



январь-февраль
№1 (178) 2013

БАЛЕТ

BALLET



Джон Ноймайер с нами
Иван Грозный снова на троне
Некоторые откликнулись по «Большому»
Сергей Полунин захватил Москву

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»
«Душа танца» 2012

ДЕВИЗ ЭТОГО ГОДА
«УЧЕНИКИ И УЧИТЕЛЯ»

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Ольга Смирнова

солистка балета
Большого театра России
(Москва)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Дмитрий Соболевский

солист балета
Музыкального театра имени
К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-Данченко
(Москва)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Оксана Скорик

солистка балета
Мариинского театра
(Санкт-Петербург)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Тимур Аскеров

солист балета
Мариинского театра
(Санкт-Петербург)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Александр Таранов

солист балета
Пермского театра
оперы и балета
имени П.И.Чайковского
(Пермь)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Рамиль Мехдиев

солист
Ансамбля народного танца
имени И.Моисеева
(Москва)



«ПРЕСС-ЛИДЕР»

**Александр и Наталья
Мохины**

студия «Мохин дизайн»
(Москва)

«ПРЕСС-ЛИДЕР»

Игорь Захаркин
фотограф
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Людмила Сафронова
профессор

Академии русского балета
имени А.Я.Вагановой
(Санкт-Петербург)

«УЧИТЕЛЬ»

Галина Крапивина

педагог-репетитор
Музыкального театра имени
К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-Данченко
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Валерий Лагунов

балетмейстер-репетитор
Большого театра России
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Сергей Белорыбкин

педагог-репетитор
Театра классического балета
Н.Касаткиной и В.Василёва
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Аркадий Зинов

художественный руководитель
Красноярского
хореографического колледжа
(Красноярск)

«УЧИТЕЛЬ»

Александр Шелемов

художественный руководитель
Новосибирского
хореографического колледжа
(Новосибирск)



Интервью В ОДНОМ ЛИЦЕ

- С каким чувством Вы встречаете Новый год?
- С большими надеждами, что он принесёт нашему искусству понимание необходимости Возрождения.
- Что означает это слово в отношении 2013 года?
- Это означает возвращение интереса к традициям хореографического искусства народов России, его сценическим достижениям в создании балетов, хореографических композиций.
- В чем это должно проявляться?
- Прежде всего, в самооценке самих себя, в повышении роли искусства танца в формировании личности.
- Каким образом это может осуществляться?
- Народ создаёт свои танцы, передает их из поколения в поколение, а оно, творчески развивая, – следующему. Так создаётся хореографический генофонд народа.
- Что входит в это понятие в хореографическом искусстве?
- Прежде всего, это школа, передающая традиции, а затем репертуар театра, ансамбля.
- Означает ли это, что всегда и все поколения должны исполнять одно и то же?
- Народная мудрость гласит: как нельзя забывать тропу предков, так необходимо проложить свою тропу. Так и в искусстве. Но главный секрет в том, что, во-первых, сделать это могут только сами народы страны. Во-вторых, творец не может замыкаться только в традиции. Ему открыт весь мир и его достижения в искусстве.

И только такое искусство, созданное в стране, несущее в себе богатство мира, может воспитывать патриотические чувства и гражданскую гордость. И только такое искусство может быть интересно в других странах.

Это я и называю Возрождением нашего времени в искусстве сценической хореографии.

С Надеждой и Верой в силу отечественных традиций – с Новым годом, дорогие наши творцы, их верные друзья в руководстве и продвижении!

С Новым годом, наши читатели, и, конечно, верные зрители отечественного балетного театра, ансамблей – театров народного танца!

С Новым годом, экспериментаторы нового искусства!

С Новым годом, главные хранители богатств российской хореографии – педагоги школ, театров и вузов!

Счастья, Добра, Творческих успехов!

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№ 1 (178)
ЯНВАРЬ-ФЕВРАЛЬ 2013
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

1 **В.Уральская.** Интервью в одном лице

ФЕСТИВАЛИ

6



Н.Зозулина.
Ноймайер
без границ

8 **А.Галкин.** Дамы с камелиями

10 **В.Иванов.** Алле Шелест с любовью

13 **А.Куликова.** Современники
встречаются в Витебске

15 РЕПЛИКА

Отклики на проект ТВ канала
«Культура» «Большой балет»

ПРЕМЬЕРЫ

18



А.Максов.
Иваново
царство

22 **Л.Абызова.** Замахнувшись
на Шекспира

26



М.Южанинова.
Астрахань.
Начало.
«Лебединое
озеро»

ИНТЕРВЬЮ

28 **М.Южанинова.** После премьеры.
Интервью с губернатором
Астраханской области А.А.Жилкиным

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
А.Д.МИХАЛЕВА
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:

Б.Б.АКИМОВ
С.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
В.Ю.ВАСИЛЕВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
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:

АЙБОР ФЕСТ (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

ПРЕМЬЕРЫ

30 **В.Иванов.** Возвращение «Армиды»

ВВОДЫ

32 **В.Модестов.** «Его движения излучают чувства...»

КАФЕДРА

34 **Ж.Пименова.** Рекламный эффект танцевального образа

36 **И.Колюбакина-Акриоти.** Знакомьтесь – Эвридики...

ВЕРНИСАЖ

38



В.Котыхов.
Фарфоровый
дивертисмент

42



В.Котыхов.
В круге
Голейзовского

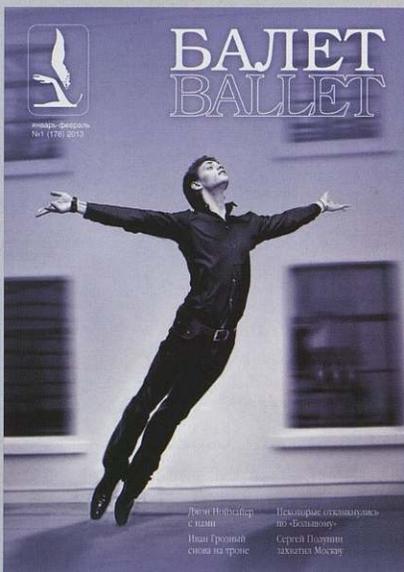
ПАНОРАМА

44



Н.Аловерт.
Осень
в Нью-Йорке

47 **В.Котыхов.** С днём танго!



На первой странице обложки:
Сергей Полуни.
Фото Светланы Постоенко

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

Корректор:

М. Ю. ОРЕХОВА

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», 2013

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 ООО «ЗЕТАПРИНТ»,
129090, Москва,
Олимпийский пр., д. 16, стр. 1
www.zetaprint.ru

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

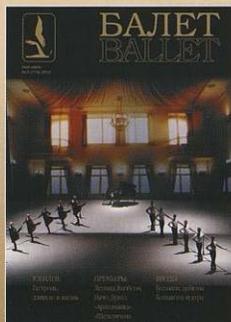
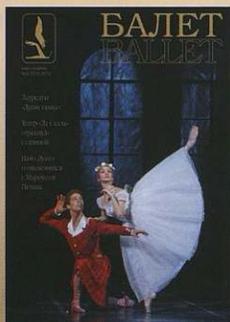
Рукописи не рецензируются
и не возвращаются.
Любое воспроизведение оригиналов
или их фрагментов на любом языке
возможно только с письменного
разрешения АНО «Балет».

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

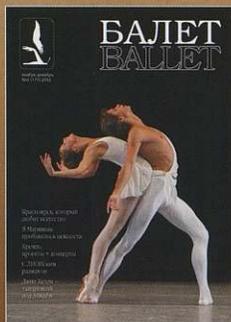
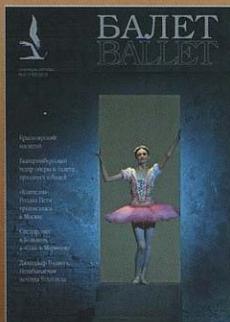
**Информация о всех важных
событиях в хореографии**

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 2013 год в любом почтовом отделении России
по Объединённому каталогу «Подписка на 2013 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

В современном процессе жизни театров, в том числе и музыкальных, а также хореографических коллективов, всё большую роль играют организаторы, коими выступают директора-интенданты, продюсеры, менеджеры.

Учитывая сложный процесс создания спектакля и его зрительского проката, понять роли и взаимоотношения художественных руководителей подразделений театров и администрации в новых условиях функционирования театров жизненно важно.

Редакция приглашает к разговору ведущих лиц наших творческих коллективов, открывая специальную рубрику в журнале. Вести эту тему любезно согласился генеральный директор одного из самых успешных театров страны – Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Владимир Георгиевич Урин. Публикуем ряд тем для обсуждения.

«ПРОДЮСЕР И МЕНЕДЖЕР в современном театре»

▼ Продюсер или менеджер? В чем разница? Продюсирование самостоятельных проектов и работа топ-менеджера в государственном репертуарном театре. Когда топ-менеджер становится продюсером?

▼ Продюсер и менеджер в современной экономической ситуации. Современное законодательство и нормативные акты в сфере культуры. Работа в рамках правового поля: разрешимые и неразрешимые проблемы.

▼ Продюсер – Менеджер – Художник. Взаимоотношения топ-менеджмента и художественного руководства. Организация творческого процесса в самостоятельной компании и в государственном театре: что общего и в чем различия?

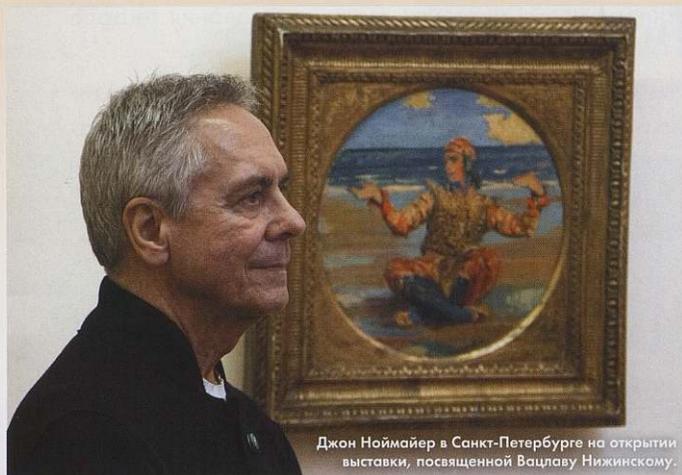
▼ Столицы и регионы: балетные театры Москвы, Санкт-Петербурга и российских регионов. Общие и частные проблемы и пути их решения.

▼ Роль продюсера и топ-менеджера в формировании труппы.

▼ Воспитание и обучение менеджеров и продюсеров. Специфика образования на продюсерских факультетах театральных вузов.

В следующем номере журнала «Балет» читайте интервью с **Владимиром Уриным**.

НОЙМАЙЕР *без границ*



Джон Ноймайер в Санкт-Петербурге на открытии выставки, посвященной Вацлаву Нижинскому.

«Дягилев. P.S.» – петербургский фестиваль, родившийся в год столетия «Русских сезонов» (1909-2009), – продолжает жить под эгидой Театрального музея и на энергии его директора. Наталья Метелица, подтверждая «роль личности в истории», в очередной раз выстояла в борьбе с форс-мажором, сопровождающим у нас любое начинание. От форс-мажора, на сей раз выразившегося во внезапном отказе властей от какого бы то ни было финансирования фестиваля, нынешний «Дягилев. P.S.» не убергло даже его посвящение лидеру мирового балета Джону Ноймайеру, приглашенному в Петербург отпраздновать своё 70-летие. И всё-таки руководство музея ценой героических усилий приняло хореографа и его труппу Hamburg Ballett по высшему разряду, выполнив всю задуманную программу юбилея. Разумеется, во главе её были гастролеры – двукратный показ на сцене Михайловского театра «Дамы с камелиями» и заключительный гала «Ноймайер без границ», но за эксклюзивность «Дней Ноймайера в Петербурге» отвечали и другие события.

Одно из них – открытие выставки, о которой мечтали несколько лет. И вот свершилось: часть личной богатейшей балетной коллекции хореографа временно покинула стены его гамбургского дома и расположилась в просторном зале Театрального музея. Выбор экспо-

ло ясно, что одним Кокто дело бы не ограничилось... Хореограф привёз картины, рисунки, скульптуры, вдохновлявшие его при работе над «Нижинским» и «Павильоном Армиды». На стенах изображения исторического Нижинского в партиях Арлекина, Фавна, Золотого раба, Сиамца соседствовали с впечатленными на фотографиях созданиями Ноймайера. А одну из стен целиком заняли произведения самого Нижинского – вычерченные синими дугами «глаза», абстрактные космические «спирали» и черно-красные «маски», источающие сумасшедшую, подчас пугающую энергетику. В коллекции Ноймайера почти девяносто таких рисунков. Историю приобретения уникального альбома за миллион долларов на пожертвования, поступившие в специ-

Джули Кент – Маргарита и Роберто Болле – Ариан. «Дама с камелиями».



натов был продиктован заданной темой «Вацлав Нижинский и Джон Ноймайер» и особым пристрастием хореографа, автора балетов о Нижинском, к раритетам, связанным с гением «Русских сезонов». Впервые в России оказалось возможно увидеть графические портреты русского танцовщика, выполненные Модильяни, Бурделем, Климтом, Кокто... Именно шаржи Кокто Ноймайер, по его словам, унёс бы с собой, в первую очередь, если бы, покидая дом, ему пришлось взять что-то одно. Но, судя по чувству, с каким он рассказывал на вернисаже о каждом из сокровищ, бы-

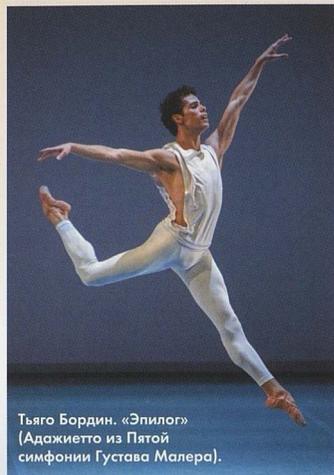
ально созданный фонд, посетители выставки могли узнать из идущего нон-стоп фильма «Нижинский и Ноймайер» немецкого режиссера А. фон Вангенхайма (2010). Бесценным экспонатом, единственным с российской стороны, – в стеклянной витрине, занявшей центр зала, – был подлинный костюм Нижинского из «Видения розы». Взятый из музея Академии русского балета имени А.Я.Вогановой, он вступал в гармоничный дуэт с картиной Валентины Хуго (1912), изобразившей танцующего Нижинского как раз в этом бакстовском костюме.

Не будет преувеличением назвать историческим событием фестиваля прошедшую научную конференцию «Джон Ноймайер: аспекты творчества» – первые ноймайеровские чтения в мире и первый опыт коллективного осмысления искусства мастера с разных сторон. Доклады, затронувшие самые разнообразные темы, могли бы стать весомым

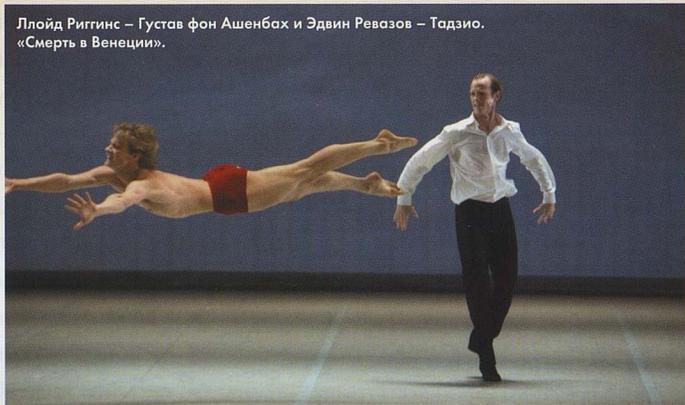
вкладом в современное ноймайероведение, но издание сборника оказалось невозможным. Костяк выступающих составила группа московских балетоведов – В.Майнище («Творчество Ноймайера в современном мультикультурном контексте»), В.Уральская («Дар театральной гармонии. «Русалочка»), Е.Беляева («Великие европейские эпосы в творчестве Ноймайера. «Одиссея»), Д.Абаулин («Ноймайер. Чайка. Станиславский»), Е.Соломинская («Тема смерти и религиозности в балетах Ноймайера»). Однако российский формат конференции перешел в международ-

ный благодаря четырём участникам из-за рубежа, двое из которых – наши соотечественники: балетовед и завлит Национального академического театра оперы и балета имени Н.В.Лысенко А.Чепалов (Харьков), профессор, литературовед и писатель М.Мейлах (Страсбург). Весьма познавательным оказалось знакомство и с представителями европейской науки о танце. Так, в Петербург из Италии приехала С.Полети – автор первой в мире моно-

каний. Хореограф не пожалел времени, отвечая на последовавшие вопросы, и с особым чувством рассказал о своей дружбе с русским педагогом Верой Волковой. Он упомянул о посвященной ей постановке «Ромео и Джульетты» в Копенгагене и раскрыл тайну часто используемого им в дуэтах символического жеста – ладонь или ладони, касающиеся лба партнера – как знак любви.



Тыгю Бордин. «Эпилог» (Адажиетто из Пятой симфонии Густава Малера).



Ллойд Риггинс – Густав фон Ашенбах и Эдвин Ревазов – Тадзио. «Смерть в Венеции».

Джон Ноймайер в окружении артистов Гамбургского балета.



каний. Хореограф не пожалел времени, отвечая на последовавшие вопросы, и с особым чувством рассказал о своей дружбе с русским педагогом Верой Волковой. Он упомянул о посвященной ей постановке «Ромео и Джульетты» в Копенгагене и раскрыл тайну часто используемого им в дуэтах символического жеста – ладонь или ладони, касающиеся лба партнера – как знак любви. Об этом вспоминалось на следующий день, во время гала-концерта, когда ис-

полнялись дуэты из ноймайеровских балетов (включая «Ромео и Джульетту») и самостоятельный дуэт-эпитафия на смерть Веры Волковой – «Адажиетто» на музыку Малера (исключительно станцованный Э.Буше и Т.Бординым). Но в программу гала входили и целые фрагменты из балетов – «Yondering», «Смерти в Венеции», «Bernstein dances», где блистали премьеры (А.Поликарпова, Л.Риггинс и др.) и вся труппа Hamburg Ballet, а также новая компания «Национальный молодой балет» – предмет особой заботы и гордости Ноймайера. В танцевальном параде выступили артисты со всего мира: Д.Кент, И.Сьярвола, А.Кожокару, М.Ганьо, Р.Болле...

В завершении торжества случилось нечто! Под заводные ритмы Бернштейна, из заразительного куража гамбургских танцовщиков вспикел вулкан танца и вдруг из него, словно выброшенный катапультий, вылетел и пролетел человек в черном костюме... Через миг зал уже взорвался громом аплодисментов, призывав в лихо приземлившейся фигуре... почтенного юбиляра, опровергающего саму цифру в своём возрасте, Джона Ноймайера. Вот уж действительно, как сказал поэт: «Порой обманчива бывает седина: // Так мхом покрытая бутылка вековая // Хранит струю кипучего вина...»

Неожиданной радостью для присутствующих стало появление под конец дня самого героя балетоведческих изыска-

графии о Ноймайере (2004), рассмотревшая в своем докладе «La poetica della nostalgia» важнейшую для творчества хореографа «тему невысказанного». А балетный критик из Германии Д.Вейкман живо и образно развернула сценический ландшафт последней премьеры Ноймайера «Лилиом» (2011). Мне же, как организатору, открывавшему конференцию, довелось представить коллегам свою только что выпущенную книгу «Джон Ноймайер в Петербурге».

Наталья ЗОЗУЛИНА
Фото Михаила ЛОГВИНОВА

Дамы с камелиями

Главным театральным событием фестиваля «Дягилев. P.S.» стал спектакль «Дама с камелиями». Возможность увидеть один из самых знаменитых балетов Джона Ноймайера, ставший уже классикой XX века, в исполнении его собственной труппы рождала большие ожидания. Интриговали заявленные составы. В первый вечер Маргариту танцевала прим-балерина Мариинского театра Диана Вишнёва, а Армана – Александр Рябко, поразивший в прошлом сезоне московскую публику в «Нижинском». На следующий день в центральных партиях выступили знакомая по тем же московским гастролям Элен Буше и Тьяго Бордин. Интерес вызывало и то, как справится относительно небольшая гамбургская труппа с густонаселённой постановкой; не покажутся ли её возможности скромными по сравнению с возможностями труппы Парижской Оперы, чей спектакль хорошо известен любителям балета по записи; не уступят ли премьерам исполнители второго плана, ведь «Дама с камелиями», построенная во многом по структурным принципам большого балета XIX века, включает сольные, ансамблевые и кордебалетные композиции, хореография которых практически не уступает по сложности танцам главных героев.



Диана Вишнёва – Маргарита
и Александр Рябко – Арман.

Все сомнения развеялись в первый же вечер. Пролог и картина в театре «Варьете» показали высокий исполнительский уровень артистов труппы Джона Ноймайера. Их умение за несколько секунд сценического времени создать яркие, запоминающиеся образы. Мизансцены с большим числом участников выглядели ожившими иллюстрациями из парижских журналов середины XIX века: каждая фигура точно занимала своё место в группе, но при этом не возникало ощущения искусственности. Порадовали артисты и в виртуозных танцевальных ансамблях – развернутых сценах балов и загородного пикника.

Свою, оригинальную трактовку главных персонажей, Маргариты и Армана, представили Вишнёва – Рябко и Буше – Бордин.

У Вишнёвой и Рябко танцевальные фрагменты и игровые мизансцены были уснащены сложной, детально проработанной актёрской игрой: выразительная мимика в дуэтах создавала иллюзию «словесного» понимания любой обращенной друг к другу реплики. Буше и Бордин показали героев более обобщённо, от чего чуть померкли бытовые штрихи, но зато ярче проявилось хореографическое решение партий.

