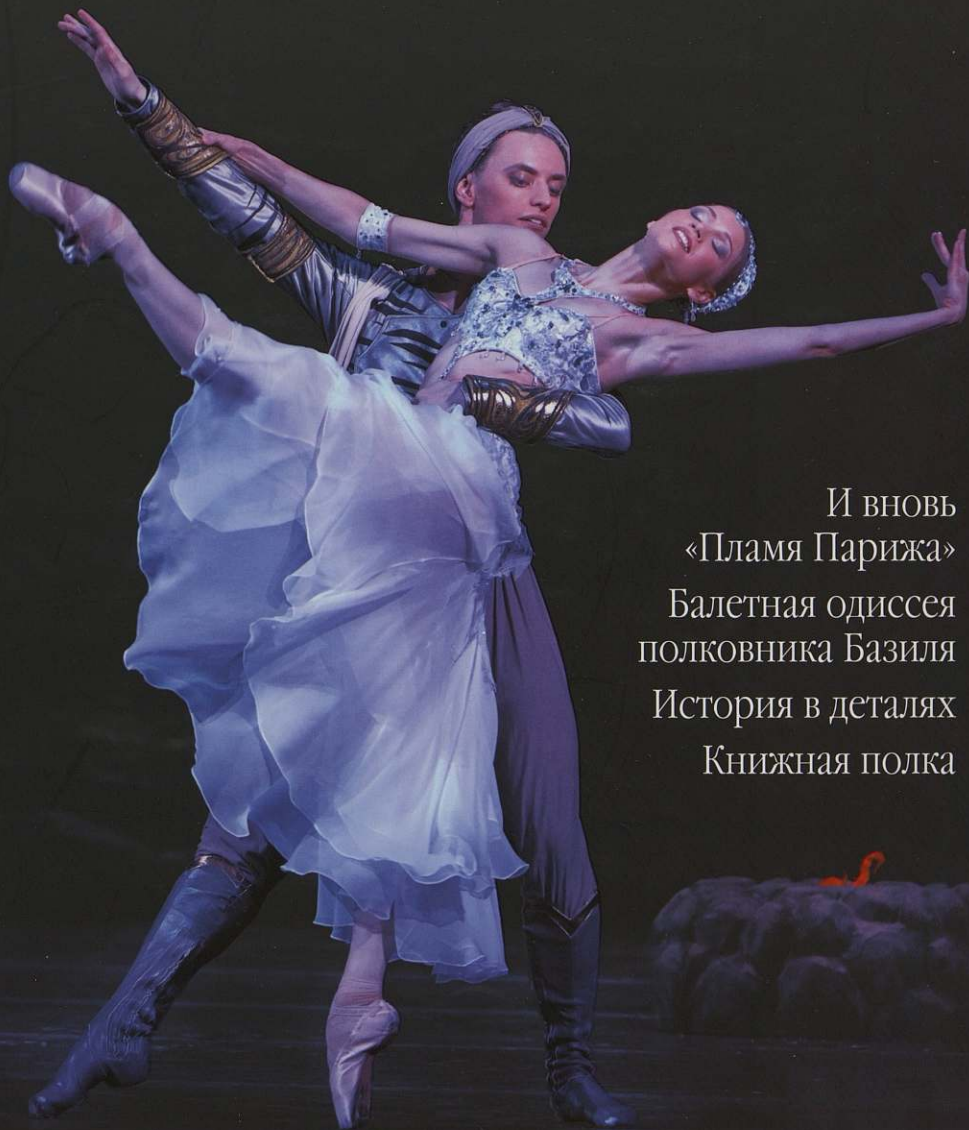




ноябрь-декабрь
№ 6 (183) 2013

БАЛЕТ BALLET



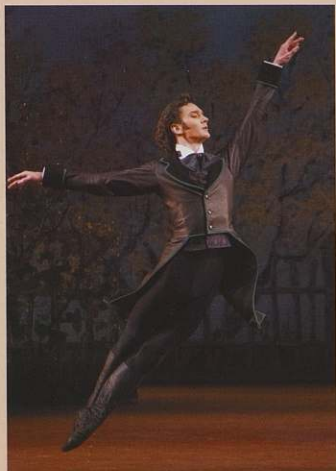
И вновь
«Пламя Парижа»
Балетная одиссея
полковника Базиля
История в деталях
Книжная полка



Впервые балет «Онегин» на музыку Петра Чайковского в постановке Джона Крэнко увидел свет в 1965 году в Штутгарте. И вот спустя 48 лет его премьера прошла на сцене Большого театра.

Хореография **Джона Крэнко**
Музыкальный руководитель и дирижер **Павел Сорокин**
Декорации и костюмы **Юргена Розе**
Руководитель постановочной группы **Рид Андерсен**
Балетмейстеры-постановщики **Агнета Валку, Виктор Валку**
Художник по свету **Стин Бьерке**

Лауреаты приза «Душа танца» Ольга Смирнова (Татьяна) и Владислав Лантратов (Онегин).
Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)





Завершая 2013 год, редакция благодарит за содействие в издании журнала и поддержку проводимых редакцией мероприятий учредителей, постоянных партнёров, рекламодателей и друзей наших изданий.

Редакция благодарит Министерство культуры Российской Федерации и Департамент культуры города Москвы.

Все номера журнала печатались при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и Департамента культуры города Москвы.

Редакция благодарит Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям (программа «О предоставлении из федерального бюджета субсидий организациям, осуществляющим реализацию социально значимых проектов в области печатных средств массовой информации»).

Редакция благодарит: фирму «Гришко», творческую мастерскую «Свят-озеро», Российскую государственную концертную компанию «Содружество», фирму «Люрит», Региональный общественный фонд «Искусство танца», компанию «Р-КЛАСС», Салон «Дебют», Радио России, Московский государственный академический музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, Студию «Мохин Дизайн».



СОДРУЖЕСТВО
РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНЦЕРТНАЯ КОМПАНИЯ



RCLASS
USSIAN



moKhin design
СТУДИЯ ГРАФИЧЕСКОГО СОЗДАНИЯ



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№6 (183)
НОЯБРЬ – ДЕКАБРЬ 2013
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

ПРЕМЬЕРЫ

4



О. Розанова. «Пламя Парижа» вновь зажигает сердца

6



Н. Кинт.
Свет любви

8

О. Алекса.
Новое старое «Лебединое»

ФЕСТИВАЛИ

10



А. Куликова. «Четыре элемента»

ИМЕНА

12



О. Шкарпеткина.
Балетная одиссея полковника Базиля

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. ВАСИЛЬЕВ
В. М. ГОРДЕЕВ
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
Н. Д. КАСАТКИНА
М. Л. ЛАВРОВСКИЙ

А. М. ЛИЕПА
А. Б. ПЕТРОВ
Т. В. ПУРТОВА
С. Ю. ФИЛИН
Н. М. ЦИСКАРИДЗЕ
Б. Я. ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:

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

**Советники
по экономическим вопросам:**

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

ЮБИЛЕИ

- 16 **И.Горлина.** Из солнца и неба
Узбекистана. Мукаррам Тургунбаева

ИНТЕРВЬЮ

- 20 С генеральным директором
Международной федерации балетных
конкурсов **Сергеем Усановым**

КАФЕДРА

- 26 **К.Семёнов.** Неизвестный Килян:
«маленький» шедевр большой поэзии

ИСТОРИЯ В ДЕТАЛЯХ

- 28 **Б.Антонов.** Балет при императоре
Павле Петровиче

- 32 **ЧТО ПОЧИТАТЬ, КОГО
ПОЧИТАТЬ. РЕЦЕНЗИИ
НА КНИГИ**

Е.Я.Суриц. Балет московского Большого
театра во второй половине XIX века

Е.Я.Суриц. Артист и балетмейстер
Леонид Мясин

Наталья Зозулина. Джон Ноймайер
в Петербурге

Владимир Котыхов. Воспоминания
о танце

К.А.Скальковский. Статьи о балете.
1868 – 1905

ФЕСТИВАЛИ

39



В.Игнатов. Фантастический
калейдоскоп

ПАНОРАМА

43



В.Игнатов. «Лебединое озеро» по-
африкански, или Африканские пляски в
балетных пачках

POST SCRIPTUM

- 48 **В.Уральская.** Вчера – сегодня – завтра



На первой
странице обложки:

Наталья Сомова (Никия)
и Сергей Полунин (Солор).
«Баядерка» (постановка
Натальи Макаровой,
Музыкальный театр
имени К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-
Данченко).

Фото Светланы
ПОСТОЕНКО

Адрес редакции:

129110, Москва,
Проспект Мира, дом 52/1
тел.: (495) 688-24-01
(495) 688-28-42
факс: (495) 684-33-51
e-mail: mail@russianballet.ru
http://www.russianballet.ru

Редакция:

О.Г.АЛЕКСА
Ф.В.КАРТАШОВ
В.И.ПАЧЕС
Т.И.РОМАНЧУКОВА
М.М.ЩЕРБАКОВА

Корректор:

М.Ю.ОРЕХОВА

Технический редактор:

Э.И.ВАСИЛЬЕВА

Художественное оформление

и предпечатная подготовка:
А.В.КУРБАТОВ

Журнал зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации

Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2013

Учредители

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

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.

**Защита авторских
и имущественных прав**
Юридическая поддержка



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

«ПЛАМЯ ПАРИЖА» вновь зажигает сердца



Сцена из спектакля.

«Содержание «Пламени Парижа» – поход отряда марсельцев в Париж и события, связанные со взятием Тюильри... и революционной ликвидацией феодального режима», – писал Борис Асафьев в программке к балету (преьера в Театре имени Кирова, 1932). Можно ли представить нечто более противопоставленное балету, чем подобное «содержание»? Между тем спектакль имел исключительный успех. Вскоре после ленинградской премьеры был перенесен в Большой театр и больше тридцати лет не покидал подмостков многих театров. Чуда в том не было. Просто революционная тема превратилась в сюжетное действие, придуманное Николаем Волковым и Владимиром Дмитриевым (он же художник спектакля). Содержанием же стали музыка и хореография, на славу удавшиеся и композитору Асафьеву, и хореографу Василию Вайнонену.

В авторский коллектив входил также известный режиссер Сергей Радлов, но в 1943-м он был репрессирован, и его имя исчезло из программки спектакля до конца сталинской эпохи. Мы не найдем его и на афише недавней премьеры «Пламени Парижа» в Санкт-Петербурге, но узнаем о его вкладе в постановку балета из материалов буклета (текст Марины Кортуновой). Оплошность? Совсем нет. Это покажет наш рассказ о спектакле.

Решение главного балетмейстера Михайловского театра Михаила Мессерера возобновить прочно забытое «Пламя Парижа» могло показаться, да многим и казалось, совершенной утопией. От четырехактного балета до нашего времени дошли только истинные шедевры – па де де, Танец басков и Гавот Люлли. Но у Мессерера был свой план действий и в придачу опыт возобновления «Лауренсии» (2010). Пригодился кинофильм 1953 года, запечатлевший основные моменты балета. Был учтен и опыт Алексея Ратманского, поставившего «Пламя» в Большом театре (2007). Партию Асафьева и сохранившуюся хореографию Вайнонена Ратманский воспроизвел по возможности полно, но несколько «подправил» сюжет, поменяв местами музыкальные номера. В результате идеологически прямолинейное, но ясное действие сменилось более сложным, но невнятным, с привкусом мелодрамы.

Мессерер предпочел следовать оригиналу, но притом под-

верг его значительной корректировке (поэтому имени Радлова нет в программке). Благодаря большим и малым купюрам спектакль стал более компактным и динамичным. Экспозиция действующих лиц (семья крестьянина Гаспара, марселец Филипп и жестокий деспот маркиз Борегар) и завязка конфликта теперь занимают не две картины, как прежде, а одну. Во второй картине (прежде это был второй акт) действие переносится в королевский дворец. Здесь в центре оказываются Актер, гибнущий от руки Маркиза, и Актриса, принимающая сторону восставших. Подобным образом выстроен и второй акт. Картина народного гнева, разворачивающаяся на площади Парижа, сменяется штурмом дворца, паническим бегством придворных, схваткой восставших с офицерами и победой народа, омраченной гибелью отважной Терезы. На этом кончается сюжетное действие, третий акт – праздник победы – представляет собой развернутый дивертисмент.

Намеренные и вынужденные сокращения приблизили спектакль к поэтике классического балета, где за взаимоотношениями героев возникает крупномасштабное противостояние различных миров. Через танцевальные пласты заявляет о себе конфликт дворца и площади, аристократов и простолюдинов и шире – монархии и восставшего народа. Новаторское значение балета в том, что стихию лирики здесь заменила героика. А принципиальной, можно сказать,

исторической, заслугой Вайнонена была блистательно осуществленная идея выразить героический пафос революции не битвами и потасовками, но образным танцем. В традиционные формы – вариации, па де де, танцы кордебалета и прочее – талантливый хореограф вдохнул новое содержание, нашел новые пластические краски.

Не считая пантомимной первой картины и нескольких сцен-связок, обновленное «Пламя» насквозь танцевально. Недостающие фрагменты (вариация Амура, финальная фарандола и другие) досочинил Мессерер, да так искусно, что от хореографии Вайнонена их не отличить. Однако даже такой ладный спектакль не вышел бы за рамки культурной реставрации, если бы он не задел за живое артистов. Танцевальный пламень, разожженный многие десятилетия назад Асафьевым и Вайноненом, воспламенил и танцовщиков XXI века.

Воодушевление участников премьеры передалось зрителям. Атмосфера в зале напоминала постепенно просыпающийся вулкан, взорвавшийся, когда в воздух взмыл Иван Васильев (Филипп). За первым взрывом последовали новые, а затем началось нечто вроде извержения огненной лавы. В картине второго акта на площади ночного Парижа возбудителями зрительского ажиотажа поочередно становились Иван Васильев и виртуозка Оксана Бондарева (Жанна), не-



Оксана Бондарева – Жанна и Иван Васильев – Филипп.



Анжелина Воронцова – актриса Мирейль де Пуатье и Виктор Лебедев – актёр Антуан Мистраль.

истовая Баска Мариам Угрехелидзе и её «соплеменники» – Сергей Стрелков, Владимир Цал, Денис Алиев, Ольга Семёнова. Артисты кордебалета действовали с не меньшим азартом. В их танцевальное буйство включился даже старик Гаспар – пантомимный персонаж, сочно, в стилистике 1930-х годов воплощенный Андреем Бреговдзе.

В праздничном дивертисменте последнего акта достигнутый эмоциональный накал поддержали акробатический дуэт Анжелины Воронцовой (Актриса) с мастером поддержки Маратом Шеминуновым, синхронная классическая вариация для двух солистов, без сучка и задоринки исполненная Николаем Корыпаевым и Андреем Яхнюком, и феерическое па де де Бондаревой с Васильевым. Балерина достойно выдержала «повединок» с феноменальным танцовщиком, покоров зал совершенством техники. А умопомрачительные прыжки и вращения Васильева привели зрителей в экстаз. Атлетическая фигура, черные кудри, сверкающие огнем глаза, да ещё молодецкая удаль, непоколебимая уверенность в своей силе – всё легло на образ бравого марсельца, представителя народа.

Народ же встал вровень с протагонистами как коллективный герой балета. Артисты с таким задором исполнили многочастную фарандолу, что в пляс пустился даже... ребенок. Девочку трех-четырёх лет привела сюда мать (артистка М.Рудакова), но малютка о ней забыла, поглощенная происходящим на площади. С интересом наблюдая за взрослыми, она вторила их движениям с такой непосредственностью и упоением, что и старик Гаспар не удержался, подхватил юное дарование на руки и закружил в танце. Импровизированная сценка добавила живую человеческую нотку в патетическое действие.

Мощный апофеозом праздника победы прозвучала финальная сцена – с алой фигурой Свободы, вознесенной над толпой, с развевающимися стягами, со счастливыми лицами участников событий.

Ошеломляющий успех премьеры (22 июля 2013) и следующих спектаклей с участием А.Воронцовой и А.Ломаченковой (Жанна), Д.Матвиенко и И.Зайцева (Филипп), А.Кулигиной (Амур), В.Лебедева, Л.Сарафанова и Н.Корыпаева (Актер), Е.Борченко и С.Япаровой (Актриса), К.Махвиладзе (Тереза), М.Венщикова (Маркиз), Р.Петухова (Гаспар) – результат дружной работы высокопрофессиональной труппы и её талантливых сотрудников.

Это художник Вячеслав Окунев, любовно воссоздавший декорации и костюмы В.Дмитриева – интерьеры дворца, архитектуру Парижа, изысканно красивые платья придворных дам, элегантные мундиры офицеров, живописные одежды простого люда.

Это музыкальный руководитель постановки, дирижер Валерий Овсянников и оркестр театра, заново открывшие высокие достоинства музыки Асафьева.

Это ассистенты балетмейстера Анна Разенко, Евгений Попов и репетиторы спектакля. И ещё завсегдадай Михайловского с 44-летним зрительским стажем, доктор технических наук, генеральный директор СК «Ленспецстрой» Дмитрий Астафьев. Продюсер постановки, он не пожалел средств для её реализации, веря в успех «красивой, молодой, динамичной труппы Михайловского театра», и не просчитался. Возродив к жизни «Пламя Парижа», театр доказал его не утраченную способность волновать сердца артистов и зрителей.

Ольга РОЗАНОВА

Фото Станислава ЛЕВШИНА

Свет любви

В Астраханском театре оперы и балета снова премьера. Премьерный сезон открыл спектакль «Ромео и Джульетта» в оригинальной хореографии Константина Уральского. Балет, впервые поставленный в США, а потом на челябинской сцене, в Астрахани заиграл новыми красками благодаря усилиям нового творческого коллектива: постановщиков, художников, репетиторов и особенно молодых артистов, готовых на эксперименты. Поэтому, несмотря на печальный конец этой шекспировской истории любви, спектакль вызвал самые светлые эмоции у зрителей.

Мария Стец –
Джульетта и Даниил
Соколов – Ромео.

Зрительный зал на премьере ждал трагедию с первых звуков музыки. После увертюры открывшийся занавес принес тишину. Лучики со сцены призывали, искали, звали... Музыка наступающего рассвета рождала чувство надежды и подчеркивала перспективу декораций: лестниц, балконов. Казалось, жизнь закипала праздником.

Ромео с ослепительно белым плащом в руках как бы олицетворял томление юноши, его открытость любви. Но вот сцена наполняется бурной страстью ненависти, рожденной враждой родов. Уже зазвенели шпаги. В разных уголках возникают бои, их останавливает лишь призыв к покою правителя Вероны.

Всё, как и в других спектаклях «Ромео и Джульетты». Но что отличает ауру происходящего на сцене. Возникает чувство нового времени, причастности происходящего современной жизни. Этому способствует молодость труппы театра. Ей всего два года. Средний возраст танцовщиков 18-21 год. Но именно этот быстро проходящий «недостаток» – молодость – помогает хореографу Константину Уральскому создавать свою версию «Ромео и Джульетты»: спектакль романтически приподнятый и светлый в отличие от традиционных трагических постановок. Этот спектакль относится к жанру драмбалета. «Сохраняя уважение к этому направлению, – рассказывает хореограф-постановщик, – в спектакле я решил всё действие через танцевально-пластическую технику современного балета. Это очень хорошо поняли и восприняли артисты».

