



БАЛЕТ BALLET

март-апрель
№2 (173) 2012

Лауреаты
«Души танца»

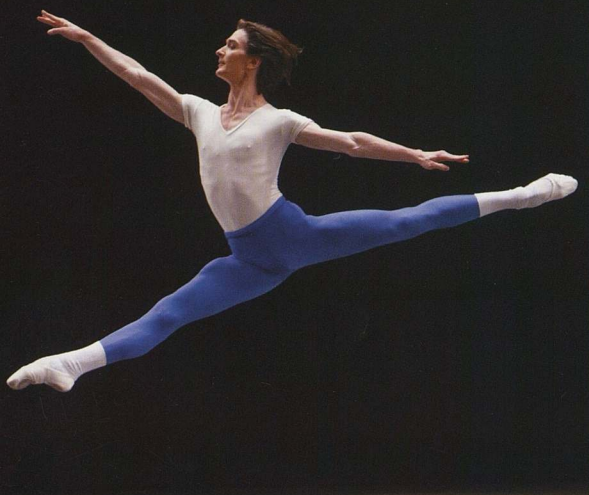
Театр «Ла Скала»
«тряхнул»
старинной

Начо Дуато
познакомился
с Мариусом
Петипа



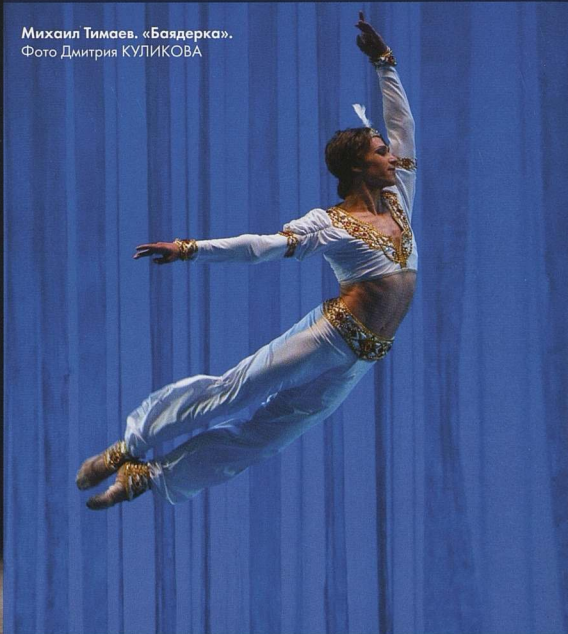


Алексей Мелентьев.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Владислав Лантратов. «Класс-концерт».
Фото Михаила ЛОГВИНОВА

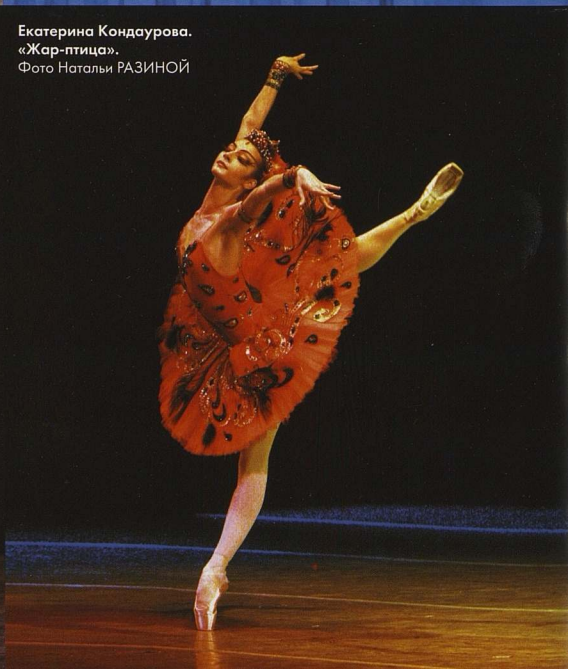
ЛАУРЕАТЫ «Душа»



Михаил Тимаев. «Баядерка».
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Анна Оль. «Анюта».
Фото Александра МИЩЕНКО



Екатерина Кондаурова.
«Жар-птица».
Фото Натальи РАЗИНОЙ

ПРИЗА

танца»



Виктор Никитушкин

Михаил Логвинов



Ольга Пона

Наталья
Зозулина



Леонора
Куватова

Геннадий
Рукша

Наталья Таборко



Светлана Лунькина



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 2 (173)
МАРТ-АПРЕЛЬ 2012
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BAILET



ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»

- 4 Н.Жиленко. **Леонора Куватова**
6 В.Ганева. **Наталья Таборко**
8 Е.Коновалова. **Геннадий Рукша**
10 О.Алекса. **Алексей Мелентьев**
12 Е.Васенина. **Ольга Пона**
14 А.Борзов. **Виктор Никитушкин**
16 Л.Абызова. **Екатерина Кондаурова**
18 А.Фирер. **Светлана Лунькина**
20 А.Перелович, Т.Антипьева. **Анна Оль**
22 П.Ященков. **Владислав Лантратов**
24 Н.Садовская. **Михаил Тимаев**
26 В.Котыхов. **Михаил Логвинов**
28 В.Кулагина, А.Корчагина, С.Палетин.
Наталья Зозулина

ФЕСТИВАЛИ

- 30 **В.Урин.**
Мой взгляд на фестиваль

ПРЕМЬЕРЫ

- 32  **В.Модестов.**
Фейная сказка
Пьера Лакотта

- 34 

Н.Зозулина. Третий путь

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

Ю.П.БУРЛАКА
В.В.ВАНСЛОВ
Г.В.ИНОЗЕМЦЕВА
В.Г.КИКТА
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
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

ЮБИЛЕИ

38



Я.Седов. Истины лебеда

КАФЕДРА

42 **Ю.Рязанова.**

Зарубежный балетный театр
в 60-90-х годах XX века: изменения
в лексике и структуре спектакля

ГАСТРОЛИ

44



П.Яценков.
Итальянские
раритеты

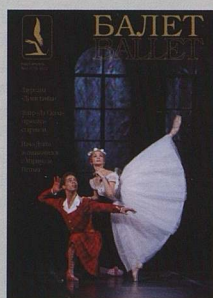
46



В.Котыхов.
Живое воплощение грёз

POST SCRIPTUM

50 **В.Уральская.**
Слово за зрителем



**На первой
странице обложки:**

Евгения Образцова
(Сильфида) и Тьго
Бордин (Джеймс)
в балете «Сильфида».

Фото
Дмитрия КУЛИКОВА

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», 2012

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:

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».

«Мэтр танца»

Леонора Куватова



Её танец незабываем. Увидев однажды Леонору Куватову на сцене, зрители старались попасть на спектакли именно с её участием.... Это светлые, романтические страницы истории башкирского балета. Классическая техника вагановской школы, безусловно, была основой мастерства балерины. Но её танец не был бы столь выразителен, если бы не потрясающий лирико-романтический дар и утонченность натуры.



Первое эмоциональное потрясение Леоноры Куватовой связано с... балетом. Маленькой девочкой она увидела на сцене «Умирающего лебедя» Сен-Санса в исполнении замечательной башкирской балерины Зайтуны Насретдиновой. Её переполнили восхищение и желание – стать балериной. Хотя кто из девочек не мечтает об этом... Но у Леоноры детские грёзы переросли в осознанную цель.

Когда пришла пора решать – быть или не быть, родители воспротивились, не захотели отпускать дочку в далёкий Ленинград. Уговаривали их всем домом, где, кстати, обитали башкирские знаменитости, в том числе Зайтуна Насретдинова, Халыф Сафиуллин, Гузель Сулейманова, Нариман Сабитов. Уговорили.

Думая об искусстве балерины Куватовой, её таланте, необыкновенном обаянии, невольно обращаешься к самым истокам: Ленинград, улица Зодчего Росси, учителя, знаменитые, как само училище. Например, Александр Иванович Пушкин, который учил Нурева и обратил внимание на способную девочку, землячку Рудольфа. А с какой благодарностью и сейчас Леонора Сафиевна вспоминает уроки своего профессора Ирины Александровны Трофимовой!

Ещё ученицей Леонора станцевала Машу в «Щелкунчике». Её Принцем был Миша Барышников. Два года очаровательный дуэт радовал публику на прославленной Кировской сцене. Девочка училась с каким-то вдохновенным удовольствием. Музыкальная, пластичная, с большим шагом, красивым вра-

щением, она радовала педагогов и внушала большие надежды.

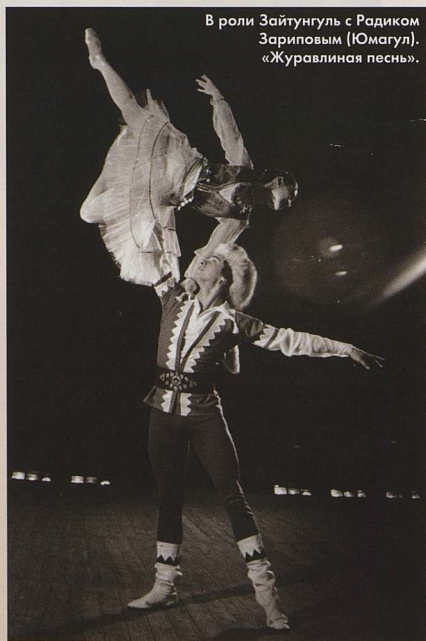
После окончания Ленинградского хореографического училища Леонора Куватова отвергла самые лестные предложения и приехала в родную Уфу. С 1967 года она солистка Башкирского государственного театра оперы и балета. За четверть века станцевала ведущие партии в балетах русской, национальной и балетной классики. Одетта, Аврора, Мария, Золушка, Сольвейг, Жизель, Сильфида, Китри, Зайтунгуль...

Первая партия, исполненная на уфимской сцене – Айсылу в балете Наримана Сабитова «Люблю тебя, жизнь». Затем были «Страна Айгуль», «Гульназира». Работа, общение с Нариманом Гилязовичем, не только талантливый композитором, дирижером, но незаурядной личностью, умным, душевным человеком, стали для балерины школой мастерства. Она поняла: мало уметь танцевать, нужно быть актрисой, создавать характер.

Как пригодился этот опыт в работе над «Журавлиной песней», жемчужиной национальной хореографии! Невозможно танцевать Зайтунгуль, не обладая ярким драматическим дарованием. Педагогом-репетитором Леоноры была первая Зайтунгуль – Зайтуна Насретдинова. Эта роль очень дорога Леоноре. Теперь она вырос-

тила своих Зайтунгуль – Римму Закирову, Гульсину Мавлюкасову.

Классика была для балерины родной стихией. Её Одетта пленяла бесконечной нежностью, сказочной таинственностью, поэзией первой любви. И всё это при безукоризненной технике, чистоте пластического рисунка, отточенности поз. Балетная критика отмечала своеобразие её трактовки образа Одиллии. «Куватова не танцует открытое коварство, – писала балетовед Э.Бочарникова. – Всем заостренным



В роли Зайтунгуль с Радиком Зариповым (Юмагул).
«Журавлиная песнь».

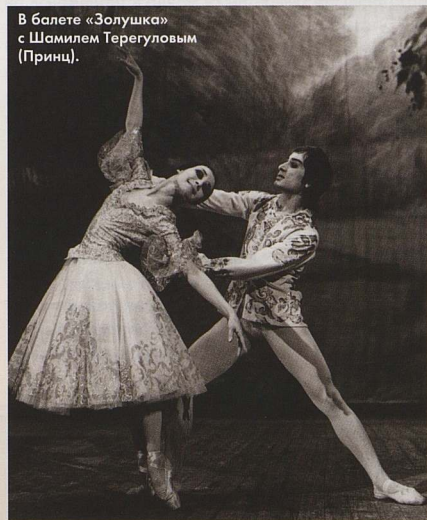
рисунком танца, колючим бисером знаменитых фуэте она подчеркивает как бы изменчивую натуру Одиллии, злой блеск её обольстительной игры. Этот приём свидетельствует о высоте художественной культуры балерины».

Одна из любимых ролей и одна из вершин творчества балерины – Жизель. Нежность, доверчивость, радость первой любви сменяется трагическим прозрением, недоумением, невозможностью до конца осознать обман и крушение надежд. Сумасшествие бедной девушки настолько проникновенно было сыграно, что зал замирал, опережая чувствам героини. В белом акте балерина совместила, казалось бы, несовместимое – неземную лёгкость призрака и живое человеческое чувство. Сама Леонора Сафиевна с гордостью говорит: «Если мне что-то и удалось, так это Жизель».

Куватова блестяще владела техникой классического танца, но ей подвластна была и стилистика современной хореографии. Помню её в программе одноактных балетов «Орфей» и



«Мазурка» Скрыбина
в хореографии
К.Я.Голейзовского.



В балете «Золушка»
с Шамилем Терегуловым
(Принц).

«Сестра Керри» (балетмейстер В.Могильда). Прекрасные работы начала восьмидесятых, когда балерина была на пике творческой зрелости, полно раскрыла свою индивидуальность, свободно владела всеми пластами хореографической лексики. Танцует в любом стиле, Куватова покорила лёгкостью, изяществом, приподнято-романтическим отношением к своим героиням.

Леонора Куватова объездила, без преувеличения сказать, весь земной шар. Если перечислять места, где она побывала, нужно назвать все части света и десятка полтора стран и госу-

дарств. Многочисленные гастролы, турне вместе с первыми танцовщиками Советского Союза, России. Причем башкирская балерина выступала на равных с признанными звёздами. Танцевавший с Куватовой в дуэте Вячеслав Гордеев с удовольствием вспоминает совместные выступления: «Леонора обладает тем редким даром, который называется харизмой. Всегда занижающая самооценки, очень тихая, в жизни, она на сцене каким-то чудесным образом раскрывалась, расцветала, творила вольно и экспрессивно».

Концертный репертуар Куватовой украшали номера в постановке Касьяна Голейзовского: «Мазурка» А.Скрыбина, «Вальс» И.Штрауса, «Арлекинад» Р.Дриго.

Любимым партнёром на сцене был Шамиль Терегулов. Много лет их связывал и творческий союз, и жизненный. Вместе танцевали в «Лебедином озере», «Шурале», «Легенде о курае», «Золушке»... Пропели и свою «Журавлиную песнь». После безвременной кончины Шамиля Ахмедовича художественное руководство башкирской балетной труппой как-то естественно перешло к Леоноре Сафиевне.

Не у всех балерин уход со сцены проходит безболезненно. Леонора Са-

фиевна очень мудро считает педагогическую работу естественным продолжением творческой жизни, в которой появилась новая единица измерения – ученики. Вот куда перетекает огромный сценический опыт, накопленный в театре и во время многочисленных турне, гастролей по всему миру. Ученикам она отдаёт всё, что знает и умеет.

А награда? Что может быть отраднее для педагога, чем успехи питомцев! Леонора мечтала, чтобы её ученица танцевала в знаменитом театре. Мечту осуществила Наташа Сологуб: восемь лет она выступала на сцене Мариинского театра, дважды лауреат премии «Золотая маска». Сейчас Наташа танцует в Дрезденском театре. Её выступления в спектаклях «Жизель» и «Баядерка» стали яркими эпизодами фестивалей имени Р.Нуреева. К

радости и гордости Леоноры Сафиевны. И нынешние её подопечные с жадностью перенимают высокую хореографическую культуру своей наставницы.

Как педагог Леонора Куватова востребована и за рубежом: она работала вместе с Шамилем Терегуловым в балетной студии известной японской балерины Еко Цукamoto, позже преподавала классический танец в Италии, Турции. Нелегко нести бремя двойного художественного руководства – в театре и в Башкирском хореографическом колледже имени Р.Нуреева. Авторитет народной артистки России и Башкортостана, лауреата Государственной премии республики имени Салавата Юлаева Леоноры Куватовой, её обширные творческие связи помогают в проведении ежегодных международных фестивалей имени Р.Нуреева с участием звёзд мирового балета, в организации зарубежных гастролей театра и колледжа, подготовке ярких премьер. Ей удалось договориться с Юрием Николаевичем Григоровичем о постановке его балета «Корсар», которым откроется очередной нуреевский фестиваль в конце театрального сезона. Всё это требует невероятного физического и душевного напряжения. Но ведь характер у Леоноры Сафиевны балетный! Что это такое? Вот как она сама говорит:

«Для танцовщика нет слова «хочу», есть только «надо».

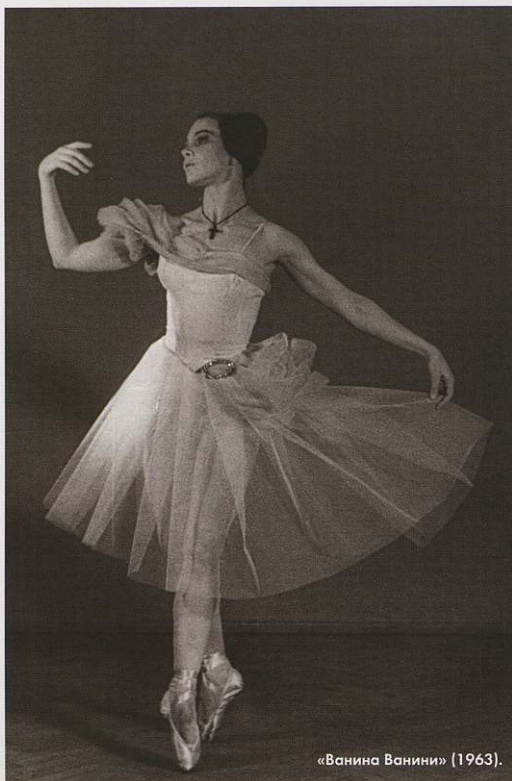
Нина ЖИЛЕНКО

Фото предоставлены театром

«Учитель»



Наталья Таборко



В Большой театр артисткой балета Наталью Таборко приняли в 1949 году, после окончания Московского хореографического училища. В то время на сцене царили прославленные Уланова, Лепешинская, Плисецкая, Мессерер... Молодежь, занятая в кордебалете, получила счастливую возможность обучаться мастерству «вживую». Овладение стилем, техникой, добавление красок в сольные партии – так началась работа, которая скоро была замечена мастерами.

Наталья Таборко попала в «семёновский полк» – мастерскую «первой советской балерины», легендарной Марины Семёновой. Вообще за всю бытность танцовщицей ей очень везло как с учителями – Семёновой, Голейзовским, Авалиани – так и с партнёрами – М.Лиепой, А.Лапаури, Б.Хохловым...

И вот первая ведущая роль – Диана Мирейль в «Пламени Парижа». «Передо мной, молодой артисткой, поставили сложные технические и актёрские задачи – с ними удалось справиться...» – вспоминает Наталья Михайловна. Работа получилась яркой, запоминающейся. После неё одна за другой пошли большие партии. Фея Сирины в «Спящей красавице», Хасинта в «Лауренсии», Зарема в «Бахчисарайском фонтане», Мирта в «Жизели». Очень быстро сложился огромный сольный репертуар – более 50 ролей. Дающих простор для творческой интерпретации, требующих таланта и большой самоотдачи. Случались экстремальные истории, вроде срочного ввода в балет «Конёк-Горбунок», когда пришлось учить партию днём, а вечером уже выходить на сцену.

Множество гастролей: США, Англия, Япония, Ливан, Сирия, Польша... и снова в дорогу, уже в качестве педагога. Преподавательская деятельность началась с учебы на балетмейстерском отделении ГИТИСа. Затем два года работы в Детском музыкальном театре, отку-

да самых талантливых своих актрис Таборко увела в Государственный академический Театр классического балета.

Тогда это был ещё концертный ансамбль СССР «Классический балет». Наталья Михайловна стала в нём балетмейстером-репетитором. Остаётся им уже 35 лет.

Задача здесь непростая: привести актёров разных школ танца к общему академическому «знаменателю» Большого театра. Находить со всеми общий «хореографический



Наталья Таборко с руководителями Театра классического балета Натальей Касаткиной и Владимиром Васильевым на репетиции (1980).

язык – педагогический дар. Опыт у Натальи Михайловны есть даже в усложненном, «иноязычном» варианте. Когда-то она помогала ставить корейской танцовщице дипломный спектакль «Мой Вьетнам», удачно вписавшийся в репертуар Театра классического балета. Со всемирно знаменитым балетным реставратором Пьером Лакоттом работала над постановкой «Натали, или Швейцарская молочница».

Не одно поколение учеников переняло у тонкого, душевного преподавателя секреты актёрского мастерства, стремление к техническому совершенству, «интеллектуальность» танца. Её ученики органично входят в роль. «Физический труд должен заставлять думать», – любит говорить Наталья Михайловна.

Медаль за трудовую доблесть, звание Заслуженной артистки РСФСР, прославленные ученики по всему миру... Международные награды и громкие имена которых по праву принадлежат и их педагогу, Наталья Михайловна Таборко. Среди них: Владимир Малахов, Татьяна Палей, Вера Тимашова, Александр Горбачевич, Екатерина Березина, Наталья Огнева... Марина Ржанникова, которая двадцать лет работает с Натальей Михайловной Таборко, говорит:

«У каждого педагога есть свои особенности. У Наталии Михайловны это – необычайная энергетика. Даже если приходишь на репетицию в плохом настроении, совершенно без сил – она своей энергией, своим настроем так заводит зал, что уже в конце, после занятий, понимаешь, что проделана огромная работа, репетиция окончена, а ты полон сил».

А Галина Сабирова, заслуженная артистка Башкортостана вспоминает в одном из интервью: «С педагогом Натальей Михайловной Таборко мы готовили концертную программу. Помню, Наталья Михайловна пригласила меня к себе домой и много, страстно говорила о балете. «Как ужасно, – восклицала она, – когда балерина танцует и ясно, что вот сейчас будет делать пируэт! Надо смотреть Уланову, которая незаметно и естественно уходит в пируэт, – просто потому, что хочет отвернуться от партнера, грустит или смущается...»

С уважением и любовью отзываются о Наталье Михайловне и руководители Театра классического балета Наталия Касаткина и Владимир Васильёв: «Совсем недавно, у нас, тогда начинающих ещё балетмейстеров, она блестяще исполнила заглавные партии в «Ванине Ванини» и «Весне священной» – прекрасных спектаклях 60-х годов. И вот уже более 35 лет Наталья Михайловна воспитывает новые поколения талантливых артистов».

С Марисом Лиепой (Принц)
в «Золушке» (1963).



Фото предоставлены театром.

«Одухотворенная, умная, профессионал высочайшего класса», – так говорят о ней ученики – блистательные танцовщицы и настоящие личности.