Драматичные, полные стремления любить, пока это возможно, дуэты первой пары были акварельно прозрачными, у второй – обнаружилось некоторое родство с шедеврами романтического балета.

По-разному подавались центральные моменты спектакля. Вишнёва сдержанно передавала симптомы болезни своей героини. В первых двух актах смерть ещё не угрожала её Маргарите. Она была готова любить и радоваться жизни – конец наступал внезапно. У Буше тема упоения жизнью и тема умирания были заявлены сразу, на резком контрасте, и всё последующее развитие роли строилось на противопоставлении двух полюсов: нахлынувшей любви и неотвратимой смерти.

В кульминации второго акта – сцене столкновения с герцогом – Маргарита-Вишнёва останавливалась в раздумье и не сразу решалась вернуть герцогу ожерелье, словно она только теперь осознавала, что ради любви ей придётся расстаться со всей своей прошлой жизнью. Потому и видения Манон, преследующие героиню, выглядели не просто её навязчивой идеей, но настоящим кошмаром. В том же эпизоде Маргарита-Буше проявляла скромную решительность, и становилось очевидно: перелом в ней уже произошёл, никаких сомнений для неё более не существует. И наоборот, в дуэте с Дювалем-отцом

Вишнёва энергично сопротивлялась напору непрошеного визитёра, пыталась отстоять свою любовь и лишь в конце соглашалась уйти, тогда как Буше с самого начала смирялась перед надвигающейся судьбой.

Неодинаково выглядели и другие персонажи. Карстен Юнг в первый вечер пластически укрупнил роль старшего Дювала, а на следующий день окрасил тяжеловесной бравадой партию Гастона Рье. У Гастона первого состава, Сильвано Баллоне, доминантой роли стала приторность салонных манер персонажа. Де Грие – Отто Бубеничек и Манон – Сильвия Аццони чертили в танце изысканные виньетки в стиле рококо, сквозь которые просту-

пала циничная и душная атмосфера XVIII века – эпохи действия романа Прево. Тот же де Грие в паре с новой Манон – Каролина Агуэро выдвинули на первый план драматизм своей истории, а в эпизодах «сцены на сцене» воспроизвели патетическую манеру игры актёров театров французских бульваров (по либретто герои смотрят спектакль о Манон Леско).

Сам же балет Джона Ноймайера, его многогранность, давал свободу различным исполнительским интерпретациям, предоставляя зрителю право выбрать, какая из них ему ближе.

Андрей ГАЛКИН

Фото Михаила ЛОГВИНОВА

Элен Буше – Маргарита
и Тьяго Бордин – Арман.



АЛЛЕ ШЕЛЕСТ

с любовью



Евгения Образцова в балете «Анюта».

В Самарском академическом театре оперы и балета прошел XII Фестиваль классического балета имени Аллы Шелест.

Биография этого фестиваля началась в 1994 году с вечера «В честь Аллы Шелест». Знаменитая балерина присутствовала на фестивалях 1995 и 1997 годов, а в марте 1999 года в Самаре состоялся вечер памяти Шелест, незадолго до этого ушедшей из жизни. Первые шелестовские фестивали представляли собой показ классических балетов, в которых артистка в разные годы создала незабываемые образы, а также дивертисментов, составленных из номеров классического наследия.

За сохранение традиций петербургской школы классического балета и вклад в мировую хореографию шелестовский фестиваль в 2003 году был награжден почетным орденом «Екатерина Великая», а в начале 2011 года фестиваль стал членом Европейской ассоциации фестивалей EFA. Председатель этой ассоциации Дарко Брлек был почетным гостем нынешнего фестиваля.

Ввиду редкого проката спектакля кордебалету в фестивальном представ-

лении порой не доставало четкости и чистоты линий. Однако основное внимание зрителей было направлено на исполнителей главных партий – солистов Большого театра Екатерину Шипулину – Одетту-Одиллию и Александра Волчкова – принца Зигфрида. Гости продемонстрировали высокую танцевальную культуру и технику, хотя подлинных откровений в их исполнении было немного. Так, не стал эмоциональной кульминацией первый выход Шипулиной-Одетты. Благодаря вкрадчивой

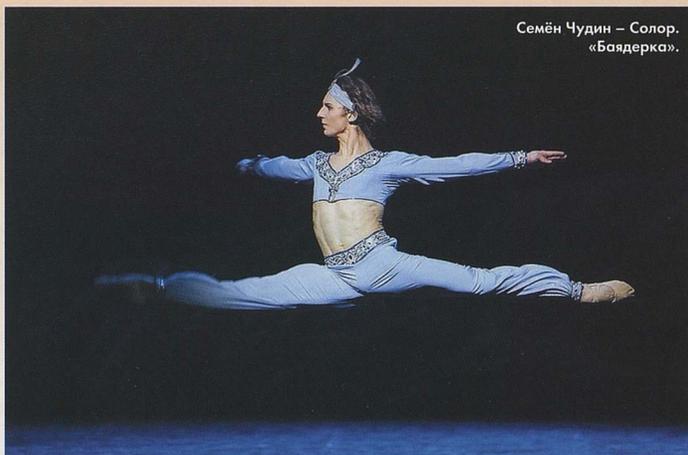
«кошачьей» пластике и красивым округленным движениям рук балерине более удался образ властной и коварной Одиллии. В Александре Волчкове привлекла мягкая, лишенная излишней аффектации исполнительская манера.

Следующим фестивальным спектаклем стал появившийся в репертуаре театра в конце прошлого сезона балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» в хореографической версии Кирилла Шморгонера. Спектакль шел без участия гастролеров. Поскольку поста-

новка хотя и следует исходной сценарной структуре балета, но в ней есть много и нового, известного только самарским артистам.

Далеко не все номера спектакля по своему художественному уровню сопоставимы с теми, которые в зрительском восприятии стали классическими. Танцевально балет чрезвычайно насыщен и даже перенасыщен. Но нет в нём яркой характерности. Подлинность переживаний часто подменяется картинностью поз. Впрочем, многое определяется индивидуальностью исполнителей, а далеко не все танцовщики самарской труппы являются выдающимися артистами. Нет в этой постановке и главного – ясной драматургической основы.

В фестивальном спектакле хочется выделить, прежде всего, Екатерину Первушину – Джульетту. Молодая, непосредственная, напоминающая маленькую девочку, балерина создала лиричный, исполненный обаяния и внутреннего тепла образ. В её движениях плавность, кантиленность, текучесть линий, а танец лёгок и полётен. Артистка в буквальном смысле слова прожилла на сцене судьбу своей героини. Ромео в исполнении обладающего хорошей выучкой Виктора Мулыгина холодноват и излишне отстранен. Лучшие хореографические эпизоды балета – дуэты главных героев. В них красивые поддержки и партнерные сцены, эффектные па. Однако череда этих дуэтов не отличается разнообразием по настроению и пластике. В целом технический уровень и солистов, и кордебалета оказался достаточно высоким, всем исполнителям по плечу предложенная хореографом танцевальная партитура.



Семен Чудин – Солор.
«Баядерка».

Балет «Анюта» на музыку Валерия Гаврилина в 2011 году на самарской сцене поставил Владимир Васильев. Хореография спектакля хорошо знакома исполнителям многих театров. По сравнению с премьерными показами в присутствии балетмейстера-постановщика фестивальной «Анюте» не доставало внутреннего нерва и пластической выразительности. А изначально динамичные игровые сцены выглядели несколько вяло, в них появился игровой пережим. В главных партиях – Анюты и Студента – выступили солисты Большого театра Евгения Образцова и Андрей Меркурьев. На прошлом фестивале Евгения Образцова, тогда ещё солистка Мариинки, покорила самарских зрителей своей Жизелью, особенно во втором – белом акте балета. В партии Анюты Евгения Образцова проявила тонкий артистизм, создал многогранный по внутреннему психологическому

состоянию образ. Её Анюта, безоглядно отдающаяся своим душевным порывам, предстаёт то женственной и грациозной, то кокетливой и лукавой. И невероятно обаятельной и привлекательной. К сожалению, Студент в исполнении Андрея Меркурьева не впечатлил искренностью переживаний.

Кульминацией фестиваля стал балет Людвиг Минкуса «Баядерка». Премьера состоялась накануне фестиваля, и это был второй показ спектакля. В основу постановки, осуществленной в прошлом прима-балериной, а ныне педагогом-репетитором Мариинского театра Габриэлой Комлевой, легла петербургская версия спектакля. Дирижёр-постановщик – Андрей Данилов (Новосибирск). Художник-постановщик – Вячеслав Окунев.

Габриэла Комлева сократила отдельные, с её точки зрения, лишённые драматургической выразительности танцевальные и пантомимные фрагменты балета. Однако именно они оживляли действие и придавали балету особый колорит.

В единственном премьерном показе «Баядерки» в партиях Никии и Солора выступили ведущие солисты самарской труппы Екатерина Первушина и Виктор Мулыгин. Выпускники пермской школы, они уже зарекомендовали себя технически оснащёнными танцовщиками, однако именно в этом спектакле стало ясно, что молодым исполнителям ещё не достаёт актёрского мастерства. Фестивальная «Баядерка» прошла совсем на другом эмоциональном уровне и подарила яркие впечатления. В первых трёх картинах и особенно в сцене помолвки Солора и Гамзатти преобладала атмосфера яркой зрелищности и праздничности. Убедительные образы создали Михаил Зиновьев – Великий брамин и Ксения Овчинникова – Гамзатти.



Екатерина Шипулина – Одетта
и Александр Волчков – принц
Зигфрид. «Лебединое озеро».

Но в центре внимания в этот вечер были солисты Большого театра Анна Никулина – Никия и Семён Чудин – Солор. Партия Никии требует от исполнительницы особого душевного настроя, невероятной психологической глубины и драматизма. Анне Никулиной пока ещё не всё удалось в этой партии. Но её Никия покорила балеринской статью, одухотворённостью и искренностью переживаний. Семён Чудин предстал идеальным Солором. Он поразил безупречной техникой, нервной утонченностью, изяществом и восточной пряностью танца.

Фестиваль завершился масштабным Шелест-гала. В первом отделении был показан недавно возвращенный в репертуар театра одноактный балет Николая Черепнина «Павильон Армиды». Возобновление хореографии Михаила Фокина принадлежит Никите Долгушину, реконструкцией оформления и костюмов спектакля по оригинальным эскизам Александра Бенуа занимался коллекционер и историк моды Александр Васильев. (Рецензию на эту постановку читайте в журнале «Балет» №1 за 2013 год.)

Второе отделение поразило разнообразием хореографических номеров

и миниатюр, многие из которых были поставлены близкими Шелест хореографами, где когда-то великая балерина создала незабываемые образы. Но не надо забывать на каких выдающихся артистов ставились эти номера. Может быть, поэтому сегодня не всегда производят должное впечатление хореографические миниатюры Леонида Якобсона, эталонными исполнителями которых были Алла Шелест, Алла Осипенко, Игорь Чернышев...

Солисты Санкт-Петербургского театра имени Л.Якобсона Анна Науменко и Сергей Уманец стильно, но без духовных откровений представили миниатюру «Вечный идол». Но по-настоящему раскрылись в адажио из балета Арама Хачатуряна «Спартак».

Санкт-петербуржцы Ольга Степанова из Михайловского театра и Артём Пыхачев из театра Якобсона исполнили па де де из «Лауренсии» Александра Крейна в хореографии Вахтанга Чабукяни и праздничное, лёгкое па де де из балета Риккардо Дриго «Талисман».

В этот вечер прекрасно показались ведущие солисты самарской труппы. Молодое поколение – Екатерина Первушина и Виктор Мулыгин в па де де из балета Адольфа Адана «Корсар» про-

демонстрировали бравурную танцевальную технику. В то время как более опытные артисты поразили не только выдающимся исполнительским мастерством, но и глубоким актёрским прочтением известных хореографических номеров. Это Марина Дворянчикова и Алексей Турдиев в адажио Никиты Долгушина на музыку Томазо Альбини. Это и Михаил Зинovieв, Диана Гимадеева и Алексей Турдиев, исполнившие трагическое финальное трио из балета «Щелкунчик», в течение нескольких десятилетий шедшего на куйбышевской-самарской сцене в авторской хореографической версии Игоря Чернышева. Жаль, что этот тщательно сохранявшийся в репертуаре новаторский спектакль теперь предан забвению: его заменил традиционный рождественский вариант нынешнего художественного руководителя балетной труппы Кирилла Шморгонера.

Завершило программу гала Большое классическое па на музыку Д.Обера в хореографии Виктора Гзовского. С премьерским апломбом и грацией его исполнили Семён Чудин и Ольга Смирнова (Большой театр России).

Валерий ИВАНОВ
Фото Дмитрия ВИНОГРАДОВА

15

19.00
ФЕВРАЛЯ



COM P A G N I E
R É G I S T R É E
D E B A L L E T

«/» Терезы Дуровой

ТЕАТРИУМ

на Серпуховке

ВЕЧЕР ФРАНЦУЗСКОГО СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА

"ТРОЕ" "ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ"

ГАСТРОЛИ КОМПАНИИ
"РЕЖИСА ОБАДИА"



Продюсеры:
Компания Режиса Обадиа Театр "Олимпия" Аржашон (Франция) при поддержке Министерства культуры Франции

РЕЖИСЕР-ХОРЕОГРАФ, СЦЕНОГРАФ: РЕЖИС ОБАДИА

ДРАМАТУРГ, АССИСТЕНТ РЕЖИССЕРА: ЕЛИЗАВЕТА ВЕРГАСОВА

Музыка: Франц Шуберт "ДЕВУШКА И СМЕРТЬ"

18+

ЗАКАЗ БИЛЕТОВ Parter.ru 258 0000

CONCERT БИЛЕТЫ БЕЗ НАДЕЖКИ +7(495) 644 2222

9377737 ticketland

ЗАКАЗ БИЛЕТОВ kontramarka.ru 9 333 200

65-000-65

ЗАКАЗ БИЛЕТОВ: KASSIR 730-730-0

БИЛЕТЫ BILETMARKET RU 739 55 99

ShowMart.ru 215 0000

Современники ВСТРЕЧАЮТСЯ В ВИТЕБСКЕ

Фестиваль IFMC отметил свой юбилей, 25-й сезон широко, как масштабное международное событие в области современного театрального искусства. Большим подарком от организаторов фестивалю стала обширная гостевая программа. Она вместила спектакли зарубежных театров, впервые посетивших Витебский фестиваль: «Jo Stromgren Kompani» из Норвегии, «La Vouivre» из Франции, национальная танцевальная компания Уэльса из Великобритании. А также коллективы, с именами которых связана история фестиваля, первопроходцы прошлого столетия, ныне элита современного танца: «Провинциальные танцы» Татьяны Багановой, «Эксцентрик-балет» Сергея Смирнова, «Балет Евгения Панфилова», Театр современного танца Ольги Поны, театр «Fine Five Dance Theatre» из Эстонии. Все они имеют свой собственный стиль воплощения волнующих их тем, каждый неповторим и актуален. Вечера современной хореографии в рамках концертной программы фестиваля были представлены не только в Витебске, но и в Гродно, Минске, Бобруйске, Молодечно. Гости на особом подъеме, с драйвом и профессиональной самоотдачей отыграли спектакли и добросовестно делились своими находками в лексических и композиционных экспериментах на мастер-классах.

Фестиваль – это всегда новые открытия и незабываемые встречи, выставки, дискуссии, школа и взаимообучение. Юбилейный фестиваль в Витебске стал настоящим праздником творческого общения, за что огромное спасибо организаторам и в частности бессменному руководителю Марине Романовской.

Но основным событием фестиваля является международный конкурс.

Витебский фестиваль остается верен своей главной цели – фиксировать и формировать пути развития современного пластического театра, стимулировать развитие международных связей в области искусства. И на юбилейный международный конкурс слетелись око-

«Альбом» («Проект Алексея Бусько», Киев).



«Колесо жизни» (Ансамбль современной хореографии Кемеровского университета культуры и искусств «Вечное движение»).



«Путь Харона» (постановка Константина Кейхеля, «Акведук», Санкт-Петербург).



ло 30 театров из разных стран, коллективы разных форматов, разного профессионального уровня.

Роскошное открытие составили выступления приглашенных компаний и коллективов постоянных участников витебских встреч, знакомство с участниками конкурсной программы, членами международного жюри, которое возглавил Владимир Васильев и экспертного совета, под предводительством Ларисы Барыкиной.

Три незабываемых дня конкурсные показы плотно перемежались с мастер-классами, пресс-конференциями и гостевыми программами на лучших площадках северной столицы Белоруссии. Финальные выступления конкурсантов вызвали бурю закулисных споров и обсуждений.

Гран-при вручили дуэту из Киева («Проект Алексея Бусько»). «Альбом» – история в фотогра-



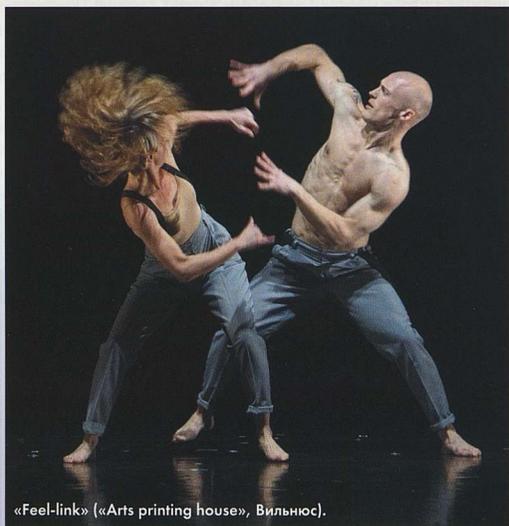
«Жизнь под микроскопом» («DanceCreation Award», Япония).

гентное, грамотное, с самобытной лексикой, темами, дающими поводы к размышлениям, наполненное выступление и безукоризненные дуэты удивительной красоты и музыкальности не могли быть не отмечены.

Осталась одна надежда на решение экспертного совета и она оправдалась. Критики сумели разглядеть перспективы молодого балетмейстера и не поспешили, вручив Константину Кейхелю специальную премию имени Евгения Панфилова. Специальная премия «За пластическую индивидуальность» досталась танцовщику, исполнителю собственной хореографии Олегу Степанову из Екатеринбурга. Премию «За гармонию в танце» торжественно передали международному проекту, современникам «Cie Shen Company», продемонстрировавшим лёгкий, логичный, уникальный текст немецкого танцевального модерна. А спектаклю «Feel-link» Вильнюсской компании «Arts printing house» вручили специальную приз «За смысловое наполнение танца».

Анна КУЛИКОВА
Фото Ивана АСТАШОНКА
и Игоря ГУСЬКОВА

фиях о проблемах молодой семьи. Первую премию в номинации одноактный балет увёз акробатический дуэт из Японии («DanceCreation Award»), продемонстрировавший зрителю двенадцатиминутные картинки из жизни одноклеточных под микроскопом (работа была заявлена в номинации миниатюры). Первую премию среди представленных миниатюр отдали ансамблю современной хореографии Кемеровского университета культуры и искусств «Вечное движение» за работу «Колесо жизни» – безупречное композиционное решение мизансцен, в основе которых восточная философия, приправленная набором трюков, едва сцепленных между собой учебными комбинациями экзерсиса. Среди вторых, а их оказалось четверо, всё те же киевляне с кухонными разборками «Пагании о нас» («Проект Анастасии Харченко»), «Проект Сергея Кона» – «Баллада о друге» – замысленная тема армейской дружбы, «Totem Dance Group» с лексическими наворотами в поисках «Пустоты». Ещё одну вторую премию вручили замечательному коллективу из Санкт-Петербурга «Акведук». Соответствуя своему названию, обе работы этого коллектива «Расстояние» и «Путь Харона» в постановке Константина Кейхеля выделялись новизной среди других работ фестиваля. По-питерски интелли-



«Feel-link» («Arts printing house», Вильнюс).

«Cie Shen Company» (Германия).



БОЛЬШОЙ И ЯДОВИТЫЙ

На телевидении завершился показ проекта «Большой балет», организованного каналом «Культура». Конкурсные баталии затихли, награды розданы. Как всегда кому-то всё понравилось, кому-то не очень, а кто-то вообще остался недоволен. Предлагаем читателям мнение некоторых телезрителей. А если у кого-то возникнет желание поделиться своими впечатлениями об увиденном, ждём ваших отзывов.

Валерий КИЧИН, журналист, обозреватель «Российской газеты»:

«Ничего не понимаю в балете и не очень его смотрю. Но в «Большом балете» на канале «Культура» резануло поведение жюри. Знаю, что всё это мэтры, что когда-то были рысачками, а некоторые и сегодня ещё заслуженно срывают аплодисменты. Уважаю, трепещу и всё такое прочее.

Но, даже трепеща, не понимаю, отчего они с этими молодыми талантами ведут себя не как коллеги с коллегами, а как строгие учителя на экзамене первоклашек. Всё-таки перед ними тоже не совсем валенки, и мы это видим. Но – хмурят бровки, сурово отчитывают: «Это – школьно», «Тебе о том, чтобы стать артистом, ещё рано думать», «А почему пятки не вперёд?!». Выбирают какие-то особенно унижительные для самолюбия формулировки, и на лицах неизъяснимое снисхождение кенгуру к еноту. Но при этом заметно косят глазом друг на друга, срисовывая соседские мнения, как школяр, подглядывающий в чужую тетрадку.

Поленьев в костёр подкидывают ведущие: шутят так пошло, как умеет шутить только творческая интеллигенция, а поведение Аллы Сигаловой доказывает, что, возможно, у неё есть талант, но совсем нет вкуса. Всё натянуто, вымученно, с нарисованными улыбками.

