



БАЛЕТ BALLET

Июль-октябрь
№ 4-5 (181-182) 2013

«ДУША». НАГРАДЫ ВРУЧЕНЫ

ПЕРСОНЫ НОМЕРА:

Джон НОЙМАЙЕР

Мэтью БОУРН

Охад НААРИН

Тамара ТУМАНОВА

Морис БЕЖАР

Рудольф НУРЕЕВ



Душа



Тимур Аскеров.



Наталья Сомова и Дмитрий Соболевский.



Ольга Смирнова.



Евгения Образцова.



Денис Медведев.



Анастасия Першенкова и Антон Домашёв.

БЛАГОДАРИМ

Арутон Аракелян.

Марина Волкова и Юрий Кудрявцев.

Наталья Крапивина и Георги Смилевски.



танца



Ксения Барбашева и Александр Таранов.



Рамиль Мехдиев, Артур Абакумов, Роман Иващенко.



Юлиана Малхасянц.

УЧАСТНИКОВ

Государственный академический ансамбль
народного танца имени Игоря Моисеева.



Семён Чудин.



Юлия Степанова.



Надежда Батова.



Семён Чудин.



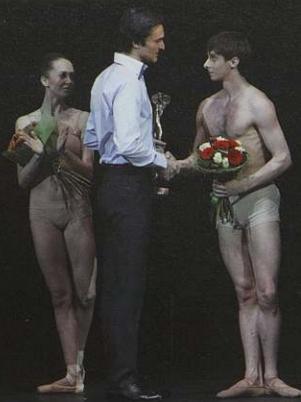
Ольга Смирнова и Владислав Лантратов.



Марина Волкова и Юрий Кудрявцев.



Мария Семеняченко и Тимур Аскеров.



Ксения Барбашева,
Георги Смилевски
и Александр Таранов.



Евгения Образцова и Дмитрий Боболевский.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

Валерия Уральская
и Александр Шелемов.



Сергей Белорушкин.

Марина Кондратьева
и Людмила Сафронова.



Андрей Меланьин и Игорь Захаркин.

Виктор Ванслов
и Наталья Мохина.



Наталья Касаткина и Валерий Лагунов.



Андрей Петров и Галина Крапивина.



Мargarита Дроздова
и Ольга Смирнова.

Юлиана Малхасянц
и Рамиль Мехдиев.

Валерия Уральская
и Аркадий Зинов.



ЛАУРЕАТОВ

Фоторепортаж Алексея БРАЖНИКОВА и Игоря ЗАХАРКИНА

БЛАГОДАРИМ СПОНСОРОВ проведения церемонии «Душа танца»



творческая мастерская
СВЯТ-ОЗЕРО



СОДРУЖЕСТВО
РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНЦЕРТНАЯ КОМПАНИЯ



RCLASS
USSIAN

Дебют
САЛОН

**РАДИО
РОССИИ**



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№4-5 (181-182)
ИЮЛЬ – ОКТЯБРЬ 2013
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

КОНКУРСЫ

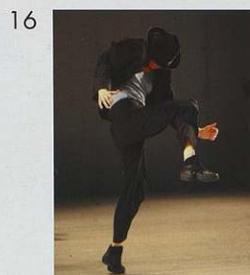
6 XII Международный московский конкурс артистов балета и хореографов



В.Уральская. Информация к размышлению

ФЕСТИВАЛИ

14 **Н.Колесова.** Love story в готическом стиле



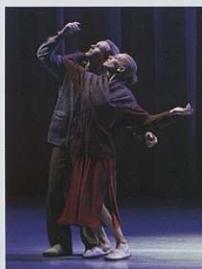
Н.Колесова.
Охад Наарин.
Танцу нужно время,
пространство и тело

18



П.Яценков.
Словно река,
уходящая
в звездное небо

20



О.Алекса.
ИСТОКИ. Ветер
перемен

22 Бенуа де ла данс. Фоторепортаж
Михаила ЛОГВИНОВА

24



Н.Зозулина.
Юбилей, побивший
все рекорды

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.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
Н.Е.МОХИНА
Я.В.СЕДОВ

А.А.СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е.Я.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ
С.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
В.Ю.ВАСИЛЁВ
В.В.ВАСИЛЁВ
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:

АЙВОР ГЕСТ (Англия)
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ
(Белоруссия)
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)
РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ
(Киргизия)

КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

**Советники
по экономическим вопросам:**

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

ПРЕМЬЕРЫ

- 30  **В.Ванслов.** Вальс белых орхидей
- 34 **А.Куликова.** Не случилось
- 35 **О.Кирпиченкова.** А в Сыктывкаре случилось
- 36 **А.Максов.** Флейта Марсия и кровь души
- 37 **Н.Жиленко.** Очередное явление «Спартак»
- 38 **В.Иванов.** Игра в карты, и не только

КАФЕДРА

- 40 **Ю.Уколова.** Совершенное искусство Тамары Тумановой

ДИСКУССИЯ

Нужен ли балету продюсер?

- 44 **Сергей Данилян** («Ардани артист менеджмент»)
- 47 **Олег Петров, Ирина Лисовец** (Екатеринбург)

ВЗАИМОСВЯЗИ

- 50 **Т.Портнова, А.Разин.** Архитектоника балета

ВЕРНИСАЖ

- 53 **В.Котыхов.** 100 работ Александра Бенуа

ИЛЛЮЗИОН

- 54  **В.Котыхов.** Ноги ценою в пять миллионов долларов

ИТОГИ СЕЗОНА ПАНОРАМА

- 60 **В.Игнатов.** Рудольф Нуреев и друзья
- 62  **В.Игнатов.** Магия света

POST SCRIPTUM

- 64 **В.Уральская.** Да здравствует фест!



На первой странице обложки:

«Песня задумчивого созерцания» (хореограф ЛИН Ли-Чен, Тайвань). Photo by Chin Cheng-Tsai

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ имени А.П. ЧЕХОВА

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
Ф.В. КАРТАШОВ
В.И. ПАЧЕС
Т.И. РОМАНЧУКОВА
М.М. ЩЕРБАКОВА

Корректор:

М.Ю. ОРЕХОВА

Технический редактор:

Э.И. ВАСИЛЬЕВА

Художественное оформление и предпочтительная подготовка:
А.В. КУРБАТОВ

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2012

Учредители

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

Защита авторских и имущественных прав

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

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

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

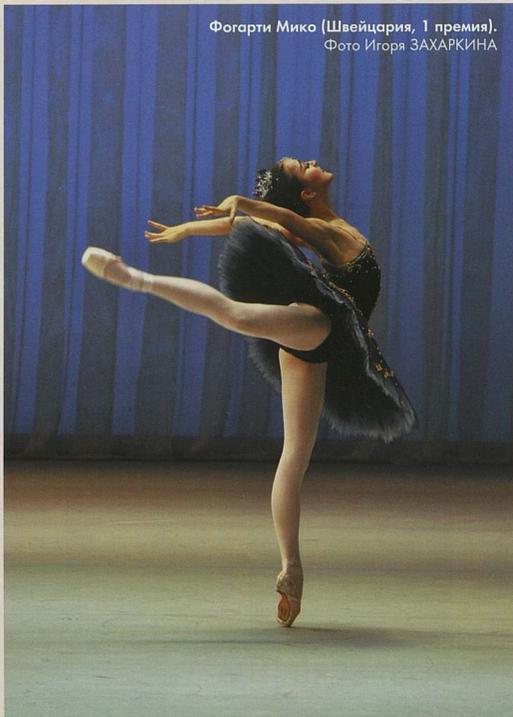
Выпуск издания осуществляется при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Департамента культуры города Москвы, Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям.

Отпечатано в типографии «Вива-Стар»,
107023, Москва, Электроводская
улица, д.20, стр.3
Тираж 2500 экз.

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

XII Международный московский конкурс

Фогарти Мико (Швейцария, 1 премия).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Хатато Рейко (Япония, 3 премия) и Илья Артамонов.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Жизель Бетэ (США, 2 премия).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

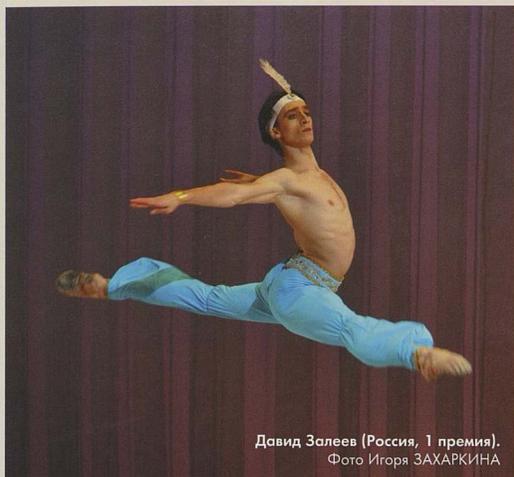


Игорь Цвирко (Россия, 2 премия).
Фото Сергея АНДРЕЕЩЕВА

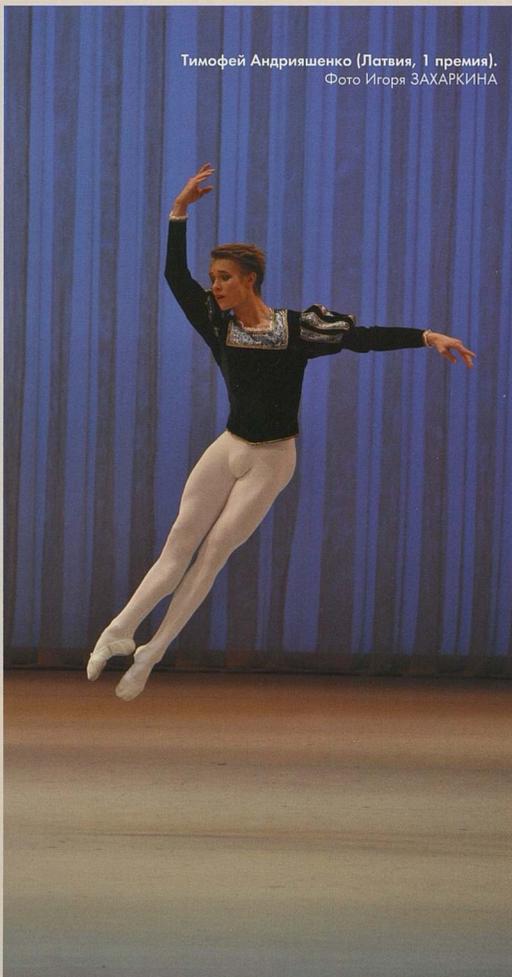


Оксана Бондарева (Россия, 1 премия).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

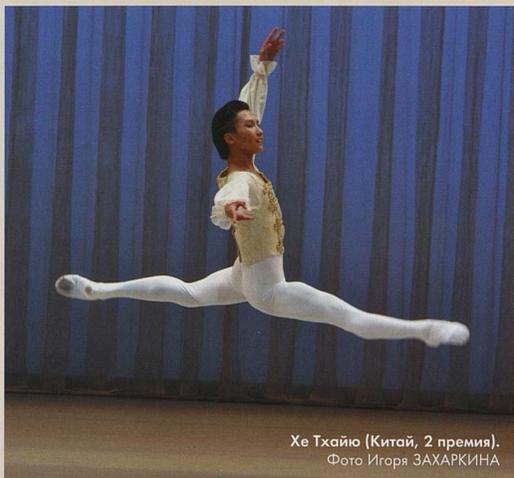
артистов балета и хореографов



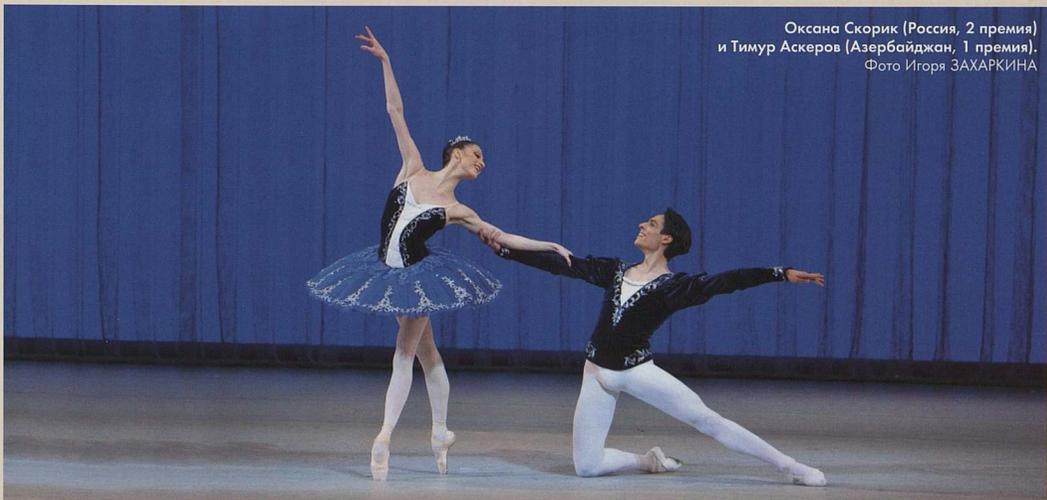
Давид Залеев (Россия, 1 премия).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Тимофей Андрияшенко (Латвия, 1 премия).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Хе Тхайю (Китай, 2 премия).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Оксана Скорик (Россия, 2 премия)
и Тимур Аскеров (Азербайджан, 1 премия).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Фото Игоря ЗАХАРКИНА

ИНФОРМАЦИЯ

к размышлению

«КВН уже не тот!» – заявляют участники клуба и его первооткрыватели. С таким же оптимизмом хочется сказать: «Конкурс артистов балета уже не тот!» Так в чем же дело? И что в этой фразе несет в себе позитив, а что имеет отрицательную оценку?

Обратимся к самому началу конкурсного движения, которого, кстати, ровно через год исполнится полвека.

Не будем скрывать, что задача развлечь зрителя была в основе первого конкурса, организованного в курортной Варне в Болгарии. Это так, но так же верно, что к выработке его принципов, оценок и репертуара с самого начала были привлечены выдающиеся профессионалы балетного искусства мира (эта традиция сохраняется поныне).

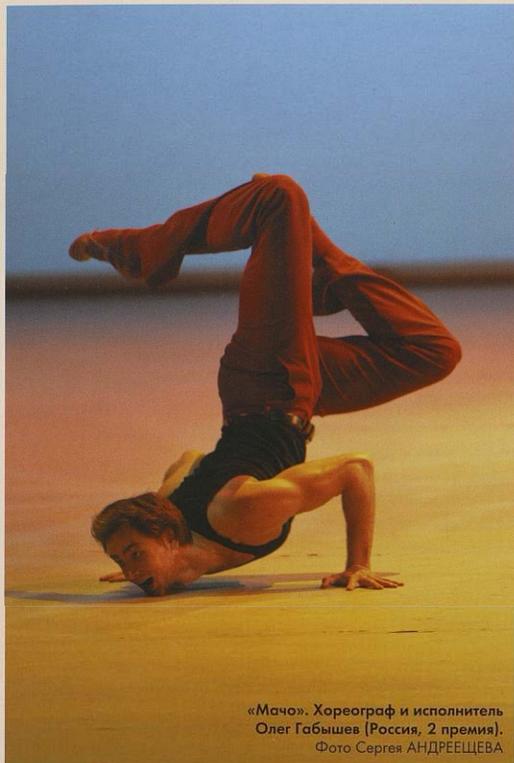
Достаточно назвать имена Г.С.Улановой, П.А.Гусева, К.Ралов (Дания), А.Алонсо (Куба), Ю.Н.Григоровича, О.В.Лепешинской, Р.Джозфи (США) и др., чтобы понять, что концепция конкурса как явления была в компетентных руках. Изменились ли эти принципиальные позиции? Казалось бы, нет. По-прежнему большие мастера возглавляют конкурсы и входят в состав жюри, по-прежнему участвуют в формировании репертуара и оценке его исполнения моло-

дыми артистами. Но произошли, по крайней мере, два серьезных явления, которые не могли не повлиять на изменения конкурсов за эти годы.

Первое: изменилось само искусство балета. Особенно его технические характеристики. И пожалуй, сама роль «трюка» в технике хореографической лексики. И второе: саморазвитие конкурсов как формы показа искусства танца.

Конкурс по своей природе – соревнование. И хотим мы или нет, дух спорта составляет одну из его основ.

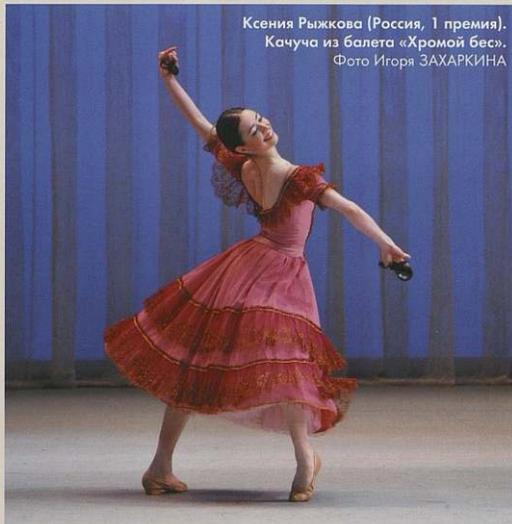
Стремление победить, показать максимально свои возможности создает особую атмосферу конкурсной борьбы. Когда в угоду «поразить» ставится принцип подготовки конкурсанта, к сожалению, в большинстве случаев. И побеждает появление в тексте вариаций, дуэтов «его величество» трюк. Трюк, уводящий от стилистики того или иного хореографического текста.



«Мачо». Хореограф и исполнитель
Олег Габышев (Россия, 2 премия).
Фото Сергея АНДРЕЕЩЕВА

подобную вольность, направив эту часть программы в область театра балета. Это позволит, во-первых, способствовать поиску развития современной лексики произведений театров балета, во-вторых, будет органично для исполнителей и, кроме того, позволит оценивать исполнение конкурсантами вне зависимости от успеха того или иного авторства хореографов.

Организация конкурсов – процесс сложный. И в смысле финансовой составляющей и самого процесса его проведения.



Ксения Рыжкова (Россия, 1 премия).
Качуца из балета «Храмой бес».
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

И уже никого не интересует, фрагмент из какого балета, какого хореографа исполнялся, какую образную нагрузку он нес в спектакле. Неслучайно имена хореографов часто не упоминают или путают.

Зачатки или, точнее, опасность такого поворота в конкурсном исполнительстве видели его первые организаторы. Так, Петр Андреевич Гусев многократно писал и говорил, что Медоры («Корсар») становятся поразительно похожими на Китри («Дон Кихот»), Одетты («Лебединое озеро») – на Никию («Баядерка»), а принцы всех классических балетов имеют одно лицо.

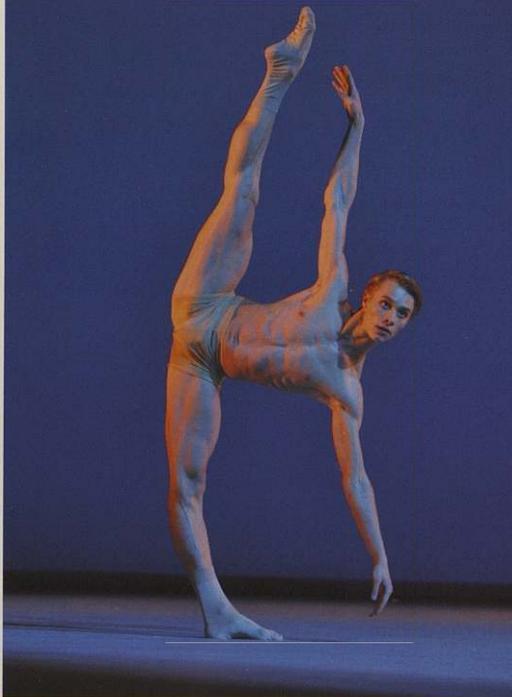
Но самое неприятное, что «завоевания» конкурсов переходят в сами спектакли, разрушая их художественную драматургию. Так, *pas de deux* из балетов классического наследия, в спектакле выступающие драматургической кульминацией образа и всего действия, превращаются в дивертисментный номер, где с паузами и уходами за кулисы исполнители поочередно показывают свою техническую подготовку. Но это тема другого разговора.

Ясно одно: играя положительную роль в развитии лексики и техническом профессиональном росте исполнителей, конкурсы «перевыполнили» свою задачу, сделав показ техники главной целью выступления артистов. К этому уже привыкла публика, ожидая и встречая аплодисментами очередное усложнение в исполнении прыжков, вращений, поддержек.

Неслучайно индивидуальность артиста скорее просматривается в номерах так называемой современной программы.

По условиям всех конкурсов современные номера входят в репертуар одного или двух туров. К сожалению, за все эти годы так и не определилось, что должно включаться в этот раздел соревнований. Потому каждый исполнитель трактует это по-своему: от классического модерна и неоклассики до перформансов. С нашей точки зрения, давно пора ограничить

Тимофей Андрияшенко (Латвия, 1 премия).
«Ни для кого» (хореография Франчески Фразинелли).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Ибраимова Эльвина (Россия, 1 премия). «Аqua»
(хореография Дэвида Кампоса Кантэро).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Но надо отдать должное организаторам, накопившим значительный опыт в продюсировании этих мероприятий и стремлении создать праздник и для зрителей, и для участников. Видимо, этим объясняется новая волна интереса к конкурсному движению у сегодняшнего поколения молодежи.

Но в то же время необходима модернизация многих составляющих его содержания.

Многое, очень многое зависит от тех, кто бывает приглашен в состав жюри, от процедуры самой оценки, начиная от критериев и кончая цифровым обозначением каждого критерия, так как за этим стоит значимость того или иного компонента в общей оценке. Если, а у нас есть основания полагать, что это именно так, техника становится главным богом качества, то ни выразительность, ни индивидуальность цифра выявить не позволит. Кроме того, будет и далее нивелироваться понимание стилистического многообразия языка классического танца.

В рамках всё более плотного (по времени) и насыщенного процесса самих конкурсов серьезное профессиональное обсуждение судеб конкурсов невозможно. Эта очень важная проблема должна стать темой специальной встречи тех, для кого конкурсы артистов балета постоянная профессиональная деятельность, и носителей культуры балетного искусства для выработки взвешенных позиций в будущем развитии и поиске новых предложений в их содержании и организации.

Так, к примеру, можно всячески приветствовать появление в репертуаре младшей группы сначала сочинского конкурса

«Молодой балет мира Ю. Григоровича», а затем и на недавнем прошедшем в Москве XII Международном конкурсе артистов балета характерного танца. Но в то же время почти сразу возникает вопрос: что имеет право на включение в этот раздел. Ведь рядом с характерным танцем из спектаклей театра или специально созданными композициями исполнители стали включать номера в стилистике ансамблей танца, что является темой других конкурсов и носит другой тип хореографического искусства.

По-прежнему остро и, пожалуй, всё более опасно положение с текстами фрагментов из балетов классического наследия.

Изменения, вносимые педагогами и исполнителями иногда по незнанию, а часто во имя успеха или ограниченных возможностей молодого артиста, выходят за все возможные художественные рамки и, что самое неприятное, никак не влияют на мнения членов жюри.

Да, конкурсы меняют свой характер. Многие из них включают номинации любителей в их условия, другие – коллективные выступления ансамблевых групп, третьи – соревнование хореографов в ходе конкурса при тех же составах жюри.

Вопросов много, их решение необходимо. Создана Федерация международных конкурсов балета. Как говорится, ей и карты в руки.

Зрители и молодые артисты голосуют за конкурсы. Для одних это рост и возможность (часто единственная) показать себя, для других – встреча с праздником танца в его молодежном порыве. Это внушает оптимизм: значит, конкурсам быть, и они требуют внимания к тому, какими им быть.

Таковы мысли, навеянные в целом успешно прошедшим в Москве XII Международным конкурсом артистов балета по его завершению.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Тимофей Андрияшенко. Гопак
из балета «Тарас Бульба».
Фото Игоря ЗАХАРКИНА





Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Вручение специального приза журнала «Балет» педагогу «За сохранение традиций классического танца». Слева направо: Тимур Аскеров, Реджелмырат Абдиев, главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская. Фото Сергея АНДРЕЕЩЕВА





INTERNATIONAL
FEDERATION
of
BALLET
COMPETITIONS

Лауреаты XII Международного конкурса артистов балета и хореографов

ХОРЕОГРАФЫ

Владимир Варнава (Россия) – почетный диплом
Александр Рюнтю (Россия) – почетный диплом
Ксения Ойвенталь (Россия) – почетный диплом
Эмиль Фаски (Россия) – почетный диплом
Марина Акелькина (Россия) – III премия
 и бронзовая медаль
Дмитрий Залесский (Беларусь) – III премия
 и бронзовая медаль
Олег Габышев (Россия) – II премия
 и серебряная медаль
 I премия не присуждена

АРТИСТЫ

МЛАДШАЯ ГРУППА

СОЛИСТЫ

ДЕВУШКИ

Мария Тереза Бек (США) – III премия
 и бронзовая медаль
Кэтрин Хиггинс (США) – III премия и бронзовая медаль
Жизель Бетэ (США) – II премия и серебряная медаль
Олеся Шайтанова (Украина) – II премия
 и серебряная медаль
Эльвина Ибраимова (Россия) – I премия
 и золотая медаль
Мико Фогарти (Швейцария) – I премия и золотая медаль
 ЮНОШИ
Алексей Селиверстов (Россия) – почетный диплом
Юри Мастранжели (Италия) – почетный диплом
Луан Батиста (Бразилия) – III премия
 и бронзовая медаль
Микола Городиский (Украина) – III премия
 и бронзовая медаль
Тхайю Хэ (Китай) – II премия и серебряная медаль
Юэ Ши (Китай) – II премия и серебряная медаль
Тимофей Андрияшенко (Латвия) – I премия
 и золотая медаль

ДУЭТЫ

ДЕВУШКИ

Паола Алвес (Бразилия) – почетный диплом
Аманда Гомес (Бразилия) – почетный диплом
Рейко Хатато (Япония) – III премия и бронзовая медаль
 II премия не присуждена
Ксения Рыжкова (Россия) – I премия и золотая медаль
Маркус Да Силва (Бразилия) – Специальный приз
 за партнерство

СТАРШАЯ ГРУППА

СОЛИСТЫ

ДЕВУШКИ

Анастасия Лименько (Россия) – III премия
 и бронзовая медаль
Елизавета Крутелева (Россия) – II премия
 и серебряная медаль
 I премия не присуждена
 ЮНОШИ
Георгий Гусев (Россия) – почетный диплом
Эльдар Сарсембаев (Казахстан) – почетный диплом
Сол Жон Хан (Республика Корея) – почетный диплом
Эрнест Латыпов (Кыргызстан) – III премия
 и бронзовая медаль
Игорь Цвирко (Россия) – II премия и серебряная медаль
Давид Залеев (Россия) – I премия и золотая медаль,
 специальный приз Продюсерской компании «Глобэкс
 промоушен» «За артистизм и сценическое обаяние»

ДУЭТЫ

ДЕВУШКИ

Айгерим Бекетаева (Казахстан) – почетный диплом
Ын Вон Ли (Республика Корея) – почетный диплом
Екатерина Чебыкина (Украина) – почетный диплом
Елизавета Чепрасова (Россия) – почетный диплом
Маргарита Шрайнер (Россия) – почетный диплом
Диана Косырева (Россия) – III премия и бронзовая медаль
Анастасия Соболева (Россия) – III премия и бронзовая
 медаль, Специальный приз от компании «Гришко»
Татьяна Болотова (Россия) – II премия и серебряная
 медаль, специальный приз Международной Федерации
 балетных конкурсов «За лучший ансамбль на конкурсе»
Оксана Скорик (Россия) – II премия и серебряная медаль
Оксана Бондарева (Россия) – I премия и золотая медаль
 ЮНОШИ
Александр Омельченко (Россия) – почетный диплом
Алексей Попов (Россия) – почетный диплом
Никита Сухоруков (Украина) – III премия
 и бронзовая медаль
Артемий Пыжов (Россия) – II премия и серебряная
 медаль, специальный приз Международной Федерации
 балетных конкурсов «За лучший ансамбль на конкурсе»
Тимур Аскеров (Азербайджан) – I премия
 и золотая медаль
Иван Зайцев (Россия) – Специальный приз
 за партнерство
Реджепмырат Абдыев (Россия) – специальный приз
 журнала «Балет» ПЕДАГОГУ «За сохранение традиций
 классического танца»



МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
ИМЕНИ А.П. ЧЕХОВА



Мария Пахес. «Утопия».
Фото Натальи ГЕРАСИМОВОЙ

Love story

В ГОТИЧЕСКОМ СТИЛЕ



МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
ИМЕНИ А.П. ЧЕХОВА



Британский хореограф и режиссер Мэтью БОУРН вновь заинтриговал и озадачил зрителей Чеховского фестиваля. На этот раз новой версией «Спящей красавицы». Здесь Аврора – приёмная дочь королевской четы, влюбленная в садовника, засыпает, отравленная ароматом ядовитой розы. Действие перенесено в викторианскую Англию, а затем ещё на сто лет ближе к современности. Фея Сирени превращается в Графа Сирень, сын Феи Карабос Карадок мстит за мать, в действие добавлены готические ужасы и истории про вампиров. Как обычно, Мэтью Боурн сочиняет не только новую хореографию, но и обыгрывает оригинальный сюжет, в котором от церемонности и парадности императорского балета не остается и следа.

– Вы дерзко вмешались в музыку Чайковского и скомпоновали её по-своему.

– Все версии музыки «Спящей красавицы» сокращенные. Наша редакция, как мне кажется, намного ближе к внутреннему стремлению композитора добавить музыку динамики. Вы согласитесь с тем, что темпы «Спящей» очень замедлены: много написано «под ногу» – для прыжков, вращений, сделаны паузы для выходов на аплодисменты. Известно, что классическая версия балета сильно изменилась со времен Чайковского. То, что я стремлюсь рассказать, – это сюжет, в котором события и действия персонажей обоснованы. История узнаваемая, но она уже другая, более близкая современному восприятию. Мне приходилось делать и «Лебединое озеро», которое вы видели, где я тоже позволил себе вмешаться в музыку, чтобы моя постановочная идея нашла поддержку. Тогда я сильно нервничал, не будучи уверенным, что имею право так обращаться с классикой. А в «Щелкунчике» музыку я практически не тронул.

Сколько бы я ни смотрел версии «Спящей красавицы», все они сильно отличаются друг от друга и от оригинала Петипа. Кстати, кроме широко известной мы использовали ту музыку Чайковского, которая сейчас редко звучит.

– Балет написан по заказу, с точными указаниями длительности номеров и задачами тех или иных фрагментов. Не лучший способ вызвать вдохновение композитора...

– Ограничения иногда тоже путь к свободе. Это заставляет автора работать и даже получать удовольствие.

– Много лет назад я видела классическую версию «Спящей красавицы» в театре «Ковент-Гарден», где танцевал Ирек Мухамедов. Там была изумительная декорация, словно асимметричная воронка, втягивающая балльный зал в бесконечность...

– Критики не полюбили это оформление. Мне оно очень нравилось своей выразительностью: асимметрия декорации и кривая мебель с ножками разной высоты служили контрапунктом для подчеркнута симметричной хореографии.

– Когда Вы изменили традиционный сюжет сказки братьев Гримм и добавили собственное «открытие» – тему вампиров, Вы ожидали, что это будет иронично и прибавит юмора в спектакль, или Вы собирались оставаться совершенно серьезным?

– У меня вызвало удивление, что для зрителей это оказалось смешным. Перенос действие в эпоху викторианской Англии, приближаясь ко времени, когда была написана музыка балета (1890 год), добавляя увлечение готическим стилем, я апеллировал к тому, что зрители знакомы с этим временем. Что они читали про графа Дракулу, знают готические романы, мистические истории в духе доктора Джекила и мистера Хайда. Истории о вампирах – это истории страсти. Последняя сцена сатанинской вечеринки вообще навеяна «Балом вампиров». Для меня всё логично выросло из основного сюжета, а тема вампиров возникла из желания обоснованно рассказать love story, поскольку герою предстоит как-то прожить те сто лет, на которые Аврора погружена в сон. И мне необходимо было решить, как ему остаться живым на эти сто лет.

Лео жертвует своей земной жизнью – жизнью человека – ради того, чтобы остаться с возлюбленной, ради неё. И это выбор Графа Сирень – сохранить его для Авроры. Мы ломаем стереотипы о том, что вампиры – чудовища, предлагая вариант благородного и жертвенного поведения вампира.

– Таким образом, все феи в Вашем спектакле тоже вампиры?

