вселенский ужас на лице: «Ой, отдаю за старья мужика, ой, я старья не люблю». Лиричная солистка в жёлтом напрасно ждёт любимого с воны. Её тема – печаль, а в пластике – хороводная напевность, кантиленность движений. И её удел – смирение, это согласие со своей долей ещё усиливает русскую интонацию. В финальной зимней «Последней», завершающей годовой цикл, солистка в жёлтом появляется в белом платье – то ли в подвенечном наряде, то ли в саване... Выстраивается вполне фольклорная логика – все пути на Земле завершаются одинаково: круговой путь годовых сезонов заканчивается «умиранием» природы и ожиданием её весеннего возрождения, девичество венчает свадьба как переход в новую жизнь, в мир иной, сопровождаемый почти погребальными причитаниями, да и финал всего жизненного пути человека – «маленький клочок земли и четыре стены в конце».

Иначе, без фольклорных глубин, с иронией обращается Ратманский к народной тематике в «Коньке-Горбунке», созданном для Мариинского театра. Русскость здесь очевидна – сюжет русской сказки П.Ершова, не позволяющая забыть о народных истоках музыки Р.Щедрина. И Ратманский не нарушает заданных условий: в танцах бояр, народа сквозит русская стилистика. При всей простецкой русскости, незамысловатости пластики лубочных Отца, Братьев Ивана, Царя основной «народный удар» спектакля в дивертисменте. В лирическом русском женском танце мамок Ратманский отталкивается от классики: в череду привычных па де бурре на пальцах включает русские кокетливые припадания, сопровождает их по-русски открытыми руками – национальный колорит придаёт классике, но как будто не всерьёз, с улыбкой. Постмодернистской иронией пропитан весь спектакль. Один из самых ярких «всплесков хореографической иронии» – Цыганский танец. В нём откровенная точка – танец характерный, хотя практически ничего из того, чему учат в школах на уроках характерного танца, не осталось. Но есть манера исполнения, воспитанная у танцовщиков классикой, манера, которой не скроешь, без которой сочинение Ратманского могло бы выглядеть набором движений, а воспринимается остроумным парафразом на тему традиционных дивертисментных характерных номеров. В утрированно ускоренном темпе привычные для цыганских танцев движения почти теряют схожесть с первоисточником, но приобретают дополнительную эмоциональность – нервность и суетливость, так образно передающую суть цыганского характера.

Ратманский делает стилизацию стилизации – с позиции ироничного современника смотрит на старую традицию «обработки» фольклорных па для классических спектаклей, и делает это со смелым юмором. Улыбкой в сторону классики сегодня никого не удивишь, тогда как с характерным танцем шутить берутся немногие. Чтобы создавать свои интерпретации, надо знать истоки, а Ратманский, воспитанный русской школы, единственной хранительницы этих традиций, здесь во всеоружии. «Русские» премьеры Ратманского доказывают, что эти многолетние традиции не лежат музейным экспонатом в балетном репертуаре, а живут, развиваются, обретают новые трактовки, новые прочтения на языке современного искусства. Происходит взаимное обогащение – Ратманский как хореограф, сформировавшийся в западной системе координат, даёт новую перспективу развития русской традиции стилизации национального танца, а обращение к национальному колориту, в свою очередь, обогащает эстетику хореографа, школа и знание своих культурных корней дают эксклюзивные краски, чуждые его западным коллегам.

Ольга МАКАРОВА

Примечания

¹ См. Слонимский Ю.И. Путь характерного танца // Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. Л.-М.: Искусство, 1939.

² Лихачев Д.С. Искусство и наука // Очерки по философии художественного творчества. СПб.: Блиц, 1999. С. 24.

³ Rockwell J. At New York City Ballet, a Rising Star Offers His Vision of Russia // The New York Times. June, 10, 2006.

⁴ «Русские сезоны». Буклет. М.: Большой театр, 2008.

Ключевые слова

Русская и западноевропейская традиции в балете, стилизация национального танца, характерный танец, постмодернизм.

Key words

Russian and West European traditions in ballet, stylization of national dance, character dance, postmodernism.

Краткая аннотация на статью

В статье рассматривается стилизация национального танца в спектаклях Алексея Ратманского в контексте русской и западноевропейской балетной традиции.

Summary of article

In the article «National paints in Alexey Ratmansk's choreographic aesthetics» stylization of national dance in Alexey Ratmansk's ballets is considered in a context of Russian and West European ballet tradition.

Коротко об авторе

Макарова Ольга Николаевна – балетовед, аспирантка Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

E-mail: bailaolga@mail.ru

About the author

Makarova Olga Nikolaevna is a specialist in the theory and history of ballet, post-graduate student of Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy.

E-mail: bailaolga@mail.ru

Авторский театр как творческая лаборатория

Балетмейстер Игорь Чернышёв за девятнадцать лет работы в Куйбышевском (с 1991 Самарском) театре оперы и балета сумел создать разнообразный репертуар, сформировать художественный коллектив единомышленников, объединив творческие усилия театра во имя искусства. Его работу можно представить как творческую лабораторию, в которой рождались новые художественно-эстетические идеи, развивались выразительные средства хореографического театра, утверждалась этика свободного творчества.

Первым оригинальным спектаклем И. Чернышёва в Куйбышеве стал балет в двух действиях «Ангара» А. Эшпая, поставленный по мотивам «Иркутской истории» Алексея Арбузова в октябре 1977 года. Это не первый опыт обращения советского балетного театра к известной драме А. Арбузова. Ещё в 1976 году Юрий Григорович представил балет «Ангара» А. Эшпая на сцене Большого театра СССР.

Имея в активе небольшую, но профессиональную балетную труппу с хорошо подготовленными ведущими солистами, И. Чернышёв решил обратиться к камерному, лаконичному представлению арбузовской драмы. Взяв за сценарную основу постановки «Ангара» либретто Ю. Григоровича и В. Соколова, хореограф вывел на сцену только трёх основных героев пьесы – Валентину, Сергея, Виктора, а также безымянных строителей (солисты и артисты балета), свидетелей и участников драмы.

В своём балете И. Чернышёв не стал сочинять танцы, изображающие Ангару. Трагическую роль Ангары в судьбе Валентины здесь «озвучивала» сама Валентина (первая исполнительница партии Валентины – Валентина Пономаренко). «Через её видение мира, ощущение природы, через её драматический путь от внутренне богато одарённой натуры, сжатой в грубом романе с Виктором, расцветающей во всеобъемлющей любви Сергея, через её сломы и духовное выпражнение узнаём мы и о красоте сибирской природы, и о том, как ищут и находят себя в жизни разные человеческие характеры» – писала балетный критик Наталья Чернова.¹

Здесь, в «Ангаре», И. Чернышёв не изменяет себе – стороннику сохранения лучших традиций русского балета и одновременно постановщику-изобретателю. Он не ограничивает себя рамками классического танца, используя элементы акробатики, свободного пластики, танца модерн, но и не увлекается «красивостью» бессодержательной графики поз и положений. Его влечёт мир выразительных, конкретных и понятных человеческих образов. Благодаря своеобразно-пластичным с элементами изобретательного акробатического трюка дуэтам, трио и монологам основных героев камерное произведение И. Чернышёва становится более объёмным и насыщенным смыслом.

Балет «Помните!» (1981) – ещё одна совместная работа И. Чернышёва и А. Эшпая в Куйбышевском театре оперы и балета. Не имея конкретного сюжета, балет «Помните!» демонстрировал зрителям картины жизни, подвергнувшейся развивающемуся хаосу и агрессии, жизни, погибающей от катастрофы (под катастрофой подразумеваются последствия ядерной войны). Здесь классический танец, воплотивший собой гармонию и красоту жизни, уступал место разным стилям современной хореографии, смешивался с ними и, таким образом, как бы терял свою независимость и самостоятельность.

Во втором действии балета «Помните!» на пустынной, мёртвой земле находили друг друга Она (Елена Брижинская) и Он (Сергей Воробьёв). Казалось, они способны восстановить миропорядок. Но внезапно юноша умирал. Ценой своей жизни Она возрождала из мёртвых возлюбленного. Оживали и остальные погибшие. Угаснув, истратив до остатка все силы, Она даровала Земле новую, мирную жизнь. Возрождение жизни и мира следует из любви и самопожертвования, утверждали создатели балета.

В куйбышевском варианте «Ромео и Юлии» (1979) партитура симфонии Г. Берлиоза звучала полностью. В спектакле была решена не только хореография симфонических эпизодов, но и, в отличие от ленинградской постановки, театральны хоровые партии. «Ромео и Юлию» в Куйбышеве можно было смело назвать новым спектаклем, созданным, по словам Чернышёва, уже в «...синтетическом балетно-хоровом жанре».²

В решении замысла балета Тихона Хренникова «Гусарская баллада» (1980), в основу которого легла известная история о девушке-гусаре – героине Отечественной войны 1812 года, И. Чернышёв не опирался на хореографический опыт своих предшественников. (Впервые балет Т. Хренникова «Гусарская баллада» был поставлен Дмитрием Брянцевым и Олегом Виноградовым на сцене Театра имени С. М. Кирова в 1979 году). Он создал свой спектакль с оригинальной хореографией. Сохранив либретто О. Виноградова к «Гусарской балладе», балетмейстер решил дать лирическое прочтение этой героической комедии. Здесь «... всё действие построено на актёрской выразительности жеста, многие сцены решены по законам танцевальной пантомимы, сценические характеристики персонажей наполовину состоят из своеобразного хореографического речитатива. В подобной режиссёрской трактовке балета важна и видна каждая деталь. Здесь нет места обычной формальной улыбке, как, впрочем, нет и традиционных па де де, здесь каждый участник массовки должен иметь свою, индивидуальную линию поведения».³

Работа И. Чернышёва над балетом Арифа Меликова «Поэма двух сердец» (1982-1983) началась в Ташкенте (А. Меликов писал музыку «Поэмы» по предложению Министерства культуры Узбекистана специально для Театра имени А. Навои), где балетмейстер имел возможность внимательно изучить архивные документы, хранящиеся в Узбекской академии наук. Проведённое постановщиком исследование и изучение этнографического, исторического и поэтического материала во многом позволило ему сформировать замысел и концепцию «Поэмы двух сердец» – танцевальной легенды о любви индийской танцовщицы Комде и узбекского музыканта Модана. Сюжетом для балета послужила древняя восточная легенда, почерпнутая из произведения известного узбекского писателя и общественного деятеля Шарафа Рашидова.

На примере финального адажио балета «Поэма двух сердец» И. Чернышёва не трудно подметить яркие особенности авторского почерка хореографа, который создаёт дуэт, как наивысшую, кульминационную точку всего балета. Именно в этом финальном адажио суть концепции балета о великой, поэтической любви. Именно здесь с наибольшей силой проявляется поэтический дар хореографа. Это адажио исполняется полностью на руках (на воздухе), где одна группа

мужчин кордебалета держит балерину – Комде, а вторая группа держит танцовщика – Модана. В конце адажио кордебалет соединяет Комде и Модана наверху. Затем ещё одна группа поднимает героев ещё выше. И там, на самой высоте, Модан сам поднимает Комде на вытянутые руки.

Своеобразен авторский замысел хореографа, объединившего в одном вечере три различных по стилю танца одноактных балета: «Болеро» М.Равеля, «Скифская сюита» на музыку С.Прокофьева, «Рапсодия в стиле блюз» («Голубая рапсодия») на музыку Д.Гершвина (1988). Каждый из избранных балетов представил «свободное» и многогранное дарование хореографа. Так, в «Болеро» очевиден танцевальный диктат солистки (Инессы Чернышёвой-Румянцевой), подчинившей себе нарастающий музыкальный ритм равельевского произведения. «Скифская сюита» поражала первобытной пластикой племенных людей из каменного века в исполнении пары солистов и артистов кордебалета. «Рапсодия» покоряла танцевальной свободой и лёгкостью.

«Вальпургиева ночь» И.Чернышёва (1989) представляла собой сатанинскую оргию, участники которой были вовлечены в круг противоестественных человеческой природе отношений. Здесь неувидительна близость однополюс людей, а сам Мефистофель (Инесса Чернышёва-Румянцева) – управитель тёмных сил и коварный искуситель – предстаёт в образе женщины.

Отдельная страница творческой биографии главного балетмейстера Куйбышевского (Самарского) театра оперы и балета Игоря Чернышёва – это балеты, поставленные для детей: «Муха-Цокотуха» Д.Салиман-Владимирова, «Маленький принц» Е.Глебова (оба – 1990), «Золушка» С.Прокофьева (1994), а также «Маммины сказки» (1992, на музыку «Детского альбома» П.И.Чайковского).

В Куйбышеве Игорь Чернышёв осуществлял постановки спектаклей классического наследия, создавал новые спектакли, а также возобновлял свои лучшие оригинальные творения из прошлого. Здесь он возобновил свои балеты «Антоний и Клеопатра» (1978), «Шелкунчик» (1978), «Спартак» (1984), балет-ораторию «Казнь Степана Разина» (1986), ставшие этапными, знаковыми работами в жизни балетмейстера. Каждый из перечисленных четырёх спектаклей сыграл значительную роль в актёрских судьбах куйбышевских артистов балета периода И.Чернышёва.

Из вышеперечисленных примеров спектаклей хореографа необходимо выделить общие, наиболее значительные признаки-особенности авторского театра И.Чернышёва. Это стремление выразить свой талант хореографа в форме одноактного или многоактного сюжетного спектакля, где обязательно наличие ярких, выразительных человеческих характеров. Как правило, в драматургическом смысле спектакли И.Чернышёва имеют камерное звучание, которое достигается хореографом благодаря концентрированности действия,



И.А.Чернышев на репетиции балета «Ангара».

развивающегося за счёт взаимоотношений главных, основных героев. Массовые сцены (в которых необходима занятость кордебалета) И.Чернышёв выстраивает скорее как фон, сопровождение к напряжённым, порой бурным отношениям главных действующих лиц. Излюбленная хореографическая форма, используемая И.Чернышёвым в спектаклях, – дуэты, где наиболее ярко проявляется талант мастера. Лексика И.Чернышёва включает в себя изобретательные, неожиданные по своим приёмам акробатические элементы, а также переработанные и переосмысленные хореографом элементы танца модерн, которые придают своеобразную экспрессионистическую окраску его спектаклям. Балеты И.Чернышёва в техническом смысле насыщены, но они требуют не только серьёзного владения техникой классического танца, но и большой эмоциональной отдачей балетных актёров.

Пользуясь поддержкой и любовью зрителей, спектакли И.Чернышёва на многие годы обеспечили Куйбышевскому (Самарскому) театру оперы и балета особое положение театра со своим запоминающимся лицом, со своим характером и течением жизни.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Примечания

1. Чернова Н. «Ангара» // Волжская коммуна, 1977, 10 декабря.
2. Чернышёв И.А. Итоги, трудности, замыслы: Главный балетмейстер И.Чернышёв // Запись текста Е.Бурлиной // Советская музыка, 1981, № 4, с. 50-52.

3. Тюрин Ю. Серьёзная комедия // Музыкальная жизнь, 1981, № 15, с. 5-6.

Ключевые слова: Игорь Чернышёв, Куйбышев, балетмейстер, балет, спектакль, хореограф, хореография, творчество.

Key words: Igor Chernyshev, Kuibyshev, choreographer, ballet, theater production, choreography, creativity.

Краткая аннотация на статью

Статья рассказывает о наиболее ярком и продолжительном периоде творчества хореографа Игоря Чернышёва. Данный период связан с девятнадцатью годами пребывания Чернышёва главным балетмейстером Куйбышевского /Самарского театра оперы и балета. На примере спектаклей, созданных хореографом в Куйбышеве, автор представляет творчество Чернышёва как процесс создания авторского театра.

Summary of article

The article is about one of the most brilliant and creative work periods of the famous choreographer Igor Chernyshev. This is the period when Chernyshev was the chief choreographer of Kuibyshev (Samara) Opera and Ballet Theatre for nineteen years. The author presents Chernyshev's work as a process of creating Chernyshev's own unique theatre by using the examples from his Kuibyshev theatre productions.

Коротко об авторе

Володченков Роман Геннадиевич, балетовед, аспирант Московской государственной академии хореографии; артист балета театра «Кремлёвский балет».