А на сцене явно талантливые люди. Кто-то сильнее, кто-то слабее, кому-то просто не повезло с репертуаром. Но все они уже достигли в своих театрах звёздного положения и впряме рассчитывать хотя бы на уважительное, товарищеское отношение этих укрупнённых телевидением деятелей. Но у деятелей появился новый шанс напомнить о себе – и они раздуваются на глазах.

Интересно, что затесавшаяся в это жюри сопрано с мировым именем Мария Гулегина – человек извне – явно переживала за молодых артистов, симпатизировала им и, даже когда критиковала, то звучало это не обидно. Потому что она видела в них товарищей по очень трудному искусству.

А деятели видели только подопытных кроликов, которых им надо прилюдно препарировать. И они за счет этих кроликов всю самоутверждались. Кролики стояли, покорно терпели подчас хамский тон, даже благодарили. И находили в себе мужество снова и снова появляться перед великими и ужасными. Чтобы снова получить порцию назиданий.

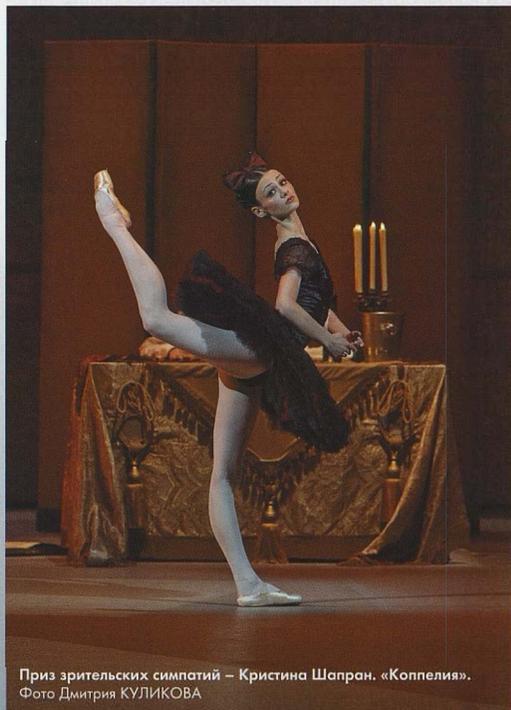
Чрезвычайно гнусное получилось зрелище. Именно из-за жюри, которое своим не слишком умным высокомерием испортило хорошую затею. Судей точно стоило бы дисквалифицировать. Возможно, они хорошо умеют пяткой вперёд, но совсем не умеют оставаться при этом нормальными людьми.

...Когда очередной тур «Большого балета» был успешно отмучен, случайно переключился на какой-то западный ка-

нал, и там шло что-то подобное: жюри судит, танцовщики волнуются, публика аплодирует. Зрелище поражало контрастом: «судьи» бурно «болели» за товарищей по искусству, явно им симпатизировали, сопереживали, огорчались неудачам и вместе со всем залом радовались успеху. Никто из себя не строил оракулов, небожителей и менторов, никого не опускали до положения нерадивых школяров, и было ясно: «сегодня – ты, а завтра – я», все равны, все товарищи, просто у нас такая спортивная игра «кто кого перетанцует». Было искренне, тепло и весело.

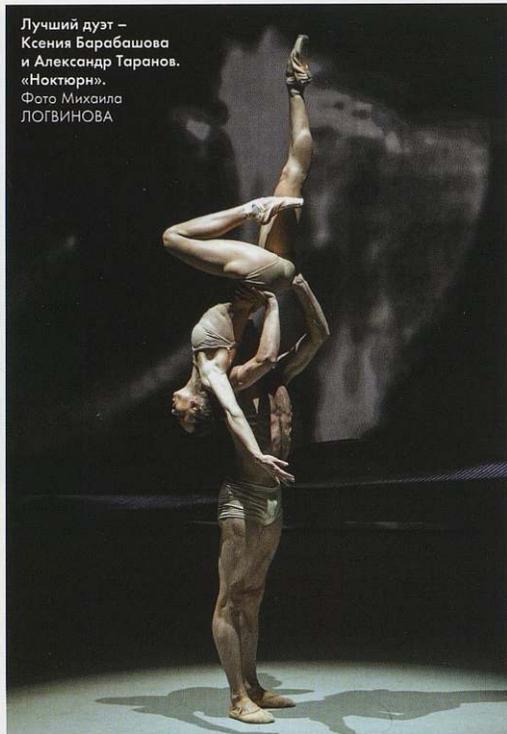
Валерий МОДЕСТОВ, доктор филологических наук, профессор Литературного института имени А.М.Горького:

«Думаю, не стоит развлекательное балетное шоу превращать в некое заседание учительского педсовета с публичными разборками и «мастер-классами» членов жюри с исполь-



Приз зрительских симпатий – Кристина Шапран. «Копеллея». Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Лучший дуэт –
Ксения Барабашова
и Александр Таранов.
«Ноктюрн».
Фото Михаила
ЛОГВИНОВА



зованием балетной терминологии. (Кто из непрофессионалов понимает, о чем идет речь, когда слышит, что некоторые исполнительницы диагональ ronds de jambe en l'air на пальцах порой, оказывается, «разбавляют» pas de bourree en tout-pant?) К тому же, и ведущим шоу, и членам жюри не следует забывать, что исполнители – уже состоявшиеся солисты ведущих театров России, «звёзды балета», а не учащиеся младших классов хореографических училищ.

И я – за неприкосновенность личной жизни артистов, пусть они остаются для нас, зрителей, «небожителями», не такими, как все. У театра и его жрецов должны быть тайны, легенды, мифы... Зачем мне знать, что прима-балерина N умеет делать салат? Достаточно того, что она создаёт на сцене незабываемые танцевальные образы – технически безупречные и художественно выразительные».

**Борис АКИМОВ, народный артист СССР,
балетмейстер-репетитор Большого театра России**

Проект важный и нужный. Во-первых, с точки зрения дальнейшей пропаганды балетного искусства. Во-вторых, с целью пробудить интерес к этому искусству у тех телезрителей, кто не имеет возможности по разным причинам посещать балетные спектакли, кто далёк был от этого искусства и не понимал всей его прелести и красоты. А постоянным давним его поклонникам и ценителям эти вечера предоставили возможность познакомиться с представителями нового молодого поколения артистов балета. Семь пар из ведущих театров России исполняли па де де из классических балетов, дуэты, хореографические номера уже известные, знакомые, исполняемые ранее многими поколениями мастеров балетной сцены.

Молодые артисты также продемонстрировали свои способности владения разными стилями и направлениями в хореографических номерах, поставленных современными хо-

реографами. Все исполнители были очень разные. Продемонстрировали высокий профессиональный уровень, прекрасное владение танцевальной техникой, не забывая про эмоциональную сторону исполнения, что собственно и превращает механику выполнения движений в настоящее искусство.

Интересным, мне кажется, было то, что после каждого танцевального момента артисты и телезрители могли сразу же услышать мнения каждого члена жюри, жюри авторитетного, состоящего из известных мастеров балетной сцены.

Обсуждение было открытым и откровенным, вызывающим у артистов не только бурную радость, но и огорчения. Конечно, не могу не сказать о тех моментах, которые могли вызвать споры и негативную реакцию. В первую очередь, профессионалы, наверное, могли бы отметить слишком вольное обращение с хореографическим текстом исполняемого артистами классического наследия прошлого и советского периода. Спорным, как мне кажется, было оформление студии, в которой проходило действие. Оно отвлекало внимание от танцующих, не давало сосредоточиться на танцах. Оформление должно было бы быть, как мне кажется, более изящным, не задавливать артистов и действия, происходящего на сцене.

Этот проект, как интересное творческое соревнование, стал для молодых артистов балета хорошей школой и ценным этапом в их творческом развитии на пути к вершинам танцевального искусства. А телезрители и профессионалы имели возможность познакомиться с теми молодыми артистами, на чьи плечи сегодня ляжет груз ответственности за судьбу балета».

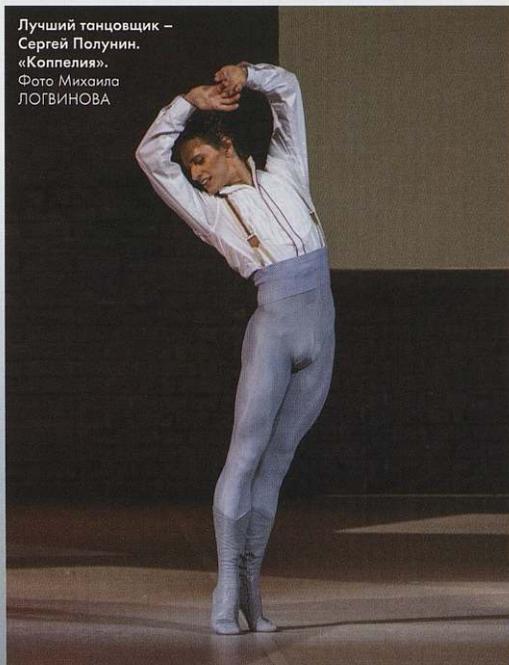
Лидия ИВАНОВА, музыковед:

«Сначала о том, что понравилось. Понравилась заставка и операторская работа.

Понравилась все, что танцевал. Все мальчики и девочки.

Я даже не о том, как они выступили, а о том, как достойно держались, выслушивая всё, что на них обрушивало жюри.

Лучший танцовщик –
Сергей Полунин.
«Копеллия».
Фото Михаила
ЛОГВИНОВА



Они так просто и естественно отвечали на все вопросы, замечания и подковырки.

Когда их распекали мэтры, каждая пара стояла так красиво, не шелохнувшись, держась за руки.

Ужасно больно было смотреть на девочку, чей костюм чрезвычайно жестко и бестактно раскритиковала Рената Литвинова. В особенности, когда к девочке подбежала Сигалова, схватила её за рукавички и стала их дергать, показывая всем, какие, дескать, они некрасивые, эти рукавички. А девочка – глаза полные слез. Напомнила мне маленькую балерину из сказки Андерсена и стойкого оловянного солдатика одновременно.

Теперь о том, что не очень понравилось. Это – сами номера. Сегодня смотреть все эти па де де по телевизору... для непрофессионального зрителя уж очень тяготно. Наверное, надо что-то другое придумывать и ставить для выступлений конкурсантов на ТВ. У сцены – одни законы, у телевизионного шоу – свои. И здесь они учтены не были.

Теперь о том, что не просто не понравилось, а вызвало протест. Иначе, как цирковым термином «высечка», поведение жюри не назвать. Единственный, кто щадил человеческое достоинство конкурсантов, – Андриан Фадеев. Мне он вообще понравился. Приветливый такой. И лицо славное.

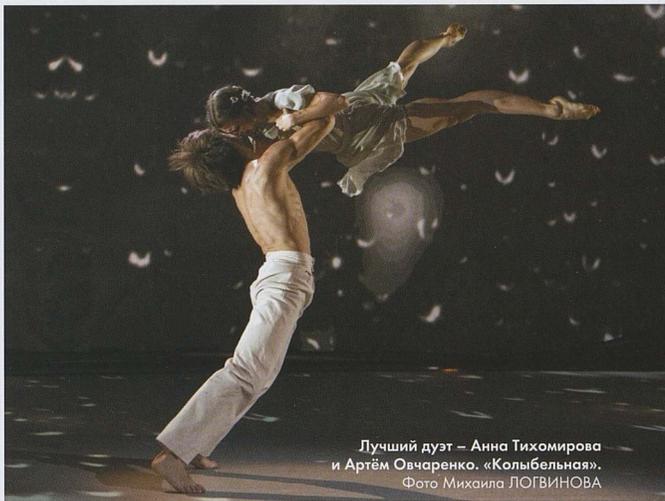
Остальные – караул! Жестокость и бестактность. Даже обычно не злая Рената Литвинова. Кстати, они-то, члены жюри, как раз законы шоу соблюли. И в самом первобытном смысле. И в самом сегодняшнем. На публику они поработали, что надо.

Публика – она разве изменилась со времен гладиаторских боев Древнего Рима? Нет, ещё свирепей стала. Ей теперь не только кровь подавай, но и унижений, как можно больше. Кровь – она в новостях. А унижения – «пожалте» в шоу. Причем, похоже, в любое. Как-то, с месяцем назад, проходя мимо включенного телевизора, глянула в него и ужасну-

лась. Шел конкурс певцов, кажется, искали лучший голос России. И то же самое... Сплошная высечка...

Любит народ всё вот такое.

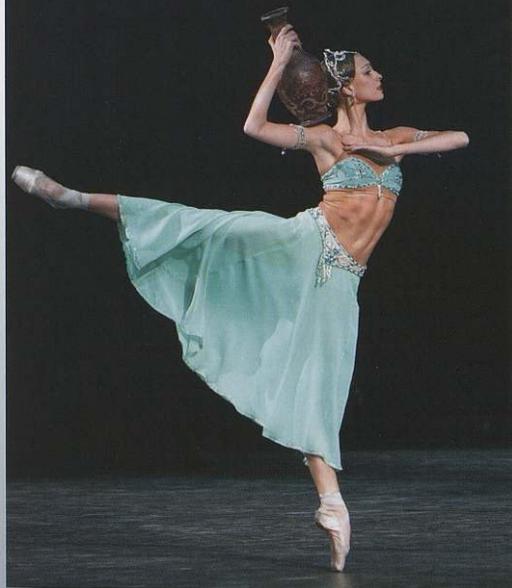
Похоже, канал «Культура» по части хамоватых шоу пришел к тому же знаменателю, что и другие каналы. Только выглядит при этом совсем карикатурно. Здесь хамство сочетается со всевозможными умствованиями и потугами на высокое. Как же – к-у-л-ь-т-у-р-а-!!! И вот в тексте ведущих то там, то здесь вырастает, подобно флюсам, весь этот витиеватый, с неверо-



Лучший дуэт – Анна Тихомирова и Артём Овчаренко. «Колыбельная». Фото Михаила ЛОГВИНОВА

Лучшая балерина – Ольга Смирнова. «Баядерка».

Фото Михаила ЛОГВИНОВА



ятной претензией на историзм, искусственный и высокопарный, и в то же время пересыпанный игривостями конферанс. Или монологи членов жюри, которые, позабыв о зрителе, впадают в пространственные рассуждения, типа «о культуре стопы». Скажите, пожалуйста, оно надо мне, как зрителю, про культуру стопы?

Теперь о самом ужасном – это Алла Сигалова. При всех претензиях к лицу, никогда прежде не доводилось видеть в нём такой перекошенной от злости физиономии. Такой судороги ненависти, предьявляемой нам в качестве улыбки. Такого недоброжелательства к молодым танцорам. Меня не оставляло ощущение, что из неё вот-вот брызнет черный яд.

А шутки и напутствия конкурсантам... Как, например: «Идите думать о пятаках и наращивайте ляжки!» и т.п.

В общем, жестокость жюри ничем не уравновешивалась. Навстречу жюри шли всевозможно ядовитые реплики Сигаловой. И получалась даже не высечка, а хуже. Участников конкурса словно пропускали сквозь спицрутены.

Можно только посочувствовать партнёру Сигаловой, Святославу Бэлзе. Он, насколько это возможно, пытался перекрыть очередной фонтан желчи, всячески переводить куда-никуда стрелки. В результате его всегдашняя безупречность подмечалась эдаким водевильным задором. В какие-то моменты было очень стыдно и неловко смотреть на экран. К примеру, когда Бэлза и Сигалова как бы шаловливо убежали со сцены под кокетливую реплику Святослава Игоревича: «некоторые любят погорячее...»

Возвращаюсь, напоследок, к покушениям на человеческое достоинство. Где-то я читала, как кто-то объяснял, что в билете по-иному не должно быть. Что там всегда всё с жестокостью. И что профессионалы это поймут.

Ну и делали бы себе такие программы для внутреннего пользования. Для профессионалов. Зачем же на зрителя, и без того озверевшего, выносить всю эту кухню?»

ИВАНОВО ЦАРСТВО



Павел Дмитриченко – Иван Грозный.
Фото Батыра АННАДУРДЫЕВА

Впервые балет «Иван Грозный» на музыку Сергея Прокофьева (музыкальная редакция Михаила Чулаки, балетмейстер Юрий Григорович, художник Симон Вирсаладзе, дирижер Альгис Жюрайтис) был показан на сцене Большого театра 20 февраля 1975 года. Затем, в 1990 году, «Иван Грозный» исчез из репертуара. И вот спустя двадцать два года «Грозный» вернулся на сцену Большого театра.

Корреспонденту Александру МАКСОВУ удалось побеседовать с некоторыми исполнителями о том, как проходила работа над спектаклем.

В премьерном спектакле роль Ивана исполнил Павел Дмитриченко.

– Я бесконечно благодарен судьбе за то, что мне довелось исполнить роль Ивана. Сбылось предсказание моего педагога, что партия поднимет меня на совершенно иную высоту. Станет невероятно значимой в моей танцевальной карьере. Иван – фигура чрезвычайно сложная в психологическом аспекте. Но патологическая жестокость не самая главная черта характера Ивана Грозного.

– Тем не менее, ваш Иван – самый «изуверский» из четырех составов исполнителей.

– Время отличалось жестокостью. Кровавые расправы были обычным делом. Но вот что мне интересно было узнать: за время правления Ивана было казнено четыре тысячи человек, при Елизавете I – восемьдесят девять тысяч, а во время Варфоломеевской ночи во Франции погибло двадцать тысяч человек.

Я буквально «заболел» образом Ивана. Начал изучать его биографию, государственную деятельность, погружался в историю Московии XVI века. Даже стал собирать монеты той поры, жимал их в руках, стараясь физически прикоснуться к тем бурным событиям. Съездил в Александровскую слободу и

представлял себя свидетелем и участником «старины глубокой». Иван был сильной личностью, фигурой государственного масштаба. Образ же царя-кровопийцы в общественном сознании, как мне кажется, возник во многом благодаря Карамзину, который несколько тенденциозно представил Ивана, стремясь угодить царствующей династии Романовых. Её представители при Грозном были не в чести.

Иван правил более полувека, благодаря ему государство вдвое увеличилось в размерах, обрело державность. Разве мог бы слабый, безвольный человек добиться таких результатов? Был

Иван не чужд и поэзии, и музыки, сам сочинял стихиры и тропари.

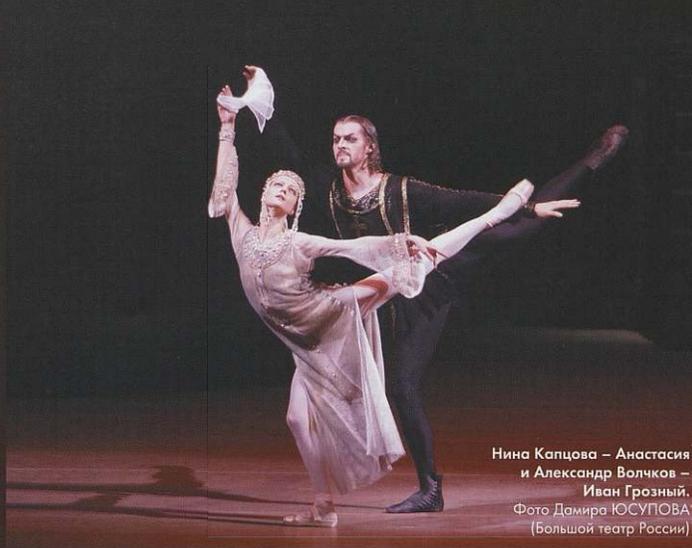
Своя драматургия разыгрывалась и в репетиционных залах Большого театра. Изначально на заглавную роль был назначен Александр Волчков, которого Юрий Николаевич очень ценит как артиста. Александр хорошо знаком с методом работы Григоровича, с эстетикой его творчества, он танцевал Ферхада, Красса, Шелкунчика-принца, Ромео, Зигфрида, Жана де Бриенна, Солора. Волчков, как и другой исполнитель Иван – Михаил Лобухин, – премьер. Я же хоть и имел в репертуаре партии Спартак, Яшки, Тибальда, Злого Гения и Абдерахмана, начинал работу над Грозным в статусе первого солиста. Так что мне в каком-то смысле пришлось вступить в некоторое соперничество, я прикладывал все силы, чтобы стать первым. И я этого добился.

Шла работа с моим педагогом Александром Ветровым, который сам когда-то танцевал партию Ивана и щедро делился «балетными секретами». Я старался досконально изучить все нюансы хореографии и понять все замыслы хореографа, заложенные в партии. Для танцовщика она чрезвычайно сложна, прежде всего, эмоционально, так как требует предельного напряжения всех душевных сил. Поэтому важно знать, как распределить силы, чтобы воздействие образа не ослабевало на всем протяжении спектакля.

По-своему увидел царя Ивана **Михаил Лобухин**.

Михаил, наверное, есть разница между воплощением привычных балетных образов и героя реальных персонажей?

– В Мариинском театре я исполнял партию Ферхада в «Легенде о любви», но тогда личного общения с Юрием



Нина Капцова – Анастасия и Александр Волчков – Иван Грозный.
Фото Дамира ЮСУПОВА
(Большой театр России)

Григоровичем не было. На сцене Большого станцевать Тибальда, Спартак, Абдерахмана.

Спартак ведь тоже персонаж реальный. Другое дело, что из эпохи далекой, о нем мало достоверных сведений, и предводитель рабов скорее образ мифологический. Иван же ближе нам по времени, а потом это часть нашей истории.

Над партией я работал серьезно. Прежде всего, посмотрел фильм Сергея Эйзенштейна, прочитал доступную литературу, но в основном черпал информацию из Интернета. Очень помог погрузиться в эпоху, почувствовать быт, характеры, настроения, мотивировки и даже нащупать отдельные сценические жесты роман Алексея Константиновича Толстого «Князь Серебряный».