Исполнительнице роли Джульетты Марии Стец 19 лет. Переполненная чувствами её героиня рождает веру в силу истинной любви. Джульетта как бы говорит словами Шекспира: «Нужно ли выдерживать традиции, ломающие собственную жизнь и заставляющие жить с нелюбимым?»

Молодость отличает всех героев. Вечный заводила Меркуцио (Александр Зверев) весело начинает игру с рукавом – популярная игра средневековой Италии. Рукав в женском платье легко отстегивался от наряда и вносил в игру тот шарм, который в другие века вносил платочек, веер или же перчатка.

Неожиданно по воле хореографа Меркуцио приобретает поклонницу, Фею снов Маб. Исполнительница этого образа (японка Карин Такеда) загадочна и притягательна. Владелица



Александр Зверев – Меркуцио и Рудольф Дудолодов – Тибальд.



Мария Стец – Джульетта.



Даниил Соколов – Ромео.

снов уводит в вечность юного Меркуцио. Гнев, который творит трагедию, и заставляет Ромео убить брата Джульетты Тибальда.

Ромео – Даниил Соколов – также юн. Он три года назад окончил Московскую академию хореографии. Первой его главной ролью был Зигфрид в «Лебедином озере». Его отличают хрупкость фигуры и мощь движений, высота прыжков и бережное отношение к партнершам.

Молодого Тибальда, мастера фехтования, в исполнении Рудольфа Дудолодова отличает царственная походка, быстрая реакция на происходящее. Он овладевает вниманием зала субъективной правдой поступков своего героя.

Образ молодой кормилицы (по Шекспиру ей всего 26 лет) вывела на сцену ведущая балерина труппы Наталья Коробейникова. Кокетливая, насмешливая кормилица предана Джульетте. В списке балерины появилась острохарактерная, яркая роль.

Балет заканчивается традиционно трагично... Но с верха кулис летящее ослепительно белое легкое полотнище как бы прикрывает саму Любовь. Её нежность, страсть, верность, неизбежность, чтобы возникнуть вновь, если в нее перестанут верить.

Дирижируя балетом «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева, художественный руководитель театра Валерий Воронин рад, что каноны сложного гениального произведения позволили органично ввести современное понимание прошлого. По его словам, балет «Ромео и Джульетта» всегда был своеобразным рубежом, переступив через который, оркестр и труппа поднимали свой престиж, становились на более высокую ступень профессионального мастерства.

Не сразу осознаешь, что авторское видение Шекспира хореограф-постановщик Константин Уральский отдал юной балетной труппе. Его решение поддержали сценограф и художник по костюмам Мария Вольская, художник по свету Елена Копунова, репетиторы спектакля Татьяна Кузнецова, Айрат Хакимов, Эсмиральда Мамедова. Вместе они создали спектакль, который поражает тончайшим чувством человечности и смотрится в едином дыхании.

И каждый зритель в этот вечер может проверить свое собственное восприятие Жизни и Любви.

Ната КИНТ

Фото Марины ПАНОВОЙ-ВАТИНСКОЙ



Сцена из спектакля.



НОВОЕ СТАРОЕ

«Лебединое»

Сегодня «Лебединое озеро» в его классическом прочтении, несмотря на существование различных новых версий, по-прежнему остается одним из самых востребованных и любимых балетов. Каждый театр стремится, чтобы в его репертуар входил этот выдающийся спектакль. Он дает возможность расти и развиваться как самой балетной труппе, так и зрителю, приходящему в театр. Своего рода экзаменом на прочность «Лебединое озеро» стало для творческого коллектива Ростовского театра оперы и балета, на сцене которого и состоялась премьера известного балета. Премьера, которую с нетерпением ждали артисты, творцы и особенно ростовская публика.

Балет в редакции Константина Сергеева перенесла из Санкт-Петербурга на ростовскую сцену народная артистка СССР Габриэла Комлева, бережно сохранив лучшие традиции спектакля.

Стоит заметить, что своя оригинальная постановка «Лебединого» у театра уже существовала и успешно исполнялась на протяжении 10 лет. Но, по мнению художественного руководителя театра Вячеслава Кущёва и директора балета Сергея Горбатова, труппа перешагнула определенный рубеж, поднялась на новый профессиональный уровень, и захотелось попробовать свои силы в академической версии балета.

Вместе с Габриэлой Комлевой над постановкой работала команда профессионалов. За дирижерским пультом Андрей Аниханов. Под его управлением оркестр уверенно и с особым удовольствием исполнял музыкальный шедевр Чайковского. Сказочная атмосфера передана на сцене с помощью искусных декораций, принадлежащих авторству известного художника Вячеслава Окунева. Эта сценография эксклюзивна, ведь создана она мастером специально для ростовской постановки. Костюмы, придуманные Натальей Земалиндиной, хорошо отражают настроение и дух времени и, что не менее важно для целостности спектакля, замечательно сочетаются с декорациями.

К премьерным показам было подготовлено два состава солистов. В итоге спектакли получились совершенно разные, и каждый по-своему интересный.

Конечно, самое пристальное внимание было приковано к балеринам, исполняющим главную партию. Здесь важно не только освоить сложную техническую основу постановки, необходимо воплотить два совершенно противоположных образа.

Одетта Екатерины Кужнуровой нежная, трепетная, отстраненная. Рядом с Зигфридом она выглядит беззащитной и уязвимой. Хрупкая и легкая, Одиллия-Кужнурова заставила весь зал с трепетом наблюдать за развитием событий, происходящих на сцене. Хорошо у Екатерины получилось и передать контрастный образ Одиллии. В роли черного двойника она очень женственна и обольстительна. Балерине удалось не только прочувствовать образы, но и с изяществом исполнить сложный хореографический текст балета.

Совсем по-иному раскрыла образы Дарья Макарова. Её Одетта женственна и очень стремительна. В её лебедь видно большое желание стать свободной самой и освободить своих подруг от чар Ротбарта. В дуэте с принцем она не просто говорит о любви и печали, она как бы призывает его помочь ей на пути освобождения. Поэтому неудивительно, что



Екатерина Кужнурова – Одетта и Денис Сапрон – принц Зигфрид.
Фото Екатерины СЕРЕБРЯКОВОЙ

Одиллия Макаровой еще более манящая, уверенная в себе девушка. Она привлекательна и властна. Балерина, кажется, чувствует себя в этом образе наиболее свободно и комфортно.

В главной мужской партии в первый день выступил молодой танцовщик Денис Сапрон. Выпускник Академии русского балета имени А.Я.Вагановой порадовал смелостью и профессионализмом несмотря на то, что ранее он еще не исполнял подобных сольных партии. Его коллега по академии Александр Пятковский более опытный танцовщик. И может быть, технически ему в этом спектакле удалось не всё, но



Екатерина Кужнурова – Одиллия.
Фото Екатерины СЕРЕБРЯКОВОЙ



Екатерина Кужнурова – Одетта и Денис Сапрон – принц Зигфрид.
Фото Дениса ДЕМКОВА

по природным данным Александр действительно настоящий Принц, что позволило ему прекрасно обиграть роль Зигфрида эмоционально.

С ролью коварного злодея Ротбарта успешно справились Альберт Загретдинов и Арсений Исламов.

Хочется также отметить Ивана Тараканова и Константина Ушакова, которые каждый по-своему, но, безусловно, ярко исполнили партию Шута.

Особое внимание привлекал кордебалет. Лебеди, совсем еще юные в большинстве своем танцовщицы, выглядели замечательно. Видно, что девушки серьезно потрудились при подготовке спектакля. Придворные, крестьяне, гости дворца – все артисты работали точно, как отлаженный механизм. Отработанные до совершенства ассистентами балетмейстера и репетиторами кордебалетные сцены наполняют спектакль энергией и волшебством.

Сказать, что премьера была встречена зрителями тепло, это очень мало. Зал переполняли эмоции уже с первой музыкальной ноты, начинающей действие. Каждый выход артистов, появление новых героев, смена декораций сопровождалась бурными овациями публики. Несмолкающие аплодисменты, цветы, слова восхищения – так благодарил зритель Ростовский театр за подаренный праздник, за премьеру нового старого балета «Лебединое озеро».

Олеся АЛЕКСА

Спектакль «За светом вслед».
Театр танца «Скрим» (Самара).
Фото Аллы КАСТОМАРОВОЙ

«ЧЕТЫРЕ элемента»

Международный фестиваль-конкурс «Четыре элемента» стартовал в 2002 году и вот уже 11 лет фестиваль, как любой другой живой организм, претерпевает трудности роста. Из составляющих – кино, музыка, театр, традиции – на сегодняшний день уцелел только театр, остальные звенья пережили серьезные «метаморфозы». Этника, театр, новации, хореография – вот основные четыре элемента, по которым ныне отбирают участников фестиваля. В октябре благодаря усилиям учредителей фестиваля – Центру традиционной культуры «Согласие» (генеральный директор Голубева Анжела Владимировна), мы могли наблюдать два конкурса. Конкурс современного танца «DanceFest-2013», состоящий из трех номинаций – современный танец, эстрадный танец, фолк. И конкурс современной хореографии «IFE-2013» в лице одной номинации – спектакли. Репертуар, представленный и в том, и в другом конкурсе, достаточно разношерстный и по качеству исполнения, и по общему пониманию современности в хореографии. Причина несоот-

ветствия в данном случае очевидна – отбор на конкурс проводили по видеоатриалу, а это не всегда точная передача, да и экспертному совету, публике, конкурсантам он представлен не был. И это одна из слабых позиций фестиваля, имеющего статус международного.

Как и полагается фестивальному движению, «Четыре элемента» открывает новые имена и поддерживает креативные творческие инициативы неценным общением с профессионалами. Для более интересного и плодотворного общения в состав жюри были приглашены именитые личности, профессионалы высокого уровня: Алексей Иванович Шилин – режиссер, хореограф, профессор МГУКИ, Игорь Леонидович Григурко – режиссер по пластике, художественный руководитель «Топ-Театра» (Омск), Екатерина Анатольевна Дорохова – ведущий научный сотрудник Государственного института искусствоведения, Владимир Николаевич Иванов – фольклорист, кандидат искусствоведения. Однако среди уважаемого жюри не нашлось ни одного специалиста в области совре-

менной хореографии, человека, который бы изучал непосредственно contemporary, варился, так сказать, в этом котле, мог взглянуть на проблему изнутри и действительно общаться на заявленную тему. Поэтому общение свелось к общим фразам на мероприятии под традиционным названием «круглый стол», а если вы хотите получить оценку своего творчества, можете поговорить с любым из членов жюри кулуарно, если у него будет хоть сколько-нибудь времени на разговор с вами, если он сумеет вычлнить среди всего увиденного то небольшое и такое важное для вас. И это еще одно слабое звено. А высокий уровень фестиваля поддерживают всё те же лидеры в российском пространстве современного танца: «Театр-студия современной хореографии» (Москва), Театр танца «Скрим» (Самара), «Totem Dance Group» (Киев, Украина), Творческая мастерская Соны Овсепян (Москва).

Надо отметить, в первых строках стоит понятие этника, возможно, соединение славянского фольклора и западной культуры как поиск своего отличия



«За светом вслед».
Фото Марины ПАНОВОЙ

тельного от западного стиля танцевания, своего лица на подмостках мирового хореографического сообщества «современников». Чем, собственно, и занимаются все российские фестивали независимо от средств. Популяризацию современной и народной хореографии средствами театрального искусства организаторы конкурса позиционируют как основную цель мероприятия. Именно поэтому особое внимание уделялось композициям в номинации фолк, где хореографы демонстрировали знания и умение соединить глубинные истоки с концептуальным искусством современной хореографии. К тому же участники фестиваля смогли посетить мастер-класс по использованию фольклора и этнической музыки в сценических композициях, на котором были представлены как перспективы, так и возможные варианты подобного синтеза. Но лучшим на фести-

вале был признан спектакль «Tetra» Кристины Шишкаревой, «Totem Dance Group» (Киев, Украина), не имеющий ничего общего ни с фольклором как таковым, ни с заявленной темой. Опять теория никак не подкреплена практикой.

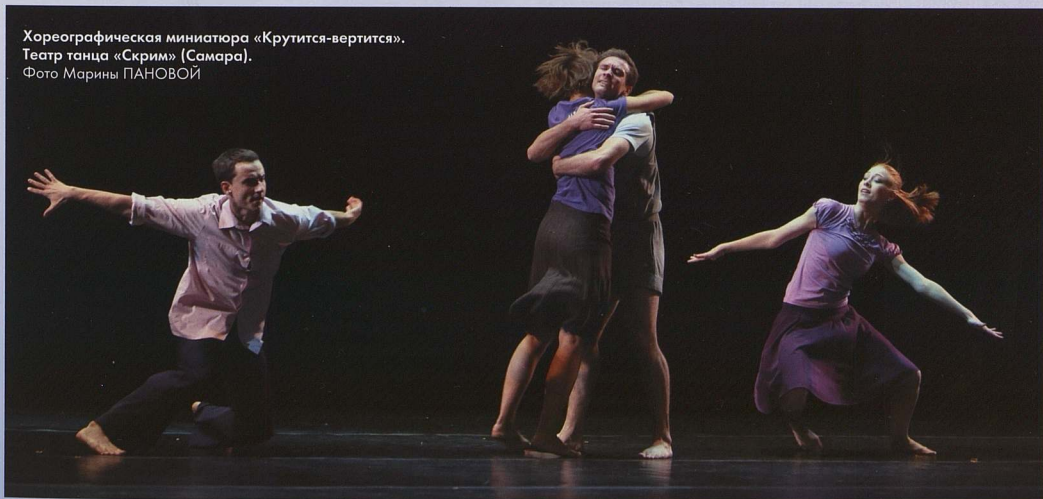
Главная цель фестиваля – воспитание инициативного, неравнодушного, думающего поколения, и значительным шагом в этом направлении было создание детского конкурса в рамках фестиваля «Четыре элемента». С 2010 года дважды в год в нем принимают участие детские коллективы. Номинанты, прошедшие сложный отборочный видеотур, а это пятнадцать детских и юношеских хореографических коллективов из разных городов России и стран ближнего зарубежья, смогли показать себя и посмотреть на других на заключительном туре конкурса современного танца «Dancefest-2013», который традицион-

но прошел на основной сцене московского «Театра Луны». Дети, как и взрослые, боролись за звания лауреатов, что было непросто, так как кроме профессионального жюри их оценивали также детское зрительское жюри (школьники московских школ) и взрослое зрительское жюри (педагоги школ). Эти оценки не всегда совпадают или всегда не совпадают. В любом случае структура фестиваля совершенствуется, приобретает новые формы, значения и радует нас встречами и открытиями, атмосферой праздника танца прежде всего.

Фестиваль завершен. Готовится следующий, который пройдет в марте 2014 года и познакомит столичных зрителей с лучшими, будем надеяться на это, образцами национальной культуры в области современной хореографии.

Анна КУЛИКОВА

Хореографическая миниатюра «Крутится-вертится».
Театр танца «Скрим» (Самара).
Фото Марины ПАНОВОЙ



Балетная одиссея полковника Базиля

Те, кто глубоко и основательно знакомы с деятельностью Сергея Павловича Дягилева по пропаганде русского балетного искусства на Западе, с его «Русскими сезонами», несомненно, слышали и еще одно имя – Col. W. de Basil, полковник де Базиль, или Василий Григорьевич Воскресенский (1888-1951).

125-летию со дня рождения В.Г.Воскресенского посвящена выставка, прошедшая в Государственном центральном театральном музее имени А.А.Бахрушина под названием «Русские балеты полковника де Базиль».

Художественный профиль этой экспозиции, однако, намного шире: в её подтексте читается такое уникальное явление, как русское зарубежье, ставшее своеобразным государством в государстве, заключающее в себе все слои русского общества, объединенные русской культурой и будучи законсервировавшие эту культуру дореволюционного периода. Материалы для выставки предоставили: Центральный музей Вооруженных Сил РФ, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Архив музея Виктории и Альберта (Великобритания), Библиотека конгресса США, Архив Русского балета Школы танца Университета Оклахомы (США), Архив Societe des Bains de Mer S.V.M (Монте-Карло, Монако), Национальный центр танца (Париж, Франция), Национальная библиотека Австралии и частные коллекционеры Патрисия Аулестья (Мексика), Кендзи Усуи (Япония), а также галерея «Ар Деко» (коллекции М.О.Окрояна и М.Боксера, Москва).

В.Г.Воскресенский был профессиональным военным. Он не имел хореографического образования, даже не увлекался балетом, но...

Свою военную карьеру он начал юным добровольцем во время Русско-японской войны в отряде генерала Мищенко, затем служил в частях Кавказской армии, где и вышел в запас. В начале Первой мировой войны Воскресенский был прикомандирован к пластунам, которые предотвратили опасность разгрома турками Кавказского фронта, после был назначен генералом Баратовым командиром сотни с особыми полномочиями действий в тылу противника и за свои партизанские действия награжден георгиевскими крестами. Звание полковника Василий Воскресенский получает в отряде генерала Л.Ф.Бичерахова, который отдавал должное его мужеству и храбрости.

Каким образом профессиональный военный стал увлекаться балетом? Этот вопрос мы задаем куратору выставки, главному хранителю Театрального музея имени А.А.Бахрушина Ирине Гамула. «Трудно предположить, чтобы он когда-нибудь им занялся, не случись Великая Октябрьская революция, – начинает свой рассказ Ирина. – В 1919 году полковник эмигрирует во Францию со своей женой Леонидовой и родственницей Еланской, они учились пластическому танцу в труппе Книппер-Рабенек в Москве. Приехав в Париж, израненный, больной Воскресенский ищет работу, но, имея лишь



Министерство культуры РФ
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

Русские балеты полковника де Базиль

к 125-летию со дня рождения В.Г. Воскресенского

24 августа — 25 сентября 2013

В выставке принимают участие:
Национальная библиотека Австралии, Архив Русского балета Школы Танца Университета Оклахомы (США),
Архив музея Виктории и Альберта (Великобритания), Библиотека Конгресса США,
Архив «Societe des Bains de Mer» S.V.M. Монте-Карло (Монако),
Национальный центр танца (Париж), Центральный музей Вооруженных Сил, Галерея Ар Деко,
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства,
частные коллекционеры Патрисия Аулестья (Мексика) и Кендзи Усуи (Япония)

Адрес: ул. Бахрушина, 31/12
Тел.: (495) 953 44 70

военное образование, находит только вакансию водителя грузовика – таксистом его не взяли по состоянию здоровья. Его супруга выступает с пластическими танцами в воряте, и Воскресенский решает стать антрепренером, организует небольшую танцевальную труппу». Как позже писал сам полковник Воскресенский, им двигало только одно: борьба за существование. В составе крошечной труппы из нескольких человек, куда вошли и Еланская с Леонидовой, в 1921 году Воскресенский начинает свои первые гастроли по Европе; его театральные подмостки – это кафе-шантаны и варьете. Уровень этих первых хореографических постановок был продиктован спецификой мест их показа, хотя уже тогда в репертуаре



труппы де Базиля присутствовала классика: Воскресенский сам выходил в роли Ротбарта в «Лебедином озере».