E-mail: romul-vol@yandex.ru

About the author

Roman G.Volodchenkov, baletoved, graduate of the Moscow State Academy of Choreography, Ballet Theater's Artist of the Kremlin Ballet.

E-mail: romul-vol@yandex.ru

Крыло и башмак.

Мария Тальони между поэзией и прозой

Как известно, приезд Марии Тальони вызвал в Петербурге бурю восторгов. «Идеал грации, идеал танца, идеал пантомимы – вот Тальони!» – писали газеты. – «Она танцует, как соловей поёт, как бабочка летает», «С Тальони всякий балет есть верх совершенства».

Более того: с Тальони балет оказался сопоставим с другими, более «серьёзными», в понимании эпохи, искусствами: «Она поёт, как скрипка Паганини, она рисует, как Рафаэль». «В Тальони надобно всмотреться, как надо вслушаться в музыку, вчитаться в поэму». «Никакая поэзия не сравнится с поэзией воздушных па и грациозных танцев г-жи Тальони... и вывод: «Тальони не только замечательная танцовщица, но и великий художник». То есть, критериями оценки творчества «танцовки» стали музыка, живопись и чаще всего – отметим это отдельно! – поэзия.

Это один полюс восприятия её феномена, а с другой стороны, её невероятная популярность порождала то, что сейчас мы назвали бы китчем: «Г. Вольф и Беранже изобрели пирог-Тальони с её изображениями во всех представляемых ею ролях!»

Конечно же, прилавки книжных магазинов заполнились литографиями – сначала французскими и английскими, а потом и русскими. Эти литографии выражали восхищение ею – и одновременно большей частью являлись тем самым китчем, потому что абсолютно нестандартная внешность Тальони, известной своим некрасивым обликом, была на них тщательно «отредактирована» и подтянута к самым расхожим стандартам эпохи. Чрезвычайно хорошенькая, похожая на красотку из модного журнала и часто босая, Сильфида там бежала прямо по воздуху примерно в футе от земли: так была наглядно трактована знаменитая тальониевская воздушность. А вместо натруженных ног классической танцовщицы рисовальщики надевали её нежными ножками, соответствующими представлению эпохи о красоте – точно такими же, как у прекрасной героини иллюстраций Николая Морена к только что вышедшему в Париже роману Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831).

Но среди русских литографий была одна, выпадающая из этого ряда. Она представляла не роль и даже не портрет, но изображала – крупным планом – правую ногу Тальони, на кончиках пальцев и в шелковом танцевальном башмачке.

Нарисовал эту ножку Л.И.Киль, петербургский художник-любитель (рисовал военные формы) и активный просветитель, один из организаторов Общества поощрения художеств. А выгравировал его рисунок литографист Райт.

Под рисунком было помещено четверостишие князя П.А.Вяземского:

*Прости, волшебница! Сильфидой мимолетной
Она за облака взвилась. Счастливый путь!
Но проза здесь на зло поэзии бесплотной:
Скажите, для чего крыло в башмак обусть?*

И для большей убедительности под этим был приписано по-французски: «*Pourquoi chausser une aile?*» (дословно – «для чего обувать крыло?»)

Этот рисунок и этот стих содержательны в гораздо большей степени, чем может показаться на первый взгляд.

Не берёмся сказать, стихи ли иллюстрировали рисунок,



Литография Райта с рисунка Л.И.Киль.

или, наоборот, рисунок явился иллюстрацией к стихам; важно другое: то, что в основе и стиха, и рисунка лежит изумление обоих авторов от того затора, тех «ножниц», как сказали бы мы теперь, которые существуют здесь между образом и материей, или, если говорить конкретнее, между впечатлением и тем, какими средствами оно достигается.

Для обоих авторов этой картинки образ, поэзия, «крыло» априори выше материи-прозы-«башмака», и, тем не менее, оба внимательно смотрят и кое-что замечают: стихотворец – саму эту изумляющую его коллизию, а рисовальщик – форму ноги. Она разительно отличается от того, что изображали другие литографисты. И здесь, несмотря на все облака, в которых утопает сильфидина ножка, форма её вполне точна. Тут нет никакой расслабленной мягкости, как на других литографиях, никакой пухленькой голени и узенькой нежной лодыжки: нога напряжена, натянута, как струна, высокий подъём рельефно выгнут – ничуть не меньше, чем у современных танцовщиц, – на голени четко обозначена выпуклая и напряженная икроножная мышца; и если на фантазийных картинках других рисовальщиков ножки Сильфиды были приближены к идеалу женской красоты, то здесь эта ножка от такого идеала весьма далека. Тем больше доверия к рисунку. Тем более что художником подмечена даже такая деталь, как врезающийся в ногу туго затянутые шелковые тесёмки – то, как они перетягивают ногу, видно отчетливо. Всё это представляется нам доказательством того, что нога Тальони на пальцах в конце 30-х – начале 40-х годов выглядела именно так: силуэт, вполне напоминающий современный, но только с острым и нежным кончиком, с облегающей пальцы шелковой туфелькой.



Мария Тальони в партии Флоры
(со старинной гравюры).

Но о чем, кроме ножек, говорят нам стихи князя Вяземского?

Тальони отправилась из Парижа в Петербург на излёте своей славы. В Париже её искусство перестало поражать новизной; к тому же теперь на территориях, прежде принадлежащих ей безраздельно, появилась молодая соперница, энергичная и блестящая, и публика, прежде безраздельно принадлежащая ей одной, теперь разделилась на два противоборствующих лагеря, «тальонистов» и «эльслеристов», друзей и врагов. Всё больше становилось поклонников у пылкой Фанни; к Тальони же привыкли, поражать она перестала. Всё это и заставило её покинуть Оперу и заключить контракт в России, которая в заносчивом и снобистском Париже воспринималась, конечно, как отдалённая и достаточно глухая провинция. Тем радостнее было изумление гастролёров по приезде, когда они нашли здесь европейский город и великолепно оснащённый оперный театр. Это изумление прочитывается в письме Эжена Десмара, возлюбленного Мари и секретаря её отца, балетмейстера Филиппа Тальони, которое приводит биограф танцовщицы Леандр Вайя: «Санкт-Петербург столь же Париж, сколько и сам Париж, – вскоре по приезде писал Десмар своему другу.¹ – Оперный театр, представляющий собою великолепное здание посреди просторной площади, превосходит и внутри: зал с шестью ярусами лож, белый фон, все бордюры в золоте, барьеры и стулья обиты красным бархатом, что создаёт прекрасный вид; сцена просторна, оснащена машинами лучше, чем в Опера, и освещена много лучше; везде, где в Париже один ряд светильников, здесь два...»² Добавим, что кроме «прекрасно оснащённого театра» Тальони нашла здесь восторженного и благодарного зрителя.

Между тем из Парижа Тальони уехала очень вовремя: Париж начал к ней охладевать. Дело, впрочем, вовсе не в том, что её искусство утрачивало актуальность, хотя Эльслер и принесла другой стиль, – многие отдали предпочтение именно ему. Не стиль Тальони кончился в Париже во второй половине тридцатых, но время её молодости, её время как личности. И она отправилась туда, где этому значению не придавали и страстно мечтали её видеть.

В России и время, и измерение были несколько иными.

Тальони приехала в Россию осенью 1837 года – тогда, когда «Золотой век русской поэзии» клонился к закату. И дело не только в смерти Пушкина, но в том, что время поэзии, как главного содержания духовной жизни, было уже на излёте. Оно подходило к концу; подступало время прозы. Уже зарождалась в недрах русской словесности натуральная школа, уже на подступах были «физиологические очерки»; совсем скоро центральной фигурой литературы и искусства окажется не прекрасный герой, но «маленький человек», убогий и жалкий, униженный и оскорблённый, ужасающий своей узнаваемой конкретностью. Ценностью станет бытописание, «зарисовки с натуры», критерием станет их безжалостная внимательная достоверность.

В XIX веке художественные эпохи сменяли друг друга быстро и бурно, общее мировоззрение менялось гораздо медленнее. И истощение поэзии воспринималось болезненно.

Трагическая гибель Пушкина подвела роковую черту: поэзия ещё жила, но уже осиротела; сиротство это ощущалось всеми, и угасание золотого века проявлялось неотвратимо. Теперь поэзия сама по себе подспудно вызвала ностальгические чувства. Поэтому (а не только из-за «прелести групп» и «драматической заманчивости», на которой так настаивали недовольные балетом «нынешнего века» русские критики) все и взывали к прошлому – к идеалу Дидло, балетмейстера пушкинской поры, воспомету великим поэтом. А подступающий век прозы вызывал отторжение, казался далёким от прекрасного. Но он подступал, и это было разлитое в воздухе.

Вот в этот момент, на стыке этих художественных эпох и этих художественных мировоззрений, Тальони и залетела в Петербург – на целых пять сезонов. И её искусство стало тем, что ненадолго вернуло тот самый ушедший было век поэзии, задержало его исчезновение.

Вот чем была Тальони для России.

И вот почему она, приехавшая как гастролёрша, стала русским классиком, фактом русской культуры.

Её искусство воспринималось как искусство пушкинского духа.

Представление о глубинном их родстве и осознание роковой их невстречи ещё долго было живо в отечественной культуре. Даже в 1912 году антиквар и знаток старины (что важно!) Н.В. Соловьёв воспринимает это именно так. «Несомненно, – пишет он в своей книжке про Тальони, – талант Тальони, такой близкой и родственной его поэзии, нашел бы в нашем поэте самого верного поклонника, и не одну строчку своих дивных творений он посвятил бы этой дивной художнице, своему собрату по искусству... Но Пушкин умер в начале 1837 года, Тальони приехала к нам только в конце его...»³

На самом деле именно Пушкин, как известно, начал в России писать подлинную, великую прозу,⁴ и кардинальный поворот литературы (и культуры в целом) от поэзии к прозе начался именно в его творчестве. Но смысл этого феномена был понят гораздо позднее. Пока же для всех образов Пушкина (поэзия) неоспоримо высок, а образ прозы (того, что поэзии лишено!) бескрыл и низок.

Бескрылый век прозы! Это не просто слова; вспомним, на антилизе каких двух пар семантических компонентов держалось цитированное нами в начале статьи четверостишие князя П.А. Вяземского о ножке Тальони: поэзия-крыло, проза-башмак. В этом стихе чувствуется восторг первых впечатлений; по всей вероятности, они написаны во время петербургских дебютов Тальони осенью 1837 года. Пройдёт пять лет, пять петербургских тальониевских сезонов, и в год окончательного отъезда Тальони из России в Москве будет впервые издана повесть, из которой выйдет вся «новая» русская проза. По удивительной случайности – или же по бессознательной предопределённости! – имя её главного героя будет содержать тот самый образ, тот самый семантический компонент, который для Вяземского и, видимо, не для него одного, был символом той самой прозы, грубой и низкой: Башмачкин.

Инна СКЛЯРЕВСКАЯ

Примечания

1. Об Э. Десмаре см.: Vaillat L. La Taglioni... с.343.

2. Письмо Э. Десмара к братьям Жоли от 20 сентября 1837г. Цит по: Vaillat L. La Taglioni ... С.357.

3. Н.В. Соловьёв. Мария Тальони. СПб: 1912.

4. См.: Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. London: 1992. С. 186.

Ключевые слова: Тальони, Сильфида, романтизм, литография, пальцевый танец, пуанты.

Key words: Taglioni, La Sylphide, romanticism, lithography, toe dance, pointes

Краткая аннотация на статью

В центре статьи «Крыло и башмак. Мария Тальони между поэзией и прозой» –

известная русская литография, изображающая ножку Марию Тальони и подписанная четверостишем П. Вяземского. Автор анализирует соотношение реального и фантазийного в изображении и стихах и рассматривает их в контексте общекультурной ситуации в России конца 30-х годов XIX века, когда на смену романтизму пришел реализм, а эпоха поэзии сменилась эпохой прозы.

Summary of the article

Inna Sklyarevskaya. «The wing and the shoe: Maria Taglioni between poetry and prose». The article's focus is a famous Russian lithography showing Mary Taglioni and inscribed with a quatrain by P. Vyazemsky. The author analyses the interplay of reality on both the image and the poem in the wide cultural context of 1830s Russia, when romanticism gave way to realism and the era of prose took place of that of poetry.

Поздравляем!



Редакция журнала «Балет» поздравляет любимую московскую балерину **Татьяну Чернобровкину** с творческим вечером «**Не гаснет рамки свет...**»



Сцена из балета «Шопениана».

История в лицах (продолжение)

Столь же внимательно директор присматривался к педагогам общеобразовательных и музыкальных дисциплин, приглашая опытных, уже проявивших себя в работе с детьми учителей. В воспитатели интерната и в ночные няни звал людей с добрым сердцем, которые могли бы частично компенсировать утраченное тепло родного дома: ведь большинство ребятшек приезжало из разных уголков Башкирии, из автономий России. Нынешний солист Большого театра Андрей Меркурьев, отправившийся десятилетним ребенком в Уфу из Сыктывкара, вспоминал недавно, когда участвовал в Международном фестивале балетного искусства имени Рудольфа Нуреева: «У нас была воспитателем изумительная женщина Варвара Ивановна Максимова, до этого проработавшая 45 лет учителем начальных классов и директором школы. О каждом заботилась, всё про каждого знала, помогала готовить уроки». Его дополнила Наталья Сологуб, в прошлом солистка Мариинского театра, а ныне прима-балерина Земпер-оперы Дрездена: «Мы обожали Варвару Ивановну. С ней можно было обсудить тему сочинения, пошептать о сердечных тайнах. Дисциплина была не железная, а сознательная. Она могла позволить почитать перед сном, но если сказала, чтобы через 20 минут свет погасили, это выполнялось неукоснительно».

Максимова работала здесь в первые годы, а вот ещё одна интересная личность – воспитатель последних девяти лет, бывшая известная певица, заслуженная артистка Калмыкии и Башкортостана Зоя Бадмаевна Байчхаева, по первому своему образованию педагог. Сколько порассказала ребятам историй из жизни великих балерин, сколько симфонических и органых концертов с ними посетила, сколько провела интересных встреч с известными уфимскими артистами!

Подбор кадров остаётся главной составляющей успешных результатов колледжа. Всё также педагогами пригла-

шаются лучшие танцовщики, известные в республике, имеющие дипломы о втором высшем образовании, связанном с хореографической специализацией. На отделении народного танца вместе с бывшими солистами прославленного ансамбля имени Файзи Гаскарова, ставшими опытными педагогами, Маратом Каримовым, Земфирой Габдуллаковой, Айгуль Насыровой, Альфией Тимиргазеевой – преподают молодые танцовщицы Венера Галия, Диляна Мухутдинова. На классическом отделении продолжилась, в частности, традиция «семейная», когда сложившиеся танцевальные дуэты, ставшие и в жизни парой, ведут он – дуэтно-классический танец, она – классику. Это Гульнара Халитова и Артур Новичков, Елена Фомина и Руслан Мухаметов. Выпускники Елены и Руслана, двух ведущих солистов театра, народных артистов РБ триумфально завершили учебный год 2010-2011, показав отличные результаты на госэкзамене, а Рустам Исхаков даже выступил в гала-концерте XVII Международного Нуреевского фестиваля с монологом Спартака из одноименного балета.

Трудно поверить, что в самом начале 90-х годов балетная труппа Башкирского театра была настолько малочисленной, что стоял вопрос о её расформировании, и молодому хореографическому училищу пришлось пополнять её состав учащимися. А ещё через два года эти ребята уже исполняли сольные и ведущие партии. Сегодня балетные артисты Башкирского театра – это большой высококвалифицированный коллектив, 80 процентов, которого – выпускники хореографической уфимской школы. Так же, как и подавляющее большинство ансамбля народного танца имени Ф.Гаскарова. Многие имена тех, кто получил диплом башкирской кузницы танцевальных кадров, известны не только в России, но составляют славу балетных трупп Европы и Америки. Призёры многих престижных конкурсов Роман Рыкин, Николай Году-

нов, Константин Иноземцев, Татьяна Краснова, Аркадий Зинов, Наталия Кунгурцева, Дмитрий Доможиров открывают этот славный список, а продолжают его нынешние солисты Башкирского театра – победители профессиональных международных состязаний Гульнара Халитова, Ирина Сапожникова, Гульсина Мавлюкасова, Ильдар Маняпов, Ильнур Гайфуллин, Ринат Абушахманов, Елена Кабанова...