Некоторые хотели бы видеть в балете эволюцию образа Ивана – спектакль

охватывает двадцатилетний период его правления. Но я считаю это неправильным. Начиная работу над партией, получил совет первого исполнителя партии Ивана Грозного – Юрия Владимировича: «Надо показать сильный характер, чтобы с первой сцены было понятно: Иван держит власть в крепких руках, и никто не смеет безнаказанно посягнуть на нее». Я стремился показать сильного правителя, человека, управляющего страной.

Все балеты Юрия Григоровича требуют большой физической отдачи. Но в Иване особая сложность, так как необходима предельная концентрация артиста, абсолютная самоотдача, а паузы, мгновения на вздох нет – ты либо все время находишься на сцене, либо бежишь переодеваться, либо переходишь с одной стороны сцены на другую. И конечно, много физических сил отнимает эмоциональная составляющая роли. Тяжелый спектакль – вот все, что я могу сказать.

– Говорят, что Ольга Спесивцева, исполняя партию Жизели, испытала душевное расстройство. Утверждают, что драматические артисты, выступавшие в роли Ивана Грозного, подвергались мистическим ударам судьбы. У Вас чего-то подобного не было?

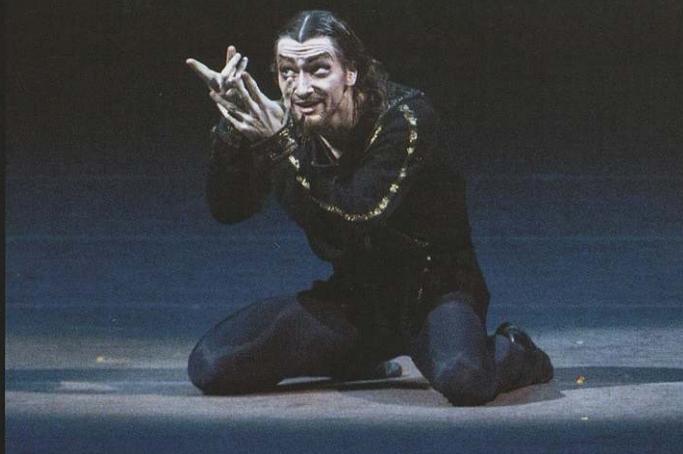
– Нет, я подходил к работе рационально, старался сохранять психологическое равновесие. Хотя репетиционный период был крайне напряженный, дуэты оказались гораздо сложнее, чем в «Спартаке». Но всё это необыкновенно интересно.

Я побывал на Соборной площади Кремля, посетил все соборы, и, как мне кажется, это по-особому меня напитало

Анна Никулина – Анастасия и Павел Дмитриченко – Иван Грозный. Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)



Владислав Лантратов – Иван Грозный.
Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)



ло, совершенно по-другому зазвучал монолог «Молитва». Храмы по площади не очень большие. Благовещенский собор был домовою церковью русских царей. Если представить себя ночью в этом соборе при свечах, обретешь точное состояние. Я стал представлять, что бы испытал, окажись запертым в темном давящем пространстве перед алтарем.

Попытался представить, какие вопросы терзали душу Ивана. «Почему я? За что мне все это? Почему наказал меня Ты? Почему дал отравить мою любимую супругу? Почему это произошло именно сейчас?» – масса вопросов, но оставшихся без ответа.

– Ответа не получил артист или царь Иван?

– Я думаю, Иван не получил ответа. И тем не менее, в монологе есть и раскаяние. Почти уверен, Иван понимал, что именно из-за него гибнут люди, и в первую очередь близкие ему. Гибнут из-за его действий, которые диктуются, как ему казалось, политической необходимостью.

– На Ваш взгляд, Иван Грозный был психически больным человеком?

– Полагаю, что да, поскольку имея такую власть, вряд ли кто сможет сохранить здоровье. Даже если сначала человек душевно был здоров, то в итоге

единоличная власть, к которой Иван всю жизнь стремился, которую постоянно оберегал и защищал всеми способами, включая не христианские, привела к душевной патологии. При этом я абсолютно оправдываю этого человека. Потому что к единоличной власти другим способом не прийти и её не удержать. Только тоталитарный режим может вознести тебя на такую вершину власти, а уж сохранить и подалее.

– А власть стоит таких утрат, таких жертв, включая потерю близких и душевный покой?

– Ну, это каждый решает для себя сам. Я думаю, стоит – в определенный момент. Достигнув пика власти, приходится чем-то поступаться.

– Лишиться духовной опоры в лице жены, потерять «дружку государева» – Курбского...

– История – это история. А спектакль – здесь нет того, что было между Грозным и Курбским. В спектакле Курбский не показан однозначно как предатель. Я считаю, что Курбский – оппозиционер. Это очень созвучно тому, что происходит сейчас у нас в стране. Диссидент, который понял, что в царствование Грозного ему в стране ничего не светит, более того, жизнь может быть загублена. В этой логике он совершенно правильно сделал, что сбежал, продлил себе жизнь и получил ещё всевозможные радости бытия.

Если исполнители роли Ивана IV имели значительный сценический опыт, в том числе исполняя афишные партии в балетах Григоровича, то у **Дениса Родькина** (князь Курбский) подобного опыта не было.

Мария Виноградова – Анастасия
и Михаил Лобухин – Иван Грозный.
Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)



– Поначалу Юрий Николаевич во мне «не увидел князя». Он сказал: «Ты высок, красив, у тебя замечательные данные, но пока нет в тебе княжеского нутра». Думаю, в глазах выдающегося мастера я предстал мальчиком с длинными ногами, хорошим прыжком, пытающимся как-то эффектно поднять посох, что-то выразить...

Но я не расстроился, более того, воспринял как хороший знак, потому что Юрий Николаевич никогда не бывает доволен с первого раза. Я с жадностью «накинулся» на партию, даже ночью вставал и пересматривал видеозаписи, где Курбского танцевали Гедиминас Таранда, Андрис Лиела.

Примечательно, что с точки зрения технических задач это не самая трудная мужская партия среди сочинений Григоровича. Партия Красса, к примеру, гораздо изнурительнее. Но, как ни странно, самой проблемной оказывается передача образа минимальными действиями и средствами – допустим, одной походкой.

Вывучив порядок, я ещё был лишь в начале пути постижения образа.

Но когда пришло время первого прогона, Юрий Николаевич убедился в том, что есть прогресс. И он это с удовлетворением отметил.

Конечно, я не сидел в библиотеках, не перечитывал всю «Историю Государства Российского», но я поинтересовался, кем всё-таки был князь Курбский, какое место занимал в стране, что отличало его характер. Для меня было важно, что князь был выдающимся полководцем, с именем которого связаны чуть ли не все военные победы Руси. Как друг и правая рука царя, он, конечно же, играл в стране ключевую роль.

Исходя из моей фактуры, наличия прыжка, я нарисовал для себя образ русского богатыря, который в сценическом воплощении должен танцевать очень широко. Такая трактовка представляется для меня наиболее органичной.

– **Предатель ли Курбский?**

– Думаю, трактовка образа может меняться в зависимости от исполнителя. В моем случае это не предатель-злодей. С первых сценических мгновений Курбский верный, близкий Грозному человек, но события развиваются по нарастающей. Атмосфера в стране сгустилась, и, в конце концов, князю пришлось бежать, просто спасая жизнь.

– **Важна ли для раскрытия образа Курбского тема его любви к Анастасии. На мой взгляд, она не очень явно заявлена в спектакле.**

– Так кажется, потому что у этих двух героев нет дуэта. Но в спектакле у Курбского есть движение, когда он вот

уже ухватил удачу, но та ускользает от него. Когда Анастасия вместе с царем Иваном уходят в неф, Курбского охватывает отчаяние. Этот монолог так и называется – «монолог отчаяния».

– **А я прочел для себя это несколько иначе: мне казалось, что Курбский болезненно переживает появление человека, который может оттеснить его самого, ослабить его влияние на государя. Это и естественная человеческая ревность фаворита, и опасения политического деятеля поступить властью.**

Какова роль Курбского в отравлении Анастасии? Он тайно возжелал гибели Анастасии, благословил ее убий-

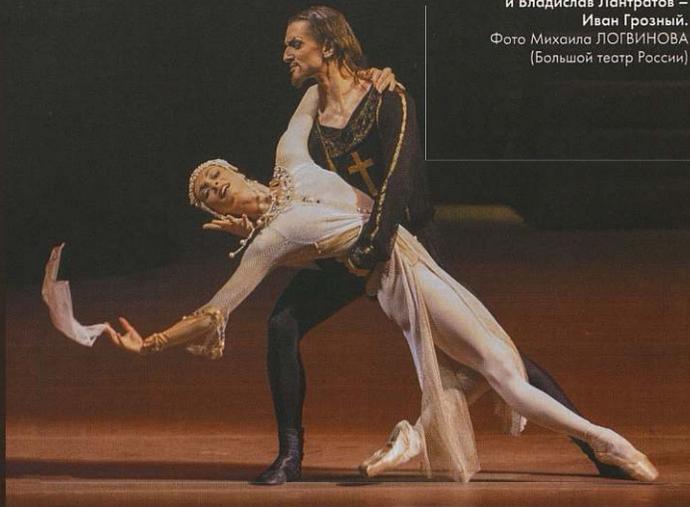
ство, устранившись, дал боярам возможность его совершить, проявил слабость или просто не успел предотвратить.

– Может быть, я не прав, но мне кажется, что Курбский полагал, что заговор направлен не на Анастасию, а на самого царя.

– **А Ивана Курбский был согласен отравить?**

– Ивана – да, Анастасию – нет. Но история не имеет сослагательного наклонения, преступление свершилось, Курбский должен спастись от гнева царя, который не разбирает правых и виноватых.

Ольга Смирнова – Анастасия
и Владислав Ланtratov –
Иван Грозный.
Фото Михаила ЛОГВИНОВА
(Большой театр России)



Денис Родькин – Курбский.
Фото Михаила ЛОГВИНОВА
(Большой театр России)



ЗАМАХНУВШИСЬ *на Шекстира*

Леонид Сарафанов – Ромео.



В конце года и в ожидании конца света афиша Михайловского театра пополнилась ещё одной новинкой в постановке художественного руководителя балетной труппы Начо Дуато – балетом «Ромео и Джульетта» на музыку Сергея Прокофьева.

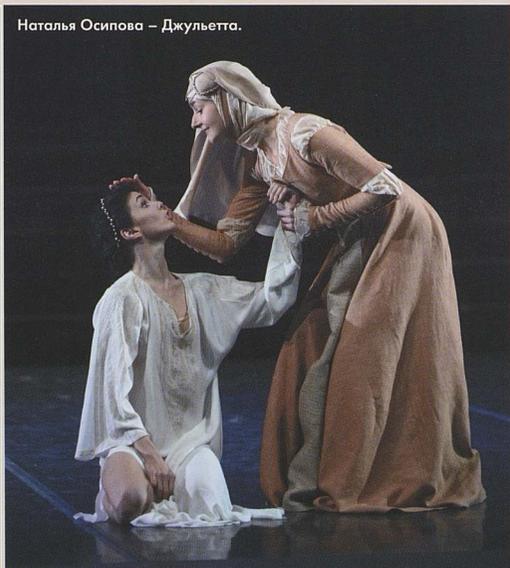
хожу от шекспировской истории и сохраняю всех персонажей» – на сцене мы видим иное. Остаётся неясным, почему Дуато убирает столь важную у Шекспира историю вражды двух «равных знатностью и славой» семей. Это равенство имеет в пьесе важнейшее значение, ибо не будь кровной вражды и предрассудков, ничто не помешало бы двум достойным родам объединиться. Тема, казалось бы, не утратившая актуальности и сегодня. Однако, волею Дуато, представители дома Монтеки превращены в простолудинов. Облачённые в крестьянские одежды, они бегают по Вероне с деревянными рогатинами в руках, словно ищут забредшего на городские улицы медведя, а не найдя зверя, лихо бьются (включая представительниц женского пола) с вооружёнными мечами мужчинами клана Капулетти.

Начо Дуато, испанский танцовщик и хореограф с мировой известностью, двадцать лет – с 1990 по 2010 год – возглавлял Национальный театр танца Испании, где в 1998 году впервые обратился к сюжету Шекспира. Уникальные возможности петербургской труппы позволили Дуато сделать новую версию, активно задействовав кордебалет. Кроме того, как декларирует сам хореограф в программке спектакля: «Здесь должен чувствоваться дух Средиземноморья. Он складывается из солнечного света, близости моря, запахов апельсина и жасмина». Удивительное заявление, ибо как раз этого у Дуато нет.

Солнце совсем отсутствует в новой версии этой печальной повести. Сцена, оформленная в виде черного куба (художник-постановщик Джаффар Чалаби), кажется черной дырой не то в бескрайний космос, не то в глубины человеческого подсознания. Из этого мрака эффектно высвечивает происходящее художник по свету Брэд Филдс. Но это лучи не живого солнечного света, а фантастического, мертвенного светила.

Дуато, хореограф современный, имеющий большой опыт работы на сценах западных театров, даёт свое видение сюжету Шекспира и музыке Прокофьева. Хотя сам постановщик говорит: «В своём балете я практически ни на шаг не от-

Наталья Осипова – Джульетта.





Сцена из спектакля.

танцовщикам труднее, чем балерине: партия героя и другие мужские партии не характеризуются особым разнообразием. В результате сложно различить Париса (Михаил Сиваков), Меркуцио (Андрей Яхнюк), Бенволио (Николай Корыпаев). Хорошо запоминается только зловещая высокая фигура в черном – Тибальд (Андрей Касяненко), который имеет свою пластическую лексику.

Считается, что Дуато – хореограф, отрицающий пантомиму. По крайней мере, её использование пока не стало его сильной стороной. Словно из драматического спектакля шагнул в танцевальную стихию патер Лоренцо

Дуато отказывается от возвышенной лирики, пафоса высоких чувств. Его Джульетта и Ромео далеки от символов возлюбленных, соединённых навеки вечной и чистой любовью. Этих героев связала чувственность, почти животная страсть.

Особенно откровенна в выражении эмоций Джульетта. Когда на афише в трёх первых спектаклях была анонсирована Наталья Осипова, это вызвало удивление: неужели в богатой талантами труппе нет других исполнительниц? После премьеры сомнений не осталось: таких Джульетт, как у Осиповой, больше нет и быть не может. Артистка не стремится наделять свою героиню женским обаянием, красотой. Трудно представить, что это о ней говорит шекспировский Ромео:

Она затмила факелов лучи!
Сияет красота её в ночи,
Как в ухе мавра жемчуг несравненный.
Редчайший дар, для мира слишком ценный!
Как белый голубь в стае воронья –
Среди подруг красавица моя.

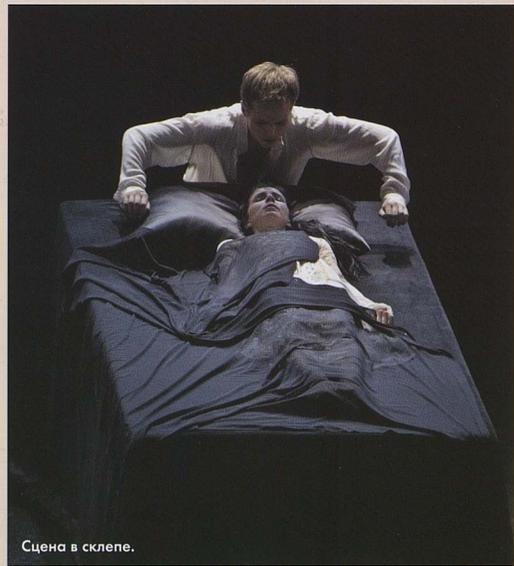
Образ Джульетты, в трагедии Шекспира проходящий сложное развитие от юной девы, почти девочки, до умудрённой и решительной женщины, у Дуато такого развития не имеет. И для подобной трактовки лучшей исполнительницы, чем Осипова, не найти. С первого появления с Кормилицей и до последнего вздоха в склепе Джульетта Осиповой наделена невероятной внутренней и внешней энергией. Оголтелая, неугомонная девушка на огромной скорости пронесится по сцене, при этом умудряясь исполнять сложнейшие хореографические элементы. Динамичные прыжки с выпяченным вперед животиком, всевозможные раздирашки и высокие хитроумные поддержки чередуются с катанием по полу и эффектными жестами рук. Эта бесшабашная и мощная Джульетта кажется способной сокрушить не только моральные устои, но в прямом смысле смести с пути родителей, жениха и прочие преграды. Смотреть на осиповскую Джульетту захватывающе интересно, поэтому не возникает мысли о том, почему она выбрала именно Ромео и что значит для неё самой внезапно пришедшее чувство.

Ромео в исполнении Леонида Сарафанова выглядит сдержаннее, Иван Васильев в паре со своей постоянной партнершей Осиповой более гармоничен, он привык адекватно отвечать на её эмоциональные порывы. Одноко проявить себя ярко

(Алексей Малахов). Во время долгой мизансцены в склепе, где активно действует масса прощающегося с Джульеттой народа, скрюченный Ромео сидит на авансцене у левой кулисы, выражая горе скорбными гримасами. Музыкальная кульминация – смерть Меркуцио, а затем Тибальда – прошла скороговоркой, не обыграны хореографически.

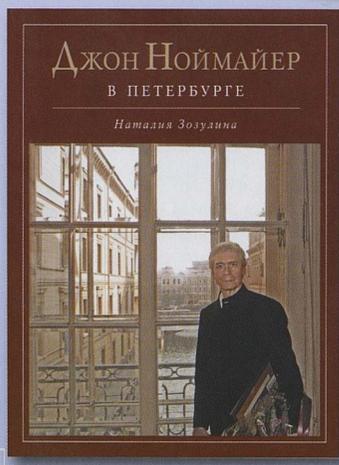
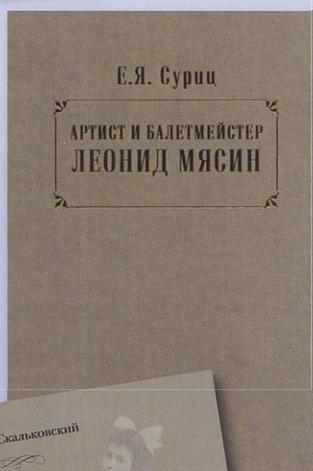
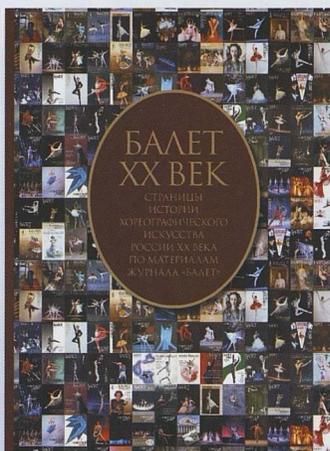
Финал спектакля – двойное самоубийство героев – вписывается в общую концепцию Начо Дуато. В понимании хореографа смерть веронских любовников не приводит к примирению. В черном пространстве сцены они одни, их тела поглощает тьма. Одиночество, мрак... Звучало весьма актуально в ожидании конца света, но его не случилось. Что теперь?

Лариса Абызова
Фото предоставлены
пресс-службой Михайловского театра



Сцена в склепе.

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ





XII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС артистов балета и хореографов в Москве с 10 по 20 июня 2013 года

Конкурс будет проводиться по двум возрастным группам:
МЛАДШЕЙ с 14 до 19 лет, СТАРШЕЙ с 19 до 26 лет (включительно).

Срок подачи заявок до 31 марта 2013 года.

Предварительную информацию о конкурсе можно будет найти
на сайте Международной федерации балетных конкурсов:
www.balletfederation.com и сайте журнала «Балет» www.russianballet.ru

Условия конкурса размещены на сайте www.moscowballetcompetition.com

I ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС БАЛЕТА: номинация «Хореографы»

г. Москва, ноябрь 2013 года

(точные даты проведения конкурса будут сообщены дополнительно)

УСЛОВИЯ КОНКУРСА (сокращённый вариант)

В конкурсе могут принимать участие хореографы, имеющие профессиональное хореографическое образование, в возрасте не менее 18 и не более 45 лет.

Для участия в конкурсе в адрес Дирекции не позднее 20 сентября 2013 года следует отправить следующие документы:

- Заявка (образец прилагается);
- Паспорт (ксерокопия);
- Документ о хореографическом образовании (ксерокопия);
- Творческая биография (резюме);

Программа по турам с обязательным указанием названия номера и имени композитора (заполняется согласно прилагаемому формуляру);

Одна фотография для документов размером 4х6 см. и одна художественная портретная фотография хорошего качества размером 10х15 см.

Документы и фотографии желатель- но присылать в электронном виде.

Электронный адрес для документов
(e-mail): ifbc@mail.ru

Адрес Дирекции конкурса: 119002, Москва, Арбат 35, оф.642 «На Всероссийский конкурс хореографов».

Примечание: До участия в конкурсе будет допущено не более 150 человек (включая исполнителей номеров).

Конкурс хореографов проводится в 3 тура (два отборочных тура и один финальный). В финальную часть конкурса (III тур) будет допущено не более 6 хореографов. Участникам конкурса и исполнителям их номеров оплачиваются расходы по пребыванию (гостиница и питание) на период участия в конкурсе, а участникам финала (III тура) будет оплачен и проезд до Москвы и обратно.

ПРОГРАММА

Для участия в конкурсе хореограф представляет 3 номера (по одному номеру в каждом туре):

на первом туре – сольный номер, продолжительностью не более 5 минут; на втором туре – дуэтный номер, продолжительностью не более 7 минут; на третьем туре – хореографическую композицию (сюжетную) продолжительностью не менее 15 и не более 20 минут. Количество исполнителей не более 5 человек.

Номера могут быть поставлены в любом из стилей современной хореографии.

ПРЕМИИ И НАГРАДЫ

Первая премия – 250 000 рублей, золотая медаль и звание лауреата.