– Это новая разновидность – вампирские феи, мы создали таких сказочных персонажей. Их внешний вид отличается от обычных фей – у них особенные крылья, странная летящая одежда, они скользят по сцене, как призраки, они наделены яркими и независимыми характеристиками. Их имена: Ардор – Фея Страсти, Хиберния – Фея Возрождения, Отомнус – Фея Изобилия, Ферал – Фея Духа, Тантрум – Фея Темперамента. Они близки к природе и напоминают духов леса, как в «Сне в летнюю ночь» Шекспира. История, даже перенесенная в современность, всё равно остается сказкой. Мы не находимся в реальности, это всё равно фантастический мир.

– В своем новом спектакле Вы, как и раньше, предстаете не только хореографом, но и режиссером, создающим свою собственную историю. И зритель следует за Вашим рассказом, потому что ему интересно, что Вы на этот раз придумаете. Они заинтригованы Вашей фантазией и тем, как Вы выйдете из ситуации. Это никогда не скучно. Например, по Вашей версии, Аврора не родная, а приемная дочь короля. В её жилах не течет королевская кровь, и именно поэтому она так независима, так любит свободу и природу. Это выражается в её танце и поначалу в

мальчишеской пластике. Аврора похожа на сорванца, а её избранник не принц, а простой садовник.

– Это честная история. Она – дитя природы. Любит садовника, стремится быть естественной.

– На мой взгляд, симпатично и оригинально выглядит использование кукол в первой части спектакля. Аврора в младенчестве – почти неуправляемый ребенок, который при помощи кукловодов мучает своих няnek и лазит по занавескам.

– Мне хотелось показать счастливое детство, и вместо того чтобы неподвижным комочком лежать в коляске, наша Аврора – живой непоседливый малыш. Она активно действует и общается с феями и со своими домашними. С этим ребенком трудно справиться, поэтому когда вы впоследствии видите независимую девушку, в которую выросла Аврора, это вас не удивляет.

– Нет ничего удивительного в том, что Фею Карабос исполняет мужчина, это остается в рамках традиции. Но превратить Фею Сирени (традиционно женскую партию в русском балете) в мужчину, в Графа Сирень – откуда появилась такая идея?

– Сначала я только знал, что среди фей будут и мужчины, и женщины. Хотелось перемешать их... Честно говоря, еще многое зависело от кастинга, то есть с кем из исполнителей мне бы хотелось работать в этой постановке. Мне нравится «поддерживать» женскую роль с помощью мужского характера – то же я сделал в «Золушке», когда заменил Фею крестную на Ангела-хранителя главной героини. Мне кажется, исполнители-мужчины гораздо интереснее в этих ролях. К тому же когда Фею Карабос и ее сына Карадока исполняет один и тот же танцовщик – это чрезвычайно увлекательно.

– Как возникла в Вашем спектакле сцена бала вампиров, эффектно-зловещая, похожая на ритуалы в сатанинских сектах, во время которой Аврору должны были принести в жертву. Не слишком ли много готического ужаса?

– Это была часть зрелища, которое давно уже родилось в моей голове и искало выхода и применения. Для решения современной части спектакля мне хотелось поставить сцену вечеринки, где все были бы в парадных нарядах и в воздухе ощущалось бы ожидание чего-то волшебного. Появление сына Карабос, носителя дьявольского начала, проясняет ситуацию. Ведь он дал слово матери, что её проклятие сбудется, то есть он призван осуществить сбудющееся предсказание: Аврора должна не заснуть, а умереть. Он вступает в борьбу с Графом Сирень, который силой своей



Сцена из балета «Спящая красавица».
Photo by Simon ANNAND

магии изменил проклятие. Карадок – довольно обаятельный персонаж в своем злодействе. Он становится в нашем спектакле кем-то вроде культовой фигуры современности. Он, как нетрудно догадаться, тоже принадлежит миру вампиров, раз прожил сто лет. Убийство Авроры, задуманное им, – это жертвоприношение невинной девушки во имя памяти несправедливо оскорбленной матери. В музыке в последней части спектакля есть что-то пугающее, чего я раньше и сам не замечал в «Спящей красавице». Поэтому я допустил такие подмены: Лео, который любит Аврору и пробуждает её поцелуем, теряет её, а под венец девушку ведет Карадок, который поклялся её убить. Мне кажется, это самая интригующая часть спектакля и самая любимая публикой.

– Вам не кажется натяжкой, что Лео и Граф Сирень довольно жестоко убили Аврору ритуальным ножом? Он же вампир, а следовательно, бессмертен?

– Вы, наверное, правы. Но если ты без ума от истории, ты имеешь право изменить порядок вещей. Ты свободен и управляешь ситуацией. Поэтому самые безумные фантазии могут реализоваться. К тому же это не простой нож, а специальный – волшебный, магический.

– Эта сцена напомнила мне эпизод из фильма Стэнли Кубрика «С широко закрытыми глазами» – весь этот мрачный ритуальный обряд, конец которого трагичен...

– Верно. Я создавал атмосферу страха. Аврора – девушка в опасности, она танцует в состоянии гипнотического трансa, находясь под нечеловеческим стрессом. Публика с тревогой следит за происходящим, и это весьма далеко от сладкой сказки первоисточника, в которой спутники принца сражаются со ска-

зочной нечистью, охраняющей погруженный в сон дворец. Они с замиранием сердца думают: неужели он (злодей Карадок) убьет ее? Или всё-таки женится?

– Вы собираетесь еще заниматься интерпретациями классического наследия?

– Я сочиняю спектакли для современной публики. И мне всегда интересно менять сюжет, добавлять что-то свое. Я люблю взять уже существующее произведение и пересказать его для широкой и разноплановой аудитории. Мне интересно фантазировать на тему, а не придумывать оригинальный сюжет.

– Ваш спектакль «Car Map» был бы очень востребован в России: музыка «Кармен-сюиты» сочетается в нем с оригинальным сюжетом, не имеющим к первоисточнику никакого отношения. Это очень сильный спектакль – по режиссуре, танцам, эмоциям.

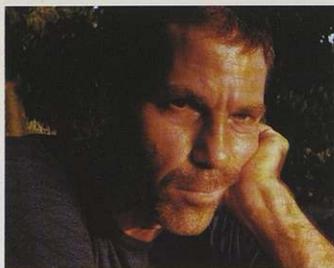
– Прежде всего у него очень мощная музыкальная основа – квинтэссенция «Кармен». И сильные характеры персонажей. Не знаю, сможем ли мы привезти спектакль в Россию, так как в связи с законом, запрещающим пропаганду гомосексуализма, некоторые мои спектакли могут оказаться нежелательными здесь. Мы, конечно, вовсе ничего не пропагандируем, просто эта тема так или иначе возникает в моих постановках – это же часть современной жизни. Артисты не должны чувствовать себя нежеланными гостями. Думаю, даже мое «Лебединое озеро», которое здесь очень популярно и признано во всем мире, вряд ли теперь может быть показано в Москве. Но всё же я планирую вновь оказаться в России. Сначала – с Шотландским балетом во время их предстоящих гастролей. И надеюсь, на следующем Чеховском фестивале.

Наталия КОЛЕСОВА

Охад Наарин.

Танцу нужно время, пространство и тело

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
ИМЕНИ А. П. ЧЕХОВА



– Насколько я понял по предыдущим и нынешним впечатлениям от выступлений Вашей труппы – как Project 5 и DecaDance – Вы можете комбинировать спектакль из разных фрагментов, иногда используя одни и те же элементы для различных целей. Значит ли это, что для Вас не важно, из чего составлять puzzle зрелища?

– Хорошее сравнение – puzzle. Но это свойственно не всем работам – именно в DecaDance я мог позволить себе комбинировать фрагменты, менять, переставлять местами. Это произведение об интонациях и способности танцевать, заложенной в нас от рождения. Это показатель того, что я делаю сейчас. К тому же я даю танцовщикам возможность представить те композиции, которые уже не входят в наш репертуар, – и только здесь они могут исполнить «Черное молоко» или «Болеро». Все они были составными элементами большого представления, которое в первоначальном виде уже не идет. Когда я делаю новую работу, как SADEH21, она строится по другим принципам, где нет пространства для включения старых опусов. А идея коллажа принадлежит по большей части лишь некоторым нашим старым спектаклям.

– В «Черном молоке» много символов – вода, грязь (земля или песок), этнические одежды артистов. Это как-то связано с библейской традицией?

– Можно думать, что это что-то символизирует, но иногда для меня сильнейшей идеей произведения является то, что оно о себе самом, и в этом заключена его собственная ценность – культуры, свойственной именно этим людям, их собственного универсума. Часто мы думаем: откуда это, что значит тот или

Труппа «Батшева» и её создатель и руководитель израильский хореограф Охад Наарин приехали в Москву впервые. Всемирно известная компания, приглашенная на Чеховский фестиваль, представила образцы своего стиля и неповторимое своеобразие танцевальной лексики своего руководителя.

иной символ или знак? А смысл лишь в том, чтобы понять, что это значит – именно это – здесь и сейчас? Это форма дистрибуции, предпринимаемая публикой, задать вопрос автору: что это означает? Но есть разница между тем, что ты имел в виду, и тем, что это есть на самом деле. Тогда ты начинаешь искать динамику, деликатность, текстуру, экспрессию, организацию, качество движения танцовщиков. Это существует неразделимо. Как только начинаешь задумываться о том, что значит тот или иной знак, теряется целостность.

– Ваши танцовщики порой спускаются в зал и приглашают на сцену кого-нибудь из публики, чтобы танцевать вместе. Не боитесь, что не найдете желающих?



– Это тоже нечастый прием, он так и называется – «Танец с публикой». Я считаю, это очень важная часть DecaDance. Мы всегда уверены, что найдем людей. Зрители всегда найдут способность скооперироваться с артистами, и танцовщики всегда очень уважительны и заботливы к своим временным партнерам. Мы делали это на протяжении десяти лет, многие другие труппы делают это в нашем спектакле (он идет и в других театрах) по всему миру. И очень многие зрители соглашаются выйти на сцену. Главное – не быть одетым в черное. Поэтому что артисты выбирают только тех, кто одет ярко. Беспроигрышный вариант – одеться в красное!

– Каково соотношение импровизации и зафиксированного хореографического текста в этой части спектакля?

– Импровизация занимает очень малую часть в спектакле. Сценическая композиция строга. Я вообще верю: то, что дает танцовщикам свободу – строгая фиксация того, что они делают. Честно говоря, я не очень заинтересован в сценической импровизации, лишь иногда я позволяю ей случиться – может быть, потому что ленюсь или мне не хватает времени на сочинение. Тогда я доверяю танцовщикам, и они прекрасно справляются. Но обычно я предпочитаю сочинять сам. Конечно, в процессе репетиций это происходит часто. И когда в спектакль включается публика, в четко зафиксированной схеме движения есть пространство для импровизаций.

– У Вас интернациональная труппа, здесь собрались исполнители со всех концов света. Как Вы думаете, каким телам больше «идет» Ваша хо-

реография – европейским, азиатским, африканским?

– Географические и расовые границы для меня не важны – это не играет никакой роли в решении о выборе на роль. В каждой стране мира мы можем найти много разных видов танцовщиков – разного уровня, таланта, воображения, страсти, вкуса. Это не имеет никакого отношения к расовым различиям. Но есть то, в чем я действительно нуждаюсь, – я нуждаюсь в тех, кто способен к творчеству, кто странен, необычен, кто любит танцевать. Мне нужны люди с отличной координацией, интеллигентные, одаренные.

– Мне кажется, Ваш танец лучше всего удается африканским исполнителям – они свободнее, выразительнее, в них есть природная «дикость».

– Но я могу найти очень естественных, «диких» китайцев или норвежцев. Поверьте, я часто встречал таких – свободных и «диких» как сама природа.

– Иногда Вы сами успешно сочиняете музыку для своих постановок. Для Вашего «Болеро» Вы выбрали не авторскую партитуру Равеля, а электронную версию японского композитора Исао Томита.

– Музыка написана в 60-70-е годы, спектакль поставлен в 2008 году. Исао Томита – гений, величайший пионер синтезаторов, очень уважаемый среди музыкантов. Он создал множество транскрипций различных произведений с использованием старомодных синтезаторов – это восхитительная работа. Действительно, я предпочитаю его «Болеро» оригиналу. Равель, мне кажется, излишне монотонным, «бронбойным». То, что совершил Исао Томита, невероятно просто: он взял квинтэссенцию «Болеро», сделал его легче, не воспринимая излишне серьезно. То есть я не отказываю «Болеро» Равеля в том, что это потрясающее музыкальное произведение. Но иногда даже прекрасное музыкальное произведение не совпадает с современностью. Для меня теперь то «Болеро» не выглядит устаревшим. Получилось, что оно демонстрирует само себя. То, что я хотел сделать, – это извлечь его от нэлета китча, нанесенного за почти сто лет звучания. Человечеству всегда нужно другое «Болеро».

– Многие хореографы создавали свои версии «Болеро». Оно почти так же популярно, как «Весна священная» Стравинского, фестиваль которой прошел весной в Москве. Там как раз были



«Deca Dance». Photo by Gadi DAGON

показаны версии балета Стравинского, принадлежании многим выдающимся балетмейстерам – от Вацлава Нижинского до Мориса Бежара и Пины Бауш. И было увлекательно видеть авторскую интерпретацию Вацлава Нижинского в красочном, этнографическом оформлении Рериха, исполненную финскими танцовщиками. Не так уж часто можно увидеть «Весну священную» в качестве репертуарного спектакля.

– Моего имени среди этих интерпретаторов нет. Не делали своих версий также Мерс Каннингем, Марта Грэхем, Хосе Лимон, Уильям Форсайт, Триша Браун. И это немало. Хотя задача интереснейшая.

– Какой всё-таки должна быть музыка для современного танца с Вашей точки зрения?

– Музыка должна создавать атмосферу, передавать страсти композитора. Ей может быть пятьдесят лет, два года, она может быть написана на заказ. И неважно – какого жанра или стиля. Музыка для меня – про другое.

– Каково для Вас значение обнаженного тела на сцене? В Ваших спектаклях этот прием используется довольно часто, когда артисты демонстрируют те или иные обнаженные части своих тел. Иногда это весьма откровенно и не всегда, на мой взгляд, обосновано. Что для Вас обнаженное тело на сцене?

– Расхожее мнение, что это демонстрация сексуальности и физиологии. Иногда оно может быть сексуально, даже на грани порнографии, но иногда – абсолютно нет. Кто-то смотрит с научной точки зрения, кто-то – с точки зрения физиологии и рефлексов. А можно с точки зрения восприятия кожей. Всё зависит от задач. Главное, чтобы это сочеталось с исполняемым произведением. И было честным.

– Слова и даже тексты – почти непреходящий атрибут нынешнего современного танца. И Вы используете их постоянно. Но, по-моему, они не призваны объяснять то, что нам предстоит увидеть. Важны аллюзии, ассоциации и даже сам ритм, музыка слов и текстов. Я часто задаюсь этим вопросом: танец – искусство бессловесное. Почему Вам необходимы слова?

– Танцу нужно время, пространство и тело. Но шоу, спектакль свободны в выборе и использовании элементов действия. И акт сочинения хореографии предполагает, что хореограф выбирает то, что любит, то, что меняет его. На меня всегда влияют музыка и текст. И зависит, как и для чего вы используете текст, с какими целями. Из взаимодействия элементов создается пейзаж произведения, которое касается сферы атмосферы и провоцирует мысли, чувства, прикосновения. Это дает вам нечто очень существенное. Но еще есть разница: написанный текст и сказанные слова. Произнесенные слова – это формула, нечто тотально связанное с тем, что происходит на сцене. Но это дает возможность сделать выводы и дает удовлетворение. И еще важно – кто говорит, насколько громко, в какой момент, что одновременно происходит на сцене. Никто не думает, что в минуту, когда звучат слова, действие становится драматическим, а когда звучит музыка – хореографическим. Слова – лишь часть целого, и от зрителя требуется способность всеохватного взгляда. Вот, например, закат – это же не только астрономический факт: в определенное время суток солнце садится. Так было бы слишком скучно. Закат – это всё остальное, это то, что после...

Наталья КОЛЕСОВА

Словно река, уходящая в звездное небо

Сразу две танцевальные труппы из Тайваня посетили в этом году Чеховский фестиваль. Труппа Лиин Хвай Мина «Клауд гейт» принимала участие в Чехов-фесте уже в 5-й раз, а танцевальный коллектив из Тайбэя «Леджент Лин Данс Тиэтр» приехал в Москву впервые.



Спектакль последнего коллектива «Песня задумчивого созерцания» начинается с полной тишины. Она длится бесконечно долго. Когда открываются три покрывала, которыми закрыта сцена, по выстланной белой дорожке медленно-медленно идет девушка, собирая аккуратно сложенные камни. (Этот символ легко читается, все помнят изречение: «Время разбрасывать и время собирать камни». Сами камни символизируют здесь духов.) На заднем фоне стоят два воина с длинными палками, на головах у них прикреплены двухметровые фазаны перья, лица и тела покрыты золотой росписью: братья Яки (старший) и Само (младший) – вожди племени Орла и главные действующие лица разворачивающейся перед зрителем мифической истории. В сопровождении свиты появляется девушка – её лицо, руки, плечи, обнаженная грудь сильно наобелены, а на голове убор, похожий на птичье крыло. Это и есть сказочная птица, в которую влюблены братья. По бокам два прозрачных голубых занавеса – символ быстротекущей реки Жизни, душой которой Белая птица и является.

Показанный на Чехов-фесте спектакль «Песня задумчивого созерцания» – завершающая часть хореографической трилогии, первая серия которой была представлена публике ещё в 1995 году. В основе прогремевшего тогда на Авиньонском фестивале спектакля «Зеркала жизни» доосская церемония во время Праздника призраков, – уникальное действо, посвященное рассерженным духам неоплаканных умерших, на время возвращающихся в мир живых. Спектакль о мире людей и духов и стал отправной точкой задуманной хореографом Лин Ли-Чен масштабной эпопеи. Вторая часть – «Гимн увядшим цветам» – отражающая созерцательные принципы учения инь и янь, так же, как и третья, рассматривает отношения человека и природы.

«Песня задумчивого созерцания» – не древняя легенда. Однако мифотворчество госпожи Лин основано на глупо-



ком изучении предмета и не является сплошной выдумкой. Тем не менее представленный в спектакле миф сочинен самим хореографом. Точно так же, как и музыка (хореограф Лин Ли-Чен ещё и автор музыкального материала к балету!). Да и танцы только частично основаны на древнейших племенных традициях и ритуалах, а частично просто стилизованы. Однако нельзя назвать созданную Лин вселенную выдуманной. Вообще таких категорий в творчестве этого хореографа не существует. Творчество Лин Ли-Чен органически связано в своей основе с изначальными традициями и древним мистериальным театром. Она, например, убеждена, что в процессе театрального представления её актеры взаимодействуют с духами. Поэтому важна часовая медитация каждого танцовщика перед спектаклем. Готовятся артисты к предстоящему выступлению загадая – три часа занимает только наложение макияжа. Роспись лиц и тел, длинные искусственные ногти, сложнейшие прически. Много и тут аутентичного, но много и стилизованного. Оскаронный художник Тим Йип (Оскар 2001 года в номинации «Работа художника» за фильм «Крадущийся тигр, затаившийся

дракон») помог Лин Ли-Чен создать уникальный спектакль. Характерные для народностей мяо и донг плиссированные юбки, веера из пальмовых ветвей, рисовые венки – всё это его работа.

«Песня задумчивого созерцания» – хореографическая притча, которую Лин Ли-Чен задумала, наблюдая парные орла над гаванью своего родного города Килунга. Действие она уподобила движению неспешно текущей реки. В центре дуэт влюбленных. Очень медленно и плавно приближаются друг к другу главные герои: Младший брат Само и Белая птица. Чувственный, необыкновенной красоты любовный акт слияния тел – когда пальцы танцовщиков с искусственными ногтями трепещут точно крыльшки фантастической птички – можно трактовать по-разному: и как взаимодействие человека и природы, и как процесс слияния материального и духовного, то есть тела и души (ведь Белая птица и символизирует собой чистый дух). И просто как эротику. Но, как и всегда в китайской философии, у действия есть обратная сторона: та же фантастическая птица становится причиной соперничества двух братьев. Таким образом, любовь оборачивается бедствием и гибелью родного племени.

Тем не менее история, которую рассказывает хореограф, не цель, а лишь повод погрузить собравшихся в очистительный обряд. Сами по себе хитросплетения сюжета не так уж и важны, а слово «сосерцание» в названии спектакля собственно определяет его суть. Перед нами и не театральное представление вовсе – самое настоящее религиозное действо. И участниками этого действия являются не только актеры, но и сами зрители. Именно они должны научиться по ходу спектакля созерцать, смотреть вглубь себя. Медитируя в танце, завораживая своей пластикой зал, танцовщики одновременно вытягивают в свой мистериальный обряд и его. Так что в «Песне задумчивого созерцания» в медитацию погружены все: и те, кто играет на сцене, и те, кто находится в зрительном зале.

«Небесными вратами» (так переводится название труппы «Клауд Гейт»), согласно легенде, называли ритуальный китайский танец, возникший около 5 тысяч лет тому назад. Естественно, что и творчество самого знаменитого тайваньского коллектива также связано с древнейшими ритуалами и национальной мифологией. Перед нами собственно такое же ритуальное действо, как и в спектакле Лин Ли-Чен. Тем не менее ритуал у артистов этой труппы модернизирован, осовременен и скрещен как с лексикой классического балета, так и с современными танцевальными течениями.

В философском балете Лин Хвай-мина восточная цивилизация показана на европейский манер – обобщенно. В спектакле тайваньского коллектива могут запросто появиться японские самураи, а Бог облаков тут танцует на музыку японского императорского двора. В других фрагментах звучит музыка Индии, Тибета, Явы. Не связан хореограф и со временем – древнейшие обряды и появления богов перемежаются у него переходом по сцене человека в современном деловом костюме с чемоданом в руке или проездом велосипедиста. Помимо ритуальных танцев здесь можно увидеть, как танцовщики несут партнерш на вытянутой руке с развевающейся вслед вуалью – ну совсем как в фоксинских «Египетских ночах» или балетах советского периода.

В своей эстетике Лин Хвай-мин свободно соединяет Восток с Западом. Здесь, как и в древнегреческой культуре, господствует принцип мужской телесности – боги и люди у него предельно обнажены, на них лишь балетные бандажи.

На Чехов-фесте артисты труппы «Клауд Гейт», хорошо знакомые нашей публике, в разные годы танцевали то в брызгах воды, то на головы им, словно

манна небесная, сыпался рис. Заваливал хореограф сцену даже лепестками роз, а танцовщики своими телами выписывали у него в спектакле китайские иероглифы. На этот раз всемирно знаменитый балетмейстер в оркестровой яме «Театриума» на Серпуховке устроил самый настоящий 12-метровый пруд и высадил в воде множество красивых нежно-розовых лотосов.



«Песня задумчивого созерцания».
Photo by Chin Cheng-Tsai

А в конце спектакля «Девять песен» поразил огненной рекой, составленной из мерцающих свечек с живым огнем. Свечей ровно 800.

Входяшь в зал и видишь райский уголок – с щебетом птиц и цветением лотосов. Сценограф Мин Чо Ли создал на сцене буддийский храм. Его роспись составлена из фрагментов картины тайваньского художника Линь Юй-сана – тут тоже роскошные цветы лотоса и листья, только увеличенные. Лотос в китайской культуре символ реинкарнации и возрождения. А вода в спектакле «Девять песен» – символ очищения.

Что такое эти самые девять песен? Стихотворный цикл, написанный китайским поэтом Цюй Юанем около 2300 лет назад и считающийся вершиной древнекитайской классической литературы. Эти стихи – адаптация древних шаманских гимнов, воспевающих жизнь, природу и достойную смерть. Но главная мысль, волнующая хореографа, другая: «Почему люди молятся и призывают богов спуститься к ним?»

Все боги отличаются от смертных в спектакле тем, что выходят в масках. Эти маски созданы по наскальным ри-

сункам, обнаруженным в Нижней Монголии и других регионах. У Бога солнца, например, маска из золотой проволоки, которая лучами отходит от лица. У Богов судьбы на лицах бородатые маски.

Особенно пышно происходит явление Богини реки Сян, восседающей на паланкине, который несут двое обнаженных слуг. Она напрасно ждет на берегу пруда с лотосами своего возлюбленного – Бога другой реки. Спектакль представляет собой избыточно пышное зрелище. Бог облаков здесь вообще гимнаст. Подобен настоящему божееству, он так и не спускается на землю и никогда не касается сцены – танцует на плечах двух других танцоров, показывая чудеса эквилибристики: может стоять, к примеру, на плече танцовщика на одной ноге, вытянув другую в сторону наподобие арабески, или совершать кувырки.

Как и в древнем поэтическом тексте, отражены в балете природные циклы. Перед нами закольцованное Время: бесконечный круговорот дня и ночи, времен года, древности и современности, рождений и смертей, затем новых воплощений. В финале, чувствуя умерших, танцоры зажигают сотни свечей, которые образуют реку, уходящую в звездное небо. Ритуал, как сказано в программке, совершает полный круг.

Павел ЯЩЕНКОВ



«Девять песен».
Photo by YU Hui-hung

ИСТОКИ. Ветер перемен



Хоровод «Цепочка». Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» имени Н.Надеждиной. Фото Романа КИРКОРОВА

Во второй раз гостеприимный Красноярск распахнул свои объятия участникам и гостям фестиваля народно-сценического танца «Истоки. Ветер перемен». Фестиваль родился в 2011 году и объединил вокруг себя традиции и современность, опыт и инновации. В городе на Енисее встречаются различные школы и направления хореографического искусства, совершенно не похожие друг на друга коллективы. Но, безусловно, всех их объединяет одно – любовь к танцу. Сохранить и развить традиции национального танца, укрепить межнациональные культурные связи – основная цель организаторов этого масштабного действа.

В течение четырех дней сцена Большого концертного зала приняла более четырнадцати танцевальных коллективов со всей России: Москвы, Самары, Нижнего Новгорода, Пензы, Ульяновска, Челябинска, Череповца, Абакана, Кемерово, Зеленогорска и других городов.

Программа началась с красочного гала-концерта, на котором участники продемонстрировали всю богатейшую палитру народного танца, многообразие форм и современных интерпретаций. Каждый из них представил свою национальную культуру. Среди участников Красноярский государственный ансамбль танца Сибири имени М.С.Годенко, Красноярский хореографический колледж, ансамбль хакасского танца «Кун Сузы» («Луч солнца»), Губернаторский театр танца «Сибирский калейдоскоп», ансамбль танца «Енисейские зори» имени Г.М.Петухова.

Специальным гостем фестиваля стал Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка»

имени Надежды Надеждиной, который, к слову, последний раз был в Красноярском крае более 20 лет назад. Их сольный концерт поразил зрителей благородством традиционных женских хороводов, а также стремительными

темпами и разнообразием красок парных танцев.

Фестиваль вызвал большой интерес у профессионалов. Среди почетных гостей – Владимир Васильев, Мира Кольцова, Михаил Мурашко.



«Сибирь моя». Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени М.С.Годенко. Фото Никиты ГОРЕЛОВА

Центральным мероприятием фестиваля является концерт приглашенных коллективов. Концерт, знаменующий пути развития народно-сценического танца. Это своего рода взгляд сегодняшних поколений на народное искусство России. К участию в фестивале приглашаются современные коллективы, которых волнует тема родной земли и её истории, в творчестве которых перепле-



«За светом вслед».
Театр танца
«Скрин» (Самара).
Фото Романа
КИРКОРОВА

графов. И у «экспериментаторов», и у «классиков» мнение сошлось касательно первого места. Безоговорочным победителем стала работа Натальи Афанасьевой «Закарпатские выкрутасы», представленная эстрадным балетом «Экситон». В номинации дуэт лучшими стали учащиеся Красноярского колледжа Ольга Акинфеева и Юлия Окулова. Девушки также получили специальный приз – стажировку в балетной школе в Генуе. Особое внимание привлекли работы Эльвиры Первой, возглавляющей самарский театр танца «Скрин» (вторая премия). Третьей премии удостоены Лариса Алексеева за номер «Гусачок» и Анат Быдышев за постановку «Кочевники». Гала-концертом победителей конкурса и завершился фестиваль.

Развитие на Втором фестивале получили и информационные технологии. Впервые трансляцию всех концертов можно было посмотреть онлайн на сайте Красноярской филармонии.

Итог увиденного подвели на дискуссии «Истоки. Ветер перемен. Пути: два мнения», участие в которой приняли ведущие эксперты танцевального иску-

таются национальный колорит и современные ритмы. Среди приглашенных уже знакомые красноярской публике коллективы – «Вензеля» (Пенза), «Северные зори» (Череповец), «Ракета» (Нижний Новгород), новички фестиваля – «Экситон» (Ульяновск), «Вечное движение» (Кемерово), «Скрин» (Зеленогорск). Эти ансамбли знают искусство мастеров, но они живут в XXI веке и хотят говорить о России прошлого и настоящего, говорить каждый по-своему.

В этом году фестиваль расширил свою программу. Здесь прошел конкурс балетмейстеров. Свои работы на суд жюри представили 16 хорео-

«Закарпатские выкрутасы».
Эстрадный балет «Экситон» (Ульяновск).
Фото Романа КИРКОРОВА



«Балканский хоровод».
Ансамбль современного
танца «Ракета»
(Нижний Новгород).
Фото Никиты
ЛАРИОНОВА



Челябинский театр современного
танца. Спектакль «Ожидание».
Фото Никиты ГОРЕЛОВА



ства, руководители коллективов народного танца, хореографы, журналисты. В ходе нелегких баталий двух команд, представляющих противоположные взгляды, присутствующие пришли к выводу, что сегодня коллективы народного танца ведут поиск, причем каждый идет своим путем: кто-то активно экспериментирует, другие следуют традициям, заложенным мастерами. Безусловно, всё новое рождается непросто. С чем-то можно соглашаться, с чем-то нет, одно любить, другое критиковать. Но такой диалог культур необходим, и фестиваль «Истоки. Ветер перемен» – уникальный проводник в этом.

Олеся АЛЕКСА



Солисты Большого театра, участники спектакля «Дочь фараона» Артём Овчаренко, Евгения Образцова, Нина Капцова с Пьером Лакоттом.



Приз «За жизнь в искусстве» получил Пьер Лакотт.



«Лучший хореограф» – Кристофер Уилдон.



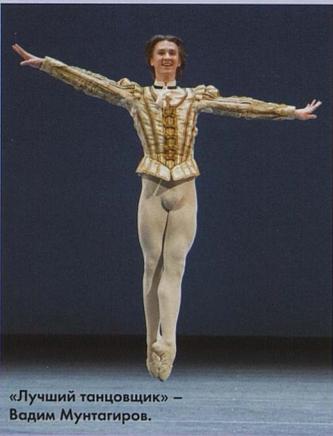
Анна Цыганкова и Мэтью Голдинг. «Золушка» (хореография Кристофера Уилдона, Национальный балет Нидерландов).



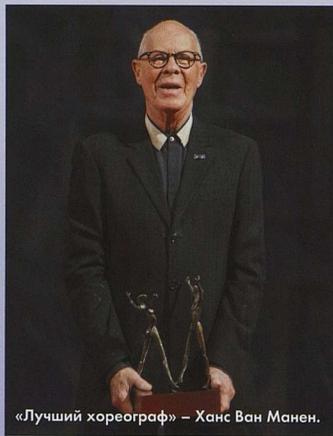
Гудрун Бойесен и Албан Лендорф. «Дама с камелиями» (хореография Джона Ноймайера, Датский королевский балет).



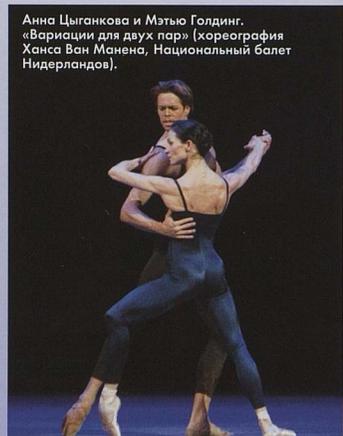
«Лучший танцовщик» – Албан Лендорф.



«Лучший танцовщик» – Вадим Мунтагиров.

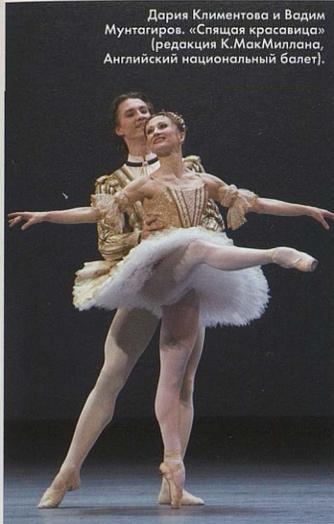


«Лучший хореограф» – Ханс Ван Манен.