Признательность, которую мы испытываем к Наталье Михайловне, невозможно выразить словами. Только в танце, блестящем, умном, одухотворённом танце её благодарных учеников, выражается всё восхищение талантом и трудолюбием педагога».

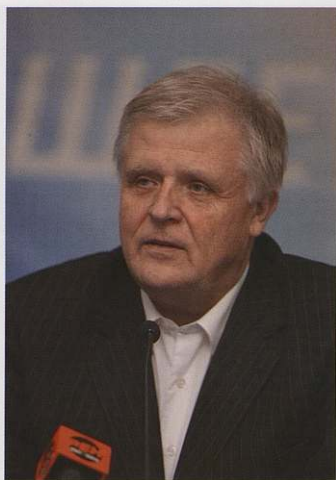
Виктория ГАНЕВА

На занятиях с Натальей Огневой. Фото Дмитрия КУЛИКОВА



На занятиях с Мариной Ржанниковой. Фото Дмитрия КУЛИКОВА





«Рыцарь танца»

Геннадий Рукша



В детстве он мечтал стать дипломатом, морским офицером и артистом балета. К последней мечте даже попытался приблизиться – занимался в балетной студии при Красноярском театре музыкальной комедии. Студию возглавляла легендарный педагог Таисия Евгеньевна Куржи-ямская, воспитавшая большую плеяду артистов. Она отговорила юного Геннадия Рукшу от карьеры танцовщика – его физические данные были не для балета. Но любовь к этому виду искусства сохранил на всю жизнь. И немало сделал для развития хореографического искусства в Красноярском крае. Бывший министр культуры Красноярского края, а ныне советник губернатора края по культуре Геннадий Леонидович Рукша рассказывает о своих балетных увлечениях.

Первые впечатления

«Мои первые впечатления о балете достаточно ранние, ещё со школьного возраста. В Красноярском театре музыкальной комедии тогда ставили полноценные балетные спектакли. Одно из моих первых воспоминаний – балет «Бахчисарайский фонтан». Зарему в нём танцевала Ольга Грабовская, а Гирея – Лев Барышев, потрясающие артисты. В 14 лет я впервые оказался в театре оперы и балета – на каникулах в Свердловске увидел «Щелкунчика». Спектакль произвёл на меня огромное впечатление, и оно отразилось на всей моей дальнейшей жизни.

Потом я видел много прекрасных балетных спектаклей в разных театрах. Но всё-таки особенное влияние в ранние годы на меня оказал Пермский театр оперы и балета, который в 70-е годы переживал свой расцвет и нередко бывал на гастролях в Красноярске. Этот театр, в свою очередь, находился под влиянием ленинградской школы, школы Кировского театра. Именно в исполнении пермяков я впервые увидел одноактные балеты – «Шопениану», «Пахиту».

Под влиянием Годенко

«Я счастливый человек. В моей жизни было много встреч с выдающимися артистами балета, педагогами, хореографами, со многими я дружу. Мою любовь к хореографическому искусству в разных его формах очень укрепила встреча с Михаилом Семёновичем Годенко и многолетние контакты с ним. Я бережно храню память об этом человеке. Именно он сформировал во мне многие личные качества – в отношении к артистам, к сценическому труду, в понимании искусства. С тех пор, как в Красноярске появится свой театр оперы и балета, я не пропустил в нём ни одной премьеры, знаю всех артистов по именам.

Помню, как мы с Михаилом Семёновичем смотрели первое выступление Натальи Чеховской в Красноярске, в партии Жизели. Он сказал: «Поверь мне, это будет очень серь-

езная большая балерина». Так и случилось. Его способность увидеть артистический потенциал в пластике человека была поистине уникальна. Уникальна его стилистика, которая пережила своего творца, как это уже подтвердило время – его танцы не устаревают. Что показали и недавние ноябрьские гастроли Ансамбля танца Сибири в Москве».

Важность школы

«Я очень хорошо помню, как создавалось Красноярское хореографическое училище. На первом этапе я был его директором, совмещая это с должностью начальника отдела искусств и учебных заведений в краевом управлении культуры. Сначала это было отделение местного училища искусств, и в нём учили только народников. Через год хореографическое училище стало самостоятельным, в нём появилось также и классическое отделение.

Для меня чрезвычайно важен весь комплекс хореографического искусства, включая школу. Причем школа – я в этом глубоко убеждён – начинается не в стенах хореографиче-



На открытии выставки в Красноярском хореографическом колледже.



После спектакля в Красноярском театре оперы и балета.

Фото из архивов театра и колледжа.

ского училища или колледжа. Необходим ещё и дошкольный период – многочисленные любительские коллективы, которые должны подготовить детей. И дать им осмысленное понимание, что они выбирают редкую, сложную и в то же время прекрасную профессию.

Также важно понимать, что недопустимо терять нити элементов, составляющих культурное пространство территории. Допрофессиональная подготовка в любительских коллективах не может существовать в отрыве от школы, точно также как школа не может развиваться вне театра или ансамбля».

Проблемы и перспективы

«Я убеждён, что искусство в стране должно находиться в постоянном доброжелательном взаимодействии с властью. Тогда это приносит качественные плоды – как, например, фестиваль народного танца «Истоки. Время перемен», который Министерство культуры Красноярского края провело совместно с редакцией журнала «Балет». Это был серьёзный диалог культур».

Нужно всё время инициировать новые постановки в больших государственных коллективах и давать молодёжи возможность ставить. Я считаю, что, как бы ни модифицировался общий театральный процесс, балет всегда будет существовать в двух направлениях – истинном классическом и в модерне. И я поддерживаю руководителя Красноярского театра оперы и балета Сергея Рудольфовича Боброва, который развивает оба эти направления.

В классическом танце меня волнует феминизация процесса подготовки – очень большие проблемы с набором мальчиков. И это прямая забота государства. К сожалению, на федеральном уровне не всегда понимают, что служение родине может быть не только в армии. И что артисты отдают этот долг на сцене – в разные периоды истории нашей истории творческие коллективы поднимали боевой дух воинов своим искусством.

Мой хобби тоже связано с балетом – я много лет коллекционирую отечественный фарфор. Почетное место в нём занимает тема, связанная с балетом. Что ни удивительно – скульпторы всегда любили балет потому, что нет более совершенного тела, которое представляло бы собой гармонию мышц с мыслями и чувствами».

Елена КОНОВАЛОВА

Балетные и театральные принадлежности

Дебют
САЛОН

Товары для занятий:

- хореографией
- балльными 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")



Фото Дмитрия КУЛИКОВА

«Рыцарь танца»

Алексей Мелентьев



Алексей Мелентьев родился в Москве. Окончив музыкальную школу, он по конкурсу поступил в ЦМШ. После вступительных экзаменов с единственной на курсе оценкой 10 баллов был принят в Московскую государственную консерваторию имени П.И.Чайковского в класс профессора Л.В.Рошиной. Ещё будучи студентом консерватории, Алексей работает в труппе Бориса Мягкова. Там он осваивал новую специальность – концертмейстер балета. Консерваторию Алексей Мелентьев закончил с красным дипломом, и в 1991 году его принимают в Большой театр.

Алексей аккомпанировал М.Плисецкой, Н.Бессмертной, И.Лиела, Ю.Посохову, С.Филину и другим звездам балета. На счету Мелентьева около полутора десятков различных одноактных балетных спектаклей, сыгранных соло или с оркестром в Большом театре, а также в Лондоне, Токио. Сейчас в репертуаре пианиста идущие на сцене ГАБТа спектакли «Рубины» и «Ремансос».

Борис Акимов, балетмейстер-репетитор Большого театра:

«Если вы спросите любого, кто работает в балетном театре, что отличает концертмейстера-Мелентьева от просто концертмейстера, то конечно, прежде всего, скажут, его высокий профессионализм.

Когда Алексей только пришёл в Большой театр, уже было видно, что он очень чувствует и понимает балетную специфику. Я не помню, чтобы с этим концертмейстером были какие-то проблемы на репетициях, в классах. Он органично влился в наш процесс. В чем его преимущество? Многие концертмейстеры хорошо аккомпанируют, прекрасно играют, но порой останавливаются в своём развитии. Алексей же всегда в движении, поиске.

Алексей играет чисто, технично, виртуозно. Но это достигается большим трудом. Любую свободную минутку он использует для самосовершенствования. Часто бывает – я вхожу в зал, никого из артистов нет, только играет Мелентьев. Как правило, это известные классические произведения, сложные



Перед началом занятий.
Фото Михаила ЛОГВИНОВА

авторы. Иногда он играет просто, чтобы не заикливаться только на нашем деле, на том, чем он занимается каждый день. Его часто приглашают аккомпанировать на международные балетные конкурсы. Если в театр приезжают иностранные хореографы или звучит очень сложная музыка, например Стравинского, то в первую очередь зовут

Мелентьева. Кроме того, что он играет на уроках, репетициях, он солирует и в балетных спектаклях. А ведь это очень сложная музыка, и чтобы сыграть в оркестре Большого театра, нужно постоянно держать себя в форме.

Плюс ко всему Алексей Мелентьев обладает редкой профессиональной памятью. Иногда репетируя в зале



На концерте. «Айседора». Фото Михаила ЛОГВИНОВА

определённый балет, у танцовщика или балерины возникает настроение пройти какую-то другую вариацию. Обращаются к Алексею, и он играет наизусть».

Валерий Оксер, концертмейстер балета Большого театра:

«С первых шагов работы в театре Алексей поражал коллег необычайной работоспособностью, целеустремлённостью, жадной познания всего нового и творческим отношением к работе. Алексей участвует во всех новых постановках балетного репертуара, постоянно совершенствует своё профессиональное мастерство, как концертмейстер балета, а также как великолепный солист оркестра в таких спектаклях, как «Паганини», «Рубины» и многие другие. За время работы он принимал участие в Международных балетных конкурсах, трижды удостоился звания «Лучший концертмейстер» в Киеве, Перми, Москве.

Алексей – концертмейстер высокой эрудиции, профессионального мастерства, всегда в центре творческой работы».

Нина Семизорова, балетмейстер-репетитор Большого театра:

«С Алексеем Мелентьевым я познакомилась ещё, будучи артисткой театра. Уже тогда он привлекал тем, что прекрасно понимал балет. Он не просто присутствовал на репетиции, а запоминал, какие акценты делает балетмейстер во время репетиций и постановок. Теперь, когда я работаю в театре педагогом, я ещё больше оценила эти качества. Потому что, если концертмейстер помогает педагогу, то репетиция становится более насыщенной. Своими музыкальными акцентами он помогает артисту в раскрытии роли. Помимо этого замечательного качества Алексей обладает огромной музыкальной памятью. Ему не нужен клavier, его клavier – это голова. Он может сыграть любой ба-

лет, любую партию, причем сохраняя тот темп, ту выразительность, которые нужны именно для выступления. Я это очень ценю, и когда нужно сделать что-то «с купюрами» или для концертной программы, его мнение очень важно.

Алексей – муж балерины Нины Капцовой. Они гармонично дополняют друг друга. Я наблюдаю, как они вместе работают. Конечно, не всегда всё гладко. Нина иногда спорит о темпе, отталкиваясь от своего внутреннего состояния, но Алексей хорошо знает, как дирижёр будет вести спектакль, настаивает на своём видении темпоритмов и объясняет необходимость следования именно им.

Алексей присутствует на всех репетициях каждой балерины, знает нюансы партии не только как музыкант, а видит даже некоторые ошибки исполнительницы. Можно сказать, что он уже может вести репетиции как педагог».

Материал подготовлен Олесей АЛЕКСА



Урок закончен! Фото Михаила ЛОГВИНОВА

«Рыцарь современного танца»

Ольга Пона



Самый известный современный хореограф Челябинска Ольга Пона интересна тихим драматизмом своей судьбы и выразившими судьбу переменами в эстетике её танца. Факты юности складываются в энергетический пучок, обусловивший первый важный этап творчества: её мать была не только убеждённой коммунисткой, она была театралкой и, когда в южно-уральский городок Новотроицк приезжали на гастроли театральные коллективы, актёры и режиссёры часто останавливались в их доме. Гости и хозяйка дома, конечно же, много говорили об искусстве. «За компанию» с подругой законченный челябинский институт культуры выявил интерес к народному и классическому танцу и голод на интересный самобытный танец всех стилистик и жанров. Недостаточность программы обучения сформировала привычку к постоянному самообразованию и волю к поиску и созданию авторского хореографического высказывания. Уже в 1992 году был основан Театр современного танца Ольги и Владимира Поны, в котором Владимир со временем стал незаменимым педагогом, важнейшим человеком учебного и репетиционного процесса.



Фото Пеги КАПЛАН

Ранние работы компании были скорее явлением «визуального театра», который в России бывает причислен и к драматическому, и танцевальному театру. Скоро Ольга сделала несколько коротких танцпес с использованием элементов народного танца и её собственных движений, – эти спектакли сразу же получили признание в мире танца – речь о спектакле «Ты у меня есть или тебя у меня нет?» и миниатюре «Изнанные из рая», получившей приз на Витебском фестивале современной хореографии в 1997-м. Мастер-классы

Натали Агульник, на рубеже 1980 – 1990-х «заварившую» танцевальную революцию на Камчатке, Натали Фиксель, принцессы современного танца из новосибирского Академгородка, спектакли Леонида Якобсона, посмотренные в Свердловске, семинары American Dance Festival в Москве (5 дней на мастер-классах Мерса Каннингема!) сделали своё дело: границы мира танца раздвинулись необычайно. Большую роль сыграла поездка в голландский город Арнем в 1999-м: Пона убедилась, что в современном танцевальном искусстве нет догматических правил, которым можно обучиться и им следовать. Нужно обладать чуткостью и неустанной волей к самосовершенствованию, это гораздо важнее – и спектакли «Три девушки у окна» и «Зарисовки с натуры» продолжили успех.

Ранние спектакли были объединены темой рефлексии о жизни современного человека, живущего заброшенно. Внешне это было вполне сельский человек, немного шукшинский чудик. Он невольно ловил обрывки мировых страстей, падающих на него из атмосферы, как невидимые обломки условного «Фобос-грунта». Это в любом случае очень русский человек, который пытается себе себя объяснить среди пустоты окружающих просторов и окраин. Он тешил себя фольклором и постмодернизмом, но ни в чем толком не находил успокоения: человеку было грустно.

«Мы все продукты своей национальной культуры. Не надо ничего «черпать» из фольклора, все приходит само. Лучше не учиться, а видеть. Видеть, что делают в России, на Западе, на востоке, читать, смотреть фильмы, дышать увиденным. Я так понимаю самообразование», – говорит Пона. Её спектакли с авторским видением русского фольклора – чего стоили одни девушки у окна топless в валенках и по-деревенски повязанных платках – имели большой успех в России и на Западе, но амбиция и судьба задавала экстенсивный путь развития. Путь движения вширь был отмечен открытиями на французской платформе современного танца во французском Сен-Дени, польском Калише, закреплением успехов стали две «Золотые маски».

Пона отправилась на Запад изучать структуры танца эпохи постмодерна. Её новый спутник жизни, директор школы развития нового танца в Амстердаме Аат Хухэй стал важным человеком на этом втором отрезке творческой судьбы: уроженец Роттердама вовремя застал «золотые» 60-е и тоже внёс свою лепту в умение брать своё там, где видишь своё. Его школа всегда была «пространством возможности что-то пробовать, сделать местом, где они встречаются и сотрудничают с самыми интересными артистами и педагогами своего времени – например, хореографами американского андеграунда из Джай-



Сцены из спектакля «Пунктиры». Фото Валерия ПУСТОВАЛОВА

сон-церкви или основателем направления контактной импровизации Стивом Пакстоном, где никогда не говорили «нет» тем, кто что-то хотел попробовать делать» (цитирую интервью Натальи Курюмовой журнала ZaArt). Ольга Пона стала одним из преподавателей амстердамской школы в нулевых. Что это значит? Что обогащение себя новыми философиями движения продолжилось таким способом. Это не стало отказом от фольклорного периода. Исчез фольклорный декорум, но русский дух, её томление сохранялись и в абстрактных холодноватых работах.

«Если кто-то, посмотрев мои последние работы, скажет, что я развиваюсь в сторону жесткого, технологичного танца, то это не потому, что я освоила где-то на Западе новые способы координировать тело; это от того, в первую очередь, что на меня влияет жизнь вокруг: всё более жесткая, всё более быстро меняющаяся. Здесь, в России – не там! – над нами, нашими маленькими телами довлеет цивилизация с её многотажками, проблемами урбанизации, перенаселения и прочими проблемами», – говорит Ольга. – И чтобы выразить это, я в своих последних работах ухожу, к примеру, от эмоционального танца и начинаю работать с объектами. Здесь у танцовщиков есть непосредственные физические задачи – существовать в неудобных и даже рискованных ситуациях, сохранять равновесие, сопротивляться инерции движения – и они их решают». В философском смысле эти формальные задачи решал и герой ранних фольклорных спектаклей Поны, только теперь эти задачи перешли на более тонкий уровень, сознательно лишенный очевидной зрелищности.

Танцовщики Поны добывают в её спектаклях новое тело и придумывают с его помощью новый мир – не в этом ли одна из задач современного танца? Любопытно, в каком ракурсе увидел эту за-

дачу датский кинорежиссер Борис Бертрам, снявший в 2009 году полнометражный документальный фильм о Театре современного танца Ольги и Владимира Пона в «Танкограде» (так неофициально называют Челябинск из-за того, что в годы войны здесь на тракторном заводе производились танки). Объективным документом «Танкоград» не назовешь, это скорее мокьюментари – кино, имитирующее реальность в рамках заданной режиссёром идеи. По мысли режиссера, в Челябинске современный танец появился и развивается как следствие радиации и подземных атомных взрывов на полигонах Челябинской области в 1940-1960 годах. Какое отношение к этому имеет современный танец? По мнению Бертрама, он, как причудливый цветок, растёт вопреки радиации и одновременно – благодаря ей. Утром танцовщики преподают ритмику детям – дети всё-таки рождаются. Днём занимаются творчеством в репетиционном зале. Вечером – зарботки в ночных варьете, в перьях и боа. Получается, что Театр танца Ольги Поны осмысляет человека ядерной эпо-

хи, который, уже родившись с подсознательным опытом пережитых взрывов, упрямо продолжает творить с помощью своего тела новые смыслы, даже хорошо зная, что сложно настроенный мир так легко разрушить. Это не сибирское будто послеоатомной Японии. Это тихий шелест берёз, проглоченный и переработанный в свет ужас современной цивилизации – на тематику фильма идеально ложатся репетиции спектакля Celestial Bodies, проходившие во время съёмок. Пона предлагает спрятать драматизм существования современного человека глубоко-глубоко и посмотреть на себя как на космические объекты – отстранённые, невесомые, красивые, далёкие. Испытывая при этом жажду творить и жить, зная и чувствуя всю больную и родную почву.

И тут становится понятно – русская тема не исчезала из мировидения хореографа. Она, набрав новых красок, вошла в глобальный танцевальный контекст и там ещё будет оценена.

Екатерина ВАСЕНИНА

Фото предоставлены Театром современного танца Ольги Пона



«Ожидание».

«Рыцарь народного танца»

Виктор Никитушкин



Виктор Никитушкин появился в Ансамбле народного танца СССР (сегодня Ансамбль народного танца имени И.А.Моисеева) в 1964 году. Появился тогда, когда исторически и должен был появиться кто-то из Московского хореографического училища с классическим балетным образованием. Его педагогами были выдающиеся мастера русского балетного театра Михаил Габович и Алексей Ермолаев. Появление в ансамбле обаятельного молодого человека с приятной внешностью, к тому же хорошо подготовленного, было встречено артистами ансамбля доброжелательно. Тем более, что в это время в репертуаре коллектива было много таких танцев, где был просто необходим танцовщик именно с классическим образованием.

Ближе я познакомился с Виктором Никитушкиным во время гастролей ансамбля в США в 1965 году. Игорь Александрович Моисеев попросил меня о дружеской опеке Виктора. Это было не случайно. Первая поездка молодого артиста, масса всяких соблазнов – всё это могло сказаться не самым лучшим образом. С первых своих шагов в коллективе он продемонстрировал и чувство ответственности, и серьёзное отношение к своей профессии: много работал над собой, интересовался всем, что имело отношение к творчеству.

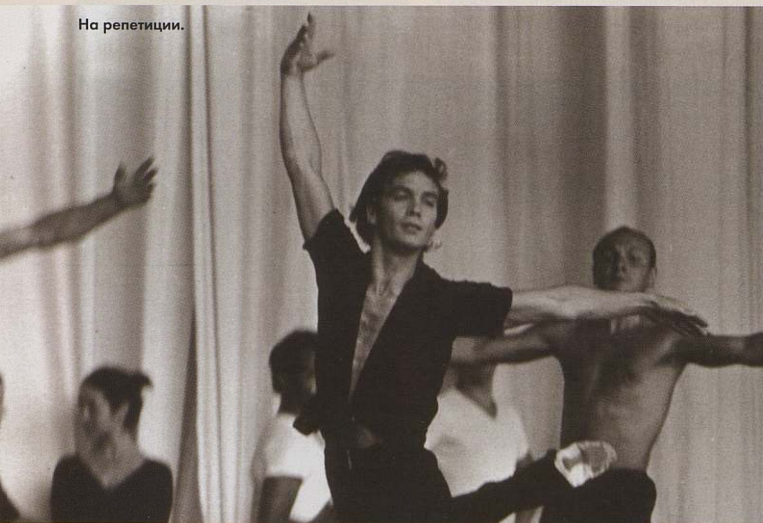
После окончания артистической карьеры Виктор Никитушкин работает педагогом-репетитором ансамбля и преподавателем классического танца в школе-студии ансамбля.

Вспоминая роли Виктора Никитушкина, стоит отметить, что его профессиональные возможности были хорошо ис-

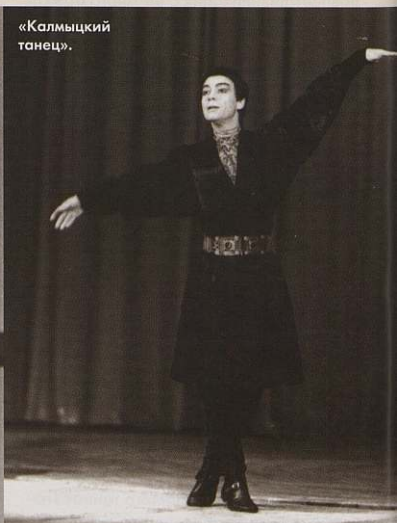
пользованы Моисеевым. Там, где была нужна классическая форма, высокий профессиональный стиль, дотянутость ног и органичная пластика рук – всё это заканчивалось обязательным приглашением в такой танец Виктора. Это и «Краковяк», «Оберек», «Арагонская хота», «Сицилианская тарантелла», «Жок», и программа «Дорога к танцу» со знаменитым «Класс-концертом».