Однако и кордебалет труппы, по оценке Юрия Григоровича, поставившего в Башкирском государственном театре оперы и балета несколько спектаклей, демонстрирует высочайшее качество подготовки специалистов. Гастролируя в Германии, в Италии, в Соединенных Штатах Америки, уфимские танцовщики показали поэтико-стилевое своеобразие, красоту линий и гармоничную сыгранность массовых сцен.

В одном из интервью Али Бикчурин, проработавший директором большую часть четвертьвекового существования колледжа, так определил суть здешней методики преподавания: «Мы все вышли из гнезда великого педагога русского балета А.Я.Вагановой. Поэтому методологические основы нашей собственной деятельности в области хореографического образования уходят корнями во всемирно-значимый опыт её школы. Но нам дороги и рекомендации мастеров педагогики других направлений. А есть ещё и мировые линии! Олицетворённые в театральной культуре Европы и современной Америки, они возбуждают чувство формы не только у учащейся молодежи, но и у педагогов... Ко всему, не следует забывать и о национальном факторе. Башкирия – танцующий край. Она издревле и широко пестует народную хореографию... Так что, станем говорить о становлении са-

«Матросский танец».

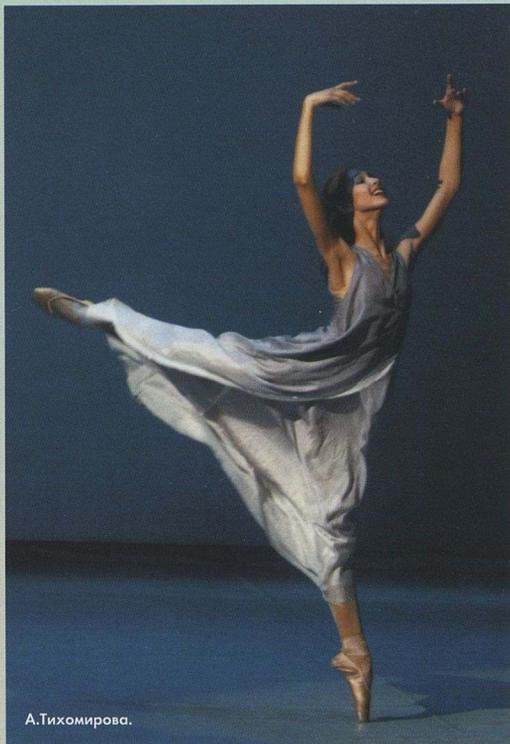


мостоятельной системы хореографического образования в Башкирии, практикующего синкретические методы воспитания балерины и танцовщика».

Художественный руководитель колледжа Леонора Сафиевна Куватова раскрывает этот теоретический постулат примерами ежедневной практической работы, когда, кроме получения профессиональных знаний и навыков на занятиях педагогов, ученики уже готовятся к выходу на сцену. Это, прежде всего, участие в балетных спектаклях, которые показываются не только на сцене колледжа, но входят потом в репертуар театра: балет «Белоснежка и семь гномов» пережил уже не одну постановку с разными составами юных артистов, как и «Пахита», «Испанские миниатюры». А «Лебединое озеро», поставленное Куватовой, гастролировало по



А.Крючкова и А.Басов.



А.Тихомирова.

многим городам Германии и Англии. Поездки с ученическими спектаклями в Москву и Санкт-Петербург стали не только своеобразными праздниками для ребят, но и отчетом перед коллегами, высоко оценившими уровень подготовки будущих специалистов.

8 марта 2011 года в группе известных женщин республики Леонора Сафиевна была на торжественном приеме у президента Башкортостана Рустэма Закиевича Хамитова и, рассказав там о гастрольях юных артистов, в том числе по городам и селам своего региона, услышала его одобрение и обещание выделить для таких поездок большой комфортабельный автобус.

Когда-то сегодняшние педагоги колледжа Зухра Ильясова, Эмма Тимиргазина, Фарид Мустаева, Ольга Тарова и другие, кто учился в Ленинграде, танцевали там все детские танцы в спектаклях Кировского (Мариинского) театра, теперь их ученики участвуют наравне со взрослыми артистами и в балетах, и в операх «Снегурочка», «Аида», «Фауст», где есть танцевальные номера.

Педагогический коллектив колледжа, придерживаясь классических тенденций, не отрицает и современного танца. Новое входит в классы естественно – благодаря неуспокоенности основного состава преподавателей, которые не устают учиться, и правильно выработанной системе обновления кадров за счет молодежи, причем преимущественно своих выпускников. Так вошли в родные стены уже педагогами Анна Красильникова (Хасанова), упомянутые выше Гульнара Халитова и Артур Новичков. Два года тому назад начала здесь работать Валентина Тимофеева (Еникеева) и уже завоевала любовь своих маленьких учеников. В 2010-м пригласили преподавать джаз-танец известного в Уфе молодого хореографа Ольгу Даукаеву, лауреата международного конкурса современного танца. Она, кстати, поставила танцы бывшим выпускницам – Ирине Сапожниковой, получившей

серебряную медаль на конкурсе в Сочи, и Ренате Надыргуловой, занявшей III место в Красноярском конкурсе «Айседора». И уже отрепетировала номер с Екатериной Кузнецовой, студенткой II курса.

Обновление произошло и в той группе преподавателей, что ответственны за воспитательную работу в колледже. Правда, и заместитель директора Инна Владимировна Верховская, и заведующая интернатом Гузель Шамильевна Кантимерова справедливо считают, что порученное им дело трудно назвать работой, это непрерывный процесс, который нельзя разложить на детали. В самом деле, в колледже это подтверждается постоянно. Ведь сюда попадают дети в самом нежном возрасте, когда им следует напомнить, что надо почистить зубы, постирнуть носки, навести порядок в комнате. Важно заметить каждый нюанс в детских взаимоотношениях, не пропустить грубое слово в их лексике, своевременно отнять папиросу у мальчишки. Недаром здесь распределяют в интернате по комнатам, учитывая психологическую совместимость и по возрасту, и по месту жительства родителей. А на следующий год, как правило, происходит переселение, когда складываются дружеские связи и ребята высказывают свои пожелания.

В колледже занимаются организацией интересного и полезного отдыха, тем более что свободных от основных уроков часов совсем немного. Потому все праздники, конкурсы и концерты готовят так, чтобы они вызвали творческий энтузиазм и в конечном итоге положительные эмоции. Проходит ли встреча с ветеранами Великой Отечественной войны, среди которых и легендарный танцовщик и хореограф Хашим Мустаев, пару лет назад отметивший свое 90-летие, устраивается ли выпускной вечер с весёлым капустником или соревнование «А ну-ка, девочки» – детство всегда наполнено смыслом, как и праздники «по датам» – День Республики, День знаний, День музыки, 8 марта или Новый год.

Нынешний директор колледжа Амир Валиуллович Туйгунов с уважением относится к коллективу единомышленников,



К.Кудайрова.

сложившемуся годами общего труда во имя общего дела – выпуска высококвалифицированного пополнения для танцевального искусства республики, а также, как показала практика, – России и мира. За 25 лет выпущено 921 специалист. И хоть цифра не малая, но речь не о количестве, а, прежде всего, о качестве их подготовки. А потому у директора планы (которые сейчас согласуются в правительстве Республики для проекта постановления в связи с уже изданным Указом Президента Башкортостана о 25-летнем юбилее колледжа) не просто грандиозные, но вполне конкретные и подтвержденные расчетами.

Это реконструкция общежития с надстройкой ещё одного этажа и мансардного помещения, что в большой степени решит проблему репетиционных залов и добавит число жилых комнат. Чтобы у каждого класса был свой репетиционный, отлично оборудованный зал, их нужно 16 – реконструкция позволит добавить к существующим ещё 11. Сейчас в комнатах интерната живёт по трое учащихся, мансардный пристрой даёт возможность расселения по двое, а также спокойно принимать согласно заявкам зарубежных балетных студий из Японии, Китая, Кореи и Хорватии их представителей для обучения на коммерческой основе. Начнётся также строительство просторного учебного театра со зрительным залом на 500 мест и сценой того качества, что требуется для стационарного современного театра. Запланированы создание по последнему слову оборудованного компьютерного класса, а также закупка новых музыкальных инструментов – два рояля фирмы «Стенвей» и 10 фортепиано для балетных классов.

С Академией русского балета в Санкт-Петербурге достигнуто соглашение о выделении бюджетных мест для обучения педагогов колледжа, желающих получить высшее специальное образование, а также о приёме в аспирантуру.

Следует подчеркнуть, что руководство республики о балетном потенциале в искусстве Башкортостана заботилось и тогда, когда было включено в планы развития культуры в своём регионе открытие хореографического училища, потребовавшего больших финансовых вложений, так сегодня, что и позволяет и осуществлять самые смелые мечты в области хореографического образования. Достаточно отметить, что сроки, названные выше, менее значительных преобразований



И.Мурасов.

заканчиваются 2015 годом – с тем, чтобы колледж реорганизовать в высшее учебное заведение.

...Заместитель директора по учебной части Светлана Наильевна Ризванова, которая в колледже работает больше 25-ти лет и знает всех выпускников не только по именам, но и кто где сейчас работает, показала пачку сочинений учащихся на тему «Мой наставник». Ребята пишут о любимых педагогах, а одна девочка написала обо всех сразу: «Наши учителя в колледже замечательные, и я не могу выделить одного. Они профессионалы, каждый объединяет в себе психолога, артиста, научного работника, организатора и просто старшего друга. Ведь к большинству из них я могу обратиться с любым вопросом как по учебе, так и по личным трудностям или за советом. Я часто размышляю о тех учителях, что встретились мне здесь, об их высокой квалификации и человечности. И думаю: при таком их статусе, каким же обязан стать их ученик, то есть я сама? Ведь пока что обучение здесь – это моя профессиональная деятельность. И как в любой такой деятельности, мне хочется стать и настоящим специалистом и настоящим человеком».

Алла ДОКУЧАЕВА

Фото предоставлены училищем



Башкирский народный танец «Зарифа».

МОСКВА

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
ИМЕНИ
К.С.СТАНИСЛАВСКОГО
И ВЛ.И.НЕМИРОВИЧА-
ДАНЧЕНКО**



На сцене театра до конца года будет проходить Международный фестиваль современного танца **DancelInversion-2011**.

Участники фестиваля – легендарные танцевальные труппы: Театр Танца Элвина Эйли из США, Нидерландский Театр Танца, компания Монтальво-Эрве из Франции.

Организаторы впервые познакомят москвичей с Польским Театром Танца из Познани и тремя труппами фламенко из Испании. Постоянный партнер Музыкального театра Сергей Данилян покажет новый вариант проекта «Короли танца» и проект «Диалоги» с Дианой Вишневой.

(Соб. инф.)

**ТЕАТР «КРЕМЛЁВСКИЙ
БАЛЕТ»**



Новый сезон театр «Кремлёвский балет» открывает с середины июля 2011 года. Спектакли же на своей основной сцене – Государственном Кремлёвском дворце – театр начнёт показывать только в сентябре, когда зрители смогут увидеть такие балеты, как «Лебединое озеро», «Фигаро» и «Спящая красавица».

В конце июля кремлёвская балетная труппа выступит с гастрольями на Кипре,

где она впервые представит зарубежной публике свой новый балет «Тысяча и одна ночь» Ф.Амирова в хореографии и постановке Андрея Петрова.

Сезон 2011-2012 гг. – юбилейный для Государственного Кремлёвского дворца, в стенах которого с 1990 года прописался коллектив «Кремлёвского балета», возглавляемый Андреем Петровым. В связи с 50-летним юбилеем Дворца планируется провести Гала-концерт с участием солистов и артистов балетной труппы Кремля.

На декабрь месяц назначены долгосрочные гастрели театра в Греции (Афины), где кремлёвские артисты покажут один из самых популярных балетов классического наследия – «Лебединое озеро» П.И.Чайковского. В роли Одетты-Одиллии в этом спектакле выступят звёзды «Кремлёвского балета» Александра Тимофеева и Алия Хасенова.

Продолжится сотрудничество театра с Благотворительным фондом имени М.Лиены. При поддержке и участии Фонда театр осуществит постановку нового одноактного балета из репертуара труппы С.Дягилева.

Летом 2012 года состоятся очередные, ежегодные гастрели «Кремлёвского балета» в Париже с новой программой балетов дягилевских сезонов.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

**ТЕАТР КЛАССИЧЕСКОГО
БАЛЕТА
ПОД РУКОВОДСТВОМ
Н.КАСАТКИНОЙ И
В.ВАСИЛЁВА**

Сезон открывается поездкой в Китай (15 сентября – 15 октября 2011 года). На гастролях Театр Классического балета представит одни из самых популярных своих спектаклей – «Лебединое озеро» и «Сотворение мира».

В числе ближайших проектов Театра Классического балета – постановка народного праздника «Лисистрата» на музыку современного композитора Ольги Петровой. Спектакль выпускается в преддверии Олимпиады 2014 года. Наравне со звёздами балета в нём будут принимать участие звёзды спорта.

В основе балетного проекта лежит знаменитая античная комедия Аристофана. «Отец комедии» описал хитроумный способ, при помощи которого гречанки заставляют мужей прекратить войну, длящуюся много лет. До тех пор, пока мужчины воюют, жены будут отказываться исполнять супружеский долг.

Богатый литературный материал позволяет авторам сценария и постановщикам Н.Касаткиной и В.Василёву

создать тонкое и масштабное драматургическое действо с ярким воплощением на сцене – использованием новейших театральных спецэффектов.

Музыка к балету написана Ольгой Петровой, российским композитором, дочерью знаменитого Андрея Петрова. Она автор популярных музыкальных тем к спектаклям и кинофильмам, в том числе к сериалу «Петербургские тайны».

Премьера уникального художественного проекта состоится в Москве осенью 2011 года.

Юлия СТЕНИЛОВСКАЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТР



В декабре 2011 года художественный руководитель балета Начо Дуато собирается познакомиться зрителем со своей версией балета П.Чайковского «Спящая красавица». Постановщик обещает, что «там будет всё спокойно» и зрители «смогут перевести дух» после просмотра его одноактных авторских балетов, решённых средствами современной хореографии (речь идёт о российских премьерах балетов Дуато «Without words» и «Дуэндэ» и мировых премьерах «Nunc Dimittis» и «Прелюдия»). Дуато не подвергает сомнению хореографическое совершенство сочинённых М.Петипа па де де, в которых раскрываются взаимоотношения главных героев «Спящей красавицы», ему нравятся «танцы сказок» в 3-ем акте. «Я ведь только хочу стряхнуть пыль с этого спектакля. Всё будет очень исторично, очень красиво» – говорит Начо Дуато, отвечая на вопросы взволнованных критиков о планах испанского балетмейстера «переставить Петипа». По признанию Дуато, он планирует поставить фею Карабос на пуанты и предоставить возможность Королю Флорестану XIV и Владетельной принцессе выразить себя в танце. Хореографический язык будущего балета будет складываться из движений классического танца.

Марина КОРТУНОВА

АСТРАХАНЬ

Астраханский музыкальный театр готовится к пеезуду в новое театральное здание



15 лет назад, когда театр был организован, ему передали здание летнего гастрольного театра. Его с трудом удалось приспособить для нужд репертуарного театра. За эти годы в репертуаре появились такие спектакли, как «Борис Годунов», «Тоска», «Травиата», «Евгений Онегин», «Риголетто», «Мадам Баттерфляй», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Щелкунчик» – всего 56 названий. Театр доказал, что он профессиональный, развивающийся коллектив, которому по плечу большие творческие задачи. Но развитие театра привело к тому, что мелкие поначалу неудобства, связанные с особенностями здания, превратились в серьёзные проблемы. Торжественная дата – 450-летие со дня основания Астрахани – позволила обсуждать вопросы на самом высоком уровне. Было принято решение о строительстве нового здания музыкального театра. Этот замысел губернатора Астраханской области Александра Жилкина был принят и поддержан Германом Грефом, в то время министром экономического развития России, и одобрен президентом России Владимиром Путиным.

В 2006 году проект московского архитектора Алексея Денисова был признан лучшим в конкурсе на право проектирования и строительства нового здания Астраханского музыкального театра.

Теперь строительство театра практически завершено.