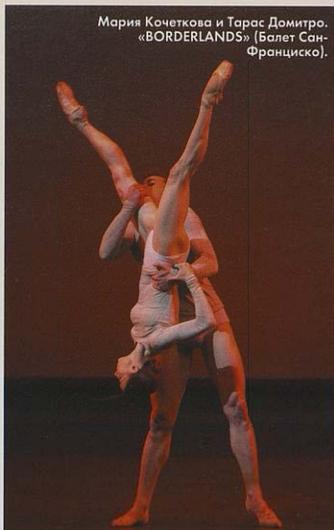


Анна Цыганкова и Мэтью Голдинг. «Вариации для двух пар» (хореография Ханса Ван Манена, Национальный балет Нидерландов).

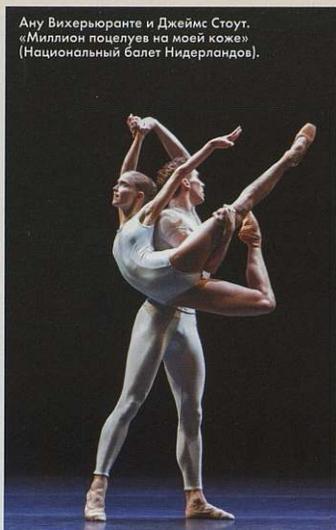
Дария Климентова и Вадим Мунтагиров. «Спящая красавица» (редакция К.МакМиллана, Английский национальный балет).



Мария Кочеткова и Тарас Домитро. «BORDERLANDS» (Балет Сан-Франциско).



Ану Вихерьюранте и Джеймс Стоут. «Миллион поцелуев на моей коже» (Национальный балет Нидерландов).



P R I X
B E N O I S
D E L A
D A N S E

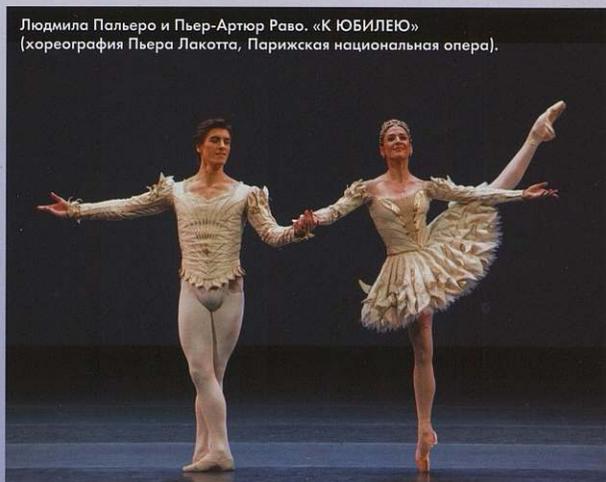
Номинанты приза «Бенуа де ла данс».

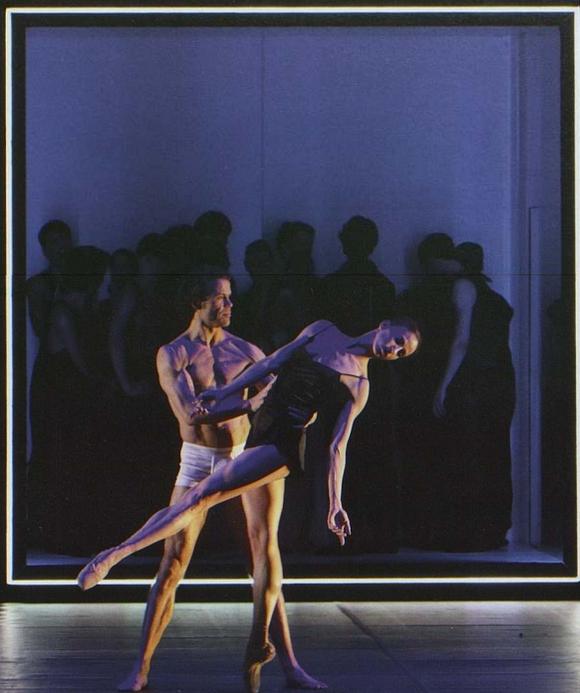


Матиас Эйманн. «Манфред» (Парижская национальная опера).



Людмила Пальеро и Пьер-Артюр Раво. «К ЮБИЛЕЮ» (хореография Пьера Лакотта, Парижская национальная опера).





«Прелюды CV».
Фото Холгера БАДЕКОВА

Юбилей, ПОБИВШИЙ ВСЕ РЕКОРДЫ

Нынешние, 39-е по счету, «Ballett-Tage» («Балетные дни») в Гамбурге ознаменовались юбилеем, примеров которого в истории мирового балета найдется немного. Такую дату – 40 лет во главе труппы – из хореографов отмечали, пожалуй, только Петипа, Баланчин и Бежар. Теперь в их круг вошел и Джон Ноймайер, директор и балетмейстер Hamburg Ballett – с 1973 года до сего дня. В честь редкостного юбилея ежегодный гамбургский фестиваль проходил с размахом – с 8 по 30 июня. Более двадцати станцованных ноймайеровскими артистами балетов, гастрюли ещё двух балетных трупп, выступления школы при Hamburg Ballett, выходы на сцену Штатсоперы недавно образованного при основной компании *Vuldußjugendballett* (Национального Молодого балета). Наконец, бьющий все рекорды продолжительности шестичасовой Нижинский-гала сложились в уникальную программу, в очередной раз убедившую в феноменальности явления по имени Джон Ноймайер и ставшего его синонимом понятия «Гамбургский балет».

В основу концепции юбилея как в течение всех театралных вечеров, так и в ходе Нижинский-гала, хореограф положил путешествие вглубь четырех творческих десятилетий. Выборка спектаклей из громадного, тящегося там наследия, безусловно, была делом непростым. С одной стороны, предсказуемо вошли в программу балеты-долгоегого, а именно признанные гамбургской классикой шедевры 1970-х: «Весна священная», «Ромео и Джульетта», «Сон в летнюю ночь», «Дама с камелиями», «Вацлав», «Иллюзии как «Лебединое озеро», «Третья симфония Малера». С другой – были представлены вершины 2000-х годов: «Нижинский», «Смерть в Венеции», «Русалочка», «Павильон Армиды», к которым примкнули последние премьеры четвертого десятилетия, чья судьба во времени ещё должна сложиться – «Пургаторио» и «Лилиом». «Пургаторио» (версия Десятой симфонии Малера) и «Третья симфония» представляли на «Ballet-Tage» эпохальную «малериану» хореографа и излюбленную им симфоническую сферу танца. К последней относились и ноймайерские «Страсти по Матфею» Баха. Без этой беспрецедентной по форме и размеру танцсимфонии (78 номеров), исполняемой всей труппой на протяжении четырех часов в старинной гамбургской Михаэлькирхе, не проходят ни одни «Ballet-Tage». Юбилейные не стали исключением. Именно на «Страсти», говорил не раз Ноймайер, он указал бы, поставить его жизнь перед выбором одного балета из своего огромного репертуара. Начиная с премьеры (1981) хореограф долгие годы сам исполнял партию Христа, перешедшую затем к Л.Риггину. Значение «Страстей» не сводится к их театральной функции – показу зрителям. В ещё большей степени Ноймайер предназначает их самим танцовщикам как некий важный обряд посвящения и очищения.

Юбилей не мог не послужить поводом вспомнить спектакли, в разные годы исчезавшие из репертуара в силу его бесконечного разрастания. На эти несколько позиций в программе претендовало самое большое количество балетов. Их выбор кажется своего рода потерей с выпавшими одним за счет других счастливыми билетами. Так, повезло увидеть заново одноактные «Kinderszenen», «Petuschka-Variationen», «Der Knaben Wunderhorn», двухактные «Прелюды CV»; но не повезло – многого иного. Стремясь к широте обзора своего наследия, Ноймайер на последнем этапе фестиваля, в финальном Нижинский-гала развернул калейдоскоп сцен из разных по времени балетов: «Чайки»,

«Дафниса и Хлои», «Легенды об Иосифе», «Отелло», «Щелкунчика», «Золушки», «Сильвии», «Одиссеи», «Пер Гюнта» и др. Ещё один неожиданный способ «объять необъятное» продемонстрировали на открытии фестиваля трехактные «Шекспировские танцы», в каждый акт которых Ноймайер вмонтировал по балете из его обширной шекспирианы. Сжав полнометражные в своем изначальном виде спектакли до одноактных концентратов, он объединил их общим вступлением и плясовым финалом, а также фигурой ведущего, адресующего залу сентенции на тему «весь мир – театр, и люди в нём актеры».

Лучшего открытия гамбургского торжества, чем «Шекспировские танцы», трудно было придумать. Первый балет «Как вам это понравится» под музыку Моцарта с карнавальными переодеваниями и хитросплетениями отношений оказался столь танцевально искрометным, а всё его народонаселение – столь жизнелюбивым, веселым, бесшабашным, что со сцены в зал хлынула радость существования в этом мире-театре. Труппа, как единый организм, выдерживала невероятный темп движений, заразительно выделявая всевозможные кульбиты и лихо справляясь с головоломными комбинациями танцев. Солисты – С.Аццони (Розалинда), А.Рябко (Орlando), С.Баллоне (Оливер), К.Целиков (Клоун), П.Тичи (Одри), И.Урбан (Герцог Фредерик) и другие – были неотразимы в своем упорстве розыгрышами и метаморфозами,

выпадавшими на долю их героев со всей щедростью ноймайерской фантазии. Тем удивительней воспринималась лирическая кульминация чувств Розалинды-Аццони и Орlando-Рябко в дуэте, воспаряющем, как часто у Ноймайера, в заоблачные выси...

Следующий дуэт, завораживающий на сей раз психологическим подтекстом диалога, исполняли уже новые герои «Шекспировских танцев» – Офелия (А.Лаудере) и Гамлет (Э.Резавов). Сцена их прощания друг с другом перед отбытием принца в Виттенберг строилась на стремлении избежать признания в любви и невозможности сдержать рвущееся из душ чувство. Внутренние колебания героев Ноймайер перевел в построение дуэта, в котором Гамлет многократно то уходил, то возвращался к девушке, а она то отпустила, то удерживала его руку. Но дальнейшие эпизоды «Гамлета» не произвели ожидаемого впечатления – похоже, интересному трехактному спектаклю Ноймайера (на музыку Типпета) не пошли на пользу сокращения, разорвавшие внутренние связи сцен. Пришлось пожалеть и об отсутствии сильнейшего в балете монолога безумной Офелии.

Третий балет «Вивальди, или Что вам угодно» (по комедии «Двенадцатая ночь») вновь превращал «Шекспировские танцы» в увлекательное, остроумное и пругатическое зрелище. Здесь затевалась путаница с разлученными в буре близнецами – Виолой и Себастьяном, причем Виола принимала облик

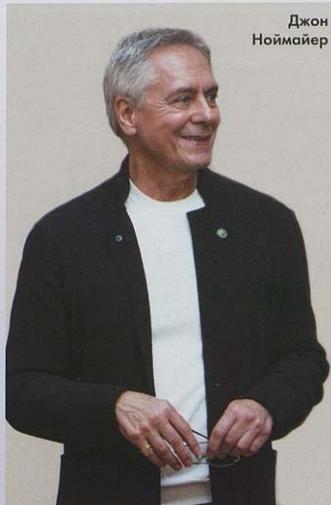
Сильвия Аццони
и Александр Рябко.
Фото Холгера БАДЕКОВА



не пажа, а... клоуна Бима (не сценический ли это привет Ноймайера Бежару?) в черном котелке, желтом жакете, красных шортах и с красным шариком носа. Переодетая героиня (прекрасный ввод в роль К.Агуэро) открывала в себе талант лицедейства, умение смешить и смеяться в жизненных невзгодах, чему учила и томного графа Орсино (Т.Бордин) и меланхоличную графиню Оливию (Э.Буше), мгновенно влюбляющуюся в забавного посланца графа. Но тут и Себастьян (Л.Риггинс, на которого эта роль когда-то ставилась) случайно находит такой же клоунский костюм и вовремя становится двойником сестры в дуэте с бросающейся в его объятия Оливией. Счастливой развязке служила встреча похожих как две капли воды клоунов – брата и сестры. Дружный звучный (на самом деле!) смех четырех героев, разобравшихся в своих чувствах и составивших правильные пары влюбленных, служил сигналом к финальному танцу всех участников шекспировского вечера. И с каким азартом хореограф откликнулся на пенящееся шампанское музыки Вивальди, вливая его в хрусталь сверкающего массового танца! Глаза едва поспевали за динамическими залпами фигур, за бисерной быстротой десятков ног и рук, за мгновенными перестроениями линий и рисунков. Брызжащая через край энергия танцующих приводила и зал в ликующее состояние, так что последняя нота музыки перерастала в гром аплодисментов. Он не смолкал, пока кланялись артисты и солисты всех трех балетов, а при появлении хореографа зал ещё и встал в одном порыве. В последние дни все без исключения спектакли также заканчивались бешеной овацией, кульминацией которой каждый раз оказывался выход к публике Ноймайера.

На самом старте «Ballett-Tage» включивались первые гости-гастролеры из Мюнхена. Через неделю наступила очередь вторых – из Монте-Карло. Появление тех и других на юбилее было неслучайным. Обе труппы возглавляли экс-премьеры Ноймайера, чья работа в Hamburg Ballett определила их дальнейшую судьбу. Знаменитый солист 1970-1990-х годов И.Лишка уже много лет является художественным руководителем Государственного Баварского балета, а прошедший через ноймайеровские университеты в ранней молодости Ж.-К.Майо впоследствии добился признания как хореограф, в своих авторских пристрастиях унаследовавший от мэтра любовь к большим балетам.

Программа, привезенная Лишкой, предьявила труппу с танцовщиками ми-



Джон Ноймайер

рового класса. Завидно был исполнен труднейший «кружевной» балет «Goldberg-Variationen» на музыку Баха в постановке Роббинса (1971). Незнакомая бессюжетная сюита не имела ярко выраженных эффектов, но была прекрасна в причудливой игре неоклассических движений и пастельных переливах на редкость шедших артистам па-чек и камзолов (костюмы Joe Eula). Танцевальные рулады, в которые превращался фортепианный Бах, воскрешали образы галантного столетия и намекали на менуэтную стилистику балов, хотя в них же, как на современных маскарадах, прорывались «голоса», «реплики» и «диалоги» сегодняшних женщин и мужчин. Отдельное наслаждение доставили в «Goldberg-Variationen» баварские солистки: абсолютно волшебная Л.Лакарра (в дуэте с Л.Славици) и русские танцовщицы Е.Петина (с М.Урбаном) и Е.Марковская (с С.Пьером). Второй мюнхенский балет продемонстрировал возможность танцовщиков в современном танце. Баварцы станцевали трагедийные «Gods and Dogs» Килиана (2008) на пределе физической мощи, наполненной внутренним напряжением. Сделанный Лишкой акцент на разносторонности мастерства подопечной ему труппы дал отчетливо понять, что его связь с Hamburg Ballett не разорвана, что и в руководе он придерживается принципов ноймайеровской школы, во главе которых широта, полнота, дуализм хореографических систем как тот базис профессионализма, что предоставляет хореографу (и вытаскивает из него!) безграничный пластический инструментарий.

Это явственно проступало в самих гамбургских спектаклях «Ballett-Tage». Когда в программе одного вечера стал-

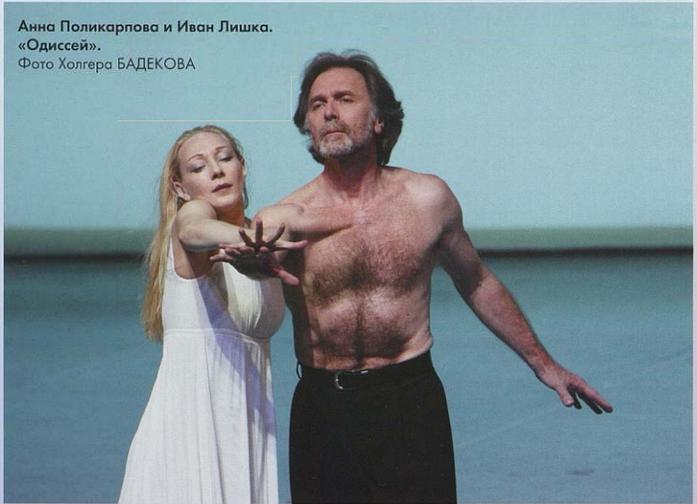
квались предельно разнородные эстетические вещи, например утонченная классическая стилизация «Павильона Армиды» и «убойная» в своей жесткой силе, апокалипсическая «Весна священная», принадлежащие, тем не менее, одному хореографу и исполнившиеся одними и теми же артистами. И когда внутри одного балета, например в «Нижинском», «Сне в летнюю ночь» или «Прелюдах CV», хореографом использовалась громадная шкала классической и модернистской техники, как бы совмещавшая в танце «ноты» разом всех октав (как если бы колоратурная партия тут же переходила в tessitura меццо или группы оркестра внезапно менялись инструментами). Или когда в «Гала для роаяля, голоса и танца», как назвал Ноймайер вечер своих бессюжетных постановок, посреди жанрово однотипных лирических композиций на музыку Шумана («Kinderszenen»), Баха («Вацлав»), Малера («Um Mitternacht») взрывался фонтан безудержной танцевальной буффонады. Как будто из-за спины благовоспитанного человека, слышав звуки «Petruschka-Variationen» Стравинского, вдруг выскакивал гаер и зазывал зрителей на скоморошья игрища, где чистые движения словно примеряли шутовские маски и гримасничали, забавляя публику. Ну кто бы мог узнать в этом насмешнике трагического в те же годы больших трагических балетов – «Дамы с камелиями» или «Лебединого озера»?..

Следующие гастролеры – труппа Монте-Карло – показали в Гамбурге «Ромео и Джульетту». Трудно сказать, было ли именно так задумано приглашающей стороной: свести в афише «Ballett-Tage» две постановки прокофьевского балета – первую гамбургскую (1971) и вторую Майо (1996) или гость-хореограф сам напросился на сравнение, определившись с выбором балета при знакомстве с объявленной заранее программой юбилея? Так или иначе, сравнение оказалось не в пользу французского спектакля, хотя он был предельно далек от ноймайеровской версии и вроде бы с нею несравним. Та решена в стилистике костюмного, сближенного с исторической эпохой зрелища, чьи герои и события на всех этапах действия узнаваемы, конкретизированы и кровно связаны с первоисточником Шекспира. А в «бело-черном», очищенном от жизненных примет спектакле Майо не важно, где и когда, кто и откуда, отчего и почему – действие балета на эти вопросы ответов не дает. И доходит прямо до абсурдности: без семейства Капулетти, при почти незаметном Парисе Джульетту в итоге преследует

Кормилица (!), а смерть героев оказывается целиком на совести Лоренцо (!), практически не покидающего сцену, всё видящего и за всем следящего, но в тот момент, когда бы следовало сообщить Ромео о мнимом умирании Джульетты, словно специально прячущегося в ожидании их самоубийства... Не только названные, но и другие драматургические нестыковки у Майо выступили тем отчетливее, что перед глазами уже стоял идеально выстроенный, с логикой сквозных законченных решений балет Ноймайера. И он же слишком высоко поднял хореографическую планку. Разнохарактерные, живые, изобретательные танцы массы, тематические танцевальные портреты всех героев, чудесные любовные дуэты ещё были слишком свежи в памяти, чтобы не заметить скупого танцевального наречия и, увы, узкого дансантажного мышления Майо. Но, к счастью, в момент представления балетов над всеми их достоинствами или недочетами преобладают таланты исполнителей. Они – истинные властители чувств публики. И в смысле благодарности танцовщикам оба «Ромео» – что Ноймайера, что Майо – имели в Гамбурге успех. Гостевая пара в главных партиях – А.Беренд и С.Бургонд – оказалась на редкость хороша и в финале чрезвычайно драматична. В ноймайеровском балете прекрасный дуэт составили Э.Буше – Джульетта и Т.Бордин – Ромео. А.Поликарпова – Джульетта прежних лет – создала образ властной вседержительницы дома, леди Капулетти. А.Рябко с его отточенным мастерством и актерским даром захватил своим Меркуцио. Вся труппа жила одним дыханием с солистами. Она выступала именно ансамблем, где любой на любом месте осознавал значимость своей самоотдачи и самозабвенно исполнял все тексты сцен, партий, мизансцен. Поэтому такими живыми, словно только что родившимися, выглядели балеты, живущие десятилетия. Не только «Ромео и Джульетта», но и шедшая перед ними «Дама с камелиями» и после них – «Третья симфония Малера».

За двадцать лет знакомства с труппой я так и не могу постичь, откуда берутся у её артистов силы выдержать марафон, подобный юбилейным «Балет-Теге»? Ты видишь их на сцене танцующими так, как можно танцевать в последний раз, но и на следующий день и через день, и вновь они продолжают свой беззаветный танец! Вот, например, кросс на «Ballett-Tage», выдержанный Сашей Рябко. Сначала он солирует оба вечера в головокружительных «Шекспировских танцах», через

Анна Поликарпова и Иван Лишка.
«Одиссей».
Фото Холгера БАДЕКОВА



день выходит в виртуозной партии Меркуцио, на следующий день ведет полуторачасовую «Третью симфонию», а на следующий – глаза уже отказываются в это верить! – танцует днем главную роль в беспрецедентном по трудности «Нижинском», а вечером – ещё Нижинского в «Павильоне Армиды»! Через день два вечера подряд он занят, как и все, в «Страстях по Матфею», затем сольная роль в «Пургаторио», а на другой день он – Вацлав, танцующий насыщенные прыжками вариации. И лишь после этого у танцовщика есть несколько дней роздыха, заполненных, однако, дневными репетициями, и вновь все завершающие дни он на сцене: «Смерть в Венеции», «Русалочка», вновь «Шекспировские танцы», «Прелюды CV», Нижинский-гала... Непросто складывались эти «Ballett-Tage» для самоотверженного Ивана Урбана. Признанный мастер актерских перевоплощений, всегда разный, неожиданный, подчас неузнаваемый – как в новом комедийном образе герцога Фредерика в «Шекспировских танцах», он танцевал, превозмогая травмы, и обоих Дягилевых: в «Нижинском» и «Павильоне Армиды» и дважды Иуду («Страсти по Матфею»), и Фридриха Великого («Смерть в Венеции»), но травмировал перетруженные ноги в предпоследний день в «Прелюдах CV», попав в больницу вместо выхода в Нижинском-гала... Нет, на одной дисциплине такую балетную категорию не выдержат. Наверное, артисты откликаются на обращенный к ним зов и вызов хореографа и заряжаются «горючим» его творческого вдохновения. Иначе не выковыливались бы уже сорок лет ноймайеровские гении, способные на высшую степень творческой самоотдачи.

На юбилее, во время Нижинский-гала, на сцену вышла целая плеяда их прежних – бывшая опора и слава Hamburg Ballet. Марианна Круузе, Кевин Хайген, Виктор Хьюдж, Джиджи Хайят, Януш Мазон и другие – заняли места в финале «Третьей симфонии Малера», которую все они когда-то танцевали. К ним медленно стали подходить нынешние ноймайеровцы: к кому танцовщики, к кому танцовщицы, и под раздавшуюся музыку образовавшиеся пары начали движение... Надо было видеть в тот момент горящее вдохновением лицо первой ноймайеровской балерины Круузе, прослужившей мастеру всю свою и артистическую, и педагогическую жизнь. Видеть, как другая муза хореографа – обожаемая им Хайят легко и грациозно выполнила первую фигуру финального адажио, словно не прошло почти двадцати лет с её ухода. Следующие вышедшие молодые исполнители незаметно подменили балетных «стариков», подхватив, продолжив танец. Так ясно Ноймайер явил необратимый ход времени, символизировав вечную смену поколений в своей труппе и в своих балетах, которые обязательно опять взростат для себя гениев.

В сегодняшнем Hamburg Ballet первой такой гений, конечно же, Ллойд Риггинс – танцовщик зрелых лет, которого Ноймайер, однако, не может отпустить со сцены. В жизни вы пройдете мимо этого внешне ничем не примечательного человека. Но в балетах он исключительный артист – как бы доверенный герой или alter ego хореографа. Хотя Риггинс до сих пор танцует дай Бог всем молодым – виртуозно, азартно, теплово, главное его предназначение иное: служить медиумом, открывающим канал связи с высшим миром (подобным

Анна Лаудер и Эдвин Ревазов. «Гамлет».
Фото Холгера БАДЕКОВА



контактером был когда-то Хорхе Донн). Для этого ему, как ни парадоксально, даже не надо танцевать, достаточно присутствия на сцене, превращающего его в чистую субстанцию духа, мысли и страдания. На «Ballett-Tage», когда Риггинс выходил Петрушкой во втором акте «Нижинского», Поэтом в «Русалочке», Малером в «Пургаторию», Христом в «Страстях по Матфею», Ашенбахом в «Смерти в Венеции», каждый раз чудо не заставляло себя ждать. Невольно возник вопрос: кто сможет это чудо повторить, если Риггинса не будет?..

С Анной Поликарповой Ноймайер также не хочет расставаться, хотя и она уже в труппе старожил. Любой её выход на сцену отмечен личностной значительностью, и не случайно её ввод в «Павильон Армиды» преобразил двуликий образ героини – Ромолы, оборачивающейся в фантазиях Нижинского фокинской волшебницей Армидой. Если кто и мог внести в эту роль подлинный дух русского балета, почувствовав, как танцевали её примадонны императорского театра, так это Поликарпова. Что она мастерски и сделала, резко отличив спектакль на юбилее от виденного прежде без неё. Но боюсь, что другая её Ромола – в «Нижинском» – была уже прощальной. На «Ballett-Tage» балерина танцевала в основном «возрастные» роли матерей героев, выходя, впрочем, в них прекрасно... Ещё одна незаурядная ноймайеровская балерина – Сильвия Аццини. Она способна по-настоящему брать за душу, затрагивая какие-то её невидимые струны, поразительно струиться и парить в движе-

ниях, «звуча» в танце звуками нездешних сфер. Но она же может предстать на сцене предельно земным, обаятельным, страстным существом. Её лучшая роль – фантастической Русалочки – не оспорена ещё никем. Но, право, столь же хороши были на 40-летию и её Ангел любви («Третья симфония»), и заводная Розалинда, и призрачный дух в «Um Mitternacht»... Помимо надежной «старой гвардии» в труппе есть Э.Буше, балерина утонченной выделки и прекрасных линий, не ведающая технических преград. Она всё чаще гипнотизирует не только своей идеальной балетной природой, но и внутренним миром её героинь. Как показали «Ballett-Tage», лидерские позиции в ноймайеровском театре человеческих страстей уже заняли очень эффектная П.Тичи и очень своеобразная К.Агуэро. Артистическим обаянием и безупречным танцем пленял, как всегда, Т.Бордин, а в затылок этому солисту дышали Э.Ревазов и А.Труш. Но Ноймайер уже воспитывает новых мастеров, работая и со своей школой (её выступлениям отводился один вечер и выход на Нижинский-гала) и с восьмеркой юных, входящих в камерную молодежную компанию. Для неё Ноймайер поставил к юбилею веселые «Simple gifts» («Простые дары»), но вовсе не простым подарком от хореографа были его заковыристые «Petuschka-Variationen», доверенные молодым на вечерه основной труппы. И они не подвели, составив одно из ярких впечатлений «Ballett-Tage».

Программа заключающего праздничного гала целиком была посвящена хорео-

графии Ноймайера, которую вместе с артистами Hamburg Ballett исполнили солисты из других трупп и стран. В интернациональное ноймайеровское братство в этот вечер вошли канадцы Х.Одген и Г.Коте («Чайка»), датчане И.Прэториус и А.Каас («Дафнис и Хлоя»), штутгартцы А.Аматриан и Д.Рейлли («Отелло»), французы Л.Пюжоль и М.Легри («Сильвия»). Любимая балерина Ноймайера из Royal Ballet А.Кожокару разучила с гамбургским солистом К.Юнгом дуэт из «Пер Гюнта» (в паре с ним она танцевала на «Ballett-Tage» и поставленный Ноймайером для них балет «Лилиом»).

Но не эти прекрасные дуэты со своими исполнителями стали сюрпризами Нижинский-гала, а два других. Первый – «Маленькое адажио» из ноймайеровского «Щелкунчика». Его танцевала совсем юная ученица школы Эмили Мазон, как две капли воды похожая на... балерину Джиджи Хайят и такая же, как её мать, ликующе-эмоциональная на сцене. (Видимо, этот фактор стал решающим для беспрецедентного дебюта.) Второй – дуэт из «Одиссея», в котором на сцене появился... первый исполнитель роли, один из ноймайеровских гениев тех далеких уже лет, сам Иван Лиска с Пенелопой – Поликарповой! Заросший, с обнаженным мускулистым торсом, прошедший огонь и воды, этот Одиссей и его прекрасная партнерша сделали невозможное – обратили время вспять...

Но главный сюрприз Нижинский-гала оказался связан непосредственно с юбилеем. На завершении концерта, на последних тактах «Третьей симфонии», когда уже пар не остается и лишь один герой начинает идти вдале, к горизонту, из-за кулис вдруг появлялся Джон Ноймайер. На центре сцены он встречался с артистом, и тот менял траекторию и уходил, а его путь продолжал сам хореограф. В этот момент, видя художника в его одиноком ходе вдале – куда? – не могло не зашевелись сердце, даже зная, что это ещё не конец «Третьей симфонии». И действительно, всё происходило, как поставлено: впереди на авансцене появилась и проходила та, что в последней части танцсимфонии олицетворяла иллюзию идеальной гармонии и высшей любви. И герой, а на этот раз сам Ноймайер, спиной ощутив её присутствие, оборачивался, замирал и всем корпусом, обеими руками тянулся вслед прекрасному видению. Собственно, то была символическая внутренняя поза, в которой великий гамбургский хореограф простоял все 40 лет своего творчества.

Наталья ЗОЗУЛИНА

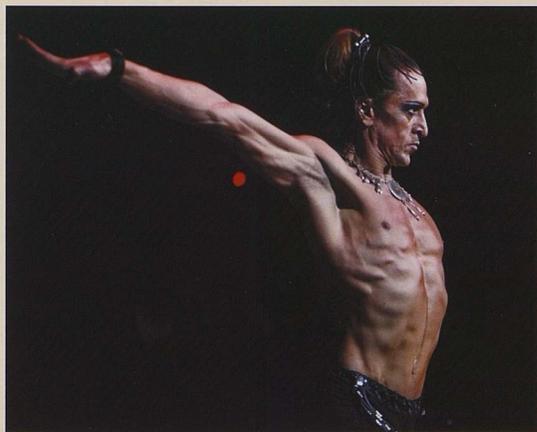
Поздравляем!

...с юбилеем



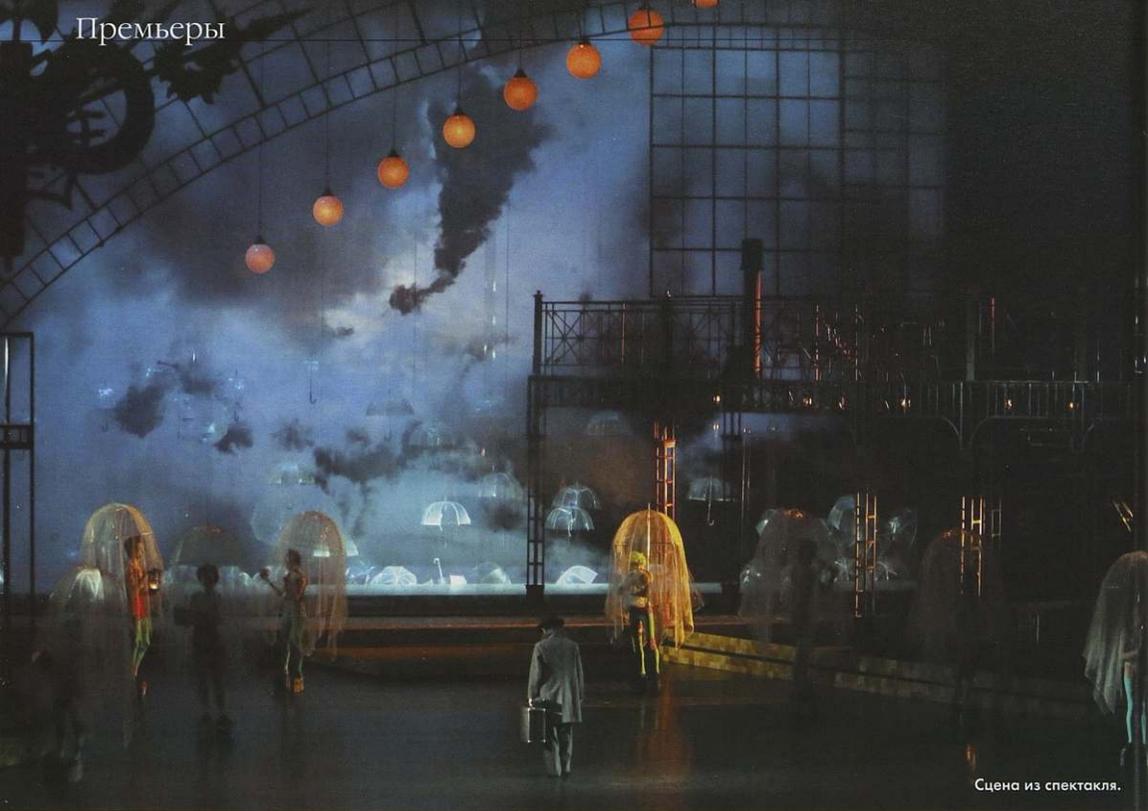
**Гюзель Махмудовну
АПАНАЕВУ,**

Директора Школы-студии
при Государственном
академическом ансамбле
народного танца имени Игоря
Моисеева, Народную артистку
России.