В ансамбле Моисеева началась и преподавательская деятельность Виктора Никитушкина. Это привело его в тот дом, где он получил своё хореографическое образование, в знаменитый дом на Пушечной 4, откуда вышло не одно поколение великих артистов театра и ансамбля. В этом здании, на кафедре хореографии ГИТИСа, на отделении педагогов хореографии я с ним встретился ещё раз уже в каче-

На репетиции.



«Калмыцкий танец».





стве педагога. В глазах то же стремление к знаниям, та же серьезность и настойчивость в овладении профессией педагога на более высоком уровне, которые были необходимы ему в работе педагога-репетитора и педагога по классическому танцу в школе-студии ансамбля. Такие знания в пол-

ной мере он получил от своих наставников кафедры хореографии ГИТИСа по классическому танцу в лице Ярослава Сеха и Германа Прибылова.

А в 1995 году происходит важное событие в жизни Виктора Никитушкина: Игорь Александрович Моисеев предложил ему стать своим ассистентом.

Сегодня Виктор Александрович титулованный мастер, народный артист РФ, прошедший серьезный, творчески насыщенный путь от артиста ансамбля до педагога-репетитора родного коллектива. Он настоящий рыцарь, оружием которого является высокое мастерство и богатый опыт, накопленный за время работы в ансамбле. Его отличает то же чувство ответственности за судьбу родного, единственного в мире ансамбля.

Анатолий БОРЗОВ

Фото из архива Виктора НИКИТУШКИНА



**Бурятский академический театр
оперы и балета
ВАКАНСИИ**

- 1. Режиссер музыкального театра**
(Образование высшее профессиональное, опыт работы не менее 5 лет, наличие постановок)
- 2. Дирижер**
(Образование высшее профессиональное, опыт работы не менее 5 лет, рекомендации от известных дирижеров, видеозапись с дирижированием)
- 3. Балетмейстер**
(Образование высшее профессиональное, опыт работы не менее 5 лет, наличие постановок)
- 4. Художник по свету**
(Образование высшее профессиональное, опыт работы в музыкальном театре не менее 3 лет, наличие постановок)
- 5. Звукорежиссер**
(Образование высшее профессиональное, опыт работы в музыкальном театре не менее 3 лет)

«Звезда»



Екатерина Кондаурова

Екатерина Кондаурова в Мариинском театре танцует десять лет. В табели о рангах числится первой танцовщицей. Репертуар артистки – один из самых обширных среди её коллег по сцене.



«Кармен-сюита».



«Анна Каренина».

Кондаурова исполнила много разноплановой хореографии, но безусловный приоритет в её послужном списке занимают спектакли Алексея Ратманского. Кондаурову даже можно назвать балериной Ратманского, настолько плодотворным оказалось их сотрудничество. Сначала Екатерина танцевала в кордебалете «Золушки», потом получила партию Мачехи, одну из самых интересных в этом балете Ратманского. Гротесковая злодейка получилась по-своему обворожительной женщиной, которой в жизни не повезло: не случилось любви, не получилось женского счастья, потому-то зависть к Золушке разьедает душу. Кондаурова не оправдывает свою «нехорошую» героиню, и всё-таки в зрительских сердцах порой мелькает капля симпатии и сострадания к ней.

Ещё одна встреча танцовщицы с Алексеем Ратманским случилась в работе над балетом Родиона Щедрина «Конёк-Горбунок», где Кондаурова исполнила партию Кобылицы. Роль, которую следует причислить к ролям второго плана, артистка сделала так ярко, выразительно и стильно, что по праву сравнилась с исполнителями главных героев. В пластике Кобылицы гротеск смягчен долей иронии. Своенравная, необузданная, этакая царица лошадиного царства, она азартно (и смешно!) бьётся с Иваном, а проиграв, с достоинством, по-царски жалует ему Коней и Конька-Горбунка. Комедийная составляющая образа, задуманного хореографом, замечательно схвачена Кондауровой.

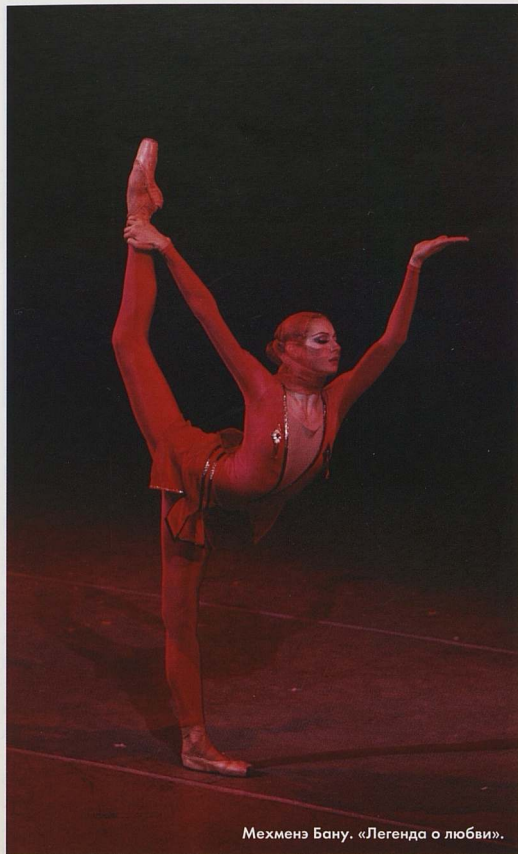
Но главной удачей союза балерины и Ратманского стала героиня в балете «Анна Каренина» Родиона Щедрина. Эту роль можно считать знаменательной вехой в судьбе арти-

стки. Партию готовили сразу три балерины, и соперницами Кондауровой были две знаменитые прима Мариинской труппы – Ульяна Лопаткина и Диана Вишнёва. Несмотря на то, что все интерпретации оказались удачными, именно Екатерина Кондаурова за роль Анны Карениной стала в 2010 году лауреатом высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит» в номинации «Лучшая женская роль в балетном спектакле». Не секрет, что национальной премией «Золотая маска» редко поощряются достижения, уже отмеченные «Золотым софитом». Тем значительней представляется присуждение Кондауровой премии «Золотая маска» в той же номинации. Такой «золотой дубль» говорит сам за себя.

Журналисты порой называют Кондаурову «балериной-вамп». С этим трудно согласиться. Холодок, некоторая отстранённость от сценических образов, пожалуй, присутствуют, но демонизма в её персонажах нет.

Москвичка Кондаурова рано покинула отчий дом: любовь к балету привела её в Петербург. Здесь в 2001 году она окончила Академию русского балета имени А.Я.Вагановой, где училась у профессора Татьяны Александровны Удаленковой, педагога традиционной петербургской школы. Чувство стиля и хорошие манеры, которые Кондаурова переняла от своей наставницы, с первых шагов помогли молодой танцовщице без проблем вписаться в труппу Мариинского театра, а ныне вносят немалую лепту в имидж интеллигентной артистки.

Высокая, светлоглазая, грациозная, Екатерина притягивает взгляд. О таких говорят: «породистая внешность». Она – настоящая красавица и не сомневается в собственной при-



Мехменэ Бану. «Легенда о любви».

влекательности. Напротив, свою красоту балерина превращает в выразительное средство, работающее на образ. Именно поэтому так хороша её Одетта в «Лебедином озере», где совершенные линии тела артистки вырисовывают внутренний мир героини. Благородная манера, гордая стать помогает создать портреты Никии в «Баядерке», Мирты в «Жизели», феи Сирени в «Спящей красавице», Зобеиды в «Шехеразаде», Кармен в «Кармен-сюите», Эгины в «Спартаке», Мехменэ Бану в «Легенде о любви».

Успех сопутствует Кондауровой и в спектаклях с бессюжетной симфонической хореографией. Здесь внутренняя сдержанность балерины, умение полностью войти в танцевальную структуру дают яркий результат. Потому-то к значительным удачам артистки можно причислить её партии в балетах Джорджа Баланчина «Серенада», «Симфония до мажор», «Четыре темперамента», «Драгоценности» («Рубины»), «Вальс».

Не обошла своим вниманием Кондаурова и современную хореографию. В солидном перечне таких работ есть балеты Уильяма Форсайта: «Steptext», «In the Middle», «Somewhat Elevated», «Approximate Sonata»; балет Дэвида Доусона «Revenge»; «Мещанин во дворянстве» (маркиза Доримена) в хореографии Никиты Дмитриевского; «Simple Things» Эмиля Фаски; сольная партия в балете «Парк» Анжелена Прельжокажа. Став первой исполнительницей партии Альмы в «Стеклянном сердце», поставленном Кириллом Симоновым, Кондаурова получила премию «Золотой сафит».

В балетной труппе Мариинского театра Екатерина нашла личное счастье, соединив себя брачными узами с танцовщиком Ислемом Баймурадовым. На сцене же постоянного парт-



Одетта. «Лебединое озеро».

нера у неё нет. Высокий уровень актёрского мастерства позволяет балерине создавать дуэты со многими артистами. Однако, чтобы вызвать у Кондауровой особый отклик, одного профессионализма недостаточно. Когда чувства партнёра созвучны чувствам балерины, происходит чудо. Так случилось, к примеру, в прошлом сезоне на «Лебедином озере», когда партию Зигфрида исполнил американский танцовщик, ныне солист Большого театра Дэвид Холберг. Нет, сдержанность не покинула Кондаурову, но её Одетта внутренне оттаяла, засветилась теплотой и нежностью. Зрители поверили, что она полюбила принца.

Такие спектакли-откровения случаются нечасто, зато запоминаются надолго. Екатерина Кондаурова способна на подобные свершения.

Лариса АБЫЗОВА
Фото Натальи РАЗИНОЙ



Альма. «Стеклянное сердце».

«Звезда»



Светлана Лунькина

Прима-балерина Светлана Лунькина – украшение труппы Большого театра. Привлекают её врожденное чувство меры, гармоничное ощущение сцены. Светлана удивительно комфортно существует в театральном пространстве, где у неё нет ни одного проходного или лишённого вкуса па.



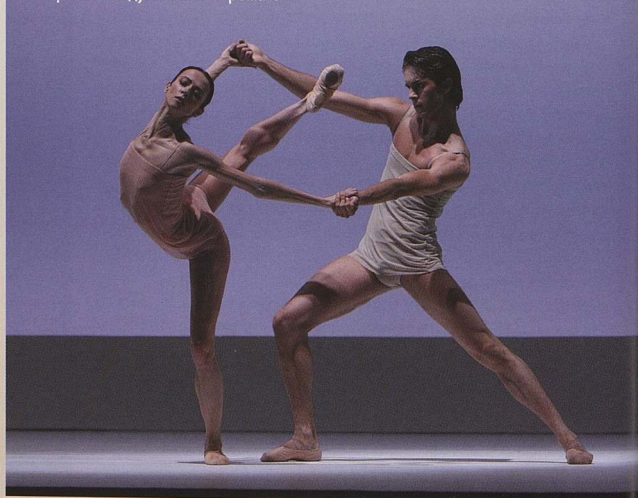
Фотоэпод.

боту «с чистого листа». По словам Светланы, всё, что она имела тогда, это па де де из «Спящей красавицы», подготовленное в хореографическом училище. Остальное ей дала Максимова, которая буквально лепила танцовщицу Лунькину, работая тщательно и делая акцент не столько на технике, сколько на огранке роли. Партии готовились без суеты, и если роль не подходила к индивидуальности балерины, её оставляли, пробовали другую. Максимова тонко подходила к индивидуальности своей ученицы, чувствовала, что именно в данный момент ей необходимо. Светлану Максимова поддерживала во всех ситуациях, и доверительный тон их отношений распространялся на любые темы – творческие и жизненные. В полночь с подробным «отчетом» о гастрольном спектакле Светлана смело могла набрать номер телефона своего педагога. Лунькина боготворила Максимова за человеческие качества, ценила в ней умение быть твердой, бескомпромисс-

Когда-то юную выпускницу Московской академии хореографии заметил на экзамене по современному танцу художественный руководитель Большого театра Владимир Васильев. Молодая балерина произвела на него впечатление своим исполнением миниатюры в свободном стиле на цыганские мотивы. Возможно, своим обликом Лунькина чем-то напоминала ему юную Максимова. Васильев пригласил выпускницу в театр и предложил ей в первый год работы приготовить партию Жизели с Екатериной Максимовой, ставшей впоследствии постоянным педагогом-репетитором и ангелом-хранителем Светланы Лунькиной. 18-летняя Светлана Лунькина стала самой молодой Жизелью в истории Большого театра.

Первые два сезона в театре Лунькина танцевала в кордебалете, готовила небольшие сольные партии в классических балетах с разными педагогами, а на класс ходила к матру академизма Марине Семёновой. Встреча Лунькиной с выдающейся балериной Екатериной Максимовой, бесспорно, подарок судьбы. Максимова начала с ней ра-

С Каримом Абдуллиним. «Хрома».





«Жизель».
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Никия. «Баядерка».

ной. Разговор всегда был откровенным, честным, без фальши. И это важный жизненный урок для молодой балерины.

Со своей любимой ученицей Максимова приготовила партию Авроры в «Спящей красавице», которую прекрасно знала, будучи в 60-70-е годы одной из выдающихся Аврор золотого века Большого театра. Она передала Лунькиной и свою партию Анюты в одноимённом балете Владимира Васильева. В «Спартаке» Лунькину привлекали трепетный облик Фригии, её дуэты со Спартаком, сочетавшие проникновенный лиризм с акробатической виртуозностью.

Естественное дыхание танца Светланы и редкая органичность на сцене вместе с артистическим обаянием сделали её не только любимицей публики, но и западных хореографов.

Ролан Пети пригласил её в свои балеты «Собор Парижской богоматери», «Пассакалия», «Пиковая дама», «Юноша и смерть», где балерина тонко передала оригинальный стиль хореографа. Пьер Лакотт предложил Лунькиной партию Аспиччи в своём балете «Дочь фараона». Знаменитая французская балерина Гилен Тесмар и директор балета Парижской оперы Брижитт Лефевр на просмотр премьерных спектаклей «Дочери фараона» прилетели именно на балет с участием Лунькиной. На вопрос «почему?», Тесмар и Лефевр в один голос ответили, что покорены грацией, чистотой и естественностью, сражены рисунком рук, врожденным благородством Лунькиной.

В её творчестве ярко выделяются два противоположных по стилю балета – «Жизель» и «Хрома». Если в «Жизели» покоряет её индивидуальный лирический почерк романтического танца, то в «Хроме» эстетскую вязь гимнастических экзерсисов Лунькина превратила в «модерато-кантабиле» рафинированного современного балета. Жёсткий формат абстрактного холода мировосприятия хореограф Макгрегор предлагает заполнить личностным междустрочием движений. Светлана Лунькина, растворяясь в авторской стилистике, удивительным образом расширяет границы видимых и невидимых диапазонов танца. Хореограф рассказывает: «Лунькина невероятна. Совершенно бесстрашна. И за ней стоит её опыт, её история – может быть, те партии, которые она танцевала раньше. Каким-то образом она привносит всё это в мой балет. В двух составах я ей дал абсолютно разные партии – она великолепна в обеих. Такого ещё не делала ни одна балерина».

Она неожиданно, по-своему исполнила партию Зины в балете Ратманского «Светлый ручей». Партия Корали в «Утраченных иллюзиях» подошла Лунькиной идеально. Она чувствует стиль Алексея Ратманского, стилистическая концепция которого базируется на непрерывном движении. Лунькина давно любит работать с современными хореографами. В театре её привлекает все новое, а извечные внутритеатральные склоки не входят в её жизненную орбиту. Будучи современной в жизни, она такова и в танце. Ей чужды штампы, клише. Современная хореография расширяет её мировоззрение в классике, дает новые ощущения возможностей тела. «Ортодоксальный» рисунок балеринских партий оживает у Лунькиной аранжировкой своего пластического прочтения, действительно подчеркивая универсальность балета и расширяя его аудиторию.

Она первая исполнительница в балетах «Послеполуденный отдых фавна» Роббинса, «Misericordes», «Парижское веселье», «Пассакалия», «Пиковая дама», «Хрома»...

Директор балета Парижской оперы Брижитт Лефевр для участия в спектаклях «Тщетная предосторожность» и «Щелкунчик» пригласила Светлану Лунькину, творчество которой ей особенно интересно, а Гранд дама итальянского балета Карла Фраччи захотела увидеть именно Лунькину в Римской опере в собственной версии «Раймонды».

Александр ФИРЕР
Фотографии из личного архива
Светланы ЛУНЬКИНОЙ

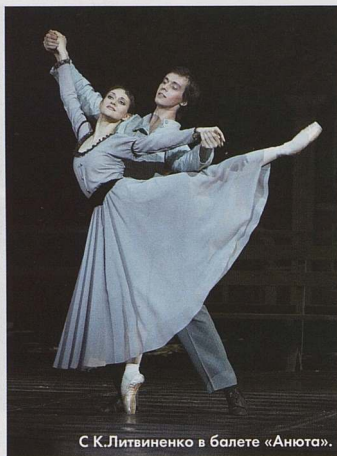


В партии Корали с Владиславом Лантратовым (Люсьен де Рюампре).
«Утраченные иллюзии». Фото Дмитрия КУЛИКОВА

«Восходящая звезда»

Анна Оль

Анна Оль – молодая и очень талантливая прима-балерина Красноярского государственного театра оперы и балета. В личном багаже артистки многочисленные награды и внушительный список разноплановых ролей.



С. К. Литвиненко в балете «Анюта».

В 1985 году в Красноярске на свет появилась девочка Аня. Никто не знал, что её будущим станет танец, Анна росла не в балетной семье. В детстве мама водила девочку во всевозможные кружки, и кто знает, может быть, вышивка и вязание стали бы для Анны любимым делом. Но маленькая Аня выбрала для себя танец, и уже к пяти годам это стало её основным занятием. Одарённость Анны не осталась незамеченной, и педагог порекомендовала ей заниматься классическим балетом. С тех пор ни о чем другом она не могла и мечтать. Волшебный мир с костюмами и красивыми причёсками – так детское сознание представляло себе балет. С началом учебы в Красноярском хореографическом училище (ныне Красноярский хореографический колледж) открылась и обратная сторона: долгая и упорная работа над собой, настоящая школа жизни. Благодаря педагогу С.П.Михеевой сегодня мы можем любоваться техническим совершенством движений и актёрским мастерством балерины.

Во время учебы в хореографическом училище Анна принимала участие в различных конкурсах и фестивалях, и уже тогда её талант невозможно было не заметить. В 1999 году Анна становится дипломантом конкурса хореографических училищ Сибири, проходящим в Новосибирске. А в 2002-м ей присуждена вторая премия этого конкурса. В этом же году Анна участвует в Международном конкурсе хореографических училищ в Санкт-Петербурге.

Будучи ещё студенткой, Анна начала работать в Красноярском театре оперы и балета. Чистота академической формы, утонченно-благородный стиль танца и высокая сценическая культура были оценены по достоинству, и молодая балерина сразу занимает ведущее место в балетной труппе. В 2003 году

один из самых важных этапов в жизни балерины Анны Оль завершился – с красным дипломом она окончила хореографическое училище.

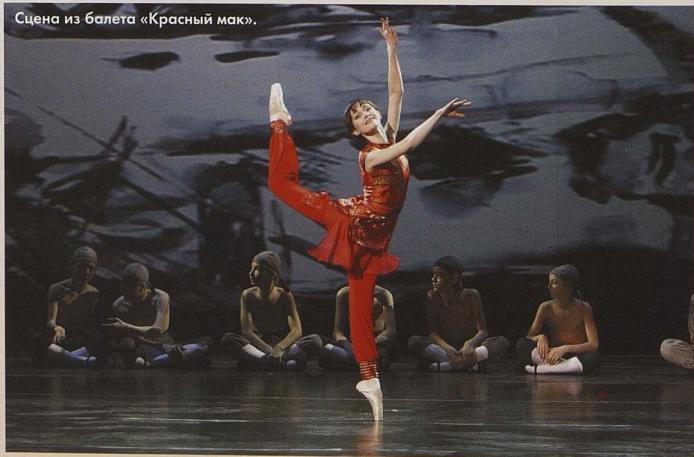
В Красноярском театре оперы и балета судьба Анны как балерины складывается очень удачно. Занимать ведущее место в труппе с самого начала карьеры в театре – мечта любого артиста. Однако, уже исполняя ведущие партии в спектаклях театра, первые три года по собственному желанию Анна время от времени продолжала выходить на сцену в кордебалете, не видя в этом ничего зазорного. По мнению артистки, именно кордебалет учит танцора «чувству плеча».

Музыкальная чуткость, мастерское владение классическими и современными техниками танца позволяют Анне Оль исполнять разноплановые роли. Диапазон её работ очень широк: Одета-Одиллия в «Лебедином озере», принцессы Аврора и Флорина в «Спящей красавице», Мари в «Щелкунчике», Китри в «Дон Кихоте», Гамзати в

«Баядерке», Джульетта в «Ромео и Джульетте», Жизель и Золушка в одноименных балетах, Фригия в «Спартаке», Сванильда в «Коппелии», Отчужденная в «Весне священной», Тао Хоа в «Красном Маке» и Лиза в «Тщетной предосторожности», Шура в «Гусарской балладе». Такие выдающиеся мастера, как Юрий Григорович и Владимир Васильев, выбрали Анну Оль для исполнения главных партий в своих премьерных постановках «Спартак» и «Анюта».

«Глядя на Анну Оль из темноты зрительного зала, я каждый раз испытывал большую радость от танца этой хрупкой, женственной, милой, очень складной девушки, которой Бог дал, кажется, все необходимые качества для визуального воплощения музыки. – Говорит Владимир Васильев. – Она разговаривала языком тела и души и была понятной всем без исключения. В Анне, в отличие от многих балерин её поколения, меня радовала её особая интеллигентность и скромность, которые придавали

Сцена из балета «Красный мак».