Свой псевдоним де Базиль наш герой получил от своего имени Василий, хотя для любого балетомана это прозвище значило много больше: как и персонаж балета Л.Минкуса, Воскресенский обладал находчивостью, хитрецой и авантюризмом, иногда поступаая совсем не по-офицерски для достижения своей цели – формирования профессионально сильной труппы. Так, дабы сохранить в своем коллективе одну из уникальных балерин – Тамару Туманову, которая собиралась покинуть труппу вслед за Дж.Баланчиним, он обманом заставил её подписать очередной контракт, сказав, что Ба-

ланчин остается в труппе. Простить этого Воскресенскому Туманова так и не смогла.

Что представляла собой труппа де Базиля, получившая громкое название «Ballets Russes»? «Балеты, которые она показывала, сначала были постановками, шедшими и у Дягилева, – продолжает нашу экскурсию Ирина. – В основу созданной труппы легла хореография, прославившая русский балет за рубежом, костюмы и декорации тоже принадлежали дягилевской труппе. Позднее в репертуаре появились и оригинальные произведения таких хореографов, как Л.Мясин, Б.Нижинская, М.Фокин, Дж.Баланчин». Порой это заканчивалось борьбой за авторские права, о чем, например, образно повествует карикатура «Война балетов», где на боксерском ринге Воскресенский и Мясин отстаивают каждый свою точку зрения.

В 1923 году вместе с А.А.Церетели В.Г.Воскресенский создает агентство «Цербазон», которое занималось делами «Русской оперы в Париже». В 1929 году умирает Дягилев, и в это же время в театр Монте-Карло приходит новый директор Рене Блюм, увлеченный идеей продолжения дела Дягилева. Когда в 1932 году «Русская опера в Париже» приезжает в Монте-Карло, встречаются два человека, которые понимают, что мыслят одинаково, – Василий Воскресенский и Рене Блюм. У них рождается идея создания мощной балетной труппы по принципу дягилевской. Так появляется «Новый русский балет Монте-Карло». Многие члены дягилевской труппы вошли в состав «Русского балета Монте-Карло», включая Бориса Кохно, ставшего его художественным консультантом, Баланчина, Мясина. Галерею солистов украсили три знаменитые эбзи-балерины: Тамара Туманова, Ирина Баронова, Татьяна Рябушинская, составившие славу балета де Базиля. Также в труппу вошли С.Л.Григорьев, Ф.Л.Дубровская, позднее А.Д.Данилова, Д.Лишин (он выступал в качестве танцов-



щика и балетмейстера), А.Эглевский, П.Н.Петров. Первый сезон новой труппы был открыт в театре Монте-Карло 12 апреля 1932 года.

В 1932 году Баланчин ставит в «Русском балете Монте-Карло» балеты «Конкуренция» на музыку Дж.Орика и «Котильон» на музыку Шабрийе. Л.Мясин создает серию симфонических балетов «Предзнаменования» на музыку П.И.Чайковского, «Хореартум» на музыку И.Брамса (1933), комедийный балет «Прекрасный Дунай» И.Штрауса. Б.Нижинская придумывает «Вариации» на музыку Бетховена (1932) и «Сто поцелуев» (музыка Ф.д'Эрланже, 1935). Труппа де Базиля и Рене Блюма зажила своей активной самостоятельной творческой жизнью.

Однако просуществовала она недолго, до 1936 года. «Рене Блюм не одобрял многих методов Василия Григорьевича, — объясняет причину раскола куратор выставки Ирина Гамула, — он хотел, чтобы именно в Монте-Карло существовала такая сильная балетная труппа, прикрепленная к театру, которая вела бы репертуар, лишь иногда выезжая на гастроли. В то время как Воскресенский видел процветание труппы именно в больших гастрольных турне. На очередных гастролях, выступая с огулительным успехом, коллектив был вынужден возвратиться к своим репертуарным обязанностям. Тогда половина труппы уезжает с Блюмом поддерживать репертуар театра Монте-Карло, другая же продолжает гастролить».

«Дележ» компании вылился в то, что одна её часть осталась с Р.Блюмом, другая же, возглавляемая Воскресенским, стала называться «Русский балет полковника де Базиля». На протяжении своего существования труппа Василия Воскресенского постоянно меняла названия — «Ballets Russes», «Ballet Russe de Monte Carlo», «Ballets Russes de Colonel W. de Basil». В 1938 году её имя было снова изменено на «Русский балет Ковент-Гарден» («Covent Garden Russian Ballet»), а в последующие годы — на «The Original Ballet Russe» («Подлинно русский балет»).

После начала Второй мировой войны Воскресенский собирает свою труппу, и они уезжают на продолжительные гастроли в Австралию — так начинается грандиозное турне,

«Пьеро».



Вацлав Нижинский.
«Видение розы».



одиссея полковника Василия. На выставке представлена карта этих гастролей, их география впечатляет: Австралия, Новая Зеландия, Южная Америка, Мексика, Канада и США... Но в Соединенных Штатах хорошо известен и конкурентный «Балет Монте-Карло», здесь уже всю развернул свою мощную деятельность Джордж Баланчин, достаточно и местных трупп... Пытаясь возродить былую популярность, де Базиль создает труппу национального испанского танца, но несмотря на кратковременный успех нового проекта, балетная труппа де Базиль угасает. После провала в Лондоне становится понятно, что это конец истории труппы «Русского балета полковника Базиль».

Наследуя Дягилева, перенимая его опыт и, чего греха таить, репертуар, труппа де Базиль, тем не менее, создала свои собственные произведения, которые исчезли со страниц истории балета вместе с ней. Среди заимствованных идей и сюжетов можно назвать балет С.Прокофьева «Блудный сын», который все знают в постановке Дж.Баланчина (1929); спустя десятилетие, в 1939 году, этот балет в хореографии Давида Лишина вошел в репертуар труппы Воскресенского. В 1937 году в труппу как хореограф был приглашен М.Фокин, обогатив её репертуар балетом «Золушка» на музыку Ф.д'Эрланже (1938) и «Паганини» на музыку С.Рахманинова (1939). Новые идеи подсказывают новые страны: в Южной Америке хореограф труппы В.Псоты начинает ставить спектакли на сюжеты местных легенд, так рождается балет «Яра» на музыку Ф.Миньоне. Одним из интересных произведений в репертуаре был балет Л.Масина «Юнион Пасифик» (музыка Н.Набо-

кова с использованием фольклорных мелодий). Когда Мясину предложили тему – строительство железной дороги, он сказал, что на такую небалетную тему невозможно что-либо поставить. Но увидев афроамериканца, отбивающего ритм национального танца, Мясин вдруг услышал свой будущий балет. После премьеры к нему подошла Марлен Дитрих и сказала: «Я хотела бы быть шпалой в вашем балете...»

Среди оригинальных постановок назовем также балет Д.Лишина на музыку Р.Вагнера «Каин и Авель», его же «Выпускной бал», который пользовался огромным успехом у публики благодаря веселому сюжету и музыке И.Штрауссына (1940), «Франческа да Римини» (1937). Многие утверждают, что в 30-х годах труппа Базиль была наиболее влиятельной балетной труппой с регулярными летними сезонами в театре «Ковент-Гарден».

Артист труппы полковника де Базиль С.Григорьев писал о В.Г.Воскресенском: «Как пропагандист он значил очень много, продолжив дело Дягилева после его смерти». А Арнольд Хаскелл дает такую оценку деятельности Василия Григорьевича: «Костюмы, декорации, музыку балетов полковника де Базиль можно назвать лучшим музеем живого искусства, это был культурный институт, не имеющий себе равных, странствующая академия танцевальных традиций».

Ольга ШКАРПЕТКИНА

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Представлены скульптуры работы Дмитрия Чипаруса (1886-1947) из собрания Мкртича Окрояна.

«Танец бабочки».



ИЗ СОЛНЦА И НЕБА

Узбекистана

Каждый человек приходит в этот мир со своим предназначением. Для Мукаррам Тургунбаевой таким предназначением стал танец.

Мукаррам Тургунбаева (1913-1978) – выдающаяся узбекская танцовщица и балетмейстер, народная артистка СССР, лауреат двух Сталинских премий (1946, 1951) и Государственной премии СССР (1973), основатель, художественный руководитель и балетмейстер прославленного ансамбля народного танца «Бахор», создатель узбекского массового сценического танца.

Мукаррам-опа является постановщиком и исполнительницей сольных узбекских национальных танцев, которые вошли в золотой фонд узбекской хореографии. Но откуда родились эти танцы? А начало, истоки этих танцев, а затем созданных ею танцевальных композиций лежат в первых узбекских балетах.

Впервые в 1933 году была предпринята попытка создать национальный балет «Пахта», который назвали «пантомимой». Балет-пантомима на музыку Н.Рославца ставили Уста Алим Камилов, Константин Бек, М.Тургунбаева. Для того чтобы участвовать в балетах, необходима была профессиональная подготовка. Специальных школ тогда ещё не было. М.Тургунбаева, будучи артисткой первого Узбекского государственного музыкального театра, училась с 1929 по 1933 годы в студии при театре, где у нее были прекрасные педагоги: Уста Алим Камилов, Юсуп Кизик Шакарджанов, Тамара Ханум, знатоки ферганской хореографии. Благодаря пониманию, организаторским способностям руководителя театра Мухитдина Кари-Якубова и Тамары Ханум, уроки европейского классического танца в студии вел очень требовательный педагог Константин Бек, который и явился одним из создателей балета-пантомимы «Пахта».

В этом спектакле Тургунбаева, исполнительница и постановщик, была Пахта-ой – зернышком хлопка, которое боролось со злющими ползущими сорняками. Несмотря на свою нежность зернышко хлопка проявляло стойкость, уверенность в своих силах и побеждало: из зернышка вырастали побеги, расцветал цветок, ко-



робочки хлопка открывались, закрывались, оберегая тонкие волокна.

У Тургунбаевой уже был опыт создания танца «Пахта», ещё в 1931 году, когда вместе с Уста Алимом они искали движения для «хлопка» и не нашли ни одного иллюстративного движения, даже намек на движения сборщиков хлопка. Но потом фантазия балетмейстера помогла разглядеть в движениях рук ферганского танца обобщенный художественный символ жеста. Когда кисть рук в ферганском танце делает вращательное движение к себе, от себя, и закрытая корбочка «хлопка» раскрывается.

Балет-пантомима «Пахта» прошел несколько раз и был снят с репертуара, но тема «сбора хлопка» развивалась в творчестве Тургунбаевой сначала в сольном танце, а затем в массовой композиции. Мукаррам-опа поставила более 10 вариантов танца, посвященных хлопку, точнее, людям труда, которые лелеют хрупкие росточки, поливают, оберегают от сорняков, выращают и любят полями белого золота. Она нашла движения, которые опозитировали тему труда. Танец «Пахта» стал своеобразным символом сценического искусства Узбекистана.

Позже в 40-50-е годы Тургунбаева создает массовую сюту «Пахта» (3 части – «Хлопок», «Сборщики хлопка»,

«Праздник хлопка»), а затем ставит её для ансамбля «Бахор».

Если сравнить Пахта-ой Мукаррам-опы из балета «Пахта» и сольный танец «Пахта» в её исполнении, то хочется обратить внимание на движения рук – выразительные, поющие, говорящие. С годами движения рук, которые являются основным выразительным средством в узбекском танце, приобрели у Тургунбаевой классическую форму, законченность, совершенство.

А это приобретается в процессе обучения, упорного и кропотливого труда, увлеченности своей профессией и ответственности. Ведь в открывшейся в 1933 году первой Республиканской балетной школе, организацией которой занималась Тамара Ханум, её ученица Мукаррам Тургунбаева уже была педагогом по узбекскому танцу. По рекомендации профессора, самой А.Я.Вагановой, ведущим педагогом по классическому танцу в Ташкентскую балетную школу была приглашена известная балерина прославленного петербургского балета Екатерина Константиновна Обухова, под руководством которой в дальнейшем работала Тургунбаева.

Овладевать танцевальной техникой характерного танца ей помогал балетмейстер И.Арбатов. Эти знания пригодились в дальнейшем. Мукаррам-опа живо интересовалась всем, что происходило в искусстве Узбекистана того времени. Увидев, что в Русском театре в опере А.Бородина «Князь Игорь» ставится целый танцевальный акт, она попросила постановщика Е.Барановского включить её в «Половецкие пляски», где исполнила партию Половчанки, построенную на технике характерного и классического танца. Участие в «Половецких плясках» не прошло мимо будущего балетмейстера Тургунбаевой и оставило свой след в душе и в памяти.

В 1937 году состоялась Первая декада узбекского искусства и литературы в Москве. Подготовили спектакли «Фарход и Ширин», «Гульсарар», «Саиль и колхозный той». К постановке последнего спектакля был приглашен из Москвы известный балетмейстер Касьян Голейзовский. Мукаррам-опа впоследствии испо-



минала: «Я впервые увидела, как работает... этот совершенно необыкновенный мастер» [1].

А Тамара Ханум отмечала, что особый успех в этом спектакле выпал на долю Тургунбаевой, которая плясала под аккомпанемент целой группы бубнистов под руководством Уста Алима. «Её танец был прицельно своеобразен и беспредельно национален! Весь он вырос из природы, солнца, красок земли и неба Узбекистана... только такая глубинно народная артистка могла открыть народу красоту его души» [2]. Лучше, по-моему, не скажешь.

После декады началась работа над новым балетом «Шахида», на музыку Ф.Талы (1939). Постановщики: А.Томский, Уста Алим Камиллов и М.Тургунбаева. Так как Мукаррам-она сама исполняла роль Шахиды, она поставила танцевальную сцену, где звучит страстный монолог героини, обращенный к женщинам с призывом сбросить паранджу, условно назвав его «Освобождение». В то время такой поступок был подвигом – переступить через вековые предрассудки, освободиться для новой жизни. Позже она неоднократно возвращалась к волновавшей её теме, поставив сначала сольный танец, а затем массовую танцевальную сцену «Озодлик» («Освобождение»). В 1976 году Тургунбаева последний раз обратилась к этой теме в новом варианте, где основой для создания массовой композиции «Освобождение» служил монолог Шахиды из одноименного балета.

Проследив творчество М.Тургунбаевой, участие её в балетах, мы как бы перелистываем страницы истории уз-

бекского балета. Следующим балетом стал «Гуляндом» (1940), музыка Е.Брусилковского (запись народных мелодий П.Рахимова). Постановочная группа состояла, как и в первых балетах, из знатоков национальной хореографии Тамары Ханум, Уста Алима Камилова, и были приглашены балетмейстеры И.Арбатов и В.Губская. Тамара Ханум предложила мастерам балета объединить элементы европейской и узбекской танцевальной классики. В основу выразительных средств балета был положен хорезмский танец. Европейский классический танец появлялся, когда герои выражали общечеловеческие чувства и мысли. Кульминацией в балете стало исполнение танца «Лазги», выражающее

характер народа.

Мукаррам Тургунбаева исполняла главную партию – Гуляндом. Она создавала образ сильной, смелой девушки, которая борется за свою любовь и свободу. Этот балет оказался самым трудным для Мукаррам-опы. Наверное, потому, что здесь исполнители впервые познакомились с новой школой, школой хорезмского танца, очень сложной по манере исполнения и виртуозности движений. Работа над образом в балете «Гуляндом» позволила

М.Тургунбаевой в дальнейшем включить в свой репертуар знаменитый «Лазги» и ставить групповые хорезмские танцы для ансамбля.

Уже первые композиции, созданные Тургунбаевой, определяли художественное направление её творчества – найти и выразить через пластику, через танец особенности национального характера. Как рождается замысел нового произведения? По-разному: импульсом, толчком может служить музыка, поэзия, произведение изобразительного искусства, жизненные наблюдения и т.д. Но при этом творец должен быть глубоко чувствующим человеком, иметь душу, глаза. Таким человеком была Мукаррам-она. И опять помог ей балет.

Когда в 1930 году Тургунбаева увидела «Умиряющего лебедя» М.Фокина в исполнении Екатерины Гельцер, он произвел на нее огромное, незабываемое





впечатление, тогда и появилась мысль создать свой танец на национальном материале, подобный этому номеру по силе воздействия на зрителя. Но родился её «Тановар» только через несколько лет, во время войны, когда Тургунбаева вместе с концертными бригадами выезжала на фронт. Мукаррам-опа почувствовала дух времени и отразила в своем танце. В нем она несла вместе с напоминанием о доме надежду, что их ждут мать, жена, любимая... Это воодушевляло бойцов, придавало им силы. Этот танец по силе воздействия на зрителя в годы войны сравнивали со стихотворением К.Симонова «Жди меня...».

«Тановар» – танец-предчувствие, танец-мечта, в нем и тоска, и надежда на счастье. «Тановар» М.Тургунбаевой стал вершиной её творчества, где наиболее точно, с проникновением в национальный характер женщины-узбечки раскрылся талант исполнительницы и создателя. Этот танец стал близок, понятен, стал идеалом исполнения женского сценического узбекского танца, но немногие танцовщицы берутся за «Тановар», помня, какой неповторимой была в своем танце Мукаррам Тургунбаева.

Во время войны в Ташкенте находилась творческая интеллигенция из центральных городов России. Среди них известный балетмейстер Ф.Лопухов, который в 1943 году предложил поставить балет «Ак бияк» композитора С.Василенко на основе узбекских народных сказок. Для работы над этим балетом были приглашены М.Тургунбаева, Е.Барановский, Уста Алим Камбаров. Опять было разделение между постановщиками: реальные сцены решались на основе узбекского танца, а фантастические – на основе классического танца. Тургунбаева исполняла партию главной героини – Ак бияк. На всю жизнь она запомнила слов-



ва-наставления Лопухова о секретах балетмейстерского искусства. Из этого балета Мукаррам-опа сохранила и исполняла сольный танец «Гульрух» в музыкальной обработке С.Василенко.

Но была у Мукаррам-опы самая любимая роль. Это Зарема из балета «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева, который ставил (по Р.Захарову) П.К.Иоркин. Работала с ней над созданием образа блестящий педагог и репетитор В.Вильтзак. Постановщик где-то облегчил хореографическую партитуру исходя из возможностей труппы. Тургунбаева танцевала свою партию на полупальцах, решено было сделать акцент на актерском, драматургическом выражении образа, средствам «действенного танца», который пропагандировал Р.Захаров, и это было близко индивидуальности Тургунбаевой. Приобщение через балетное искусство к поэзии А.Пушкина, работа в балете, который считался клас-

сикой, творческое общение с педагогом, с балетмейстером, их помощь в создании образа Заремы было определенным этапом в творчестве Тургунбаевой.

Ещё раз произошла встреча Мукаррам-опы с «Тановаром», когда в 1971 году в ГАБТЕ имени А.Навои Н.Маркарьянц осуществил постановку балета «Тановар» на музыку А.Козловского. Консультантами в постановке балета были Тамара Ханум и Мукаррам Тургунбаева.

Последней постановкой Тургунбаевой стал балет «Голубой мак» для «Молодого балета» театра.

Мукаррам-опа мечтала поставить в ансамбле «Бахор» одну программу народную, другую – почти балет. Она подчеркивала, что стать балетмейстером ей помог балет. Так, постижение основ школы классического танца у К.Бека, Е.Обуховой, В.Вильтзак, общение и работа с такими балетмейстерами, как И.Арбатов, К.Голейзовский, Ф.Лопухов, П.Иоркин, способствовали исполнительской деятельности и становлению Тургунбаевой как балетмейстера.