**Фаруха Садуллаевича
РУЗИМАТОВА,**

Советского и российского
артиста балета,
Народного артиста России.



Сцена из спектакля.

Вальс БЕЛЫХ ОРХИДЕЙ

Астраханский театр оперы и балета, существующий всего два сезона, познакомил зрителей прежде всего с классическими балетами П.И.Чайковского «Лебединое озеро» и «Щелкунчик». Возглавивший руководство балета хореограф Константин Семенович Уральский сумел сформировать труппу, в которой много талантливой молодежи, достойно исполнившей на высоком профессиональном уровне эти сложные произведения. Начав с классики, театр перешел к созданию новых современных произведений, что очень важно в наши дни, когда новые балеты стали редкостью, и большинство театров, в том числе столичных, ограничиваются реставрацией старых балетов либо привлечением зарубежных мастеров.

Хореограф Уральский имеет достаточно большой творческий опыт. В нашей стране и за рубежом он создал немало своих оригинальных спектаклей. Его балет «El Mundo de Гойя» о художнике Гойе, поставленный в Челябинске, был удостоен премии Правительства РФ в области культуры. И вот теперь Уральский выступает с новым произведением в молодом астраханском театре.

Спектакль «Вальс белых орхидей» первоначально был создан хореографом в 2003 году и увидел свет рампы в балетном театре «Москва». В июне 2013 года в Астрахани состоялась премьера этого балета в новой редакции. Спектакль вдохновлен романами Ремарка «Три товарища», «Жизнь взаимы», «Триумфальная арка», «Ночь в Лиссабоне», «Возлюби ближнего свое-

го» и др. Но, разумеется, не пересказывает их – в балете это невозможно, а используют лишь некоторые мотивы, являясь оригинальным, самостоятельным произведением. Его концепция, перекликаясь с мыслями и настроениями Ремарка, по-своему раскрывает суть современного мира, напоминая проблемы наших дней. Драматургия и образы имеют здесь не натурально-бытовой, а

символический характер. Если не учитывать эту символику, спектакль вряд ли будет понятен.

Действие начинается на затемненной сцене с появления одинокого, медленно и тяжело бредущего человечка с чемоданчиком в руке. Это Мим с окрашенным белилами лицом, который вне своего цирка или эстрады становится обычным усталым, горестным, ссутулившимся человеком. Приближаясь к скамейке, он садится на неё и погружается в невеселые думы.

Сцена постепенно заполняется людьми. Это толпа современного города, танец которой выражает её обыденное прозаическое существование.

Появляется Герой, одинокий в этом городе, чуждый окружающей его толпе. Хореограф прерывает массовую сцену и показывает в сольном монологе героя его мучительные размышления, страдания и душевные метания. Этот монолог идет без музыки. И варианты его еще дважды будут дальше повторяться, показывая трудность принятия решений, напряженность душевных исканий.

А когда возобновляется массовая сцена, все оказываются в помещении ресторана, где эстрадный певец исполняет шансон под аккомпанемент инструментального ансамбля, толпа танцует, а Герой понуро сидит в стороне за столиком с бутылкой вина, погруженный в тяжелые думы.

Сходным образом на сцене появляется Героиня, проходящая сквозь безликую танцующую толпу как чуждое, не сливающееся с ней существо. Так углубляется в спектакле тема одиночества в толпе. В современном мире отчуждение людей, их некоммуникабельность и атомизированное эгоистическое существование достигли такой степени, что человек, окруженный бездушной толпой, может чувствовать себя в ней более одиноким, чем в отдаленных джунглях или на необитаемом острове. Самочувствие Героини в танцующей уличной толпе именно такое. Она одинока, грустна, потеряна. И до нее никому нет дела.

Еще в первой массовой сцене выделялся высокий элегантный Господин, одетый во всё белое, с большим букетом белых орхидей в руках. Белые орхидеи в этом спектакле отнюдь не являются символом прекрасного. В историческом развитии общества, в некоторых его слоях они приобрели значение, связанное со смертью. Было принято класть их в гроб или на могилы умерших. Поэтому они могли восприниматься и как символ ухода в иной мир. В таком значении они и выступают в данном спектакле. И само его название –

«Вальс белых орхидей» – ассоциируется не с праздником, а скорее с танцем смерти, с её всевластием. Белый элегантный Господин с букетом орхидей – это символ смерти, зла и разрушения. В такой функции он будет выступать далее в спектакле.

Он раздает орхидеи людям, танцующим в толпе. Те, которые берут их, исчезают, словно проваливаясь в небытие. Другие же, почувствовав недоброе, в ужасе отшатываются. Отшатывается и героиня, хотя белый Господин далее сыграет еще роковую роль в её судьбе.

В толпе появляется старик – инвалид в коляске, которую ведет опекающая его медсестра. В одной из последующих сцен из него, полумертвого, совсем уйдёт жизнь. Но труп его не исчезнет. Покинув инвалидное кресло, он по повелению Господина – смерти превратится в призрак, который станет составной частью обыденной массы, и она сама приобретает призрачное значение. Призрак вместе с белым Господином – символом смерти будет танцевать своего рода *danse macabre*.

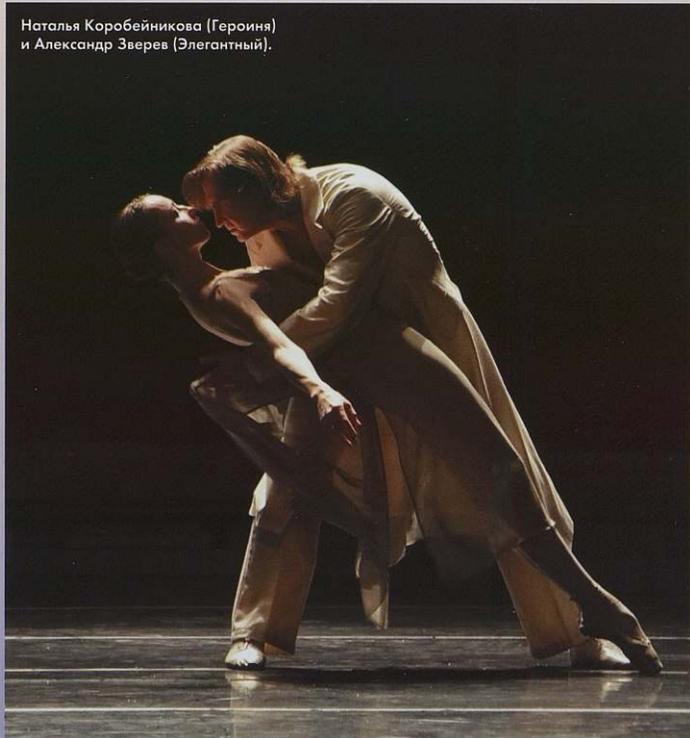
А с его инвалидной коляской, словно с забавной игрушкой, будет играть Мим. Но эта хореографически остроумно поставленная сцена по существу отнюдь не забавна. Шутовская игра с предметом болезни и смерти производит жуткое впечатление, словно Мим

играет на грани жизни и небытия.

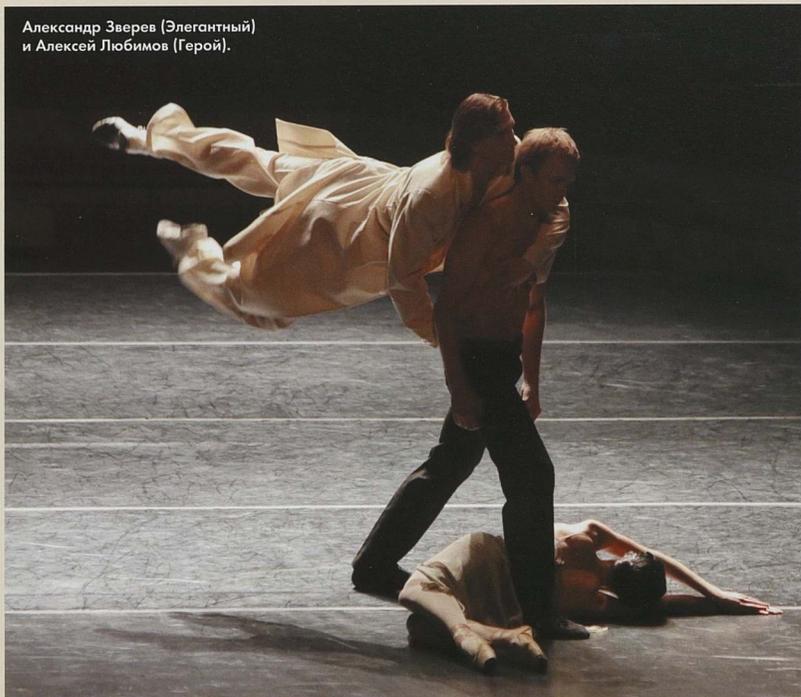
В спектакле обыденный мир современного мегаполиса выступает в различных обликах. Это не только уличная толпа, но и танцы в ресторане, и похожие на манекены девушки с орхидеями, и периодически появляющаяся в виде интермедий группа циркачей и клоунов, и танцующие орхидеи. Всё это не только обыденно, но безлико, банально и отдает пошлостью. Таков фон для встречи Героини и Героя.

Чтобы продолжить далее рассказ о развитии спектакля, необходимо обратиться к музыке, которой принадлежит в раскрытии идейно-образного содержания очень большая роль. Действие романов Ремарка, из которых исходил хореограф, строя свой спектакль, происходит между Первой и Второй мировыми войнами. И в романах рассказывается о пострадавшем от войны так называемом потерянном поколении, не могущем найти смысл жизни и себя в жизни. Для характеристики времени действия и обрисовки некоторых сцен обыденной жизни в спектакле используется музыка соответствующей эпохи: французский шансон, эстрадные шлягеры, бытовые танцы. Например, в одной из сцен есть элементы чарльстона и в музыке, и в хореографии. А музыка шансона не только звучит в оркестре, но и поется эстрадным певцом на сцене

Наталья Коробейникова (Героиня)
и Александр Зверев (Элегантный).



Александр Зверев (Элегантный)
и Алексей Любимов (Герой).



под аккомпанемент инструментального ансамбля.

Особенно же большую роль в характеристике городской толпы играют произведения Равеля: оба фортепианных концерта «Альборода» и, конечно же, симфонический «Вальс». Это одно из самых урбанистических произведений в мировой музыкальной литературе. Для неискушенных слушателей «Вальс» Равеля вообще кажется странным. Вальса-то в привычном смысле в нем вроде как почти и нет. Лишь иногда возникают его интонации и ритмы, то подготавливаемые, то тонущие в динамичной музыке, ассоциирующейся с шумом, светом, мельканием реклам и механическим движением городских улиц. Произведение это начинается неясными гулами современного города, из которых вырастает музыка, напоминающая то вальсовое кружение, то судорожные, словно задыхающиеся порывы, то томные, почти эротичные интонации. И хореограф строит танцевальную линию толпы в соответствии с её развитием.

Постепенное нарастание, чередующееся со спадом силы звучания, приводит в конце к мощной кульминации, когда звуки вальса разрастаются до всё поглощающего половодья, до экстатического потрясения, могучего вопля, ставящего итоговую точку драматического развития. И хореограф в этом эпизоде доводит танец уличной толпы

до какого-то безумия, безудержной вакханалии, бессмысленного колдовского коловращения, когда вспоминается название одного иностранного фильма – «Этот безумный, безумный, безумный мир».

Таков жизненный фон, на котором происходит встреча и драма главных героев. Каждый из них появляется как одинокий в толпе. Но они находят друг друга. Их отношения и судьба раскрываются, помимо нескольких монологов каждого, в совместных дуэтах. Эти дуэты – великолепные находки хореографа. Они наполнены большим содержанием, выраженным в точно найденных и во многом оригинальных танцевальных формах.

В первом дуэте происходит сближение Героя и Героини. Они осторожно и словно пугливо тянутся друг к другу, еще не понимая друг друга вполне. Еще бы! Найти в безликом, бездушном и равнодушном мире родственную душу – это трудно сразу поверить. Но возникает любовь, которая берет свое. Одинокие в мире, освещенные её светом, они сближаются.

Второму дуэту предшествует сцена, где Героиня играет с различными платьями, примеряя их на себя и любуясь их красотой. Но эта детская игра исчезает, словно мишура, когда появляется Герой, и внешний мир с его соблазнами и увлечениями уступает место жизни духа. Возникающий дуэт можно назвать

чудом красоты. Он более длинный и развернутый. В нем господствуют любовь, нежность, бережное и благоговейное отношение друг к другу и слияние двух сердец. Содержание дуэта вполне ясно, но при этом в нем много новых, оригинальных движений, поддержек, хореографических комбинаций. Слитный танец течет словно единая, свободно льющаяся любовная песня. Это светлый луч в обыденном и пошлом окружении. Это высшее раскрытие человечности среди черствой толпы. Это кульминация добра в мире, где царит зло.

Дуэт этот идет на красивейшей музыке медленной части Первого фортепианного концерта Равеля, которая использована здесь удивительно уместно: кажется, будто она специально написана для этого дуэта. Музыка эта,

конечно, усиливает красоту и романтическую хореографии.

А исход их взаимоотношений трагичен. В действие вмешивается белый элегантный Господин, олицетворяющий смерть.

В начале большой финальной сцены белый Господин, ранее неизменно элегантный, прикидывающийся доброжелательным, словно преобразается, обнаруживая свою зловещую сущность. Он напоминает осердившего зверя. Его вариация полна ожесточения и злобы.

Трио главных персонажей полно смятения и отчаянной борьбы. Белый Господин показывает героям символы войны, когда военные атрибуты становятся дамской модой, а затем возобновляет свою борьбу. Он стремится разъединить влюбленных, разбить их счастье, погубить любовь. И это ему удается.

В конце спектакля Герой и Героиня, оторванные друг от друга, одиноко стоят по краям сцены, словно окаменев от горя. Подобно другим жертвам Господина – смерти, они постепенно уходят в небытие.

А Мим в своем обыденном облике, с вечным чемоданчиком в руке, открывавший спектакль, теперь завершает его. Также медленно и грустно, как он появлялся вначале, теперь уходит со сцены, оставляя её пустой. Драма истории закончилась. *Finita la comedia.*

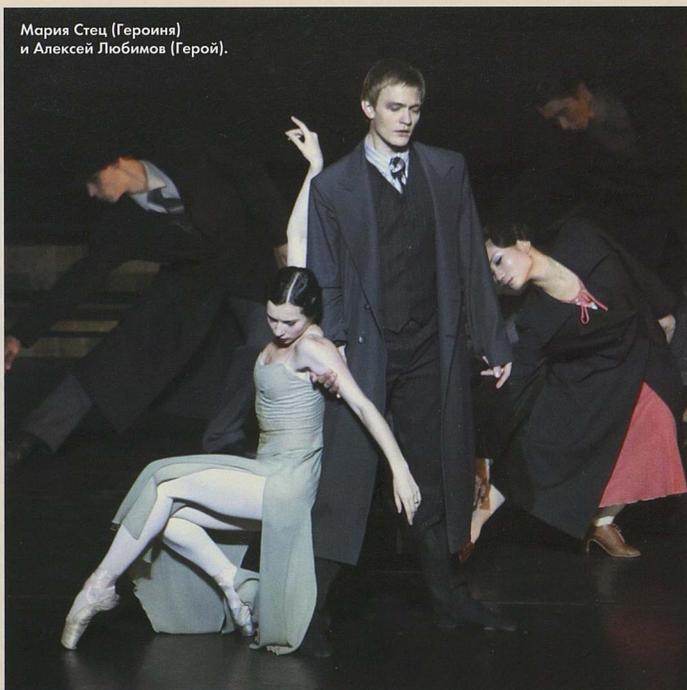
Исключительно удачна сценография

спектакля, созданная художником Никитой Ткачуком. Сценическая конструкция едина на весь спектакль. Справа – разновидность террасы, слева – прозрачная башня с лестницей, поворачивающейся разными ракурсами и то выдвигающаяся вперед, то уезжающая почти за кулисы. Эти сооружения выдержаны в едином конструктивном стиле и цветовом колорите, и они непрерывно обыгрываются хореографом в массовых сценах. К этому надо прибавить многократное, но всегда уместное использование фурок, на которых уезжают, словно исчезая, те или иные персонажи, уходящую в перспективу диагональ светильников вверх и прекрасно разработанную световую партитуру. А фоном служит покрытое грозными облаками небо, на котором иногда появляются причудливые тени. В соответствии с основным содержанием спектакль идет в несколько сумрачном колорите, отдельные же сцены чередуются через затемнения.

Что касается музыкальной стороны (дирижеры Валерий Воронин, Сергей Гринёв), то она оставляет не всегда ровное впечатление. Особо следует отметить превосходное исполнение фортепианной партии в концертах Равеля концертмейстером театра Гюзель Тагиевой.

Самой лучшей оценки заслуживают артисты балетной труппы, уровень которой профессионально достаточно высокий. Герой (А.Любимов), Героиня (М.Стец), эlegantный Господин – смерть (А.Зверев), Мим (Х.Нисидзима) – все они были единомышленниками хореографа, создал глубоко впечатляющие образы, в равной мере совершенные и в танцевальном отношении, и

Мария Стец (Героиня)
и Алексей Любимов (Герой).



по актерской выразительности. Прекрасно танцевали также все группы кардебалета, изображавшие и уличную толпу, и ресторанных посетителей, и клоунов.

Константин Уральский поставил философский, символический, сложный и оригинальный по драматургическим формам спектакль с трагедийным содержанием. Было бы глубоко ошибочно упрекать его в том, что показанный им современный мир не всегда таков, в

нем есть много светлого и позитивного. Хореограф это прекрасно знает, что он и выразил в других своих произведениях. Дело не в том, что мир не всегда таков, а в том, что он часто бывает таков. Об этом и рассказал Уральский, вдохновившись романами Ремарка и найдя новые, оригинальные, соответствующие данному содержанию формы хореографической драматургии.

Виктор ВАНСЛОВ
Фото Марины ПАНОВОЙ

Клоуны кабаре.



Не случилось

На сцене РАМТа Театр русского балета «Talarium et lux» под руководством легендарного танцовщика Михаила Лавровского представил сказочный балет-феерию «Щелкунчик».

Talarium et Lux в переводе с латыни означает «балет и свет», именно в этом сочетании заключается концепция театра – представить русский балет в новом свете, в сложнейшем сочетании исполнительского искусства балетных артистов и работы художников-аниматоров, в сочетании классического наследия и новейших мультимедийных технологий двадцать первого века.

«Щелкунчик» – первый спектакль Театра русского балета «Talarium et Lux». Кто-то помнит и любит Щелкунчика по одноимённой сказке Эрнста Гофмана, кто-то навсегда запомнил чудесный советский мультфильм, а кто-то обожает балет «Щелкунчик», который сначала посещал в детстве с родителями, а теперь приходит посмотреть «Щелкунчика» со своими детьми. Так или иначе – Щелкунчик знаком каждому жителю Земли с самого детства, более того – он является символом Новогоднего волшебства и таинственных приключений.

Театр «Talarium et lux» выбрал для своей постановки хореографию Василия Вайнонена, а вот новомодное обрамление, на которое была сделана ставка, выглядело достаточно традиционным. Уже не впервые с балетным танцем соединяют компьютерную-графику и световые инсталляции. Технический уровень современного оборудования позволяет воплощать самые смелые слияния и они оправданно популярны

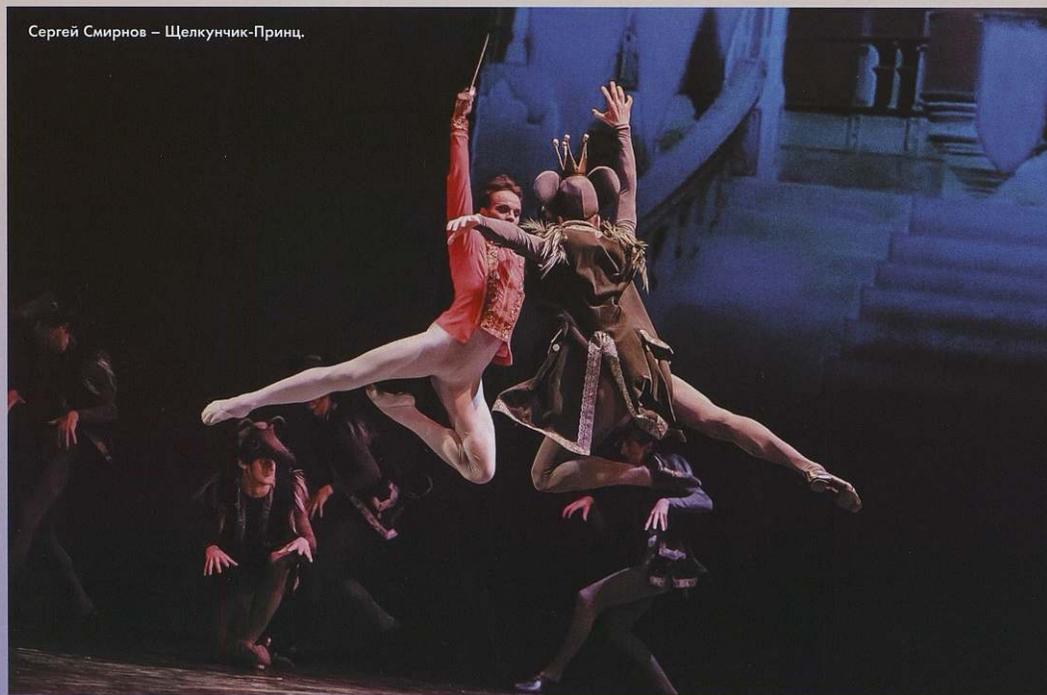
во всем мире. Магия классического танца, волшебная музыка П.И.Чайковского в данном варианте бесспорно выглядела современной, изящней 3D-графики. На пяти экранах сказка Гофмана о храбром Щелкунчике, злом Крысином короле и мечтательной Мари так и не ожила. Она лишь явилась иллюстрацией предполагаемой декорации. Действие, как и было обещано, перемещалось с экранов на сцену и наоборот – танцовщики, покинув сцену, продолжали двигаться в виртуальном мире, однако не точно, не складно, не вразумительно. Обе составляющие – и балет, и видео-инсталляции – хороши сами по себе, это очевидно. Но слияние их оказалось просто не убедительным.

«Щелкунчик» В.Вайнонена – масштабный спектакль, требующий серьезных исполнительских ресурсов и рассчитанный на сложные сценические и декоративные эффекты. Танцевать его небольшой труппе – значит приспособливать балетмейстерские решения к своим скромным возможностям.

Могло бы получиться замечательное проникновение и синтез двух не столько далёких во временном промежутке художественных единиц, ведь сама эта история полна чудесных превращений и магических действий. Однако не случилось.

Анна КУЛИКОВА

Фото Алексея КОСТАДИНОВА



Сергей Смирнов – Щелкунчик-Принц.

А в Сыктывкаре случилось

Премьеру «Щелкунчика», традиционно «зимнего» спектакля, в театре оперы и балета Республики Коми приурочили к открытию международного фестиваля оперного и балетного искусства «Сыктывкарса тулыс» («Сыктывкарская весна»), уже двадцать третий год собирающего полные залы. Первый раз «Щелкунчик» появился в Сыктывкаре более двадцати лет назад: в 1991 году Борис Бланков перенес хрестоматийную версию Василия Вайнонена.

В работе над новым «Щелкунчиком» объединились постановщики из трех городов. Сыктывкар представлял сценограф Юрий Самодуров, Москву – дирижер Азат Максатов, Санкт-Петербург – художник по костюмам Алла Фролова и балетмейстер Мария Большакова. Для балетмейстера это вторая встреча с сыктывкарским театром. В 1995 году, будучи выпускницей Санкт-Петербургской консерватории, Большакова осуществила здесь постановку дипломной работы – балета «Снежная королева» на музыку Михаила Герцимана. С тех пор хореографу довелось работать в ведущих столичных театрах (Михайловский театр в Петербурге, Большой театр в Москве), создавать полноценные балеты, хореографические миниатюры, танцы для драматических спектаклей. И вот случай вернул Большакову, уже мастера своего дела, в театр, где когда-то она делала первые шаги на балетмейстерском поприще.

Спектакль чарует сказочной атмосферой, навеянной музыкой Чайковского. Декорации Юрия Самодурова преобразуются от картины к картине. От запертых снегом уютных улиц, будто замерших в ожидании рождественских чудес, к калейдоскопу фантастических узоров. Они уводят на просторы сказки и музыки. В первом акте это освежающая прохлада синих, серебристых, фиолетовых красок, на фоне которых выделяется красавица-ёлка. Во втором появляются всплески солнечного света и силуэты диковинных птиц. С причудливыми декорациями гармонировали детально проработанные костюмы Аллы Фроловой – востребованного музыкальными театрами художника (кстати, ей же довелось оформлять сыктывкарский «Щелкунчик» 1991 года).

Действие развивалось в соответствии с традицией, но режиссерская изобретательность Большаковой придавала узнаваемым эпизодам своеобразие.

В прологе взрослые и дети спешили на праздничный вечер в дом Штальбаумов. Среди них и Дроссельмейер, наполнивший громадный сундук подарками. В этом сундуке и обнаружился кукла Щелкунчик. С особым чувством доставал её Дроссельмейер, и становилось ясно – это особенная игрушка.

По обыкновению Дроссельмейер брал на себя роль заводилы праздника, развлекал своими сюрпризами и фокусами гостей. На глазах у изумленной публики миниатюрные куклы (Пьеро, Коломба, Щелкунчик) превращались в танцующих персонажей. Превращения осуществлялись броско и театрально – на помощь приходили помощники в черных накидках. В одно мгновение игрушка скрывалась за пеленой плащей, и сразу же возникал её оживший двойник. В конце каждой кукольной вариации осуществлялась обратная метаморфоза. С помощью этого же приема Дроссельмейер «рассказывал» Маше, что Щелкунчик – заколдованный Мышиным королем принц. На протяжении всего фантастического путешествия Маши Дроссельмейер выступал режиссером происходящего. Реализуя план по спасению Щелкунчика, он оживлял несуразную игрушку в момент нападения полчищ мышей, а затем руководил путешествием главных героев в волшебную



Наталья Супрун – Маша,
Артем Кудряшов –
Щелкунчик-Принц.

страну и танцевальным дивертисментом. После победы над мышиным войском в спектакле оставалось место лишь красоте и радости, которые утверждались в танцах второго акта. Сказка не заканчивалась и в финале. Сцены пробуждения Маши, взволнованной своим сном, не было. За прозрачным занавесом сохранялись чудеса и торжество добра. Завершался балет появлением Дроссельмейера: теперь он доставал из сундука вместе с игрушечным Щелкунчиком новую куклу – принцессу Машу.

Специфика труппы (которой из-за малого числа артистов легче совладать с камерной постановкой, нежели с целым балетным спектаклем) не помешала балетмейстеру создать образную и при этом доступную исполнителям возможность артистам хореографию. Напряженная сцена боя между мышами и солдатыками, ключевые для «Щелкунчика» вальсы (легкий и стремительный «Вальс снежных хлопьев», торжественный «Розовый вальс»), лирические адажио главных героев – везде находилось место для выразительных композиционных решений, для оживляющих действие неожиданных визуальных приемов.

Для театра и для города появление столь эффектного живописного спектакля – редкий подарок. Особо отметим чудачьего Дроссельмейера, которого со вкусом преподнес зрителям Роман Миронов. Увлёк неугомонный затейник Ганс в исполнении Анны Полищук. Удались и ожившие куклы – страдалец Пьеро, с чувством воплощенный Татьяной Листойвой; кокетка Коломба, уверенно станцованная обаятельной Еленой Быковой (она же с задором исполнила и «Китайский танец» во втором акте). Опытная Наталья Супрун блеснула мастерством и артистизмом в главной роли Маши: ни одного проходного жеста или движения не было в истории превращения девочки в сказочную принцессу. Однако искренность Маши почему-то не вызвала душевного отклика у принца – Артёма Кудряшова. Холодность танцовщика не вязалась с его редкой сценичностью, достаточно крепкой школой. Пожелаем молодому артисту обрести такие необходимые этому образу чувства.

Ольга КИРПИЧЕНКОВА
Фото Евгении ГАБОВОЙ

Флейта Марсия и кровь души

В Доме искусств «Кузьминки» на базе Московского государственного театра «Русский балет», руководимого Вячеславом Гордеевым, состоялось событие, формально именуемое дипломной работой. Однако премьеры двух одноактных балетов, показанных Ниной Мадан, которая завершает учебу на балетмейстерском факультете Московской государственной академии хореографии, студенческими не назовешь. Молодой, но уже отмеченный лауреатскими званиями балетмейстер, Мадан проявила эрудицию и широту интересов.

Нину Мадан увлек миф о фригийском сатире Марсии. Достигнув высочайшего мастерства игры на флейте, возгордившийся сын бога Эвфра, решил состязаться в этом искусстве с самим Аполлоном. Покровитель муз не только победил Марсия, но и в наказание за дерзость содрал с него кожу. Этот жестокий мифологический конфликт лег в основу балета на музыку Игоря Рехина «Марсий», премьеры которого начала вечер. Изложив в программке собственное либретто, Нина Мадан лишь наметила сюжетную линию, больше склоняясь к симфоническим принципам построения балета.

Не стану утверждать, что в музыке она нашла опору для внятной драматургической составляющей спектакля. Звуковая ткань, может быть, по-своему и выразительна, скорее диктовала импрессионистические подходы к воплощению темы. Порой партитура обусловила некоторую затянутость и эмоциональную ровность эпизодов, как это случилось с одним из трио парок. Этих мифологических богинь судьбы балетмейстер увидела в мужском облике. Тут вообще не обошлось без некоторой путаницы. Парки – три богини древнеримской мифологии – Нона, Децима и Мурта. В греческой мифологии они соответствовали мойрам – Клото, Лахесис и Атропос. Именно так называла своих героинь Нина Мадан. Имена не явственно определяют пол. Может быть, в этом духе парки в спектакле (Дмитрий Чулков, Иван Кашлов и Сергей Гаген) одеты в черные ряссы, напоминающие монашеские.

Балет начинается с красивой картины: Аполлон (Олег Фомин) нежится в роскошном античном саду. Если не читать либретто, можно подумать, что три злобных человека в черных балахонах с угрожающей пластикой – религиозные фанаты, клеймящие языческое божество. По сути это недалеко от авторского замысла. Богинь судьбы Мадан наделила исключительно гневными и роковыми интонациями. Во всяком случае, для Марсия они, конечно, сыграли роль фатальную. Сам же Марсий (Павел Окунев), нарисованный очень колоритно, предстает живым и веселым. Создавая свой анакротический балет, Мадан использует разные хореографические техники. Аполлон характеризуется мощными классическими прыжками, парки стелятся по земле, Марсий выстреливает *sauit de basque*, совершает головомыльные кульбиты и акробатические трюки из арсенала break dance, а босоногие дриады движутся в эстетике дунканисток.

Второй балет – «Серебряный месяц» – представлял еще более сложное формообразование. Это синтетический спектакль на компилированную музыку (автор музыкальной редакции («фантазии-парафраз») и либретто Елена Амелина, соавтор либретто – Мадан).

Миниатюрная, хрупкая, с внешностью ребенка Мадан оказалась не только талантливым художником, но и умелым организатором. В своем спектакле она сумела объединить артистов разных театров, музыкантов (разместившихся на сцене), вокалистов-чтецов, а также использовать привлеченную видеотехнику. Широта творческих интересов балетмей-

стера простерлась от времен мифологических до эпохи серебряного века, в которой балетмейстер проявила себя тонким ценителем. Центральный образ – Анна Ахматова, словно сошедшая с портрета Альтмана, правда, сменив синий цвет платья на черный. Но узнаваемый желтый шарф и белая оторочка воротника остались.