её исполнению невероятную утонченность. Героини её мучились, любили, «не крича» и не выставляя свои переживания напоказ, а как бы пряча их внутри себя. И от этого они становились гораздо сильнее. Танец её не мог быть бездушным выражением поз, арабесков, вращений и прыжков, – они органично выливались в мелодию танцевальной речи.

Первый спектакль, в котором Анна исполнила ведущую роль на премьере, – «Ромео и Джульетта». Роль четырнадцатилетней влюблённой девушки – самая любимая работа артистки. По словам балерины, она находит много точек соприкосновения в характерах героини и своём собственном. Джульетта – сильная личность и цельная натура, борющаяся с обстоятельствами, несмотря на семейные предрассудки и трудности она нашла в себе смелость пойти за любимым. Сила духа и вечная борьба также присущи балерине, ведь без этих качеств невозможно стать настоящим артистом. Исполняя эту роль, Анна проживает на сцене маленькую жизнь, искренне любит и умирает вместе со своей героиней, ведь только так можно по-настоящему донести до зрителя суть спектакля, заставить сопереживать происходящему на сцене. В 2006 году за роль Джульетты Анна становится лауреатом фестиваля «Театральная столица края» в номинации «За лучшую женскую роль в балетном спектакле».

Анна Оль обладает прекрасными внешними и физическими данными и очень хороша в лирических партиях. Лёгкая и воздушная, она олицетворяет своих героинь – очень женственных, таких хрупких внешне и сильных внутри.

Но не все исполняемые Анной роли так гармонично переплетались с её характером и мироощущением. Настоя-

щим психологическим испытанием для балерины стала главная роль в постановке «Анюта». Во второй части балета характер героини кардинально меняется, она превращается в холодную светскую даму, ради мимолётных наслаждений и страстей забывает о своих близких. Такое мировоззрение чуждо артистке, и поэтому возникли трудности при вхождении в этот образ. Но это только подстегнуло Анну работать ещё усерднее.

«Я сразу заметила, что Аня – способная девочка. Ещё когда мы начали постановку спектакля «Спящая красавица». – Рассказывает Юлиана Малхасянц, солистка и педагог-балетмейстер Большого театра, приглашенный педагог-балетмейстер Красноярского государственного театра оперы и балета. – В тот момент она только что выпустилась из Красноярского хореографического колледжа. Я наблюдала, как Аня, балерина с классической подготовкой, не сразу, но постепенно проникалась духом современной хореографии в

спектакля художественного руководителя Красноярского государственного театра оперы и балета Сергея Боброва. Я считаю, что одна из наиболее серьезных работ, которые помогли Ане сформироваться – партия Джульетты в постановке Сергея Боброва «Ромео и Джульетта».

У Ани очень податливое, гуттаперчевое, тело, что очень важно для современной хореографии. Очень красивые линии рук и ног, что важно для классического балета, но плюс к этому ей не присуща зажатость, свойственная многим классическим балеринам. Аня может вернуться в какой угодно узел, если этого потребует мысль балетмейстера. Она демонстрирует невероятную гибкость в поставленных в современном стиле балетах «Золушка», «Весна священная», «Гусарская баллада».

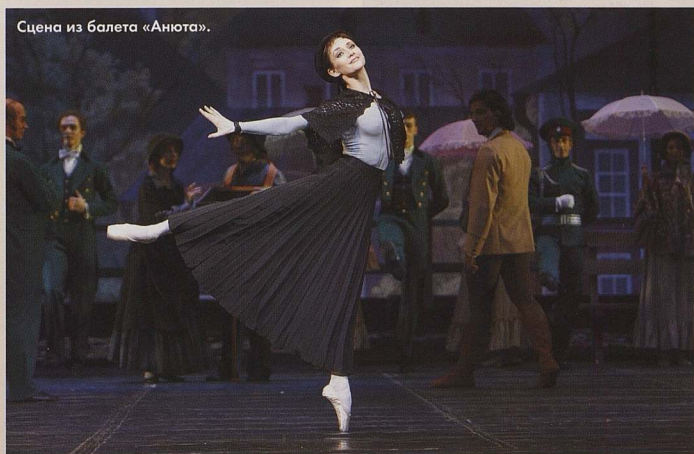
Красноярская балерина получила горячее признание зарубежной публики и критиков. Анна принимает участие во всех зарубежных гастрольных труппах театра.

В декабре 2008 года Анна стала лауреатом первой премии и обладательницей золотой медали на Первом всероссийском конкурсе артистов балета имени Галины Улановой. В апреле 2010 года ей были присуждена премия конкурса артистов балета «Арабеск» за лучшее исполнение современной хореографии.

Балерина не намерена останавливаться на достигнутом. Впереди большие творческие планы, хочется многое успеть и станцевать, ведь идти только вперед это главная черта характера Анны. Итак, в мечтах – роль Никии в балете «Баядерка», Большой театр и Венская опера.

Материал подготовили
Алёна ПЕРЕЛОВИЧ, Татьяна АНТИПЬЕВА
Фото Александра МИЩЕНКО

Сцена из балета «Анюта».



«Восходящая звезда»

Владислав Лантратов

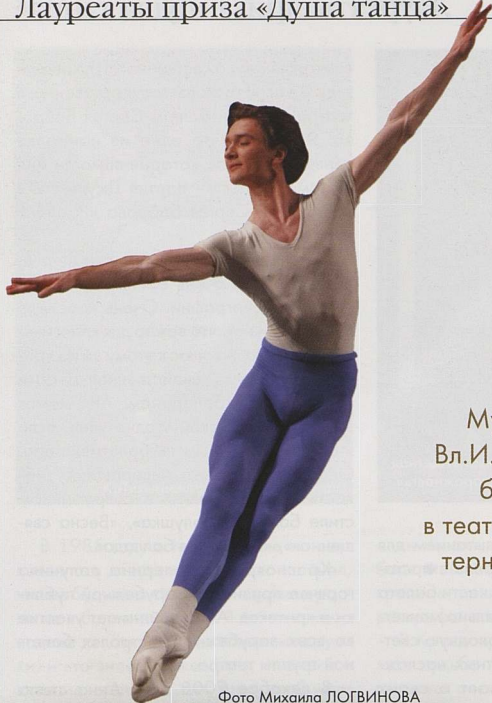
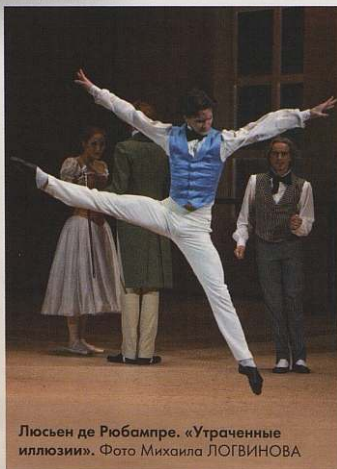


Фото Михаила ЛОГВИНОВА

Родился Владислав в балетной семье: его отец Валерий Лантратов был премьером сначала Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, а потом и Кремлёвского балета, мама – Инна Лещинская также работала в театре Станиславского, выступала в народно-характерных партиях. Вопрос, куда отдавать сына учиться, перед родителями не стоял. Его просто привели в хореографическое училище, куда он был сразу зачислен.

Стоит отметить, что с 5 лет мальчик уже выступал перед зрителями в театре Ленком, где после окончания балетной карьеры Инна Лещинская работала педагогом-репетитором, и вырос он за кулисами Ленкома. «У меня было несколько маленьких ролей – рассказывает мне Владислав, – например, в спектакле «Школа для эмигрантов». Первый раз, выходя на сцену, жутко волновался, но вроде со всем справился».

С Марией Александровой (Аврора)
в «Спящей красавице».
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Люсьен де Рюампре. «Утраченные иллюзии». Фото Михаила ЛОГВИНОВА

Так что, истоки яркого драматического дарования родом из детства, из Ленкома. Этот талант обеспечил, например, ему успех в спектакле Алексея Ратманского «Утраченные иллюзии». Томительный и пресный спектакль с его появлением на сцене казалось, преобразился. Игра Владислава Лантратова (Люсьен де Рюампре) и Светланы Лунькиной (Корали) давала балету ощущение зыбкости и «иллюзорности».

Ну а первые балетные шаги Владислав сделал в МАХУ. В первом классе у него был прекрасный педагог – Нинель Попова. От неё мальчики выходили

безупречно выученными. Вообще по классическому танцу у Владислава сменилось много учителей. Шесть – за восемь лет! В выпускных классах с ним работали Игорь Уксусников (с пятого класса и вплоть до второго курса) и Илья Кузнецов.

Выпускной год был для Владислава очень сложным – тяжело заболела мама. За неделю до отчетного концерта, на котором он впервые должен был танцевать Базиля из «Дон Кихота» – её не стало. «Я очень закрылся в тот момент. Лучше было окунуться в работу. То, что я стал работать буквально на следующий день, меня просто спасло».

А после выпускного экзамена по народно-характерному танцу произошла встреча с Михаилом Леонидовичем Лавровским, определившая дальнейшую жизнь молодого танцовщика. Михаил Леонидович подошёл к выпускнику и сказал, что хотел бы с ним поработать. Поэтому в Большом театре, куда его пригласили сразу же по окончании училища, именно с этим прославленным артистом он и стал готовить свой репертуар. Другим наставником Лантратова стал Валерий Лагунов.

«У нас всегда потрясающая атмосфера на репетициях. – рассказывает Владислав Лантратов. – Они отлично дополняют друг друга. Если Лавровский учит танцевать раскованно, даёт энергию, мощь, то Лагунов следит за позицией ног, за чистотой танца, за стилем».

Первым значительным выступлением Лантратова стало исполнение фламэнко в «Кармен-сюите». Испанскую статью и манеры он отлично проявит позже в роли Базиля в «Дон Кихоте». Во второй сезон работы в Большом театре он уже танцевал Филиппа в «Пламени Парижа».

Но ещё до «Пламени Парижа» Лантратову довелось поучаствовать в экспериментальных «Мастерских», организованных Алексеем Ратманским, где ему удалось поработать с известным художником и кинорежиссёром Рустамом Хамдамовым в «Скрябиниане».

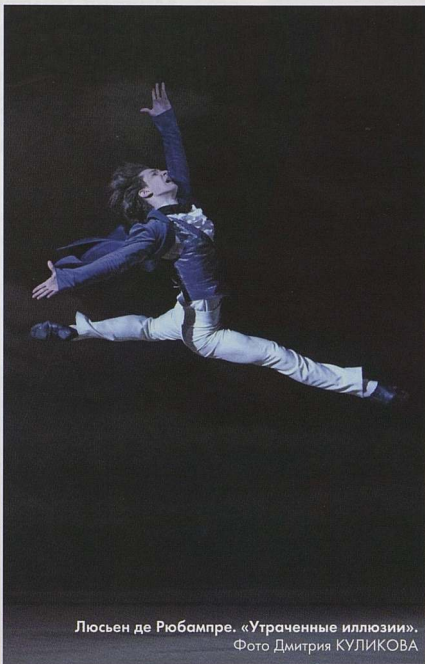
Говоря об участии в балете Ратманского «Светлый ручей», Лантратов вспоминает: «Интереснейшая была работа. Танцы на пальцах – это особая тема. Вводился я с Катей Крысановой, и она меня заставляла делать реље. У нас же стопа не такая сильная, как у балерин. Если не закачивать стопы, не делать эти упражнения – можно легко получить травму. Я считаю, опасно мужчине вставать на пуанты, но чтобы доставить зрителю удовольствие, это стоит сделать. Все пируэты я стараюсь исполнять на пальцах и отношусь к этому серьёзно».

Я хочу танцевать абсолютно разных героев. И по хореографии, и по танцам. Филипп – это мужская сила, французская революция.

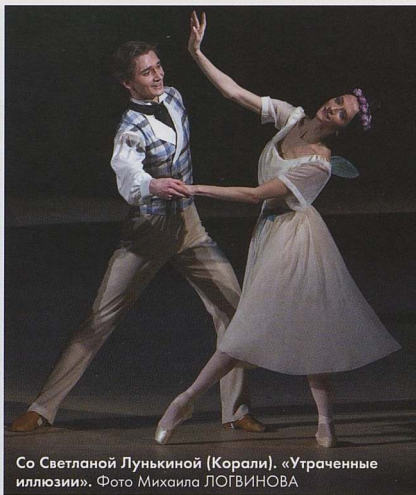
«Светлый ручей» – совершенно другая история – Советский Союз, колхоз, комедия, пуанты и пачки. Вишенка в «Чиполлино» – тоже совершенно другое – романтик».

Потом была партия Злого гения в «Лебедином озере».

«Валерий Лагунов был одним из первых исполнителей этой партии в балете Юрия Григоровича. – Рассказывает Лантратов. – Он передал мне все нюансы и особенности роли. Я очень



Люсьен де Рюбампре. «Утраченные иллюзии». Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Со Светланой Лунькиной (Корали). «Утраченные иллюзии». Фото Михаила ЛОГВИНОВА

люблю эту партию, потому что абсолютно всё про неё знаю – каждый жест, каждый взгляд – что, почему и как».

Его главные партии: Парис в «Ромео и Джульетте», Базиль в «Дон Кихоте», Щелкунчик-принц Феб в «Эсмеральде». Но самой сложной и любимой артист считает Альберта в балете «Жизель».

Эту партию он станцевал всего один раз, в спектакле, посвященном юбилею Михаила Лавровского. В этой партии, созданной вместе со своим педагогом Михаилом Леонидовичем, он отходит от популярной трактовки образа избалованного аристократа, который относится к Жизели, как к очередной девушке в своем донжуанском списке. Лантратов показывает человека, который действительно искренне влюблен. Он погружается в любовь, забывая о своём аристократическом происхождении и о своей невесте. Перелом наступает ещё в конце первого акта, когда с появлением свиты Альберт вынужден вернуться в реальность. Готовя эту партию, Лантратов смотрел записи не только своего педагога, но и Барышникова, кумира танцовщика ещё со школьных лет наряду с Лавровским и Владимиром Васильевым.

Востребован танцовщик и в современном репертуаре. Он участвовал в «Русских сезонах» Ратманского, сейчас работает над «Арлезианкой» Ролана Пети, танцевал в постановке Мак-Грегора «Хрома».

Тем не менее, свои мечты молодой артист связывает всё же с советской классикой и балетами Григоровича. А в балете «Спартак» он хочет попробовать себя даже в двух партиях, станцевать и Спартак, и Красса.

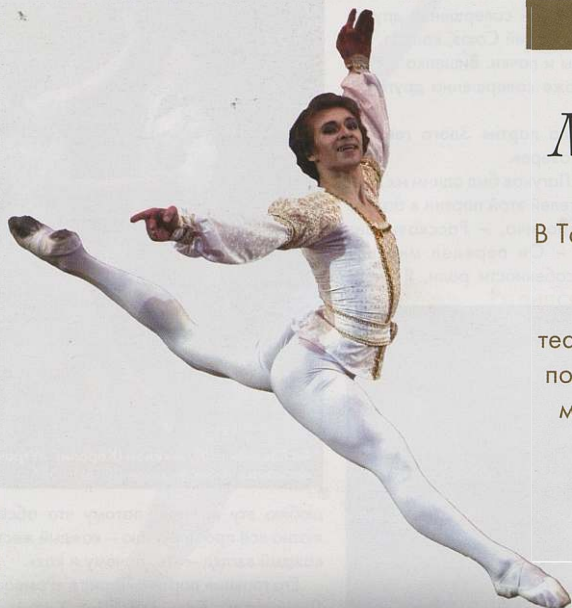


С Екатериной Крысановой. «Диана и Актон». Фото Дмитрия КУЛИКОВА

«Восходящая звезда»

Михаил Тимаев

В Татарском театре оперы и балета имени Мусы Джалилила шестой год трудится Михаил Тимаев. Имя его московским театрам почти неизвестно, ибо впервые появился он в Москве лишь на последнем международном балетном конкурсе, где получил заслуженную бронзу.



Родители Михаила от балета весьма далеки. А вот ладно скроенный мальчик оказался в орбите хореографии. Ему повезло. Поступив в Казанское хореографическое училище, Тимаев попал к прекрасным учителям: И.Хакимова, В.Бортыков, недавние премьеры театра в своё время получили отменное образование из рук Л.Сахаровой и Л.Асауляка.

Парнишка усердно трудился. Сызмальства и по сей день начал он борьбу с непокорным подъёмом. Природа танцовщика одарила профессиональными данными, хорошей внешностью, мужественной фигурой, да вот... подъём! Стал он мучительно изо дня в день изо всех силёнок, затем сил, тянуть и тянуть, направляя конечность. Молодец, дотянул всё-таки. Стопа стала, наконец, выглядеть достойно.

Был Миша вдумчив, не по годам серьёзен, и педагоги в шутку именовали его Михаилом Ивановичем. Однажды, правда, схлопотал он несусветно низкую оценку – двойку с минусом! Исправился и даже был приглашен на гала-концерт престижного фестиваля имени Рудольфа Нуреева, симпатично исполнив «Куклы» Лядова-Вайнонена.

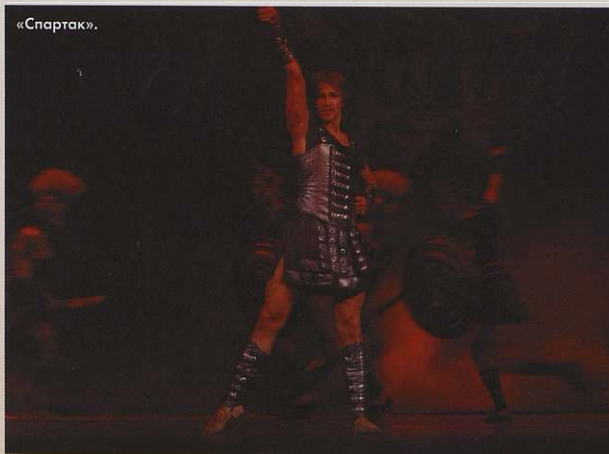
Тимаев был зачислен в театр благодаря хударку В.Яковлеву ещё до выпуска. Начались театральные будни: кордебалет, корифей, четвёрки, па де трау. Поступи начинающий артист в другой, не казанский театр, едва ли он получил в итоге столь солидный список ролей, став разноплановым героем сцены. Классические принцы и весельчак Гном, Базиль, Солор, обворожительный Кот, комедийный Колен в редакции О.Виноградова, Куман К.Голейзовского, вихрь танца «Вакханалии» А.Горского, национальный кумир Былыр из балета «Шурале» Л.Якобсона, романтик Ромео, залихватский характер в Чардаше... Завидный контраст.

Нежданным актёрским дебютом Тимаев удивил всех – Модест в «Анюте» В.Васильева. Он не побоялся стать смешным, некрасивым. Артист исподволь словно подкрадывался к низине заковыристой лексики, постепенно примеряя к своей принцессе стати юркий, скользкий, порхающий гротеск самобытного персонажа.

Однако выйти на передовую молодому танцовщику было совсем непросто. Труппа казанского балета славна мужским составом, отличными ведущим солистами. Конкуренция, соперничество с казанскими асами – Н.Канетовым, А.Беловым, Р.Савденковым – стоили Михаилу упорства, вероятно, и нервов, творческого осмысления.

Градус актёрского мастерства Тимаева повысил приток новых неординарных спектаклей: «Спартак» и «Пер Гюнт» Г.Ковтуна, «Дама с камелиями» А.Полубенцева. Три главных значительных роли, три абсолютно не схожих по своей художественной характеристике.

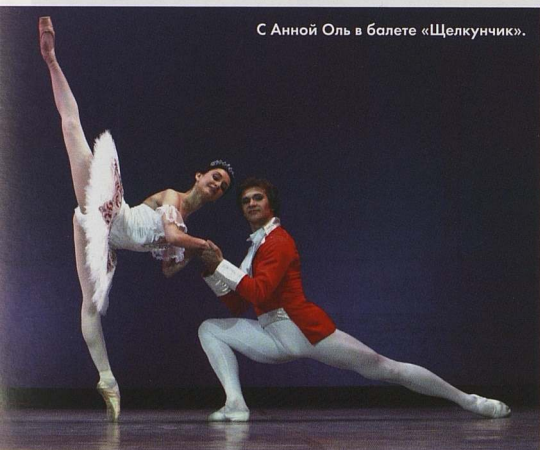
«Спартак».



Спартак Г.Ковтуна в Казани самостоятельный, смелый по замыслу спектакль. Хореограф словно обратил взор в историческое прошлое балета «Спартак», раскрыв пышную масштабную панораму ликующего жестокого Рима, с громадой массовых сцен, насыщенных хором, непрерывным шквалом танцев, сверкающих оружием боёв гладиаторов. В центре герои, вскормленные легендарной Волчицей, братья-близнецы – Спартак, Красс. Спартак в этом спектакле не столько вождь рабов, скорее подневольный своего брата гладиатор. В процессе хитроумной фабулы разгораются нешуточные амурные страсти. Финал: идейно полярные братья погибают, вонзая мечи в друг друга.

Для Тимаева роль Спартака этапная. Он воплощение противоречивых эмоций психологического подхода к роли. Гнев, противостояние вопиющей несправедливости, схватку отчаянных боёв оттеняет лирическое начало героя – его любовь к Либии. Актёрский потенциал Тимаева стал созвучным идее автора, в авангарде которой интенсивный танец: прыжковая экспрессия, богатство композиционной выдумки, самозабвение дивных дуэтов.

Балетмейстер Ковтун свои многочисленные сочинения выстраивает, как правило, «против течения». Пер Гюнт – не исключение. Обратив сюжет Ибсена в языческие времена, всеильным культом которых являлась Природа, хореограф ведёт своего блудного сына не по грешной земле, но через испытания трёх природных стихий. Он оказывается в подземелье Дорвской Девы, у Морской Девы и Дочери Неба. И наконец,

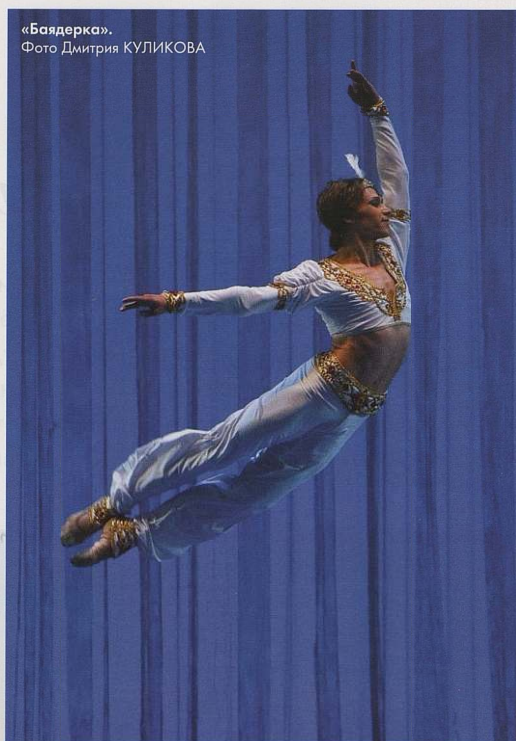


С Анной Оль в балете «Щелкунчик».