Нынешний год – 100-летие со дня рождения Мукаррам Тургунбаевой. Её наследие живет и сегодня, изучается в нашем вузе, его исполняют танцевальные коллективы страны. В заключение вспомним слова Мукаррам-опы о том, что танец бессмертен и что прекрасное узбекское танцевальное искусство будет развиваться. Хочется верить, что её ученицы и последователи выполнят завет своего Учителя – Мукаррам Тургунбаевой.

Инна ГОРЛИНА

На фотографиях танцевальные образы Мукаррам Тургунбаевой.

Литература:

- 1.Авдеева Л.А. Танец Мукаррам Тургунбаевой. Ташкент, 1989, с. 56.
- 2.Тамара Ханум. Моя жизнь. Ташкент, 2009, с. 150.

Поздравляем!



...с юбилеем

МОСКОВСКУЮ ГОСУДАРСТВЕННУЮ АКАДЕМИЮ ХОРЕОГРАФИИ

с 240-летием со дня основания.

...с наградой

Генеральный директор Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова и президент Международной конфедерации театральных союзов (МКТС)

Валерий ШАДРИН

стал кавалером Ордена Почетного легиона – высшего французского знака отличия. Награду от имени президента Франции вручил известному российскому театральному деятелю посол Франции в РФ Жан де Глиниasti.

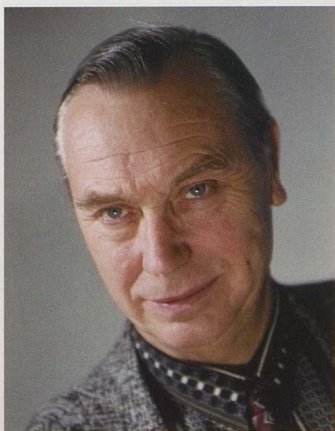


...с юбилеем



Илзе Марисовну ЛИЕПА,

балерину, народную артистку России, лауреата Государственной премии России.



Интервью с генеральным директором Международной федерации балетных конкурсов **Сергеем УСАНОВЫМ**

– Сергей Александрович, Вы уже несколько лет, то есть со дня основания организации, являетесь генеральным директором МФБК. Расскажите, как была создана Федерация и какие задачи стоят перед ней?

– Как известно, в мире под эгидой ЮНЕСКО с 1957 года существует Всемирная федерация международных музыкальных конкурсов, которая уже более чем за полувековую историю превратилась в огромную и авторитетную международную организацию. В свое время и некоторые балетные конкурсы, например Варны и Парижа, пытались вступить в нее, но поддержки не получили. И с тех пор зародилась идея создания собственной организации по образцу и подобию Федерации музыкальных конкурсов. Так что идея создания Федерации балетных конкурсов вынашивалась долгие годы, были неоднократные попытки объединения, но всё это по разным причинам не состоялось, и лишь в 2005 году во время проведения юбилейного X Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве нам удалось достичь соглашения об объединении. А именно двенадцать наиболее значимых в мире международных конкурсов балета подписали протокол об учреждении Международной федерации балетных конкурсов, президентом которой стал Юрий Григорович, великий хореограф, посвятивший немалую часть своей творческой жизни становлению и развитию в мире конкурсов балета, возглавляя жюри самых престижных творческих соревнований молодых артистов во многих странах мира. Штаб-квартирой Федерации была определена Москва. МФБК создана для координации меж-

дународной конкурсной деятельности, установления организационных и творческих контактов между конкурсами и фестивалями разных стран, обмена информацией, мнениями и опытом, дискуссий по актуальным вопросам развития и усовершенствования конкурсного движения в мире, взаимопомощи, организации балетных гала-концертов и фестивалей с привлечением молодых лауреатов конкурсов, популяризации самих конкурсов и конкурсной деятельности в мире, сохранения и развития традиций международной конкурсной деятельности, содействия в становлении вновь появляющихся конкурсов. Но, конечно, главной задачей деятельности Федерации есть и будет в дальнейшем поиск новых талантливых исполнителей в искусстве хореографии, оказание помощи в становлении их профессионального мастерства и продвижения молодых артистов на театральные и концертные сцены.

– Как проходят Генеральные ассамблеи Федерации?

– Здесь надо отметить, что согласно Уставу Федерации Генеральные ассамблеи должны проводиться ежегодно и желателен в разных странах, к тому же в сочетании с проведением того или иного конкурса артистов балета и хореографов. Поэтому какой-либо из конкурсов – членов Федерации поочередно принимает у себя в период проведения своего конкурса представителей других международных балетных конкурсов, прибывающих на Генеральную ассамблею. На пленарных заседаниях полномочные делегаты конкурсов докладывают о проделанной за год работе и обсуждают насущные проблемы по тем или иным вопросам конкурсной

жизни, в зависимости от заранее согласованной повестки дня. Затем рассматриваются заявления, поступившие в правление Федерации от новых конкурсов по вступлению в ряды Федерации. Каждый год открытым голосованием выбирается обладатель приза Федерации, традиционно вручаемый за большой вклад в развитие конкурсного движения, определяется место проведения следующей Ассамблеи. Так, Генеральная ассамблея в разные годы уже проходила дважды в Москве, Варне, Стамбуле, Сполето, Сеуле и др.

– В июне этого года, во время XII Международного конкурса артистов балета и хореографов в зале Фаберже Большого театра состоялось заседание VII Генеральной ассамблеи, которую можно назвать исторической. Пожалуйста, расскажите о ней поподробнее.

– Этот год действительно стал важным для Федерации. В работе Ассамблеи принял участие председатель Международного комитета танца ЮНЕСКО господин Алкис Рафтис (Греция), который сообщил собравшимся, что Международным комитетом танца принято решение о принятии в состав Комитета танца ЮНЕСКО Международной федерации балетных конкурсов, и вручил генеральному директору Федерации диплом о членстве Федерации в Международном комитете танца ЮНЕСКО. В работе Ассамблеи приняли участие делегаты 20 конкурсов. На заседании были рассмотрены текущие вопросы по отчетным документам делегатов присутствующих конкурсов. На московской Ассамблее был поднят очень важный вопрос, который очень волнует всех, кто принимает участие в балетных конкурсах, – вопрос

наиболее объективной оценки выступлений участников. Мною был сделан доклад о существующих на конкурсах системах голосования и приоритетном варианте системы голосования для определения сильнейших исполнителей в системе IFBC. После доклада состоялась оживленная дискуссия по данной проблеме, и можно отметить, что определенные шаги в этом направлении будут приняты. Обсуждались и вопросы комплектования международного жюри и регламента его работы, количественного и качественного состава и т.д. В завершении пленарного заседания Ассамблеи был рассмотрен ряд заявлений от международных конкурсов о приеме их в члены Федерации. В результате состоявшихся презентаций новых конкурсов и обсуждения их кандидатур в члены Федерации был принят Открытый Всероссийский конкурс молодых артистов балета и хореографов Всероссийского форума «Балет, XXI век», кандидатом в члены Федерации – Международный конкурс балета в Киеве. На следующую Ассамблею был перенесен вопрос приема в IFBC конкурсов в Нагоя (Япония) и Пекине (КНР). Следующую VIII Генеральную ассамблею решено провести в конце марта в Донецке (Украина). Прини-

мающей стороной будет Международный конкурс балета имени Сержа Лифаря. На этом VII Генеральная ассамблея Международной федерации балетных конкурсов завершила свою работу.

– Какие конкурсы сегодня являются членами Федерации?

– На сегодняшний день их восемнадцать. Это самые престижные конкурсы в мире, имеющие традиционно высокий исполнительский уровень и серьезные требования к конкурсантам, тем самым задавая планку всему балетному конкурсному движению в мире. Участие в таких конкурсах является показателем профессионализма артиста балета. Вот эти конкурсы:

Международный конкурс артистов балета и хореографов в Москве, Россия.

Международный балетный конкурс в Варне, Болгария.

Стамбульский международный балетный конкурс, Турция.

Международный балетный конкурс в Хельсинки, Финляндия.

Открытый конкурс артистов балета России «Арабеск», Пермь, Россия.

Международный балетный конкурс в Сполето, Италия.

Международный балетный конкурс имени Сержа Лифаря, Донецк, Украина.

Международный балетный конкурс имени Рудольфа Нуреева, Будапешт, Венгрия.

Международный юношеский конкурс классического танца «Хрустальная туфелька», Харьков, Украина.

Международный балтийский фестиваль балета, Рига, Латвия

Конкурс Австрийского танцевального совета в Вене, Австрия.

Молодежный Гран-при Америки, Нью-Йорк, США.

Международный хореографический фестиваль-конкурс «Танцевальный Олимп», Берлин, Германия.

Международный конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира», Сочи, Россия.

Международный конкурс артистов балета в Астане, Казахстан.

Корейский международный балетный конкурс, Сеул.

Международный балетный конкурс «Премия Рома», Италия.

Открытый конкурс молодых артистов балета и хореографов «Балет, XXI век» в Красноярске, Россия.

Кандидат в члены Федерации: Международный конкурс артистов балета в Киеве, Украина.

Интервью взяла Екатерина ШИРЯЕВА



г. Уфа, 1-3 декабря 2013 г.

I Всероссийский фестиваль хореографических колледжей (училищ) и школ, посвященный 75-летию Рудольфа Нуреева

Всероссийский фестиваль, посвященный выдающемуся танцовщику, проводится по инициативе Министерства культуры Республики Башкортостан и впервые состоится в городе Уфе на родине Рудольфа Нуреева.

В рамках фестиваля состоится гала-концерт участников – учащихся хореографических училищ и школ, будут организованы мастер-классы и круглый стол по проблемам подготовки творческих кадров страны.

Фестиваль предусматривает присуждение приза имени Рудольфа Нуреева наиболее яркому, подающему надежды юноше.



03

ПОСВЯЩАЕТСЯ 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЕКАТЕРИНЫ МАКСИМОВОЙ

— 13

04.

2014

КОНКУРС
АРТИСТОВ
БАЛЕТА

ИМЕНИ
ЕКАТЕРИНЫ
МАКСИМОВОЙ

АРАБЕСК

EKATERINA
MAXIMOVA
BALLET
COMPETITION
ARABESQUE

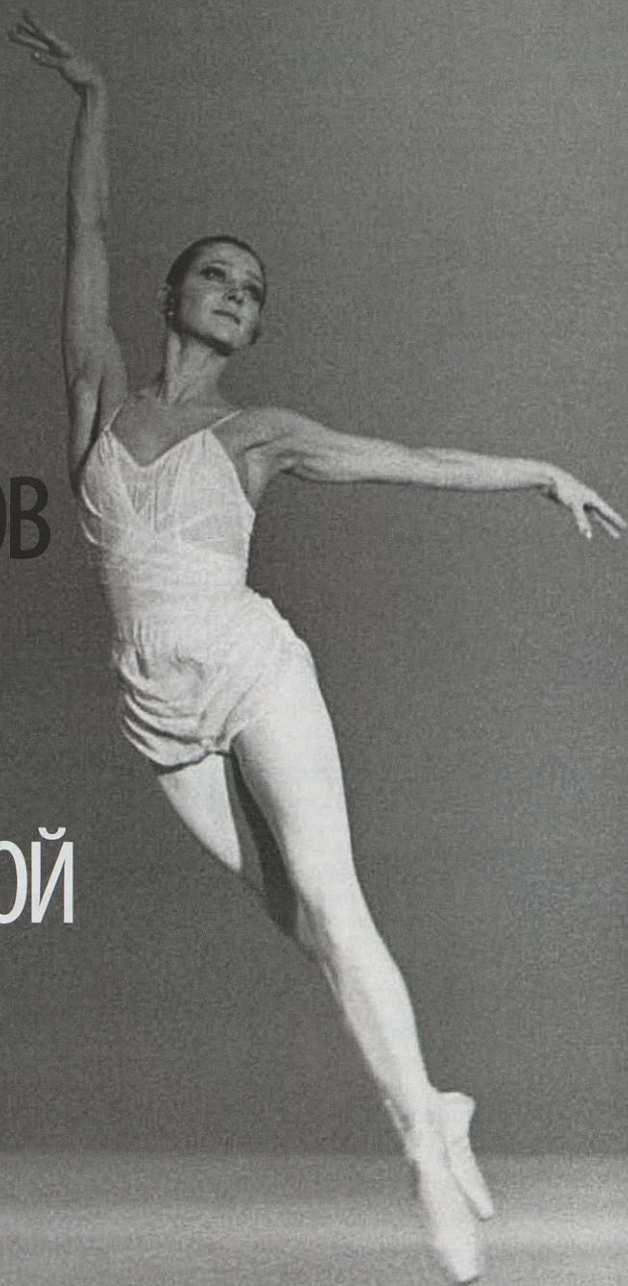
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
РУКОВОДИТЕЛЬ
И ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ЖЮРИ
ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ

КОНКУРС ХОРЕОГРАФОВ И ИСПОЛНИТЕЛЕЙ
СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ В РАМКАХ 2 ТУРА

ПОДРОБНАЯ ИНФОРМАЦИЯ О КОНКУРСЕ

WWW.ARABESQUE.PERMONLINE.RU

+7 (342) 212-71-24, +7 (342) 212-42-53



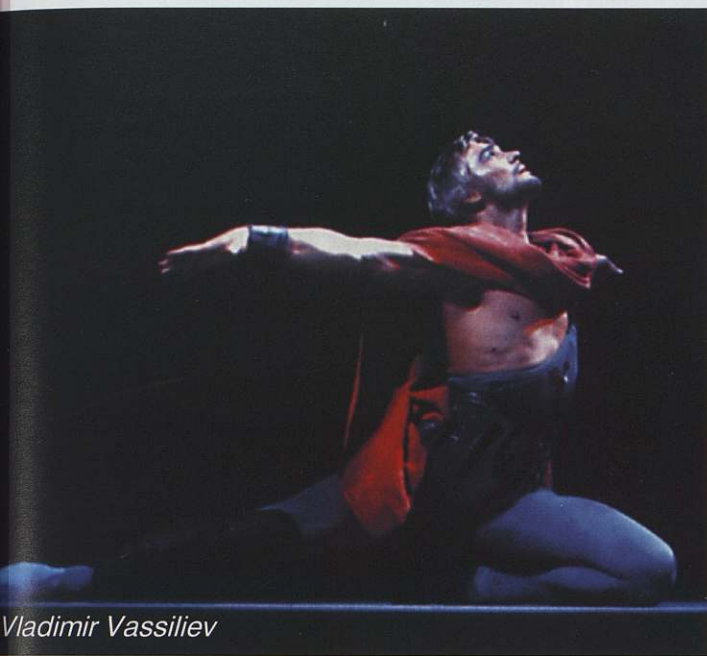
ПЕРМЬ
РОССИЯ



ПЕРМЬ
ТЕАТР
ОПЕРЫ
БАЛЕТА

1964 VARNA 2014

50 YEARS INTERNATIONAL BALLET COMPETITION



Vladimir Vassiliev

THE FIRST AND LEADING
BALLET COMPETITION
WORLDWIDE

WE ARE
EXPECTING YOU!

July 15 -30, 2014

www.varna-ibc.org

Июль 1964 – июнь 2014 года. Эти даты отмечают начало и 50-летие рождения нового «формата» в искусстве балета – конкурсов исполнителей сценического танца. И произошло это в небольшом курортном городе Болгарии (а совсем не в одной из балетных столиц мира) в городе Варна.

Тому было несколько причин:

– Первая – идея и воля Эмила Димитрова – навеки вошедшего ныне в историю конкурсного движения – низкий ему поклон и память.

– Вторая – поддержка идеи властями города и его жителями. Конкурс стал чуть ли ни национальным праздником города.

– Третья – наличие в городе, в его прекрасном парке открытого амфитеатра, где старинные каменные стены увиты яркой зеленью и окружены вековыми деревьями.

В сочетании с черным южным небом в лучах прожекторов – красота неопиcуемая.

И на этой сцене происходит вот уже полвека чудо – рождение звёзд мирового балета. Счастливое общение известных деятелей балетного театра и начинающей молодости – его будущего.

Справедливости ради следует сказать, что достоинство идеи отметили и оценили сразу, и уже через год конкурс состоялся в Москве, затем Париже, Хельсинки, Джексоне...

А далее конкурсное движение получило самое широкое распространение в мире как праздник красоты искусства и профессиональные смотры.

Потому Варна 2014 – это общий праздник нескольких поколений артистов, хореографов, педагогов хореографического искусства.

И поздравляя организаторов конкурса с юбилеем, мы поздравляем всех с Днём рождения балетных конкурсов!

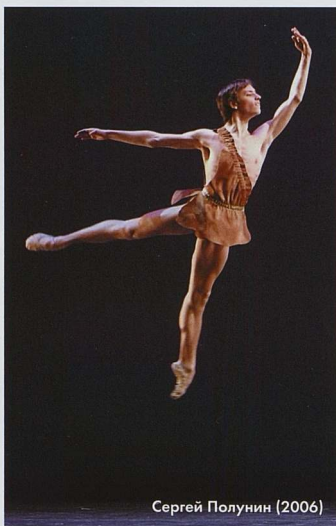
Фото призёров конкурса различных лет из архива YAGP



Мария Абашова (2002)



Габриэль Фигередо (2013)



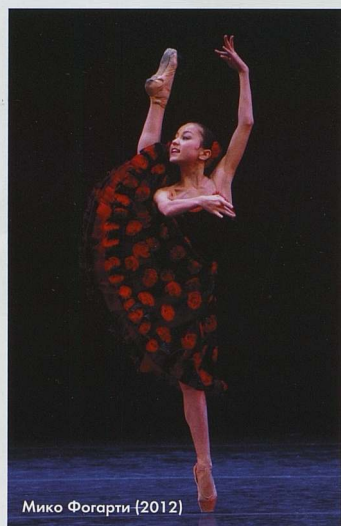
Сергей Полунин (2006)

Свой 15-летний юбилей отмечает в будущем году конкурс, чье название Международный юношеский балетный конкурс «**Youth America Grand Prix**», «Молодой балет».

Он состоится в **Нью-Йорке с 3 по 11 апреля 2014 года** и ждёт своих новых участников, новых открытий имен будущего балетного искусства.

Об условиях конкурса смотрите на сайте

www.yagp.org



Мико Фогарти (2012)



Кэтрин Хиггинс (2010)



Жизель Бетэ (2013)

Неизвестный Килиан: «маленький» шедевр большой поэзии

Хореографический мир Иржи Килиана давно перешагнул границы локального исторического времени и европейского географического пространства. Оригинальный, отчетливо узнаваемый язык балетмейстера уже к концу XX столетия стал неотъемлемой частью общемировой хореографической культуры. В наши дни трудно представить себе серьезного хореографа, который без ущерба для своего профессионального реноме мог бы игнорировать поэтическую значимость хореолексики этого мастера. Как и у всякого большого художника, у Килиана есть последователи, ученики, противники и, увы, многочисленные эпигоны. Магия его уникального языка стала для кого-то эстетической ловушкой, но для большинства открыла возможности нового взгляда на хореографическое постижение сущего. Главное, что отличает, на мой взгляд, Килиана от именитых коллег по балетмейстерскому цеху его ненайгранная поэтическая уединенность в мире, где тихой исповедальности предпочитается рекламный шум.