Поэтесса окружена образами-символами. Это Пьеро (реминисценция поэта-сатирика Василия Князева) в воплощении артиста Павла Окунева, Арлекин (Вячеслав Пегарев), Коломба (Марина Блиникова), поэт Гумилев (Олег Фомин), шансонье Вертинский (вокалист и чтец – Владимир Красов)... За «собираТЕЛЬНЫМИ масками» балетмейстер подразумевает реальных персонажей: балерину Тамару Карсавину, актрису Станиславу Высоцкую, танцовщицу Ольгу Глебову-Судейкину (Коломба), Фокина и Нижинского (Арлекин).

Они являются, как давние воспоминания из прошлого, предстают в интерьерах кабаре «Бродячая собака», парижской «Ротонды», Елисейских полей. Возникают встречи, рождаются чувства, происходят разочарования и расставания. Они одиноки в этой шумной богемной толпе, содрогающейся в ритмах блюза, чарльстона и шимми. Есть в движениях отголоски танго и степа. Пистолетный выстрел возвращает героиню из сферы мечты к реальности, возвещая горечь невосполнимых утрат.

И вновь балетмейстер использует разную технику. Танцовщица Коломба перебирает *pas de bougie* на пуантах, Арлекин гротескно выламывается, Ахматова (Софико Начкебия) в мягких туфлях вершит свои монологи-вопли. Умело балансируя между реальностью, вымыслом и метафорой, Нина Мадан проявила художественное чутье и вкус, с которым перевела факты запутанных, физически и духовно сплетенных биографий в поэзию танца.

Александр МАКСОВ
Фото Юрия БАРЫКИНА

Софико Начкебия и Вячеслав Пегарев.
«Серебряный месяц».



Очередное явление «Спартака»

В Башкирском государственном театре оперы и балета прошла премьера балета «Спартак» на музыку Арама Хачатуряна в постановке Юрия Григоровича.

Дружбе уфимского балета с Юрием Григоровичем двадцать лет. В 1993 году с его легкой руки родился фестиваль имени Рудольфа Нуреева. Друг Юрия Николаевича Эмилия Ивановна Шумилова, балетный критик и педагог, приезжала в Уфу на премьеру «Лебединого озера» и назвала Григоровича «Пигмалионом, который вдохнул душу в башкирский балет».

Хочется провести и другую аналогию. Как Нуреев, будучи директором балета «Гранд-опера», зажигал французских этюдей, так Юрий Николаевич открывал (или создавал) звезд в уфимской труппе. В первых постановках – балетах «Тщетная предосторожность» и «Дон Кихот» – в партиях Лизы и Китри во всём блеске засверкала Людмила Шапкина. В «Щелкунчике» родились примы Елена Фомина и совсем юная, ещё студентка, Гузель Сулейманова. В «Лебедином озере» зрительскому миру явился талантливый дуэт Татьяны Красновой и Николая Олюнина. В «Корсаре» 2011 года блеснули Ирина Сапожникова и Рустам Исхаков.

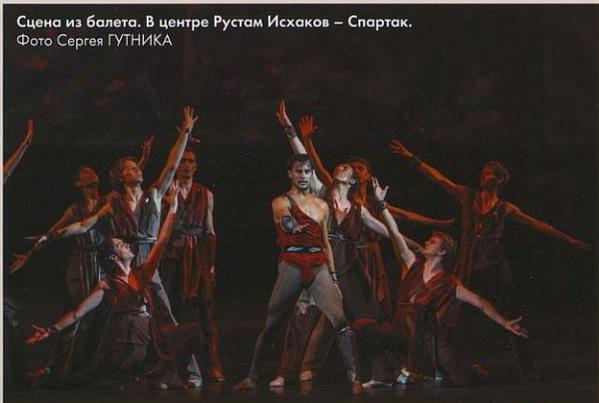
Но ни с чем несравнимо преобразование двадцатилетнего танцовщика произошло во время работы над балетом «Спартак». После премьеры о Рустаме Исхакове заговорили как о яркой звезде. Он одолел все технические сложности хореографии и создал драматически сильный и выразительный образ предводителя восстания, смелого, мужественного человека, способного на самые тонкие проявления любви, нежности, дружбы. В арсенале его художественно-изобразительных средств мощные, стремительные туры; высокие, легкие прыжки, чистота и четкость позировок. В дуэте Рустам сильный, надежный партнер, с ним балерина бесстрашно идет на самые трудные и виртуозные поддержки. Рустам признается, как он счастлив, что довелось работать с выдающимся хореографом, строгим, требовательным, но таким чутким. Благодаря Юрию Григоровичу осуществилась давняя, ещё детская, и казалось, такая нереальная мечта – станцевать Спартака.

К премьере готовили два состава исполнителей. Но на одной из последних репетиций исполнитель партии Спартака Ильдар Маняпов получил травму и не смог выступить, его заменил Алексей Шлыков из Краснодара, хорошо вписавшийся в стилистику и атмосферу уфимского спектакля.

На генеральных прогонах побывали многие критики и журналисты. Спектакль, его исполнители прославились ещё до премьерных показов. Но премьера стала венцом огромной работы всего коллектива театра и звездным часом для каждого артиста. Исполнители главных партий оживили и окрасили героев красками своих индивидуальностей. Зрители обсуждали, спорили, высказывали свои предпочтения и симпатии.

Фригия Валерии Исаевой пленяла нежностью, покорностью, глубоко лиричным и проникновенным танцем. Гузель Сулейманова внесла неожиданные нотки в образ – протест, решительность, желание бороться и защитить любимого, что выразилось более темпераментной пластикой. Если Ирина Сапожникова делает Эгину откровенной соблазнительницей, уверенной в своей красоте, то героиня Гульсины Мавлюкасо-

Сцена из балета. В центре Рустам Исхаков – Спартак.
Фото Сергея ГУТНИКА



вой выходит за рамки простой куртизанки. Её Эгина не только неотразима и обаятельна, но умна и коварна. Гульсина в прекрасной профессиональной форме, после рождения дочери её танец стал более глубоким, проникновенным, совершенным и по технике, и по эмоциональной насыщенности.

Красс в исполнении Олега Шайбакова наполнен чувственностью, жадной развлечений, звериной ненавистью, желанием обладать властью, славой, женщиной, богатством... Красс Ильнура Гайфуллина напоминает скорее умную, бездушную машину, четко знающую и выполняющую свои задачи. Оба танцовщика продемонстрировали высокую технику, их стремительные вращения, мощные прыжки играли на образ, вызывая одобрительные аплодисменты зала.

Трудно переоценить роль кордебалета даже в адаптированном к местной сцене варианте. Конечно, гладиаторов, патрициев, легионеров гораздо меньше, чем в Большом театре. Но каждый артист был настолько захвачен идеей спектакля, хореографией, режиссурой, что в целом выстроилось впечатляющая картина и зрители получили возможность насладиться мощью и красотой мужского танца, чем славятся балеты Григоровича.

Огромную работу проделал симфонический оркестр театра под руководством дирижера Германа Кима. Оркестранты прониклись высоким пафосом музыки, донесли до слушателя её внутренний драматизм и накал чувств. Свою лепту в эмоциональную насыщенность спектакля внес хор (главный хормейстер Эльвира Гайфуллина), мастерски и пронзительно исполнив вокализ в финальной сцене «Реквием».

Премьеру «Спартака» в Уфе неслучайно назвали «героической». Она такова и по жанру, и по апофеозу, и по накалу усилий, затраченных труппой. Творение, рожденное в 1968 году, воспринимается очень свежо, актуально. Нельзя же красный плащ Спартака-победителя воспринимать как символ советской эпохи! Наоборот, акцент перенесен на общечеловеческие ценности, вечные чувства и страсти. Стремление к свободе, любовь к женщине, верность, нежность, скорбь в минуту большого горя – всё это близко и понятно каждому сердцу.

Нина ЖИЛЕНКО

Игра в карты, и не только

В Самарском театре оперы и балета состоялась премьера балета «Дама пик», замысел которого родился у нынешнего художественного руководителя самарской балетной труппы Кирилла Шморгонера ещё в конце 90-х годов в пору его работы в Пермском театре. Толчком послужила встреча балетмейстера с композитором Александром Чайковским, написавшим к тому времени фортепианную сонату – своеобразный парафраз на темы оперы «Пиковая дама» Петра Чайковского. На основе этой сонаты и была написана партитура одноактного балета «Дама пик».

Говоря о нынешнем спектакле, нельзя не вспомнить Ролана Пети – «первопроходца» в создании хореографического аналога знаменитого пушкинского сюжета. Сначала он поставил «Пиковую даму» для Михаила Барышникова. А в 2001 году премьера «Пиковой дамы» на музыку Шестой симфонии Петра Чайковского состоялась в Большом театре.

Над нынешней, двухактной, версией «Дамы пик» с хореографией Кирилла Шморгонера в Самаре работали дирижер-постановщик Александр Анисимов, сценограф-постановщик Феликс Волосенков (Санкт-Петербург) и художник по костюмам Елена Соловьева. Для этой постановки Александр Чайковский, похоже, не дописывал никаких музыкальных номеров, и балетмейстер просто подбирал из одноактной партитуры подходящие фрагменты для новых мизансцен. Только этим можно объяснить многократные повторы одних и тех же мелодий, например из пасторали «Искренность пастушки» и дуэта Лизы и Полины.

Постановка решена в традициях драмбалета. Двухактная версия получилась драматургически рыхлой и растянутой за счет второстепенных эпизодов, а её музыкальная партитура не производит впечатления скрупулезно выверенной и монолитно скрепленной с пластическим абрисом большинства мизансцен. К сожалению, пластическая лексика и композиционное построение многих мизансцен «Дамы пик» напоминают пережевывание устоявшихся приемов хореодрамы. Неслучайно во время спектакля нельзя отделаться от мысли, что многое из того, что видишь, уже было: то в «Аноте» – сцена в Летнем саду, то в «Маскараде» – сцена бала.

Второй акт балета, где преобладают действенные эпизоды, смотрится выигрышнее первого с его многочисленными дивертисментами. Дуэтные сцены Германа и Графини, в которых она предстает жутковатым фантомом в плотно облегающем тело трико и с туго забранными волосами, ближе всего к современным тенденциям балетной пластики. Однако и визуально, и по хореографии они до боли напоминают аналогичные сцены из балета Ролана Пети. Что же касается Германа, то он часто воспринимается двойником Хозе из «Кармен-сюиты» Альберто Алонсо. Реальные события в спектакле постоянно перемежаются с иллюстративными эпизодами и видениями – в основном в воспаленном воображении Германа.

Умение выразить средствами хореографии высочайший накал страстей – особый дар. Шморгонер обошелся без инскаюзаний, представив на сцене натуральный половой



Екатерина Первушина – Лиза,
Виктор Мулыгин – Герман.
Фото Елизаветы СУХОВОЙ

акт, венчающий страстное свидание Германа и Лизы. Герман Виктор Мулыгина, который на протяжении всего спектакля не расстается с мрачным и даже зловещим выражением лица, продлевает всё особенно эффектно: в порыве страсти он в буквальном смысле слова насылует трепещущую Лизу, распластывает её на столе. У более романтического Дмитрия Пономарева эта мизансцена выглядит как неловкость, которую нужно побыстрее проскочить. Но в обоих случаях данный эпизод выглядит как корявая пошлость.

С танцами все исполнители справляются отлично – стилистика Шморгонера им хорошо знакома и понятна. Из двух Германов можно отдать предпочтение Владимиру

Мулыгину, который, благодаря свойственной ему танцевальной энергетике, добавляет действию внутреннего нерва. Герой Дмитрия Пономарева более лиричен и не столь inferнален. Екатерина Первушина создала свой очередной лирический образ, которому все-таки не достает драматизма. Ксения Овчинникова успела в двух премьерных спектаклях показаться в таких, казалось бы, несовместимых по характеру ролях, как Лиза и старуха Графиня, но большее впечатление произвела в партии молодой героини. Зато Анастасия Тетченко предстала практически идеальной Графиней.

Предложенное Феликсом Волосенковым оформление не вполне сочетается со вторым – мистическим планом постановки: мешает жесткий прессинг его чрезмерно насыщенной цветовой гаммы. Костюмы Елены Соловьевой соответствуют эпохе, они не громоздки и, как показалось, удобны для танцев.

Дирижер-постановщик спектакля Александр Анисимов мастерски интерпретирует партитуру Александра Чайковского. Оркестр под управлением маэстро способствует выигрышному представлению кульминаций спектакля. Но одного только звучания оркестра оказалось недостаточно, чтобы придать нужный эмоциональный тонус таким эпизодам, как сцена у Канавки и финал, хореографии которых не достает внутреннего нерва.

Сегодня современную хореографию в Самаре, где никогда не видели ни Баланчина, ни Ноймайера, не говоря уже о других, более радикальных современных хореографах, олицетворяют исключительно спектакли Кирилла Шморгонера. «Дама пик» – еще один спектакль, который по своей хореографической стилистике является по существу двойником поставленных им же «Щелкунчика» и «Ромео и Джульетты».

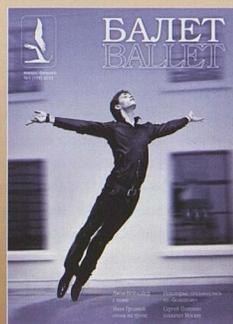
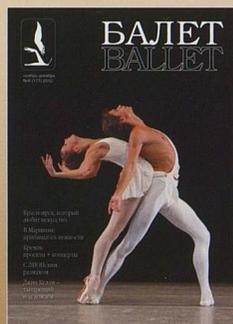
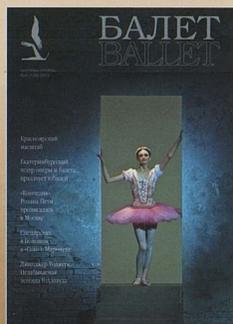
Валерий ИВАНОВ

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

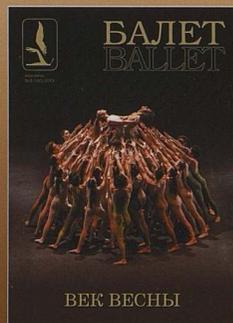
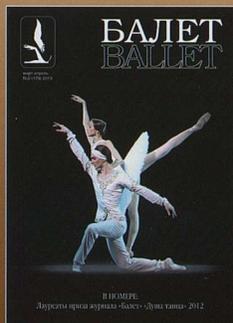
Информация о всех важных
событиях в хореографии

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



Тамара Туманова.

Совершенное искусство Тамары Тумановой

«У неё – грандиозная русская манера, необыкновенная сильная техника и чудесная красота».

А.Хаскелл

По мнению очевидцев, в облике Тамары Тумановой идеально воплотился образ русской балерины – эффектной, лиричной, виртуозной и драматичной. История же её появления на свет – в товарном вагоне между Екатеринбургом и Тюменью 2 марта 1919 года – упоминалась во всех публикациях, что придавало её имени еще больше экзотики. Её артистическое становление и всё последующее творчество было непосредственно связано с традициями русской балетной школы, её педагогами и хореографами – О.Преображенской, Д.Баланчиним, Л.Мясиним, М.Фокиным, Б.Нижинской.

Вместе с родителями, Владимиром Хасидовичем и Евгенией Тумановой-Хасидович, Тамара покидает Россию в раннем возрасте, но на протяжении всей своей жизни остается, уже будучи американской гражданкой, русской балериной, неразрывно связанной с русским искусством, участвуя в русских балетных компаниях, исполняя репертуар русских хореографов, а позднее – встречаясь с российскими артистами. В фильме «Частная жизнь Шерлока Холмса» Б.Уайлдера она сыграла балерину императорского театра на изысканно-выразительном русском языке, не требующем перевода, тем самым наглядно продемонстрировав свое происхождение.

После нескольких лет скитаний по «странным странам Востока» (по выражению одного американского репортера) семья оседает в Париже. Евгения Хасидович сразу же приводит дочь в студию знаменитой балерины и педагога Ольги Преображенской, которую приходится упреждать принять Тамару по причине её малых лет. Однако самая юная ученица Преображенской быстро делает успехи и уже через полтора года получает приглашение от Анны Павловой выступить с сольным номером на гала-концерте в огромном театре «Трокадеро» (теперь «Театр де Шайо»). Павлова, просматривая учениц своей коллеги по Мариинскому театру, заметила маленькую фигурку, уверенно вертящую фуэте, и подумала, что перед ней карлик, так по-взрослому держала себя шестилетняя Тамара.

В «Польке» на музыку Лядова и в хореографии Преображенской состоялась дебют, встреченный шумной овацией зала. Видный английский историк балета Арнольд Хаскелл впоследствии вспоминал: «Я помню тот концерт. Не потому, что она танцевала прекрасно и то, что мое пророчество её блестящего будущего сбылось, но потому, что её первое появление было встречено смехом. Она явилась самой крохотной фигуркой, доселе виденной мною в балетной пачке, и, кроме того, её волосы на макушке были убраны в огромный бант».¹ Именно Хаскелл впоследствии назовет Туманову черной жемужиной русского балета,² и с этим эпитетом она войдет в историю.

Тамара считалась одной из самых одаренных и любимых учениц Преображенской, унаследовав её лирический дар и крепкую виртуозную технику. К семи годам она легко и безукоризненно делала фуэте, а впоследствии отличалась феноменальным балансом, о котором один из её партнеров, Юрий Зорич, писал в своей книге воспоминаний: «Мы восторгались её устойчивостью и шутя говорили, что когда Тамара возьмет свой баланс в позу арабеска, то можно выйти из театра, пообедать и вернуться обратно, найдя Тамару незлыблемой в той же позе».³ Видимая легкость достигалась ежедневным упорным трудом, целеустремленностью и поистине религиоз-

ной преданностью избранному искусству. В одном из интервью Туманова вспоминала, как в начале своей карьеры упала в обморок после бесконечного количества вращений.

Преображенская предложила Тамаре принять сценическое имя Тумановой, сократив девичью фамилию её матери, эту же фамилию впоследствии приняли и её родители (август 1943 г.). Следующий серьезный ангажмент случился, когда Тамаре едва исполнилось десять лет. В марте 1929 года на сцене Парижской оперы на нее был поставлен балет «Веер Жанны» на музыку современных французских композиторов (Орика, Мийо, Пуленка, Равеля, Шмидта) и в сценографии М.Лорансен. Премьера была встречена с энтузиазмом публикой и критикой («с четырнадцатью рецензиями на первых полосах газет»,⁴ вспоминала потом Евгения Туманова). И в продолжение двух лет Тамара демонстрировала свои знаменитые фуэте на верхушке сооруженного веера в «Вальсе» Ж.Ибера при оглушительном одобрении публики, неизменно бисуруя. В той же самой программе были выступления таких звезд, как Карлотта Замбелли в шоу «Впечатления от мюзик-холла» в хореографии Нижинской, Ольга Слесивцева с балетом «Пери» и знаменитое немецкое сопрано Лотти Леманн.

В двенадцать лет Туманова становится ведущей танцовщицей только что созданной труппы «Русский балет Монте-Карло» при посредстве Джорджа Баланчина, увидевшего её на уроке в студии Преображенской и немедленно ангажировавшем её на положение прима-балерины. Туманова называла появление Баланчина счастливым случаем и вспоминала позднее: «Думаю, что Бог в тот момент послал ангела, когда Баланчин произнес «Я беру тебя со мной и я сделаю всё, что возможно».⁵ Она вдохновляла хореографа на создание балетов «Котильон» (Э.Шабрие – К.Берар), «Конкуренция» (Ж.Орик - А.Дерен), «Мещанин во дворянстве» (Р.Страус – А.Бенуа) и в них предстала одной из самых совершенных выразительниц его стиля. Баланчин, несмотря на юный возраст балерины, увидел в ней грусть и печаль, что нашло отражение в создаваемых на нее балетах. Критики называли её серьезной, трагичной, впечатлительной, коллеги – драматичной, мистичной, по-своему грустной. Тамара Чинарова-Финч, соученица и коллега Тумановой, вспоминает тот период: «Не было никакого сомнения, что Тамара Туманова – подающий надежды гений. Она имела оборвочительную ауру мистицизма вокруг себя. На нее было приятно смотреть, тёмноволосую с чудесными грустными глазами, движениями, полными глубокого смысла».⁶

Русские балеты периода 30-40-х годов в различных их состояниях (сначала «Русский балет Монте-Карло», затем «Русский балет полковника де Базилля», «Оригинальный русский балет» и т.д.) были переполнены интригами и драмами. К тому же по причине малолетства балерин их сопровождали мамы, среди которых по статусу и опыту главенствовала Евгения Туманова, или, как её все называли, «мама Туманова». Как напишет Тамара Чинарова: «Тамара была безусловной звездой, а её мама – некоронованной королевой всех наших мам».⁷ Она не расставалась с Тамариными пунтами, нося их всегда под мышкой, потому что ещё в Парижской опере в Тама-

рных туфлях было обнаружено битое стекло. Будучи правой рукой своей дочери, мама Туманова не только была её костюмером, гримёром, помощником осветителя и главным менеджером, она причисляла и себя к профессии своей дочери, и была знаменита такими фразами: «Мы сегодня сделали 64 фуэте!» или же, в случае неудовольствия, «Мы сегодня не будем делать фуэте».⁸

После окончания первого сезона главным балетмейстером «Русского балета Монте-Карло» назначается Леонид Мясин, к тому времени уже самый знаменитый балетмейстер Европы. Не без судебных разбирательств Баланчин забирает Туманову в свою новую компанию «Балеты 1933», где на нее создаются «Мощариана» (П. Чайковский — К. Берар), «Сновидения» (Д. Мийо — А. Дерен) и «Празднества» (А. Соре — А. Дерен). Балеты не нашли понимания у тогдашней критики по причине их новаторского стиля, «что-то шокировало, что-то повергало в скуку, что-то было необычно»,⁹ считала Чинарова-Финч. Как объясняла впоследствии сама Туманова, «Балеты 1933» года имели не популярный, а художественный успех.¹⁰ Когда же за неимением финансовой поддержки компания распадается и Баланчин уезжает в Америку в надежде, что за ним последует и Туманова, де Базил уговаривает её вернуться на прежнее положение балерины.

По возвращении ей приходится делить свои прежние роли с Ириной Бароновой. Так образуется знаменитое трио «Эбби-балерин» — 13-летняя Тумановой, Бароновой и 15-летней Татьяны Рябушинской, с коммерческим прицелом на американскую аудиторию, куда «Балет Монте-Карло» отправляется в свой первый гастрольный тур. Они были совершенно разные, и каждая уже имела свой собственный стиль: «Между ними не было конкуренции, поскольку каждая в своем роде была уникальна для зрителя, и они отличались друг от друга, как времена года»,¹¹ — считал коллега и близкий друг Тумановой Ю. Зорич. В танце Тумановой преобладали драма и грусть, Баронова (также любимая ученица Преображенской) отличалась безупречной техникой и актерским мастерством, Рябушинская (гордость студии Матильды Кшесинской) — легкостью прыжка и радостным темпераментом. Сама Туманова впоследствии называла эпитет «эбби-балерин» «зубной болью» и рекламной уловкой предприимчивого де Базиля, считая, что к тому времени они уже были состоявшимися танцовщицами, а не детьми.

В 1932 году Леонид Мясин ставит сюрреалистический балет «Детские игры» (Ж. Бизе - Х. Миро), где с блеском использует головокруглую технику вращения Тумановой в роли Волчка. Позднее она вводится в балеты «Хореартум» на музыку Брамса и «Юнион Пасифик», на роль «бойкой» Мексиканки (балет на американскую тему, прославившийся тем, что в его массовых сценах принимала участие Марлен Дитрих, восхищенная талантом Мясина). В балете 1935 года «Публичный сад» (В. Дуклакский — Ж. Люрса) она выступит в одной из своих первых драматических ролей — в дуэте Бедной пары, чей танец станет олицетворением социальной темы балета и выделялся особой трагической нотой.

В возобновленной специально для Тумановой «Треуголке» (М. де Фалья — П. Пикассо) обнаруживается комедийный дар балерины, «искрометный и изнеженно-темпераментный», по словам взыскательного критика Э. Денби. В разборе балета он особое место уделяет «беспокойному сокрушительному ритму её танца, напору, страсти и естественной выразительности движений».¹² Туманова оказывается прекрасной исполнительницей характерных танцев, обучившись искусству фламенко у великой Аргентиниты, которую наряду с Анной Павловой называла своим танцевальным эталоном. Сохранилась голливудская киноверсия 1941 года «Испанского капричио» (переименованное в фильме «Испанской фиестой») на музыку Римского-Корсакова, где Туманова в экспрессивном дуэте с Мясиним демонстрирует головокруглый вихрь испанских танцевальных номеров, а крупные планы дают представление о неотразимом внешнем облике балерины.

Художественным откровением становится «Фантастическая симфония» Мясина на музыку Г. Берлиоза в оформлении К. Берара. Ес-

ли в работах Баланчина отчетливо выявились техническое совершенство и сценическая харизма балерины, то у Мясина, особенно в роли Возлюбленной, раскрывался подлинный драматический талант Тумановой. Роль стала одной из центральных в карьере балерины. Критик журнала «Танец» А. Чужой писал: «С бледным лицом, обрамленным темными волосами, она плавно скользит посреди призрачных фигур подобно недоступному идеалу красоты и совершенства».¹³

С середины 30-х «Русский балет Монте-Карло» разделяется на две конкурирующие между собой компании — де Базиля и Мясина - Денхема, а балеринам обеих трупп приходится переходить из одной в другую и по артистическим, и по финансовым причинам, и по соображениям всеисильного импресарио Сола Юрка. Сначала Туманова выступает с компанией де Базиля, затем, после перерыва, переходит в новую антрепризу Мясина — Денхема «Балет Монте-Карло», принимая участие в «Битве Балетов» 1938 года на сцене лондонского «Друри Лэйн» (когда обе конкурирующие компании де Базиля и Мясина, к восхищению поклонников, представляли свои сезоны одновременно в близлежащих театрах). Такие переходы не могли не сказаться на качестве её выступлений, которые становятся не всегда ровными и зачастую не устраивают критику, что, возможно, повлияло на возникновение параллельной актерской карьеры.

В 1939-м в Нью-Йорке Туманова пробует свои силы в бродвейском мюзикле «Звезды в ваших глазах», где у нее, помимо шести танцевальных номеров в балетном стиле, встречены неопытной бродвейской публикой с большим энтузиазмом, состоялась первая «говорящая роль», ставшая прообразом целой галереи драматических ролей.

В декабре того же года она возвращается в балет, присоединившись к де Базилю, чья компания к тому времени носит название «Русский балет Ковент-Гардена», и отправляется вместе с ней в гастрольный тур по Австралии. Там она беспрепятственно завоевывает любовь и поклонение публики, и репортеры описывают забавный случай, чуть не оставивший её без балетных туфель, когда новоспеченные австралийские балетоманы разобрали их на сувениры. Она танцует классический репертуар (сцены из «Лебединого озера» и «Спящей красавицы»), фокинские балеты «Видение Розы», «Жар-птицу» и «Петрушку» (где её Балерина была выделена критикой своей «блестящей пикантностью»),¹⁴ балеты-симфонии Мясина, особенно полюбившиеся австралийцам. Гастроли заканчиваются в сентябре 1940 года премьерой «Коппелии» и дебютом Тумановой в партии Сванильды.

Возвратившись в Америку, она выступает с сезонным ангажементом с уже переименованным «Оригинальным русским балетом де Базиля», где приглашенный туда Баланчин ставит на нее «Балюстраду» на скрипичный концерт Стравинского. Его авторы — Баланчин, Стравинский и Челищев — назвали «Балюстраду» бриллиантовым ожерельем для Тумановой, её костюм — черная пачка, корона и туфли — были полностью покрыты камнями, в котором она сверкала отточенностью разнообразных и сложнейших приуэтов и арабесков и шокирующих по тем временам поддержках двух партнеров.

Премьера состоялась в январе 1941 года в нью-йоркском «Театре на 51-й улице». За дирижерским пультом стоял Стравинский. Немного позднее в одном из интервью Туманова скажет, что композитор считал этот балет самым значительным в своей карьере.¹⁵ Но по причине окончания контракта и ухода Тумановой в компанию Денхема «Балюстрада» прошла только три раза и за неимением замены исчезла из репертуара. По желанию Баланчина она также танцевала «Серенаду» (ставшую впоследствии автографом Нью-Йорк Сити Балле) и с успехом выступала с этим балетом по городам США.

В компании Денхема она участвует в премьерах балетов Мясина «Лабиринт» и «Саратога» на сцене Метрополитен-Опера, «Черного лебедя» из 3-го акта «Лебединого озера» (впервые представленного американской аудитории) и «Коппелии». Э. Денби писал в рецензии на «Черного лебедя»: «В её танце олицетворяется борьба между жизнью и смертью. Танец может быть и другим, но я не пред-

ставлю, что он может быть более величественным».¹⁶ В партии Сваильды Туманова вновь демонстрирует свой неподражаемый комедийный талант, который также находит одобрение у Денби: «Она приоткрывает свой дар комедии, такой же естественный, как и у великой Даниловой; её балетная пантомима и танцевальный стиль замечательно уникальны благодаря её прекрасному интеллекту».¹⁷

Кинобалет «Испанская фиеста», создавший замечательную рекламу компании и её артистам, открыл дорогу в Голливуд. Её дебют в игровом кино состоялся в 1943 году вместе с кинодебютом Грегори Пека (актера известного до этого только театральной публике) в патриотической ленте военного времени «Дни славы» (режиссер Ж.Турнье), где её актерский талант раскрылся легко и непринужденно. Она сыграла балерину Большого театра, выступающую на линии фронта и случайно попавшую к партизанам, возглавляемым Пеком. В своем первом игровом фильме Туманова не танцевала, но каждое её появление в кадре становилось особенным и незабываемым, причем позднее она вспоминала, что ей приходилось приглашать эмоции в крупных планах, что было отлично от привычных ей балетных эмоций. В рецензиях на фильм Туманову называли «прекрасной актрисой», и в целом он был отмечен «теплотой и артистизмом».¹⁸ Вскоре после съемок она выходит замуж за сценариста и продюсера фильма Кейси Робинсона, переезжает в дом мужа в Лос-Анджелес, но, по настоянию мамы, вновь возвращается в балет.

С середины 40-х годов Тамара Туманова выступает в качестве приглашенной интернациональной звезды. В Америке она танцует в Театре балета (впоследствии Американский театр балета) и в «Балете Сан-Франциско». В Театре балета она работает с Б.Нижинской над новой работой «Время урожая» на музыку Г.Веняковского, премьера которого состоялась в Метрополитен-Опера. Денби пишет розгромную рецензию на балет, назвав его «серией пускающих пыль в глаза пассажей для классической балерины [...] в брутально-акробатической манере».¹⁹ Присутствующий же на спектакле Баланчин очень высоко отзывался о танце Тумановой, сравнил его с игрой на скрипке, что являлось высшей похвалой балетмейстера – профессионального музыканта.

В Сан-Франциско она выступает в классическом репертуаре – Одетте из «Лебединого озера», па де де из «Дон Кихота» (бравурная версия которого станет её визитной карточкой), на нее ставится полная версия «Коппелии». Американская публика обожествляет Туманову, и образ белого Лебеда Тумановой вдохновит популярного художника Джозефа Корнелла на создание поэтических коробок-коллажей, посвященных ей.

В 1947 году Парижская опера открывает свой первый послевоенный сезон, и Тамара Туманова возвращается на несколько месяцев туда, где она начинала, о чем всегда вспоминала с неизменной любовью. Там она танцует «Жизель», «Лебединое озеро», «Коппелию», и Баланчин, тогда же приглашенный на пост главного балетмейстера, возобновляет для нее «Поцелуй феи» и ставит «Хрустальный дворец» на музыку Ж.Бизе (впоследствии «Симфония де мажор»), где демонстрирует Туманову («своей дорогой Тамарочку») в облике звезды балетной труппы Парижской оперы. Туманова говорила, что, танцуя одажи, она чувствовала себя на небесах. Публика была в восторге. «Движения, созданные Баланчиным, и медленное *genreverse* в самом конце повергали зрителей в молчание



и затем в гром аплодисментов и криков».²¹ – отмечал один из критиков. Это был последний балет Баланчина и Тумановой, одной из самых совершенных муз балетмейстера, безупречно воплощавшей классическую свободу, грацию, экспрессию и блеск его хореографии.

В своих многочисленных интервью Туманова не переставала отдавать дань Баланчину как хореографу и наставнику в подготовке классического репертуара. Так, партия Жизели, впервые исполненная ею в возрасте семнадцати лет, со временем стала вершиной её творчества и, по её словам, частью её самой. Глубину раскрытия роли она приписывала Баланчину, его пониманию оттенков и нюансов хореографии балета и долгим осмысленным репетициям с ним. В 1949 году, выступив в балете с компанией «Балет маркиза де Кузваса» на сцене «Театра де Шайо», она получает «Гран-при де

Жизель» – бронзовую статуэтку-слепок своих руки и стопы из рук Президента Франции в знак признания её Жизели. Стремление к совершенству семнадцатилетней Тумановой, как-то высказанное американскому репортеру – «танцевать лучше из года в год»,²² вознаградило в полной мере.