Директор театра Михаил Астанин и художественный руководитель Валерий Воронин в настоящее время огромное внимание уделяют увеличению и укреплению труппы. Особенно нуждается театр в крепких классических танцовщиках. Сегодня в балетном репертуаре театра, помимо названных балетов, – «Египетские ночи» А.Аренского, «Вальпургиева ночь» Ш.Гуно, «Шехеразада» Н.Римского-Корсакова, «Жар-птица» И.Стравинского, «Пахита» Л.Минкуса, «Шопениана» на музыку Ф.Шопена, «Павана мавра» на музыку Г.Пёрселла, Вечер классического балета.

(Соб. инф.)

ВОРОНЕЖ

Продолжается юбилейный 50-й год Воронежского государственного театра оперы и балета.



В прошедшем сезоне театр осуществил постановку балета Кирилла Молчанова «Макбет». Это третья работа с воронежским балетом Владимира Васильева («Золушка» – 2006, «Анюта» – 2008).

Зимой балетный коллектив с успехом гастролеровал в США и Канаде, где показал спектакли «Лебединое озеро» и «Жизель».

Сегодня воронежский балет – это в основном молодёжь, выпускники Воронежского хореографического училища, в репертуаре многих из них ведущие партии.

Воронежское региональное отделение Союза театральных деятелей России ежегодно проводит театральный конкурс «Итоги сезона». В 2011 году лауреатами стали Юлия Непомнящая за исполнение партии Леди Макбет в номинации «Лучшая женская роль в балетном спектакле» и Александр Литягин за исполнение партии Макбета в номинации «Лучшая мужская роль в балетном спектакле».

В июле театр по сложившейся традиции показывает в природном заповеднике «Дивноегорье» Воронежской области спектакль под открытым небом. В этом году зрители увидят балет П.Чайковского «Лебединое озеро».

В начале июня театр приступил к работе над балетом Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта». На постановку приглашен Михаил Лавровский.

Премьера спектакля состоится в начале нового сезона.

Татьяна ЛАЗАРЕВА

КРАСНОЯРСК



Новый сезон в **Красноярском государственном театре оперы и балета** откроется 28 сентября 2011 года оперно-балетным балом «Штраус-гала». Концерт, в котором лучшие вальсы и другие произведения великого Иоганна Штрауса будут исполнены ведущими солистами обеих трупп театра, подготовят художественный руководитель театра Сергей Бобров и художественный руководитель балетной труппы Марк Перетокин. Музыкальный руководитель и дирижер – Александр Косинский.

Другое важное событие в жизни красноярского балета состоится в середине ноября. На этот раз поклонникам хореографического искусства будет предложен двухактный балет «Гусарская баллада» с включением вокальных номеров. Музыкальную композицию из произведений Т.Н.Хренникова к фильму «Гусарская баллада», к балету «Наполеон Бонапарт» и других сочинений композитора составляет его правнук композитор Тихон Хренников. Либретто и постановка Сергея Боброва и Юлианы Малхасянц. Художник-постановщик – Дмитрий Чербаджи.

И ещё одна ожидаемая премьера – спектакль «Моцарт и Сальери» на музыку В.А.Моцарта и А.Сальери, поставленный танцовщицей и хореографом из Франции Верой Боккадоро.

(Соб. инф.)

НОВОСИБИРСК



67-й сезон **Новосибирского театра оперы и балета** откроется балетом «Спартак» А.Хачатуряна. В главных партиях Роман Полковников («Спартак»), Анна Одинцова (Фригия), Игорь Зеленский (Красс), Наталья Ершова (Эгина).

В рамках «Вечера балета» зрители увидят последнюю премьеру уходящего сезона – «Кармен» Ролана Пети (в главных партиях Анна Жарова, Игорь Зеленский, Роман Полковников).

Ближайшая балетная премьера – «Корсар» А.Адана – запланирована на февраль (постановка – И.Зеленский, сценография – Д.Монарвардисавили, художник по костюмам – Т.Ногинова).

В мае состоится юбилейный Пятый Сибирский фестиваль балета.

(Соб. инф.)

ПЕРМЬ



Сезон 2011-2012 годов – 25 юбилейный сезон театра «Балет Евгения Панфилова».

Сезон откроют два премьерных балета «Путешествие против ветра» и «Non finito» московского хореографа Ларисы Александровой.

После открытия 25 театрального сезона театр Балет Евгения Панфилова приступит к реализации проекта «Dashed line», в котором примут участие четыре ведущих хореографа России. Финансирование проекта осуществляется за счет выигранного гранта Министерства культуры, молодежной политики и массовых коммуникаций Пермского края.

До конца 2011 года планируются гастроли театра «Балет Евгения Панфилова» в Киров, Пензу, Санкт-Петербург, Москву. А также зарубежные гастроли в Германию и Италию.

В рамках турне театров – Лауреатов Национальной театральной Премии «Золотая маска» «Балет Евгения Панфилова» выступит в Таллинне.

Театр планирует принять участие в фестивале современной хореографии «На грани» (Екатеринбург) и международном фестивале современной хореографии IFMC (Витебск).

(Соб. инф.)

ПЕТРОЗАВОДСК



Музыкальный театр Республики Карелия, недавно открывшийся после трёхлетнего ремонта, постепенно набирает творческую форму.

Среди ближайших премьер два спектакля на музыку И.Стравинского –

«Пульчинелла» в постановке солиста балета Владимира Варнавы и «Весна священная» в постановке датского хореографа Мартина Форсберга. Над ними работают художник-постановщик Эмиль Копелюш и художник по костюмам Стефания фон Граурок. А в феврале будущего года – «Золушка». И, наконец, под занавес сезона «Лебединое озеро» в оригинальной версии художественного руководителя балета Кирилла Симонова.

Николай АЛЕКСЕЕВ

САМАРА



В Самарском академическом театре оперы и балета запланированы следующие балеты в постановке хореографа Кирилла Шморгонера:

Возобновление балета «Лебединое озеро» П.Чайковского (художник-постановщик Вячеслав Окунев).

«Танго... Танго... Танго...» (музыка А.Пьяццолы, художник-постановщик Наталья Городилина).

П.Чайковский. «Щелкунчик» (художник-постановщик Мария Вольская).

П.Гертель. «Тщетная предосторожность» (художник-постановщик Наталья Хохлова).

С.Прокофьев. «Ромео и Джульетта» (художник-постановщик Станислав Бенедиктов).

(Соб. инф.)

УФА

БАШКИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА



В марте поклонников Терпсихоры ждёт премьера балета «Корсар» на музыку А.Адана. Спектакль увидит свет ramпы в канун дня рождения Рудольфа Нуреева. Этот балет впервые ставится на башкирской сцене. Хореография и постановка Юрия Григоровича. «Корсар» станет пятой совместной работой мастера и башкирского театра: в 90-е годы он подарил уфимским балетоманам «Тщетную предосторожность», «Дон Кихота», «Лебединое озеро» и «Щелкунчик». Художник – Николай Шаронов.

В июне 2012 года пройдет XVIII Международный фестиваль балетного искусства имени Рудольфа Нуреева – престижный форум мирового уровня – с участием звезд российской и европейской сцены. Как и в прежние годы, этот праздник танца соберет лучших танцовщиков России и зарубежья, столичных критиков и почетных гостей.

Марина ЛУГОВАЯ

ЯКУТИЯ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
РЕСПУБЛИКИ САХА
(ЯКУТИЯ) ИМЕНИ
Д.К.СИВЦЕВА-СУОРУН
ОМОЛЛООНА



В следующем сезоне якутский балет к Новому году представит юной аудитории новый детский балет. Главный балетмейстер якутского балета Мария Сайдыкулова осуществит в феврале 2012 года постановку балета российского композитора Алексея Михайлова по роману И.Лажечникова «Ледяной дом». Идея постановки на якутской сцене ранее нигде не звучавшего и не ставившегося произведения принадлежит художественному руководителю театра Карлу Сергучеву.

Евгения ТОМСКАЯ

ПАМЯТНИК ВЕЛИКОМУ ХОРЕОГРАФУ



Монумент Игорю Моисееву установлен на Новодевичьем кладбище столицы, где похоронен великий хореограф. Авторы памятника скульптор Александр Рукавишников и архитектор Сергей Шаров. Постамент выполнен в виде карты мира, по краю которой написано: «Народный артист СССР, создатель ансамбля народного танца Игорь Александрович Моисеев». А на постаменте фигуры девушки и юноши, застывшие в обнимку в паузе между танцами.

На церемонии открытия присутствовали представители власти и культуры, ар-

тисты, а также многочисленные почитатели таланта Игоря Моисеева. Он прожил долгую жизнь – 101 год – и был создателем народно-сценического танца как нового жанра в мировой хореографии.

«Вклад его совершенно исключителен и уникален, он действительно был новатором, он умел соединить самое высокое искусство и насытить классику народным искусством. Он делал то, что делают великие мастера искусства – они укрепляют наш дух», – сказала директор Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина Ирина Антонова. Другие выступавшие – Владимир Васильев, Владимир Зельдин, Наталия Касаткина... также говорили о неocenимом вкладе Игоря Александровича Моисеева в танцевальное искусство.

Работники кладбища утверждают, что памятник И.Моисееву – самый высокий на территории Новодевичьего кладбища. Священники из нескольких московских храмов и певчие из Новодевичьего монастыря отслужили молебен и освятили памятник и место последнего упокоения великого хореографа.

«Памятник творцу – это труднейшая задача, потому

что художник памятник себе воздвигает сам. Тот долгий век, который был отмечен Игорю Александровичу, вероятно, был совершенно необходим, чтобы доказать, что русская душа жива», – сказал на открытии памятника советник президента России по культуре Юрий Липтев.

(Соб. инф.)

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



ЮБИЛЕЙ АЛБАНСКОГО БАЛЕТА

Пели и танцевали албанцы всегда, однако сценический танец появился только в конце 1940-х годов, когда после Второй мировой войны в стране начала бурно развиваться художественная самодеятельность, к руководству которой пришли профессионалы.

В 1946 году при Тиранском Доме молодежи была организована первая детская танцевальная студия, участники которой составили ядро хореографического коллектива Государственной филармонии.

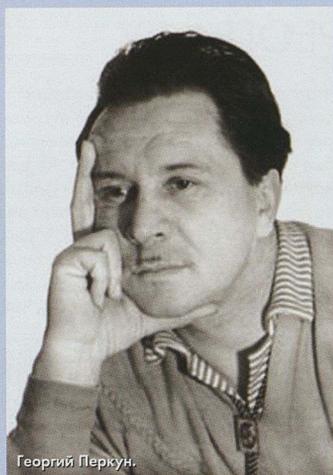
Это – время активного культурного сотрудничества между нашими странами. В Албанию приезжают советские хореографы (Г.Перкун, М.Газиев, К.Карпинская и другие) и педагоги (Рушева, Дашкова, Цаплин и другие), наиболее талантливые студии едут учиться в Московское и Ленинградское хо-

реографические училища, различные учебные заведения искусств Советского Союза. В Албании в составе концертных бригад гастролируют ведущие советские артисты балета.

В 1951 году к майским праздникам московский режиссер и балетмейстер Георгий Перкун, работавший тогда в Албании, силами студийцев поставил сцены из балета «Бахчисарайский фонтан» (музыка Б.Асафьева, либретто Н.Волкова), что стало настоящим событием в культурной жизни Албании и рождением албанского классического балета. Хана Гирея исполнял тогда Панайот Каначи, Марию танцевала Икбаль Марина, Зарему – Мелания Терца (в будущем характерная танцовщица Ленинградского малого театра оперы и балета). Два года спустя, в январе 1953-го, Перкун поставил балет

«Эсмеральда» (музыка Ц.Пуни, либретто Камирова и Бурмейстера). Заглавную партию исполняла М.Терца, а Клода Фролло – П.Каначи.

В 1956 году в Тиране состоялась открытая Албанского театра оперы и балета с балетной школой. Это событие совпало с возвращением на родину первых дипломированных артистов балета, успешно окончивших хореографические училища в Москве и в Ленинграде. Среди них – будущие солисты (Зоица Хаджо, Ганимет Вендреша, Агрон Алиай, Джемил Симиджиу, Петрит Ворпси и другие), которые одновременно вели занятия в балетной школе, используя знания и методики своих учителей, так что албанский балет изначально строился и развивался на основе традиции русской школы классического танца.



Георгий Перкун.



«Бахчисарайский фонтан» (1951).

Одна из албанских студенток – Милюша Бебезичи была приглашена после училища в Большой театр (к тому времени она уже вышла замуж за Г.Перкуна и поэтому осталась в Москве).

«Милюша была замечательной артисткой, имела врожденное чувство стиля, умела в танце передавать характер персонажа, мельчайшие оттенки чувств, – говорила народная артистка Советского Союза прима-балерина Большого театра Ольга Лепешинская. – Но для больших сольных партий ей не хватало физических сил; из-за редкой болезни сердца она рано ушла из жизни».

В том же 1956 году балетмейстерское отделение ГИТИСа (курс профессора А.Шатина) окончил П.Каначи, имевший к тому времени солидный опыт практической работы с различными балетными коллективами в Албании и в СССР. Кстати, именно Каначи ассистировал И.Моисееву в постановке албанского танца в его программе «Танцы народов мира», с которой коллектив Ансамбля объехал полмира.

Открытию Албанского оперного театра балетная молодежь посвятила спектакль «Тщетная предосторожность» на музыку П.Гертеля, который во многом повторял спектакли, виденные ими в Москве и Ленинграде, а основные партии были ими подготовлены в качестве выпускных работ с педагогами Московского хореографического училища. Другой премьерой 1957 года стал балет «Ромео и Джульетта», поставленный балетмейстером Кирой Карпинской на музыку П.И.Чайковского.

Однако в 1961 году в свя-

зи с разрывом дипломатических отношений между Советским Союзом и Албанией все контакты между нашими странами были прекращены.

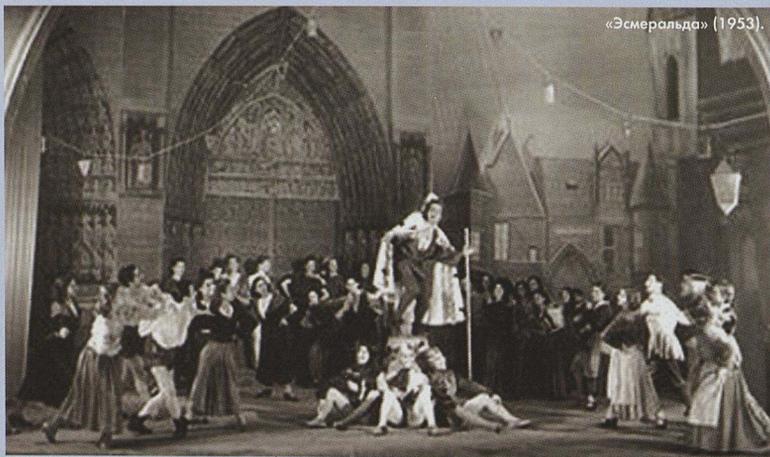
В 1981 году произошло событие, о котором албанские газеты, по понятным причинам, не сообщали. Лауреатом IV Международного конкурса артистов балета в Москве стала солистка коллектива «Московский классический балет» М.Перкун-Бебезичи (дочь Милюши Бебезичи и Георгия Перкуна), о которой её педагог народная артистка СССР, прима-балерина Большого театра М.Кондратьева говорила: «Среди моих учениц Маргарита обращает на себя внимание своей индивидуальностью, необыкновенной работоспособностью, музыкальностью. Артистка обладает лёгкостью и феноменальным невесомым прыжком, какого я не встречала ни у одной балерины. Каждый её спектакль – своеобразное открытие, любую роль она исполняет с присущей только ей стихийной силой и грацией».

К сожалению, судьба М.Перкун-Бебезичи оказалась трагичной – в том победном для неё году Маргарита трагически погибла в автомобильной катастрофе.

А в Албании люди мечтали о переменах, однако только в 1990 году ветер обновления, пронесшийся по бывшему соцлагерю Европы, достиг, наконец, страны горных орлов.