Трудно объяснить парадокс: мы иногда лучше знаем вторичные продукты многочисленных «копировальщиков» Килиана, нежели работы его самого. Дело, конечно, не только в том, что, будучи одним из немногих эстетических аристократов в балетном искусстве, Килиан исключил для себя какую бы то ни было «работу локтями». Здесь действует трудно постижимый закон инерции восприятия. Нам очень часто приходится проходить через многочисленные эстетические (и не только) искушения, прежде чем взгляд останавливается на чем-то действительно ценном, подлинном, несуетном, чистом. По счастью, некоторые опусы хореографа в последние годы вошли в репертуар ведущих российских балетных трупп. Эти, как правило, небольшие, композиции не только разнообразили репертуар, но позволили вспомнить о том, что балетный театр – это не хореографическая кунсткамера драмы, а прежде всего театр музыкальный. Это театр, в котором музыкой – звуком, тембром, интонацией – одухотворен каждый жест.

Увы, значительная часть наследия Килиана – *terra incognita* для российской публики. Многие опусы хореографа не известны и специалистам – профессиональным хореографам и балетоведам. Один из них – «Un ballo» на музыку менуэта из сюиты «Гробница Куперена» и «Паваны на смерть инфанты» Мориса Равеля. Этот поэтический шедевр содержит в себе главные черты стиля Килиана.

Десятиминутный балет можно назвать живой пластической картиной, свободной фантазией «на тему бала». Заявленный Килианом как «упражнение для развития музыкальности и чуткости между партнерами»¹, этот опус впервые был поставлен для молодых исполнителей Нидерландского театра танца 2 (NDT II) в 1991 году. Такая «дидактическая» характеристика дана автором не случайно. Здесь, как и во многих других работах мастера, танец это только танец – игра форм, которым присуща необыкновенная легкость и обманчивая «отстраненность» от решения глобаль-



ных философских и сложных психологических проблем. На самом деле художественные задачи, которые решает Килиан, значительно шире декларируемых. Соотношение дидактического и эстетического здесь такое же, как в знаменитых «клавирных упражнениях» Себастьяна Баха. Язык Килиана поэтически столь многомерен, что уход от фигуративной сюжетности ничуть не снижает смысловую насыщенности хореографии. Мне близка мысль Ю.Абдокова, считающего, что «Килиан в своем толковании хореографической содержательности предпочитает литературным фикциям расшифровку сложной музыкальной символики тех музыкальных партитур, с которыми работает. Сюжет и содержание для него – явления взаимосвязанные, но не идентичные и тем более не взаимозаменяющие. Не отвергая событийную канву пластического повествования, он делает акцент всё же не на обыденном сюжете. Пластическая композиция отражает скрытую (онтологическую) реальность музыкально-хореографического действия...»²

В хореографии XX столетия внешний сюжет нередко подменял собой собственно пластическое содержание. Но не менее пагубным было безразличное отчуждение от композиционной и образной логики в построении балетного спектакля. Достоинство стиля Килиана, отчетливо проявляющееся и в лексике «Un ballo», прежде всего в том, что пластика убедительна сама по себе. Она полна смыслов, символов и метафор и не нуждается в крикливом концептуализме, коим зачастую грешат современные «перформеры», пытаясь скрыть банальное безъязычие. При этом Килиан не игнорирует сферу композиционной логики, блестяще режиссируя большие и малые формы.

Композиционно хореографическое действие «Un ballo» выступает будто в обратной перспективе. Экспозиция балета – три виртуозные дуэтные вариации. Во втором (разработочном) эпизоде из темноты шествуют танцовщицы, пуантилистически рассредоточенные на сцене, как если бы это был живописный холст. Удивительный эффект этого «пластического пуантилизма» заключается в том, что разрозненные «пластические точки» не разрушают сценический континуум. Килиан добивается редкого пластического единства средствами, которые, казалось бы, должны разрушить его. Возникает ощущение, что «условная пара», за танцем которой мы наблюдали в трех вариациях экспозиции, отражается во множестве зеркал танцевального пространства. Здесь очевиден резонанс хореографии на структуру сложных «обратных вариаций» в музыке. Тема в таких вариациях не предрекает вариативное развитие, а экспонируется как итог этого развития.

Без каких-либо реквизитных эффектов и экстраординарных средств театральной инженерии Килиан создает многомерную живописно-поэтическую картину, наполненную рельефными, «говорящими» образами. Осозательность этой палитры не знает аналогов. Возникает чувство, что даже тени здесь оживают и «танцуют».

Свойственная стилю Килиана плотность танцевального рисунка, предельная насыщенность лексики проявляются и в этом балете. Названия танцев, вынесенные в заглавия номеров музыкальной партитуры и отражающие некий жанровый императив, отнюдь не становятся для Килиана чем-то ограничивающим его фантазию. Жанровые условности не отвергаются, но значительно расширяются. Мало что из движений напоминает павану или менует в их музыкально-историческом (аутентичном) контексте. В этом Килиан следует логике музыкальных первоисточников. Ведь и Равель стремится выразить скорее не «букву», а поэтический дух старинных танцевальных жанров.

Поразителен пластический резонанс Килиана на мельчайшие детали тембровой палитры рафинированного импрессионистического оркестра Равеля. Особым поэтическим очарованием обладают «пластические переводы» арфовых арпеджио. Мелчайшие изменения динамической нюансировки в оркестре влекут нарастания и спады хореографического напряжения.

Мастерство Килиана особенно ярко проявляется во владении движеческой палитрой. Его пластические цезуры – это метафорические отзвуки, отражающие головокружи-

тельные скорости «отзвучавших» движений. У Равеля метроритмический, движеческий «шаг» паваны нельзя назвать статизированным. Мерная поступь, «остинатная центробежность» старинного танца, конечно же, очевидны, но не делают движение монотонным. Оркестровая палитра «дансанных» опусов Равеля пульсирует, как живое дыхание. Композиционно музыка «Паваны» представляет собой рондо (проведения главной темы чередуются с эпизодами-вариациями). Именно на материале проходящих эпизодов Килиан максимально свободно перемещает танцовщиц в пространстве сцены. И это несмотря на линейное расположение пар! Возникает ощущение, что хореограф в каждом из эпизодов балета отвоевывает даже воздух (необходимый объем) для той или иной комбинации. Хореограф действительно добивается искомой ансамблевой «чуткости между партнерами». Ансамблевое совершенство «Un ballo», да и всех других работ Килиана, – это, прежде всего, закодированные в хореотексте двигающиеся рисунки. Понятно, что их исполнение требует эксклюзивной артистической интерпретации.

Отточенная графичность позировок, гравитационность переходов, поэтическое очарование даже самых неуловимых танцевальных нюансов – всё это свойства уникального таланта Килиана, с большой силой проявленного в десятиминутном чуде – балете «Un ballo».

Особенно интересна пластическая графика концовки балета. Я говорю о графике сознательно, поскольку именно хореографическая прорисовка изумительной финальной позы – это один из самых ярких, единственных в своем роде примеров пластической метафоры горящей свечи. Удивительно, как Килиану удается преодолевать навязчивую фигуративность внешнего мира, выражая в пластике не материальную предметность мироздания, а его сокровенные таинства.

В заключение замечу, что очень многое из открытого Килианом «Un ballo» нашло продолжение и развитие в знаменитом «Por vos muego» Начо Дуато. Почерк испанского хореографа во многом сформировался благодаря чуткому живлению, втанцовыванию в хореопартитуре Килиана. Под сенью творчества Иржи Килиана и Нидерландского театра танца выросли многие артисты и хореографы. Но о феномене их влияния на современную хореографическую мысль и культуру надо говорить особо.

Константин СЕМЁНОВ

Примечания

1. Kylian describes this work as «a dance to music; nothing more». He considers it an «exercise in musicality and sensitivity between male and female partners». (<http://ndt.kylianfoundation.org/BalletBackgrounds.php>).
2. Ю.Абдоков. Лекция по музыкальной драматургии балетного спектакля. – МГАХ, М., 2005.

Ключевые слова: Иржи Килиан, музыкальный театр, пластическая логика, хореографическая композиция.

Keywords: Jiří Kylián, Musical Theatre, Plastic Art Logic, Dance composition.

Краткая аннотация на статью

Статья посвящена анализу пластической поэтики крупнейшего хореографа современности Иржи Килиана на примере его балета «Un ballo» на музыку Мориса Равеля. Рассматриваются особенности композиционной и образной логики в построении балетного спектакля малой формы. Подчеркивается пластическая содержательность хореопартитуры Килиана, опирающаяся на понимание балетмейстером всей многомерности музыки, с которой он работает.

Summary of article

The article «Unknown Kylián: «Little» Masterpiece of the Big Poetry» is devoted to the analysis of the plastic poetics of the greatest modern choreographer Jiří Kylián, basing on the example of his ballet «Un ballo» with a music by Maurice Ravel. It examines the peculiarities of the compositional and visual logic in the structure of the ballet performance of a small form. The author underlines the plastic meaningfulness of Kylián's dance notation that is based on the ballet master's understanding of all multilevelness of the music he is dealing with.

Коротко об авторе

Семёнов Константин – артист балета, хореограф, аспирант Московской государственной академии хореографии (научный руководитель – композитор, профессор, кандидат искусствоведения Абдоков Юрий Борисович).

E-mail: konstantin.semenov1@facebook.com

About the author

Semenov Konstantin – ballet dancer, choreographer, postgraduate student of the Moscow State Academy of Choreography (scientific supervisor – composer, professor, candidate of art criticism sciences Abdokov Yuri Borisovich).

E-mail: konstantin.semenov1@facebook.com

Балет при императоре *Павле Петровиче*

В первый день восшествия на престол во время прогулки император Павел Петрович повелел военному губернатору снести Деревянный театр на Царицыном лугу. По воспоминаниям современника событий А.М.Тургенева на исходе того же дня «Оперного дома как будто никогда тут не было: 500 или более рабочих ровняли место и столько же ручных фонарей освещали их».

Было известно, что государь не жаловал танцующих мужчин, заявляя: «Мужчина должен быть воином, а не плясуном». Сам он балетные спектакли посещал редко и не любил, когда ему напоминали о его детских балетных выступлениях.

Указом от 22 декабря 1796 года император Павел Петрович ограничил количество показов спектаклей в году, запретив их показывать по субботам, в Успенский пост (за две недели до Рождества) и в некоторые другие церковные праздники. Тем не менее, балет оставался в это царствование в моде, хотя расходы на его содержание были сокращены.

С 13 ноября 1797 года по повелению императора стали давать спектакли «в каждой неделе по вторникам и пятницам.



Император Павел Петрович.

Билеты на них распределяла Придворная контора. 27 ноября того же года в Эрмитажном театре показали трагико-героический балет в четырех актах под названием «Аделия де Понтьё» на музыку композитора Ле Бренна. Постановку осуществил Шарль Ле Пик, а художественное оформление выполнил П.Гонзаго. В балете были заняты А.Греков (граф Ринальда де Понтьё, отец Аделии), Г.Росси (Аделия де Понтьё), Ш. Ле Пик (Раймонд Майенский), И.Вальберх (щитоносец графа Ринальда), а также танцовщицы Е.Стеллато, А.Тукманова, Н.Берилова и Е.Колосова (принцессы). Две последние были близкими подругами, обеим шли мужские костюмы и поэтому они часто исполняли мужские роли.

Арина Ивановна Тукманова окончила школу в 1797 году и скоро стала первоклассной танцовщицей. Другой замечательной танцовщицей была выпущенная в этом же году Юлия Констанс (Констанция) Плетень, в замужестве Делиль де Ферсеваль.

В 1797 году Театральная школа переведена в здание Большого Каменного театра. Помещения школы скученные и сыроватые примыкали почти вплотную к сцене. Классные комнаты от спален были отделены тонкими перегородками. Люди, ведавшие хозяйственными нуждами школы, не особо утруждали себя заботами о быте и питании воспитанников. Их экономия на дровах оборачивалась низкой температурой в помещениях, на свечах – вечным полумраком, а на продуктах – постоянным запахом кислой капусты. Требования к воспитанникам были жесткими. Подъем в 6 утра, на завтрак ломоть сероватого хлеба со сбитнем (кипяченая вода с медом и ароматическими травами), а уже в 7 часов все воспитанники находились у балетного станка. Здесь их встречал балетмейстер Иван Вальберх со своим помощником, фигурантом императорской труппы Герасимом Клишкиным. Начинались упорные занятия – батманы, вращения, арабески..., ведь хореография была главным предметом в школе. Затем шли занятия декламацией, вокалом, фортепианной игрой, игрой на скрипке, французским и русским языками, Законом Божьим. Кроме того, воспитанников обучали таким нужным театральным профессиям, как шитье, вышивание бисером, изготовлению цветов к костюмам и прочему рукоделию.

В школе воспитанники ходили в форменной одежде из миткаля (толстая неотбеленная хлопчатобумажная ткань серого цвета) и тяжелых башмаках на вырост. Девочкам пола-

гались ещё бесцветные косынки. На выход в будни мальчикам полагался камзол, а в праздники сюртук, башмаки с пряжками, перчатки. Они «носили на голове треугольные шляпы, имели прусскую головную причёску, на затылке головы косы, обвитые черною лентою; в высокаторжественные праздники волосы пудрились». У девочек для выхода имелись соответствующие платья. На каждом элементе одежды был крепко пришит номер.

Все воспитанники школы участвовали в спектаклях, поэтому учебный процесс подстраивался под нужды театра.

В 1798 году Театральная школа была переведена в дом генеральши Бороздиной (Невский проспект, 52/14). Инспектором и экономом школы назначили Герасима Ивановича Клишкина, а главной начальницей над воспитанницами – его супругу Александру Ивановну (дочь актёра И.А.Дмитриевского). Всего воспитанников в школе было пятьдесят человек. Среди них особой красотой выделялись две талантливые девицы – Исакова и Белью. Рослая, «грациозна и стройна, как пальма», красавица-брюнетка Исакова пригласилась вельможе, заведующему императорскими театрами обер-гофмаршалу Александру Львовичу Нарышкину, который забрал её из школы и сделал своей наложницей. Впрочем, она была не единственной из воспитанниц школы, которой увлекся Нарышкин.

Каждое лето воспитанники Театральной школы вместе с французской оперной и балетной труппами выезжали в Павловск или Гатчину, куда переезжал царский двор. Артистам и воспитанникам, в отличие от местных жителей, было разрешено гулять в царских садах.

Воспитанники школы ездили на репетиции и спектакли на длинных крытых линейках, запряженных четырьмя лошадьми. В них помещалось по пятнадцать человек. По существовавшему в то время этикету при встрече любого экипажа с императором экипаж останавливался, мужчины выходили из него, снимали шляпы и кланялись. Дамам было разрешено



Мадам Шевалье на сцене (1792).

не выходить из экипажа, а только привставать и кланяться. Пассажиры школьных линеек были освобождены от этой обязанности.

В 1798 году в Петербург по приглашению дирекции императорских театров прибыли оперная певица мадам Шевалье-Брессоль и её супруг Пекен (Пейкам) Шевалье – балетмейстер. Временщик императора, его бывший брадо-

Большой Каменный театр (1810).
Неизвестный художник.



брей, ставший впоследствии графом И.П.Кутайсов, воспыал к мадам Шевалье пылкой страстью, и мужа назначили «вершителем балетных судеб» с резолюцией: «отныне впредь навсегда быть составителем балетов». Танцовщиком, да и балетмейстером Шевалье был слабым. Поставленные им балеты имели успех в основном за счет фантастических декораций, выполненных Гонзаго. Главным же его «достоянием» была красавица жена.



Иван Вальтерх.

Луиза Шевалье, урожденная Пуаро, с детства воспитывалась в балетной семье. Восемнадцати лет она была выдана замуж за балетмейстера труппы Пьера Шевалье Пекена Брессоль (Бриссоля). К моменту приезда в Петербург ей было 24 года. Это была очаровательная, очень подвижная, небольшого роста особа со светло-каштановыми волосами и большими ярко-синими глазами. Певица Шевалье очаровала не только Ивана Кутайсова, но и других приближенных императора. В соответствии с подписанным ею контрактом она стала получать 7000 рублей ежегодно, при оплате дополнительно квартиры, дров, кареты для выездов и предоставлении бенефисов. Квартиру же она не снимала, так как Кутайсов снял для нее роскошный особняк на берегу Невы (ныне Дворцовая набережная, 12) и обставил на собственные средства. В соседнем доме (ныне №10 по Дворцовой набережной) жила фаворитка императора А.П.Гагарина. Император и его наперник приезжали к своим возлюбленным в одной карете, а воспитанникам кадетского корпуса при прохождении мимо этих зданий было настрого приказано отворачиваться.

Балетмейстера Пьера Шевалье подобное положение вполне устраивало. Он охотно использовал положение супруги в коммерческих целях. По словам современника (публициста Н.И.Греча) «К ней прибегали за протекцией и получали её за надлежащую плату. [...] Муж её сидел в передней и докладывал о приходящих. Она принимала их как королева. Одно слово её Кутайсову, записочка Кутайсова к генерал-прокурору или к другому сановнику, и дело решалось в пользу щедрого дателя». Вскоре влияние красавицы-певицы распространилось и на императора.



Евгения Колосова.

Ничего не изменилось и после рождения совместной дочери Кутайсова и мадам Шевалье. Её супруг продолжал с удовольствием носить положенные ему по штату шитый золотом мундир, шпагу и шляпу с плюмажем, а на сцене он, по словам Вальтерха, «танцует почти без рук, вертится как сумасшедший и даже по временам язык высовывает».

В первый год своего пребывания в Петербурге Шевалье поставил на императорской сцене три балета: «Жертвоприношение Амуру» (на сборную музыку), «Похищение» и «Нимфы и охотник».

Вместе с супругами Шевалье в Петербург прибыл брат певицы, танцовщик Огюст Пуаро. Этот молодой танцовщик очень быстро вписался в балетный мир Петербурга, влюбившись во всё русское. Вскоре в столице Российской империи его стали уважительно величать Августом Леонтьевичем, а один из современников (мемуарист С.П.Жихарев) отметил, «что он красавец, настоящий русский парень, с умною, очаровательною физиономией». Его очарование сочеталось с душевностью и желанием помочь ближнему. Впоследствии Пуаро стал преподавателем танцев при дворе. На сцене же он был известен как первоклассный танцовщик Огюст, особо отличившийся в русских народных плясках.

В Петербурге Огюст Пуаро женился на дочери Ле Пика и сводной сестре архитектора Карла Росси. Супруги имели множество детей, а один из их сыновей впоследствии стал известным в Петербурге учителем фехтования.

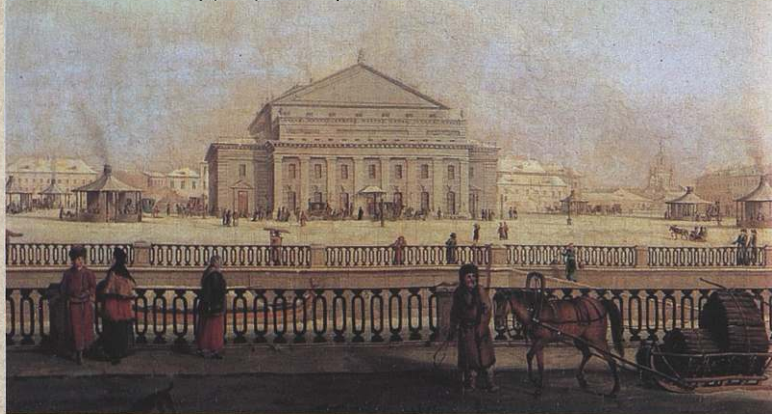
Балетмейстер Ле Пик поставил в 1798 году балет «Любовь Байяра», а Вальтерх – балет-дивертисмент «Одному обещания, а другому досталась» (28 мая) и балетные номера в опере «Оберон».