В 1950 году в Парижской опере ставится «Федра», балет-трагедия на музыку Ж.Орика, в постановке и сценографии Ж.Кокто и хореографии С.Лифаря. Эта роль, специально задуманная Кокто на Туманову, считавшего её великой балериной и трагедийной актрисой, продолжила ряд драматических персонажей и наряду с Жизелью стала одной из самых знаменитых в её репертуаре. В странах Латинской Америки, где Туманова постоянно гастролировала с середины 50-х и до конца 60-х, Федра и Жизель в её исполнении пользовались огромной популярностью, чему немало способствовали темперамент и восприимчивость публики, тонко чувствующей ярко выраженный драматизм проживаемых ею ролей.

Другой работой Лифаря и Тумановой стал балет «Неизвестная», где Лифарь исполнил роль солдата, а Туманова – партию Смерти, со сложнейшей хореографией. Позднее, когда балерина стала выступать с сольными концертами, к её репертуару прибавился еще один балет Лифаря – «Ромео и Джульетта» на музыку Чайковского, концовка которого была переделана самой Тумановой, посчитавшей, что во время создания балета у Лифаря не было «особого драматического накала».²³ После просмотра её варианта Лифарь написал, что не видел лучшей Джульетты. Она не только исполняла номера собственного сочинения в сольных концертах, но и поставила несколько танцев для своих выступлений в операх театра «Ла Скала».

В 1951 году балетмейстер «Ла Скала» М.Вальман ставит балет-драму «Легенда об Иосифе Прекрасном» на музыку Р.Штрауса, в декорациях Д. Ди Кирико, где Тумановой вновь предоставляется возможность выразить «натуральную экспрессивность» и «беспокойный сокрушительный ритм, напоминающий Мэри Вигман»²⁴ (некогда случайно восхищавшие Э.Денби) в роли Жены Потифара, и в Вальман (продолжательницы вигмановской школы) она встречает одного из хореографов, способных передать экспрессивную грань её таланта.

Выступления с Лондонским фестивальным балетом (теперь Английский Национальный балет) проходят по приглашению А.Долина, чрезвычайно ценившего Туманову, как балерину и друга. На сцене лондонского театра «Стола» она танцует «восхитительную»²⁵ Жи-

зель, па де де из «Дон Кихота» и «Лебединое озеро». Долин также поставил специально на нее номер на музыку М.Бруха.

В 1952 году она сыграла боготворимую ею Павлову в биописе о жизни Сола Юрока «Поём сегодня вечером». Туманова, подобно Павловой, была одной из любимых балерин импресарио и единственным кандидатом на роль великой балерины. В целом фильм разочаровывал, хотя и явился откровением для молодых артистов и музыкантов того времени, среди которых был юный пианист Ван Клиберна. Урезанные танцевальные номера и особенно балет «Осенние листья» (в хореографии самого первого партнера балерины Д.Лишина), а вместе с ними и экранное время Тумановой оказались особенно невосполнимы. Туманова танцевала «Умирающего лебеда», «Стрекозу» и отрывок из «Осенних листьев» в точно воссозданных костюмах и с легкостью и выразительностью их оригинала. Еще в 1940 году, во время выступлений в фокинских балетах в Австралии, где Павлова оставила неизгладимый след, искусство Тумановой было отмечено мельбурским критиком: «Её танец необыкновенно уверен, но чувствителен и неровен в одно и то же время. На в нем есть нечто, что многие сочтут более драгоценным: то трепетное, «птичье» качество, бывшее сущностью танца Павловой».²⁶ В фильме «Умирающий лебедь» исполнялась в чуть измененном варианте Лишина, но Туманова была знакома и с оригинальной версией, выучив её с Фокиным, и впоследствии пользовалась огромным успехом, танцуя фокинского «Лебеда» в Нидерландах.

В фильмах Туманова играла преимушественно балерин, наделенных сильным характером и непревзойденным шармом. В 1954 году она сыграла французскую актрису мюзик-холла начала XX века Габриэлю Дэлес в известном фильме-мюзикле «Глубоко в моем сердце» (режиссер С.Донен), изобразив карикатурный портрет мюзик-холльной дивы.

В фильме-балете Джина Келли «Приглашение на танец» (получившем «Золотого медведя» на 6-м Берлинском кинофестивале в 1956 году) она продолжила серию экзотичных киноролей в образе соблазнительной Девушки на лестнице. Туманова исполняла джазовый номер со звездой голливудских мюзиков Келли, блестяще владея техникой джаз-танца с синтезом элементов классического стиля в удлинённых линиях арабеска и выразительной актерской игрой.

В 1965 году Альфред Хичкок, «обожавший», по словам Тумановой, «её мир»,²⁷ пригласил её на роль коварной чехословацкой ба-

лерины в триллер «Разорванный занавес». Являясь одной из ключевых фигур сюжета, она, в конце концов, выслеживала героя во время бесконечных замедленных вращений своих знаменитых пируэтов. Хичкок преклонялся перед балериной и таким невероятным моментом, со свойственным ему юмором, салютовал её легендарной славе.

Продолжая тему, мастер комедии Билли Уайлдер снимет её в роли «великой Петровны» в фильме 1970 года «Частная жизнь Шерлока Холмса». Она была превосходна в образе царственной звезды балета, но для самой Тумановой фильм стал прощанием со сценой и экраном – им она завершала свою танцевальную и кинематографическую карьеру, приняв решение уйти на высоту. Финальное выступление «великой Тумановой» состоялось на сцене лондонского «Колизеума» в одной из её любимых ролей – Одетты из «Лебединого озера».

Тамара Туманова по праву пользовалась безграничной любовью и популярностью публики. Ею восхищались Марк Шагал, Игорь Стравинский, Жан Кокто, Хуан Миро, Герберт фон Караян, Джоузеф Корнелл. Критика же зачастую была к ней строга и несправедлива, не всегда принимая её виртуозную технику и независимое прочтение классики. Но талант и упорная работа Тумановой постоянно преодолевали критические нападки, приближая её к желанному совершенству.

В 1959 году Преображенская, увидев Жизель Тумановой на сцене Парижской оперы, в восхищении и в знак признания дарит ей свои бесценные сценические костюмы, перевезенные ею из Санкт-Петербурга. Тогда же Тамара Туманова получает еще одну награду – приз А.Павловой за заслуги в создании образа Жизели из рук Лифаря, партнера другой великой Жизели – О.Спесивцевой. Неумолимый пропагандист балета А.Хаскелл, видевший и Павлову, и Спесивцеву, и с самых первых детских выступлений следивший за развитием таланта Тумановой, так характеризовал одну из её самых совершенных ролей: «Наконец Туманова предоставила нам возможность увековечить свое выступление в ряду великих русских балерин прошлого. Она проделала полный путь, единственно возможный, от интуитивного очарования ребенка-балерины к осмысленному исполнению великой русской ballerina assoluta. Жизель Тумановой явилась образцом».²⁸

Юлия УКОЛОВА

Примечания

1. Haskell A.L. Balletomania. L., 1935. P. 261.
2. Dolin A. Autobiography. L., 1960. P. 157.
3. Зорич Ю. Магия русского балета. Пермь, 2004. С. 79.
4. Tracy R., Delano S. Balanchine's Balletinas. NY. 1983. P. 48.
5. Ibid. P. 47.
6. Tchinarova Finch T. Dancing into the unknown. 2007. P. 36.
7. Ibid. P. 58.
8. Tchinarova Finch T. Op.cit. P. 58.
9. Tchinarova Finch T. My dancing years. Part 2 // Dance Chronicle. Vol. 27. 2004. P. 255.
10. Mason F. Tamara Toumanova (1919-1996) // Ballet Review. 1996. P. 45.
11. Зорич Ю. С. 78.
12. Denby E. Dance Writings. L., 1968. P. 267.
13. Garcia-Marques V. The Ballets Russes. N.Y. 1990. P. 167.
14. Sydney Morning Herald. 1940. March 6th. P. 17.
15. Mason F. Tamara Toumanova (1919-1996). P. 55.
16. Denby E. Op.cit. P. 80.
17. Ibid. P. 80.
18. Griggs J. The films of Gregory Peck. L., 1984. P. 33.
19. Denby E. Op.cit. 302.
20. Buckle R. George Balanchine. L., 1988. P. 166.
21. Tracy R., Delano S. Op.cit. P. 53.
22. Barry E. Russian Prima Ballerina 'Adores to Dance in Chicago' // Chicago Sunday Tribune, 1936, May 3. P. 7.
23. Григорович Ю. Золотое яблоко Сергея Лифаря. // Независимая газета. 1996. № 190. 10 октября.
24. Denby E. Op.cit. P. 267.
25. Dolin A. Autobiography. L., 1960. P. 241.
26. The Ballets Russes in Australia and beyond. 2011. P. 38.
27. Lesser W. The Amateur. 1999. P. 192.
28. Ballet Decade. L., 1956. P. 49.

Ключевые слова

Туманова, Преображенская, Павлова, Балачин, Мясин, «Русский Балет Монте-Карло», «Русский Балет полковника де Базиля», «Бэби-балерины», русская балетная школа, Голливуд, Хаскелл, Денби, Долин, Чинарова, Баронова, Рябушинская.

Key words

Toumanova, Preobrajenskaja, Pavlova, Balanchine, Massine, Ballets Russes de Monte Carlo, Colonel de Basil's Ballets Russes, baby-ballerinas, Russian school of ballet, Hollywood, Haskell, Denby, Dolin, Baronova, Riabuchinskaja, Tchinarova.

Краткая аннотация к статье

Анализ творческой деятельности балерины русского зарубежья Тамары Тумановой (1919-1996), известной на Западе под эпитетом «черная жемчужина русского балета».

В основе статьи – интервью-воспоминания самой Тумановой и её коллег по профессии, статьи и книги видных западных критиков А.Хаскелла и Э.Денби, немногие опубликованные интервью с ней российских деятелей искусства (Ю.Григоровича и М.Мейлаха).

Summary of article «The Perfect Art of Tamara Toumanova»

Analysis of the artistic life of Tamara Toumanova (1919-1996), the «Black pearl of the Russian Ballet». The article is based on the interviews of Toumanova, books by her colleagues, articles and books by A. Haskell and E. Denby, articles by Yury Grigorievich and Michail Mejlah, published in Russia.

Коротко об авторе

Юлия Уколова, театровед, живет в Лондоне.

E-mail: yulia_ukolova@yahoo.co.uk

About the author

Yulia Ukolova – theatre historian, lives in London.

E-mail: yulia_ukolova@yahoo.co.uk

Нужен ли балету ПРОДЮСЕР?

Редакция журнала продолжает обсуждать на своих страницах важную для балетного театра тему: «Продюсер и менеджер в современном театре». Предлагаем читателям размышления на эту тему **Сергея ДАНИЛЯНА** («Ардани артистс менеджмент») и диалог двух представителей Екатеринбурга **Олега ПЕТРОВА** и **Ирины ЛИСОВЕЦ**.

Сергей ДАНИЛЯН. Мой практический опыт работы в государственном театре относится ко второй половине 80-х прошлого столетия, поэтому мне сложно судить о том, насколько изменилась специфика работы топ-менеджеров в государственном театре, не хватает практических навыков и даже знаний, в частности законодательных актов, регулирующих функции руководителя в государственном культурном учреждении. Всё, что я могу сказать, это чисто мои наблюдения за тем, каким образом изменились качественно функции топ-менеджеров в государственном театре. Но мои практические навыки и опыт в области частного бизнеса, основанного на многолетнем опыте работы вне России, на самом деле помогают мне понять функциональные особенности в новых экономических и даже политических реалиях. Не будем забывать, что конец 80-х это ещё другая страна, в которой мы жили. Понятие «продюсер» для России и её культурного пространства достаточно новое, хотя если оглянуться назад, то непосредственно функции продюсера выполнялись как регулируемыми органами культуры, так и исполнительными или, скажем, исполнительскими, в форме театрального учреждения, театра или концертной организации. Существовало понятие «сделать спектакль к дате», органы культуры выступали продюсерами, заказывая драматургам пьесу, композиторам музыку, театрам – непосредственно постановку. Выделялись средства, и за их использование приходилось отчитываться и так далее. Более того, существовал план выпуска новых постановок, который действовал, может, и по иной схеме, но по форме это было то же самое: управляющий орган культуры выделял средства, на которые культурное учреждение – театр или концертная организация – должны осуществить постановку. В современных условиях я знаком с тем, как осуществляются подобные функции, скажем, в США, но за последнее время мне пришлось наблюдать, как в новых условиях осмысливаются новые профессии или их функциональное определение в современной России и её театральной среде. Поскольку специфика нашей работы непосредственно касается музыкального театра, то у нас есть опыт сотрудничества с такими музыкальными театрами России, как Большой, Мариинский, Михайловский, Музыкальный театр Станиславского, Театр балета Бориса Эйфмана, Новосибирский оперный театр. Причем форма сотрудничества с каждым отдельным театром совершенно разная – от совместных постановок до проката за пределами России,



Сергей Данилян. Photo by Jake NABUTOVSKY

как от проката на территории России до агентских функций по формированию художественной концепции перспективного развития творческого коллектива. Это опыт работы в рамках законов, регулирующих международное культурное сотрудничество как в России, так и за её пределами. Опыт огромный и, конечно, в тесном контакте с топ-менеджерами российских государственных театров, от федерального уровня до уровня городских органов управления культуры.

Могу сразу сказать, что всех объединяет одно – преданность делу, которому они служат, – театру и его творческому коллективу. При этом они все до такой степени разные, что с каждым нужно искать индивидуальный язык общения и понимания. При этом я знаю многих более 20 лет и знаю с самой лучшей стороны ещё в те самые древние времена, когда мы не знали ни таких слов, как продюсер или менеджер, ни того, что нам всем самим со временем станет ясно, в чем все-таки смысл избранной профессии. Безусловно, работая в государственном театре, который худо-бедно финансируется государством, быть продюсером и легко, и сложно. Вообще

быть продюсером, это всегда вопрос вкуса в первую очередь, потом уже знаний, навыков и, безусловно, наличие прочных связей в отрасли и не только её внутренней плоскости, но и на международном уровне. В этом смысле с тех пор как мир открылся, стало легче коммуницировать и позиционировать себя и свой коллектив или проект, дабы спродюсировать достойное зрелище.

Помню в свое время независимо от занимаемой должности в административной иерархии театрального учреждения (главный администратор, заместитель директора или директор) мы шутили, что неважно, какую должность ты занимаешь, главное, чтобы администратор был хороший. Сегодня, когда чаще пользуясь словом «менеджер», то суть работы и обязанностей, не говоря уже об ответственности, не меняется, поэтому хороший администратор это тот, кто способен работать на опережение, способен помочь продюсеру в урегулировании всех аспектов производства и эксплуатации того или иного проекта в той степени, когда продюсер будет сфокусирован непосредственно на экономической и художественной составляющей проекта.

Я рад тому обстоятельству, что, вернувшись на российский культурный рынок, у меня появилась возможность вочию увидеть, как функционируют сегодня топ-менеджеры государственных театров, как они решают вопросы в новых экономических условиях, каким образом они строят и регулируют свои отношения в творческом коллективе, что, с их точки зрения, принципиально важно. Это неоценимый опыт для меня, и мне приятно, что и путь, который выбран мной в нашей профессии, пусть и за пределами России, и наш опыт высоко оценивается моими российскими коллегами.

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

Нашу организацию – «Ардани артистс менеджмент» – отличает от других подобного типа, действующих непосредственно в США, прежде всего её многофункциональность. То есть, с одной стороны, мы выполняем непосредственно промоутерские функции для балетной труппы Бориса Эймана, или Мариинского театра, или Балета Монте-Карло, с другой стороны, мы осуществляем совместные постановки специальных проектов с Мариинским театром («Диана Вишнева: красота в движении» и «Диалоги»), или «Отражения» с Большим театром, или, скажем, занимаемся производством (продюсированием) собственных танцевальных проектов, как «Короли танца» (пять программ за пять лет!), или выполняем агентские функции для таких артистов, как Наталья Осипова и Иван Васильев. Каждое направление деятельности для нас дорого, ибо требует индивидуального подхода и отдачи. При этом результат как художественный, так и экономический, могут быть в каждом случае разными, ибо в основе того или иного направления есть вещи, как зависимые от нас, так и неподконтрольные нам.

Понятно одно, что как нашим российским партнерам, так и нам приходится в каждом конкретном случае руководствоваться законодательными актами, регулиющими в первую очередь экономические аспекты на территориях наших стран. Это связано с необходимостью избежать двойного налогообложения, это связано с нормами валютного контроля

на территории России, это связано с актами, регулирующими прием на временную работу на территории США иностранных специалистов, это связано с необходимостью обеспечения страховыми документами как непосредственно наемных работников, так и организуемых публичных выступлений на территории США и за её пределами, включая страховой полис на случай террористического акта, это связано с действующими законодательными актами, регулирующими функции профсоюзов как исполнительских, так и технических, то есть непосредственно сценических работников (от монтажника до бутафора). Наша задача как продюсеров и менеджеров (в зависимости от того, в каком формате осуществляется тот или иной проект) не только знать все эти законы, но и их неукоснительно выполнять. Нет неразрешимых проблем, есть нежелание их преодолевать. Людям дана колоссальная привилегия общаться, чтобы преодолевать проблемы. Конечно, экономические вопросы остаются самыми болезненными, но если ничего не делать, то и они не будут разрешаться. Поэтому я всегда придерживался принципа, что если очень хочется сделать, но недостаточно средств, то лучше сделать, средства появятся. Созданная 20 лет назад в Нью-Йорке в соответствии с корпоративным правом и законодательством, как корпорация индивидуального владения и управления, наша организация сегодня занимает одно из ведущих мест в сфере исполнительских искусств, являясь членом Американской ассоциации исполнительских искусств, при этом она существует как семейный бизнес, в котором кроме меня непосредственно со дня основания участвует моя супруга. Это способствует стабильности бизнеса и достойной имиджевой концепции.

Один из болезненных вопросов для наших российских коллег – это отсутствие так называемого закона о культуре. Хотя я могу ошибаться, входит ли в этот закон самый важный момент – это взаимоотношение между меценатами и культурными некоммерческими организациями, каковыми являются государственные театры. Общеизвестно, что в США отсутствует министерство культуры, как и любые другие регулирующие и управленческие органы культуры, отсюда и отсутствует непосредственное государственное финансирование культуры. Вся поддержка осуществляется за счет частных субсидий, благотворительных фондов, корпоративной помощи, однако эта деятельность регулируется законодательными актами, позволяющими поощрять такого рода поддержку культуры, как и любых иных благотворительных актов. Думаю, что если подобного рода закон будет в России принят, то многим, даже простым смертным, кто любит театр, будет интересно внести свою посильную лепту в поддержку любимого театра или проекта.

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?

Конечно, без знания психологического аспекта работы в творческом коллективе, особенно в таких больших организациях, о которых я написал выше, работать очень тяжело. В больших коллективах с огромным количеством представителей творческих профессий, а именно таковым является музы-

кальный театр, где есть оркестр, хор, оперные солисты, артисты балета, миманс и так далее, работа топ-менеджеров особенно важна, и может не на личном уровне, как на уровне делегированных функций непосредственно через руководителей отдельных творческих подразделений. При самом благоприятном раскладе у топ-менеджеров есть шанс, что им удастся избежать склок и недопонимания, ибо они будут погашены на более низком уровне. Одним из важнейших инструментов топ-менеджера является его информированность, на самом деле руководителям самого высокого уровня надо знать много, практически о каждом, технически обо всём. Иначе легко упустить контроль над конкретной ситуацией и то, что мы называем мисдирект (идти в неправильном направлении) весь коллектив, и, естественно, создать ошибочное общественное мнение.

Роль продюсера и топ-менеджера в формировании труппы.

Могу только сказать, насколько важен для меня лично, как частного продюсера, подбор исполнителей в тот или иной проект. Тут не работает принцип фаворитов, тебе может кто-то нравиться, кто-то вообще несимпатичен, но мне повезло, у нас в проектах всегда участвовали артисты избранные, личности, и каждый приносил с собой свое вдохновение и преданность делу. Примеров тому много, но один не могу не упомянуть - это долгие годы сотрудничества с Дианой Вишнёвой. Мы вместе буквально с самого начала её карьеры с 1995 года, и посмотрите, как много сделано вместе, но ведь это только потому, что она сама непосредственно такая одержимая, преданная делу, которое любит и которому служит. Именно поэтому вокруг нее в её проектах

всегда люди талантливые, к ней тянутся коллеги артисты, её обожают хореографы, а мы только создаем условия для успешной реализации её идей и желаний. Отсюда и достойный результат. Девушка без страха. Таких артистов не так много. Я просто счастлив, творю, что мне повезло, что нас окружают мощные творческие коллективы, выдающиеся артисты, преданные искусству люди. Таким служить просто чести! Но работа топ-менеджеров в государственных театрах по формированию творческих коллективов, конечно, принципиально отличается от наших скромных возможностей, тут даже сравнивать нельзя. Но в какой степени менеджеры должны быть вовлечены в такой процесс, судить трудно. С одной стороны, да, конечно, с другой стороны, это прерогатива непосредственно руководителя творческого подразделения. И тут, к сожалению, могут быть всякого рода перегибы. Не хочу брать на себя ответственность давать какие-либо рекомендации, оставлю этот вопрос открытым. На самом деле весь вопрос в доверии - в какой степени руководитель театра доверяет своему руководителю творческого подразделения. А это уже вопрос из другой области, и тут рецептов нет никаких, подход индивидуальный. Знаю только одно, что за всё спрос с одного - топ-менеджера государственного театра.

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

Конечно, вопрос подготовки кадров, воспитание и обучение будущих менеджеров, продюсеров - вопрос серьезный. Я сам по сей день горжусь своим образованием, которое было признано в США, и считаю РАТИ, как и другие высшие учебные заведения в России, где готовят специалистов в этой области, одним из лучших. Но не буду скрывать, что многому научила непосредственная практическая работа, очень многому. Остаюсь при мнении, что современный продюсер-менеджер должен быть человеком образованным и всесторонне развитым. Например, ни одно учебное заведение не готовит специалистов непосредственно для музыкального театра, а ведь специфика такого культурного учреждения принципиально отличается от любого другого драматического театра или концертной организации. Необходимы специальные курсы по музыкальному театру, необходимо привлекать к практической стажировке в музыкальных театрах будущих профессионалов, иначе они останутся с ограниченными возможностями, и не у каждого хватит желания и усидчивости заниматься самообразованием. Говорю об этом, потому что мне пришлось 23 года назад сделать выбор и понадобилось много времени, чтобы не только понять принципиальное различие в менеджменте, но и обрести необходимые знания. И только сейчас могу сказать, что это было непросто, но какое счастье понимать, что ты смог это сделать.

В свое время я был приглашен прочитать спецкурс, который касался частного предпринимательства в культуре, в частности основанного на моем опыте работы на Западе, но специфика нашей работы - это все-таки музыкальный театр, и какого было мое удивление, когда я понял, что студенты не знают практически ничего о музыкальном театре. Вопрос воспитания будущих профессионалов очень важен, и расширение образовательного курса должно способствовать воспитанию нового типа театральных организаторов, которым будут под силу любые испытания и достижения.

Балетные и театральные принадлежности

Дебют
САЛОН

Товары для занятий:

- хореографии
- балетными 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»)



Олег ПЕТРОВ – заместитель генерального директора Свердловского государственного академического театра драмы; с 1990 по 2010 гг. – арт-директор МУК «Екатеринбургский театр танца», в это же время – профессор кафедры истории искусств Екатеринбургского государственного театрального института.



Ирина ЛИСОВЕЦ – доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры Уральского федерального университета, куратор специализации «Эстетика: арт-бизнес».

Олег ПЕТРОВ. Екатеринбург, где мы живём и работаем, является театральным городом с несколькими известными и в России, и за её пределами компаниями современного танца. Здесь же, и как это ни парадоксально, в классическом университете (ранее – Уральский государственный университет, в настоящее время – Уральский федеральный университет, департамент «Философия») идет обучение по специализации «Эстетика: арт-бизнес».

С поднятыми в дискуссии проблемами связаны и наши вопросы относительно судьбы современного танца на отечественном арт-рынке. Исходя из накопленного опыта обучения арт-менеджменту, а также размышляя о своеобразии российского современного танца (contemporary dance) и практической реализации идей по его развитию, мы задаем вопросы, исчерпывающе ответить на которые вряд ли возможно. Но мы полагаем важным их правильную постановку, которую и задал журнал в начале дискуссии.

Первый и главный вопрос: востребован ли современный танец на российском арт-рынке, есть ли у него публика? Очевидно, что в отечественной художественной культуре прочны традиции классического балета, который пользовался спросом и в нестабильных переходных условиях российской экономики и общества.

Вопрос второй: какая это публика? Кто ходит или захочет пойти на спектакль современного танца, как сформировать свою публику?

Вопрос третий: как «подать» современный танец в условиях достаточно развитой, сложившейся и работающей по отлаженным схемам театральной среды, где, конечно, есть публика для современного искусства, но есть ли перспективы у данс-театра?

Ирина ЛИСОВЕЦ. Перед тем как начать отвечать на эти вопросы, нужно договориться о том, что при всей неопределенности понимания современного танца, особенно в его российском варианте, менеджмент может быть состоятельным лишь при условии внедрения на рынок действительно значимого художественного продукта, цена и ценность которого обуславливают друг друга. Дискуссия об особенностях современного танца, развернутая на страницах журнала, не случайна. Надо понимать, что никакой менеджмент не может внедрить на арт-рынок продукт несостоятельный по своей художественной ценности – даже представленный публике, он не составит впечатления художественного события и скоро уйдет с горизонта. Хотя Станислав Ежи Лец и замечал: есть пьесы слабые настолько, что очень долго не могут сойти со сцены.

Как правило, в современном российском театре происходит совпадение художественного руководителя и менеджера, и данс-театр здесь не является исключением. Это понятно: и человек, определяющий художественную политику театра, и реализующий её менеджер должны знать искусство, которое они «продвигают», горячо желать передать свою любовь публике, которая может в перспективе соответственно заплатить за обретенные чувства и понимание.

Обзревая осуществленные в Екатеринбурге проекты в сфере contemporary dance, вероятно, стоит отметить, что российский вариант этого танца находится в стадии становления, хотя и достаточно активного. Язык, лексика нашего современного танца по преимуществу заимствованы у западных хореографов, и нам ещё предстоит её «русифицировать» и «выразиться» по-своему.

О.П. В этой связи хочу обратить внимание на успешные международные проекты, которые состоялись в период су-

ществования Екатеринбургского театра танца, где современный танец явлен во всей полноте. Я говорю о спектаклях Пала Френака, Карин Сапорта, Одиль Дюбок, Каролин Карлсон. Для екатеринбургских ценителей данс-театра интересными стали и работы Тьерри Маландена, соединившие в себе «старый» и «новый» балет. В монографии об этом хореографе я показываю, что для Маландена танец классический и современный – это единство внешнего и внутреннего движения, хотя они представляют разные миры и системы ценностей и по-разному понимают танцующее тело. Классический танец – это искусственно созданные отточенные позы, переход которых от одной к другой ясен и завершен, и, как замечено исследователями классического балета, акцент ставится на завершении движения. Классический танец – это строгая красота положений, это преодоление плотности, земной тяжести, материальности видимого мира, это абсолютности вертикали, устремлённой к идеальному. Такой танец, как это точно почувствовал Маланден, востребован современным зрителем. Но тело в классическом танце при внешнем физическом совершенстве часто оказывается «погребённым» под натиском пустой механики, и движение такого тела теряет внутреннюю осмысленность.

От современного танца, который не собирается отрываться от «горизонтального» посостороннего мира и сбрасывать его тяжесть, Маланденом берётся не только внешняя естественность тела, его индивидуальная выразительность, но «рваный» ритм, принципы «сжатия – освобождения», «напряжения – расслабления», «падения – подъёма». Современный танец ставит своей целью «разбудить память тела», полагает его носителем информации и его ретранслятором в условиях изменяющегося и далёкого от идеальности мира. В современном танце происходит как бы возвращение к истокам классического, его исходной органике, но переосмысленной заново. Маланден создает тексты, где классический и современный танец взаимодействуют, и публика это оценивает по достоинству, увидев в современной пластике новую выразительность тела и движения.

И.Л. Мне хотелось бы отметить, что и те данс-спектакли, которые были поставлены в нашем театре в современном лексике и которые я видела вместе со своими студентами, например из давних – «Спиной к стене» и «Голод» (Пал Френак), интересны именно неожиданной трактовкой почти классических поз и уникальным рисунком движения. Мои студенты, не являющиеся, как правило, знатоками как классического, так и современного танца, приобщающиеся в ряде случаев к такому искусству впервые, всё-таки почувствовали основательность размышлений хореографа о человеческой судьбе в трактовке тела и пластике современного данс-театра. Новизна пластического образа и будоражила, и направляла к его глубине. Потом, когда мы обсуждали спектакли, и они пытались проговорить своё впечатление, начиная с того, что это не понятно, но понравилось, постепенно приходило понимание. И для меня значимыми были их высказывания о том, что они увидели именно современное, актуальное в подлинном смысле слова искусство, предназначенное не для общества потребления, в котором человек «поедает» всё без разбора, но для интимного переживания, и первоначально шокирующая пластическая форма затем становится ключом для открытия глубин индивидуальности.

В плане маркетинговых усилий, на мой взгляд, ваш театр верно нацупал свою публику и акцентировал привлечение молодежной, студенческой аудитории и в рекламной кампании, и гибко изменяя продажу билетов (на один билет по студи-

денческому могут пройти два зрителя). Понятно, что, определив свою публику, важно определить и специфику «раскрутки» современного танца для российского зрителя, и здесь спасибо вам, Олег Алексеевич, за участие в моём спецкурсе «Основы арт-бизнеса», где вы поделились найденными, точнее, выстраданными технологиями менеджмента современного данс-театра в историческом городе-«заводе», что, конечно, очень непросто в условиях даже нашей продвинутой театральной среды.

Сегодня можно уверенно сказать, что у российского современного танца есть зритель, с которым можно работать и который способен оценить его по достоинству, если речь идет о содержательности и новизне образа.

Публика современного российского танца – человек, желающий глубже и детальнее понять и прочувствовать себя, свои отношения с миром, соответствующий его сложности, способный к постоянной творческой трансформации. И это не только молодой человек, но и «возрастная» публика, не утратившая потребности и способности постоянного самоизменения для встраивания в современность, что, кстати, было заметно по зрителям, заполнявшим зал на ваших спектаклях.

Современный танец современен и своевременен прежде всего потому, что требует и от хореографа-постановщика, и от публики, его воспринимающей, и от менеджеров, его продающих, непрерывной творческой трансформации, изменения своей идентичности в соответствии с актуальной социокультурной ситуацией. Именно сейчас перед российским человеком стоит задача буквально модернизационного прорыва в принципиально другую культуру и общество. А современный танец как раз требует зрителя, не расслабленного негой волшебства невесомого мира, полета воображения, но активного в восприятии пластического рисунка напряженного тела. Вероятно, поэтому и переосмысленная данс-классика оказалась актуальной.

О.П. Как раз учитывая это обстоятельство, наша данс-компания на протяжении всего периода своего развития постоянно приглашала новых, креативных, как сейчас любят говорить, хореографов с очень неожиданным, но и очень интересным видением, правда, западных по преимуществу, за исключением Гедрюса Мацкявичюса, с постановок которого начинался «Балет плюс». Нам были важны профессиональные сложившиеся хореографы, с их небанальным и часто очень неординарным пониманием единства тела, музыкального образа и движения. Как показывает опыт 20-летнего существования Екатеринбургского театра танца, у современной хореографии есть зритель и перспективы за пределами столичных городов, если речь идет о новизне пластического образа. Напомню: в нашем репертуаре была и «Невеста с деревянными глазами» Карин Сапорта, и миниатюры Голейзовского и Якобсона, и реконструкция «Послеполуденного отдыха фавна» Нижинского, и неожиданное видение пластики обнаженного тела у Пала Френака.

Сейчас данс-театр существует в рамках холдинга в составе Академического театра драмы, называясь «ТанцТеатр», такое небанальное объединение с драматической сценой оказалось достаточно интересным и продуктивным. Зал неизменно заполнялся на последних премьерх «ТанцТеатра» как публикой, полюбившей и признавшей современный танец, так и зрителем, с любопытством открывающим для себя танец на сцене драмтеатра. Пожалуй, можно сказать, что российское искусство современного танца продолжает процесс утверждения в нашем театре.