Звёзды 50-х и ныне передают свои знания и опыт молодым. Ушел из жизни (1996) мэтр албанской хореографии П.Каначи, не стоит уже у руля албанского балета – в прошлом талантливый танцовщик А.Алиай, который зарекомендовал себя не менее талантливым хореографом. Но теперь албанцы участвуют в международных балетных конкурсах; некоторые работают за рубежом; на балетной сцене Албании появляются новые спектакли...

Валерий МОДЕСТОВ
Фото предоставлены автором



«Эсмеральда» (1953).

С УПОЕНИЕМ И РАДОСТЬЮ

Елена Фомина (Китри) и Владимир Шкляров (Базиль).



В Уфе прошел бенефис прима-балерины Башкирского государственного театра оперы и балета Елены Фоминой в честь 20-летия её сценической деятельности.

В лёгком, изящном прыжке на сцену влетает Китри, и зал взрывается аплодисментами. Так публика встречает свою любимицу Елену Фомину. Не случайно балерина выбрала для бенефиса балет Л.Минкуса «Дон Кихот». Китри – самая близкая и дорогая сердцу партия. Образ бесконечно варьируется, в каждом спектакле артистка открывает новые штрихи, оттенки характера озорной, кокетливой, немного взбалмошной героини. А насыщенность хореографии большими прыжками, сложными пируэттами требует виртуозности исполнения, и это вдохновляет. Балерина с упоением отдаётся танцевальной стихии.

Елена мечтала, чтобы её партнером в бенефисном спектакле стал солист Маринского театра Владимир Шкляров. И это произошло.

«Когда коллега добивается таких больших высот и приглашает на свой бенефисный праздник, невозможно не откликнуться, – сказал танцовщик после спектакля. – У нас было всего две репетиции, но такое ощущение, что мы танцуем вместе ежедневно».

Спектакль стал настоящим фейерверком. На сцене выступали лучшие силы баш-

кирского балета: Ильдар Маняпов (Эспада), Гузель Сулейманова и Римма Закирова (Подружки), Анна Хасанова (Уличная танцовщица), восходящая звезда башкирского балета Ирина Сапожникова (Амур), Ринат Абушаханов, Андрей Брынцев, Артур Новичков, Ильнур Гайфуллин, Руслан Абулханов и другие. Выходы артистов и финальные акценты каждого фрагмента сопровождалась зрительскими аплодисментами. Владимир Шкляров демонстрировал свою потрясающую гибкость, уникальные прыжки и вращения. Елена взлетала в его руках словно пушинка, все поддержки – высокие, низкие, «рыбки» – были выполнены четко, грациозно, эффектно. И, наконец, апофеоз мастерст-

ва – в знаменитом гран па. Тридцать два победных фузте Елена Фомина сделала, практически не сходя с одной точки. После спектакля зал, стоя, приветствовал артистов, виновницу торжества засыпали букетами цветов...

Всё прошло так, как, наверное, представляла себе семилетняя Леночка, занимаясь в балетной студии городского дворца пионеров и мечтая стать настоящей балериной. Её способности были замечены, и через три года руководитель студии Ирина Фомичева, сама когда-то начинавшая в танцевальном кружке дома пионеров в одно время с Рудиком Нуреевым, посоветовала лениной маме отвезти девочку в Ленинград – в Уфе ещё не было хореографического училища.

Лену учила блистательная балерина Кировского театра и не менее блистательный педагог Инна Зубковская. Способная учиться впитывала всё лучшее, а самое главное, Инна Борисовна научила её трудиться и не пасовать ни перед чем. Как пригодилась эта наука, когда после окончания училища Лена из-за травмы не смогла принять предложение остаться в Питере! Она вернулась в родной город, её приняли в театр оперы и балета, конечно, не солисткой. Нужно было после курса лечения и реабилитации войти в форму, набрать технику. Это было трудное испытание – и физическое, и психологическое, но Лена выдержала всё.

Художественный руководитель труппы Шамиль Ахмедович Терегулов очень

Елена Фомина (Никия) в балете «Баядерка».



скоро оценил упорство молодой артистки балета, разглядел в ней перспективную танцовщицу и всячески способствовал её карьерному росту.

В 1995 году Юрий Николаевич Григорович ставил в уфимском театре своего «Щелкунчика». На уроке классики он обратил внимание на Елену Фомину и выбрал её на роль Мари. Это была первая главная партия в её творческой биографии.

С лёгкой руки Юрия Николаевича так и пошло. Фомина получала одну партию за другой. Она полюбила театр, уже не мыслила себя без него. И без балета. Это её мир, её жизнь... Умение учиться, перенимать опыт у старших коллег и репетиторов, стремление к совершенству и огромное трудолюбие в сочетании с природными данными помогли ей достичь подлинных вершин мастерства, стать прима-балериной.

За двадцать лет Елена Фомина станцевала на башкирской сцене ведущие

партии мирового классического репертуара. Широкий диапазон позволяет балерине перевоплощаться как в лёгких, нежных, воздушных лирических героинь, так и острохарактерных, темпераментных, огромного драматического накала, страстных и волевых. Но в любой партии её отличает сочетание безупречной техники, выразительности танцевального рисунка и тонкого артистизма. Одетта-Одиллия, Аврора, Мари, Жизель, Мирта, Сильфида, Китри, Джульетта, Золушка, Кармен, Лиза, Зарема, Никия, Гамзатти, Пахита, Ваханка, Вожак журавлей, Мальвина, Гольдман, Эрке...

С 2004 года Лена, теперь уже Елена Юрьевна, успешно совмещает сценическую жизнь с работой педагога-репетитора в театре. Она очень требовательна к себе, и такое решение приняла после нелёгких раздумий и сомнений: «Смогу ли я научить чему-то других?» Ей довелось ещё раз стать студенткой в

своей alma-mater – ныне Санкт-Петербургской академии русского балета имени А.Я.Вагановой. Теперь она дипломированный педагог-балетмейстер. В Башкирском хореографическом колледже имени Р.Нуреева ведёт свой класс, есть ученики, которыми уже можно гордиться. А с Эльдаром Янгировым она сама станцевала в «Лебедином озере» на сцене родного театра. После Романа Рыкина Ильдар стал за всю историю колледжа вторым учащимся, который вышел на «взрослую» сцену в главной партии – Зигфрида.

...Двадцать лет – балеринский век? Неправда! Елена Фомина в прекрасной форме, занята во всех спектаклях театрального репертуара. На днях она танцевала Джульетту в балете Сергея Прокофьева в хореографии Шамила Терегулова. Её героиня была юна, пронзительно чиста и прекрасна...

Нина ЖИЛЕНКО

Фото Сергея Гутника

КОНКУРС ПО ИМЕНИ «МАРИЯ»

Этот конкурс носит женское имя – «Мария». Так звали героиню знаменитого балета Р.Захарова «Бахчисарайский фонтан». И это не случайно: конкурс родился на балетмейстерском факультете Российского университета театрального искусства (ГИТИС), у истоков рождения которого и стоял постановщик прославленного спектакля.

Конкурс проводится в третий раз, в нём участвовало двадцать пять студентов всех курсов – будущих хореографов.

О целях и задачах конкурса размышляет заведующий кафедрой хореографии, профессор Евгений Валукин: «Мы – учебное заведение. И данный конкурс – это часть нашего учебного процесса. К нам приходят молодые люди со своим видением хореографического процесса. Наша задача – дать им общий культурный и образовательный импульс для дальнейшего развития, не «ломаю» их индивидуальности. Я полностью отдаю себе отчёт в том, что когда наши ученики покинут стены университета, то они окупятся в стихию самостоятельности, но эта стихия уже будет управляема полученными ими знаниями. Конкурс наглядно демонстрирует спектральную картину развития и становления будущих хореографов. Мы сохраняем отечественные традиции, заложенные нашими крупнейшими мастерами, но эти традиции у нас преломляются в духе современности.

Что касается целей конкурса, то их несколько.

Во-первых, он помогает нам определить общую тенденцию мировосприятия молодыми людьми современной им действительности. Данный аспект очень важен. Что волнует современную молодежь и чем она живёт? В зависимости от этого, мы можем внести коррективы в учебный процесс.

Во-вторых, мы обретаем возможность видеть, какие средства выразительности наиболее ими востребованы.

В-третьих, наши студенты, интересно проявившие себя во время показов,

приглашаются на постановки в различные театры и хореографические коллективы страны.

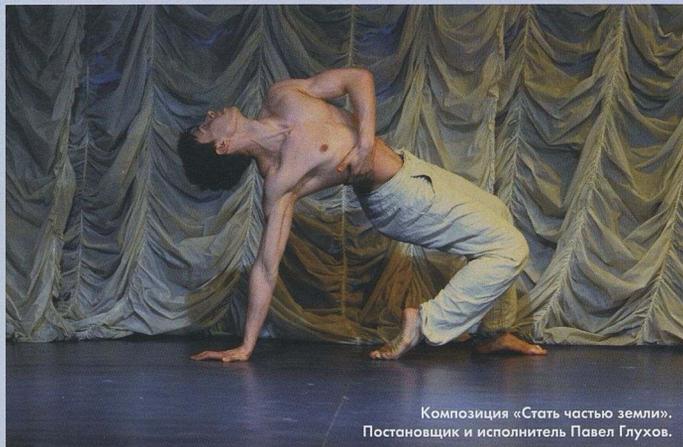
Доволен ли я результатами конкурса? Скажу иначе. Я рад, что он стал серьёзным стимулом для дальнейшей учебы и совершенствования наших студентов, что он стал для всех нас праздником».

А что думают его участники?

«Такой конкурс необходим, – считает Елена Лемешевская, одна из лауреатов, студентка мастерской М.Лавровского. – Он мобилизует, заставляет думать. Требования высоки, и мы не име-



«Горский танец» (постановка Алана Кокаева).
Исполняют юные артисты ансамбля «Маленький джигит».



Композиция «Стать частью земли».
Постановщик и исполнитель Павел Глухов.

КОЛЛАЖ ПУСТОТ

Первое выступление Эмманюэль Горда в Петербурге со спектаклем «Так или иначе» (в театре Black Box) не могло не стать событием хотя бы потому, что оно стало встречей четырёх балетных традиций: французенка, учившаяся танцу в Лондоне и работающая в Москве, представляет своей спектакль в столице русского балета.

Сцена заполнена коробками, разной формы, величины, фактуры, цвета, разного содержания. Казалось бы, ничем не похожих друг на друга и несочетающихся между собой. Героиня медленно составляет их совсем не как конструктор, потому что в их замысле не предусмотрена сборка и композиция, поэтому подбор движется очень бережно и скрупулёзно. Так же и тело, в которое создатель ещё не вдохнул идеи единства – с большим трудом обретает композицию. Коллаж из пустых коробок, составленных «так или иначе» представляет собой метафору человеческого тела, поддерживающего формальные границы внешнего и внутреннего, пусть даже и внутри и снаружи находится пустота. Только оболочка и имеет значение. Тело – это и есть коробка своей внутренней пустоты, грибок души.

«Так или иначе» – ещё и метафора истории. В зависимости от того, в какой последовательности подступаться к этим контейнерам памяти, в какой очередности их открывать – таково будет и повествование, ведь каждое действие необратимо, такова будет и рассказчица, субъект истории. Она открывает коробки, извлекая наружу предметы и связанные с ними сюжеты или, сама погружаясь в картонную утробу. Каждая

коробка – новая жизнь, новая личность, новое пространство, время, пластика: мир ребёнка, мир женщины, мир матери. Мы видим трепет, с которым она берёт на руки розовую коробочку, как своего новорожденного, прислушиваясь к её дыханию, синхронизируясь с ним, двигаясь в такт с вдохом и выдохом, бережно приоткрывая содержание – священнодействие материнства.

ем права подвести нашего мастера. Конкурс – это серьёзная профессиональная школа».

Алан Кокаев, тоже лауреат и тоже ученик М.Лавровского, говорит: «Данный конкурс – одна из главнейших частей всего учебного процесса. Это уже определённый результат. Конкурс – это рост профессионализма, это здоровая конкуренция, а где есть конкуренция, там есть и динамика развития. Мы не имели права подвести нашего учителя Михаила Леонидовича Лавровского. Он направляет нас творчески и человечески, развивает художественное видение, чутье, вкус, воспитывает уважение к отечественной культуре».

(Соб. инф.)

Фото Вадима Уткина

хает эротизм и свободу в танец. Все грани и градации пустот Эмманюэль Горда выстраивает в коллаж пустот, порывов и откровений, замков и отверстий, которые, как разнородные фрагменты «так или иначе» складываются в ансамбль эротики.

Столь неожиданная поэтизация пустоты в то же время отражает взгляд некоторых представителей французского



Эмманюэль Горда
в спектакле «Так или иначе».

В другой сцене героиня танцует под постоянно прерывающуюся мелодию танго, за которой она никак не попадает, словно не хочет подчиниться порядку и структуре мелодии, будто, отстраняясь от ритма музыки, она обретает ту рассогласованность, несоразмерность, свободу от диктатуры классического танца. В этих временных пустотах она обретает движение, освобождённое от формы, деструктивное, которое и вы-

современного танца на Россию. Французское восприятие русской души как стихии, замкнутой в коробку, началось ещё во времена Карин Сапорта, в 2000 году упаковавшей Анну Каренину в дорожный чемодан. А в прошлом году Анжелен Прельжокаж в своей постановке в Большом театре помещает персонажей в полиэтиленовые пакеты.

Дмитрий ОЛЬШАНСКИЙ

Фото предоставлено автором

«ЛОТОС» – 40 ЛЕТ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ



«Офицерский бал».



Танцуют юные артисты.

3 октября 1970 года в маленьком зале Астраханского областного Дома народного творчества собрались 100 девочек и один юноша, желающие заниматься балльными танцами, а в мае 1971 года состоялся первый концерт с участием полноценного коллектива из 16 танцевальных пар. С тех пор 3 октября ежегодно «Лотос» отмечает день рождения коллектива, а каждые пять лет готовит большие юбилейные концерты как творческие отчеты перед своими зрителями.

С биографической картинкой зарождения коллектива и начался юбилейный концерт, посвященный 40-летию детского Центра хореографии «Лотос»: девушки заполнили всю сцену музыкального театра и задорно танцевали популярные в 70-х годах «Разрешите пригласить», «Рилио», затем зазвучала астраханская кадрили «Зеленга», отмеченная премией на одном из Всероссийских конкурсов, и девушки уже с партнёрами с удовольствием исполняли этот танец, который постоянно входит в репертуар коллектива.

Бальную тему продолжил «Офицерский бал», объединяющий несколько поколений танцоров: офицеры в парадных кителях и дамы в балльных платьях – это взрослые солидные люди, которые, не смотря на современные нагрузки, не хотят расставаться с танцем; подростковая группа – юнги морфлота и дети, похожие на персонажей рождественских открыток. Вальс, мазурка, полька навевали ностальгию, смена пар, когда взрослые танцевали то с юнгами, то с детьми, вызвали трогательные, почти семейные чувства.

За 20 лет существования «Лотоса» как ансамбля балльного танца, чего только не было в его биографии – кроме концертов и конкурсов по всей стране и за рубежом, агитпоезд «Ленинский комсомол», поездка на погранзаставу в Ленкорань, постоянные выезды в села Астраханской области, выступления на танцплощадках, открытые уроки, желание приобщить всех зрителей к красоте танца.

1991 год оказался рубежным, и на поиски новых пластических форм «Лотосу» понадобилось несколько лет, когда композиции рождались в ходе изучения исторического материала, древних легенд о городе Итиль, о Лотосе, о сарматах, собрания и обработки многонационального астраханского фольклора (в области проживает 172 нацио-

нальности). Так родилась многокрасочная «Визитка Астраханской области», без которой не обходится ни один концерт. Так постепенно создавался спектакль «Детство Волги», который без преувеличения стал событием в культурной жизни Астрахани и в 1998 году получил звание лауреата Всероссийского конкурса детских музыкальных театров «Синяя птица» в Москве.

Создатель и бессменный руководитель коллектива, заслуженный работник культуры России Наталья Васильевна Киндякова, обладатель специального приза «Сердце, отданное детям» редакции журнала «Балет», умеет раскрыть таланты своих учеников и привлечь к сотрудничеству талантливых людей. Это главный балетмейстер и главный режиссер ВДЦ «Орлёнок» Анна и

Хореографическая композиция в исполнении ансамбля «Лотос».