возвращает Пера на круги своя, на землю к Сольвейг. Диапазон актёрских высказываний у Пера-Тимаева велик. Бесшабашный озорник, гуляка, буянистый неуправляемый наглец...

Пер, покинув отчий дом, от мажора непринуждённой пластики, широких движений танца, горделивой напыщенности, постепенно переходит к монологам раскаяния, монологам очищения, прозрения. И отвергнув наносное – золото, драгоценности, сладострастие Дев, через душевное потрясение – смерть Озе – постаревший, никем не узнанный возвращается в свои пенаты. Пер продолжает куролесить, но уже в другом минорном ключе. Он никому не нужен кроме любящей его, ослепшей Сольвейг.

Последняя работа Тимаева – Арман Дюваль. Подобное амплу артисту ещё не встречалось: фрачный герой, эстет с изысканностью манер. Волею судеб Арман попадает в окружение фальшивого полусвета, сохраняет, тем не менее, покоряющую искренность, пылкость чувств, казалось, не совместимую с трагичным подтекстом любви Маргариты



«Баядерка».
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

и Армана. Тимаев-Арман, подобно Пер Гюнту, проходит сквозь строй взволнованных монологов: мечтательный, романтический от встречи с Готье, опустошенный разрывом с любимой; пронзительный крик души на кладбище у могилы Маргариты. Дуэты. Они не только постановочно изобретательны, но глубоко психологичны: вскрывают сущность поведения Армана, то воспеваящего силу страсти, то вовлекаемого в пути ревности, ненависти, в немислимые душевные страдания. Роль Армана Дюваля стала для артиста одной из любимых.

Тимаев в выборе репертуара не капризен, жаден ко всему новому, неизбитому. Работает безотказно. К примеру, ежегодные трёхмесячные гастроли Казанского балета по Европе. Вот где натаńczyшься вдоволь!

Однажды Тимаев был приглашен в Якутию на фестиваль балета «Стерх». Помимо насыщенной программы он безропотно согласился исполнить партию Ивана-Царевича в балете М.Фокина «Жар-Птица», в спектакле, которого он никогда не видел. За шесть часов перелёта Тимаев со своей партнёршей, балериной Марининского театра С.Гумеровой по компьютеру выучил всю партию и на следующий день выступил блестяще. До чего же он был хорош в прекрасном русском костюме сказочного царевича!

Однако неотвратимо желание артиста попробовать свои возможности в области танца модерн, доказать универсальность человеческого тела. Пока у артиста единственный номер современной хореографии «Выбирая цель», специально поставленный на него О.Алфёровой. На конкурсе хореографов и исполнителей в Петербурге он получил за этот номер первую премию. Вообще-то, минувший год для Тимаева выдался счастливым: новые роли, а главное, он стал отцом.

Наталья САДОВСКАЯ
Фото предоставлены театром



«Пресс-лидер»

Михаил Логвинов

Рассматривая фотографии Михаила Логвинова, ловишь себя на наивной мысли, как, оказывается, просто снимать такое мимолётное искусство, как балет. Нажал на затвор камеры, щелчок и ты поймал танец. Но нет, мало кому удаётся этот танец поймать. Неловимый он, этот танец, быстрый, капризный, изменчивый, с трудом поддающийся фотографическому плену. Но некоторым он отдаётся с радостью, наверное, потому, что и танец, и артисты будто чувствуют особое, любовное отношение к ним.



Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)

Михаил Логвинов начал снимать балетные спектакли и балетные конкурсы в начале восьмидесятых годов. И за это время создал своеобразную фотолетопись балетного искусства, где запечатлено всё, что есть самого яркого в отечественном и зарубежном балетном театре. Можно называть имена, и это будет звёздный перечень, от которого кружится голова – Галина Уланова, Майя Плисецкая, Владимир Васильев, Екатерина Максимова, Морис Бежар, Ролан Пети, Юрий Григорович, Джон Ноймайер, Каролин Карлсон, Борис Эйфман, Диана Вишнёва, Николай Цискаридзе...

Не менее впечатляют его выставочные успехи. У Михаила Логвинова прошло семь персональных выставок в Москве и Санкт-Петербурге, восемь в Европе: Берлин, Штутгарт, Монте-Карло, Грасс, Канны, Ле Бо де Прованс, Париж. В Опера Гарнье артисты балета также хорошо знают Михаила, как и в Большом, Мариинке. У него дома хранится более пятидесяти фотографий с дарственными надписями знаменитых хореографов и артистов балета. Когда Михаил Логвинов отправил в Париж Каролин Карлсон её портрет, то через некоторое время получил в благодарность от хореографа книгу с её стихами.

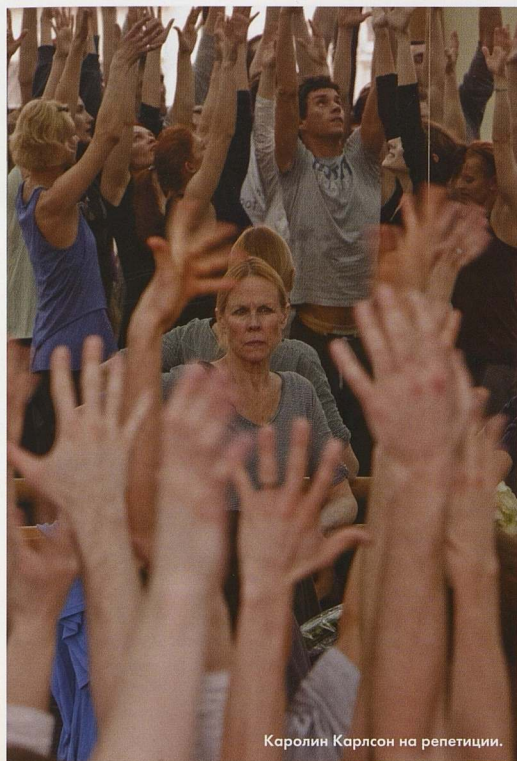
Михаил Логвинов с 1991 года официальный фотограф приза Бенуа де ля Данс, во Франции издан его персональ-

ный альбом Europa Dance, его работы публикуются в газетах и журналах, как отечественных, так и зарубежных.

Конечно, фотографии Михаила Логвинова периодически появляются на страницах нашего журнала. Вот портреты Юрия Григоровича и Галины Улановой – удивительные, тихие, несуетные, отрешенные от мира быта, но с такой сосредоточенностью, обращенные к миру танца. Или орлиный взгляд, воля и энергия Ролана Пети во время репетиции в классе Большого театра. А вот Николай Цискаридзе – Паганини, словно извлекающий из невидимой скрипки дьявольски чарующие мелодии. Или парящие над сценой и над миром танцовщики из балета Ролана Пети «В поисках утраченного времени». Невероятный по красоте мужской дуэт, тонко передающий эстетику Ролана Пети и особенности балета «В поисках утраченного времени», фантастически зафиксирован фотографом Михаилом Логвиновым. (Журнал «Балет» № 3. 2011).

В этом номере журнала тоже есть фотографии Михаила, думаю, читатели их оценят по достоинству. Особенно ту, юмористическую, с туфелькой балерины, слетевшей с её ноги и летящей в свободном полёте вдоль сцены.

Владимир КОТЫХОВ



Каролин Карлсон на репетиции.



«Симфония псалмов».



«Мазурка» в хореографии Радуги Поклитару.



«Пресс-лидер»

Наталья Зозулина

О балетном критике и своём педагоге говорят ученики Натальи Зозулиной.



«В жизни каждого из нас есть учитель, мысли о котором наполнены особой благодарностью. И не потому, что отношения сложились просто, а потому, что педагог сложное сделал простым, научил профессии, стал настоящим авторитетом. Для меня такой учитель – Наталья Николаевна Зозулина.

Требовательная в первую очередь к себе, чуткая к малейшей душевной фальши, непримиримая к любому проявлению дилетантизма и лености – вот основные черты, определяющие портрет преподавателя.

Лекции Натальи Николаевны учили уважению к балетмейстерскому и исполнительскому труду. Никогда не принимались тексты без тщательного анализа спектакля и четкой мотивировки отрицательной оценки. «Нужно судить художника по законам, им самим над собой установленным» – это высказывание Пушкина стало девизом всех наших встреч.

Но главная школа это, конечно, публикации и труды самой Натальи Николаевны. Выверенные до мельчайших деталей, написанные прекрасным языком, с философскими размышлениями и запоминающимися образами – они толкуют искусство балета с глубочайшим знанием дела и непреходящим пиететом. Они тот эталон, по которому я и сейчас сверяю свои ощущения от собственных работ.

Я благодарна Натальи Николаевне за возможность открытого, искреннего диалога. За прекрасную профессиональную школу петербургского балето-

ведения, частью которого, благодаря её стараниям, стали и мы».

Вероника КУЛАГИНА

«Я благодарна судьбе, что мне довелось учиться у Натальи Николаевны Зозулиной, великолепного педагога и блестящего балетного критика, настоящего мастера своего дела, Мастера с большой буквы.

Наталья Николаевна обладает уникальной способностью понимать и принимать уникальность и творческую особенность каждого своего ученика. Она, исходя из склада ума, склонностей и даже темперамента каждого своего студента, умеет так поставить задачу, что выполнять её становится не только интересно, но и легко. Нам никогда не было скучно на её лекциях, человек с неуёмной энергией и несомненным актёрским даром, она умеет так объяснить, показать, и если надо доказать, что ты немедленно оказываешься, заражен этим танцем, балетом или хореографом, о котором она рассказывает в данный момент. А какие она делала разборы и подробнейшие анализы хореографии и балетной драматургии на своих лекциях! Мы разбирали видео балетных спектаклей до мельчайших деталей. Её чуткость к искусству хореографии поражала и покоряла нас, студентов. Наталья Николаевна всегда была адвокатом балетмейстера и никогда не позволяла себе, да и нам, говорить в своих суждениях или статьях только о недостатках того или иного спектакля. «Вы попробуйте найти, за что похвалить, а не поругать» – вот её основной подход к разбору любого хореографического произведения. Наталья Зозулина критик, имеющий

свой подчерк, критик, который всегда высказывает своё мнение, даже если оно не совпадает с мнением большинства. Сколько раз она вступалась на защиту незаслуженно обиженного балетмейстера или исполнителя и билась за него до тех пор, пока не воцарялась справедливость. Скромная и мягкая в жизни, она умеет быть очень строгой и настойчивой в профессии.

Наталья Николаевна невероятно трудолюбива. Благодаря её стараниям выходит журнал «Балет ad libitum». Ей хватает времени и на студентов, и на то, чтобы писать собственные статьи и научные труды и собирать уникальную видеотеку – предмет зависти всех петербургских балетоведов».

Анна КОРЧАГИНА

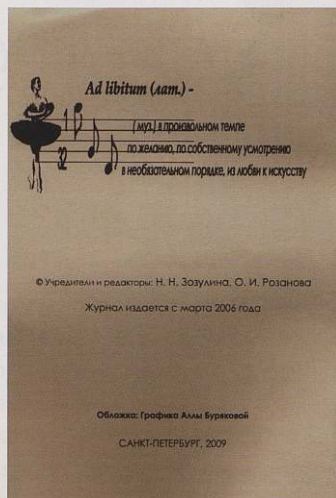
«Девиз Натальи Зозулиной: *littera scripta manent* (лат. – написанное остаётся), поэтому кропотливо, как ювелир, огранивая строчки и абзацы, ищет она идеальную форму текста и тому же учит своих учеников.

Наталья Николаевна вышла из мастерской легенды отечественного балетоведения В.М.Красовской. С неизменным пиететом вспоминая педагога, Зозулина старается учить так, как учила её саму, вкладывая душу, зажигая сердца любовью к искусству балета. Она крайне требовательна, дотошна, подчас бескомпромиссна, но за повергающей в трепет напускной суровостью скрывается безграничная любовь, доброта, открытость, бескорыстное стремление помочь, подсказать, объяснить, подтолкнуть к верному решению. В педагогическом багаже Зозулиной авторство уникального цикла лекций по теории хореографической



ству Ноймайера, стала успешная защита кандидатской диссертации.

Но, пожалуй, одно из самых значимых дел последнего времени – учреждение и издание на протяжении четырёх лет независимого журнала балетоведов Петербурга «Балет ad libitum». Задуманный как площадка для проб и ошибок студентов, журнал вскоре завоевал популярность в петербургской балетной среде, вышел за рамки культурного пространства северной столицы, проник в Интернет. Выпущенные номера осели в хранилищах театральных библиотек, стали библиографической редкостью.



«Балет ad libitum» – детище Зозулиной, главного редактора журнала. Он выходил только благодаря её неистощимой энергии, поддерживаемой соучредителем и редактором О.И.Розановой и энтузиазмом небольшой группы авторов, сплоченных железной зозулинской волей».

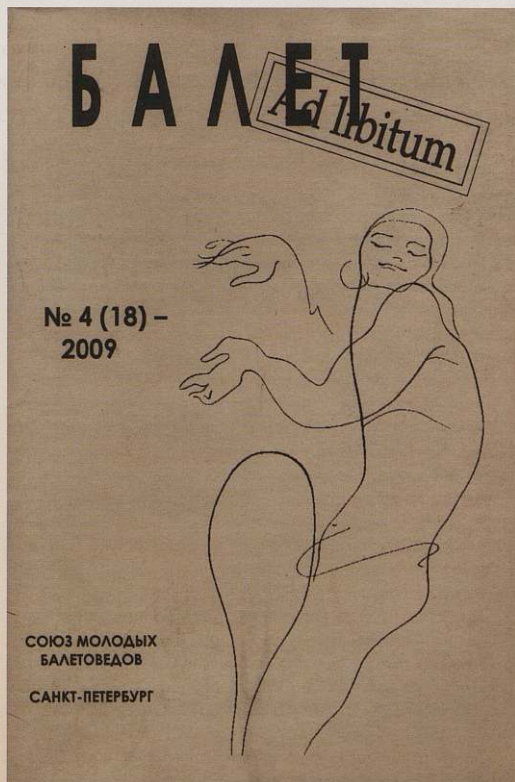
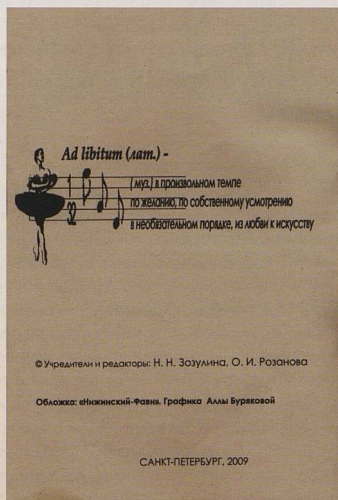
**Сергей
ЛАЛЕТИН**

драматургии и балетной критике.

Критические статьи Наталии Николаевны не просто впечатления от увиденного спектакля, но всегда глубокий всесторонний анализ, без жестких оценок, дающий вдумчивому читателю пищу для самостоятельных размышлений.

Книжные полки украшает ряд изданий, которые появились только благодаря участию Зозулиной, в том числе монография о выдающейся балерине Алле Осипенко, книга «Наталья Макарова. 18 лет спустя», многочисленные сборники, альбомы. Трудami и заботами Наталии Николаевны увидели свет «Театр Леонида Якобсона» (2010) и вышедшая в прошлом году «Биография в танце» – очередной дифирамб таланту Н.Макаровой.

Джон Ноймайер стал для Зозулиной героем её балетоведческой поэмы. Не только в России, но и в самой Германии у балетмейстера нет столь верного летописца и яростного защитника его хореографических идей. Заслуженным итогом трудов Наталии Николаевны, посвященных творче-





МОЙ ВЗГЛЯД на фестиваль

Закончился фестиваль «Dance Inversion», который вот уже 15 лет проводит Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. За эти годы, не раз меняя организационные формы, фестиваль сложился в определённую систему творческого показа московскому зрителю хореографических компаний разных стран мира. Газеты и журналы публиковали статьи о каждом из показанных спектаклей. Сегодня же мы хотели бы поговорить о фестивале, как целостном явлении, о его роли в обогащении зрительских впечатлений москвичей и задачах театра, организующего это хореографическое многоцветье.

Поскольку фестиваль планируется на следующий 2013 год, мы обратились к генеральному директору фестиваля **Владимиру Георгиевичу Урину** с просьбой поделиться его оценками и впечатлениями, а также выводами о прошедшем.

«У меня, конечно, есть собственное ощущение качества фестиваля, вызванное его масштабом. Если раньше проведение фестиваля занимало неделю – десять дней, и количество приглашенных коллективов ограничивалось этими временными рамками, то двадцать пять спектаклей, представленных на нынешнем фестивале, заняли бы месяц почти ежедневных показов. А это невозможно уже само по себе.

Потому мы сделали фестиваль растянутым во времени и в течение пяти месяцев поочередно знакомили зрителей с интересными и самыми яркими, на наш взгляд, современными хореографическими произведениями. Это дало возможность, во-первых, представить довольно большое количество компаний, во-вторых, позволило заинтересованному зрителю (а у нас таковой сложился) посетить все спектакли. В-третьих, решить организационные вопросы: встречи, размещение в гостиницах, максимально удобные репетиционные и сценические условия.

Фестиваль такого уровня – это очень дорогое для продюсирования мероприятие.

Для меня логика такова: сегодня нельзя проводить масштабный фестиваль за одну неделю, так как, показывая спектакль коллектива – участника фестиваля один раз, можно собрать не так много зрителей.

У нас зал вмещает около тысячи ста человек, и все билеты на наш фестиваль были проданы. Мы давали возможность

приезжему театру трижды выступить, то есть каждый спектакль увидели не менее трёх тысяч зрителей, а Американский Театр Танца Элвина Эйли мы показали шесть раз.

И это не только вопрос финансовый. Заполнение зала говорит о творческом авторитете фестиваля. Конечно, впечатления могут различаться, но я убежден: театр – для зрителей, и их реакция – главное в оценке. Зритель голосует проявлением интереса, своим активным посещением театра.

Конечно, мнения профессионалов могут отличаться от мнения широкого зрителя. Журналисты иногда пишут хлесткие отрицательные рецензии. Но этого не надо бояться.

Когда я только пришел в театр, моё отношение к прессе, к рекламе было иным. Сейчас же я знаю, что спор – и есть выражение интереса. А зрительское внимание – главная оценка деятельности театра. Тем не менее, я интересуюсь мнением представителей прессы и в завершении фестиваля пригласил их на встречу, чтобы выслушать их впечатления от прошедшего фестиваля.

Конечно, как руководитель театра и как продюсер, я должен понимать: что делая новый спектакль и показывая его, я не всегда могу рассчитывать на сиюминутное принятие его зрителем. Возможно даже, что этот спектакль не приемлем в период премьеры, но я и мои коллеги знаем, что для движения, развития искусства именно такой спектакль необходим.

Если в кино, в творчестве писателей, архитекторов, даже

композиторов, возможно сиюминутную реакцию зрителей не учитывать, то театр живёт сегодня и сейчас. Это вовсе не значит, что во имя успеха нужно подстраиваться под вкусы зрителя. Мы не можем лишить художника права на поиск и эксперимент. Так вот, выбор репертуара и для театра, и для проведения фестиваля – есть показатель профессионализма руководителя, продюсера и всей команды фестиваля.

Наш фестиваль уже ждут, он обрёл общий интерес зрителей. И это важный критерий, но не единственный.

У нас сложилась, и меня это очень радует, грамотно работающая команда по организации и проведению фестиваля.

Ирина Черномурова выросла в очень сильного артдиректора. Она много видит, ездит и знает всё то, что может представлять интерес для наших зрителей. А команда – это наши сотрудники, которые на каждом этапе фестиваля, не оставляя своих постоянных обязанностей в театре, включаются в организационный процесс. На завершившемся фестивале не было ни одного сбоя: всё четко, спокойно, без бывающих на таких мероприятиях «клихорадок».

И этот факт также подтверждает правильность организационного принципа фестиваля.

Наверное, возможны разные формы фестивалей, разный подход. Но факт показа 25 спектаклей, которые посмотрели более 20 тысяч зрителей, говорит сам за себя.

Думаю, что одна из привлекательных сторон фестиваля – принцип разнообразия приглашаемых компаний. Это не только разные страны Европы, это США, Канада, на прошлом фестивале был коллектив из Буркина-Фасо. К сожалению, я не могу пригласить интересные коллективы из Бразилии, например, так как не нахожу партнёров с той стороны. Если говорить о будущем, то очень хотим представить Восток, Латинскую Америку. Чем разнообразнее, тем богаче представим мы картину развития мировой хореографии. Для меня высветивается главная тема фестиваля: современный танец и его национальные черты.

Уже в этот раз мы привезли три коллектива фламенко. Они разные: если «Новый балет Испании» Рохаса и Родригеса представил шоу, которое, кстати, имело бешеный успех у зрителей, то Компания Росио Молины предъявила нам лирическое направление фламенко. Конечно, какие-то спектакли вызвали больший интерес и имели больший отклик, какие-то – меньший. Так все критики отметили успех Польского театра танца (который впервые был на нашем фестивале) в спектакле «Минус 2» блистательного израильского хореографа Охада Нахарина, но были несколько разочарованы спектаклем «Александрплатц», поставленного Паулиной Вычиковски. Однако, для польского коллектива показ «Александрплатц» был принципиально важен, и мы пошли им навстречу, включив это название в программу фестиваля.

Для нашей страны, наших специалистов сегодня очень важно понять, что национальный колорит, внутреннее ощущение национального задаёт тон современному танцу. А в самом современном танце нет тулика, как многие считают. Новые формы танца рождаются из порыва людей, стремящихся выразить свое время.