В этом же году в Петербург прибыл двадцатитрехлетний сын венецианского хореографа композитор Катерино Кавос, ставший впоследствии автором музыки ряда популярнейших в Петербурге балетов, а балетная прима, итальянская танцовщица Елизавета Стеллато вышла на пенсию.

В феврале 1799 года князь Н.Б.Юсупов оставил должность директора императорских театров, а вместо него был назначен товарищ детства императора граф Николай Петрович Шереметев. Заниматься императорскими театрами ему было недосуг, ибо у него самого имелось четыре театра – в Петербурге, Москве, Останкино и Кусково, поэтому в марте его сменил на посту директора императорских театров другой вельможа Александр Львович Нарышкин. К нему в помощники были назначены драматург Василий Капнист и граф Григорий Чернышев. Управляющим дирекцией петербургских императорских театров был назначен статский советник Сергей Иванович Пущин.

В 1799 часть сада Анчиков дворца передали теат-

Большой Каменный театр (1790). И.Г.Майер.



ральной дирекции. Архитектору В.Бренне поручили перестроить деревянный Итальянский павильон, сооруженный по проекту И.Старова на территории дворца, где помещался дворцовый театр. Театр стали строить частным образом – на деньги «содержателя итальянской труппы Казасия». В 1801 театр был перестроен и стал называться Малым театром или театром Казаси (по имени работавшего здесь антрепренера). Это деревянное строение стояло примерно между нынешним театром Пушкина и памятником Екатерине.

В 1799 году окончила Театральную школу красавица-брюнетка Евгения Ивановна Колосова, танцевавшая на императорской сцене ещё будучи воспитанницей. Эта дочь артиста кордебалета Неелова была очень талантлива не только в хореографии, но и в драме, и в вокале, что позволяло ей выступать и в драматических, и в оперных спектаклях. Она же прославилась как неподражаемая исполнительница русских плясок.

Одновременно с Колосовой школу окончила Аграфена Дмитриевна Махаева, также ставшая впоследствии солисткой императорской сцены.

В этом же году Вальберх возобновил балет своего учителя Канциани «Пигмалион», где главные партии танцевали сам хореограф и Евгения Колосова, а также поставил пантомимный балет-мелодраму «Новый Вертер» на музыку С.Н.Титова. Действие этого сентиментального балета разворачивалось в Москве, в современной зрителям обстановке. Сюжетом для балета стала известная в Москве история о любви небогатого офицера к девушке из семьи, принадлежавшей к знатному сословию, которая ответила ему взаимностью. Невозможность соединиться узами брака вследствие принадлежности к разным социальным группам привела молодых людей к самоубийству на одном из московских кладбищ.

Премьера «Нового Вертера» состоялась 30 января в Большом Каменном театре. На премьеру помимо самого хореографа танцевали также Огюст Пуаро и Евгения Колосова. Успеху спектакля способствовали не только сюжет, музыка и хореография, но и исполнение танцев в современных зрителю костюмах, в том числе и во фраках, что для того времени было явлением необычным.

В 1799 году Ле Пик выполнил свои последние в царствование императора Павла Петровича постановки на императорской сцене. Это были танцы к опере Пашкевича «Февей» и героико-пантомимный балет в пяти актах под названием «Танкред» на музыку В.Мартини-и-Солера. Премьера балета состоялась в начале года в Эрмитажном театре. Спектакль как всегда роскошно оформил П.Гонзаго. Партию Танкреда танцевал сам Ле Пик, Аменаиду – его супруга Гертруда, Агрира – А.Греков, Орбассана – И.Вальберх, Соламира – А.Григорьев, Альмадона – А.Егоров, Фани – С.Вальберх, одну из сицилийских танцовщиц – Н.Берилова.

В этом же году Ле Пик был отстранен от должности балетмейстера императорского театра, но продолжал танцевать на императорской сцене, преподавать в Театральной школе. Кроме того, он ставил балеты и преподавал хореографию в театре графа Н.П.Шереметева на набережной Фонтанки (ныне дом №34).

Шевалье поставил в 1799 году три балета: «Приезд Фетиды и Пелея в Фессалию» на музыку Дж.Сарти с фрагментами музыки Фонтбрюна, «Брак Фетиды и Пелея» на музыку А.Париса, «Возвращение Полиорцета» на музыку В.Мартини-и-Солера, а также балет в опере «Эдип в Колоне» на музыку Саккини.

В 1800 году состоялась премьера еще нескольких балетов Шевалье: «Врач сумасшедших», «Ариадна, покинутая Тезеем на острове Накос» на музыку В.Мартини-и-Солера, «Де-



ревенская героиня» на музыку Дюкенуа, «Любовная страсть Флоры и Зефира» на музыку Дж.Сарти.

Героический двухактный балет «Ариадна, покинутая Тезеем на острове Накос» был показан 16 февраля. В нем приняли участие О.Пуаро (Тезей), Р.Колинет (Ариадна), Н.Берилова (Федра и Вохханка), А.Греков (Ормон и один из фавнов), Ю.Плетень (одна из вакханок).

Большой героический балет в четырех актах под названием «Деревенская героиня» был создан по мотивам балета Ж.Деберваля «Дезертир» и поставлен в августе месяце в Гатчинском дворце. Его художественное оформление было выполнено художником И.Дранше. В спектакле приняли участие А.Греков (садовник Ле Лорм), Н.Берилова (дочь садовника Луиза), Е.Колосова (брат Луизы), И.Вальберх (возлюбленный Луизы, подручный садовника Бастьен), О.Пуаро (дурочек Бебе), В.Балашов (Пьер Бушерон), Р.Колинет (Дениз, подруга Луизы), В.Гладышев (вербующий солдат), Ю.Плетень (одна из садовниц и маркитанток).

Анакреонтический двухактный балет «Любовная страсть Флоры и Зефира» с художественным оформлением П.Гонзаго был поставлен 8 сентября. В нем приняли участие Р.Колинет (Флора), Н.Берилова (Венера), А.Тукманова, Ю.Плетень, А.Махаева (три грации), О.Пуаро (Зефир), И.Вальберх (Адонис), Ж.Сен-Клер (Амур), В.Гладышев (Сатир).

Об участниках постановки балета «Врач сумасшедших» сведений не сохранилось.

В 1800 году император Павел Петрович указал театральной дирекции начинать спектакли в пять часов пополудни и оканчивать их в восемь часов вечера.

Вальберх в том же году был командирован в город Шклов, где купил у наследников графа С.Г.Зорича четырнадцать крепостных танцовщиков и танцовщиц для императорской сцены. Вскоре одна из этих танцовщиц, Катерина Азревичева, приобрела широкую известность.

1 января 1801 года император распорядился, чтобы спектакли в Петербурге давались с «приезду из загородных мест» до середины декабря раз в неделю по средам, а с середины декабря до 1 февраля три раза в неделю по понедельникам, средам и пятницам.

В начале 1801 года Пекен Шевалье поставил балетные номера к опере «Гастон де Фоа», а затем отправился по поручению императора в Париж для вербовки новых балетных артистов для императорской сцены. Пока он занимался вербовкой, в Петербурге произошли роковые события. В ночь с 11 на 12 марта заговорщики убили российского императора Павла I. Узнав об этом, Шевалье решил в Россию не возвращаться.

12 марта утром в особняк мадам Шевалье в Петербурге ворвались офицеры во главе с плац-майором Иваном Савичем Горголи с целью арестовать графа Кутайсова, который мог у нее укрываться. Не найдя там графа, они произвели обыск, изъяли бланки с подписью императора и перстень с его вензелем и арестовали мадам на несколько часов. Через два дня она получила предписание нового императора покинуть пределы Российской империи и вернуть в казну десятую часть своего имущества.

Борис АНТОНОВ

Есть ли белые пятна на карте истории московского балета?



Действительно, есть ли белые пятна, то есть неизученные страницы в истории московского балета? На первый взгляд кажется, что его жизнь в XIX веке, её события, творческая деятельность их участников многократно описаны и подробно проанализированы. Но когда знакомимся с книгой-исследованием известного балетоведа Елизаветы Суриц «Балет московского Большого театра во второй половине XIX века», вышедшей в свет в конце 2012 года, убеждаемся в обратном: в биографии московского балета этого периода оказалось немало тех самых неизученных белых пятен, о которых шла речь выше.

Считается, что «основные процессы в истории русского балета XIX века совершались в Петербурге, там работали самые замечательные хореографы и появлялись наиболее интересные балеты. Московский балет всегда был в тени. О нем меньше писали, ему посвящено меньше воспоминаний и публикаций» – пишет автор. Мало того, на его содержание отпущалось гораздо меньше средств, чем на содержание петербургской труппы. И к тому же чиновники конторы императорских театров неоднократно поднимали вопрос о нецелесообразности существования в Москве самостоятельной балетной труппы. По их мнению, здесь нужна лишь небольшая группа танцовщиков «для обслуживания» оперных спектак-

лей. Эта проблема вновь возникла как раз во второй половине XIX века, когда московская труппа, лишенная постоянного художественного руководства, действительно переживала далеко не лучшие времена. В 1854 году завершила свою сценическую карьеру «душа московского балета» Екатерина Санковская, а возродивший его художественный потенциал Александр Горский появился здесь лишь в конце 90-х годов, то есть через четыре с лишним десятилетия. Что же происходило в эти годы в Москве с балетом? Может быть, действительно правы были петербургские бюрократы: труппа не оправдывала своего существования?

Собранный и внимательно (я бы даже сказала – дотошно) изученный Суриц материал помогает воссоздать весьма подробную во всех деталях и нюансах панораму жизни московского балета в эти десятилетия. Она была сложна, тяжела, непредсказуема не только в творческом, но и в материальном отношении. И все же, как пишет автор, московский балет не утратил своего творческого своеобразия, «обусловленного отчасти репертуаром, отчасти исполнительским искусством, отчасти общей атмосферой культурной жизни Москвы». И подтверждает этот свой тезис, опираясь на собранный ею обширный и разнообразный фактический материал.

Е.Я.Суриц точно указывает даты изучаемого ею исторического периода, определив его конкретные рамки 60-70-ми и 80-90-ми годами. Надо сказать, что это как раз время, о котором историки русского балета пишут мало и словно бы мимоходом, поскольку по сложившемуся устойчивому представлению ярких событий в московском балете тогда не случалось. О том, что подобное мнение нуждается в определенных и немалых коррективах, мы убеждаемся, читая книгу Суриц и буквально погружаясь в атмосферу московской балетной действительности тех лет. Охватить предлагаемый исследователем фактический материал, не утонув в этом море событий, вобравших в себя многие судьбы и деяния их участников, определить их место в историческом контексте, читателю помогает удачное композиционное построение книги. Её обе части состоят из следующих разде-

лов: «Введение», «Репертуар», вобравший в себя очерки о деятельности хореографов, которые работали в то время в Москве (их девять – К.Блазис, А.Сен-Леон, С.Соколов, М.Петипа, В.Рейзингер, И.Гансен, А.Богданов, Х.Мендес, И.Хлюстин), «Актёрское искусство», «Заключение».

Как думается, выбранный Суриц характер подачи материала достаточно логичен и позволяет ей расположить текст в весьма удобной для изучения форме. Повторяю, для изучения, потому что эта книга – серьезный научный труд и предполагает внимательное, вдумчивое его чтение. Поскольку даже общеизвестные события (например, деятельность первого постановщика «Лебединого озера» В.Рейзингера или реформа труппы 1883 года) у Суриц укрупняются, обрастают новыми, малоизвестными подробностями. Но особенную ценность работы составляет введенная автором в орбиту повествования ранее оставшаяся вне поля зрения специалистов историческая информация. Ограничив себя четкими хронологическими рамками, Суриц обрела возможность рассматривать жизнь московского балета более детально. Причем иногда приводимые ею сведения поражают своей неожиданностью. Были ли, например, у великого драматурга А.Н.Островского «балетные» интересы? Оказывается, в бытность его главой московских императорских театров проблемы балета входили в круг его забот. Он имел даже собственную концепцию его возрождения. «Феерия должна заменить балет, – считал Островский, – в ней соединяется всё: танцы, пение, комедия». Можно сомневаться, насколько органично для русского балета такое понимание пути его развития, однако важно другое – Островского беспокоила судьба московского балета, и он искал пути привлечения к нему зрительского интереса.

Первый балет П.И.Чайковского «Лебединое озеро» родился, как известно, на московской сцене. Создавался он в тот период, когда композитор преподавал в Московской консерватории. Были ли у него последователи? Суриц называет трех композиторов – воспитанников Московской консерватории, чьи произведения ставились в Большом те-

атре в 80-90-х годах – Н.Е.Кленовского, Г.Е.Конюса, Ю.Н.Померанцева. Например, один из них, Н.Е.Кленовский, был не только просто учеником П.И.Чайковского, но и его последователем-единомышленником. Свидетельство тому – цитируемые в книге отзывы критиков того времени. Они отмечают в своих рецензиях, что «Кленовский обладает крупным симфоническим талантом, и притом талантом новейшего симфонического рода», что «русские номера нового балета производят чрезвычайно оригинальное и свежее впечатление...». Но – увы! – хореограф А.Богданов, с которым работал Кленовский, не обладал, как Петипа, талантом хореографического видения музыки. Произведения Кленовского и его коллег (добавим к ним еще и сочинения Ю.Гербера), к сожалению, недолго жили в репертуаре Большого театра и ныне полностью забыты. Однако Суриц права: для историков балетного театра клавиры и партитуры созданных ими сочинений могли бы явиться чрезвычайно ценным материалом в постижении судеб отечественной хореографии.

Подробно рассматривает Елизавета Суриц особенности творческой манеры московских исполнителей. «Москва тяготела не к чистому танцу, а к драме как методу художественного выражения. В московском балете актерская игра ценилась порой превыше танца» –

пишет она. В опубликованных в разделах «Актерское искусство» очерках содержится немало фактов, обогащающих и расширяющих наши познания о жизни и творчестве замечательных артистов второй половины XIX века. Об одной из них – балерине Ольге Николаевой – хотелось бы сказать особо, поскольку факты её биографии дают нам право называть её еще и первой в России женщиной-балетмейстером. Суриц цитирует отрывок из «Прощения» Николаевой, написанного 3 ноября 1874 года: «С увольнения от службы балетмейстера Блазиса до определения настоящего балетмейстера Рейзингера я возобновила четыре большие балета, которые имели успех и идут по сие время, а именно «Сатаниллу», «Корсару», «Эсмеральду» и «Катариону». Жаль, что, видимо, отсутствие документов не позволило исследователю рассказать об этой стороне творчества артистки подробнее.

Как отмечает автор, «для сохранения главных традиций московской сцены особое значение имело искусство актеров-пантомимистов». В качестве доказательства правомерности своей мысли Суриц предлагает читателю четко очерченные творческие портреты Ф.А.Рейннгаузена (1827-1884), с 60-х годов основного исполнителя пантомимных ролей серьезного репертуара и В.Ф.Ваннера (1820-1889), который,

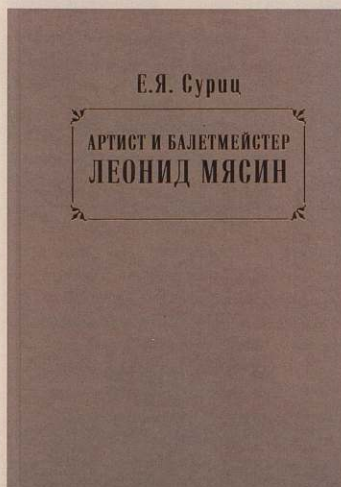
наоборот, как писали о нем рецензенты, «в состоянии рассмешить хоть кого». Дополнительные, весьма выразительные штрихи, обрел и образ В.Ф.Гельцера (1840-1908), выдающегося актера, обладающего способностью «говорить на сцене без слов», как писала его партнерша – балерина А.А.Джури.

Приведенные выше факты – лишь небольшая часть того богатейшего исторического материала, собранного и осмысленного в книге. Он помогает нам представить пути развития отечественного балетного театра более объемно, последовательно и логично. Этому способствуют также и публикации в разделе «Приложение», которые содержат ценную информацию о балетном репертуаре Большого театра и его премьерах, показанных в 1856-1890-х годах.

Для отечественного балетоведения выход в свет книги Елизаветы Суриц «Балет московского Большого театра во второй половине XIX века» – важное научное событие. Оно еще раз подтверждает истинность мнения о том, что в истории (в том числе и в балетной) не существует так называемых черных дыр или мертвых провалов – творческий процесс неостановим. Подлинное искусство продолжает жить и развиваться даже в самых трудных и неблагоприятных условиях, в чем мы еще раз убеждаемся, прочитав книгу Суриц.

Галина ИНОЗЕМЦЕВА

Под скромной обложкой – настоящее сокровище



После капитального исследования «Балет и танец в Америке» (2004) вышел новый труд московского балетоведа Елизаветы Яковлевны Суриц, касающийся истории западного балета XX века, а именно одной из его значимых фигур российского происхождения – Леонида Мясина. «Артист и балетмейстер Леонид Мясин» (Пермь, 2012) – это та ожидаемая много лет книга, которая наконец закрашивает грандиозное белое пятно в картине дягилевской антрепризы и последующих судеб её творцов. Скажу сразу, что она революционна для нашего балетоведения, ибо заставляет пересмотреть устоявшиеся стереотипы в оценке лидеров «Русских сезонов», возглавлявших художественные процессы века. Мясин, ранее известный нам в основном как дягилевская замена Ни-

жинскому, благодаря работе Суриц открывается в своем подлинном значении и истинном масштабе. Именно Мясину, по убеждению исследователя, принадлежит лидерство в балетном мире после ухода в тень первых новаторов XX века – Фокина и Нижинского. Причем в отличие от них Мясин удерживал свое первенство на протяжении долгих двух десятилетий – с конца 1910-х до конца 1930-х годов (уже в жесткой конкуренции с входящим в силу гением Баланчина), а его жизненный путь в целом вместил в себя более полувека не прекращавшейся творческой деятельности. Итак, перед нами не просто протезе всевластного импресарио, а самобытная одареннейшая личность, непостижимо быстро усвоившая все уроки Дягилева и впитавшая в себя европейскую культуру,

затем выступившая преобразователем балета, генератором балетных идей своего времени. Высокий статус Мясина-творца – эта базовая аксиома автора – не столько декларируется в книге, сколько вычитывается из нее в силу раскрываемой, балет за балетом, универсальной содержательности мясинского творчества. Прежде ассоциирующийся всего с несколькими знаменитыми балетами («Парод», «Треуголка», «Парижское веселье»), хореограф на страничке книги «задумывает» и «создает» всё свое немалое наследие, как это и происходило в жизни Мясина. Так что читатель в полной мере может ощутить и оценить мощь творческого потенциала хореографа, которым, как становится очевидным по прочтении труда, России следует гордиться не меньше, чем другими прославленными дягилевцами.