Николай Зенцовы, журналист Владимир Тюкаев, художник по костюму Ирина Маресева, музыканты ВИА «Резонанс» под руководством Александра Анохова. Воспитала Наталья Киндякова и талантливых педагогов и балетмейстеров из числа своих учеников – это Татьяна Ильина, Лейла Камалетдинова, Ольга Манькова, Лиля Зиннорова.

Знакомство с творчеством Ольги Пона, Евгения Панфилова, Сергея Смирнова и других хореографов на Международном фестивале современного танца в Волгограде в 1999 году вдохновили Наталью Киндякову на новый поворот в творчестве «Лотоса». Преобразование ансамбля в детский

Центр хореографии создало необходимые предпосылки для реализации новых идей и накопленного в предыдущие годы творческого потенциала. Появился штат педагогов и возможность набора детских подготовительных групп. Серьезное изучение современного танца, посещение семинаров, подготовка исполнителей в широком пластическом диапазоне привело к появлению оригинальных программ, которыми не перестает удивлять «Лотос» своих зрителей и почитателей. Полифония, эмоциональная насыщенность, понимание сути танца, музыкальность захватывают зрителя, делают интересным многократное прочтение каждого

номера, который открывается всё новыми гранями. Такие композиции, как «Свадебка», «Астраханская степь», «Дымковский плетешок», «Двое», «Река жизни», «Он пел любовь», посвященная А.С. Пушкину, можно смотреть много раз, в них нужно всматриваться, получая пищу для размышления, эстетическое наслаждение, источник оптимизма и радости.

У первых участников ансамбля была мечта: «Хотим, чтобы на наши концерты невозможно было достать билеты». Эта мечта сбылась, когда танцует «Лотос», зал полон и не стихают аплодисменты.

Алла БЕЛИКОВА

Фото предоставлены автором

БАБОЧКА – СИМВОЛ ТАНЦА

С 1 по 3 июня в столице республики Северная Осетия-Алания Владикавказе произошло знаменательное событие. Сюда, на склон Кавказских гор, прилетела Бабочка – символ Танца. Впервые во Владикавказе с большим успехом состоялся «Танец Дружбы» – I Межрегиональный фестиваль детских хореографических коллективов Северного Кавказа.

Организатором и вдохновителем этого великолепного детского праздника была мэрия Владикавказа. Праздник действительно удался на славу и не оставил никого равнодушным.

Жюри конкурса детского танца возглавил всемирно известный российский хореограф, художественный руководитель Московского государственного академического театра танца «Гжель» Владимир Захаров. В жюри пригласили звезд отечественной хореографии и балета: Валентину Слыханову, Людмилу Коркину-Мовчан, Александра Ковтуна.

Программа жюри оказалась насыщенной. В ходе фестиваля Владимир Захаров, Валентина Слыханова и Александр Ковтун провели мастер-классы по народно-сценическому танцу и современной хореографии для руководителей ансамблей танца и учебных заведений республики.

Владимир Захаров во Владикавказе не в первый раз. Начиная с 1974 года, его связывает с этой республикой и с ансамблем танца «Алан» большая творческая дружба. Впервые же в Северную Осетию он привёз с благотворительными концертами свой коллектив – Московский государственный академиче-

ский театр танца «Гжель». Зрители и дети-участники фестиваля горячо и искренне приветствовали артистов из Москвы.

В заключительный день фестиваля Театр танца «Гжель» дал концерт в память трагических событий в Беслане в 2004 году. Выступление открыла специально поставленная В.Захаровым концертная композиция «Колокола Памяти»: и дети, и взрослые в зале смотрели этот номер, стоя. Владимир Захаров был награждён высоким званием «Народный артист Республики Северная Осетия-Алания».

В ходе двухдневной конкурсной программы, все участники показывали по два национальных танца: концертный массовый танец и хореографическую миниатюру. В заключительном Гала-концерте «Танца Дружбы» профессиональные артисты российской «Гжели» и осетинского ансамбля «Алан» выступили на одной сцене с детскими хореографическими коллективами республик Северного Кавказа, победившими в конкурсе. Для маленьких артистов это стало и наградой и одновременно уроком мастерства и искусства дружбы. Зажигательные массовые пляски горских джигитов подхватывались удалыми плясками русских молодцев; плавные хороводы гордых прекрасных горянок переплетались с нежными кружевами хороводов русских красавиц... Незабываемое, яркое зрелище!

В итоге конкурса Гран-при фестиваля «Танец Дружбы» был присужден Северо-Осетинскому детскому хореографическому ансамблю «Хуры тын» под руководством Жанны Козаевой.

Лауреатами Первой степени стали детский хореографический коллектив



«Башлам» из Чеченской Республики и два детских ансамбля из Северной Осетии-Алании: «Маленький джигит» и «Дети гор». Дипломами и грамотами были также награждены и другие участники конкурса – детские танцевальные коллективы из Кабардино-Балкарии, Адыгеи, Дагестана, Ингушетии, Карачаево-Черкессии, Северной Осетии-Алании, Южной Осетии, Ставропольского края.

Фестиваль состоялся как красочный детский праздник, эмоциональный, радостный и одновременно трогательный: ведь и в зрительном зале, и на сцене были в основном дети из разных республик и областей Северного Кавказа.

Все три дня над сценой порхала фестивальная Бабочка – символ, олицетворяющий радужно-радостный мир детства и воздушность, полёт Танца, не знающего границ. Она возродится через год и будет ждать на склоне Кавказских гор всех своих юных друзей на следующий «Танец Дружбы».

Ирина ВАСИЛЬЕВА

ВЕРОНСКИЕ ЛЮБОВНИКИ И МИР АБСТРАКЦИИ

С.Танатани и Г.Делтанр в «Dov' é la Luna».
Photo by GTG/Gregory Batardan



В Театре Шайо и Национальном центре танца прошли гастроли Балета женевского Большого театра. Были показаны балет «Ромео и Джульетта» и «Танцевальный триптих».

Постановку балета «Ромео и Джульетта» осуществила Жозель Бувье – известная танцовщица, ставшая хореографом и создавшая в 1980 году вместе с Режисом Обадия труппу «Эскиз».

Постановка балета по знаменитой трагедии Шекспира – идея заманчивая, но рискованная. Сегодня в мире существует множество хореографических версий «Ромео и Джульетты».

Сейчас в Париже предстали сразу две версии этого балета: вначале полноточасовая постановка Бувье в Театре Шайо, а через день – трёхактный спектакль Нуреева в Парижской опере. Обратный порядок был бы катастрофическим для Балета женевского Большого театра, ибо балет Прокофьева на оперной сцене значительно превосходит постановку Бувье богатством и разнообразием классической лексики, роскошью и красотой декораций и костюмов.

В своем характерном стиле Жозель Бувье создала камерную версию трагической истории любовников Вероны, но погрузила её в мир абстракции. Стремясь придать произведению новые краски, Бувье, однако, взяла известную музыку Прокофьева – фрагменты из трёх его оркестровых сюит «Ромео и Джульетта». Описательный, иллюстративный характер музыки создаёт необходимую атмосферу для балета, но не получает адекватного воплощения в абстракции танца.

Сценография спектакля бедна и абстрактна: на пустой черной сцене высится лишь грузная платформа, периодически используемая для балетного действия. В финале спек-

такля её почему-то расчлениают на три фрагмента, на одном из них вершится последняя трагическая сцена смерти героев. Абстрактное уныние исходит и от костюмов, преимущественно черных и упрощенного кроя. Лишь изредка появляется цветовая гамма, но блеклая. Из одноликой массы кордебалета белые одежды выделяют Джульетту (Мадлин Вонг) и Ромео (Дамьяно Арталы); Тибальд (Лорис Бонани) узнаётся по обнаженному торсу, Меркуцио (Натаназл Мари) – по голубому костюму.

Нельзя сказать, что постановка Жозель содержит новые хореографические идеи. Традиционная лексика современного танца с многообразием жестов, но бедностью па, казалось, не сможет выразить сложную эмоциональную палитру и поэтическую красоту трагедии «Ромео и Джульетта». Но Бувье всё-таки удалось передать её психологический накал и суть. Несмотря на сценическую абстракцию и танцевальное однообразие, публика приняла эту версию. Однако возникает вопрос: зачем нужно делать из легендарной истории универсальную реплику? Ведь вне Вероны и эпохи Ренессанса это уже не Ромео и Джульетта, а искусственные клоны. Зачем лишать публику встречи с подлинными героями, а Шекспира – его гениального детища?

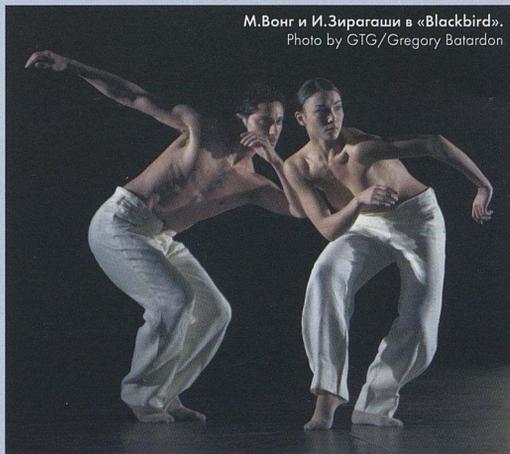
Программу «Танцевального триптиха» составили 20-минутные пьесы Ж.-К.Майо, Йржи Килиана и Доминика Багуэ. «Триптих» открыла пьеса «Dov' é la Luna» (1994), поставленная Майо на музыку Скрябина для Балета Монте-Карло. Тонкое смешение классицизма и современности, таинственная игра тени и света подчинены здесь поиску прячущихся тел. В этой монохромной пьесе, где загадочная светотень наполняется звуками рояля, хореограф использует лексику и технику классического танца в её экстремальном развитии. Несмотря на сложность этого абстрактного опуса, семь танцовщиков достойно передают его магию и красоту.

Па де де Blackbird из одноименного балета Килиана, поставленного в 2001 году для Нидерландского танцевального театра, предстало под мужское пение грузинских народных песен. Эти 12 минут были истинным наслаждением! Исследуя уязвимость и чувственность тела, причудливая хореография заворачивала музыкальную пластику, искусно выписанной фантазией Килиана. Изумительный дуэт превосходно исполнили Маделин Вонг и Армандо Гонзалес.



Сцена бала у Капулетти из балета «Ромео и Джульетта».
Photo by GTG/Magali Dougados

М.Вонг и И.Зирагаши в «Blackbird».
Photo by GTG/Gregory Batardon



Программу завершил фрагмент из последней постановки Багуэ «So schnell» (1992) на музыку Баха. Одетые в разноцветные футболки и брюки, 12 артистов показали нехитрый по лексике, но оригинальный по композиции весёлый дивертисмент – своего рода забавную игру. Под механические шумы танцовщики резвятся, каждый на свой манер, но звуки музыки придают их банальным движениям синхронность и ритмику, формируя некую общность. Интересно, что даже под музыку Баха каждый участник этой пластической мозаики, радужной по цвету и движениям, исполняет персональную партию, тем самым отрицая единство и гармонию танцевального ансамбля. Иногда артисты всё-таки формируют отдельные группы, а в финале все вместе покидают сцену, синхронно жестикулируя и ритмично вышагивая, но задом наперёд. Так смешно и озорно закончилась гастрольная программа Балета женеvского Большого театра.

Виктор ИГНАТОВ

ПОЗДРАВЛЯЕМ Вячеслава Лопатина с премией «Звезда Нино Ананиашвили»



Церемония вручения, сопровождавшаяся гала-концертом, прошла на сцене Тбилисского государственного академического драматического театра имени Шота Руставели. Премия «Звезда Нино Ананиашвили», представляющая собой произведение ювелирного искусства, учреждена международной звездой балета Ниной Ананиашвили, в то время солисткой Большого театра России, и всемирно известным швейцарским ювелиром Жильбером Альбером в 2003 году. Изначально премия предназначалась для учащегося Московской школы хореографии (ныне академия), которую закончила сама Нина Ананиашвили. Вячеслав Лопатин в Московской государственной академии хореографии проходил стажировку после окончания Воронежского хореографического училища.

(Соб. инф.)

Балетные и театральные принадлежности

Дебют
САЛОН

Товары для занятий:

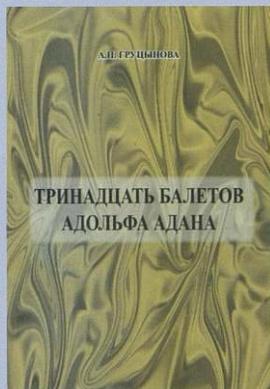
- хореографией
- бальными танцами
- народными танцами
- художественной гимнастикой
- карнавальные костюмы
- аксессуары
- косметика

www.salon-debut.ru

тел. 237-49-42,
8-917-533-24-69
ул. Валовая, д. 32/75
(угол Садового кольца и ул. Пятницкая)

тел. 468-41-19
9-ая Парковая, д.62
(универмаг "Первомайский")

ТРИНАДЦАТЬ БАЛЕТОВ АДАНА? ГДЕ ОНИ?



Творческое наследие автора знаменитой «Жизели» Адольфа Адана (1803-1856) огромно и многогранно – одиннадцать кантат, сонаты, мессы, камерные фортепианные и вокальные произведения, сочинения для фисгармонии, органа... И тем не менее, в историю музыкальной культуры он вошёл как театральный композитор – автор опер, которых, если судить по данным энциклопедии «Балет», он написал сорок (видимо, в их число были включены и его многочисленные водевиль: их в офисах и программках нередко, действительно, называли операми), а также тринадцать балетов. Им-то и посвящена книга Анны Груцыновой «Тринадцать балетов Адольфа Адана», недавно вышедшая в свет под шапкой Московской консерватории. Как известно, постоянно «живут» сегодня на сцене два из них – «Жизель» и «Корсар». Остальные же современной театральной аудитории неизвестны даже по названию, хотя в своё время и «Дева Дуная», к примеру, и «Питомца фей», и «Гентская красавица», и «Своенравная жена» имели немалый успех у зрителей.

Однако А.Груцынова убеждена: изучать балетное творчество Адана необходимо во всём его объёме, поскольку его влияние на развитие музыкального искусства и в XIX веке, и в наше время весьма значительно. И убедительно доказывает справедливость этого своего тезиса, используя обширный нотный и литературный материал и ответственного, и зарубежного происхождения. Это придаёт изысканиям Груцыновой аналитическую широту и научную доказательность.

Конечно, её работа рассчитана, прежде всего, на профессионалов – музыковедов и балетоведов. Однако сам характер изложения материала, способность автора в своих рассуждениях опираться на живое образное описание сценического действия, дума-

ется, делают книгу интересной и для любителей балета. Её «нацеленность» на широкие зрительские круги проявляется также и в том, что под одной обложкой автор публикует одиннадцать подробных литературных сценариев балетов Адана (за исключением утраченных либретто самых первых произведений композитора этого жанра – «Белой кошки» и «Фауста»).

Что хотелось бы отметить в работе А.Груцыновой особо? Несмотря на скромный объём своей книги, она вносит некоторые весьма существенные коррективы в общепринятые толкования в литературе отдельных фактов истории балета.

Начнём с самого свежего. В 1999 году в прессе широко рекламировалось издание найденного клавира балета «Морской разбойник», но и сам издатель, и рецензенты, как пишет А.Груцынова, умалчивают о том, что в обнародованном клавире не хватает весьма интересных для специалистов эпизодов, что он является «выбором лучших мотивов из балета». «В XIX веке этот способ был весьма распространён не только для издания балетов, но и опер», – уточняет автор книги.

Ещё одно уточнение – оно относится к популярному в XIX веке балету «Своенравная жена». Он имеет несколько названий. В книге В.Красовской «Западноевропейский балетный театр. Романтизм» произведение именуется, как «Черт на четверых», а его создателем – композитору Адану посвящен следующий текст: «Талантливый композитор превратился в ремесленника, получающего похвалы за ловкость обращения с чужим материалом. А это отбило у Адана вкус к сочинению оригинальных номеров...»

В главе «Своенравная жена» Груцынова, основываясь на детальном разборе музыки балета и фактах его сценической биографии, ставит под сомнение весьма одностороннюю и бездоказательную оценку музыкальной основы сочинения маститым автором, противопоставляя ей свою профессионально обоснованную.