Вторая премия – 200 000 рублей, серебряная медаль и звание лауреата.

Третья премия – 150 000 рублей, бронзовая медаль и звание лауреата.

Три диплома, денежная премия в размере 75 000 рублей (каждый) и звание дипломанта.

КОНКУРС ИМЕНИ СЕРЖА ЛИФАРЯ переносится на 2014 год.

АСТРАХАНЬ. НАЧАЛО.

«Лебединое озеро»



Александр Зверев – принц Зигфрид.

Новая балетная труппа нового Астраханского театра оперы и балета открылась «Лебединым озером» в постановке Константина Уральского. Премьерное волнение и атмосфера первого бала в театре очень украсили и сам спектакль, где не было мелочей, где, куда ни взглянуть, всё оказывалось главным. И новым. И интересным. И совершенно неожиданным. Акценты в хореографии, музыке, оформлении сцены и костюмах артистов были расставлены так, что энциклопедический балет превратился в интригующую поэму, и чем она закончится, думать в ходе спектакля совсем не хотелось, да и не получалось. Глубоко личное отношение постановщика к академическому шедевру, разделённое и поддержанное всей постановочной группой, при первых тактах музыки мгновенно передалось залу. Зрители ахали и замирали, смеялись и аплодировали, азартно включившись в происходящее и явно сопереживая такой прекрасной и трагичной, такой короткой любви.

В спектакле задан большой временной диапазон: мягко стилизованными иллюстрациями-репликами выплывают фрагменты постановок Мариуса Петипа и Льва Иванова, балерины танцуют в удлинённых мягких пачках – таких же, как танцовщицы времён первых постановок балета, конца XIX века, и выглядят в них особенно воздушными. Однако вписаны эти сцены в современную, авторскую картину: на сцену лебедей «выносят» их хозяин на шлейфе плаща-озера. История сразу обретает совсем иное, живое и трепетное звучание.

Итак. Главный герой – наставник принца Зигфрида и друг королевской семьи барон фон Ротбарт. Это днём. А ночью –

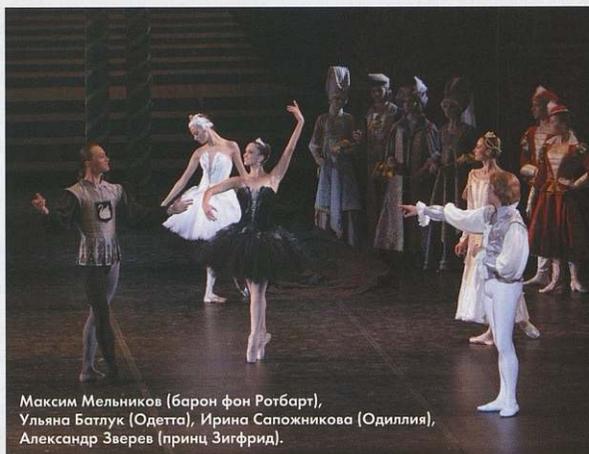
конструктор и создатель модели идеального мира, где всё подчинено его воле и от этого – совершенно. В чёрном кристалле озера ровно столько белого, сколько требуют законы равновесия – девушки-лебеди как волны воды или ветра следуют на-



Ульяна Батлук – Одетта и Александр Зверев – принц Зигфрид.

строению и движениям своего творца. Барон спокоен и уверен: его абсолютную гармонию ничто не может нарушить. Это его великая тайна. Главный подарок воспитаннику на совершеннолетие – посвящение в неё. Но в послушном ученике вдруг просыпается стихия, он влюблён и оттого неуправляем, способен разрушить все преграды, в том числе и создание учителя. Оказывается, самая совершенная конструкция бесильна перед человеческими страстями. Напрасно тайна была раскрыта. Барон пытается отвести беду, призвав на помощь Черного лебедя, но это только всё ещё больше расшатывает. Осознав, что предал свою идею, свои любимые создания, что сам же и поверг гармонию в хаос, он всех участников драмы, в том числе и себя, отдаёт озеру. Неизбежно приходит следующий день, и в лучах восходящего солнца вновь трепещут крылья других, новых прекрасных птиц.

Александр Зверев, исполнитель роли Барона, безусловно, задаёт уровень артистизма на сцене. Его герой сосредоточен, высокомерен, его танец технически великолепен. Принц Зигфрид Рудольфа Дудолодова – трогательно наив-



Максим Мельников (барон фон Ротбарт),
Ульяна Батлук (Одетта), Ирина Сапожникова (Одиллия),
Александр Зверев (принц Зигфрид).



Па де катр.

ный поначалу, вырастает и расправляется. По ходу спектакля они всё больше танцуют вдвоём, их движения параллельны как светлое и тёмное, как человек и его тень.

Также построены и женские партии. Одетта Натальи Коробейниковой тонка и изящна, а Одиллия Ирины Сапожниковой, как положено, кокетлива и коварна. Их линии танца идут друг за другом, потом параллельно, затем скрещиваются, перепутываются и разрывают друг друга. Финальный танец четверых главных героев настолько драматичен и ярок, что их гибель в водах разволновавшегося озера переживается зрителями как личная трагедия.

Спектакль подготовлен двумя составами артистов. В обоих работают молодые и совсем юные танцовщики.

Наталья Коробейникова – Одетта и Рудольф Дудолодов – принц Зигфрид.
Фото Максима КОРОТЧЕНКО



В них много творчества и радости от того, чем они заняты. Открытые эмоции на сцене. Исполнение каждой роли в каждом спектакле – очень индивидуально.

Королевский замок – параллельный мир – живёт своей жизнью. Его интерьеры увешаны прекрасными гобеленами, обитатели – обходительны и элегантны, праздники – многолюдны и живописны. Танцевальная сюита картины бала, поставленная в лучших традициях русской школы характерного танца, динамична и хрупка, напориста и изящна.

Музыка П.И.Чайковского в трактовке музыкального руководителя постановки и дирижёра Валерия Воронина проявлена во всей её драматургической роскоши: самая балетная музыка нашла очень балетного дирижёра.

Замечательны общее художественное решение и живописные декорации спектакля художника-постановщика Альоны Пикаловой: гобеленовый замок, классицистическое убранство парадного зала для бала, тревога и глубина озера на фоне архитектурных силуэтов, тонкий месяц на небе и отражение его в воде. Они тоже участники спектакля, тоже герои. Удачны и образны костюмы Елены Зайцевой. Они историчны – от балетных пачек лебедей XIX века до средневековых карнавальных костюмов, отточены конструктивно и по фактурам ткани, образны и характерны.

Прекрасная легенда о волшебном озере, к которой обращались во все времена самые отважные и талантливые музыканты, хореографы, танцовщики, рассказана в новом театре по-новому, по-своему, сильными и яркими художниками.

Марина ЮЖАНИНОВА
Фото Марины ПАНОВОЙ



После премьеры

По окончании балета «Лебединое озеро» корреспондент Марина Южанинова задала несколько вопросов губернатору Астраханской области Александру Жилкину.

Корреспондент: Александр Александрович, Вы утверждаете, что без культуры нельзя поднять экономику.

Александр Жилкин: Я в этом абсолютно убежден. Когда возглавил регион, мне было понятно состояние экономики, ее слабый потенциал. Но особенно угнетало общее состояние среды – серость, грязь... Напряженный, неулыбчивый народ. Мы начали формировать программу развития на основе того, что имеем, – ресурс и человеческий, и экономический, и природный. Стало понятно, если мы не начнем поднимать уровень культуры населения, не начнем понимать внутреннюю культуру во всех отношениях, начиная с формирования красивой среды для жизни людей, стараться налаживать экономику бесплезно.

Первые проекты были достаточно простые: у нас есть небольшой парк, значимый для всех астраханцев, – Братский садик. Запущенный, неухоженный, неудобный. Мы его возродили, установили красивые фонари, скамейки, высадили деревья. Т.е. было создано яркое пятно на фоне привычной серости. И какова, вы думаете, была реакция людей? Тут же всё сломали. Все очень расстроились, хотя я ожидал этого. Мы опять все восстановили, и так несколько раз, до тех пор, пока люди не начали привыкать к красивому. Тогда я сказал: будем сажать цветы. Народ не понимал, зачем я это делаю. Конечно, было и без того, чем заниматься. Но я действительно убежден, что пока мы не начнем уважать и беречь то место, в котором живём, серьёзного роста не будет. Мы можем построить многое, но дела не пойдут, потому что будут складываться на общую среду обитания.

Поэтому, не дожидаясь роста объёмов бюджета, мы приняли программу полного воссоздания, реконструкции областных объектов культуры. За по-

следнее десятилетие в культуру региона пошли очень значительные ресурсы. Сегодня многие объекты имеют тот вид, в котором они и должны быть – Театр кукол, театр Юного зрителя, Драматический театр, филармония, консерватория, цирк. Это десятки зданий и сооружений. Работа финансово ёмкая, затратная.

Я понимал, что власть должна начинать действовать. Тогда и бизнес тоже будет стараться соответствовать. Начали на всех областных зданиях делать красивую подсветку, стали показывать, что надо делать, как формировать новый внешний вид города. Движение пошло. И мне приятно сегодня констатировать, что большинство населения – а это проявляется в росте посещаемости музеев, картинной галереи, кремля, театров – поняли, приняли и с благодарностью поддержали эти наши начинания. Мы пошли дальше и стали помогать людям в создании творческих коллективов – музыкальных, танцевальных и др.

Нужна была площадка для общих культурных мероприятий. Старый музыкальный театр реконструировать было невозможно и не функционально. Было принято решение, поддержанное В.В.Путиным, о строительстве нового театра – Театра оперы и балета. Конечно, амбициозный и в чем-то даже наглый проект. Строили сложно. Но построили за четыре года. Красивейшее здание в русском стиле. Он стал новым украшением и еще одной достопримечательностью города.

Мы пригласили сюда специалистов. С Константином Уральским мы создаем здесь школу балета. Это серьёзное совместное решение. Надеюсь, у нас получится. Уже набрали две группы – порадовало то, что был конкур!

Первое выступление на этой сцене – балет «Лебединое озеро». Труппа молодая, все волновались, ещё многому

надо научиться, но – мне очень понравилось. Я был поражён – билеты были раскуплены мгновенно. Даже претензии ко мне были: почему билетов нет? Зал был полон, все смотрели, слушали. Астраханцы понимают и театр, и балет, и оперу, мы благодарная публика.

Работа по реставрации наследия продолжается. Это большой и длительный проект. Восстанавливаем Астраханский кремлевский комплекс, недавно территорию женского монастыря отремонтировали, уже колокольню сделали, очень впечатляюще получилось. Сейчас приняли муниципальную программу по реконструкции улиц старого города...

Что такое массовая культура? Танцы под светомузыку? Люди с бутылкой пива? Это не культура, это – досуг. Когда мы обсуждаем любой объект, защищаем проект, то сначала выясняем, что там предполагается сделать с точки зрения формирования культурной среды. Наши культурные комплексы должны стать центром притяжения, формирования хорошей комфортной среды.

Корр.: Сейчас существует тенденция: перевести театры в ранг самостоятельной структуры, которая должна сама зарабатывать. Такой большой театр, как Вы построили, даже в эксплуатации здания, не говоря о постановках, будет испытывать трудности. Как Вы собираетесь бороться за театр?

А.Ж.: А мы бороться не собираемся. Я знаю, что доминантой в финансовых ресурсах этого учреждения будет бюджет. Трудно представить, как можно предложить театру самоокупаемость. Проводить в его помещениях различные культурные мероприятия, чтобы зарабатывать? Он и превратится тогда в центр досуга. Будут площадки под реализацию каких-то товаров, корпоративы, дежурные выступления зарубежных «звёзд» с вокалом под «фанеру»... Нет.

Бюджетная составляющая будет только увеличиваться, чтобы обеспечить театру достойный статус. Это определено государственной поддержкой. Я бы это назвал даже не финансовой поддержкой, а обеспечением. Я не хочу, чтобы повышались цены на билеты, это оттолкнёт людей, особенно интеллигенцию, которая пока ещё немного зарабатывает. Поэтому мы свою культуру будем не датировать, а серьёзно финансировать.

Корр.: У Вашего театра есть история оперы. Балет – новое. Это искусство академическое. Было и остаётся искусством элитарным. А сейчас пора шоу-бизнеса. Задумали ли Вы какую-то программу привлечения молодёжи? Если да, то с какой целью?

А.Ж.: Безусловно. Молодежь теперь хорошо во всём разбирается. Даже с концертов, если там артисты выступают под фонограмму, встают и уходят. Что касается балета, Вы правы, это академично, и поэтому не все могут его принять. Культура – это вообще удел меньшинства. И нужно работать, чтобы это меньшинство превратить в большинство. Но мы молодёжь привлечём. Обязательно. Мы уже восьмой год проводим Губернаторские новогодние балы – для взрослых и для молодёжи. Большинство приглашенных, несмотря на то, что это областная интеллигенция, танцевать не умеет – в более профессиональном смысле слова. То есть под современную музыку еще смогли бы, а вот вальс, тан-

го – это нет. Стесняются. А молодые меня в прошлом году поймали: когда открывали бал, смотрю, у них глаза блестят. Они решили меня испытать и включили мазурку. Хотя бы предупредили! Но ничего, что-то изобразить получилось. Линеечку-то прошел, вспомнил из детства, когда бальными танцами занимался.

В этом году бал будет проходить в театре, с участием балетной труппы и творческой молодёжи. Они потом свои впечатления, как и положено ныне, в Twitter'е пишут. Восторженные, трогательные. Друг друга подначивают. Я думаю, это должно повлиять на общий уровень культуры какой-то категории молодежи. По крайней мере, надеюсь на это.

Корр.: Сейчас настойчиво рекомендуют освоить достижения музыкального мира XX века. Поэтому во многих театрах сейчас в репертуаре спектакли 20 – 30-летней давности зарубежных мастеров, вполне достойные по качеству. Сейчас нет такой плеяды имён поэтов, композиторов, хореографов. Как Вы себе представляете формирование репертуара Вашего театра?

А.Ж.: В формирование репертуара я вмешиваться не буду, потому что я не профессионал. Знаю, что надо его наращивать, чтобы интересно было зрителю. Мы пригласили в художественное руководство театра таких мастеров, что они сами всё решат и сделают. В этом плане я полностью им доверяю.

Другое дело, что их творчество будет оценивать и публика. И если публика их не оценит, значит, что-то придётся исправлять.

Корр.: Сейчас руководство театров зачастую не хочет рисковать и просто переносит ту или иную постановку на свою сцену. Тем самым ограничивает возможность формирования индивидуальности исполнителя.

А.Ж.: Согласен. Очень важен свой, живой репертуар. Но при этом, чтобы не развивался местечковый снобизм. Воспитывать надо и на том, что делали наши родители. Халтура не пройдёт. Один раз обманеешь, заманишь, потом долго народ не пойдёт.

Корр.: А как Вы относитесь к акти- визирующему самоё себя движению современной хореографии? К центрам современного искусства? Перформансы, инсталляции, контактные импровизации и т.д.?

А.Ж.: Оно идёт не угрожающими темпами и не на центральных площадках. Я сам по себе – консерватор. Я когда-то занимался бальными танцами, и то, что они стали трансформироваться в сторону спортивных, мне было совсем не по душе. Я убеждён, что классический танец должен остаться фундаментальной основой.

Сейчас Астрахань готова стать одной из площадок конкурса артистов балета. Мы обеими руками – за. Только очень хотелось бы уйти от образа провинциальной площадки. Как – надо думать.



Финал спектакля.
Фото Марины ПАНОВОЙ

ВОЗВРАЩЕНИЕ «АРМИДЫ»

В Самарском оперном театре возобновлен одноактный балет Николая Черепнина «Павильон Армиды». Премьера вызвала особый интерес в связи с тем, что оформление и костюмы спектакля реконструированы по оригинальным эскизам Александра Бенуа. Эту работу выполнил художник и историк моды Александр Васильев.

На самарской сцене «Павильон Армиды» был впервые поставлен в 1999 году. Наряду с «Жар-птицей» Игоря Стравинского и «Сильфидами» на музыку Фредерика Шопена он составил программу «Вечера балетов Серебряного века» с хореографией Михаила Фокина. Эту постановку осуществил являвшийся тогда главным балетмейстером театра тонкий знаток классического наследия Никита Долгушин. За исключением «Сильфид» – одного из самых репертуарных балетных дивертис-

ментов, идущих обычно под названием «Шопениана», два другие балета в те годы были практически не известны российскому зрителю.

Для Никиты Долгушина главным в этой работе было по возможности более точное воссоздание авторской хореографии Михаила Фокина, его изысканной пластической лексики. В остальном, по свидетельству самого постановщика, задача не выходила за рамки «фрагментирования» и «сюитизирования». Таким образом, в 1999 году са-

марский театр не ставил перед собой задачи воссоздания всех компонентов спектаклей дягилевской антрепризы.

Конечно, и сегодня, как и в 1999 году, речь идёт не об абсолютно аутентичном воссоздании «Павильона Армиды». Эта задача практически невыполнима: с течением времени многое оказалось утраченным и в сценографии, и в эскизах костюмов, отсутствуют материалы, из которых шили костюмы в начале XX века. Тем не менее, благодаря обширным знаниям и опыту Алексан-



Армида – Ксения Овчинникова.

дра Васильева, удалось многого добиться, в особенности в воспроизведении соответствующих началу XX века нарядах. Длинные юбки у женщин, изящно разукрашенные камзолы у мужчин-солистов, пышные с огромными перьями головные уборы – всё это прекрасно смотрится на артистах и, несмотря на необычные для современного глаза покрои балетных костюмов, совсем не мешает танцовщикам.

Есть некоторые проблемы со сценографией спектакля. Александр Бенуа не скрывал, что уж очень роскошно хотелось ему изобразить таинственный павильон и уж очень затейливыми должны быть волшебные сады царицы Армиды и её дворец в глубине. В спектакле удалось воспроизвести общую композицию созданного Бенуа оформления, но остались досадные проблемы в технических деталях, которые не позволяют ощутить столь важную именно для этого балета изначально заключенную в его сюжете атмосферу чародейства и таинственности.

Пока не удаётся четко воспроизвести визуальный эффект «оживления» гобелена и превращения павильона в роскошный сад. Есть проблемы и со световой партитурой, издержки которой придают рисованным декорациям с помпезным фасадом дворца, массивной каменной оградой и фонтанами парка излишне бутафорский вид. На

всём этом можно было и не заострять внимание, но именно новое сценическое оформление – главный козырь возобновлённого спектакля.

В «Павильоне Армиды» – 2012 нетронутой осталась сделанная Долгушиным редакция фокинской хореографии, которую восстановили педагоги-репетиторы театра Ольга Бараховская и Валентина Пономаренко, участвовавшие в постановке 1999 года, и Геннадий Акаченко. Наибольший успех сопутствует тем исполнителям, кто сумел воплотить фокинскую танцевальную стилистику, лишённую броских технических элементов и привлекающую, прежде всего, внутренним благородством танцевальной пластики и мягкой, изящной пантомимы.

В спектакле прекрасное впечатление произвели Ксения Овчинникова – торжественно обольстительная Армида и Дмитрий Пономарёв – импозантный, в меру страстный юный виконт. Евгений Турдиев излишне холоден и приземлён в выигрышной партии любимого пажармиды. К сожалению, в финале не возникает ощущение драматического исхода сюжета, в связи с чем вся ночная фантазмагория воспринимается всего лишь как гармонично выстроенный дивертисмент с чередой разнообразных по характеру танцев. Очевидно, этого можно было избежать, если

бы к спектаклю прикоснулась рука опытного хореографа-режиссёра.

В один вечер с «Павильоном Армиды» идёт одноактная «Шопениана», которую чуть более года назад возвратила на самарскую сцену Габриэла Комлева, прекрасный знаток петербургской школы. Это четвёртая постановка балета в театре после осуществлённых в 1931 году Александром Томским, в 1976 году Еленой Ключаревой и в 1999 году Никитой Долгушиным.

В «Шопениане», как и в «Павильоне Армиды», царит изысканная хореография Фокина, воплощающая романтический дух классического белого балета первой половины XIX века. В разнохарактерных сольных номерах заняты Марина Дворянчикова, Ксения Овчинникова, работающая первый сезон в театре выпускница Московского хореографического училища Марина Накадзима и Алексей Турдиев.

Дирижёр-постановщик обоих балетов Евгений Хохлов сумел добиться стильного и в то же время разнообразного по динамическим оттенкам звучания оркестра, в основном мягкого и воздушного в «Шопениане» и передающего экзотический импрессионистский колорит музыки Черепнина в «Павильоне Армиды».

Валерий ИВАНОВ

Фото Дмитрия ВИНОГРАДОВА



Рене де Боханси – Дмитрий Пономарёв.



Франц. «Коппелия».
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

«ЕГО ДВИЖЕНИЯ ИЗЛУЧАЮТ ЧУВСТВА...»

Эта поэтическая строка как нельзя лучше характеризует танцевальную индивидуальность нового солиста Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко – Сергея Полунина. Его танец сочетает благородный академизм русской школы и прославленный актёрский психологизм английской. Приглашение в свою балетную труппу находившегося в свободном плавании самого молодого премьеры Королевского «Ковент Гардена» было сильным ходом руководства театра.

Увидев танцовщика впервые в роли шалопаля Франца в делибовской «Коппелии», москвичи сразу сделали его своим кумиром и ходят теперь на все спектакли с его участием. «Лишний билетик» спрашивают за квартал до театра.

Я много видел Францев, но такого элегантного сорвиголову – впервые. Музыкальный, технически безупречный, обаятельный, с чувством стиля и юмора, Сергей Полулин живёт танцем... и в танце. Он из тех современных танцовщиков, кто умеет наполнять свои движения, жесты и позы содержанием, что позволяет ему создавать незабываемые балетные образы.