Монография о хореографе – сложнейший, если не самый сложный жанр в балетоведении. Это жанр, трудный по форме: характеризовать балетные спектакли и хореографические сцены необходимо ёмко, образно и кратко, каждый раз решая нелегкую задачу, что сказать, а чем пожертвовать в их словесной визуализации. Это жанр, трудный по содержанию: здесь важен и биографический аспект жизни художника со всеми влияниями на его творческую сущность, и общекультурный контекст времени, и профессиональный, имеющий свою театральнотанцевальную специфику разбор произведений. В случае с Мясиним дополнительную сложность представляла «западная» тема, требующая работы автора в разбросанных по миру библиотеках и архивах, штудирования и перевода иностранной прессы, контактов с зарубежными источниками – всего того, что в наших реалиях можно уже приравнять к научному подвижничеству. Не случайно у нас крайне редко выходят книги о мировых деятелях танца. Так что монография о Мясине ещё и поэтому настоящей эксклюзив. Но прежде всего потому, что под её скромной бежевой обложкой находится сокровище – образцовый пример научного исследования и в то же время популяризаторской литературы, удовлетворяющей как обычное человеческое любопытство (к течению жизни хореографа), так и профессиональный интерес (что представляли из себя балеты Мясина).

A goros – таким же символическим сокровищем предстает в моих глазах и автор книги Е.А. Суриц, никогда не афиширующий (по своей интеллигентности и скромности) своего исключительного

места в отечественном балетоведении. Эрудит, знаток иностранных языков, крупнейший специалист по истории русского и зарубежного балета, в том числе по балетным эмигрантам, о которых она всю жизнь собирала материал в западных архивах, Елизавета Яковлева в свои 90 лет (!) продолжает работать, выпускать первоклассные труды (только что вышел её «Балет московского Большого театра во второй половине XIX века»). Не будет преувеличением сказать, что Леониду Мясину досталась от судьбы бесценная награда – остаться навсегда жить на родине в книге такого мастера, как Суриц.

Жизнь хореографа охвачена в ней от рождения до смерти (Москва, 1895 – Германия, 1979). Просто, без всякого монтажа, автором выдержан хронологический, линейный ход событий. Внутренняя структура, то есть разметка глав – жизненных периодов взята из самой биографии героя, какой она сложилась исторически. Детство и юность в Москве (первая глава) и вся дальнейшая творческая жизнь за рубежом – сначала в «Русских сезонах» (вторая глава), затем в связи с женитьбой и разрывом с Дягилевым то здесь, то там, то вновь у Дягилева (третья глава), затем в труппах – наследницах «Русских сезонов», в гастрольях по Америке (четвертая глава), наконец, после войны и до конца жизни в качестве приглашаемого хореографа вновь в Европе (пятая глава). Та же ясность деления материала и в подразделах внутри глав. Вот «Семья Леонида Мясина», «Балетная школа», «В балетной труппе Большого театра», «Приглашение к Дягилеву» в первой главе. Вот во второй разбивка частей идет по мясинским балетам – от «Первых постановок» до «Песни Соловья», «Пулчинеллы» и «Весны священной». Вот в третьей главе наряду с балетами «Стальным скоком» и «Одой» автор размещает указатели на местоположение ушедшего от Дягилева Мясина: «На вольных хлебах», «В мюзик-холле», «В труппе Иды Рубинштейн»... Вот в четвертой основании для подразделов служат не только периоды работы Мясина в разных труппах, но и тематические циклы мясинских балетов: «Балеты-симфонии 1930-х годов», «Спектакли на американские темы», «В содружестве с Сальвадором Дали». Такой же цикл «Балетов на темы из Евангелия» выделен и в пятой главе, но её разделы в основном связаны со странами, где работал и жил Мясин в свои последние десятилетия: «Англия», «Франция. Италия», «В США и Латинской Америке», «Работа в Италии во второй половине 1950-х годов. Фестиваль в Нерви».

Но поднимемся вновь на уровень пяти основных глав и ещё раз рассмотрим в их простые наименования. Внезапно станет очевидной концептуальность композиции: 1-я глава – Мясин до Дягилева; 2-я и 3-я главы – у Дягилева; 4-я глава – после Дягилева; 5-я глава – без Дягилева. То есть уже оглавление дает понять, что в книге есть второй герой с важнейшей ролью в повествовании. Действительно отношения с ним Мясина составляют захватывающий «сюжет в сюжете» книги. Эти отношения развернуты во времени, имеют свою драматургию, в которой Суриц четко отслеживает роковую параллель с предшествующими отношениями Дягилева и Нижинского. В партнерстве Мясина и Дягилева, как в его счастливые, так и в несчастные минуты, Нижинский (его образ, его роли и балеты, сам реальный танцовщик, увиденный Мясиним и воспринятый им как пример для подражания) существует всё время где-то рядом, напоминая, чем всё должно закончиться. Но сначала рассказано, как Дягилев берется за прощание юного Мясина, взращивая из него нового хореографа для труппы – так же, как он прежде воспитывал Нижинского, как он закрывает Мясина в метафорической «золотой клетке», только что покинутой Нижинским, и одновременно открывает все возможности для его творческой реализации, надеясь на сей раз удержать своего пленника. Но на новом витке спирали история для Дягилева повторяется буквально. Опять после постановки доверенной теперь Мясину «Весны священной». И опять женщина, любовь, побег Мясина из «клетки» и приказ покинуть труппу после шести проведенных вместе с Дягилевым лет. Именно в этот кульминационный момент драмы автор дает читателю понять, что Мясин не является психологическим «сиамским близнецом» Нижинского: «Восемь лет назад точно в таком же положении оказался Нижинский и не смог преодолеть возникшие прелюстия. Его психика не выдержала, и финал был трагичен. Мясин выстоял, хотя и ему пришлось нелегко» (с. 80).

Отношения Мясина с наставником получают продолжение в последующих главах книги. Конфликтные и отчужденные при жизни Дягилева, они переходят в иное измерение после его смерти, когда прежний ученик и подопечный ощутил себя ответственным за, как он писал брату, «единственное светлое дело». «Мясин стал центральной фигурой, – делает свой вывод Суриц, – к которой стремились, вокруг которой объединялись в момент, когда

решалась судьба русского зарубежного балета после смерти Дягилева в 1929 году. Не Баланчин, не Лифарь, не Бронислава Нижинская, а именно Мясин, возглавив новую труппу «Русские балеты Монте-Карло», создал ей мировую славу» (с. 252). Не скрывая никаких «ухабов» в жизни своего героя, ни случившихся с ним подчас творческих провалов, ни его драматических метаний при многократных реорганизациях русских балетных коллективов, автор книги всё время зрительно в корень мясинской предрасположенности к поискам (например, в новом жанре танцсимволизма), мясинской открытости любым экспериментам (в тандеме с Дали, Шагалом и другими авангардными художниками), видя в том прямую связь с дягилевскими традициями.

Чтобы оценить книгу Е.Я.Сурица по достоинству, нужно наугад открыть и прочитать любые страницы, отданные описанию и анализу балетов. Вам покажется, что вы знаете о никогда не виденном спектакле всё, хотя разговор о нем занимает редко больше трех-четы-

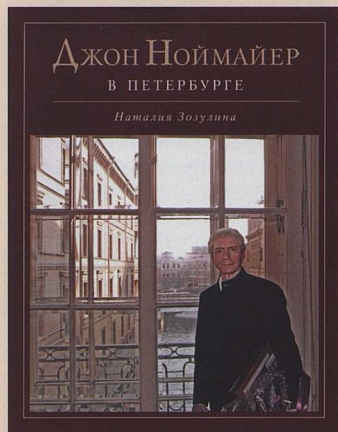
рех страниц. Но и сюжет, и действие, и характеры, и оформление, и музыка, и хореография, и исполнители, и многие попутные детали окажутся в поле вашего зрения, создавая многостороннее восприятие спектакля. Секрет же в том, что автор складывает свой букет из компонентов, всякий раз меняя их пропорции (иногда хватая одной фразой о музыке или сценографии, иногда им уделяется значительное место). Для характеристики исчезнувших балетов Мясина Суриц привлекает отклики рецензентов, эскизы художников, воспоминания артистов, исследования западных коллег. В редких случаях – сохранившиеся в архивах немые кадры кинозаписей (упоминания о них делаются в тексте). Огромным подспорьем служили автору воспоминания, написанные самим хореографом (предисловие к их русскому изданию принадлежит Елизавете Яковлевне). Но несколько балетов Мясина, возобновленных на современной сцене и снятых на видео (в частности, «Парад», «Треуголка», «Парижское веселье» и танцсимволизма «Предзнаменование» и «Хо-

реартиум»), несут в книге печать живого впечатления. «...Руки извивались над головой, а каблук ударяли об пол со всё большей скоростью. Спатеадо перемещались виртуозными прыжками, во время которых танцовщик ударял ладонью по каблуку, пируэтными, когда он касался рукой пола и затем взлетал снова. Движения постоянно убыстрялись, ритм становился бешеным; танцовщик, одержимый танцем, уже, казалось, не мог остановиться. Вперед, назад, вперед, назад – прыжок за прыжком, удар за ударом о землю. Стоящие вокруг мужчины подбадривали танцующего, требуя, чтобы он ещё увеличивал скорость: быстрее! Ещё быстрее! Оле! Оле! – пока после финального прыжка он не подал на пол» (с. 63). Можно ли лучше и точнее изобразить знаменитый Фаруку в «Треуголке»? Уверена, что нет. А подобных примеров описаний множество.

Что ж, говорить о книге Елизаветы Яковлевны Суриц можно бесконечно. Но право, полезней открыть её и прочитать.

Наталья ЗОЗУЛИНА

Наш Ноймайер



Герой книги Н.Зозулиной «Джон Ноймайер в Петербурге» едва ли нуждается в особом представлении. Немецкий балетмейстер американского происхождения, многолетний руководитель Гамбургского балета, Ноймайер за последние годы успел стать одним из самых известных и самых популярных в нашей стране зарубежных хореографов. На его постановки – будь то репертуарные спектакли «Сон в летнюю

ночь» (шедший в середине 2000-х в Большом), «Чайка» (совсем недавно шедшая) и «Русалочка» (до сих пор идущая в МАМТе) или гастрольные выступления гамбургской труппы – невозможно достать билеты.

Автор книги Наталья Николаевна Зозулина – петербургский балетовед и балетный критик – обращается к анализу творчества Ноймайера не впервые. Из года в год она выступает в периодической печати с рецензиями на его постановки – как привозившиеся в Россию, так и увиденные в Гамбурге. Творчеству Ноймайера (конкретно – шекспировскому циклу балетов и среди них «Ромео и Джульетта») посвящена её кандидатская диссертация.

Но именно крупный формат монографии позволил Зозулиной в полной мере развернуть аппарат балетоведческого анализа спектаклей, привлечь все необходимые для такого анализа материалы, подняться от частного рассмотрения отдельных постановок к более общим вопросам эстетики и поэтики балетного театра Ноймайера.

Из всего обширного творчества хореографа в книге рассмотрены работы, когда-либо показывавшиеся на петербургской (ленинградской) сцене. Это и спектакли, с которыми гамбургская труппа выступала в разные годы на гастрольях («Сон в летнюю ночь», «Пятая симфония Малера», «Пер Гюнт», «Нижинский», «Чайка», «Дама с камелиями», «Le Sacre», «Вацлав», «Павильон Армиды»); триптих одноактных балетов, поставленных Ноймайером в 2001 году в Мариинском театре («Весна и осень», «Теперь и тогда», «Звуки пустых страниц») и два концертных номера, исполненных примою гамбургской труппы Анной Поликарповой на конкурсе «Мая» в 1994 году («Кармен. Карты», «Adagio» («Эпилог»)).

В предисловии Зозулина сама оговаривает причины подобного самоограничения: темп работы гамбургского мастера таков, что написать монографию обо всем его творчестве в целом не представляется возможным – за время, требующееся для сбора материала об уже поставленном, не останавливающийся в своей творческой эволюции балетмейстер успевает уйти вперед.

Впрочем, ограничение в данном случае не совсем подходящее слово. Правильнее говорить о выбранном ракурсе, через который автор смотрит на

творчество своего героя, по необходимости совершая экскурсы в сферы, прямо не охватываемые заявленной темой. Так мы проникаем в творческую лабораторию балетмейстера, «слышим» его собственный голос, комментирующий постановочные методы. Так возникают портреты танцовщиков Гамбургского балета – исполнителей замыслов хореографа, отдельные подробности творческой жизни театра, история творческих взаимоотношений хореографа с композитором А.Г.Шнитке и многое другое.

Особое место занимают в монографии в чем-то неожиданные для жанра балетоведческого исследования лирические отступления автора. Зозулина не покидает своего читателя на протяжении всей книги. То она рассказывает нам, как (не сразу) прослушала её профессиональный интерес к творчеству Ноймайера, то спорит сама с собой по поводу того, объясняется ли вставка поставленной ранее части – *Adagietto* – в балет на музыку полной пятой симфонии Г.Малера только тем, что хорео-

графия уже была создана, или же некоей глубиной художественной концепцией.

Но позволяя себе быть субъективной во второстепенных деталях, она сохраняет объективность в главном – во всем, что касается собственно анализа спектаклей. Сценарная, музыкальная и хореографическая драматургия, режиссерские и хореографические решения подвергаются самому тщательному разбору и самой беспристрастной оценке. Кажется, ни одна мелочь не ускользает от внимания исследователя. Несомненный зрительский восторг перед работами гамбургского мастера не застилает профессиональный взгляд: книга не выливается в беспредметный панегирик герою, наряду с безусловно заслуженной похвалой одним его постановочных ходов мы читаем столь же безусловно обоснованную критику в адрес других.

Для рядового зрителя монография может стать надежным путеводителем по разобранным в ней спектаклям. Постановки Ноймайера обычно настолько

плотно нагружены различными зашифрованными аллюзиями и значимыми деталями, что для их полного восприятия совершенно необходим квалифицированный (например, зрителем грядущей весенней премьеры «Дамы с камелиями» в Большом наверняка будет полезно предварительно прочесть главу, посвященную этому балету).

Совсем не лишне познакомиться с книгой и практикам балетного театра, в первую очередь балетмейстерам: на чем, как не на скрупулезном анализе драматургии, режиссуры и хореографии значительных современных постановок учиться балетмейстерскому мастерству.

Не стоит пренебрегать книгой и тем, кто пишет о балете. Сегодня, когда балетная критика всё чаще подменяется эссеистикой на тему балета, а точный анализ – эмоциями, монография Зозулиной дает пример высокого профессионализма и большой культуры критического письма.

Андрей ГАЛКИН

Боги знали, что делали

Множество веков тому назад (около 120–180 г. н.э.) древнегреческий писатель Лукиан в одном из своих трактатов пространно рассуждал о том, что такое пляска. Вывод из многолетних наблюдений над пляской был решительный и безоговорочный: «...она стремится к той же цели, что и ораторы: показать людские нравы и страсти».

Книга «Воспоминания о танце» Владимира Котыхова от первой до последней строчки может служить доказательством правоты античного мыслителя. В какие только причудливые, смелые, а порой и откровенно вызывающие формы не выливались стремления пляски и пляшущих запечатлеть, показать, выразить... Так ведь сама Жизнь давала к тому все поводы, всегда ведь было что показывать!

Глава за главой, страница за страницей автор прослеживает связи, в которые многоликая пляска (она же танец народный, придворный, уличный, она же балет) вступала с временами, с нравами. Способы выплескивания и выптанывания нравов далеко не всегда отвечали традиционным представлениям о приличиях и морали.

Всё-таки нравы и нравственность далеко не одно и то же. О чем и напо-



минает читателю глава «Танцы». Например, очерк «Танго навсегда». Он посвящен танцу, зародившемуся «в мрачных портовых кварталах, на улицах и в борделях Буэнос-Айреса» как «танец авантюристов и изгоев». В наши дни трудно представить, что когда-то

танго было исключительно мужским дутым, что в него «вступали, как в бой, который мог закончиться поножовщиной». Что говорить о разудалом веселье, когда «взрослые люди вдруг начинают скакать взбесившимися козлами» – таков «жизнерадостный и вульгарный» канкан – неременная принадлежность парижской жизни. А вот, казалось бы, столь безупречный и благородный вальс (очерк «Каприз без правил»). Многие годы находился он на подозрении у ревнителей пуританской морали. Отчего? И почему почил в бозе ламбда, на исходе XX века, казалось бы, покорившая мир?

Книга посвящает читателя во множество, зачастую малоизвестных, подробностей зарождения и жизни разных танцев. Одни из них были допущены во дворцы, балльные залы, на сцены придворных театров, другие поселились в кабаре и шантанах, третьи навсегда остались достоянием улицы.

Впрочем, нравы нравами, но отдавая им должное, автор книги ни на минуту не забывает и не дает читателю забыть о главном. О магической силе танца. О могуществе и красоте ритуала, одинаково завораживающего и тех, кто

в нем участвует, и тех, кто смотрит на него со стороны.

Чередой жизненных дорог, драматичных, а зачастую и трагических судеб раскрывается глава «Легенды». Она о тех, чья реальная жизнь не уступала жизни сценической по накалу событий и кипению страстей. Это выдающиеся артисты балета. Среди них первая балерина, вставшая на пуанты, Мария Тальони. И воспетая Пушкиным Авдотья Истомина, из-за которой дрались на дуэли блестящие кавалеры, причем одним из дуэлянтов был не кто иной, как Александр Грибоедов. А вот и «джентльмен с золотыми ногами» – неподражаемый король музыкальных комедий Фред Астер, музыкант Джордж Балаинч называл «самым изобретательным танцором всех времен».

Они всегда живут на эмоциональном пределе. Настоящая любовь и тайный адюльтер, ревность, зависть, интриги, предательство. Всё, как в спектаклях, где блистали они – легенды балета, артисты, проживающие чрезвычайно бурный и - увы! - заведомо предопределенный их профессией такой недолгий артистический век. Фанни Эльслер, Вацлав Нижинский, Айседора Дункан, Ида Рубинштейн, Марго Фонтен, Рудольф

Нурев. Самозабвенное, без пощады к себе служение сцене сочеталось у них с откровенной нечуждостью всему, что подразумевает известный всем и каждому деликатный афоризм про «ничто человеческое...».

Каждый из очерков, посвященных великим танцорам, сосредоточен на острейших эпизодах той или иной творческой биографии. Порой невозможно не обратить внимание на шокирующую откровенность некоторых эпизодов. В этом смысле весьма очевидна авторская установка книги «Воспоминание о танце» называть вещи своими именами.

Несомненно, в стиле «называть вещи своими именами» написана глава «Балеты». Её очерки: «Мужчины у озера», «Странные эти игры», «17 минут страсти» и др. рассказывают про уникальные балетные спектакли, про то, что подсказывало композиторам и хореографам их смелые и зачастую эпатажные современные замыслы.