О последнем балете Адольфа Адана А.Груцынова пишет: «Музыкальная партитура «Корсара» в силу своего «завершающего» положения в балетном творчестве Адана воспринимается как произведение, обобщающее принципы построения подобных сочинений композитора. Оно действительно выглядит чрезвычайно цельным и логически выстроенным». И скрупулёзным анализом музыкальной ткани сочинения доказывает правоту своей оценки.

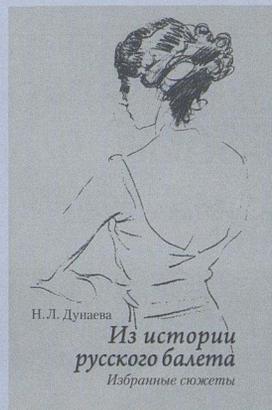
Но, как кажется, и доказывать особенно не стоит: балет «богшён» многие сцены мира. Но в этом-то, как предполагает автор, и кроется причина превращения драматургически совершенного полотна в лоскутное одеяло. Поднять сложную масштабную партитуру оказалось не под силу многим балетным труппам. И при постановках начались сокращения, вставки, переделки. Рухнула драматургия, ушла цельность музыкального развития, было разрушено стилистическое

единство. И как пишет Груцынова в главе, посвященной «Корсару», «если бы Адан пришёл сегодня на одну из постановок этого балета, он бы узнал свою партитуру с большим трудом, а в некоторых случаях не узнал бы вовсе».

Завершает книгу А.Груцыновой «Тринадцать балетов» Адольфа Адана» глава «Заключение. Итоги», где автор, исходя из всего сказанного ранее, намечает основные принципы творческого почерка композитора как автора значительных и во многом новаторских балетных произведений.

Галина ИНОЗЕМЦЕВА

УВЛЕКАТЕЛЬНЫЕ СТРАНИЦЫ



Изучение истории направлено на наиболее точное отражение прошлого, и история балета здесь не исключение, с той лишь разницей, что в ней особенно сильно устная традиция передачи информации о прошлом, которая достаточно мифологична. Она характеризуется тем, что память сохраняет и «воспроизводит» сведения о прошлом на основе воображения, порожденного чувствами и ощущениями, вызванными настоящим. Воспоминания о прошлых событиях, как давно уже установили психологи, воспроизводятся через призму настоящего. Недаром, у древних греков Мнемозина была одновременно богиней памяти и воображения.

Работы Н.Л.Дунаевой, преподавателя Санкт-Петербургской консерватории и Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, – редкое в балетоведческой практике последних лет исключение. Дунаева – из числа тех исследователей «классической школы», которые понимают, что слова «история» и «историческая память» не синонимы, поэтому, используя мемуары и воспоминания, она опирается в своих суждениях и выводах на документально обоснованные факты, которые добывает тщательной поисковой работой и архивными изысканиями.

Книга Н.Л.Дунаевой «Из истории русского балета. Избранные сюжеты», несмотря на несколько «художественное» название, — яркое свидетельство подвижнического труда ученого-архивиста, обладающего счастливым даром публициста. Сборник содержит статьи, посвященные как всемирно известным деятелям русского балета (С.П.Дягилеву, М.М.Фокину, А.К.Глазунову, А.П.Павловой, Т.П.Карсавиной, Л.С.Баксту и другим), так и незаслуженно забытым (В.И.Преснякову, В.Ф.Пигулевскому, Э.Фачеру), они переносят читателя из столицы Российской империи в дальние зарубежье — в Париж, Лондон, Берлин, города Южной Америки...

Особенно интересным является раздел книги, отведенный эпистолярному наследию выдающихся балетных исполнителей и художников, оформлявших спектакли. В письмах, помимо интересных фактов, отражен в значительной степени накал страстей балетного закулисья того времени, содержатся личные, порой сугубо эмоциональные оценки событий и их участников.

Книга написана живо, увлекательно и предельно точно историком, любящим, понимающим и чувствующим балет, за что Н.Л.Дунаевой велика благодарность.

Валерий МОДЕСТОВ

ТАНЕЦ — ЕЁ БИОГРАФИЯ



В московском издательстве «АРТ» вышла книга Натальи Макаровой «Биография в танце».

Среди балетных мемуаров эта книга занимает особое место. У неё своя непростая история. Появилась она в теперь столь далёком 1979 году, притом — в далёкой Америке, а точнее — в Нью-Йорке. Написанная по-русски великой русской балериной — «невозвращенкой» в переломный момент жизни (она ждала рождение ребёнка), книга подвела итог огромному этапу в её творчестве. На английский её перевел Геннадий

Шмаков — друг Макаровой. Хотя книга и называлась биографией, это была исключительно биография творческая. Из личной жизни балерины вскользь упомянула лишь те факты, которые в той или иной степени имели прямое отношение к балету. Ну, кому интересна просто Наташа Макарова, того она любила, с кем не поладила?! — рассуждает автор. Другое дело Макарова — балерина русской школы, имеющая уникальный опыт международной звезды, которого не было и быть не могло у её сверстницы в России, ни на Западе. С ним она и хотела поделиться с другими.

В своей книге Макарова предстала человеком открытого сознания, которого переполняет жажда познания всего неизданного в мире искусства. Эмоциональная, спонтанная по природе, она оказалась тонким аналитиком, каких мало в балетном мире, тем более среди исполнительской балетной элиты. Балерина знает, умеет анализировать свои ошибки, доброжелательно оценить по достоинству достижения других, интересно и доступно рассуждать о концепции роли, поливариантности прочтения великих партий классического наследия. И нет в знаменитой балерине никакой звездности, ложно понятого величия, чего мало кому удалось избежать в мире балета.

Макарова занимательно рассказала о детстве и юности в родном городе, противоречиях первого десятилетия её работы в Кировском театре, внезапном решении остаться на Западе по творческим причинам, нелёгких первых годах в эмиграции, приобретениях и потерях, творческом взрослении, работе с новыми хореографами, познании разных пластических стилей и безграничных возможностей собственного тела. Книга буквально пронизана любовью к русской школе, ленинградскому балету, всему тому, что дало балерине фундамент для бесконечного звёздного взлёта к вершинам мастерства.

«В то время, когда писалась эта книга, я не могла предположить, что она когда-нибудь появится на русском языке. <...> Мне было понятно, что моя книга никогда не увидит России», — в предисловии «От автора» в нынешнем издании пишет Наталья Макарова.

Вне политики по содержанию, честная и очень профессиональная, в конце 1970-х книга Макаровой тут же попала в «чёрный список» запрещенной в России литературы. Но книга в России знали. Любители балета и эрудированные профессионалы, рискуя прослыть политически ненадёжными, тратили за границы последние деньги, чтобы тайком привести роскошное издание в Ленинград или Москву, перечитывать приобретённое сокровище, переводить друзьям, не знающим английский...

В 2011 году эта книга, наконец, появилась в России на русском языке, словно приуроченная к юбилею легендарной балерины. Дополненная и обновленная по содержанию, роскошно проиллюстрированная, с

любовно написанным послесловием историка балета Наталии Зозулиной, в котором она образно и подробно рассказывает о творческом пути балерины уже после первого издания книги. О выступлениях Макаровой в кино, мюзиклах, на драматической сцене, начале постановочной деятельности, её редакциях классических балетов. О возвращении в Мариинский театр, о прощании с балетом на родной сцене в 1989 году, где начался творческий путь великой русской балерины, длиною в тридцать лет...

Наталия Зозулина, автор книги и составитель сборника, посвященных Наталье Макаровой, является также создателем обширных комментариев к русскому изданию и, главное, подробнейшей хроники событий творческой жизни балерины. Сколь кропотлива эта трудоёмкая работа, понимают только специалисты...

Перечитывая не раз книгу, я всегда с огромным интересом, буквально с карандашом в руках, изучаю главы, в которых балерина рассуждает об отличиях русской и зарубежных школ. Сейчас, когда у нас возникла агрессивная тенденция принизить значение первой и незаслуженно возвычить вторую, написанное Макаровой чрезвычайно актуально. Приведу лишь небольшую цитату из её книги, которая всё ставит на свои места: «Принцип русской школы — отдаваться движению, почувствовать его всем телом, разгадать и сообщить его характер — этот чувственный аспект танца не всегда принимается в расчёт американскими танцовщиками: они подходят к движению больше как к заданной телу механической задаче. Неудивительно, что танец американцев в целом выглядел эмоционально менее щедрым, чем у русских танцовщиков. Это не означает, что у американских балерин отсутствовал артистизм. Он присутствовал, но зависел от личного шарма и темперамента, а не от привитых самому телу основ выразительности». Имея столь великолепную школу, балерина многому научилась у западных коллег, сумела объединить лучшее, что появилось в мире балета в XX веке. И об этом тоже очень артистично рассказано в «Биографии в танце».

«Эту книгу я в основном тоже писала для себя и ещё для одного человека, идеального читателя, которому мои соображения могут показаться интересными», — в завершение творческих мемуаров скромно отмечает Макарова.

Позволю поспорить с автором — эта книга не только для одного, пусть идеального читателя. Она адресована широкому кругу специалистов и любителей балета, просто любознательным людям, желающим поближе познать тайны ремесла, секреты творчества великих. А для педагогов, танцовщиков и хореографов она должна стать настольной книгой, если они требовательны к себе, к ученикам, любят искусство так, как его любит Наталья Романовна Макарова.

Вioletta МАЙНИЦЕ

ПРОЩАЙТЕ, ВЕЛИКИЙ МАЭСТРО!

Вследствие скоротечной лейкемии 10 июля в Женеве ушёл из жизни в возрасте 87 лет великий французский хореограф и танцовщик Ролан Пети. Его смерть всколыхнула весь балетный мир и прежде всего Францию.

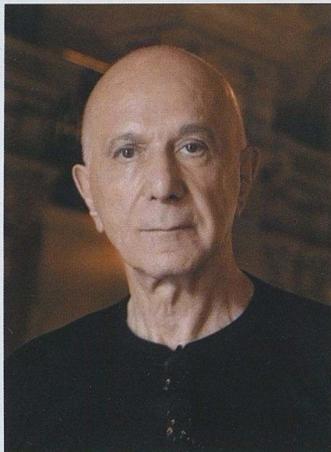
«Президент Республики Никола Саркози с большим волнением воспринял известие о смерти Ролана Пети, огромного творца, оставившего заметный след в искусстве танца XX века» – сказано в пресс-коммюнике Елисейского дворца в Париже. Назвав Пети беспрестанным новатором и продолжателем самых высоких традиций балетного искусства, «глава государства направил соболезнования Зизи Жанмер, его супруге и музе, более 50 лет составлявшей с ним мифическую пару в сердцах всех французов».

«Ушёл из жизни один из крупнейших хореографов XX века» – сказал министр культуры Франции Фредерик Миттеран. «Ролан Пети создал великие произведения, объединив вокруг себя самых изобретательных творцов своего времени» – отметил министр. «Балеты Ролана Пети выражают театральность и чувственность его богатого мира. Они записаны золотыми буквами в репертуаре Парижской оперы, которая ему оказывала экстраординарные почести в сентябре-октябре 2010 года» – подчеркнул Миттеран.

Смерть Пети вызвала особенно острую боль невосполнимой утраты в Парижской опере, взрастившей его и ставшей важным трамплином в его планетарной карьере. Несмотря на страстное стремление к творческой свободе и независимости, Пети никогда не терял связей с Парижской оперой, которая, по сути, является его родным домом: для труппы театра он поставил 11 балетов и возобновил 10 наиболее известных постановок. Сегодня театр является главным хранителем его творческого наследия.

Открывая нынешний сезон, труппа Парижской оперы показала наиболее значимые балеты Пети – «Встреча» (1945), «Волк» (1953), «Юноша и смерть» (1946). После каждого представления высокий, стройный, элегантный хореограф выходил на поклон, одаривая всех радостной улыбкой. Для него и артистов это были вечера абсолютного триумфа. Публика ликвала от восторга!

В завершении сезона, на следующий день после кончины Пети труппа показала «Анатомию сенсации», премь-



ерный балет Уэйна МакГрегори. Перед началом представления было объявлено, что спектакль посвящается памяти Пети. Публика устроила долгие прощальные овации в честь знаменитого соотечественника, последнего хореографа из династии самых великих мастеров балетного искусства Франции.

Пети родился в 1924 году в Вильмомбиле, близ Парижа. В 1933-40 годы учился в Школе танца при Парижской опере, в 1940-44 годы был артистом этого театра, одновременно ставил и танцевал номера на концертах. В 1945 году, при поддержке своего отца Ролан создал труппу «Балет Елисейских Полей», где родились его первые шедевры – «Бродячие артисты», «Встреча», «Юноша и смерть», отразившие театральную концепцию молодого хореографа.

В 1948 году Пети основал собственную труппу «Балет Парижа»; годом позже в Лондоне создал знаменитый спектакль «Кармен»: главную роль танцевала Рене (Зизи) Жанмер, ставшая супругой хореографа в 1955 году. В 1952-1955 годы Ролан и Зизи снимаются в трёх фильмах в Голливуде. Вернувшись из США, Пети адаптирует американские мюзиклы на французский манер. В 1961 году режю «Зизи» с участием Жанмер и с костюмами Ива Сен-Лорана взрывает Париж. После многочисленных гастролей с труппой «Балет Парижа» хореограф создаёт

для Парижской оперы свой главный шедевр – «Собор Парижской Богоматери» (1965), который теперь украшает репертуар 25 трупп. В 1967-1969 годы Ролан работает с Рудольфом Нуревым в Лондоне и Милане. В 1970 году Пети был директором балета Парижской оперы, но продержался на этом посту 6 месяцев, затем купил Парижское казино, где поставил феерическое режю «Зизи, я тебя люблю».

В течение 26 лет (1972-1998) Пети возглавлял созданную им труппу «Марсельский балет», гастролировавшую по всему миру. Это был важный и плодотворный период творческого пути: его открыл спектакль о Маяковском – «Загните звёзды!», а завершил балет «Лебединое озеро и колдовство». С 1998 года Ролан жил с Зизи и дочерью Валентиной в собственном доме в Женеве и сотрудничал со многими труппами.

За свою жизнь Пети создал более сотни сценических произведений. Он смело и активно работал в разных жанрах – от варьете и мюзик-холла до эстрадных миниатюр и балетной классики, включая кино и телевидение.

Слава хореографа разрасталась от Парижской до Берлинской оперы, от Ла Скала в Милане до Бродвея в Нью-Йорке, от Голливуда в Лос-Анджелесе до Ковент-Гардена в Лондоне, от Японского балета в Токио до Большого театра в Москве. Сегодня постановки Пети можно увидеть в исполнении многих трупп мира.

Особую любовь Пети испытывал к России и русским артистам. Он поставил «Гибель розы» (1973) для Майи Плисецкой, «Голубого ангела» (1985) для Натальи Макаровой, Екатерины Максимовой и Владимира Васильева, «Пиковую даму» (1978) для Михаила Барышникова, затем для Николая Цискаридзе и Илзе Лиепа. За постановку «Пиковой дамы» в Большом театре (2001) Пети получил множество «Золотых масок» и стал первым иностранцем, награжденным Госпремией России. В начале нынешнего сезона он возобновил в Большом театре балет «Юноша и смерть» для молодого премьеры Ивана Васильева, с ним же хотел показать и свою «Арлезианку» (1974).

НЕ СТАЛО ПЕРВОГО ДИРЕКТОРА ЯКУТСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА



После тяжелой и продолжительной болезни ушла из жизни Наталья Посельская, директор и художественный руководитель Республиканского хореографического училища имени А.В.Посельской, заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики Саха (Якутия), лауреат государственной премии РС(Я) имени П.А.Ойунского, член Всемирного Совета танца ЮНЕСКО, лауреат Национального Фонда возрождения «Баргары» при Президенте РС(Я).

Её мама – Ақсиния Посельская – была первой исполнительницей одной из главных партий в балете «Полевой цветок». Сама Наталья Посельская была солисткой балета Якутского Государственного театра оперы и балета, но в историю культуры республики она войдёт, прежде всего, как основатель и организатор профессиональной школы классического танца в Якутии, первый дирек-

тор Якутского республиканского хореографического училища, которое носит имя её матери. Под руководством Натальи Семёновны учащиеся училища неоднократно становились лауреатами и дипломантами многих международных и всероссийских конкурсов исполнителей классического танца. Успехи Натальи Семёновны были признаны и в России. Журнал «Балет» в 2003 году признал её лучшим педагогом хореографии Российской Федерации. Ей был вручен приз «Душа танца». Юрий Григорович пригласил Наталью Посельскую в качестве члена жюри на престижный всероссийский конкурс исполнителей классического танца «Молодой балет России». В дальнейшем благодаря тесному сотрудничеству с Юрием Николаевичем Григоровичем в Якутске были поставлены – «Лебедино озеро» П.Чайковского и «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева.