Полулин сразу «вошел» ещё в три спектакля классического репертуара театра: «Лебединое озеро», «Дон Кихот» и «Жизель», продемонстрировав различные грани своего уникального таланта.

Оказалось, что танцевальная индивидуальность нового премьеры «созвучна» музыке «Лебединого озера» П.И.Чайковского. Ему близки её симфонизм, мелодичность, образность и глубокий психологизм. И дело не только в кристальной

чистоте танцевальной техники Полунина (лёгкости его «зависающего» в воздухе прыжка, мягком приземлении, виртуозном вращении, выразительности жеста, красоте линий, завершенности графически выстроенных поз), но прежде всего в углублённом раскрытии «психологического лиризма» образа, в поэзии чувств.

Принц Полунина мужественен, элегантен, изыскан, как средневековый модригал... «ему бы царствовать и повелевать». Но уже в первом его монологе зримо «звучит» тема душевного смятения – предвестница «лебединой тьмы», которая приведёт его к «озеру». Полулин прекрасно передаёт и романтическую мечтательность Принца, и искреннюю, всепобеждающую силу его юношеской любви, и драму, совершенную в результате роковой ошибки.

Совсем другим предстаёт Полулин в образе Базиля в балете Л.Минкуса «Дон Кихот». Здесь его танец летящий, стремительный, искрящийся радостью и весельем, а трюки выполнены столь элегантно, что кажутся продолжением

танца даже в знаменитом па де де, которое составляет лишь одну, возможно наиболее яркую краску образа влюбленного парня, но не дивергентный номер, как у некоторых исполнителей. Танец Полунина – творение искусства художника, способного выразить эмоции, а не изделие ремесленника, прекрасно владеющего инструментарием.

И наконец, «Жизель» – самая романтическая балетная история об истинной любви, которая сильнее предательства, горя и самой смерти, о любви всепрощающей и спасительной.

Сергей Полулин создал технически совершенный и убедительный образ графа Альберта. В первом акте мужественная стремительность его танца хорошо сочетается с по-детски озорным и в то же время полным радости и смущения танцем Жизели – Натальи Ледовской, одной из лучших московских исполнительниц этой роли. Здесь особенно проявилось актёрское дарование танцовщика Полунина: тонкая нюансировка роли, богатство эмоциональных оттенков и по-

лутонов, владение искусством поэтического языка жестов-символов, а не примитивной жестикуляцией. Особенно это видно в сцене сумасшествия Жизели и в «перепалке» потрясенного случившимся Альберта с Гансом.

Балет «Жизель» строится на свойственном романтизму контрасте, в данном случае контрасте жанрового первого акта и фантастического второго. На кладбище Альберт появляется уже не ветренным юношей, а молодым мужчиной, глубоко пережившим трагедию потери любимой. Черные плащ и колет подчеркивают его безутешную обреченность.

Второй акт представляет картины «суда» вилис сначала над лесничим Гансом, а потом над Альбертом. Здесь дуэтные мизансцены составляют основу сценического действия. Появление Альберта Жизель встречает отстраненно, но оживают воспоминания... и вот она уже белым облаком летит навстречу любимому, чтобы тут же «рассеяться и исчезнуть».

Танец Жизели-вилисы с Альбертом упителен и самозабвенен. Он мог бы длиться и длиться, если бы безжалостные вилисы не пожелали смерти пришельцу. И тогда Жизель бросается на защиту возлюбленного. Она молит призрачных подруг о пощаде. В танце Жизели такая сила выстраданной любви, а в танце Альберта такое искреннее раскаяние, что вилисы отступают. Любовь Жизели спасает Альберта от смерти...

Четыре классических балета – четыре незабываемых балетных образа, созданных талантом Сергея Полунина, танцовщика и артиста.

Однако для тех, кто видел Полунина в танце, он запомнился не только великолепными природными данными и прекрасной балетной школой, но и какой-то особой «театральностью», которая составляет его творческую судьбу и его жизнь.

Валерий МОДЕСТОВ

Эрика Микиртичева и Сергей Полунин.
«Дон Кихот».

Фото Анны КЛЮШКИНОЙ



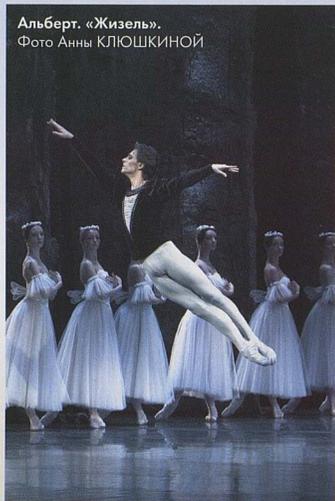
Эрика Микиртичева и Сергей Полунин.
«Лебединое озеро».

Фото Михаила ЛОГВИНОВА



Альберт. «Жизель».

Фото Анны КЛЮШКИНОЙ



Кристина Шапран и Сергей Полунин.
«Копеллия».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Наталья Ледовская и Сергей Полунин.
«Жизель».

Фото Анны КЛЮШКИНОЙ



Рекламный эффект

ТАНЦЕВАЛЬНОГО ОБРАЗА

Присутствие рекламы в контексте современной культуры предлагает создание многовариантных образов, способствующих достижению целей рекламной коммуникации. Одним из таких образов является образ танцевальный, имеющий отношение к сфере искусства.

Танец как форма художественной коммуникации и как жанр искусства при грамотном позиционировании в рекламном пространстве эффективно воздействует на сознание адресата (зрителя, слушателя, наблюдателя). Эффективность данного воздействия проявляется в пробуждении эстетической потребности со стороны зрителя двигаться, чувствовать, телесно коммуницируя в кинетике собственного «Я».

Танцевальный образ – это образ тела, художественно оформленный в ритмо-пластических построениях исполнителя. Исполнителя, способного овладеть сознанием аудитории, ввергая её в эстетический контекст бытия движения. Движения, преломлённого через призму рекламного сообщения, присущего рекламной коммуникации.

Понятие «коммуникация» появилось во 2-й половине XX века в рамках таких научных дисциплин как кибернетика и информатика, предполагающих поиск способов формализации сообщения, его кодирование, декодирование, передачу и хранение информации. Достаточно интенсивно это понятие переместилось в плоскость гуманитарного знания, прежде всего, оно завоевало собственную нишу для объяснения событийного ряда современной культуры. Одной из особенностей современной культурной практики является включение в её поле рекламы, содержащей иную плоскость коммуникации. Коммуникации, позиционирующей предмет, вещь, бренд, звук, движение, цвет и т.д., одним словом, визуально-аудиальный мир, ценностной основой которого выступает человек как автор и потребитель продуцирующего нового рынка товаров и услуг. Такое прагматическое видение содержания рекламной коммуникации продиктовано самими целями рекламы.

Прежде чем определить цели рекламы, необходимо выявить смысл понятия «реклама» в контексте наших рассуждений. Реклама – это особый вид социальной коммуникации, инициируемой рекламодателем и распространяемой в разных формах с целью воздействия на сознание конкретной целевой аудитории.

Что касается целей рекламы, то они зависят от её классификации. В российских литературных источниках существует следующая позиция классификации рекламы: 1) в зависимости от потребителей (целевой аудитории), на которых направлена реклама; 2) территории, которую реклама охватывает; 3) средств распространения рекламы; 4) объекта рекламирования и др. В нашу задачу не входит подробное рассмотрение представленной классификации, поскольку это не предмет исследования в данной статье. Важно отметить, что реклама может иметь: 1) коммерческие, 2) социальные и 3) политические цели. Цели рекламы в коммерческом аспекте четко коррелируются с целью современного маркетинга – формирование спроса и стимулирование сбыта.

Применительно к нашим соображениям, реклама является методом влияния на общественное мнение с целью изменения поведения людей, поскольку сюжетная сторона танцевальной коммуникации действительно трансформирует сознание публики, индуцируя в её поведении эстетический «спрос» на улучшение физических данных, мотивацию в постоянном совершенствовании тела, поиск гармонии телесно-

сти и духовных качеств. В этом смысле современная реклама достаточно действенна, поскольку основывается на ключевых аспектах психологии. Психологический срез рекламы очевиден, например, в случае рекламного видеоролика, предлагающего товар – конкретный вид, марку сока на фоне танцующих «кинозвезд». Динамика танцующего персонажа проникает в сознание зрителя, вызывая параллельное желание приобрести предлагаемый товар (сок) и начать заниматься фитнесом. В свою очередь, эстетика танцевальной коммуникации усиливает спонтанное желание публики вести правильный образ жизни, связанный с мышечной «радостью», обретением лёгкости движения.

Пластика танцовщиков в рекламных построениях подосознательно влияет на чувственную составляющую психической жизни человека, пытающегося соотнести качество собственной телесности с рекламным персонажем и стремящегося достигнуть в качестве идеала увиденный танцевальный образ. Здесь усматривается рекламный эффект хореографического действия в целом, степень соотнесённости танцевальных ассоциаций в сознании зрителя его реальным кинетическим способностям.

Реклама – явление исключительно массовой культуры. Рекламные технологии призваны манипулировать сознанием. Динамика хореографических построений – наиболее удачный и приемлемый вариант манипулирования поведением и мнением людей. Эффект рекламного воздействия танцевальных персонажей с наглядной силой может проявиться в рамках молодёжной субкультуры, носителям которой присущи активность, мобильность, обучаемость, акцент на телесную выразительность и способность к имиджевой трансформации.

Танец как способ невербальной коммуникации, соизмеримой «с законами» красоты, провозглашает тело в качестве художественного материала с позиции хореографа. Хореографа, работающего с телом как с объектом художественной эротике. Эротизм танцевальных движений безусловен в плоскости воздействия на подсознание реципиента. В период первых плясок, если рассматривать античную эпоху, эротика тесно коррелировалась с феноменом телесности. Перемещение данного явления в контекст современной культуры обусловлено исторически.

Телесность в современной философии трактуется как один из фундаментальных феноменов человеческого бытия. Его рамки берут начало от панфизиологизма Ф.Ницше и З.Фрейда и соприкасаются с такими социокультурными комплексами постмодернизма, как «власть-знание» М.Фуко, «символическая природа желания» Ж.Лакана, «телесность текста» Р.Берта, и «мышление соблазна» Ж.Бодрийера. Телесность, на наш взгляд, в её художественно дозволённых формах грамотно обыгрывается в рекламных посланиях, провоцирующих эстетическую потребность аудитории в физическом совершенстве.

Телесность, «повенчанная» с музыкой, порождает диалог с публикой. Публикой, влекомой тайной театральности. Театральности, бытие которой скрыто в художественной иллюзии и желании коснуться идеала. Театр, как и любое явление культуры, порождаемое социальным взаимодействием, имеет коммуникативную природу. Танцевальный образ – это поиск идеала тела, в художественной пластике которого «воцаряется» диалог духа и плоти, непорочности и эротике. Театральность танцевального образа усиливает желаемый эф-

фект влияния на сознание аудитории посредством семиотики рекламы, основанной на психологическом подтексте. Рекламная коммуникация имплицитно предполагает эффект воздействия на общественное мнение.

Рекламный эффект имеет психологическую природу, вызывает изменение сознания потребителя. Известно, что рекламу по методам психологического воздействия подразделяют на следующие типы:

- 1) реклама, основанная на внушении;
- 2) реклама, основанная на ассоциации;
- 3) реклама, в основе которой лежит психоаналитический подход;
- 4) реклама, основанная на мотивационном анализе;
- 5) реклама, в основе которой лежит социально-психологический подход;
- 6) реклама, основанная на имидж-стратегии.

С нашей точки зрения, использование танцевальных образов в рекламной коммуникации имеет отношение к первым 4 типам рекламы. Во всех названных позициях в рекламе реализуются 2 способа воздействия: рациональная мотивация (способ убеждения) и эмоциональная (способ понравиться). Например, в рекламе йогурта в качестве рационального мотива предлагается его способность очищать организм от вредных микробов, в качестве эмоционального – длительное пребывание в хорошем настроении, гармоничное ощущение пластичного тела. Рекламный эффект в данном случае очевиден. Он соотносится как с психологическим, так и с эстетическим срезом танцевального текста.

Уместно выявить смысл понятия «эффект». Эффект – это абсолютная характеристика, фиксирующая некоторый очевидный результат (эффект либо есть, либо нет). Содержание рекламного сообщения всегда нацелено на эффект. Танцевальный образ в контексте рекламного сообщения включен в визуальный ряд, индуцирующий визуальный ритм восприятия. Этот ритм выполняет структурирующую и эмоционально-экспрессивную функции, которые усиливают эффект воздействия рекламного сообщения в плоскости эстетической ценности.

Исследуя роль танцевальных персонажей, динамику телесной эстетики при формировании имиджевых предпочтений, например, в выборе товара, образа жизни и т.д., целесообразно отметить три основных структурных компонента рекламного сообщения, провоцирующих эффект ожидания и его оправдания в сознании потребителя. Итак, эти три основных компонента следующие: 1) вербальный текст, 2) визуальный ряд, 3) звучание. Каждый из названных компонентов наделён соответствующими функциями. Мы кратко остановимся на визуальном и звуковом компонентах, поскольку они с наглядной очевидностью демонстрируют динамику присутствия тела (как материала) исполнителя и музыкальный фон, обеспечивающий нарастание эффекта воздействия на психику зрителя.

Визуальный компонент рекламного сообщения включает в себя: а) изображение, б) логотип, в) графическое оформление текста. Звуковой компонент базируется на: а) музыке, б) звуковых эффектах, в) звучании текста. В нашем случае имеет смысл выделить изображение, музыку, звуковые эффекты, которые суммарно в сознании целевой аудитории формируют целостный образ хореографической линии, эстетический резонанс которого проявляется в привлечении внимания и повышении интереса к приобретению товара, в укреплении мотивации в гармоничном стиле жизни.

Танец создаёт интригу в изобразительно-звуковой динамике рекламного послания. Танцевальный образ – это носитель вещественно-звуковой информации, семантической системы, используемой в рекламном сообщении. Степень рекламного эффекта зависит от особенностей семиотической наполненности, эстетического содержания рекламного сообщения.

Семиотика и эстетика танцевальной коммуникации расширяют границы образного восприятия, воздействуют на подсознательный уровень психики, порождая эмоционально-чувственные переживания воспринимающего субъекта. Танцевальный персонаж – это символ активности, художественной энергии, «провокатор» фантазийной установки, создатель оптимистического настроения, одухотворяющий повседневность.

Танцевальный образ насыщает художественным началом рекламный контекст, вносит эстетическую ноту в смысловое содержание рекламного образа. Рекламный образ – это образ художественной реальности. Целостным восприятием образа будет тогда, когда в нём форма и содержание предстанут в единстве. Известно, что основными элементами структуры художественного образа, с точки зрения большинства исследователей, являются материальное (форма) и идеальное (содержание, идея). Целесообразно в этой связи определить понятия «форма» и «содержание». Они характеризуются относительной идентичностью трактовок, в которых под содержанием понимается «внутренний смысл образа, его духовная наполненность», а под формой – «материальная организация, образное строение и воплощение данного духовного содержания».

Обобщая, следует отметить, что образ есть структура, обеспечивающая взаимодействие содержания и формы. Единство содержания и формы явления есть необходимая предпосылка и условие гармонии бытия. В контексте наших рассуждений, танцевальный образ дополняет рекламное послание эстетической тональностью и является условием гармонии в рекламной коммуникации, эффект которой отражается в одухотворении повседневности, трансформирующим обыденность в иное качество, предполагающее креативное отношение человека к предметной сфере современной культуры.

Жанна ПИМЕНОВА

ЛИТЕРАТУРА

1. Анашкина Н.А. Рекламный образ. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2010.
2. Кафтанджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации. – М.: Изд-во Эксмо, 2005.
3. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М.: Изд-во ЛКИ, 2011.
4. Красноярова Д.К. Реклама vs театр. Теория и практика взаимодействия. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2010.
5. Медведева Е.В. Рекламная коммуникация. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008.
6. Подорожная Л.В. Теория и практика рекламы. – М.: Изд-во «Омега-Л», 2011.
7. Психология дизайна и рекламы / сост. С.А.Сидоров. – Мн.: Современ. шк., 2009.
8. Ученева В.В. Реклама и массовая культура. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008.

Ключевые слова: эффект, танцевальный образ, рекламная коммуникация, эстетика восприятия.

Keywords: effect, a dancing image, advertising communications, a perception esthetics.

Краткая аннотация на статью

В статье рассматриваются особенности восприятия танцевального образа в контексте рекламной коммуникации.

Summary of article

In article «Advertising effect of the dancing image» features of perception of a dancing image in a context of advertising communications are considered.

Коротко об авторе

Пименова Жанна Викторовна, окончила философский факультет МГУ имени М.В.Ломоносова (1990), кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой связей с общественностью МГУ ГА. Автор монографии «Художник: его бытие в спонтанном сознании» (1997), более 70 научных работ. Область научных интересов – эстетика рекламной коммуникации, хореографическое творчество, реклама и связи с общественностью в сфере культуры и искусства.

E-mail: tanez97@gmail.com

About the author

Pimenova Zhanna Viktorovna, graduated from philosophical faculty of the Moscow State University (1990), the candidate of philosophical sciences, the associate professor managing chair of public relations. Author of the monograph «Artist: its life in spontaneous consciousness» (1997), more than 70 scientific works. Area of scientific interests – an esthetics of advertizing communication, choreographic creativity, advertizing and public relations in the culture and art sphere.

E-mail: tanez97@gmail.com

ЗНАКОМЬТЕСЬ – Эвридики...

Для искусства танца не существует границ. Появление новых имён талантливых исполнителей в разных странах мира даёт возможность почувствовать, насколько географически расширилась сфера влияния искусства балета и степень его проникновения в культурную жизнь разных народов. Уже давно заняли ведущее положение в балетной иерархии страны Дальнего Востока, продолжают поставлять высоко квалифицированные кадры страны латинской Америки и Куба, как это ни прискорбно, изумительно красивая, бесконечно богатая традициями «колыбель европейской культуры» – Греция по-прежнему остаётся «в хвосте». Как-то так повелось, что страна эта считается совершенно небалетной, и, как следствие укоренившегося мнения, сведения об отдельных исполнителях границы страны не пересекают.

Хочется познакомить российских любителей балета, читателей журнала с именем Эвридики Исаакиду – примабалерины Национального оперного театра в Афинах. Из всех ведущих балерин театра выбрана Эвридики ещё и потому, что она – единственная, кто не проходил обучения за пределами своей страны и кого можно назвать действительно национальным кадром. Ещё в тринадцат лет, будучи ученицей третьего класса частной «Балетной школы Ники Кондаксаки», Эвридики была приглашена в Штутгарт в балетную школу под руководством Джона Кранко. Казалось бы «вот – удача», но работодательная система в Греции построена таким образом, что без аттестата о среднем образовании работу получить невозможно, и родители девочку не отпустили до окончания лицея. К счастью, будучи в школе «Н.Кондаксаки», Эвридики попала в руки к хорошему педагогу. Под руководством Василики Кикны девочка стала овладевать сложной профессией балерины, которая до этого казалась лишь развлечением, поскольку мягкие связки, длинные мышцы, красивый подъём, отличные пропорции и координацию она получила от природы. Кикна приучала своих воспитанниц к мысли, что балет это – тяжёлый труд, требующий значительных физических затрат и личной дисциплины. Совместно с преподавателем дуэтного танца Леонидом Эрендисом, исполнявшим и обязанности педагога-репетитора Национального оперного

Фото А.Агапидаса



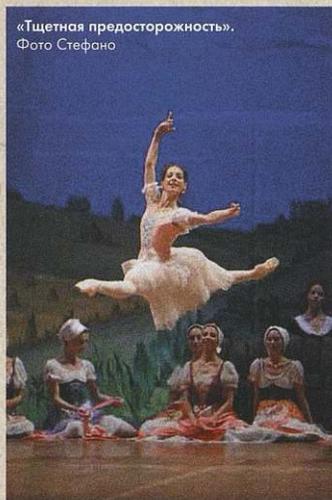
театра, она вводила начинающих танцовщиц в мир классического балета. За время обучения Эвридики Исаакиду уже имела в своём репертуаре: «Танец с кувшином» из балета «Баядера», *pas de deux* из балета «Щелкунчик» в постановке Вайнонена, Мазурку из «Шопенианы», партии Сванильды и Копелии. На выпускном концерте она исполнила *pas de deux* из балета «Фестиваль цветов» и главную роль в балете Джерома Роббинса «Клетка», где проявила свои незаурядные способности в современном стиле. По окончании балетной школы и получении диплома с отличием, дающего право не только танцевать, но и преподавать, устроиться в балетную труппу при Национальном оперном театре сразу не удалось. По счастью стечению обстоятельств в описываемый период при театре была открыта балетная студия, где одарённые безработные танцовщицы могли бесплатно получать ежедневный тренинг. Студия оказалась живым источником свежих сил, её воспитанники не только принимали участие почти во всех постановках театра, но и гастролировали по всей Греции с самостоятельными представлениями. За три года в студии Эвридики пополнила свой репертуар партиями из балетов «Пахита», «Карнавал в Венеции», «Спящая красавица». С очередной сменой администрации балета в 2000 году был проведён внеплановый конкурсный набор в труппу, в результате которого большая часть студийцев (в том числе и

Эвридики) получили постоянную работу, сама же студия прекратила своё существование.