Показ только экспериментальных коллективов, только contemporary не создал бы такой художественный потенциал, который характеризует последние фестивали «Dance Inversion». Хотя когда-то мы начинали свой фестиваль именно с показов таких коллективов. К сожалению, российские компании остались именно на этом уровне. И не появляются новые значительные, имеющие свой стиль хореографы.

Благодаря 15-летнему опыту показа творчества таких хореографов, как Джон Ноймайер, Иржи Килиан, Начо Дуато, фестиваль не только обрёл высокий уровень, но и представил подлинные художественные достижения современного

танца, лучшее из репертуара лучших танцевальных трупп.

Это согласуется с общей афишей нашего театра, поддерживаемой активным восприятием нашего зрителя. Современная хореография сегодня определяет важную часть репертуара театра Станиславского и Немировича Данченко. И меня радует, что фестиваль вызывает интерес внутри театра. Все спектакли смотрят артисты и оперной, и балетной трупп. Наши артисты открыты к исполнению не только классики, «традиционных» балетных спектаклей, как Вы знаете, они танцуют и Дуато, и Килиана, и Ноймайера. Но дело не только в репертуаре, наблюдение за работой коллег из европейских и американских хореографических компаний расширяет пластическую и психологическую амплитуду исполнителей сегодняшней труппы нашего театра.

Ещё раз подчеркну, что в этом году, как никогда, удовлетворён работой сотрудников театра. Не было не только ни одной накладки в организации, театр продолжал жить в обычном нормальном режиме с выходными, в налаженном ритме. Отработана и правовая система организации фестиваля. Не было паники и в финансовой составляющей, что свидетельствует и о доверии партнёров, решающих эти вопросы совместно с нами, и о поддержке фестиваля, и понимании его роли для Москвы и нашей культуры».

Общую оценку фестиваля, ставшего крупнейшим на российской территории, его лидером, разделяет редакция журнала «Балет», ожидая и в дальнейшем новых открытий и зрительского успеха.

А в завершении ещё раз вспомним афишу завершившегося фестиваля.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Dance Inversion 2011

Программа фестиваля «Dance Inversion» 2011

- «Ночное существо», «В/нутри», «Любовные истории», «Откровения», «Помазаники», «Крик», «Охота» – Американский театр танца Элвина Эйли
- «Орфей» – Компания Монтальво-Эрвье
- «Опус 3» – Короли танца
- Фестиваль Фламенко в гостях у фестиваля «Danceinversion»
- «Старинное золото» – Компания Росио Молины
- «Изменение темпа» – Новый балет Испании Рохаса и Родригеса
- «По улицам Лорки. Размышления о прошлом» – Компания Рафаэлы Карраско
- «Ромео и Джульетта» – Атербалетто/Aterballetto
- «Диалоги» – Диана Вишнева
- «Александрплатц», «Минус 2» – Польский театр танца
- «Студия 2», «Боги и собаки», «Кактусы» – Нидерландский театр танца



Прейная сказка

Пьера ЛАКОТТА



Евгения Образцова (Сильфида) и Тьяго Бордин (Джеймс).

«Сильфида», поставленная Филиппо Тальони в 1832 году на сцене Парижской оперы, стала не только первым французским романтическим балетом, но и одним из символов европейского романтизма. Противопоставление двух миров – мира реальности и мира фантазий – предопределяло сюжетный и действенный конфликт, так необходимый для сценического произведения. Этот, по выражению Н.Гоголя, «вечный раздор мечты с сущностью» обновил тематику, стиль и технику балетного искусства, заметно усилив его чувственную составляющую.

Партия Сильфиды, феи воздуха, строилась на полётности движений, которую создавал танец на пальцах, придуманный Филиппо Тальони для дочери Марии, первой исполнительницы этой роли. Тогда же Мария впервые встала на пуанты, которые меняли силуэт балерины во время танца и давали ей возможность парить над женским кордебалетом, не имевшим в ту пору этих специальных туфелек.

Иллюзию полёта поддерживала и специально разработанная Ф.Тальони мелкая пластика ног, позволявшая исполнительнице Сильфиды плести дивной красоты хореографические кружева, что требовало филигранной техники и большого чувства (этим искусством позже безупречно овладели петербургские балерины). Мужчины тогда почти не танцевали, служа опорой солисткам.

Балетная афиша Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко обогатилась ещё одним шедевром мирового репертуара. Легендарную «Сильфиду», спектакль «по мотивам» версии Филиппо Тальони о любви крестьянского юноши Джеймса к Фее воздуха, поставил французский хореограф Пьер Лакотт, известный москвичам по балетам «Натали, или Швейцарская молочница» и «Дочь фараона».

Было у тальониевской «Сильфиды» и другое достоинство: изящная, образная и мелодичная музыка Ж.-М.Шнейцхоффера (неожиданный успех для бывшего литавщика и хормейстера Гранд-Опера), которая тонко разработана ритмически, гибко ведёт действие, представляя разнообразные эмоциональные состояния героев.

Всё это обеспечило «Сильфиде» Ф.Тальони долгую и счастливую сценическую жизнь: в том же 1832 году она была поставлена в Лондонском Ковент-Гардене, а чуть позже – в Санкт-Петербурге, в Милане...

Появление в 1836 году в Копенгагене сюжетного двойника в постановке Августа Бурнонвиля на музыку Х.Левенхольда только усилило интерес публики к «Сильфиде», которая с тех пор так и парит на сценах в обеих версиях. Вот и в Москве в Большом театре идет «Сильфида» А.Бурнонвиля, а в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко – её сменил спектакль Тальони-Лакотта. Конечно, со всеми потерями и приобретениями, которые накопились за многие десятилетия сценической жизни этих двух постановок, но не родственных балетов.

Пьер Лакотт, специализирующийся на воссоздании старинных балетов, вернул на сцену многие забытые спектакли, в том числе «Дочь фараона» (2003) в Большом и «Ундины» (2006) в Мариинке.

Сохранив идею и романтический дух спектакля Филиппо Тальони, Лакотт наполнил свою «Сильфиду» обновлённой хореографией. Сочинил виртуозную танцевальную партию Джеймса; заметно расширил балеринскую партию; поставил на пуанты весь кордебалет, превратив его из ажурной вынютки, обрамлявшей прежде выступления солистов, в развернутый образный аккомпанемент с самостоятельными танцевальными композициями; восстановил мелкую пластику; нашел разумный баланс между танцем и пантомимой...

Несомненной заслугой Лакотта является восстановление техники полётного танца и стилизация вновь созданной хо-



Антон Домашов (Мэдж).

реографии под Тальони. Вернуть прежнюю хореографию в полном объёме невозможно, да и необходимости в этом нет: за многие десятилетия изменилась эстетика балетного спектакля, изменился зритель, а вместе с ним вся атмосфера театрального действия. Так что, звучащие время от времени заявления хореографов-реставраторов об аутентичности восстановленных ими балетов по какому-то, чудом сохранившимся записям не более, чем пиар-акции. Это также невозможно, как восстановление античной трагедии по вазовым рисункам, и столь же бессмысленно, как переводить сегодня произведения Генри Филдинга (1707-1754) языком времён Александра Сумарокова (1717-1777) на том лишь основании, что они были современниками.

Другое дело – талантливое воссоздание старого балета. Воссозданный спектакль изначально не может быть равным оригиналу, потери и добавления неизбежны, но он может и должен соответствовать ему по силе и направленности содержательного и эмоционального воздействия на зрителей. Именно таким спектаклем и стала «Сильфида» Ф.Тальони, талантливо воссозданная волшебником Пьером Лакоттом, который подарил легенде вторую жизнь.

Результат превзошел самые смелые ожидания. Балетный Париж принял и оценил его работу. А в 1977 году во время гастролей Гранд-Опера в России «Сильфида» Тальони-Лакотта аплодировали москвичи, восхищенные элегантностью и филигранной техникой французоз. Тогда в спектакле блистали этуали Парижской оперы Гилен Тесмар (Сильфида) и Микаэль Денар (Джеймс).

Московская «Сильфида» поставлена Лакоттом по тем же принципам. Артисты Музыкального театра освоили под руководством парижских педагогов Гилен Тесмар, Анны Салмон, Юкари Сайто новую для себя стилистику французского балета, продемонстрировав на премьере высокий профессионализм и эмоциональный настрой.

Очищенный от наслоений времени классический танец стал условно-поэтическим языком, которым персонажи выражают свои думы и переживания, а синхронизация кордебалетного танца усилила образно-эмоциональную атмосферу спектакля в целом.

В первый премьерный день Лакотту нужны были известные имена, поэтому главные партии исполнили приглашенные звёзды: Евгения Образцова (прима Мариинского театра), обладающая хрупкой фигурой, природной грациозностью и исключительной лёгкостью танца, и Тьяго Бордин, виртуозный танцовщик Гамбургского балета. Гости прониклись чувством французского стиля и танцевали безупречно. Технические трудности для них не существовало.

Героиня Образцовой была воздушна, женственна, по-дет-

ски шаловлива, но без налёта мистики, как того требует классическая романтическая традиция. Балерина танцевала не эфемерную сильфиду, а мечту влюблённого молодого человека, создавая образ идеальной возлюбленной из юношеских снов и видений – прекрасной и недостижимой.

Этот важный для современной интерпретации «Сильфиды» мотив Лакотт подчеркнул тщательно разработанным образом влюбленного Джеймса: его танец атлетичен и напорист, а чувство – пылкое, но земное, способное на безрассудство.

Дуэты героев строятся на тающих позах, поющих линиях балерины и рельефных танцах партнёра, который, подобно охотнику, стремится поймать ускользающую от него Фею воздуха. Вот он уже совсем было догнал шалунью и, кажется, готов её схватить, но... она вновь исчезает из его объятий, и незадачливый охотник обнимает напоенный ароматом утренней свежести воздух. Порой их касания мимолетны, а поддержки рождают ощущение невесомого парения балерины над землей.

Лишая Сильфиду с помощью колдовства крыльев, Джеймс убивает свою мечту и погибает сам.

В этой блестяще выстроенной Лакоттом романтическом противопоставлении мечты и реальности, не только глубокий эмоциональный смысл человеческих отношений, но и суть, на мой взгляд, новаторского прочтения классики.

Под стать главным героям и другие персонажи спектакля. Валерия Муханова создала необыкновенно поэтичный образ Эффи, невесты Джеймса, а Антон Домашев в очередной раз блеснул незаурядным актёрским талантом, который в сочетании с выразительной пластикой позволил ему представить неповторимый образ колдуньи Мэдж – наглой, коварной, хищной, но притягательной.

Для сценографии и костюмов Лакотт удачно использовал рисунки, гравюры и архивные материалы XIX века, которые помогли передать неповторимую атмосферу шотландской деревни, где развиваются события. Обилие массовых сцен и красочных танцев друзей, подруг, чертей и сильфид создаёт то праздничную атмосферу подготовки к свадьбе, то мистические картины царства нечисти и духов.

Вдохновенно звучал на премьере оркестр под управлением Антона Гришанина, музыкально поддерживая чувственный мир балета.

Думаю, что «Сильфида» Тальони-Лакотта будет интересна как любителям и ценителям балета, так и тем, кто придёт в театр за впечатлениями.

Валерий МОДЕСТОВ
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Валерия Муханова (Эффи), Тьяго Бордин и Евгения Образцова.

Третий ПУТЬ



Ирина Перрен (Аврора) и Леонид Сарафанов (Дезире).

Петербург опять отличился! И опять, как десятилетие назад, при выпуске в Мариинском театре исторической реконструкции «Спящей красавицы»,¹ в центре жаркие споры о балете Чайковского. Вот только на этот раз не Мариуса Петипа. После 120-летней монополии его шедевра на его родине впервые появилась на свет новая постановка. Даже её анонс взбудоражил все балетные умы. Взгляды дружно обратились в сторону Михайловского театра – источника интригующей новости. Интерес к заявленной премьере «Спящей красавицы» на второй балетной сцене Петербурга понятен. Причины его – и имя постановщика, в последнее время находящегося в фокусе всеобщего внимания, и как таковой факт перестановки балета – нечастый случай для «Спящей».

Представлять автора излишне. Все помнят недавнюю сенсацию: приход в Михайловский театр испанского хореографа, модерниста «килиановской жилки» Начо Дуато. Новый хударук балета в первый сезон выпустил две успешные программы своих одноактных балетов и, вероятно, продолжил бы двигаться в этом направлении, но на второй сезон получил от театра заказ на «Спящую красавицу». Театр можно понять. Заполучив в свои объятия действующего балетмейстера, у руковод-

ства возникло желание освежить кровь именно русского балета, влияя новое вино авторской хореографии в старые меха петербургского наследия. Труднее понять согласие на это Дуато. Не говоря о том, что хореограф в принципе не работает ни с балетной музыкой (исключительно с концертной), ни с сюжетными спектаклями (исключительно с тансантажными композициями), ни с большими постановочными формами (исключительно с камерными), он, как представляется, никогда не работал и

на чужую, не выстраданную им самим идею. Отсюда – метания в поисках вектора своего пути к «Спящей»: «Сначала я предполагал не отходить далеко от хореографии Петипа...² но в процессе работы понял, что нужно ставить оригинальную хореографическую версию».³

Собственно в этих словах Дуато заключены два подхода, выработанные XX веком в отношении классических балетов. Первый – когда хореограф делает свою редакцию, «освежая» исходную хореографию или, напротив, снимая с

неё наслоения времени. Так, «Спящую красавицу» редактировали, улучшали, реставрировали бесконечно, но всё равно все сохраняли балет с идейно-художественной структурой и хореографией Петипа. Другой подход – когда постановщик осуществляет свою версию балета во имя новой сюжетной концепции, меняющей всё: эстетику, стиль, отношения, лексику, музыкальный ход событий. Хотя новая версия старого балета самостоятельностью решений выводит себя из-под главного удара – сравнения с шедевром Петипа, она претендует на диалог культур, диалог эпох, иначе – контекстный диалог с первоисточником, без фона которого утрачивается изрядная доля смысла всего мероприятия. Поэтому в версиях интригует всё, благодаря новизне авторского взгляда на каждую сцену. Взглянуть подобным образом на «Спящую красавицу» российские хореографы так и не рискнули, в отличие от своих западных коллег: Ролана Пети, Матса Эка, Карин Сапорта, Кристофа Майо, Даррелла Тулона. Вот по их следам, думалось, и устремится Начо Дуато, поскольку выступить в качестве редактора «Спящей» он едва ли бы мог.

Но премьера показала, что представитель хореографического авангарда – не любитель радикальных мер. Отвергнув оба магистральных направления, Дуато вступил на выходящую между ними узкую тропинку переделок, не посягающих ни на что существенное в идейной конструкции балета, не нарушающих хода сюжета и петиповского сценария сцен и номеров. Авторские амбиции Дуато свелись к перемене содержимого в сосудах танцевальных форм: выливание из них хранящего в себе секрет бессмертия хореографического эликсира Петипа и вливания туда раствора из новых комбинаций, в общем-то, классических по сути. Но так сильно было воз-

Сцена из спектакля. В центре Ирина Перрен (Аврора).



действие былого, что следы его обнаруживались, где в намеренных «вариациях на темы Петипа» (как в адажио и коде нерейд), где в смутных намёках (как в «Голубой птице»), где в невольном подражании (как в дуэтах Кота и Кошечки и Красной Шапочки и Волка). Иногда хореограф просто оставлял на донышке сосуда каплю божественной амброзии, но, увы, только подтверждал, что «масло» не смешивается с «водой». Когда в финале Большого адажио (I акт) после дробных, уплотнённых по движениям фраз, снования через сцену женихов и суеты бегающей между ними Авроры, вдруг возникла заимствованная у Петипа её торжественный статуарный аттиюд, четырёхкратно оборачиваемый вокруг своей оси, он оказывался неуместным, как особа царской крови на пиру слуг. Нелогичной выглядела и цитата Петипа из начала свадебного pas de deux – обращенное к Дезире developpe Авроры. Ибо после позы дуатовские но-

вобрачные не длили созерцания друга друга, а поспешно переходили к обводке, тотчас делавшей невозможным общение глаза в глаза, во имя которого собственно автор оригинала и разворачивал героев лицом к лицу...

Переставлять хореографию Петипа в эстетических канонах Петипа – самое худшее, что можно было придумать постановщику «Спящей». Соревнование с образной мыслью гения неожиданно явило драматическую картину профессиональной беспомощности, наблюдать которую, зная талантливость испанского балетмейстера, было как-то неловко. В новых текстах буквально резала глаз их «глухота» – нередкое отсутствие реакции танца на интонационное, логическое и драматургическое устройство музыки. А восприятию и запоминанию хореографии мешала случайность, необходимость движений, сводящая комбинации к «пустой говорильне» или «светской болтовне». Эти качественные потери дали о себе знать уже в первой форме – pas de six фей в Прологе и таком её испытании для хореографа как сюита вариаций.

Различить характеры в пяти из них решительно было невозможно – Чайковский зря старался! Обнаружилась и ещё одна общая беда всех соло: их «рвущиеся» траектории напоминали блуждания слепых по незнакомой местности... Лишь одна вариация из блеклого букета выделилась образностью, перекличкой с музыкой, интересным решением: задорная Канарейка «влетала» в группу дам, будоражила всех, пела песенки, но не давалась в руки.

Безликость краеугольного образа феи Сирени, которой не повезло с вариацией, усугубилась её затерянностью среди остальных фей во время

Ришат Юлбарисов (фея Карабосс).



Сцена из спектакля.



вальса (в одном построении её, словно провинившуюся, поставили в «угол» второй линии!). Персонификация добра перестала противостоять более эффектно воплощенному злу в лице феи Карабосс. Возникшая из клубов черной материи, эта великанша, заключенная в пышное платье, занимала собой всё пространство: расхаживала семимильными шагами, повелевала и пророчила в размахистых жестах, но, к огромной досаде, так у Дуато и не затанцевала. Хореограф дважды не «услышал» у Чайковского дьявольского пляса Карабосс, переключая своё и наше внимание в этот момент с феи на её свиту – этаким спецотряд черных «командос». Зрелищность их пружинящих тел и полосующих, как бритва, прыжков, рывков, падений ещё более подняла «котировки» зла в конфликте с добром, но не спасла от невосполнимого урона образ Карабосс, отрешенной от хореографической кульминации. Впрочем, далее и группа использовалась не на полную свою мощь: в конце первого акта к Авроре выходила только Карабосс. Хотя при наличии таких пророческих «исчадий ада» сцену укола выгодней было представить общей демонической и динамической атакой, ведь музыка – только «за». А то, что мы увидели – соло уколывшей Авроры, удивившее своей аморфностью, не могло служить иллюстрацией реализованных композитором слов Петипа: «В ужасе – 2/4, живо – она уже не танцует – это какое-то безумное кружение, словно её укусил тарантул». ⁴ Хорошо хоть, что на «дьявольский пассаж» (Петипа), перед тем, как Карабосс исчезнуть (кста-

ти, уже совсем из спектакля), группа всё-таки присоединялась к фее, сделав расставание с ней для зрителей столь же эффектным, как и знакомство.

Замеченная по Карабосс особенностью – не давать танца в напрашивающийся на то момент – выдст себя затем и в Большом адажио I акта, где Аврора простои одну из музыкальных кульминаций, и в экспозиции Дезире во II акте, где за всю «Охоту» принц исполнил одну небольшую связку воздушного *sissonne* с III *arabesque*, после чего долго предстояло дожидаться его соло. Удивительно, как в сознании художника может разойтись желаемое с действительным! «Я хочу сделать балет максимально танцевальным», – признаётся Дуато, ставя себе в заслугу, что у него танцуют «те, кто в прежних редакциях не танцевали – такие как Флорестан и Королева». ⁵ Но, спрошу я, зачем танцевать на периферии действия королевской чете, если не дать танцевать герою в его центре?.. А заодно – зачем в Крестьянском вальсе предоставлять двум парам соло, если до и после они идентичны всему кордебалету?.. Или зачем выскакивать пажам и поддерживать балерину в сольной вариации (фея Крошек)?.. И это не единственные и не главные вопросы к хореографу.

Как и самый болезненный вопрос новой петербургской «Спящей» – это не отсутствие композиционной логики и даже не качество хореографии, когда публику обделили прежними великолепными текстами. В конце концов, на сцене танцуют, а оценка танцевальных номеров – дело вкуса каждого зрителя. К тому же, часть танцев получилась (к уже назван-

ным я бы добавила и фарандолу из «Охоты»), а по разным номерам посверкивали отдельные блёстки фантазии. А если ещё весь спектакль держит сценарный стержень Петипа, если номера «оформлены» красивыми костюмами (удавшимися художнице Ангелине Атагич, пожалуй, больше её же оформлением), если среди главных исполнителей ведущие солисты и не только Михайловского театра (Ирина Перрен, Светлана Захарова, Наталья Осипова – Аврора; Леонид Сарафанов, Иван Васильев – Дезире; Екатерина Борченко – фея Сирины; Ришат Юлбарисов – фея Карабосс), то кто упрекнёт зрителей за аплодисменты, а поклонников хореографа – за радость от балета?..

Но что же тогда заставляет относиться к опыту Дуато столь болезненно? А вот что.

Выбирая, как я говорила, для своей «Спящей» танцевальные ёмкости (формы и структуры) из подлинной «сервировки» старого балета, хореограф счел возможным недокомплектовать и «разбить» коллекцию. Из целостных структур были убраны, где антре, где адажио, где вариации, где коды. Но если в сценическом действии этот ущерб можно было хоть как-то объяснить равнодушием модерниста Дуато к канонам классики и его тайным желанием сузить себе фронт работ на «чужом поле», то в музыкальном плане изъятие Авроры и коды в Прологе, вариации Дезире в I акте, пол-«Охоты», антре и коды нерид, целой Панорамы, вариаций Флорины и Голубой птицы и других выглядят недопустимым. При этом насилие над партитурой в городе её рождения (непонятно как допущенное дирижёрами!) сопровождалось признаниями хореографа в любви к Чайковскому: «Я отношусь к тем, кто любит эту музыку и очень уважает композитора, его решение, питанием себя иллюзией, что «эта постановка верная самой музыке Чайковского», наконец, трогательной заботой о зрителях: «музыку я подсократил, чтобы сделать балет более подвижным, живым... чтобы люди не смотрели на часы». ⁶ А что, может быть, действительно, теперь в моде такая любовь и такая забота? «И, надеюсь, не заслужу того, что Чайковский в гробу перевёрнется, если увидит мой балет». ⁷ Я бы, по крайней мере, не надеялась.