Редакция журнала «Балет»

ПРОЩАЯСЬ С УЧИТЕЛЕМ И ДРУГОМ



Совсем недавно Алла Николаевна Шульгина отмечала свой юбилей и делилась с нами своими творческими планами. Горько, что им суждено остаться неосуществлёнными. Не будет ею поставлен балет «Рождество», сценарий которого она написала, не организует Шульгина и семинар, который задумала с целью повышения профессиональной культуры педагогов школ и студий балетного танца... Да, смерть настигает человека всегда неожиданно. Но с нами останутся и воспоминания о спектаклях, которые Алла Николаевна, ученица выдающегося хореографа Леонида Михайловича Лавровского, ставила во многих театрах страны, а их немало (Львов, Челябинск, Алма-Ата, Горький, Казань), и за рубежом. Её ученики продолжают дело жизни А.Н.Шульгиной, которое она начинала

в ГИТИСе под руководством замечательного мастера Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской, – высшее специальное профессиональное образование педагогов балетного танца. Немалый вклад в повышение культуры балетной хореографии внесла и деятельность созданного Аллой Николаевной профессионального Ансамбля балетного танца, где она была и художественным руководителем, и главным балетмейстером.

Большой художник, и уйдя из жизни, продолжает оставаться с нами. Мы ощущаем присутствие Аллы Николаевны Шульгиной и в её драгоценном творческом опыте, и в деятельности её учеников и последователей, и в тех методических и педагогических открытиях, которыми она так щедро делилась с нами.

Коллеги, ученики

РЕКВИЕМ ПО ПИНЕ

У этого фильма долгая и драматичная судьба. Знаменитый немецкий кинорежиссер Вим Вендерс («Небо над Берлином», «Париж – Техас», «Клуб Буэна Виста») вспоминает: – «С Пиной Бауш я познакомился в 1985 году, в Венеции. Там как раз показывали пять её спектаклей. Постановки Пины я до этого не видел, потому что жил в Америке. Слышал про неё много интересного, но...



Вим Вендерс и Пина Бауш.

И вот в Венеции я впервые увидел «Весну священную» и «Кафе Мюллер». Мне это так понравилось, что я остался дольше запланированного и посмотрел все её спектакли. Мы встретились, и я ей сразу сказал, что хочу снять с ней кинокартину. Она только улыбнулась в ответ». Несколько лет спустя Вендерс снова предложил Пине Бауш сняться у него в фильме. И она опять только улыбнулась. А потом пришел момент, когда Пина Бауш перестала улыбаться и сказала кинорежиссеру, что готова к съемкам. Потом, на протяжении десяти лет Пина Бауш постоянно спрашивала Вима Вендерса: «Когда же, наконец, начнутся съемки?» Но теперь улыбался Вендерс и отвечал, «что ещё не знает, как её снимать». Прошло двадцать лет прежде, чем Вим Вендерс, наконец, решил, как надо снимать фильм.

Но время – жестоко. За несколько дней до начала съемок (в июне 2009 года) Пина скоропостижно скончалась. «Пина себя плохо чувствовала, – говорит Вендерс. – Её силы были на исходе. И мы все очень беспокоились. Съемки были намечены на сентябрь. Мы угостили её взять тайм-аут. А в больнице, где она собиралась пройти санаторный курс, у неё диагностировали рак. Неделю спустя Пины не стало. Работу над фильмом мы сразу прекратили. Ведь это был наш с ней фильм, Пины и мой. Без неё он не имел никакого смысла.

Однако танцоры труппы Пины Бауш настояли на том, чтобы фильм был снят. «Неправильно бросать работу, – сказали они, – Пине это бы не понравилось. Ведь спектакли, отрывки из которых должны были войти в фильм, ставила она сама, в них была её душа. Именно поэтому и надо было снять этот фильм, ради Пины. Мы поняли, что это будет фильм не с Пиной, но для Пины. И снова взялись за работу», – говорит Вендерс. Премьера фильма состоялась на 61 Берлинском международном кинофестивале. А в конце февраля лента вышла в немецкий кинопрокат. Снятая в трёхмерном формате документальная кинолента с подзаголовком «Танцуйте, танцуйте, иначе мы пропали»

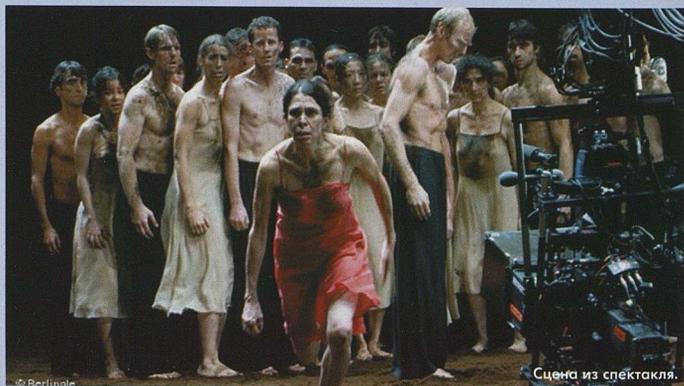
поражает и стереоскопическими эффектами и тем, как энергично предстаёт в ней танец.

По словам Вима Вендерса «некоторые танцоры говорили даже, что присутствие Пины стало более ощутимым после того, как её не стало. Раньше, если кто-то из них делал неверный шаг на репетициях, совершал ошибку, то в тайне надеялся, вдруг она не заметит. Сейчас же такое ощущение, что она видит всё. Её нет, но она с нами. Замечает любую неточность, неправильность, промах».

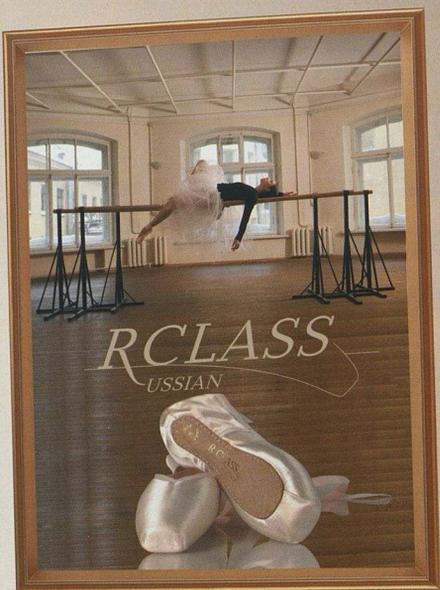
В фильме показаны отрывки из четырёх самых известных постановок Пины Бауш: «Весна священная», «Кафе Мюллер», «Контактный двор», «Полнолуние». Танцуют артисты театра танца Вупперталя. Камера тоже на сцене, среди танцоров. Снимали и в городе, который более четверти века был связан с именем Пины Бауш.

«Я спрашивал танцоров про Пину и они отвечали мне танцем. – Признается кинорежиссер. – Никто из танцоров не успел с ней попрощаться. Я тоже не успел, поэтому работа над этой лентой стала своего рода прощанием, это был наш реквием по Пине. Всё, что танцоры мне отвечали танцем, было глубоко личным и прочувствованным».

Владимир КОТЫХОВ
(по материалам
зарубежной прессы)



Сцена из спектакля.





В МЕЖДУНАРОДНОЙ ФЕДЕРАЦИИ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

В первом полугодии 2011 года состоялись конкурсы артистов балета в Лозанне, Берлине, Донецке (артистов балета и хореографов), Харькове, Нью-Йорке. В начале июля пройдут международные конкурсы в Риме (конкурс хореографов) и Сеуле.

В Пекине учреждён новый конкурс артистов балета, который проводится с 7 по 17 июля этого года. Председатель жюри – Дорис Лайне (Финляндия).

В августе в городе Нагоя (Япония) будет проходить XX Открытый конкурс балета.

Кроме проведения конкурсов, в текущем году Международной федерацией балетных конкурсов совместно с РГКК «Содружество», при поддержке Министерства культуры Российской Федерации в рамках фестиваля имени Рудольфа Нуреева в Уфе был дан Гала-концерт молодых лауреатов международных балетных конкурсов – членов Федерации 2010-2011 годов.

Федерацией в ближайшее время будет проведён Гала-концерт лауреатов в Астане во время международного фестиваля «Опералле» и во Владивостоке 7 и 8 сентября в рамках культурной программы предстоящего саммита Глав государств – членов АТЭС будут даны два Гала: «Юрий Григорович и Международная Федерация балетных конкурсов представляют: «Молодой балет мира» с участием победителей международных конкурсов из России, США, Кореи, Китая и Японии.

Информируем также читателей журнала «Балет», что в Финляндии с 25 мая по 7 июня 2012 года состоится очередной конкурс
«HELSINKI INTERNATIONAL BALLET COMPETITION»
на сцене Финской национальной оперы.

Конкурс проводится по двум возрастным группам:

МЛАДШЕЙ 15-19 лет

и СТАРШЕЙ 20-25 лет.

ПРОГРАММА:

Первый тур

исполняются 2 вариации или одно па де де из классических балетов XIX века.

Второй тур

современная хореография (дуэт или соло).

Третий тур (финал)

классическая хореография (2 вариации или одно па де де) и современный танец.

Все подробности на сайте конкурса www.balcompheh.fi

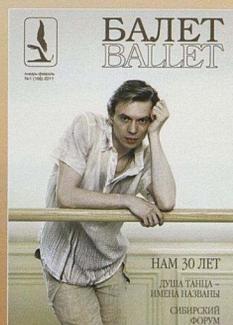
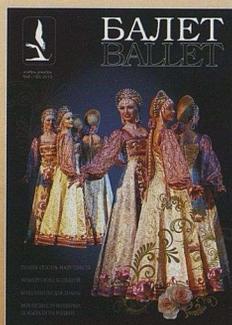
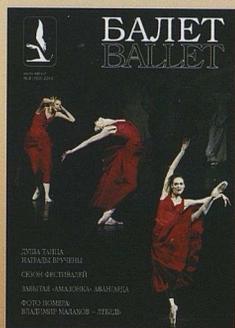
E mail: info@balcompheh.fi

БАЛЕТ

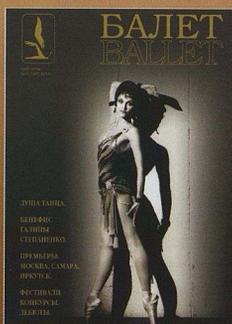
Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Линия.
Балет



Студия
Антре

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год

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) 680-90-88, e-mail: public@akc.ru

ООО «МК-Периодика», тел.: (495) 672-70-42

(для иностранных подписчиков) www.periodicals.ru



Директор театра – кто он?

Что даёт право быть назначенным на этот пост, а что позволит исполнить свой долг в этой должности? Служащий, чиновник-управленец, продюсер... Из чего складывается эта уникальная профессия? Перечислить имена вошедших в историю директоров можно буквально наперечет. Что же касается музыкального театра, театра оперы и балета определить профессиограмму почти невозможно. Потому предполагаем, что эта профессия – есть призвание. И владеет ей тот, кто имеет чутье, уважение к таланту коллег, дар психолога и высочайшую культуру управления людьми. К этому, конечно, хотелось бы приплюсовать владение современной продюсерской школой и финансово-экономической системой нашего времени. Вот почему правомочна характеристика – уникальная профессия.

Ведь сама структура театра оперы и балета – это соединение нескольких лидерных организмов: оперной труппы (солисты, хор), балетной (артисты кордебалета, солисты), оркестра (дирижёры, музыканты) и руководимых художником постановочных цехов, а также всех служб административного характера. И столь неоднородный состав под крышей общего театра должны функционировать в едином плано-экономическом режиме. И что самое главное – в атмосфере творчества. Слышать дыхание этого «симфонического» организма дано немногим. Тем важнее понять: что он директор театра оперы и балета и где формируется эта уникальная профессия – призвание. Ясно одно: знание музыкальной оперно-балетной культуры может и должно стать путеводителем в эту профессию, а открытость к познанию – термометром успеха. Быть личностью, без чего невозможно руководить людьми, и вместе с тем ни в коем случае не пытаться подменить их в профессии, а раствориться в творческом лидерстве других: режиссёров, дирижёров, хормейстеров, хореографов, художников, певцов, музыкантов, танцовщиков, – оценить их талант и уникальность знаний и объединить в едином процессе: творец – зритель.

Беда многих театров именно в отсутствии на должности директора **личности**, чей слух и чутье невоспитанны и дремлют в нежелании каждый день осваивать специфические глубины жизни театра под названием опера и балет. А ведь только тогда базовая профессия (продюсер, управленец, режиссер, музыкант...), дающая право на назначение на этот пост – может стать залогом призвания и признания.

В этом секрет **творчества** – директора на театре.

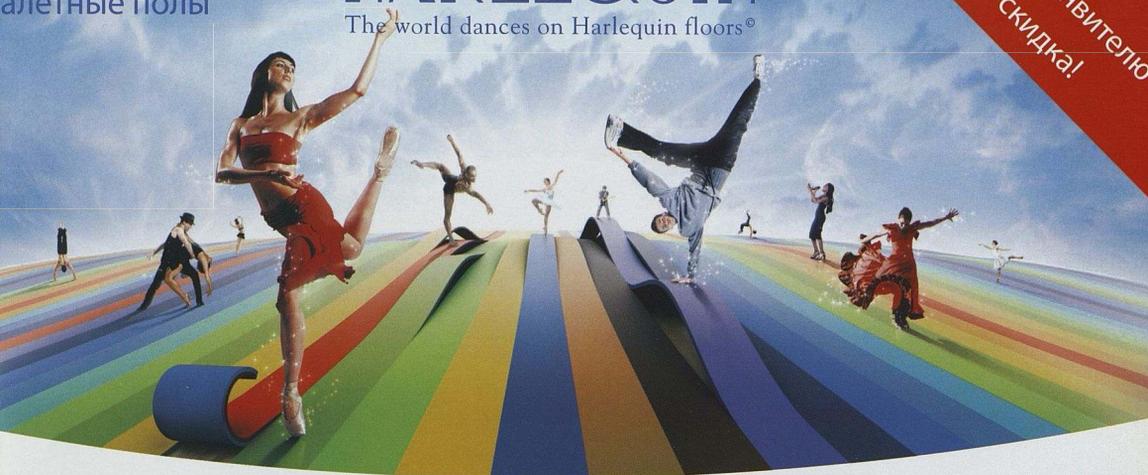
Валерия УРАЛЬСКАЯ

№1 в мире
алетный линолеум
алетные полы

HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®

Предъявителю
скидка!



«Московская Государственная
Академия Хореографии выбирает
Арлекин КАСКАД™»



Леонова Марина Константиновна

«Большой Театр доверяет качеству полов
Арлекин»



Сергей Юрьевич Филин,
художественный руководитель балета
Большого театра России



«Московский академический музыкальный
театр имени К.С.Станиславского и
Вл.И.Немировича-Данченко выбирает
Арлекин СТУДИО™»



Дополнительная информация и
образцы по телефону

(8-10) 352 46 44 22

info@harlequinfloors.com

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

www.harlequinfloors.com

Светлана Захарова
Балерина Большого театра и звезда мирового балета



Triumph



Miracle



Maya-1



Vaganova



Grishko-2007

Grishko®



Салоны-магазины Grishko:

Москва

3-ий Крутицкий пер., д.11, тел.:(495) 287 4577
ул. Тверская, д.12, стр. 7, тел.:(495) 694 4400/4300
e-mail: info@grishko.ru

Санкт-Петербург

ул. Гороховая, д.30, тел.:(812) 310 4805
e-mail: spb@grishko.ru

Новосибирск

ул. Красный проспект, д.220/5, офис 321,
тел.:(383) 227 7085, 362 0623
e-mail: grishko@ngs.ru

Киев

ул.Саксаганского, 22Б, тел.:(38044) 248 7157/58
e-mail: grishko@i.ua

www.grishko.ru