...ОН БЫЛ БОЛЬШИМ РЕБЕНКОМ

Ушел из жизни Владимир Михайлович ЗАХАРОВ – основатель и художественный руководитель Государственного академического театра танца «Гжель» – народный артист России, академик и профессор, доктор культурологии, лауреат премии Правительства Москвы, лауреат Государственной премии Российской Федерации в области культуры, директор Института танца Государственной славянской академии культуры, художественный руководитель Московского хореографического училища при театре танца «Гжель», член ВАКа, Председатель Российского объединенного комитета для национальных секций СИОФФ (Международный совет организаций фестивалей фольклора и традиционного искусства) и ИОВ (Международная организация по народному творчеству) при Юнеско, доверенное лицо на выборах Президента, многое другое...

Но когда мирскую жизнь покидает столь многого достигший человек, говорить хочется о нём как о человеке.

* * *

Ушел из жизни Володя Захаров, для многих близкий человек, учитель, друг, коллега.

Многих связывают с ним годы жизни. Жизни, наполненной творчеством, совместными выступлениями, обсуждениями, спорами...

Каким же он был? Как трудно прозвонится был.

Мальчик, родившийся в деревне под Нижним Новгородом, тогда городом Горьким, отличался самостоятельностью.

Он сам решил, что хочет учиться танцу, сам поступил в Калининграде в училище, сам понял, что нужно продолжить образование и закончил Санкт-Петербургский (тогда Ленинградский) институт культуры, где в то время много решала рука Мастера, коим был Борис Яковлевич Бреговадзе.

И так всю жизнь строил хореограф Владимир Захаров сам. Большое место в его творческой биографии занимает город Киров. Здесь он утверждался как педагог, здесь ставил свои первые работы в разных жанрах танца.

Прошел Владимир Захаров и путь балетмейстера военного ансамбля (наших войск в Германии), работал в Росконцерте в Москве, в Ленинградском мюзик-холле.

Его жизнь богата встречами с яркими неординарными людьми. И они его всегда замечали и способствовали его развитию.

Редко кто вспоминает Василия Стриганова – заместителя Министра культуры СССР, немало способствующего Владимиру Захарову в выборе пути.

Встреча с русской легендарной певицей Александрой Прокошиной – особая страница в его жизни, в формировании в нём преданности русской культуре. Вместе в колхозе Кировской области они сумели создать русский народный коллектив, покоривший зрителей во многих странах.

Самостоятельность поступков выявила во Владимире Захарове талантливейшего организатора. Встреча с директо-



ром художественного производства «Гжель» определила новый, ставший главным в его жизни этап – создание частного ансамбля, затем ставшего вскоре Государственным театром танца «Гжель».

«Сказочная Гжель» – писали о выступлениях коллектива с первых его необычных программ, посвященных художественным промыслам России.

«Сказочная Гжель», «Павло-Посадские узоры», «Хохломская карусель», «Палех», «Федоскино», «Мотивы Жостово», «Дымковская игрушка», «Городецкие воротца», «В Царстве Финифти», «Костромская Скань» обрели хореографическую образность в его творчестве.

Неуёмный в жизни и творчестве, Владимир Захаров создаёт кафедру, а затем и Институт танца при Государственной академии славянской культуры, хореографическую школу, пишет книги, защищает кандидатскую, а затем докторскую диссертацию.

Он как ребёнок должен всё сам. Он действительно в жизни оставался большим ребёнком. Редкое сочетание прекрасного, подчас жесткого организатора-руководителя и мечтателя, фантазёра с детской душой. Порой капризный как дитя он требовал к себе постоянное внимания, обижался и обижал, прощал и стремился во всём, чем мог, помогать другим.

Эта неуёмность и ускорила ритм его жизни. И вот его нет... Но сколько всего он оставил. Надеюсь, что люди не забудут это, сохранят и благодарную память о нём и о деле его жизни. А также то, как он любил праздники, как он их умел устраивать и как пел на них любимые русские народные песни, которых знал бесконечное количество.

Такой праздничный, творческий, создающий поэтические танцы и поющий стоит он сегодня перед нами и останется в памяти тех, кому дорог.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

АРХИТЕКТОНИКА балета

Выразительные средства и возможности синтеза различных видов художественного творчества как тип искусствоведческого исследования занимает не столь частое место в отечественном и зарубежном искусствознании. Не говоря о том, что аспекты взаимосвязей и взаимодействия языковых особенностей отдельно взятых пар искусств до сих пор не получили достаточного теоретического и историографического освещения. Однако познавательная ценность синтетических явлений требует ретроспективного изучения и осмысления накопленного опыта.

Вначале стоит определить, какой смысл мы вкладываем в термин архитектура, ведь это центральное понятие архитектуры, но и архитектура стремится говорить с человеком не геометрией схем, а образным языком искусства. Архитектура это пластическое построение сооружения в соответствии с его конструктивной сущностью. Тектоническая система исторических архитектурных стилей связана с выражением соотношения несущих и несомых частей. Это ощущение массивности и идеи его преодоления. В современной архитектуре все большее значение приобретает тектоника легкости, воздушности структурных форм, связанная с новейшими конструкциями, перекрытиями и материалами.

Кроме того, в XX веке появилась новая наука – архитектурная бионика, занимающаяся применением законов и принципов построения живых организмов к конструированию архитектурных сооружений. Архитектура 30-х вырывается из рационально-функционального пространства в эмоционально-органическое.

В основе балетного спектакля также лежит прочная конструкция, а не картонный домик, который может рассыпаться в одно мгновение. Тектоника в балете – единство важнейших звеньев в композиционной системе спектакля, она структурирует группы, формы, повороты, ракурсы. Каждый балетмейстер – отчасти архитектор. Хореографический образ не может существовать без структуры, без найденного продуманного конструктивного принципа, определяющего пульс всей постановки. Кордебалетные массы, разнообразно формирующиеся в ходе спектакля, также образуют пространственную среду и обладают своего рода тектоникой.

Это не применение некоего стандарта, это не раз и навсегда установленная модель и не перечень давным-давно найденных и установленных черт, но каждый раз нечто заново найденное, не бытовавшее.

Хореографическая форма скорее определяется степенью использования

конструктивной организации в её выразительности, а не выражением самой работы конструкции как в архитектуре. Архитектура балетного спектакля состоит из двух вербальных компонентов. Один уходит в изображение, художественное оформление, организацию пространства, а другой сохраняется в танце. С.Я.Ремез отметил: «Режиссура – искусство строительное»¹. Найти тектонический принцип построения спектакля – увлекательная для хореографа задача. В противоположность архитектурной тектонике тектоника в балете в прямом смысле мобильна.

Грандиозные построения больших спектаклей М.Петипа и Л.Иванова, конструктивистские эксперименты К.Голейзовского – всё это примеры использования различных тектонических систем. Фигуры артистов сами создают интерактивную «архитектуру», помещая зрителя как бы внутри или вне собственной пространственной структуры. Танцующие у М.Петипа и Л.Иванова тяготеют к ансамблевости. Кордебалетные группы лебедей, виллис, теней в «Лебедином озере», «Жизели», «Баядерке», выстраиваясь параллельными, диагональными и иными рядами на планшете сцены, создавали ту удивительную геометрию танца, без которой хореография этих балетов немислима.

К.Голейзовский приводил актерские группы к схематической простоте, приобретаемой за счет усложненности, развивающейся не по горизонтали, а

по вертикали, в отличие от Л.Иванова и М.Петипа. В оформлении он использовал лестницы, мосты и другие архитектурные элементы (здесь происходило взаимодействие архитектурной тектоники оформления с тектоникой исполнителей). Это было самое крайнее проявление хореографического тектонического рационализма (1920), обнаженная конструктивность которого была так созвучна архитектурным поискам того времени.

Показательными примерами являются также балеты «Свадебка» И.Стравинского (1923) и «Голубой экспресс» Д.Мийо (1924) в хореографии Б.Нижинской, «Ода» Н.Набокова (1928), «Кошечка» А.Соре (1927) в хореографии Дж.Баланина. Господствующими тенденциями третьего периода Русского балета были конструктивизм декораций и акробатизм хореографии. С.Лифорь вспоминает: «...готовились декорации для «Кошечки», не зная эскизов, я был изумлен, когда, заходя в мастерские насчет какой-то попки, увидел, что всё помещение занято крупными проволочными «конструкциями, покрытыми целлулоидом»² или «Вы уже знакомы с поэзией машины, небоскреба, трансатлантика, примите же теперь поэзию улицы, отнеситесь серьезно к «уличному темат»»³.

Искусство 20-х годов демонстрирует другую, принципиально новаторскую, активную форму выражения идей, мыслей, создавая новую реальность. Облик

Фасад Дрезденской оперы (архитектор Г.Земпер).

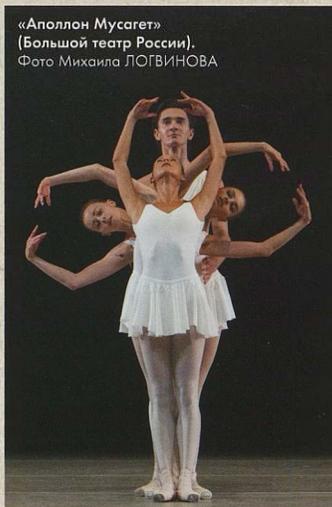


построек функционалистов и конструктивистов рождал прямые ассоциации с формами «техномира». Сценический конструктивизм возникал во взаимодействии декорации и спектакля, на пересечении задач театра и художника. Параллельность существования исключалась. Постановочная концепция спектаклей тяготела к абстракции, к условным геометрическим формам, выраженным посредством человеческих тел. Исполнители часто строились в группы: цилиндры, треугольники, пирамиды. Уже само использование геометрических фигурных композиций заставляло видеть определенные смысловые модификации архитектурной тектоники при сохранении её основополагающих принципов.

Новые возможности и перспективы освоения структурно-тектонических приемов открылись в «Хрустальном дворце» Дж.Баланчина. Выставочный павильон в Англии (1851 г.), получивший название Кристалл-палас (Хрустальный дворец), где в короткий срок было возведено знаменитое грандиозное сооружение из стекла, построенное Дж.Пакстоном, и размещено в Лондоне, в Гайд-парке, по признанию современников стало эпохальным, предвосхитившим новый стиль и методы строительства в архитектуре. Сенсационное событие Хрустального дворца, когда судьба архитектуры на несколько десятилетий попала в руки инженера-конструктора, вероятно, стала идеей метафорического балета Дж.Баланчина. Ведь постановка «Хрустального дворца» заняла вместе с репетициями всего две недели. Режиссер определил пространственно-временные координаты спектакля, превратил заключенную в музыкальном материале «архитектуру» в архитектуру сценическую, материализовал свое авторское видение, активно интерпретируя бессюжетный балет, идущий от начала до конца не на фоне рисованных декораций, а на нейтральном темно-синем фоне. Хореография Дж.Баланчина не столько осваивает архитектуру, сколько сама строит архитектуру, погружая зрителя как бы внутри собственной пространственной модели. Балетмейстер управляет исполнителями как архитектор, он строит из них, словно из архитектурных элементов, изумительный роскошный дворец.

Эта «графическая» тектоника, создаваемая построениями и перестроениями масс исполнителей, не одинока в пространстве сцены. Она может быть дополнена или нести в себе иное образное начало – тектонику «цвето-световую», создаваемую эффектами лучей света прожекторов. Еще Эйзенштейн, предлагая фотонную теорию света, со-

«Аполлон Мусaget»
(Большой театр России).
Фото Михаила ЛОГВИНОВА



гласно которой свет есть поток движущихся квантов, рассматривал свет как волну с прерывистой структурой. Свет на сцене превратился в художественное средство, для которого сегодня характерен целый ряд специфических художественных приемов. Свет, идущий синхронными или диахронными потоками, параллельными, пересекающимися или расходящимися лучами, свет концентрированный или рассеянный способен создать свою философию и драматургические ходы, собственную символическую метафоричность.

Свет и цвет могут совершать чудеса: исправлять, уничтожать, обогащать, подчеркивать, оттенять, превращать фантастическое в реальное. И напротив, они способны придать магические свойства самой повседневной обыденности. Декорация при этом может приобрести неожиданную глубину или, напротив, приблизиться к зрителю.

Такое внутриэмоциональное тектоническое качество света и фигур исполнителей представляется наиболее сложным и привлекательным для балетмейстера-постановщика, т. к. в этом случае между этими компонентами устанавливаются невидимые, но остро чувствуемые смысловые связи.

Взаимоотношение света и танца – не открытие современной эпохи. Эта потребность уже была заложена в скрытом виде в усадебной архитектуре царских увеселительных резиденций XVIII века Москвы и Санкт-Петербурга: Царицыно, Архангельского, Кусково, Останкино, Петергофа. Еще Людовик XIV всегда тщательно продумывал художественную концепцию своих замыслов. Он твердо держал в руках их реализацию – от первых сценарных наброс-

ков-проектов до окончательного завершения. Он явил собой яркий пример автора – режиссера всего Версальского ансамбля, проявив равную заботу как об его «артистическом» совершенстве, так и доступности для широких «зрительских» масс. Сама архитектура этих ансамблей с их планировочными принципами была рассчитана на театрализованную игру, смену процессий и также приобретала театральный характер. Она могла подсвечиваться фонарями и огнями фейерверков. Эта световая техника развивалась в полном соответствии с придворным этикетом, не выпада из общего контекста национальной культурной традиции. XVIII век мечтал и стремился создать свою эпопею нового времени. Потоки света шли не всегда один за другим, но и один через другие, объединяя лица и фигуры естественной логической связью, что создавало ощущение необычайной целостности, выстроенности и убедительности. Это можно назвать своеобразным монтажом мысли, удивительно напоминающим художественно-структурный принцип в хореографии. Впрочем, это тот случай, когда спровоцированные лежащими на поверхности ассоциациями сближения тут же выдают свою разительную полярность. При этом здесь же следует учитывать условность стиливых характеристик самих архитектурных ансамблей и отсутствие четких границ между ними. Иногда архитекторы сочетают черты разных стиливых направлений, работают на их стыке исходя из декоративно-эмоциональных принципов, а не из функционально-технических, дополняют структурную пластику орнаментальной. Таким образом, говоря об истоках театрального света и его тектонических возможностях, мы акцентируем внимание на общих принципах творчества, а не на конкретном преломлении этих принципов на современной сцене, мы должны помнить, что рассмотренные примеры имеют историческую проекцию.

Архитектоника в балете может создаваться не только одними перестроениями танцующих масс и световыми потоками, имеющими трехмерную цветную вещественность. Она действует в трехмерном пространстве сценической площадки и распространяется на художественное оформление – декорации и костюмы.

Из всех видов искусств костюм, в том числе и сценический, ближе всего к архитектуре. Он также имеет свои не только стиливые, но и конструктивные черты.

Возникшая в Италии в XVI веке сцена-коробка в обстановке придворных архитектурных представлений и прими-

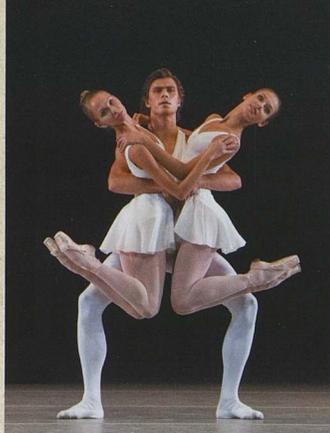
тивные ярмарочные подмостки, на которых бродячие актеры увеселяли народную толпу, собравшуюся на площади, создали две системы театрального пространства, которые можно обозначить как замкнутое и открытое. Замкнутое, существующее на сцене, внутри интерьера театрального здания, и открытое, распространившееся на природно-архитектурную среду.

М.Бежар назвал архитектуру искусством, серьезно влияющим на балет: «Я много работал с архитекторами, может быть, с не очень знаменитыми. Они мне создали новое сценическое пространство, составляющее важный элемент спектакля. Мои самые лучшие спектакли идут на итальянской сцене с поднимающимся в глубине полотном. У меня сцены каждый раз оборудованы поразному. Сцена «Петрарки» была для Боболы, сцена «Гулистана» – для Персеполиса, сцена «Бодлера» – для Дворца спорта, и это бесспорно была одна из лучших сцен того времени. Зрительный зал был разделен на пять частей, а наклонные части сцены завалились по кругу. Архитектура создавала впечатления глубины, необычайное чувство пространства».⁴

Начиная с XVI века развивается также принцип перспективизма на сцене, способный зрительно углубить архитектуру сценического действия. Даже условно-абстрактные декорации с изображением архитектурных строений могут подчеркнуть и усилить структурно-образное начало спектакля.

Примером смелого и оригинального приема взаимодействия хореографии и архитектуры может служить постановка танцев непосредственно в интерьерах сооружений, минуя традиционную сценическую площадку. Идеи движения человека в пространстве наглядно были раскрыты в постановке хореографических миниатюр Л.Якобсона, продемонстрированных в дворцовых залах усадьбы Кусково, осуществленных в телевизионной версии. Основой композиции стало открытое пространство, анфилада залов, не имеющих четко очерченных границ и симметричных осей, но в то же время подчиненных определенной ритмической закономерности. Это пространство не топографическое и не математическое, но живое

«Аполлон Мусaget»
(Большой театр России).
Фото Михаила ЛОГИВИНОВА



и действующее. При движении танца, переходящего из одного пространства в другое, присутствует энергичное развертывание действия, резкое чередование сцен, быстрая смена фонов, обыгрывание деталей, ракурсный взгляд. В поле зрения попадают многочисленные архитектурные элементы и детали (двери, проемы, окна, колонны, люстры, зеркала и т.п.), участвующие в создании внутреннего эмоционального настроения. Контрасты форм, объемов, фактур, направлений рождают ту множественность впечатлений, которая постоянно притягивает зрителя, не утомляя однообразием. Принцип развертывания пространства, построенный на их последовательной смене, приобретает здесь особую структурную значимость. Хореографические номера строятся как сложное сплетение этих различных пространств и времен, степень реальности которых колеблется. Всё создает неожиданную динамическую среду, которая сама по себе имеет художественно-образное значение. Американский архитектор Ф.Джонсон предложил концепцию «профессиональной» архитектуры, утверждая, что «проектирование пространства и лепка объемов лишь дополнительны к главному – организации процессов. По его мнению, «красота заключается в том, как вы движетесь в пространстве».⁵ Российский теоретик архитектуры А.Иконников в ответ на

это пишет: «Такая точка зрения может показаться парадоксальной, но одну из граней специфики архитектуры она подчеркивает весьма убедительно».⁶

Во второй, нетрадиционной, театральной системе хореография осваивает архитектуру не только в их сосуществовании, она сама, как мы констатировали, строит архитектуру, помещая зрителя словно внутри собственной пространственной модели. Такую попытку пластически-архитектурного осмысления показал М.Бежар, работавший с французской и русской труппой в Санкт-Петербурге. На фоне набережных Невы, Михайловского замка, Петропавловской крепости, Казанского собора, невских мостов рождались незабываемые хореографические образы, словно наполненные атмосферой старинного города. Так, основной концептуальной установкой в хореографическом номере «Витязь в тигровой шкуре» явилась художественно-тектоническая идея, основанная на соподчинении композиционных ракурсов танца с эстетическими принципами тектоники, выраженной в героизированном масштабе монументального образа колоннад Казанского собора.

В последнее время нередко стали постановки танцев и целых спектаклей на открытом воздухе, посреди природных ландшафтов, на панорамных фонах городских видов: «Зевс» А.Петрова в руинах храма Зевса в Олимпии (Греция), танцевальные номера, показанные на фоне силуэтного рисунка Эйфелевой башни в Париже, многочисленные бежаровские композиции среди архитектурных памятников Петербурга. Хореография здесь тактично сплелась с естественным пространством, не нарушая визуальных связей с уже сложившейся архитектурой.

Таким образом, мы склонны считать, что только тектоническая структура может передать всю глубину художественного объекта воплощения, его многозначность и многоплановость. Кроме того, современный балетный театр связан с совершенствованием сценической техники, своего рода тоже архитектурной, которая помогает созданию новых, еще более зрелищных спектаклей.

Татьяна ПОРТНОВА,
Андрей РАЗИН

Примечания

1. Ремез С.Я. Мизансцена и сценическое действие. М., 1982, с. 103.
2. Лифарь С. С. Дягилев и с Дягилевым. М., 1994, с. 188.
3. Там же, с. 331.
4. Наедине со временем (интервью с М.Бежаром). – Музыкальная жизнь. 1995, № 7–8.
5. «Perspecta». Yale Univ. Press. New Haven, 1965, № 9, p. 188.
6. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. Проблемы пространства и архитектуры. М., 1983, с. 8.

100 РАБОТ АЛЕКСАНДРА БЕНУА



«Его искусство действовало на меня подобно пряному и крепкому вину: чем больше пьешь, тем сильнее испытываешь жажду», – говоря о художнике **Александре БЕНУА**, писала балерина **Тамара КАРСАВИНА**.

Александр Бенуа. Автопортрет.

И далее: «...замечательной чертой искусства Александра Бенуа было то, что он не просто воспроизводил данную эпоху, а насыщал её удивительной жизненной силой. Видеть его декорации, играть в них – значило жить в далеком прошлом», – вспоминает Карсавина.

Художник, сценограф, историк искусства, либреттист, автор статей, уникальной книги воспоминаний, Александр Бенуа (1870-1960) был одним из тех, кто стоял у истоков создания объединения «Мир искусства». Его имя неразрывно связано с Дягилевскими сезонами, с историей русского балета. Вновь обратимся к чутким и любовным воспоминаниям Карсавиной: «Художественное руководство дягилевской труппы было редкостным по составу. Во главе ареопага стоял Бенуа, соединявший вдохновение с ясностью мысли, мудрость с практической сметкой. Он отличался неизменной приветливостью, исключительной эрудицией. Удивительно было умение Бенуа соединять воедино фантастическое и реальное, но са-



Балерина.

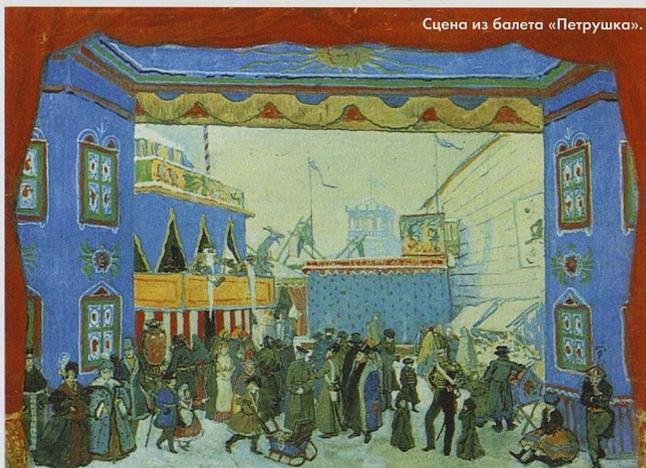
мое поразительное заключалось в том, что он достигал этого самыми простыми средствами».

В галерее «НАШИ ХУДОЖНИКИ» прошла выставка «100 работ Александра Бенуа». Здесь были представлены такие произведения, как «Кормление

рыб» (1897) из серии «Последние прогулки Людовика XIV», две работы для издания И.Кнебеля «Картины по русской истории». Графические листы – «Представление султанше» (1907), эскизы для пяти букв из «Азбуки в картинах Александра Бенуа», а также иллюстрации к «Медному всаднику».



Арап.



Сцена из балета «Петрушка».

В экспозицию вошли эскизы и рисунки для дягилевских спектаклей «Павильон Армиды» (1909), «Петрушка» (1911), «Соловей» (1914) и более поздних постановок. Деревенские пейзажи и виды Петербурга, Крыма, Германии, Франции, Италии, многие из которых созданы в эмиграции, составляют живописную хронику семейной жизни и почти неизвестны отечественной публике.

Версаль, восхищавший и вдохновлявший художника всю жизнь, представлен большой серией работ разных лет.

Владимир КОТЫХОВ

НОГИ ЦЕНОЮ

в пять миллионов долларов

У всего есть цена, у ног тоже. Стоит лишь признать, не все они стоят таких баснословных денег. Очаровательные ножки голливудской кинозвезды Сид Чаррис котировались высоко. Её имя было занесено в Книгу рекордов Гиннеса как обладательницы самых дорогих в мире ног, застрахованных на сумму 5 миллионов долларов.

Сид Чаррис (Cyd Charisse), настоящее имя которой Тула Эллис Финкли (Tula Ellice Finklea), родилась в марте 1921 года в городе Амарилло, штат Техас. С шести лет девочка начала заниматься танцами. Причем пришла в танцевальную школу по рекомендации лечащего врача, считавшего, что танец поможет ей вылечиться от полиомиелита. В двенадцать лет стала учиться в балетной школе Лос-Анджелеса, а в четырнадцать уже танцевала в кордебалете труппы «Русский балет Монте-Карло». Под сценическим псевдонимом Фелия Сидорова, который впоследствии сменила на другой, более танцевальный, Мария Истомина.

В 1942 году Сид вышла замуж за танцовщика Ника Чарриса. И вошла в историю кино как Сид Чаррис.

Интересно, что первое появление Сид на киноэкране имело непосредственное отношение к её балетной карьере. Это произошло в 1943 году в фильме «Миссия в Москву». Эпизод



С Фредом Астером.
«Театральный фургон».



С Фредом Астером. «Шелковые чулки».



где засветилась Сид, был таким крохотным, что её фамилия даже не упоминается в титрах фильма. Но предстала она в образе выдающейся советской балерины Галины Улановой. По сюжету фильма американский посол вместе с супругой приходит в Большой театр и восторгается танцем Галины Улановой – Сид Чаррис. Вот так с первых шагов в кино – Галина Уланова.

В фильме «Театральный фургон» (1953) Сид Чаррис вновь появляется в образе балерины. Однако танцует она не в балетном спектакле, а в музыкальной комедии, где выступает в дуэте с Фредом Астером. Но степ, как и Лесли Карон, она не бьет ни в этом, ни в последующих музыкальных комедиях.

В её исполнении соединяются элементы классического, балного, джаз-танца. Стройная, тоненькая, хрупкая и в то же время энергичная и стремительная. В её танцах привлекают нежность, мягкость и легкость. И конечно, её удивительные ноги, поражающие невероятной длиной и красотой линий.

В «Театральном фургоне» у Сид Чаррис есть и романтический эпизод, когда она танцует в студии на фоне нарисованных на заднике деревьев. Такой голливудский Венский лес. И эпизод в баре «The Girl Hunt», где Сид предстает в образе женщины-вамп. Холодной, решительной, дерзкой. Её движения и танец поражают остротой и энергией. Незадолго до этого Сид уже показала, какой холодно-обжигающей она может быть. В фильме «Поющие под дождем» (1952) Сид соблазняет Джина Келли, едва не пронзая его сердце острым носком свой туфли.

А с Фредом Астером Сид вновь встретилась в фильме «Шелковые чулки» (1957), где сыграла советского чрезвычай-

одежды советского покая и превращаясь на глазах у зрителей в элегантную парижскую даму. А уже в другом эпизоде в коммунальной советской квартире исполняет с другими идеологически неустойчивыми товарищами зажигательный «Красный блюз».

Сид сыграла более чем в пятидесяти фильмах и сериалах, но настоящего успеха достигла в киномузикалах.

К началу 1960-х Сид Чаррис перестала танцевать на экране. В последующие тридцать лет актриса изредка снималась в драматических картинах и на телевидении. В 1992-м дебютировала на Бродвее в роли стареющей балерины в спектакле «Grand Hotel».

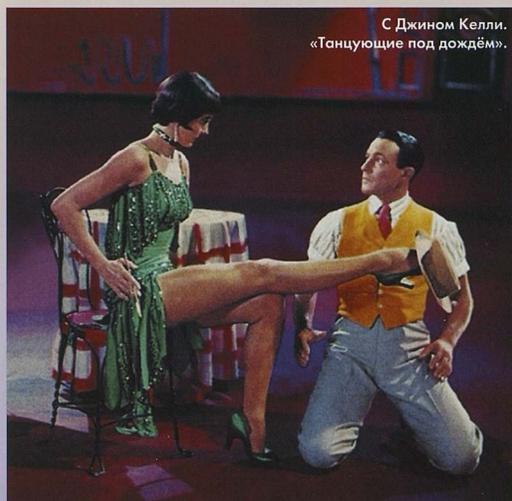
В 1948 году Сид Чаррис вышла замуж за знаменитого певца Тони Мартина. Их брак продлился шестьдесят лет, вплоть до смерти Сид Чаррис в 2008 году, побив все голливудские рекорды.

«Она вышла из мечты», – говорил Тони Мартин, вспоминая свою длинноногую красавицу жену, танец которой также можно назвать вышедшим из мечты.

Владимир КОТЫХОВ



С Фредом Астером. «Театральный фургон».



С Джином Келли.
«Танцующие под дождем».



С Фредом Астером.
«Театральный фургон».

чайного посланника Нину Ющенко, о которой один из персонажей фильма говорит: «Вы единственная женщина в России, которая выглядит так, как будто никогда там не бывала».

И доказывает это не только своим изысканным внешним видом, но разнообразными танцами. Вот она кружится в роскошном номере парижского отеля, постепенно избавляясь от

ОМСК

66-й театральный сезон в Омском музыкальном театре завершился в первых числах августа 2013 года премьерой спектакля, в основе которого произведение известного поэта-земляка Леонида Мартынова. И это неслучайно, новая постановка, представленная ко Дню города, стала ещё одним спектаклем, связанным с историей родного города Омска, который готовится через три года отметить своё 300-летие.

Завершившийся сезон был богат на события. Участие в трех фестивалях и организация собственного, посвященного 100-летию со дня рождения композитора Тихона Хренникова, с которым театр связывали долгие годы творческого содружества. Кроме того, прошли гастроли в Барнауле, состоялись гастрольные поездки по районам Омской области в рамках губернаторской программы «Театр – селу». Театр выпустил четыре премьеры: два мюзикла - «Он и Она» А.Журбина (первая постановка в России, премьера 17 ноября 2012) и «Золотой теленок» Т.Хренникова (к открытию фестиваля 10 июня 2013), а также два балета.

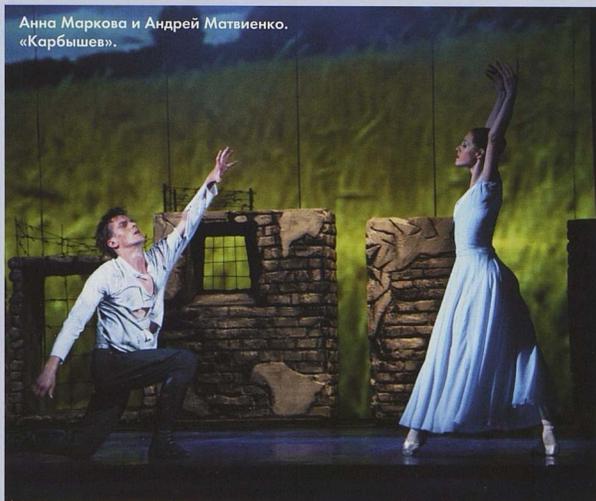
Первым балетным спектаклем Омского музыкального стал балет-сказка «Настенька» на музыку русских композиторов. Премьера состоялась в преддверии Нового года (29 декабря 2012 года) и стала своеобразным подарком юным зрителям к зимним каникулам. Автор либретто и балетмейстер-постановщик, молодой хореограф из Москвы Надежда Китаева, взяла сюжет из-



вестной русской народной сказки «Морозко» и превратила его в волшебное хореографическое представление, повествующее о приключениях Настеньки, Ивана, Марфуши, коварной Бабы-Яги и, конечно же, доброго и справедливого Деда Мороза. Яркая, понятная хореография, основанная на острых характерных изображениях русских фольклорных персонажей, сделала балет понятным даже самым маленьким зрителям. А стилизованная под крестьянский быт сценография художника-постановщика Сергея Новикова позволила детям реалистично окунуться в мир русской сказки.

21 июня 2013 года, в преддверии Дня памяти и скорби, на сцене Омского музыкального театра состоялась премьера вокально-хореографической фантазии «Светлая грусть» на музыку поэмы Валерия Гаврилина «Военные письма». Этот необычный по своему жанровому определению спектакль соединил в себе поэзию, вокал и хореографию.

Режиссер-постановщик и балетмейстер спектакля Гали Абайдулов (Санкт-Петербург) неоднократно подчеркивал: «Мне очень хотелось сделать из этого вокального цикла спектакль, посвященный войне. Но из всей войны здесь у



Анна Маркова и Андрей Матвиенко.
«Карбышев».



Лариса Такмакова и Валентин Цырьков.
«Настенька».