Наталья ЗОУЛИНА
Фото Стаса ЛЕВШИНА

Примечания.

1. Реконструкция С. Вихарева, 1999.

2. Дуато выразил так: «At first my idea was to keep to Petipa's choreography» – то есть: «Моей первой идеей было держаться хореографии Петипа». Интервью Н. Дуато (М. Картуновой). // «Спящая красавица». Буклет к премьере. 2011. С. 20.

3. Там же. С. 21.

4. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л., 1971. С. 132.

5. Интервью Н. Дуато. // «Спящая красавица». Буклет к премьере Михайловского театра. 2011. С. 21.

6. Из разных интервью Н. Дуато, данных перед премьерой.

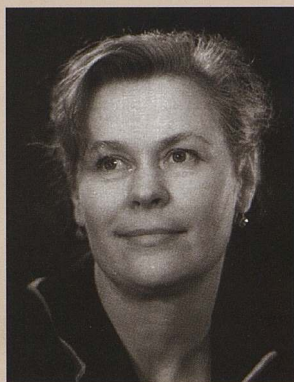
7. Интервью с Н. Дуато (Н. Викторовой) // РГРК «Голос России», 2011, 18 декабря.

Поздравляем!

...с юбилеем



Ольгу Георгиевну ТАРАСОВУ,
балетмейстера, педагога, профессора кафедры
хореографии Российского университета
театрального искусства, заслуженного деятеля
искусств РСФСР.



**Наталью Евгеньевну
ШЕРЕМЕТЬЕВСКУЮ,**
театроведа, балетоведа, кандидата
искусствоведения.



Андриса Марисовича ЛИЕПУ,
артиста балета, продюсера, режиссёра,
основателя Благотворительного фонда имени
своего отца – Мариса Лиепы, народного
артиста России.



«Жизель».
Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК

ИСТИНЫ Лебедя

Большой театр России «Лебединым озером» Юрия Григоровича отметил юбилей одной из своих самых ярких балерин, а ныне педагога труппы народной артистки СССР Людмилы Семеняки. В главной роли Одетты-Одиллии Семеняка в 1972 году дебютировала на сцене Большого.

На сей раз Одеттой-Одиллией предстала Светлана Захарова, которая работает с Людмилой Ивановной со дня своего прихода в Большой театр, а принца Зигфрида впервые в этом спектакле танцевал американский премьер Дэвид Холберг.

«Галина Уланова и Юрий Григорович заметили меня, когда я ещё училась в Вагановском хореографическом училище, на всеоюзном отборе к I Международному конкурсу артистов балета в Москве. – Рассказывает Людмила Ивановна. – После победы на этом конкурсе меня пригласили в Большой театр.

Принцем Зигфридом в моём дебютном «Лебедином озере» был сам Николай Фадеев, партнёр Улановой. Трудно сравнить с чем-либо то счастье, которое я испытала, когда после спектакля вся труппа осталась на сцене и приветствовала меня аплодисментами: я сдала экзамен на балерину, меня приняли коллеги! Так я вошла в Большой театр. И ещё было огромное личное счастье: брак с выдающимся танцовщиком Михаилом Лавровским. Я стала членом семьи, которая создавала блистательные страницы истории этого великого театра. Моим учителем стала Галина Сергеевна, для которой творил Мишин отец, выдающийся балетмейстер Леонид Лавровский.

Теперь, по прошествии времени, мне кажется, что это произошло не случайно, а по какой-то неведомой закономерности, согласно которой складывалась моя творческая биография».

Родственная причастность к непрерывной театральной балетной традиции и ответственность за полученное творческое наследие стали для Семеняки важным проявлением понятия подлинности художественного факта. Того самого понятия, которое диктует конкретные театральные требования: убедительность, глубину и масштабность создаваемых образов, естественность и высокий вкус сценических манер, чистоту стиля, искренность переживаний и многое другое. Той самой истины искусства, в которой и состоит смысл творческой работы.

Семеняка – образцовая представительница русской классической балетной школы, получившая великолепную выучку в классе Нины Беликовой, ученицы Агриппины Вагановой. При этом на протяжении всех лет своей творческой жизни она стремится максимально расширить свой профессиональный опыт, работая с мастерами разных школ и направлений, развивая унаследованные традиции. Встречу с Улановой, Григоровичем и Вирсаладзе она считает главным событием своей жизни, прежде всего, потому, что они

поддержали её в стремлении стать интерпретатором, создателем собственного художественного пространства. Семеняка выстраивает и развивает это пространство и как балерина, и как педагог-репетитор, балетмейстер-постановщик и даже художник по костюмам.



«Легенда о любви». Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Центральная творческая тема Семеняки близка моцартовскому стремлению постичь, как влияют на жизнь силы, которые человек не в состоянии понять и подчинить себе. Эта тема соотносится с раздумьями Чайковского о границах, перейдя которые, свершаешь необратимое, со стремлением героев Достоевского заглянуть в бездну, с шекспировским вопросом, есть ли смысл противостоять силам, заведомо превосходящим человеческое понимание.

Исполнительские трактовки Семеняки касаются этих тем, причем, не только в образах Джульетты, леди Макбет и Сони Мармеладовой, но и в старой доброй классике. Самоотверженность Одетты, защищавшей принца от Злого Гения в прежнем финале «Лебединого озера». Лучезарное сияние Авроры, играющей со смертоносным веретеном. Великодушие и стойкость Жизели, помогающей возлюбленному дожить до рассвета. Этим акцентам и мотивам, заданным драматургией спектаклей, Семеняка придавала шекспировский масштаб и смысл: состояния своих героинь она соотносила с судьбами мира, в которых существовали её персонажи.

В то же время она воплощала эти серьёзные темы с моцартовской лёгкостью, которой был пронизан весь её танец – виртуозно отточенный, аристократически свободный, полный жизнеутверждающей энергии, вдохновения и радости творческих озарений. Её героини захватывали искренностью и непосредственностью живых сегодняшних чувств, твердо отстаивали свою систему ценностей, обнаруживали негнibeаемый стержень собственных принципов.

Соответствие канонам было для неё не препятствием, а напротив, базой самостоятельных интерпретаций. В хрестоматийном фокинском «Лебеде» Семеняка соединяла образы и характерные позы Анны Павловой с рисунком, показанным ей Галиной Улановой, и выразительностью движений рук.

Но главным был акцент, высветляющий и суть фокинского образа, и приём, которым он создан. Заворачивающее *pas de bougtee*, зримое сочетание противоположных, но неразделимых качеств. Возлоханность и умеротворённость. Протест и смирение. Величие прима-балерины императорского театра и сомнения артистки XX века. Исповедь души, примирившейся с конечностью земного бытия, и достоинство личности, способной выразить себя. А в сочетании с многогранностью стилистических оттенков – поэтическая формула, ключ к пониманию природы русской хореографической традиции, капля воды, в которой способен отразиться весь балетный мир.

Самостоятельность в сочетании с опорой на традиции Семеняка проявила и в качестве балетмейстера. В Астрахани она поставила собственную версию балета «Бахчисарайский фонтан» к 100-летию его создателя и уроженца города Ростислава Захарова, у которого в своё время училась на балетмейстерском факультете ГИТИСа. Семеняка не просто сочинила танцы, стилизуя манеру Захарова, но создала новую композицию спектакля со стремительно развивающимся действием.

В екатеринбургской постановке «Жизели» она выступила не только редактором спектакля, пластическая логика которого безупречна, но и автором костюмов. Следуя изначальной природе действенного танца, на котором основана хореографическая драматургия «Жизели», Семеняка проследила, чтобы ни один номер, включая па де де крестьянской пары, перемещённое в сцену с аристократами, и вариацию героини первого акта, исполняемую перед общим финалом, не выглядел вставным, а развивал драматическую ситуацию.

В костюмах, выполненных по её эскизам под руководством опытного мастера Большого театра Галины Бадаевой, Семеняка обошлась без условных бытовых фартучков, одев крестьянок в воздушные романтические платья изысканных осенних полутонов и таких же фасонов, что и белые подвенечные платья виллис. Тем самым, она представила героинь спектакля в образе тех самых юных дев, о недолговечной красоте которых сокрушались поэты XIX века, современники «Жизели».

Самой впечатляющей постановкой Семеняки стала её авторская версия «Лебединого озера» в Екатеринбурге. Действие спектакля разворачивается в замке мрачного рыцаря Ротбарта, вассала Владетельной принцессы, прибывающей к нему в гости вместе с сыном, принцем Зигфридом. Преображение замка в озеро и развитие отношений Зигфрида с Одеттой представлены, как история духовного поиска истин, которые герой не в состоянии осознать и обрести, пока не пройдёт психологические испытания.

В динамичное, лишённое отвлекающих подробностей действие, вписались знаменитые танцы лебедей в хореографии Льва Иванова, па де де Одиллии и Зигфрида в хореографии Мариуса Петица и две вариации Александра Горского. Также Семеняка сочинила сама. Её танцы, составленные из простых элегантных движений, отличаются музыкальностью, стройностью композиции и выразительностью комбинаций.



Одиллия. «Лебединое озеро».
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Кульминацией спектакля стал поставленный Семенякой дуэт героев в четвертом действии, близкий по своей трагичности безысходности к заключительной сцене Татьяны и Онегина. Принц готов искупить невольное предательство, но даже понимание и прощение героини уже не могут изменить роковую ситуацию.

Однако главное дело Семеняки сегодня – её работа в качестве педагога Большого театра, в которой она успешно проявляет себя последние десять лет. «Людмила Ивановна внимательно следит и за техникой, и за стилем», – говорит Елена Андриенко, – но самое главное – она умеет найти такие точные актёрские подходы к образу, которые сразу помогают ощутить роль в целом». И в этом она прямая наследница своего учителя – Галины Сергеевны Улановой.

Своих подопечных Семеняка не называет учениками, подчеркивая: «Они – мои коллеги». Это артистки разных поколений и статусного положения в труппе: прима-балерина Светлана Захарова, а также Елена Андриенко, Анастасия Горячева, Анна Никулина, Анастасия Мескова, Евгения Образцова, Виктория Осипова, Маргарита Шрайнер. Но каждая из них для неё – единственная и неповторимая. В каждой из них она уважает индивидуальность. И ко всем у неё единое требование отношения к театру: «В России театр – не развлечение, а пространство жизни человеческого духа». «Для меня театр – храм души, в котором каждый раз рождается таинство исповеди, обращенной к зрителю», – говорит Семеняка.

Ярослав СЕДОВ

The First

1964
2012

ПРИНОС КЪМ КУЛТУРАТА НА ЕВРОПА
CONTRIBUTION TO EUROPE'S CULTURE



25th Международен балетен конкурс
25th International Ballet Competition
Varna 2012, 15 - 30 July

www.varna-ibc.org
e-mail: varnaibc@gmail.com



tel. +3592 988 33 77
fax: +3592 986 19 01

DOV МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА ТУРЕЦКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ ОПЕРЫ И БАЛЕТА



**3-ий МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КОНКУРС БАЛЕТА**

В Г. СТАМБУЛ
с 25 по 30 июня 2012 г.

ПРЕМИИ И НАГРАДЫ

ГРАН-ПРИ «СТАМБУЛ» € 10.000

И СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРИЗЫ

Всем финалистам конкурса
будут вручены дипломы

DVD необходимо предоставить

не позднее 13 апреля 2012 года

В период конкурса народный артист СССР,
хореограф, педагог – репетитор

Большого театра России

МИХАИЛ ЛОВРОВСКИЙ

БУДЕТ ПРОВОДИТЬ МАСТЕР - КЛАССЫ

**ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ЖЮРИ
ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ**



www.istanbulballetcompetition.gov.tr

info@istanbulballetcompetition.gov.tr



ЗАРУБЕЖНЫЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР в 60-90-х годах XX века:

изменения в лексике и структуре спектакля

Вторая половина XX века – очень важный период для понимания современного балетного театра. Именно в это время произошли значительные изменения, результаты которых наблюдаются в балете сегодня. Кроме того, в 60-90 годах прошлого века начинали свой творческий путь многие ведущие балетмейстеры современности, продолжающие определять развитие балетного театра и в XXI веке.

Влияние «Русского балета» С.Дягилева, других русских трупп, педагогов, балетмейстеров и танцовщиков, эмигрировавших из России и разъехавшихся по всему миру, а также перемещение представителей других европейских школ привело к интеграции различных школ классического танца и формированию совсем новых балетных театров и трупп. В свою очередь, кардинальные изменения в жизни общества по сравнению с XIX веком не могли не отразиться на эстетике и путях развития балетного искусства. За первую половину века балетный театр освоил новые темы, расширил круг музыкальных произведений для хореографических постановок, обогатил свою лексику и композиционные приёмы, используя как свои внутренние ресурсы, так и эксперименты и новации других искусств. Получили развитие новые направления в балетном театре, прежде всего, симфонический танец.

Одновременно к 60-м годам прошлого столетия окончательно сформировались и определились различные направления современного танца (танец модерн, джаз-танец, свободная пластика, танец постмодерна и др.).

Нельзя сказать, что классический танец и современный были совсем изолированы друг от друга в первой половине XX века. Балетмейстеры разных направлений использовали какие-то элементы, приёмы и находки различных хореографических систем, однако, каждое направление развивалось параллельно.

С 60-х годов начинают происходить либо процессы слияния одних направлений с другими с образованием новых течений (например, модерн-джаз танец), либо идёт тесное взаимодействие и ассимиляция ряда принципов одних направлений другими (по этому пути пошел балетный зарубежный театр). Ища для себя новые выразительные средства и пути развития, классический танец в очередной раз продемонстрировал способность трансформировать всё то, что могло войти в область его интересов.

Балетмейстеры классического направления искали в современном танце средства для создания современного классического танца, а балетмейстеры авангардных направлений в это время начинают получать возможность работать с ведущими западными балетными труппами и лучшими классическими танцовщиками мира. Так, Р.Нуреев в 1971 году выступил с труппой П.Тейлора (балет «Большая Берта»), с 1974 года при Парижской опере работает Группа театральных исканий, в 1976 году по настоянию М.Барышникова для постановки балета в «Американ Тизтр Балле» была приглашена Туайла Тарп.

Результатом более тесного сотрудничества балетного театра и современной хореографии стало обогащение лексического языка балета, открытие новых художественных приёмов и изменение взгляда на традиционные средства выразительности. У балетмейстеров появилось совершенно иное отношение к движению. Больше не существовало канонов, раз и навсегда заданных форм конкретного движения. Ценность

необычного, нового, оригинального, так ценимого в танце модерн, стало важным критерием и для балетного театра.

Изменения в лексике классического танца и структуре балетных спектаклей второй половины XX века произошли также под влиянием смежных искусств (музыки, живописи, скульптуры, литературы), а также тех нетанцевальных компонентов балетного спектакля, благодаря которым создаётся синтетический балетный художественный образ (музыки, сценографии, либретто, световой партитуры).

Появление конкретной, электронной музыки, развитие серийной музыки и сонорики, использование композиторами данных техник наряду с традиционной музыкой отразилось и на языке классического танца. Под подобную музыку невозможно было танцевать в традиционном стиле, она требовала новой манеры и стиля исполнения, соответствующих ей движений и композиционных приёмов. В качестве ярких примеров балетов на такие музыкальные произведения можно назвать «Агон» Дж.Баланчина (1957) на додекафонную музыку И.Стравинского, ставший точкой отчета новой эстетики современного классического танца, «Сон в летнюю ночь» Дж.Ноймайера (1977), представляющий собой контраст «чистой классики» на музыку Ф.Мендельсона и современно-классического танца на электронную музыку Д.Лигети, балеты У.Форсайта на музыку Т.Виллемса, звучащую в диапазоне электронных звуков и микшированных шумов. Урбанизм, агрессивная энергия, механистичность, скорость, современные ритмы – все эти качества авангардной музыки вошли в спектр красок классического современного танца.

Одной из излюбленных форм музыкального материала для балетмейстеров стал во второй половине XX века коллаж (в том числе соединяющий классическую музыку с авангардной, или конкретной). В талантливых балетных спектаклях это создавало неожиданный эффект контраста, драматизировало действие, раскрывало подтекст.

Многие композиционные приёмы и формы построения балетного спектакля были вдохновлены экспериментами в драматическом театре. Сначала в авангардных направлениях хореографии балетмейстеры начинают использовать формы хеппинга, акции, перформанса, а затем подобные конструкции адаптирует балетный театр. Одним из первых подобным формам построения спектакля находит применение в своём «тотальном театре» М.Бехар. В его постановках «Дом священника/Балет жизни», «1789 год... и мы», «Мальор или метаморфозы богов», «Мутации» и других присутствуют черты подобных видов структур современного драматического спектакля. Балетмейстер был и одним из первых, кто стал использовать для воплощения своей режиссёрской концепции не только танец в «чистом виде», но и пантомиму, акробатику, цирковые номера, вокал, художественное слово, кинематограф, делая их равноправными участниками своих замыслов.

Нужно отметить ещё один приём драматического театра, который был использован многими балетмейстерами второй половины XX века – остранение. «Интеллектуальное», а не «сенсуалистическое» искусство, становится ориентиром многих балетмейстеров этого времени (Дж.Баланчина, У.Форсайта, Х. Ван Манена, Дж.Ноймайера, И.Килиана и др.).

Интерес к традиционному восточному театру послужил заимствованию как движений, так и таких средств вырази-

тельности, как минимализм, идеальная точность поз и движений, синтез нескольких жанров, умение создавать художественный образ в жесткой раме канонов.

Похожий интерес вызвали танцевальные и музыкальные традиции и других стран. Смешение нескольких культурных пластов и театральных традиций в одном спектакле породили такие интересные постановки как «Бугаку» Дж.Баланчина (1963), «Бахти» (1968) и «Голестан или сад роз» (1973) М.Бежара, «Семь лунных хайку» Дж.Ноймайера (1989) и др.

На стилистику, эстетику и некоторые композиционные приёмы зарубежного балетного театра второй половины XX века оказал влияние «театр художника». Придание большого значения костюмам, сценографии, а также световой партитуре, которая «имела собственную роль, как актёр» [Березкин В., 2003, с.16] в этом направлении театра, дало толчок к интересным экспериментам в балете. Так, постановочный метод американского балетмейстера А.Николая заключался в том, что тело танцовщика представляло собой одну из частей сценической композиции, наряду с декорациями, костюмом и светом. Люди танцевали внутри мягких растягивающихся оболочек, он одевал актёров в невиданные костюмы-сооружения, порой похожие на движущиеся декорации, иногда костюмы представляли собой жесткие рамы или тела танцовщиков опутывались метрами материи. Всё это, будучи подсвечено, создавало нереальные фантастические картины. При этом сами танцевальные движения могли быть весьма сложными, а главное, требовалась точная согласованность всех действующих лиц. Критик Дон МакДона точно сформулировал сущность подобного «театра художника» внутри хореографического искусства: «А.Николай обращается ко всему многообразию движений, не ограничиваясь теми, которые выражают людские страсти. Его также интересует ленивое покачивание трапедии, как взволнованные жесты танцовщицы, и он использует и то и другое в своих постановках» [Суриц Е.Я., 2004, с.169].

Находки и эксперименты А.Николая были учтены и использованы другими балетмейстерами. Появление в XX веке новых тканей и материалов ещё более способствовало использованию свойств костюма при создании пластического образа. В современном хореографическом искусстве уделяют особое внимание эффектам, что тяготея в возможностях костюма: «он становится «протезом», который помогает телу актёра, расширяет его, прятает, перекраивает. Эффект актёрского всемогущества, его энергия усиливаются и возрастают благодаря метаморфозам самого костюма в игре сменяющихся обликов: актёр как тело, актёр как костюм, актёр в костюме» [Барба Э., Саварезе Н., 2010, с. 203].

Непосредственно из новаций живописи и скульптуры балетный театр 60-90 годов XX века включил в свои художественные приёмы коллаж, инсталляцию и акцию. Коллаж в этом ряду стал наиболее востребованным методом: он использовался для создания музыкальной основы, декораций и собственно для построения структуры спектакля. Наиболее свободно и органично коллаж использовал М.Бежар. У балетмейстера техника коллажа воплощалась на всех уровнях: музыкальном, сценографическом, пластическом, композиционном.

К концу XX века балетный театр овладел огромным количеством новых выразительных средств. В лексическом словаре современного классического танца появились движения, позы, приёмы из джаза, танца модерн, свободной пластики, бытовых и спортивных движений, народного танца. Техника исполнения успела обновиться за вторую половину XX века несколько раз, достигнув высокой виртуозности и позволив овладеть феноменальной скоростью. Изменения коснулись стиля исполнения, он стал более спортивным, жестким, механистичным, урбанизированным и абстрактным, вполне соответствуя контексту сегодняшнего дня. В области композиции

балетмейстеры получили также огромный диапазон приёмов и методов – коллаж, монтаж, различные планы, симфоничность танца и синтетическое представление, мультипликационность действия, образы-символы, цитаты и автоцитаты, минимализм и новейшие достижения сценографии и искусства сценического освещения и т.д. Но главное – это изменения в психологии и самосознании как балетмейстеров, так и исполнителей. Постоянное стремление к новому и отсутствие каких-либо рамок или ограничений, кроме собственной фантазии и таланта, – главная особенность того мышления, которое сформировалось в конце XX века во всех видах искусств, в том числе и в балетном. Не удивительно, что многие балетные спектакли, ещё два десятилетия назад казавшиеся крайне авангардными, сегодня рассматриваются как классика прошлого столетия. Пикассо очень точно отметил эту особенность современного искусства: «С известной точки зрения, это (почти неограниченная творческая свобода) освобождение, но вместе с тем и страшное ограничение: когда художник начинает выражать только свою личность, он теряет в организации то, что выигрывает в свободе, и это очень плохо – более не имеет возможности связать себя правилом» [Западное искусство. XX век., 2010, с.421].

Другим важным моментом стал тот факт, что, с конца XX века балетмейстер всё чаще берёт на себя все творческие функции по воплощению спектакля, создавая не только хореографическое решение, но и разрабатывая либретто, сценографию, костюмы, световую партитуру, а иногда даже музыкальную основу.

Развитие и изменение выразительных средств, накопленных за всю историю балета, продолжается сегодня в довольно быстром темпе, чему способствует ритм современной жизни и условия работы балетных трупп и балетмейстеров, и за первое десятилетие XXI века можно говорить уже о новых подходах, приёмах и образах. Остаётся надеяться, что за поисками новой формы балет не забудет о содержании и духовности, как одних из основных критериев искусства.