Разговаривая со мной, Эвридики смеётся: «Большую часть ведущих ролей я исполнила, будучи артисткой кордебалета». Надо сказать, что присвоение ей звания первой танцовщицы задержалось лет на десять. Да и количество балетных спектаклей в течение сезона в афинском оперном театре довольно ограничено. Это приводит к несообразности процесса подготовки спектакля с процессом его эксплуатации, что в свою очередь порождает творческую неудовлетворённость со стороны исполнителей. Первой большой партией была Фея Драже в постановке Пьера Лакотта, работа над которой свела Эвридики с Гилен Тесмар. Знаменитая балерина не только с удовольствием делилась секретами исполнительского мастерства с молодой коллегой, впитывающей её слова как губка, но и посоветовала попробовать провериться в труппу «Нью-Йорк Сити Балет», так как видела незаурядные потенциальные возможности балерины. За «Щелкунчиком» последовали *pas de trois* из «Лебединого озера» и *pas de quatre* из третьего акта «Спящей красавицы» в постановке И.Зеленского. В «Спящей» удалось также исполнить Фею Сирени вместо заболевшей солистки, благо эту вариацию Эвридики приготовила для Варны. Также, «по случаю», ею с блеском была исполнена партия Уличной танцовщицы в балете «Дон Кихот». Особое место в душе балерины занимает сотрудничество с Рудой Ван Данцигом над его балетами «Четыре последние песни» на музыку Рихарда Штрауса и «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Джульетту Эвридики удалось исполнить всего один раз, потому что балет шёл в арендованных костюмах и декорациях, которые надо было возвращать владельцу в Канаду. Во время спектакля причина неомысленного отчаяния героини сплилась воедино с отчаянием исполнительницы, вложившей всё своё мастерство «в единственный спектакль», создавая неизгладимое впечатление. Современные греческие балетмейстеры при создании своих оперов тоже избирают Эвридики Исаакиду. Она являет собой исключительный материал, обладающий, кроме всего прочего, огромной работоспособностью. И если «Пигмалион» обла-

дает талантом, то его «Галатея-Исаакиду» оживёт, как это случилось с «Кармен» в постановке Хариса Мандафуниса. Балетный критик Мирка Псаропулу пишет: «Постановка Мандафуниса выстроена на крепком фундаменте, состоящем из сплава классического танца с современным, для исполнения которого требуется большая искусство. Балетмейстеру повезло и с тем, что есть хорошо тренированный балет, и с тем, что Исаакиду, как никто другой, подошла на роль героини. С очаровательной женственностью она выпукло обрисовала знакомый образ Кармен...» Важным событием в творчестве балерины стало исполнение партии Одетты-Одиллии. Всё ещё будучи танцовщицей кордебалета, вместе со своим партнёром, первым танцовщиком Игорем Седько, хрупкая и беззащитная она предстала перед зрительским судом. Несмотря на ограниченные размеры сцены балерина смогла раздвинуть рамку кулис в воображении и перенести действие в другое измерение. Её белый лебедь – мятежный и целеустремлённый, а Одиллия – кокетливая и коварная. Обычно 32 фуэте приводят зрителей в восторг, в исполнении Исаакиду аплодисменты перекрывали музыку на последней диагонали в коде, состоящей из мелкой техники, исполненной с блеском и настолько быстро, что глаза не успевали следить за точными ногами балерины. Эвридики сама не верила в такой успех. Будучи натурой неудовлетворённой, самокритичной, она несколько побавивалась этого спектакля, ведь «Лебединое озеро» – это экзамен на зрелость, балет, предъявляющий очень большие требования к исполнительскому мастерству танцовщицы. Молодая балерина с честью выдержала этот экзамен. Спустя некоторое время, по настоянию Ирака Мухаммедова, в то время директора балетной труппы Национального оперного театра Греции, Эвридики Исаакиду было присвоено звание «прима-балерины». Отныне она исполняет исключительно ведущие партии, каждый раз наполняя знакомые образы новым, одной ей присущим содержанием. Эвридики очень любит

роль Жизели, может быть потому, что сама она в жизни проста и открыта, из-за чего часто испытывала разочарование и горечь. Вместе с тем её невысокий рост и хрупкое телосложение позво-



«Тщетная предосторожность».
Фото Стефано

ляют во втором акте сделать просто невесомой в руках партнёра. Татьяна в «Евгении Онегине» (постановка И. Мухаммедова) Эвридики откровенно не удалась. Сложнейшие дуэты были исполнены отлично, в сцене «сна» фантазия балерины позволила ей интересно повести повествование, а вот русского духа в первой картине так и не почувствовалось, и музыка П. Чайковского в этом случае не помогла. А ведь Эвридики очень музыкальна, творческое чутьё её никогда не подводит и она не нуждается в многократных повторах с целью «попасть в музыку». Этой работой кропотливо занимался Александр Грант, при постановке «Тщетной предосторожности» в хореографии Ф. Аштона. Дуэт Исаакиду – Александр Несков явил собой образец трогательной крестьянской идиллии, оставив полностью удовлетворённым старого Мэтра. Безымянная главная героиня одноактного балета Ренато Жанеллы «Все танцуют вальс» оказалась не таким простым материалом, как может пока-

заться с первого взгляда. Современный балет на классическую музыку, совсем недавно предстанный публике в исполнении Полины Симеоновой и Шоко Накамура, Эвридики увидела по-своему, ошеломив публику откровенным признанием этической проблемы современного общества. Из игривой шалуньи, забавляющейся новизной ощущений тела в пространстве на основе движений классического танца во вступительной части балета, героиня, пройдя через все искушения «высшего света», практически теряет способность «стоять на ногах» и «нуждается» в постоянной поддержке партнёра (А. Несков), который буквально учит её ходить. Трагедия личности в обществе подчёркивается музыкой Г. Малера, «Адажиетто» из симфонии № 5. Балетный критик А. Рикакис называет Э. Исаакиду в этой роли «божественной». Игнорируя границы одного амплуа, сразу после трагического «Адажиетто» Эвридики выбегает на сцену в роли Китри. Редакция балета «Дон Кихот» осуществил для греческой труппы В. Васильев в прошлом году. К сожалению, Исаакиду в постановке не участвовала, она была в декрете и вошла в состав лишь в текущем сезоне. Она без колебаний справилась с очень быстрым темпом вариаций, который был указан постановщиком, и не только блистательной техникой, но просто своим присутствием зажгла всех участников спектакля, создав атмосферу сказочного праздника.

Эвридики Исаакиду – удивительной скромности человек, никогда не занимавшийся саморекламой, даже для рекламного видеоклипа она предпочитает дать возможность сняться кому-нибудь другому, в то время как сама сосредоточивается над созданием сценического образа. В то же время она очень любима публикой, на её спектакль зал всегда переполнен. Она требовательна к себе и к другим, поэтому работать с ней не просто, но зато уж при появлении на сцене она отдаёт себя всю и затрагивает самые сокровенные струны человеческой души.

Ирина КОЛЮБАКИНА-АКРИОТИ

Ключевые слова: классический танец, профессиональное образование.

Key words: classic dance, professional education.

Краткая аннотация на статью

Предлагаемая статья является фрагментом главы «Творческий путь балетного коллектива Греческого Национального оперного театра (1940-2010)», входящей в диссертационную работу на тему «История и проблемы эволюции искусства классического балета в Греции». В статье рас-

сматриваются объективные условия формирования творческой личности танцовщицы.

Summary of article

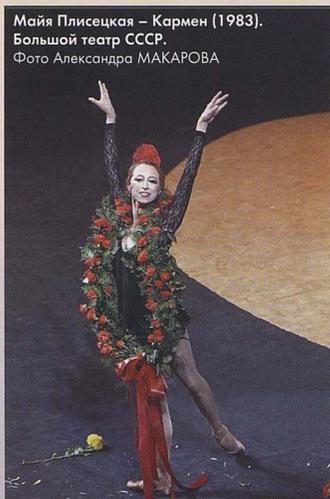
This article is an extract from the chapter «The artistic path of the ballet group of the Greek National opera house (1940-2010)» being a part of a PhD thesis on historical issues and evolution of the classical ballet in Greece. In the article are viewed the objective circumstances of the formation artistic personality of a dancer.

Коротко об авторе: Колюбакина-Акриоти Ирина Алексеевна – балетмейстер-репетитор Национального оперного театра г. Афины, Греция. E-mail: kolioybakina@yahoo.gr

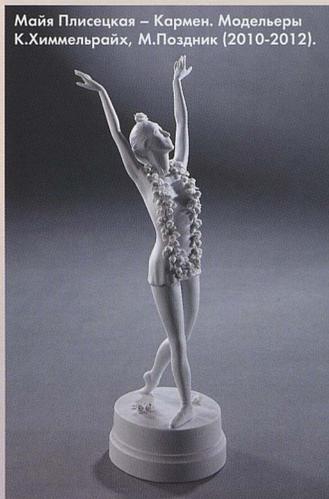
About the author: Kolioubakina Irina graduated from State University of Theatrical Arts named after Lounacharsky. During the last 20 years ballet master, with duties of ballet teacher, repertitrice and choreograph-assistant of the National opera house of Greece. E-mail: kolioybakina@yahoo.gr

ФАРФОРОВЫЙ дивертисмент

Порой происходят сказочные события. Разве не волшебство, когда в одно время, в одном месте – в Белом фойе Большого театра – встретились великие балерины мира, в разные времена, поражавшие поклонников балета своим уникальным искусством. Мари Анн Камарго, Фанни Эльслер, Анна Павлова, Галина Уланова, Майя Плисецкая. Эту танцевальную сказку устроила «Старейшая Фолькштетдская фарфоровая мануфактура (250 лет)», развернувшая в стенах Большого выставку «Балет и опера в фарфоре Фолькштетдской мануфактуры».



Майя Плисецкая – Кармен (1983).
Большой театр СССР.
Фото Александра МАКАРОВА



Майя Плисецкая – Кармен. Модельеры
К.Химмельрайх, М.Поздник (2010-2012).

цией, Майя Михайловна была увенчана красивейшим венком из алых роз. Именно этот момент, запечатлевший, с одной стороны, признание многолетнего подвига великой балерины на балетной сцене со стороны поклонников её таланта, а с другой – преданность и благодарность великой Майи Плисецкой своей публике.

Изначально мы хотели сделать статуэтку, соответствующую тем цветам и сценическому наряду, в которых выступала Майя Михайловна. И, конечно, с красной розой в волосах. Очень непростой оказалась задача передачи портретного сходства на столь малом объеме в фарфоре. Кстати, над созданием статуэтки работал не один мастер, не сразу удалось вылепить тот фарфоровый облик, который бы соотносился с тем образом, что создала Майя Ми-

Редакция журнала попросила рассказать о балетных экспонатах выставки представителя «Старейшей Фолькштетдской фарфоровой мануфактуры» в России **Сергея ЦОРИОНОВА**.

– Сергей Владимирович, Фолькштетдская мануфактура сотрудничает с Майей Михайловной Плисецкой по созданию серии её балетных образов. Первой статуэткой, и зрители могли видеть её в Большом, стала Плисецкая-Кармен в балете «Кармен-сюита». Но чем объяснить отсутствие цвета, это белый, не раскрашенный фарфор, в то время как образ Кармен в исполнении Майи Михайловны очень красочный, яркий?

– Материалом, который увлек модельеров в работе над первой композицией, стал юбилейный вечер балерины в 1983 году. Любители балета встретили великую балерину грандиозной ова-



Мари Анн Камарго
(художник Никола Ланкре).



Мари Анн Камарго [фарфор
Фолькштетдской мануфактуры,
модельер Карл Фукс, 1934].

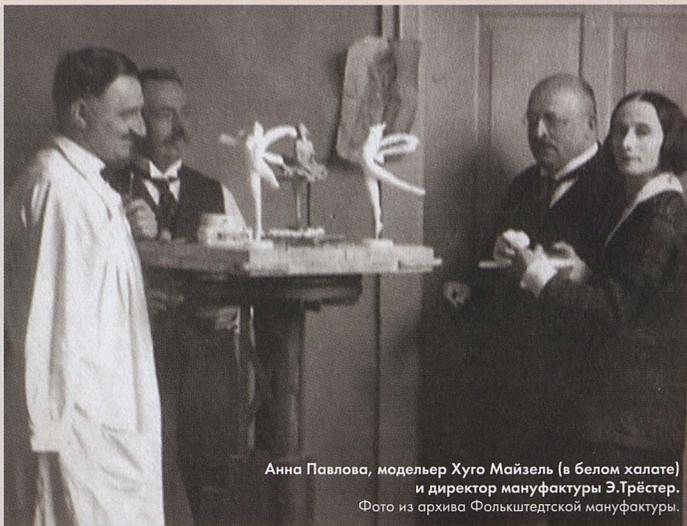
хайловна на сцене. Наконец, этого удалось добиться. Художники стали расписывать статуэтку... и портретное сходство исчезло. Кроме того, в белом бисквите статуэтка представилась гораздо более значительной и гармоничной. Тогда мы решили, отказаться от росписи. Майя Михайловна, которая непосредственно участвовала в создании статуэтки, с этим согласилась. Она приняла версию Кармен, выполненную в белом бисквите. Вообще, сегодня белый бисквит пользуется большой популярностью в Европе.

— Расскажите, а что за загадочная история произошла с фарфоровыми статуэтками Анны Павловой. И как балерина вообще оказалась на Фолькштетской мануфактуре?

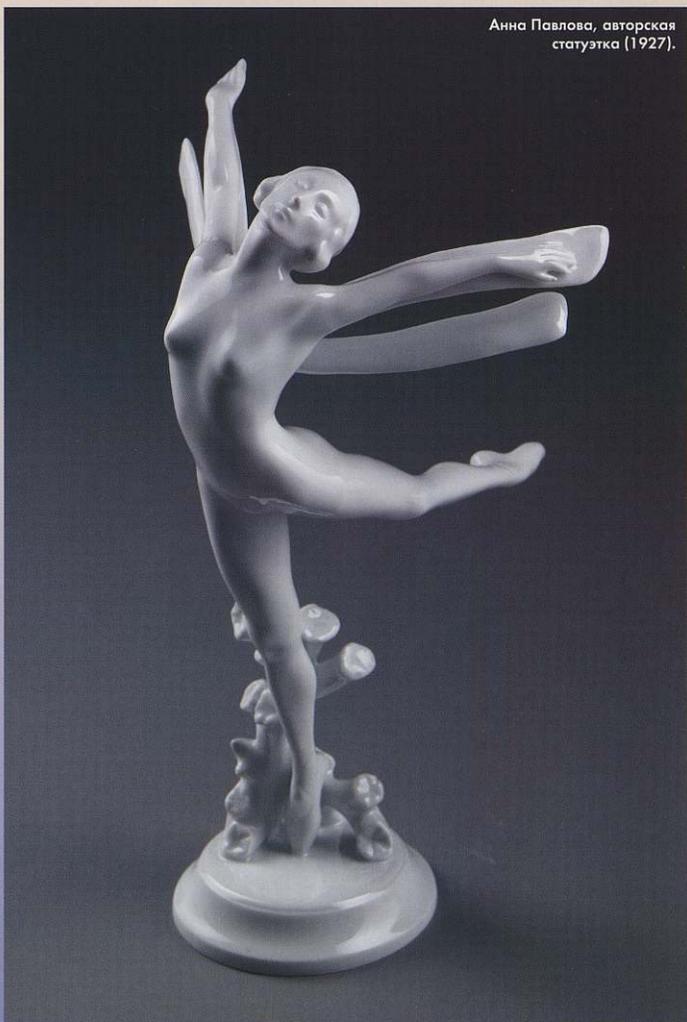
— Да, это всё необыкновенно интересно, хоть роман пиши. В мае 1927 года Анна Павлова приехала в маленький городишко Фолькштетдт с тем, чтобы изготовить в фарфоре выполненные ею ранее гипсовые модели. Фолькштетдт тогда был даже не городом, а деревушкой. Но балерине посоветовали приехать именно сюда, поскольку здешнее фарфоровое производство ещё с XVIII века было широко известно не только в Германии, Европе, но и в США, Канаде и Японии. Посредником был почетный консул Финляндии в Германии фон Френкель и немецкий скульптор Хуго Ледерер. Виктор Дандре даже описывает в своих воспоминаниях, как они вместе работали в одной мастерской: Ледерер высоко под потолком, на огромном постаменте, а Павлова за маленьким столиком внизу. Помогал же Анне Павловой известный мастер Хуго Майзель. Он работал на Мануфактуре ещё до Первой мировой войны. Был отправлен на фронт, потерял там правую руку, вернулся в Фолькштетдт и продолжал создавать статуэтки левой рукой. И Анной Павловой было создано под его руководством четыре статуэтки.

После смерти балерины Виктор Дандре обратился к немецким властям с запросом, чтобы те вернули ему четыре статуэтки и весь комплект форм. Чтобы произвести фарфоровые статуэтки, необходимо было создать комплект форм, состоящий из 15-20 элементов. По всей вероятности, Дандре хотел коммерческого будущего для статуэток Анны Павловой. Хотя сама Анна Павлова никогда о коммерческой реализации не говорила. Она мечтала, что будет их дарить близким, друзьям, что это будет её особая, только ей принадлежащая «драгоценность». А право производства этих скульптур балерина предоставила Фолькштетдтской мануфактуре.

Когда Дандре направил свой за-



Анна Павлова, модельер Хуго Майзель (в белом халате) и директор мануфактуры Э.Трёстер.
Фото из архива Фолькштетдтской мануфактуры.



Анна Павлова, авторская статуэтка (1927).

Фанни Эльслер с веером.
Модельер Хуго Майзель (1925).



Танцовщица канкана.
Модельер К. Цорн. (1985).



Танцовщица с кастаньятами.
Модельер Хуго Майзель (1920).

прос, был уже 1936 год. В Германии господствовала гитлеровская власть. И как только пришло обращение от Дандре, гестапо дало указание немедленно найти все формы скульптур Анны Павловой, вычленив их из общей массы, поместить в отдельную комнату и закрыть на ключ. Что и было сделано. Были составлены документы, где указывались номера статуэток и номера форм, и всё хранилось в специальной комнате. По этим номерам уже в наши дни и были найдены статуэтки Павловой. Если бы не всё это, то найти формы статуэток балерины было бы невозможно. Но, благодаря пристальному вниманию, особому отношению к запросу Дандре, две из четырёх статуэток Павловой производятся сегодня мануфактурой.

– Получается, что у Вас в фарфоре запечатлены только дамы, а как же кавалеры? Русский балет это не только великие имена балерин, но и танцовщиков.

– До них ещё руки не дошли. Но мы будем стараться. Вновь хочу сказать о Майе Михайловне Плисецкой, мы планируем создать парные композиции, где рядом с ней будет и партнёр.

– А выставки, ещё что-то фарфорово-балетное собирается представить зрителям?

– Думаем и о выставках. И не только в Москве, но и в других городах России. Кстати, сегодня можно увидеть произведения Фолькштетдской мануфактуры в витрине resto-

Танцовщица канкана.
Модельер Карл Фукс (1920).



Фанни Эльслер. Модельер
Хуго Майзель (1913).



рана Большой, он располагается за Большим театром. По просьбе руководства ресторана мы разместили там пятнадцать статуэток.

Главное, мы хотим познакомить российских любителей балета с богатейшим наследием «Старейшей Фолькштетдской фарфоровой мануфактуры», которое было создано за 250 лет. Мы надеемся, что многие любители балета станут и поклонниками фарфорового искусства, посвященного балету. С этой целью в год юбилея мануфактуры в Москве учрежден «Клуб-250», в котором его участникам будут представлены возможности более детального знакомства с продукцией этой мануфактуры. Кроме того, в декабре 1912 года в рамках проекта выставки в Большом театре на «Королевской мануфактуре Теттау» закончены работы по созданию фарфорового сервиза «Звёзды балета Большого театра. XX век».

Материал подготовил
Владимир КОТЫХОВ

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»)

В кругу ГОЛЕЙЗОВСКОГО

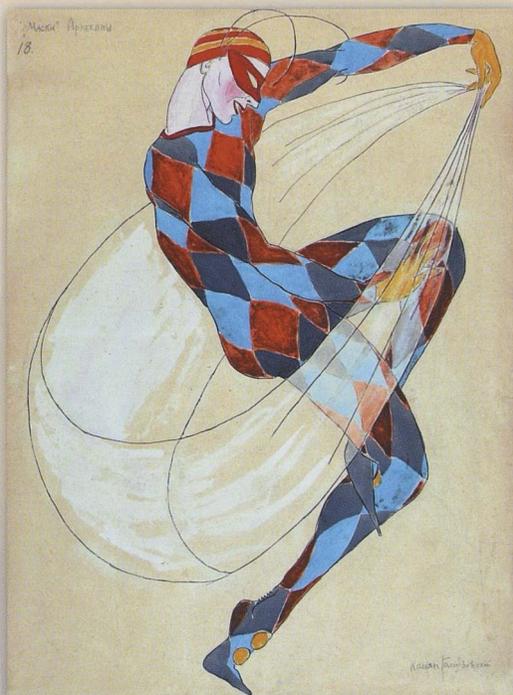
Касьян Голейзовский (1892-1970) и сегодня остаётся самой загадочной и притягательной легендой советского балета.

Слишком смелый, необычный, независимый, оригинальный, слишком непохожий на других из академического балетного окружения. Хореограф-реформатор, трагедия которого, как и других, в том, что все реформы во всех областях советская власть к 30-м годам прошлого века жестоко задушила. Так что не продохнуть. Те, кто остался в Красной России, спасались, как могли.

Касьяну Голейзовскому даже в тяжелейшей схватке со временем удавалось сохранить и свою независимость, и



Григорий Пождаев. Экзотическая маркиза. Эскиз костюма к балету Николая Черепнина. «Маска Красной смерти», 1919. (Собрание семьи К.Я.Голейзовского).



Касьян Голейзовский. Арлекин. Эскиз костюма к сюите концертных номеров «Маски» на музыку Бориса Бера, 1918. (Собрание ЦДМ им. А.А.Бахрушина).