Гаврилина только звук падающей бомбы. Ни стрельбы, ни атак, ни ляга гусениц... Зато есть отношение к войне, что мы и пытались воплотить в спектакле...»

Сюжет очень обобщенный: женщина вспоминает ушедшего на войну и пропавшего без вести мужа. Переживания, вспоминая здесь очень поэтичны. Режиссер обобщил образы главной героини и её возлюбленного и воплотил их сразу в трех дуэтах: ведущие солисты-вокалисты, молодые солисты-вокалисты и балетная пара, таким образом, получив героиню в настоящем времени, её воспоминания о молодости и некое хореографическое воплощение любви и переживаний... Эти пары символизируют также отражение одинаковых судеб разных людей, переживших из-за войны расставание с любимыми. В спектакле нет привычных военных атрибутов – гражданские костюмы, нет ни ружей, ни касок, ни выстрелов... Есть лишь в центре сценической композиции деревянный вагон, двери которого то забирают, то возвращают мужчин навсегда верным

и ждущим их женщинам (художник-постановщик Сергей Новиков).

Вообще патриотическая тема представлена в театре достаточно широко, за что театр был отмечен почетным знаком «За активную работу по патриотическому воспитанию граждан РФ», полученным от коллегии Российского государственного военного историко-культурного центра при Правительстве Российской Федерации.

Кроме премьер в 66-м театральном сезоне Омский музыкальный театр принял участие в трех театральных фестивалях и был отмечен высокими наградами. В декабре 2012 года балетная труппа театра представляла в конкурсной программе X Международного театрального форума «Золотой витязь», проходившего в Москве в рамках III Славянского форума искусств, героический балет «Карбышев», созданный на музыку Дмитрия Шостаковича (автор либретто и балетмейстер-постановщик Надежда Китаева). По итогам форума спектакль был удостоен двух наград: «Серебряного диплома» и дипло-

ма «Дебют» Н.Китаевой за постановку балета. Исполнители ведущих партий Андрей Матвиенко (Карбышев) и Анна Маркова (жена Лидия) были удостоены званий лауреатов на областном фестивале-конкурсе «Лучшая театральная работа 2012 года», а также вместе с постановщиками балета, хореографом Н.Китаевой, художником С.Новиковым и другими солистами балета были награждены премией губернатора Омской области.

Героический балет «Карбышев», впервые воплощенный на российской сцене хореографический образ мужественного генерала Д.М.Карбышева, был приглашен на III Федеральный фестиваль «Театральный Олимп» в Сочи и был показан в Зимнем театре в рамках «Олимп-афиши». По итогам этого фестиваля Омский государственный музыкальный театр был удостоен специального приза Зимнего театра и двух дипломов, в том числе «За верность патриотической теме».

Екатерина ЗАРЕЦКАЯ
Фото Андрея БАХТЕЕВА

ПЕРМЬ

Насыщенным и плодотворным стал прошедший сезон для балетной труппы Пермского академического театра оперы и балета имени П.И.Чайковского. В октябре театр представил хореографический вечер из двух одноактных балетов: «Геревень» на музыку композитора Владимира Николаева в постановке Радуги Поклитару и «Свадебку» Игоря Стравинского в хореографии Иржи Килиана. Из двух балетов только «Геревень» был исполнен впервые – премьера «Свадебки» состоялась в Перми в июне 2012-го, под занавес прошлого сезона.

Однако в данном случае речь идет именно о премьере проекта. Это тот исключительный пример в современной российской театральной практике, когда театр с нестандартными географическими координатами выступает инициатором создания нового балета («Геревень») – начиная с заказа музыки и заканчивая постановкой.

В конце ноября 2012 года состоялась премьера балета Уильяма Форсайта «The Second Detail» («Вторая деталь»). Художественный руководитель премьеры балета «The Second Detail» в Перми – главный балетмейстер театра Алексей Мирошников. Спектакль был

первый раз исполнен в России. А пермская балетная труппа стала третьей отечественной балетной компанией после Марининки и Большого, не побоявшейся взяться за сложнейшую хореографию Форсайта.

С 25 мая по 2 июня 2013 года в Перми в седьмой раз прошел Международ-

ный дягилевский фестиваль. В рамках этого престижного смотра состоялась премьера балета «Ромео и Джульетта» в хореографии Кеннета Макмиллана, который ранее не ставился в России.

Ирина КОРНЕЕВСКАЯ
(ГУЛЯЯ)



ЙОШКАР-ОЛА

Театральный сезон в Марийском государственном театре имени Эрика Сапоева был юбилейным. Театру исполнилось 45 лет. Какое же торжество без премьер и ярких творческих достижений. Театр не обманул ожиданий зрителей и порадовал их новыми спектаклями.

XVII международный фестиваль оперного и балетного искусства, который традиционно проходил в декабре, открыл балет Адольфа Адана «Корсар». Он шел на сцене театра два дня подряд. Как отметили критики, они в очередной раз удивились силе, выдержке и истинному артистическому мастерству марийских танцовщиков.

Новое детище творческой группы – балетмейстера Константина Иванова, сценографа Бориса Голодницкого и художника по костюмам Татьяны Изычевой – стало прекрасным украшением балетного репертуара театра. Хореография классических танцевальных номеров бережно сохранена на сцене и раскрашена свежими яркими красками стараниями художников. Ансамбль удивительных декораций и костюмов может составить конкуренцию самому современному кинозрелищу: корабль корсаров миражом плывет в синем мареве за полупрозрачным расшитым занавесом, изображающим беспокойное море, завораживают виды, создающие знойный колорит восточного города. Главные роли в балете с успехом исполнили ведущие солисты театра Ольга Челпанова и Константин Коротков.



XI фестиваль балета в честь Галины Улановой прошел в Йошкар-Оле с 3 по 10 апреля. Были показаны балеты «Баядерка», «Жизель», «Корсар», «Золушка», а также одноактный балет «Орфей и Эвридика» Б.Бриттена и вечер современной хореографии. Гостями фестиваля стали прима-балерина Большого театра Мария Аллаш (Никия), премьер Большого театра Дмитрий Гуданов (Солор), прима-балерина Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Наталья Ледовская и талантливый дипломник РАТИ Павел Глухов (Москва). Он поставил в театре одноактный балет и концертную программу. Спектакль и хореографические миниатюры «Старший брат», «Чайка», «Романтик», «В лучах палящего солнца» (дипломная работа хореографа) заслужили восторженные отзывы зрителей и получили высокую оценку критиков.

Фестиваль «Летние сезоны», проходивший в третий раз, открылся балетом Н.Римского-Корсакова «Василиса Прекрасная» в постановке балетмейстера дипломницы РАТИ Анны Лемешонок (Москва). Артисты – учащиеся и студенты хореографического отделения Республиканского колледжа культуры и искусств имени И.Палантая при ГОУ «Лицей Бауманский».

Народная артистка Эстонии Май-Эстер Мурдмаа поставила балет Э.Лазарева «Мастер и Маргарита», премьера которого состоится 4 июля.

Закрылся фестиваль балетом Ц.Пуни «Эмеральда» в постановке художественного руководителя театра Константина Иванова. Спектакль был показан под открытым небом на Патриаршей площади Йошкар-Олы.

Театр ведет активную гастрольную деятельность. В ноябре спектакль «Ромео и Джульетта» увидели жители Сарова, Вологды, Кострома и Иваново. В Костроме, куда ежегодно выезжает театр, балет собрал более тысячи зрителей. В декабре прошли гастроли в Германии с балетами П.Чайковского «Щелкунчик» и «Лебединое озеро». Апрельский гастрольный 12-дневный тур включал спектакли «Корсар», «Эмеральда», «Цветик-семицветик», «Кармина Бурана», «Катулли Кармина» и гала-концерт... В мае балетная труппа дала 26 спектаклей Ц.Пуни «Эмеральда» и «Лебединое озеро» П.Чайковского в Мексике.

Галина ГРЕЦОВА

РЕСПУБЛИКА САХА (ЯКУТИЯ)

Уходящий сезон для балетной труппы Государственного театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) имени Д.К.Сивцева-Суорун Омоллоона был насыщенным и плодотворным. Сезон открылся 13 октября балетом П.Чайковского «Лебединое озеро», а завершение сезона и общий гала-концерт артистов театра состоялся 20 июня на площади Дружбы перед театром.

Одним из главных событий сезона стала премьера балета П.Гертеля «Тщетная предосторожность». Балетмейстер-постановщик – главный балетмейстер театра Мария Сайдькулова. В

премьерном спектакле танцевали любимицы якутской публики Юлия Марина, Сарыал Афанасьев, в партии Марцелины выступил молодой солист балета Аркадий Посельский.

В течение сезона на сцене были показаны самые разнообразные спектакли. Некоторые из них были представлены в честь юбиларов балета. Например, балет А.Адана «Жизель» прошел к юбилею первой и непревзойденной якутской Жизели – Натальи Христовой. Балет Ж.Батуева «Чурумчуку» (спектакль-долгожитель, хореограф-постановщик Кира Карпинская) был приурочен к юбилею

одного из первых танцовщиков республики, народного артиста ЯАССР Лаврентия Мекюрдянова, отметившего свое 85-летие. Балет С.Прокофьева «Золушка» был посвящен памяти видного якутского балетмейстера Алексея Попова. Одноактные спектакли «Кармен-сюита» и «Шопениана» показаны в память ведущего солиста якутского балета 80–90-х гг. и одного из первых организаторов балетных фестивалей в республике Бориса Матвеева.

2013 год в республике проходил под девизом Год села. Поэтому артисты балета часто выезжали с гастрольями в

районы республики, показывая концертные номера и спектакли. Самые крупные гастроли прошли в «столице» Южной Якутии городе Нерюнгри в рамках республиканского театрального фестиваля «Желанный берег». Жителям и гостям Нерюнгри показали оригинальный балет Ш.Каллоша «Принцесса Луны», балеты «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», детям – балет К.Хачатуряна «Приключения Чиполлино».

20 ноября балетная труппа приняла участие в праздновании Дней Республики Саха (Якутия) в Москве, в совместном с другими коллективами республики гала-концерте на Новой сцене ГАБТа России. С 30 марта по 3 апреля в Якутске проходил VII Всероссийский фестиваль балета «Стерх». Зрители восторженно приняли выступления премьеров Большого театра А.Волчкова, Е.Крысановой, Н.Капцовой, А.Овчаренко и А.Тихомировой, солисток Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко О.Сизых и А.Оль, солиста театра имени Л.Якобсона В.Дорохина, премьеров из Английского и Нидерландского национальных театров А.Шеллендер и Ж.Варга, солиста Татарского ГАТОиБ имени М.Джалиля Д.Залева. Почетным гостем фестиваля стал Михаил Лавровский. Во время фестиваля были показаны балеты «Ромео и Джульетта», «Лебединое озеро» (оба в хореографии Ю.Григоровича), «Жизель» (в редакции А.Полубенцева). Так-



же состоялся вечер одноактных балетов и гала-концерт участников фестиваля. Дирижерами фестиваля были главный дирижер якутского театра Н.Пикутский и дирижер Большого театра и ГАСО имени Е.Светланова А.Богород.

Достоин предстал перед зрителями и гостями фестиваля якутский балет во главе с главным балетмейстером Марией Сайдыкуловой. Все отметили якутских солистов Рената Хона (Юноша в «Шопениане»), Сарыала Афанасьева (вставное па де де в балете «Жизель», Меркуцио в «Ромео и Джульетте»),

Юлию Мярину (вставное па де де в «Жизели»), Александру Иванову («Шопениане») и Фею сирени в «Спящей красавице»), стройный кордебалет, в целом возросший уровень балетной труппы, основу которой составляют выпускники Якутского хореографического колледжа имени А. и Н.Посельских. Конечно, следует отметить и работу якутских педагогов-репетиторов – Натальи Христофоровой, Игоря Мясоедова, Ирины Пудовой, Надежды Баллыевой.

Евгения ТОМСКАЯ
Фото Владимира ПАВЛОВА



Сцена из балета «Тщетная предосторожность».



РУДОЛЬФ НУРЕЕВ и друзья

В честь 75-летия Рудольфа НУРЕЕВА во Дворце конгрессов состоялся памятный вечер, организованный D&D Art Production при поддержке Фонда Нуреева. В концерте приняли участие ведущие солисты крупнейших балетных трупп мира.

Танцевальный гала-концерт – жанр сложный, так как каждый его участник стремится максимально проявить свой технический уровень, что порой превращает вечер в некое состязание. Однако артистические директора гала – Шарль Жюд, этуаль Парижской оперы эпохи Нуреева и его большой друг, а ныне директор Балета Оперы Бордо, и Давид Махатели, экс-премьер Королевского балета и содиректор D&D Art Production, сумели избежать этого, а главное, печальной интонации театрализованных поминок.

Интересно придуманная и хорошо составленная программа увенчалась большим успехом: вечер получился красивым и содержательным. Особенностью гала-концерта стало то, что выступления артистов проходили на фоне живописного видео, проектируемого на гигантском экране сценического задника. Автор видео – Жиль Папэн, французский сценарист с высокой международной репутацией. Ценно и то, что концертная программа шла в сопровождении парижского оркестра Pasdeloup под управлением Валерия Овсянникова – дирижера Мариинского театра. Достойный вклад в успех концерта вносила и замечательная пианистка Ольга Жигунова, аккомпанировавшая в нескольких номерах.

Вечер открыл Шарль Жюд: в кратком вступительном слове он описал масштаб личности Нуреева, значимость и влияние его творчества на новую генерацию артистов. В двухактном представлении выступили артисты разных поколений и тан-

цевальных школ. Честь открытия гала получили солисты Балета Оперы Бордо: в их исполнении символично прозвучала «Маленькая смерть» – изысканный и чарующий шедевр Иржи Килиана, созданный на музыку Моцарта.

Затем Яна Соленко и Мариан Вальтер, звезды Берлинской оперы, станцевали па де де из балета «Сильфида». Артисты показали высокое танцевальное мастерство и чистоту романтического стиля.

На фоне звездного неба, очертаний мечетей, восточных узоров и восходящей луны возникло па де де из картины «Тени» балета «Баядерка», с которого начинал и которым закончил свою хореографическую карьеру Нуреев. Прима Большого театра Евгения Образцова и премьер Мариинского театра Евгений Иващенко прекрасно продемонстрировали лиризм и поэтичность русской школы танца.

Великобританию представляли прима Тамара Рохо, ныне возглавляющая Английский национальный балет, и Федерико Бонелли – премьер Королевского балета. Они исполнили адажио из балета Макмиллана «Манон», покоров лиризмом исполнения.

Подлинным событием стало выступление Майи Махатели и Реми Вортмейера – примы и этуали Нидерландского национального балета. Они исполнили дуэт «Two Pieces for Eight» в хореографии Ханса ван Манена, плодотворно работавшего с Нуреевым. Здесь соединились высочайшее ма-

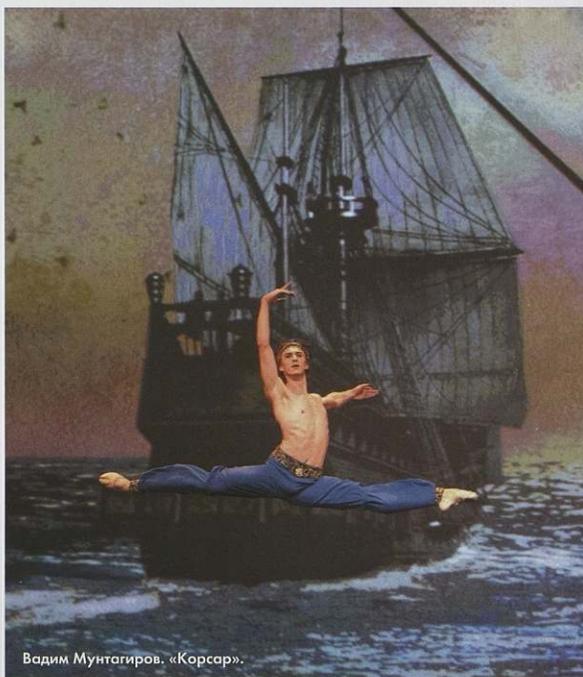
стерство и редкий артистизм, проявленный исполнителями этого гипнотического опуса, в котором скрестились, словно в дуэли, любящие друг друга мужчина и женщина.

Первое отделение торжественно завершало па де де из балета «Раймонда»: этюды Парижской оперы Орели Дюпон и Матиса Эйман демонстрировали техническое великолепие французской школы танца. Артисты выступали на фоне золотого интерьера старинного дворца, что придавало дуэту особый шик. И хотя Орели, уверенно и точно танцевавшая, не смогла наполнить свое исполнение живыми эмоциями, её царственная манера исполнения вызвала восторг и аплодисменты зрителей.

Второе отделение открыл видеоколлаж, составленный Фондом Нуреева из малоизвестных или совсем не известных записей. На огромном экране предстал Рудольф: улыбающийся, веселый и озорной. Он то неистово отбивал четкетку во фраке и цилиндре, то проделывал эффектные и шуточные трюки в «Матлотте», то ослеплял фейерверком виртуозных па в «Празднике цветов в Дженцано».

После краткого экскурса в творческую биографию Нуреева на сцене вновь появилась Евгения Образцова, теперь вместе с Дмитрием Гудановым, премьером Большого театра. Очаровательная пара в белоснежных костюмах (автор – Франка Скуарчиалино) исполнила финальное па де де из балета «Спящая красавица» в хореографии Мариуса Петипа (редакция Юрия Григоровича).

Центральным событием гала стало сольное выступление Матиаса Эймана. Танцовщик исполнил монолог из балета



Вадим Мунтагиров. «Корсар».

Евгения Образцова
и Дмитрий Гуданов.
«Спящая красавица».



тели, директоров D&D Art Production; затем пригласил подняться на сцену присутствовавших в зале известных артистов, хореографов и деятелей культуры. Публика горячо приветствовала почетных гостей, с которыми был связан Рудольф Нуреев. Среди них Владимир Васильев, Элизабет Платель и Карла Фраччи, Пьер Лакотт и Ханс ван Манен, Анри Ларке и Тьерри Фуке, Рене Сивен и Жерар Маннони. Во время концерта на экран проецировались два выступления, записанные на видео. Воспоминаниями о Нурееве поделились Михаил Барышников и Ханс ван Манен.

Рассказ об этом вечере хочется закончить словами Рудольфа Нуреева: «Пока танцуют мои балеты, я буду жив!». Гала-концерт подтвердил силу и справедливость этой мысли.

Виктор ИГНАТОВ
Фото Андрея УСПЕНСКОГО

Нуреева «Манфред». Всего год спустя после серьезной операции Матиас всех поразил своим страстным танцем.

Па де де из балета «Маргарита и Арман», созданного Фредериком Аштоном для Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева, взволнованно и проникновенно станцевали Тамара Рохо и Руппер Пеннефатер – премьер Королевского балета.

В белом адажио из «Лебединого озера» выступили Диана Васнецова и Евгений Иващенко – представители Мариинского театра.

Концерт завершало па де де из «Корсара» в исполнении Александры Тимофеевой и Вадима Мунтагирова – примы Кремлевского балета и премьера Английского национального балета. Артисты точно и чисто станцевали популярный номер. Александра виртуозно исполнила единственное в концерте фуэте и получила восторженные аплодисменты.

В завершение вечера на фоне огромного фотопортрета Рудольфа Нуреева Шарль Жюд поблагодарил вышедших на сцену организаторов гала – Дени Отье и Давида Маха-

Тамара Рохо и Руппер Пеннефатер.
«Маргарита и Арман».





Магия света

Катерина Шалкина
в образе Света.

В Париже на сцене театра Chaillot знаменитая труппа «**Béjart Ballet Lausanne**» (BBL) показала балет «**Light**» («Свет») в хореографии великого мастера. Центральные партии исполнили солисты труппы – Катерина Шалкина и Жульен Фавро.

В 2007 году по решению Мориса Бежара основанную им лозаннскую труппу BBL возглавил выдающийся танцовщик Жиль Роман. В репертуарной политике Роман, естественно, сохраняет творческое наследие Бежара и успешно ставит новые произведения, что позволяет труппе развиваться, идти в ногу со временем.

Для нынешних гастролей BBL в Париже Роман выбрал балет «Свет». Спектакль был поставлен в 1981 году в Венеции после завершения летнего фестиваля танца, на котором в течение пяти недель выступала труппа «Балет XX век». В сентябре того же года «Свет» был впервые показан публике в Королевском цирке Брюсселя. О своей постановке Бежар сказал: «В этом балете я хотел представить свет, тот свет, который соединяет два морских города – Венецию и Сан-Франциско. Я хотел, чтобы труппа танцевала на мосту, переброшенном между этими городами».

«Свет» обладает всеми типичными чертами бежаровского стиля: в балете нет литературной истории, но есть композиция картин сновидения, есть красивые символы (яйцо, свеча, роза) и оригинальная аллегория. Сюжетную основу составляет незатейливая фабула: в начале XX века в Сан-Франциско беременная Женщина мечтает сидеть в кресле. Ей является святой Франциск, именем которого назван город, и он ведет её по мосту, возникшему в виде радуги. Женщина попадает в Венецию, где оказался и святой Франциск спустя семь столетий после его возвращения с Востока. Спектакль делает видимым этот странный сон Женщины, в котором смешиваются Восток, Сан-Франциско и Венеция. У Женщины рождается дочь, и это её собственный Свет. «Свет» – магический луч, который соединяет старый и новый мир, объединяет деревней с музыкой Вивальди и Сан-Франциско.

Одноактный балет идет на пустой сумрачной сцене, что весьма характерно для творчества Бежара. Сцену периодически украшают световые узоры в виде белых видеопроекций (их придумал Доминик Роман) и живописные задники с видами Венеции – репродукции с картин старых мастеров. Но образ Сан-Франциско, к сожалению, не имеет какого-либо воплощения в сценографии.

Полуторачасовое представление развивается загадочно и неспешно, как хореографический дивертисмент, в котором изящные номера, исполняемые под музыку Вивальди (часто арии из малоизвестных опер), чередуются с ритмичными танцами, которые идут под аккомпанемент американских песен в интерпретации некогда популярных поп-групп «The Residents» и «Tuxedomoon». Важным аспектом балетного спектакля является ярко выраженная театральность. Забавные персонажи итальянской комедии dell'arte активно

участвуют в танцевальном действии, в частности три разных воплощения Пульчинеллы ловко разыгрывают сцены пантомимы.

Особое значение приобретают сценические костюмы. Их искусно создал Хенри Давит по эскизам Нино Корреала. Разные и яркие по цвету и силуету костюмы, прекрасно стилизованные под эпоху итальянского барокко, формируют сценическую атмосферу, дают характеристику каждому персонажу и свет танца. Образ Света олицетворяет балерина в белом облегающем комбинезоне, а образ Венеции – танцовщица в барочном платье, пышном парике и с красочным веером. В золочёном камзоле и венецианской шляпе-треуголке предстает Маркиз, а Бедняк – в длинном и грубом рубище. Женский кордебалет танцует в комбинезонах цвета морской волны, подчеркивая водное родство Венеции и Сан-Франциско.

Сценическое действие – это контрастный калейдоскоп традиции и новации, в котором царствует органичный симбиоз танца, пантомимы и клоунады. Однако многочисленные номера, сменяющие друг друга в ходе представления под отдаленные шумы, не всегда равноценны как по эмоциональной насыщенности, так и по технической сложности их исполнения. Достаточно упрощенно выглядят первые сольные пассажи Бедняка, но его последующие монологи, и особенно дуэты со Светом, завораживают пластической магией.

Бежар был великим мастером танцевальных дуэтов, и здесь тоже они являются главным достоинством спектакля. Большое впечатление производит дуэт Света и Женщины, но это не смешанный дуэт, а женский – дочери и матери. Дуэт исполняют прославленные примы – украинка Катерина Шалкина и испанка Элизабет Роз. В облегающих белых комбинезонах балерины искусно плетут замысловатые кружева, используя сложную технику классического танца.

Самый сильный эпизод спектакля – па де де Света и Бедняка. На премьере балета в Брюсселе 32 года тому назад эти партии исполняли Йоко Маришита и Хорхе Донн. Теперь в этом шедевре Бежара поистине волшебным парят Катерина Шалкина и голубоглазый красавец Жюльен Фавро. Артисты буквально околдовали зрителей своим изысканным и вдохновенным танцем. Жюльен, принятый в труппу в 1995 году, уже многие годы является постоянным и надежным партнером Катерины.

Завороженная публика, затаив дыхание, с наслаждением впитывала каж-

дое па талантливых артистов, а по окончании дуэта, когда Катерина, словно ангел, вознеслась над сценой и растворилась в темноте, в зале впервые по ходу спектакля вспыхнули бурные аплодисменты.

Великолепно поставленные и оригинально развернутые женские и мужские ансамбли вызывают истинное восхищение. Особенно пленяют небольшие мужские группы, в которых резвые, легкие и обаятельные юноши демонстрируют виртуозную технику и чувственность исполнения.

Весьма критичный к своим постановкам, Бежар считал, что «Свет» не стоит

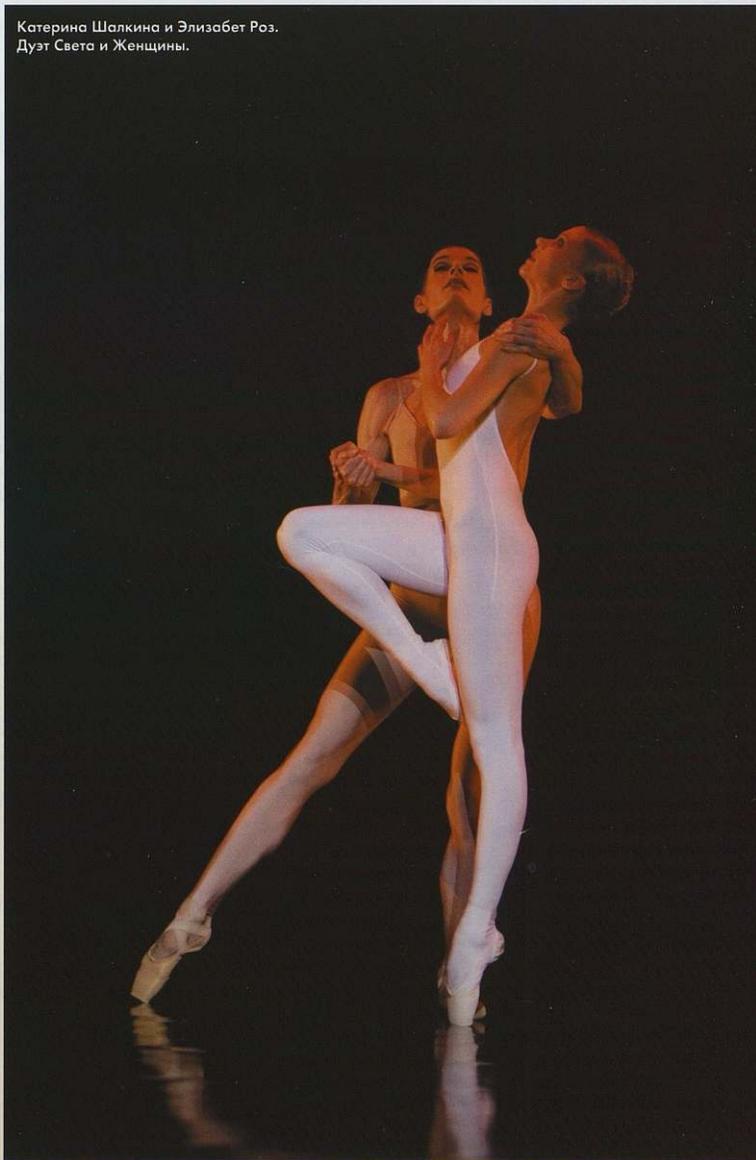
исключать из репертуара. Однако балет сегодня немного устарел по своей театральной эстетике. Но высокое исполнительское мастерство труппы вносит в это произведение энергию современной жизни.

«Свет» прошел в Париже с триумфальным успехом. И хотя на поклонниках артистов с ними не было Мориса Бежара, его творческий дух как бы незримо витал над сценой, приветствуя труппу и его руководителя Жюльена Романа, благодаря таланту которого творения великого хореографа продолжают жить.

Виктор ИГНАТОВ

Photo by Jessica HAUF

Катерина Шалкина и Элизабет Роз.
Дуэт Света и Женщины.





ДА ЗДРАВСТВУЕТ *фест!*

Конечно, сезон в театре – это относительная временная граница. Особенно сегодня, когда большинство театров страны, наконец, планируют свою жизнь, репертуар на несколько лет вперед. Тем не менее сезон – это завершение определенного этапа в театральном общении со зрителем и внутренними процессами деятельности.

Это позволяет делать некоторые выводы о тенденциях как в отдельных регионах, так и искусства страны в целом.

Завершившийся сезон 2012-2013 для большинства театров был насыщен как премьерами, так и вводами в текущий репертуар новых исполнителей. Для учебных заведений выпуском молодой плеяды артистов будущего. Профессиональная работа налицо, и редакция стремилась отслеживать и публиковать материалы о жизни коллективов.

Я бы сказала, что главной приметой прошедшего сезона стали фестивали. Рост интереса к этой форме художественной деятельности повсеместен. И несмотря на то что редакция старалась писать о многих фестивалях, остановимся на этом виде приобщения зрителей к искусству танца.

Есть уже устоявшиеся и имеющие историю фестивали как собственно хореографические, так и более широкие, в рамках которых участвуют театры балета, современные труппы, народно-сценические коллективы и отдельные солисты.

Так широко известен фестиваль «Золотая маска», на котором театры балетных столиц и регионов показывают свои премьеры. Что позволяет москвичам увидеть, а театрам разных городов показать свою продукцию.

Отличающийся изысканным репертуаром Чеховский фестиваль, знакомящий московскую публику (а в этом году и ряд городов страны) со спектаклями зарубежья.

Фестиваль «DanceInversion», проводимый Музыкальным театром имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, где можно увидеть проекты современных танцевальных групп.

Фестиваль-конкурс «Бенуа де ла данс» в Москве и «Dance Open» в Санкт-Петербурге.

Фестивали проводят и отдельные театры, приглашая для участия в своих спектаклях мировых звезд.

Этот вид фестивалей широко распространен во многих регионах России.

Так, известность получил фестиваль «Стерх» в Республике Саха (Якутия), имени Р.Нуреева в Казани и Уфе, Дягилевский фестиваль в Перми и т.д.

Новой формой фестивалей стали показы современных трупп в Екатеринбурге, Санкт-Петербурге, Москве (организованные общественной организацией «Цех»).

Славится своими фестивалями Красноярск. Это форумы классического балета и фестиваль «Истоки. Ветер перемен», посвященный, с одной стороны, поиску современных выразительных средств для ансамблей народно-сценического танца, с другой – формированию собственного российского лица у коллективов современного танца.

Форму фестивалей выбрали для своих встреч представители джаз-танца и степа.

Этот список разнообразных форм фестивалей хореографии можно и продолжить, включив фестивали школ.

Главное, подчеркнуть интерес к знакомству с искусством танца, представленному коллективами других стран, народов у профессионалов и зрителей. Обмен достижениями, общение, атмосфера праздника отличает все фестивали. Неслучайно само слово «фест» – корень слова «фестиваль» – означает праздник. И это важнейший критерий в оценке всё развивающегося интереса к фестивалям как форме бытования и организации хореографического искусства в нашей стране.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Арлекин Либерти выбор танцовщиков Гранд Опера



Балетный пол **Арлекин Либерти** - выбор ведущих театров во всём мире. Значительно снижает риск травм и обеспечивает танцовщикам максимальный комфорт во время выступления. Прост и удобен в сборке, применяется как на сцене, так и в репетиционных залах, обеспечивая равномерную амортизацию без образования твёрдых участков на стыках.

- ✓ Быстрая и эффективная сборка
- ✓ Уникальная система стыковки
- ✓ Сертификат соответствия



Замки для
стыковки щитов



Интегрированные
амортизаторы

HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®



Harlequin Europe SA
29 rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg
Tel: +352 46 44 22
Fax: +352 46 44 40
Freephone: 00 800 90 69 1000
www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

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

www.harlequinfloors.com

Grishko®

RUSSIAN STARS COLLECTION



**Салоны-магазины
GRISHKO:**

Москва:

3-й Крутицкий пер., д.11
+7(495) 287-45-77, org@grishko.ru
ул. Тверская, д.12, стр.7
+7(495) 694-43-00/44-00

Санкт-Петербург:

ул. Гороховая, д. 30
+7(812) 310-48-05, spb@grishko.ru

Новосибирск:

Красный пр-т, д.220/5, офис 321
+7(383) 227-70-85, grishko@ngs.ru

Киев:

ул. Саксаганского, д.22Б
+380(44) 248-71-58/57, grishko7@i.ua



WWW.GRISHKO.RU