Юлия РЯЗАНОВА

Литература

- Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М., А.Р.Т., 2010.
Березкин В.И. Роберт Уилсон. Театр художника. М., Аграф, 2003.
Западное искусство. XX век: Судьбы классики в европейском искусстве: Сборник статей. М., РАТИ – ГИТИС, 2010.
Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Очерки истории. Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 2004.
Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки. Минск, Польша, 1999.

Ключевые слова: зарубежный балетный театр в XX в., новые средства выразительности, художественный прием.

Keywords: foreign ballet in XX century, new means of expression, an artistic technique.

Краткая аннотация к статье

Автор рассматривает основные тенденции в развитии зарубежного балетного театра в 60-90 гг. XX в. Анализируются причины изменения художественного образа в балетном театре, изменения в технике, приёмах, композиции. Также рассматриваются вопросы влияния других искусств на язык классического танца в этот период.

Summary of article

The author examines the main trends in foreign ballet in 60-90 years. XX century. The article analyzes the reasons for the changes of the artistic image of the ballet theater, changes in technology, methods, compositions. It also discusses the impact of other arts into the language of classical dance in this period.

Коротко об авторе

Юлия Юрьевна Рязанова – педагог-балетмейстер, аспирантка Российского Университета Театрального искусства – ГИТИСа.

E-mail: junyaogness@mail.ru.

About the author

Julia Ryzanovna – teacher-choreographer, post-graduate student of the University of the Russian theatrical art.

E-mail: junyaogness@mail.ru.

ИТАЛЬЯНСКИЕ *раритеты*

Первой зарубежной труппой, которую Большой театр принял на своей отреставрированной исторической сцене, стал балет миланского театра «Ла Скала». И это не случайно – ведь с балетом Италия связана самым тесным образом.



Сцена из балета
«Эксельсиор».

аллегорическое фантастическое действо в двух частях и одиннадцати картинах» итальянцы считают национальным достоянием. Его называют также «балетом-феерией» – первым в истории образчиком жанра, который утвердился на сцене в конце XIX века. «Эксельсиор» ставился на протяжении 30 лет по всей Европе и считается предшественником рево и эстрадных шоу более поздних времён. Помимо слонов, лошадей и верблюдов на премьере в 1881 году хореограф Луиджи Манцотти занял более 500 человек, и, по сути, стал изобретателем жанра пропагандистского балета. Не случайно в 30-е годы в Италии «Эксельсиор», сменив акценты, нередко предстал апофеозом фашизма на сцене.

«Необычайно глупым» назвал этот балет Чайковский в письме к фон Мевк, посмотрев его через год после премьеры в неаполитанском театре Сан Карло: «Автор балета задался идеей обрисовать борьбу света науки с тьмой невежества. И эта борьба, кончающаяся, разумеется, торжеством науки, изображается посредством танцев и па». Словами классика этот спектакль можно охарактеризовать и сегодня. Такую грандиозную по наивности вампуку, столь характерную для XIX века, сегодня не увидишь на балетной сцене. Никакие попытки хореографа Уго Делль Ара и постановщика Филиппо Кривелли реанимировать балет в 1969 году дело не исправили. Конечно, снизившись до 130-ти (более 80-ти итальянских артистов, плюс миманс Большого и воспитанники московской хореографической академии), сильно поубавилось число участников грандиозного по размерам зрелища. Но, не смотря на то, что постановщики, воскрешая утраченный мир XIX века «со всеми его нелепостями, лицемерием, но также и всей нежностью», попытались в своей стилизации «самую малость иронизировать над авторами» – глядя на сцену, видишь тщетность этих усилий.

Само слово «балет» – итальянского происхождения (от *ballo* – танцевать). На Аппенинском полуострове ещё в эпоху Возрождения при герцогских дворах и появилось на свет хореографическое искусство. До поры до времени серьёзный конкурент балета в лице итальянской оперы оттеснял своего собрата на второй план. Лишь в XIX веке в этой стране появились знаменитые балетмейстеры, балерины и виртуозная школа классического танца, которая оказала серьёзное влияние и на русский балет. Итальянкой была первая Жизель – Карлотта Гризи, итальянские балерины-виртуозки танцевали в Мариинском театре главные партии на премьерах «Спящей красавицы», «Лебединого озера», «Раймонды». Сегодня среди первых персон главного театра Италии «наши люди»: Махар Вазиев (художественный руководитель балетной труппы) и Светлана Захарова (приглашённая звезда).

Балет «Эксельсиор», которым открылись гастроли, относится к числу своеобразных «итальянских» достопримечательностей. Именно это «хореографическое, историческое,

Эскиз декорации
Луиджи Спинатели
к «Synopsis»



Ходячие символы – Свет (Марта Романья), Цивилизация (Петра Контти), как и масса других персонажей (Слава, Ценность, Изобретение, Согласие и т.д.) пытаются изобразить победу прогресса и науки. На этом пути им препятствует зло, забавно представленное потрясающим кулаками Обскурантизмом (Массимо Гарон). Зло предстаёт в черном одеянии с нарисованными на нём костями и напоминает Кощея Бессмертного из наших детских фильмов или мультиков. Уже в первой сцене, показывающей мрачную эпоху Инквизиции, Свет разрывает оковы, попирает Гения Тьмы (в прямом смысле ногами), устремляясь во Дворец Гениев. Зло не сдаётся и в последующих сценах пытается, например, помешать Алессандро Вольту изобрести источник тока. Но появляющийся Свет касается головы ученого, разгоняет морок, и он тут же делает своё открытие. Он устремляется к установке, соединяет два провода – БАБАХ – сверканье озаряет сцену. Постоянный электрический ток открыт. Прогрессивное человечество не может удержаться от радостных плясок. В том же духе во втором отделении братские народы (итальянские горнорабочие и их французские то-



Пак – Маурицио Личитра. «Сон в летнюю ночь».

Титания – Марта Романья.
«Сон в летнюю ночь»



вариции) пытаются пробиться друг к другу, долбя проход для прокладки в Альпах туннеля Ченизю. Те же бесплодные попытки Обскурантизма воспрепятствуют прогрессу, то же явление Света – добро торжествует, и всё прогрессивное человечество, размахивая флагами, пускается в пляс.

Сочиненные возобновителями танцы, заменившие обильную в оригинале пантомиму, в этом спектакле преимущественно позаимствованы из классики: то и дело узнаешь хореографию из того или иного балета. Комично смотрятся бесконечные марши и шествия балерин в пачках и с военными касками на голове, размахивающих флагами разных стран. Впечатляет лишь насыщенное трюками соло обнаженного Раба. Участие в этой партии этуали Ла Скала Роберто Болле, по непонятным причинам в гастрольях не задействованного, могло бы спектакль хоть как-то спасти. Очень уж он хорош в этой роли. Однако на гастрольях Раба танцевал другой артист – Эрис Нежа. Успеха Болле он не имел, как не имел его и весь балет в целом.

В балете Баланчина «Сон в летнюю ночь» (миланский театр имеет исключительные права на этот спектакль в Европе) труппа смотрится гораздо лучше, нежели в родном итальянском «Эксельсиоре». Многонаселённый спектакль с большим количеством главных действующих лиц требует множества первоклассных исполнителей. Не все артисты, приехавшие в Москву, соответствуют высокому классу спектакля. Однако основная четвёрка – Петра Контти (Титания), Антонио Сутера (Оберон), Эрис Нежа (Кавалер Титании, персонаж появившейся в балете Баланчина в соответствии с петербургской традицией), Маурицио Личитра (Пак) – уверенно справляются со сложнейшей хореографией.

Для закрытия перекрёстного Года Италии-России итальянцы выбрали этот балет не случайно. Во «Сне» основоположник американского балета вспоминает своё русское детство: когда-то на сцене Михайловского театра, тогда ещё не Баланчин, а 7-летний мальчик, Георгий Баланчивадзе играл Эльфа в шекспировской комедии. С порхания волшебных эльфов и других фантастических существ со слюдяными крылышками под музыку Мендельсона в костюмах и декорациях Луизы Спинателли, словно во сне, и начинается этот дивной красоты спектакль. Перед нами редкий образчик сюжетного произведения в творчестве изобретателя бессюжетных балетов. По хореографии «Сна» видно, с каким удовольствием и логикой Баланчин сочинял сюжетные сцены, разрабатывая характеры героев. Хореограф в балете ничего не накручивает и не усложняет, а крайне доходчиво и с юмором (чего стоит только сцена, показывающая влюбившуюся в осла Титанию) объясняет перипетии шекспировской комедии. Но главное выражает средствами танца.

Это воспоминание не только о собственном детстве – прежде всего о русском балете. Как и во многих других произведениях, здесь Баланчин передаёт атмосферу великолепия петербургских балетных постановок вплоть до мелочей. И хотя мужских персонажей (того же Оберона) выходами и вариациями хореограф не обделил, как всегда главенствует в его балетах балерина.

Но принцип бессюжетности присутствует и здесь. Второе действие с танцами на свадьбе – сплошной дивертисмент, правда, тоже сделанный по всем правилам императорского театра в духе Петипа. А высказывания автора об этом спектакле раскрывают его принцип: «По-моему, вполне можно наслаждаться балетом, даже не зная содержания пьесы». На такое восприятие Баланчин, скорее всего, и рассчитывал.

Павел ЯЩЕНКОВ

Иллюстрации из буклета Большого театра.

Живое

ВОПЛОЩЕНИЕ ГРЁЗ

Как-то после одного из выступлений в гримёрную к Айседоре Дункан вбежал красивый и очень взволнованный молодой человек.

– Вы поразительны! Необыкновенны! – С восторгом воскликнул он. И тут же возмутился.

– Но отчего вы украли мои идеи и где вы раздобыли мои декорации?

– О чем вы говорите?! Это мои собственные голубые занавесы! – удивилась в ответ Айседора. – Я их придумала в возрасте пяти лет и с тех пор танцую на их фоне!

– Нет! Это мои декорации и мои идеи. Но вы та, кого я представлял себе среди них. Вы живое воплощение моих грёз.

Так, по словам Айседоры, она познакомилась (в ту пору с уже известным, но ещё не ставшим легендой В.К.) театральным режиссёром и художником Эдвардом Крэггом.

Эдвард Генри Гордон Крэг родился 16 января 1872 года. Его отцом был известный английский архитектор, археолог, театральный художник Эдвард Уильям Годвин. Мать – прославленная актриса Эллен Терри. Мальчику едва минуло три года, когда его родители разошлись. Эллен Терри сошлась с актёром Генри Ирвингом. Крэг вырос за кулисами театра Лицеум. Эдвардом Генри Гордоном Крэггом юноша стал в 1889 году. Имя Эдвард он унаследовал от отца, имя Генри получил в честь крёстного отца, Генри Ирвинга. Гордон – часть фамилии его крёстной матери, а Крэг – это название горы в Шотландии (в знак того, что в жилах Терри текла шотландская и ирландская кровь).

И с этим звучным псевдонимом вступил в труппу Лицеума. Началась его профессиональная актёрская жизнь. Здесь он переиграл множество шекспировских ролей, и, по словам Ирвинга, его ждала блестящая театральная карьера. «Со временем он станет блестящим и даже гениальным актёром». – Писал Генри Ирвинг Терри. И вдруг Крэг объявляет, что навсегда уходит из Лицеума. Причину своего внезапного ухода со сцены Гордон объяснил тем, что никогда не сможет стать «вторым Ирвингом», а на меньшее – не согласен.

Эдвард начал искать себя в других сферах – и вскоре стал блестящим ма-



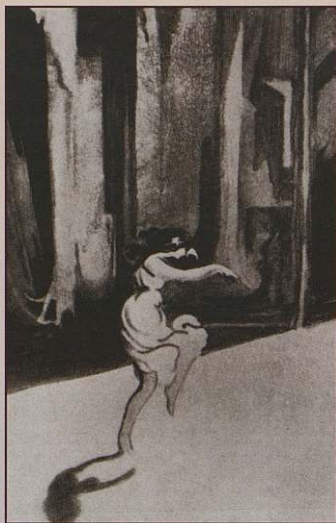
Айседора Дункан и Гордон Крэг вскоре после знакомства (1904).

стером гравюры на дереве. Рисунки и гравюры Крэга начали печатать ведущие лондонские газеты и журналы. В 1899 году вышла в свет первая книга Крэга – «Грошковые игрушки» – двадцать рисунков для детей и двадцать стихов под каждым из рисунков. Была издана и книга «Экслибрисы», в которую вошли книжные знаки, выполненные Крэггом с тщательностью и мастерством настоящего графика. Вскоре он начинает работать как театральный режиссёр в оперных и драматических театрах, поражая современников не-

ожиданными и смелыми трактовками знаменитых спектаклей.

Но вернёмся к встрече двух артистов. Крэг описывает её так: «Никогда не забуду, как я впервые увидел её, когда она вышла танцевать на пустую площадку. Это было в Берлине; год – 1904-й, месяц – декабрь. Не на театральной сцене происходило это представление, но в концертном зале, а вы знаете, что являли собою площадки концертных залов в 1904 году.

Она вышла из-за убогого занавеса, немногим выше её самой; вышла и на-



Айседора Дункан на рисунках Гордона Крэга.

правились туда, где за роялем, спиной к нам, расположился музыкант; он едва доиграл короткую прелюдию Шопена, как она вошла и, сделав пять или шесть шагов, уже стояла у рояля совершенно неподвижно, словно вслушиваясь в гул последних нот... Можно было сосчитать до пяти или даже восьми, когда опять слышались звуки Шопена; следующая прелюдия, или этюд, была мягко исполнена и подошла к концу, а она так и не шевельнулась. Затем один шаг назад или в сторону, и она стала двигаться, то опережая, то догоняя зазвучавшую вновь музыку. Просто двигаться, не выдвигая ни пируэтов, ни прочих номеров... Танец кончился, и снова она замерла в неподвижности. Ни поклона, ни улыбки – ничего. Затем музыка возобновляется, и она убегает от неё, и тогда уже звуки бегут за ней, ибо она их опередила...

Помню, что, когда вечер закончился, я поспешил к ней в уборную, чтобы увидеть её, и там какое-то время я также сидел перед ней, замерший и безмолвный. Она прекрасно поняла моё молчание, любящая беседа была бы не нужна...»

Вскоре их закружит любовный вихрь.

Хрупкий, женственный на вид, Гордон оказался сильным, страстным любовником. «Я всегда его вижу, как ту первую нашу ночь, когда его белое, гладкое, блистательное тело освободилось от одежды, точно от кокона, и засверкало во всём своём великолепии перед моими ослеплёнными глазами, – вспоминала танцовщица. – Мои глаза ещё не насладились его красотой, как я

почувствовала безумное влечение, почувствовала себя слабой, словно нашла своего друга, свою любовь, себя самоё. Нас было не двое, мы слились в одно целое, в две половины одной души».

Оба молодые, горячие, на взлёте сексуальной и творческой активности. Айседора мечтала, чтобы Эдвард стал её мужем, однако личная жизнь Крэга была запутанной, тут и ранний брак, от которого у него было четверо детей, и любовные романы, и снова дети... К тому же столь ярким и независимым личностям быть вместе невозможно. Каждый увлечен только собой и своим творчеством, плохо понимая другого.

...«Почему вы не прекратите это? –

возмущался Крэг. – Зачем вам нужно размахивать на сцене руками? Почему вы не сидите дома и не точите мои карандаши?!»

И это говорил тот, кто впоследствии признавался, что искусство Дункан, пленившей его безукоризненной гармонией и умением существовать в музыке, помогло ему овладеть тайнами действия и движения на сцене. Вместе они были с 1904 по 1907, путешествовали, объезжая многие страны Европы, встречаясь с выдающимися людьми своего времени. В Дюссельдорфе, Берлине и Кёльне состоялись выставки рисунков Крэга. У них родилась дочь, которой дали красивое ирландское имя – Дирдрэ.

О ярком, бурном, поэтичном романе, который они пережили, можно узнать из их переписки, из воспоминаний Айседоры и Крэга. А ещё из рисунков Гордона Крэга, запечатлевших танцовщицу, дающих представление о том, какой она была в те ранние и счастливые годы. Вот танцовщица в композиции на музыку Бетховена. Мягкая линия карандаша, летящие руки, лёгкий шаг и воздушная ткань, невесомым облаком окутывающая её фигуру. На другом рисунке Айседора предстаёт в танце на музыку Шопена. Вновь льющиеся линии и тело, выпевашее шопеновскую мелодию. А вот Айседора, устремившаяся вперёд, с откинутой назад головой. И столько в ней хрупкости, трепетности, она словно светится от счастья, запечатлённая влюбленным карандашом Эдварда Крэга.

Владимир КОТЫХОВ

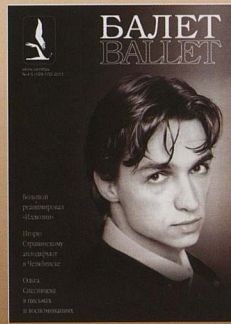
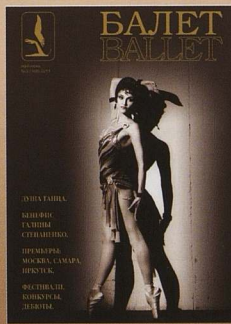
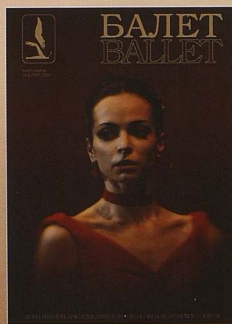
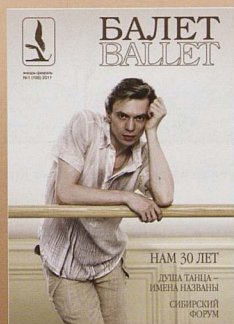


БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



*Студия
Антре*

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2012 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2012 год»

«Пресса России» (зелёного цвета),
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



RCLASS
-USSIAN

www.r-class.ru



СЛОВО *за зрителем*

Интерес к искусству, выбор приоритетов зрителем, читателем всегда имеет субъективное начало. Именно вкусом определяются приоритеты. Но вкусы, как и интерес, формируется, развивается. И зависят эти качества от «художественного опыта» человека (есть такое понятие).

Тем не менее, судьба восприятия ряда видов искусств непосредственно связана со зрителем, как соучастником процесса жизни искусства.

Прежде всего, сказанное относится к исполнительским искусствам, то есть тем, где предполагается интерпретация авторского текста, воссоздающаяся музыкантом, артистом непосредственно. К таким видам искусства относятся все жанры театра, в том числе и балет.

Последнее время профессионалы практики и теоретики, а также журналисты много спорят о спектаклях, восстанавливаемых на театре после некоторого перерыва в их сценическом пребывании. Особенно это относится к произведениям так называемого классического наследия.

Каждое восстановление балетов наследия является фактически авторской версией спектакля. Эта версия несёт на себе и печать данного времени, и степень «погружения» (исследования) лица, воссоздающего спектакль, к его подлинному хореографическому родителю, его стилистике и языку его времени.

Многое зависит и от исполнителей сегодняшнего дня, так как время меняет всех нас и артистические личности в том числе. Потому не подлинником, а версией выступает любое новое рождение старого балета. Методов работы над возрождением много, и это «профессиональная кухня» также отличает одного специалиста от другого. Важен же результат: спектакль, который должен быть интересен зрителю. А он состоится или нет, будет поддержан именно сотворчеством пришедших в зал или нет. Возникнет ли атмосфера сопереживания.

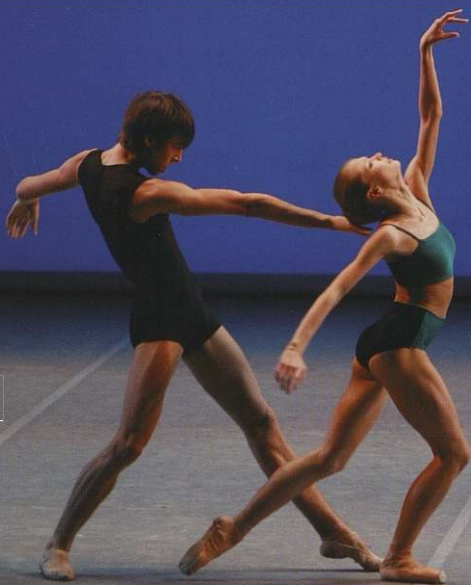
Итак, зритель. Его художественный опыт воспитаем, и нет права у театра быть только зависимым от сегодняшнего успеха. Но, тем не менее, успех спектакля, устойчивость интереса к тому, что происходит на сцене, определяет зритель, чтобы ему не внушали солидные труды балетоведов, ни оперативные статьи журналистов, ни «разброс» мнений профессионалов.

Зритель пришёл на спектакль и хочет видеть живое, трогательное и волнующее его действие, а не анализировать, каким образом оно создавалось, что чему соответствует, и какой вердикт выносят внесценические комментаторы.

Как результат труда профессионалов на сцене должен родиться спектакль, сегодня и сейчас нужный зрителю и вызывающий интерес к тому, что происходит на сцене. Итак, его величество спектакль и его величество зритель рожают атмосферу, когда живой театр воплощает свою миссию сотворчества. Иного не дано.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

«Московская Государственная Академия Хореографии выбирает Арлекин КАСКАД™»



ЛЕОНОВА Марина Константиновна

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

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



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

HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®



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

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

Арлекин КАСКАД™ Классический

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

Производится в следующих оттенках:



Дополнительная информация и образцы по телефону

(8-10) 352 46 44 22

Grishko®

Nova 2007

Nova 2007 - это дальнейшее развитие традиций, заложенных в самой популярной модели Grishko 2007. Сохраняя её лучшие качества, мы сделали модель Nova 2007 ещё более устойчивой, ещё более лёгкой и бесшумной!



www.grishko.ru

Салоны-магазины Grishko:

Москва: 3-й Крутицкий пер., д.11. Тел: +7(495)287-45-77 • ул. Тверская, д.12, стр.7. Тел: +7(495)694-43-00/44-00, org@grishko.ru • Санкт Петербург: ул. Гороховая, д. 30. Тел: +7(812)310-48-05, spb@grishko.ru • Новосибирск: Красный пр-т, д.220/5, офис 321. Тел: +7(383)227-70-85, +7(383)362-06-23, grishko@ngs.ru • Киев: ул. Саксаганского, д.22Б. Тел: +7(044)248-71-58/57, grishko7@i.ua