свою оригинальность, и свой хореографический стиль. Однако, думается, и сегодня хореографу пришлось бы непросто. Красных комиссаров нет, цензуры тоже... Но и в наши дни не любят тех, кто выбивается из времени, непохожих на других. Если вернуться к творчеству Голейзовского, то нужно вспомнить не только авангардные постановки, созданные в ранние годы, но и те, что появились позже. Они по-своему тоже были смелыми, балет «Лейли и Меджнун» поража́л своим лиризмом, поэтичностью, а миниатюры Касьяна Голейзовского были столь тонко вычерчены, что напоминали ожившие рисунки. Но это и неудивительно, Касьян Ярославич был поэтом, стихи которого исполняли знаменитые артисты, самобытным художником. Окружали его также те, кто не очень вписывался в привычные стандарты академического искусства.

В галерее «Элизиум» (Центральный дом художника) состоялась выставка «Художники театра К.Я.Голейзовского. 1918 – 1932», приуроченная к 120-летию со дня рождения Касьяна Голейзовского.

На небольшом пространстве организаторам удалось представить большой театр Касьяна Голейзовского и художников, работавших, друживших вместе с хореогра-

фом. Год готовилась эта экспозиция, и по тому, как всё объединилось, сошлось, выстроилось, понятно, что готовилась с огромной любовью. Ты попадаешь в иной мир, непривычный, острый и притягательный. И всё, что здесь собрано, не кажется прошлым, а воспринимается, созданным в наши дни.

Напротив входа – фотография одного из самых известных балетов Голейзовского – «Иосифа Прекрасного». На стенах слева расположились эскизы костюмов и декораций, справа – графические работы, запечатлевшие танцовщиков. Их переплетённые тела поражают пластичностью и чувственностью, а графический танец воспринимается живым, пульсирующим.

На выставке представлены работы Григория Пожидаева, Бориса Эрдмана, Анатолия Петрицкого, Петра Галаджева, Александра Родченко, любимого танцовщика Голейзовского Василия Ефимова, первой жены хореографа Нины Сибиряковой-Голейзовской, а также произведения самого Касьяна Голейзовского.

В организации выставки приняли участие Государственный центральный театральный музей имени А.А.Бахрушина, Музей государственного академического Большого театра Рос-



Борис Эрдман. Погонщик. Эскиз костюма к балету Сергея Василенко «Иосиф Прекрасный», 1925. (Собрание Музея ГАБТ России).

сии, Государственный центральный музей кино, Российский государственный архив литературы и искусства и фонд «Сохранение творческого наследия Касьяна Голейзовского».

Особую значимость придал выставке выпущенный к её открытию объёмный каталог, где опубликованы 207 произведений (некоторые – впервые), приведены уточнённые биографии художников и статьи известных специалистов Е.Я.Су-



Нина Сибирякова-Голейзовская. Эскизы женских костюмов к «Восточному танцу» на музыку Камиля Сен-Санса, 1916. (Собрание семьи К.Я.Голейзовского).

риц и И.Н.Дуксиной, посвященные творчеству Касьяна Голейзовского и сотрудничавших с ним художников.

Кроме того, в каталоге впервые дана подробная иллюстрированная хроника творческой жизни К.Голейзовского с 1909 по 1932 год. Хроника составлена на основе архивных документов и научных публикаций специалистов и сопровождается иллюстрациями из журналов 1910 – 20-х годов прошлого века, редкими фотографиями из частных и государственных архивов.

Каталог снабжён справочным аппаратом, в том числе аннотированным именованным указателем, призванным дополнить представление читателя о времени и интересах К.Голейзовского и художников его круга.

Владимир КОТЫХОВ
Фотографии предоставлены
галереей «Элизиум»

Осень в НЬЮ-ЙОРКЕ

Ежегодно осенью Американский балетный театр выступает на сцене Нью-Йоркского Сити-центра. На этой сравнительно небольшой сцене труппа показывает только современные балеты. Осенью 2012 года в репертуар была включена премьера театра: «Девятая симфония» Дмитрия Шостаковича в постановке Алексея Ратманского. Новая работа хореографа – это лишь часть балетного вечера на музыку Шостаковича, который хореограф подготовит к летнему сезону АБТ на сцене Метрополитен Опера.

Когда газеты сообщили о готовящейся премьере Девятой симфонии, любители музыки и критики ожидали услышать монументальное произведение, написанное в том же плане, что и два предшествовавших грандиозных цикла, но полное света, воспевающее победу и победителей. Премьера, состоявшаяся по установившейся традиции в Ленинграде под управлением Мравинского, 3 ноября 1945 года, одних удивила, других разочаровала. Прозвучало миниатюрное, изящное сочинение, продолжительностью менее двадцати пяти минут. Некоторые посчитали, что новый опус появился «не ко времени», другие – что композитор им «откликнулся на историческую победу советского народа», что это «радостный вздох облегчения». Определяли симфонию как «лирико-комедийное произведение, не лишённое драматических элементов».

Алексей Ратманский попытался выявить через танец этот драматизм. Однако втиснул в своё хореографическое сочинение слишком много ребусов и кроссвордов, через которые невозможно пробиться к смыслу постановки.

Первая часть лёгкая и весёлая сменяется дуэтом, объединяющим всю среднюю часть этой балетной симфонии, и является наиболее выразительной в сочинении Ратманского. Таинственное появление героев из задней кулисы, их тревожное путешествие в окружении ансамбля танцовщиков сквозь мрак, таящий явную угрозу, драматическое напряжение любовного дуэта (всему этому нет объяснения, но тревога и драматические переживания героев переданы Ратманским очень выразительно). И вдруг... герои как-то нелепо и неуклюже один за другим ложатся на пол, а герой ещё и машет рукой выбегающему кордебалету. Зал смеётся...

Финальная часть не добавляет постановке плюсов, наоборот, делает ее еще более беспомощной. Когда арти-

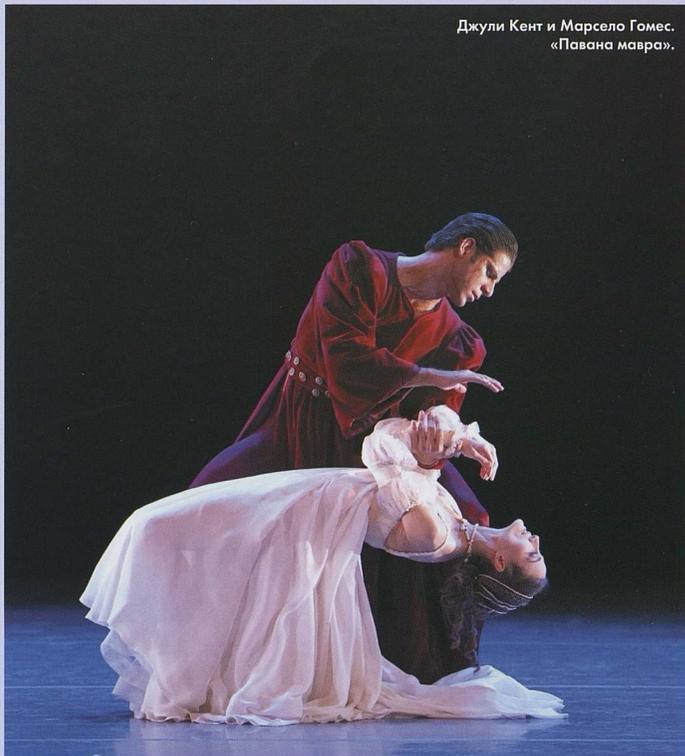
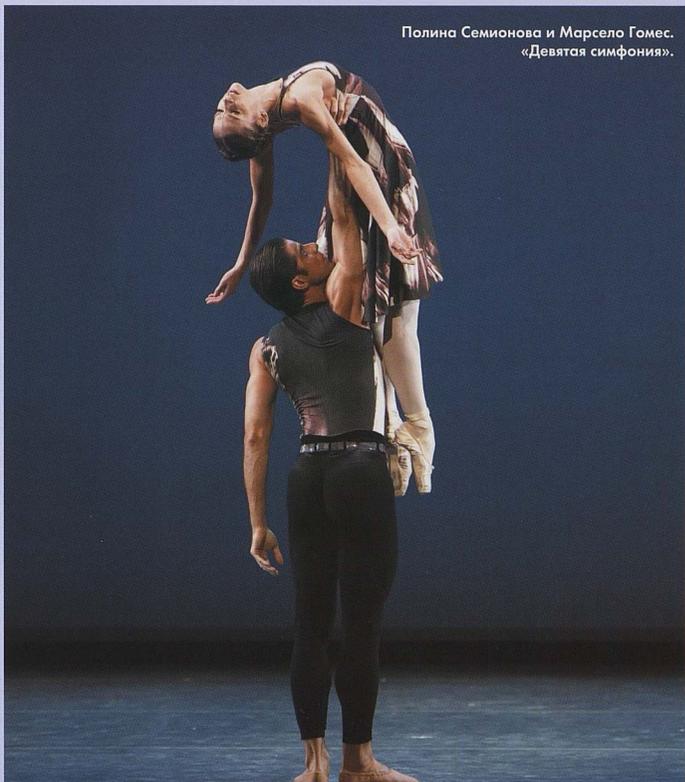
сты балета бессмысленно носятся из кулисы в кулису. Неудачны и костюмы Кезо Деккера. За мрачной, узорчатой простотой женских нарядов с трудом просматривается хореография постановщика. Показалось, что финальная часть – это танец всеобщего ликования. Когда влюбленная пара, по-видимому, пробравшаяся опасным путем именно на этот праздник, наконец, на него попала. И все сливаются в радостном танце. То ли это танец советских граждан, празднующих свою победу над фашизмом, то ли что-то совсем другое. Может быть торжество некоей бездушной, ме-

ханической силы, подчиняющей себе всё и всех. В общем, решать зрителю, что он увидел, и что понял. Но сделать это будет трудно, поскольку на сцене такое мелькание, что для осознания происходящего хореография не даёт ни секунды.

И вдруг, после суэты – впечатляющий финальный акцент, когда гаснет свет, ликующие массы разбегаются, и лишь выхваченный прожектором солист в центре сцены крутит большой пируэт. Хореограф добивается пусть не смыслового, но эмоционального впечатления. Одинокий танцовщик, всеми остав-

Вероника Парт и Кори Стерн.
«Павана мавра».



Джули Кент и Марсело Гомес.
«Павана мавра».Полина Семионова и Марсело Гомес.
«Девятая симфония».

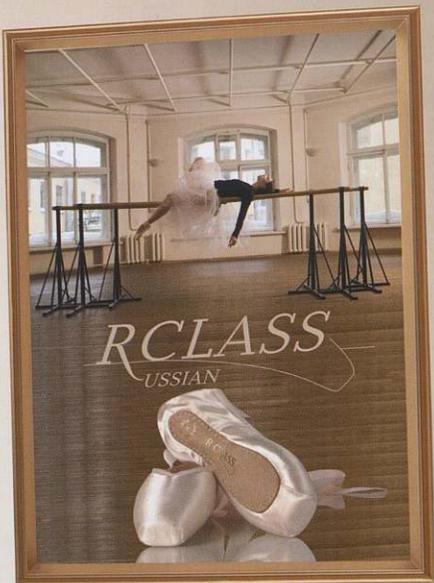
ленный в непроглядном мраке, продолжает своё вращение, как волчок, как заводной механизм.

Дуэт Полины Семионовой и Марсело Гомеса в первом составе – это удачное соединение. Красивая и утонченная, даже слегка ироничная, Семионова усилила ощущение загадочности путешествия во мраке и элемент любовной игры в отношениях с героем. Во втором составе Вероника Парт и Роберто Болле «поменяли» героев местами. Болле, красивый и холодный танцовщик, не только не разделял драматический накал эмоций своей подруги, но его герой не имел никакого характера, никакой индивидуальности. Парт «переживала» за двоих, контакта между ними не возникло, отчего снижалось напряжение дуэта и совсем уже «во мраке» терялся смысл.

Среди возобновлений давно не шедших балетов на первом месте в этом осеннем сезоне – «Павана мавра» Хосе Лимона. Этот шедевр, созданный в 1949 году, и сейчас смотрится с огромным интересом. Четыре персонажа танцуют павану. И в этом танце – вся история Отелло, Дездемоны, Яго и Эмилии. Все артисты, за исключением Кори Стерна – Яго, были превосходны. Как будто хореограф ставил балет на них. Марсело Гомес – Мавр, эмоциональный, пластически выразительный... Прелестная, нежная безропотная его жена – Джули Кент... Настоящим актёрским шедевром было выступление Вероники Парт в роли жены Друга. Парт тонко уловила и передала хореографию Хосе Лимона, захватывая в плен зрителей красотой и обольстительностью танца.

В те же осенние дни в Линкольн центре, на сцене Городского театра, состоялось юбилейное представление гала-концерта «Звёзды XXI века», созданное 15 лет назад в Канаде супругами Надей Веселовой-Тенсер и Соломоном Тенсером. Первый вечер 15 лет назад был посвящен легендарной ленинградской балерине Алле Осипенко. Постепенно в гала-концерте приняли участие лучшие артисты мирового балета. Некоторые из них впервые вышли на «мировую арену» именно в балетном вечере, созданном Тенсерами. В этом году таким успешным и многообещающим дебютом оказалось выступление молодых танцовщиков из Большого театра: Ольги Смирновой и Семёна Чудина, которые действительно обещают стать «звёздами XXI века».

Нина АЛОВЕРТ
Фото Джина Шивоне



С днём танго!



Карлос Гардель.

Самые-самые праздники декабря – это, конечно, Рождество и Новый год. Но... с недавнего времени к ним прибавился ещё один праздник, причем танцевальный. Это Международный день танго, который отмечают 11 декабря все, кому дорого танго, что обжигает и околдовывает с такой же силой, как и на заре своего рождения.

Танго – танец одиночества и любви, в нём горькая сладость надежд и сладкая горечь разочарований; танец, в котором впервые мужчина и женщина слились воедино так откровенно и страстно.

До сегодняшнего дня не утихают споры, кто из отцов-прародителей произвёл на свет этого сорванца окраин? В танго от многих понемногу, в нём смешались, как в горячем коктейле, африканские ритмы, испанская хабанера, ритуальные танцы индейцев, аргентинская народная песня – милонга, польская мазурка, вальс... А ещё в нём бур-

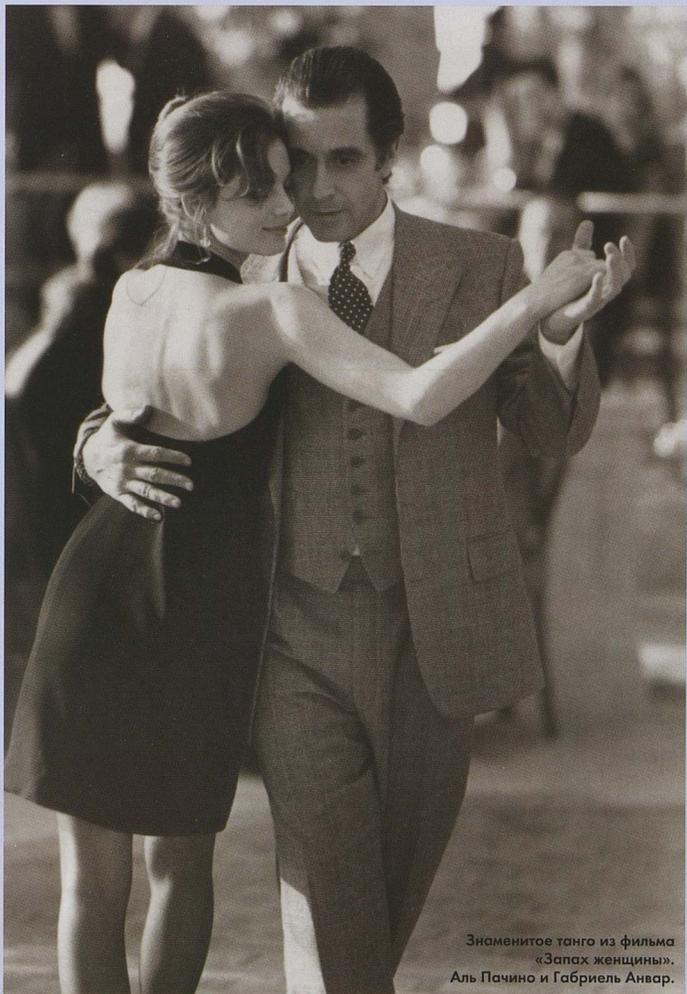
лит бешеная энергия тех, кто в поисках счастья в середине XIX века хлынул в преуспевающий портовый город Буэнос-Айрес.

Счастья, как водится, на всех не хватило, но появился танец-размышление, танец-боль, танец-любовь.

Но почему именно 11 декабря? В этот день родился легендарный певец и киноартист Карлос Гардель. Появление на свет «короля танго», как называли его поклонники, долгие годы было окутано тайной. Многие города Аргентины оспаривали право называться родиной Гарделя. Но будущий певец, настоящее имя которого Шарль Ромуальдо Гарде,

явился на свет во Франции, в Тулузе, в больнице «Ла Грав» в 2 часа ночи 11 декабря (по одним свидетельствам 1887 года, по другим 1890). Мальчик был незаконнорожденным, об отце сведений не сохранилось, а мать – Берта Гарде работала прачкой. Вместе с другими эмигрантами она приехала в Буэнос-Айрес, когда сыну было два года.

Свою сценическую карьеру Карлос начал в 1912 году, а в 1916-м впервые снялся в кино, быстро добившись успеха. Снимался он не только в Аргентине, но и в США, участвуя в фильмах, пронизанных танговыми мотивами: «Танго-бар», «Танго на Бродвее»...



Знаменитое танго из фильма «Запах женщины». Аль Пачино и Габриель Анвар.



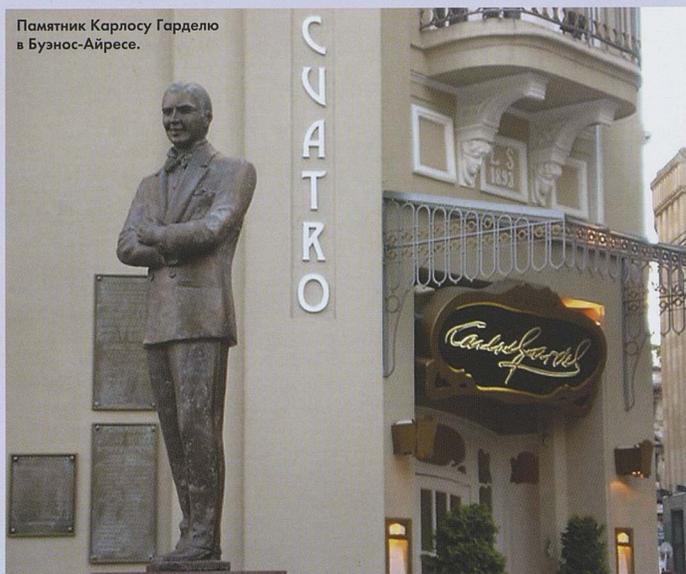
Гардель стал исполнять танго, когда этот танец уже покори́л мир, однако выдающийся талант, красивый, мужественный голос, артистизм принесли ему оглушительный успех. Трагическая гибель артиста в 1935 году в авиакатастрофе в Колумбии прибавила к его славе долю печали, без которой невымыслимо танго.

На кладбище Ла-Чарита в Буэнос-Айресе у подножия скульптурного изображения Гарделя всегда лежат свежие цветы, но порой, не удовлетворившись цветочными подношениями, кто-нибудь из почитателей певца вкладывает в пальцы Гарделя зажженную сигарету. Вообще Карлосу Гарделю установлено около шестидесяти памятников по всему миру. Есть и музей танго в Буэнос-Айресе, он расположился в доме, где провёл последние годы жизни Гардель.

Так что жизнь Гарделя и танго продолжают. С днем танго!

Владимир КОТЫХОВ

Памятник Карлосу Гарделю в Буэнос-Айресе.



Музей Карлоса Гарделя.





«Покрытие для пола «Арлекин» идеально для классического и современного балета. Оно очень комфортно для танцовщиков и снижает риск травматизма. Мы счастливы работать на лучшем в мире танцевальном покрытии».

Константин Уральский

Константин Уральский,
Художественный руководитель балета,
главный балетмейстер Астраханского
государственного театра Оперы и
Балета



Арлекин Либерти™

Балетный пол нового поколения. Разрабатывался при участии врачей ортопедов, снижает риск травм и обеспечивает танцовщикам максимальный комфорт во время выступления.



быстрая и
эффективная сборка



интегрированные
амортизаторы

Качеству полов Арлекин доверяют в России

Большой Театр
Мариинский Театр
Музыкальный Театр им. Станиславского Немировича-Данченко
Новосибирский Театр Оперы и Балета (...)

в мире

АБТ
Гранд Опера
Гамбургский Балет
Земпер Опер
Лондонский Королевский Балет
Театро Ла Скала
ХЕТ Национальный Балет Нидерландов
Цюрих Балет (...)

HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®



Harlequin Europe SA
29, rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg

Tel. INTL +352 46 44 22

Tel. FR +352 46 44 99

Tel. DE +352 46 39 39

Free phone 00 800 90 69 1000

Fax +352 46 44 40

www.harlequinfloors.com

info@harlequinfloors.com

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

www.harlequinfloors.com

A ballerina in a black dress is captured in a graceful dance pose on a white staircase. She is balancing on her right leg, with her left leg raised and bent. Her arms are extended, one high and one low. The background is a simple, light-colored wall.

Grishko[®]

RUSSIAN STARS
COLLECTION

Сохраняя традиции, мы создаем будущее!

Салоны-магазины Grishko:

Москва: 3-й Крутицкий пер., д.11. Тел: +7(495) 287-45-77

Москва: 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

www.grishko.ru