Глава «Отражения» – еще одно свидетельство многогранных взаимоотношений танца с жизнью. Она посвящена мастерам, запечатлевшим танец в живописи, скульптуре, фарфоровых статуэтках, фотографии. Эта глава дала великолепный повод для размещения в книге

репродукции выдающихся художников, таких как Огюст Ренуар, Анри Матисс, Тулуз-Лотрек, Жан Кокто, Зинаида Серебрякова... А эскиз костюма к балету «Нарцисс» (художник Лев Бакст) на первой странице обложки «звучит» словно призыв погрузиться в мир тайн и загадок. Не остались забытыми и взаимоотношения классического танца с модой откутюр. Здесь рядом с именами выдающихся танцоров читатель найдет имена выдающихся кутюрье, чья фантазия вдохновлялась балетными спектаклями и дружбой с артистами балета. В очерке «Высокие взаимоотношения» – творческие портреты столпов высокой моды Коко Шанель, Кристиана Диора, Джани Версаче, Пьера Кардена и других.

Где-то в середине книги автор Владимир Котыхов восклицает: «Боги знали, что делали, когда дарили людям танец». Не на ветер брошенные слова... Подтверждение им – множество приведенных книгой фактов, яркий исторический фон, всевозможные круги рая и ада, громкие триумфы и тяжелейшие испытания, восторги и безумства, без которых невозможен исполненный красоты, соблазнов, искушений мир Танца и Танцующих.

Лидия ИВАНОВА

Сегодня его бы назвали блогером

Константин Аполлонович Скальковский – одна из знаковых фигур отечественной балетной критики второй половины XIX века. Невозможно изучать историю отечественной хореографии, не будучи знакомым с его критическим наследием.

Благодаря точно найденному определению, метко сказанному слову, неожиданному сравнению, его статьи выделяются из общего строя стандартных похвал, которые расточали рецензенты балетам Петипа. Фразы Скальковского становились крылатыми, входили в анналы балета, их цитировали историки хореографического театра. Но... отношение к Скальковскому в отечественном балетоведении оставалось иронически-снихождительным. Хотя автор того не заслуживал. Может, потому была его многогранная деятельность в самых разных отраслях знаний?

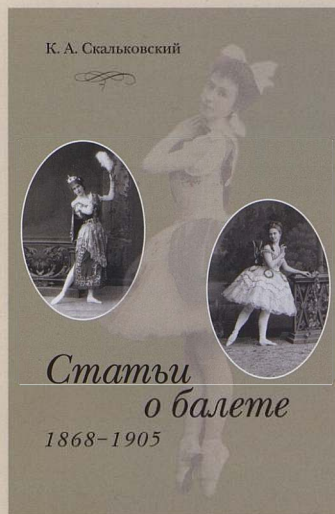
Профессиональный инженер, Скальковский занимал должность директора Горного департамента, был заядлым путешественником и театралом. Он писал обо всем: минералогии, горных шахтах,

заводах. Дальних стран, в которых побывал, народах, обычаях, балеринах, спектаклях. Сегодня его бы назвали блогером, и, несомненно, он находился

бы в первой сотне рейтинга. В его статьях есть всё, чтобы привлечь внимание читателей: быстрота отклика на взволновавшее его событие, концентрированность мыслей и суждений, живой язык изложения, ироническая манера подачи материала и прекрасный юмор.

«Чудо костромских лесов» – говорит Скальковский о танцовщице Манохине; в изящной форме пишет о чрезмерно полной танцовщице: «Нева же, хотя река маленькая, но была на сцене выше всех головою и такой же пропорции в дородстве»; «балерина, выписанная из Франции, угрожала своим весом целости театральных подмостков»; неожиданное определение дает он Мариинскому театру – «раззолоченный сарай»(!)...

Но, увы, в доинтернетную эпоху его статьи были рассыпаны на газетных страницах и были доступны исследователям лишь при «личном знакомстве». Это личное знакомство подразумевало поход в газетный зал Российской национальной библиотеки, вдыхание отнюдь не вербальной пыли, перетаскивание



тяжеленных томов газетных подшивок и переписывание пожелтевших газетных страниц в поисках статей интересующего автора, переписывание её от руки, а дома – перепечатывание на пишущей машинке. Позже, когда появились компьютеры, стало легче, но всё равно на эту увлекательнейшую работу времени требуется чуть больше, нежели один клик компьютерной мыши. М.А.Доммес, дальней родственнице Скальковского, понадобилось 2 года, чтобы найти эти статьи и переписать их. А коллективу авторов в несколько десятков человек – еще добрый десяток лет, чтобы прокомментировать. Впрочем, и Скальковский не за два года всё это написал: в сборник вошли статьи, опубликованные за 37 лет, с 1868 по 1905 год.

Впечатляет объем сборника – и хронологический, и фактический. Опубликовано свыше 150 рецензий, увесистый том на не один десяток печатных листов (и на пару килограмм точно!), изложены живые впечатления зрителя, видевшего танцы романтической балерины Елены Андреевны (первая русская Жизель) и роковой дивы Серебряного века Натальи Трухановой. Не все оценки Скальковского «одинаково полезны». По меньшей мере удивляет суждение о Мариусе Петипа, датированное 1885 годом: «балетмейстер, не лишенный дарования, но состарившийся и без должного стимула опустившийся»(!). Удивительно, как Скальковский не смог оценить прелестное оформление Бакстом «Феи кукол», назвав его «беззкусным». Или отнес к театральной «рухляди» балеты «Эсмеральда» и «Жизель»... Но именно этой живой оценкой когда-то текущего момента интересна книга!

Блестяще написана вступительная статья Н.Л.Дунаевой. В ней впервые подробно представлена биография К.А.Скальковского, дана балетоведческая оценка его статей и прослежены его театральные связи. Особую ценность сборнику придают комментарии, которых 1195! Ни одно имя, ни одно понятие, ни одно историческое событие не осталось без внимания. И эти комментарии – отдельное явление в современном балетоведении. Без преувеличения можно сказать: в процессе подготовки этого сборника выросло новое поколение исследователей балета и сформировалась научная школа – комментарии написаны студентами Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова и Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой в рамках семинара «Техника научно-исследовательского комментирования» под руководством Н.Л.Дунаевой.

Объем справочного аппарата составляет половину издания! Что свидетельствует о той огромной источниковедческой базе, положенной в основу публикаций статей Константина Скальковского. В справочный аппарат включены библиография, указатель спектаклей отдельно на русском, отдельно на языке оригинала (с важнейшими энциклопедическими данными об авторах и дате премьеры), указатель театров (прекрасная идея, показывающая весь спектр театральных переименований Скальковского!) с краткими сведениями о каждом театре, указатель имен.

И всё же при всей тщательности, грандиозности проделанной работы у издания есть один очень существенный недостаток. Недостаток этот скорее редакторский и относится к способу подачи материала. Сначала публикуются статьи, потом отдельным блоком в конце издания – комментарии. Что затрудняет и усложняет работу с информацией. Крайне неудобна принятая нумерация ссылок – сплошная во всем издании, единственный позитивный момент подобного принципа: возможность

узнать количество комментариев во всей книге. Крайне неудобно черпать первейшую и самую необходимую информацию о дате, месте публикации и комментарии в общем разделе комментариев. Всё же видится несколько другой принцип композиции материалов: после названия статьи нужно сразу давать необходимую справочную информацию: где и когда она была опубликована и кто является автором комментария. Для каждой статьи должна быть раздельная нумерация ссылок, комментарии удобнее помещать в конце каждой статьи. Именно такой принцип организации принят в большинстве научных изданий.

Сборник статей о балете Константина Скальковского очень нужная и своевременная книга! Она, несомненно, станет явлением в отечественном балетоведении. Хочется поблагодарить авторов – составителя М.А.Доммес и научного редактора Н.Л.Дунаеву и всех принимавших участие в работе над сборником и поздравить с большой творческой победой.

Ольга ФЕДОРЧЕНКО

Балетные и театральные принадлежности

Дебют
САЛОН

Товары для занятий:

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

www.salon-debut.ru

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

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

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ *калейдоскоп*



Сцена из спектакля Акадзи Маро
«Сумасшедший верблюд».
Photo by Y.Kobayashi

С 26 июня по 6 июля во французском городе Монпелье прошел 33-й фестиваль Montpellier Danse – одно из ярчайших событий в мире танца. Под руководством Жана-Поля Монтанари фестиваль стал престижной международной площадкой для показа как премьерных постановок признанных мастеров, так и экспериментальных работ молодых хореографов. Сенсацией фестиваля явилась мировая премьера спектакля Бланки Ли «Робот», ознаменовавшего новую эру в искусстве танца.

Международный фестиваль Montpellier Danse ежегодно проводится в Монпелье – красивом городе на юге Франции. О масштабах фестиваля красноречиво говорят цифры. В нынешнем, 33-м сезоне, за 15 дней 38,5 тысяч зрителей побывали на 49 представлениях 22 разных спектаклей, из которых 18 были премьерными или показанными впервые во Франции. Фестиваль освещали 158 журналистов, из них 127 специально приехали в Монпелье. Среди них 28 журналистов прибыли из 14 стран.

Montpellier Danse был основан в 1981 году известным танцовщиком Домиником Багуэ. После его смерти фестиваль возглавил Жан-Поль Монтанари. За 30 лет он выстроил в Монпелье настоящую Вавилон современного танца. Солидный бюджет фестиваля (в нынешнем сезоне он достиг 3 328 000 евро) предоставляет широкие возможности для Ж.-П.Монтанари. Именно он определяет артистическую политику фестиваля и составляет его программу. Можно сказать, что Montpellier Danse – это взгляд на современный танец самого Ж.-П.Монтанари, его вкус, выбор и эстетика.

Чем же породовал в нынешнем сезоне 66-летний руководитель фестиваля? На протяжении двух недель свои произведения показали 17 хореографов, объединенных темой «Память». Ж.-П.Монтанари сделал ставку на творчество выдающихся мастеров. Среди них израильтянин Эмманюэль Гат, француз Анжелен Прельжожаж, испанец Израиль Гальван, японец Акадзи Ма-

ро. В программе фестиваля важное место заняли и женщины-хореографы – французкини Маги Марен и Матильд Моннье, американки Триша Браун и Твайла Тарп, испанка Бланка Ли.

Эмманюэль Гат, родившийся в Израиле в 1969 году, получил почетный и привилегированный статус хореографа-партнера фестиваля, так как Ж.-П.Монтанари увидел в нем яркую творческую индивидуальность. Музыкант по образованию, в 23 года Эмманюэль стал танцовщиком, немного спустя начал карьеру хореографа. В 1994 году сочинил свое первое соло «Four Dances». Спустя десять лет основал труппу «Emmanuel Gat Dance».

В 2007 году Э.Гат со своей труппой, состоящей из танцовщиков разных национальностей, обосновался во Франции, в провинском городе Истр. В 2009 году он поставил «Harc!» для Парижской оперы. Затем пьесы хореографа появились в труппах Сиднея, Женевы, Рена, Марселя, Варшавы, Гронингена... В 2008 году, впервые участвуя в фестивале Montpellier Danse, Э.Гат показал пьесу «Silent Ballet», которую без музыки исполнили 8 танцовщиков.

Теперь в Монпелье состоялись сразу три мировых премьеры одноактных спектаклей Э.Гата, и он получил право их показать на открытии и закрытии фестиваля. К тому же была развернута выставка его фотографий, а публика получила уникальную возможность присутствовать на постановочных репетициях незавершенного балета Э.Гата.

Открытие фестиваля проходило при аншлаге в огромном современном зале Оперы Берлиоза в присутствии городских властей и министра культуры, Орели Филиппетти. Был показан 50-минутный «Goldlandbergs» в постановке Э.Гата на музыку «Гольдбергер-вариаций» Баха в исполнении Глена Гульда. Согласно замыслу хореографа, суть спектакля составляют авторские комментарии к истории взаимоотношений одной семьи. По окончании спектакля публика стоя устроила долгие овации.

Мне довелось быть на премьере третьей 20-минутной пьесы Э.Гата «Danses de cour» («Дворовые танцы»), показанной в предпоследний день фестиваля во дворе Международного центра танца AGORA. В окружении сидящей на полу публики 9 артистов проделывали замысловатые импровизации и абстрактные комбинации, периодически собираясь в небольшие группы и пристально вглядываясь в окружающее пространство. Стремительные, спортивные пробежки неожиданно сменялись статическими позами с вычурными выворотами тела, в которых не ощущалось ни чувства, ни мысли.

Два артиста не только порывисто двигались, но при этом еще произносили, используя портативные микрофоны, немецкий текст *Wesendonck-lieder* Вагнера. Эти песни звучали в записи в исполнении Джулии Вареди и Берлинского симфонического оркестра под управлением Дитриха Фишера-Дискау. Однако странное танцевальное действие было лишено какой-либо драматургии, но дивная музыка и красивое пение создавали романтический настрой и атмосферу умиротворения. Когда я спросил у хореографа, почему его танцы не связаны с музыкой, тот ответил: «Это две разные планеты, и моя цель предоставить публике возможность осуществить свой собственный психологический синтез услышанной музыки и увиденного движения».

Montpellier Danse – это не только смотр новых произведений признанных мастеров, но и творческая лаборатория экспериментальных работ молодых хореографов. Им были предоставлены многочисленные залы Международного центра танца AGORA. Правда, не всем хореографам удалось оправдать надежды и доверие Ж.-П.Монтанари. В частности, Ясмин Годдер, американка израильского происхождения, вместе с двумя танцовщицами исполнила поставленную ею премьерную и достаточно сумбурную пьесу «See her change». В ней были пере-

шаны клоунада, акробатика и пантомима, но очень хаотично и без определенного смысла. Возможно, ради забавы?

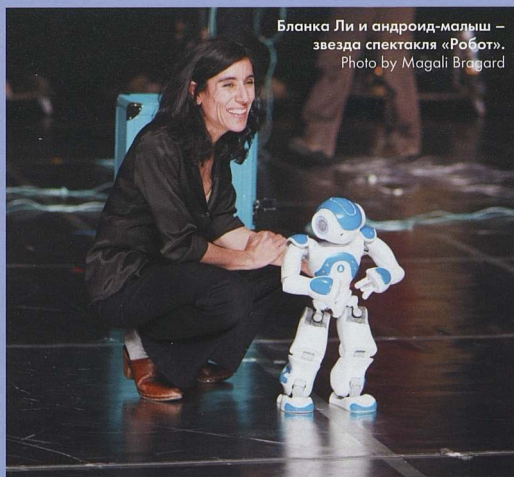
Странные ощущения также вызвала 30-минутная пьеса «Думы мои». Ее сочинил и сам же исполнил Франсуа Шенью. Выпускник Парижской консерватории танца на протяжении 10 лет работал со многими французскими хореографами и звездами американского кабаре, выступал на разных сценах с номерами порой эротического толка. Облаченный, как шаман, в сложный экстравагантный наряд, полуобнаженный артист с красивым телом, женским маникюром, ярким живописным макияжем и чучелами птиц на голове, держа в руке живую змею, загадочно сплетал как бы ритуальный танец и пел на украинском языке мелодичные куплеты, демонстрируя красивый голос и поэтическое благозвучие. Вокально-танцевальный монолог хотя и произвел впечатление, но оказался однообразным по содержанию и затянутым по времени.

Анжелен Прельжожа – лидер французского современного танца, порадовал публику премьерным спектаклем «Les Nuits» («Ночи»). Балет «Ночи» поставлен на сказочный сюжет историй Шехеразеды и на специально написанную музыку Наташи Атлас и Сами Бишай. Полуторачасовое представление с изумительно красивой сценографией Констанс Гуйссе является эротической феерией, искусно составленной из многочисленных сцен, объединенных темой любви. Излишне откровенная эротика в шокирующем синтезе с садомазохизмом вызвала негативную оценку некоторых французских критиков, но публика, как это часто бывает, восторженно приняла спектакль и по его окончании устроила 10-минутную овацию.

Израиль Гальван, известный танцовщик фламенко, показал свой новый и уже известный спектакль «Lo real» («Реальность»). Двухчасовое представление возрождает трагическую историю уничтожения цыган нацистским режимом. И.Гальван, воспитанный бабушкой цыганкой, пытается раскрыть острую тему геноцида не только в огненных танцах. В спектакле в изобилии звучат страстные песни и пламенная музыка. Автор музыкальной композиции гитарист Хуан Гомез. Главным творцом сценического действия является сам И.Гальван. В сольных номерах современный шаман фламенко пленяет танцевальной техникой, мощной энергетикой, огненной экспрессией и экстравагантной театральностью. Артист обыгрывает танцы, используя свои брючные подтяжки, а

Сцена из балета Анжелена Прельжожа «Ночи».
Photo by Jean Claude Carbonne





Бланка Ли и андроид-малыш – звезда спектакля «Робот». Photo by Magali Bragard

также старое разбитое фортепиано, проволочную сетку и металлические балки. Сценическая эксцентрика И.Гальвана взрывает традиции и создает новые формы авангардного искусства. Для усиления эмоционального накала артист танцует в туфлях с металлическими набойками, поэтому виртуозные трели каблучков звучат, как выстрелы пулеметов. Представление, состоящее из нескольких частей, предваряет пролог. В спектакле участвуют 15 артистов, среди них есть две танцовщицы, два певца и пять музыкантов.

Акадзи Маро – 70-летний японский хореограф, который начал свою артистическую карьеру в труппе основателя танцевального стиля бую Татсуми Хиджиката, привез в Монпелье два спектакля. Их исполнили артисты труппы «Дайракудакан», созданной А.Маро в 1972 году и недавно отметившей свое 40-летие. В этом стиле работают известные хореографы Ушио Амагатсю и Каротта Икеда – талантливые выходцы из труппы «Дайракудакан», которая теперь является одной из последних компаний, пропагандирующих стиль бую.

На фестивале были показаны пьесы А.Маро «Вирус» и «Сумасшедший верблюд». Первая пьеса, поставленная в стиле нео-бую с изысканной использованием причудливых костюмов и впечатляющей сценографией, посвящена взаимосвязи деструкции жизни с рождением нового типа живого существа.

«Сумасшедший верблюд», подобно парижскому кабаре «Crazy horse» («Сумасшедшая лошадь»), является эффектным представлением Kimpun Show. Это японское кабаре появилось после Второй мировой войны и в то время стало очень популярным. В отличие от танца бую, в котором обнаженные тела артистов покрыты белой пудрой, в Kimpun Show тела исполнителей выкрашены золотой пылью и благодаря многоцветному освещению обретают живописное свечение. «Золотой верблюд» знакомит публику с уже исчезнувшим жанром кабаре, который сохраняется лишь на одном фестивале в Японии в Охсу (возле Нагоя), где представления дают на ступенях буддийского храма вот уже 35 лет.

Маги Марен, одна из выдающихся фигур во французском современном танце, показала свой знаменитый шедевр «May V». Это удивительный и завораживающий спектакль о человеческой сути, о радостях и горестях обездоленных людей. Поставленная в стиле абсурда и гротеска, танцевальная пьеса состоит из нескольких частей и не имеет ни сюжетной истории, ни определенной эпохи. Десять странных персонажей, словно старые серые куклы, отрешенно разыгрывают забавные и трагикомические картины. Их драматургическая сила состоит в исключительно яркой театральности исполь-

зуемых пластических средств. При создании спектакля в 1981 году он был воспринят как революционный взрыв, разрушивший отжившую эстетику и озаменовавший начало новой эры в искусстве танца. Но и сегодня он нисколько не утратил своего величия.

Триша Браун, одна из самых ярких фигур постмодерн-танца, показала программу под названием «Работы на авансцене, 1979-2011». В нее вошли три знаковые пьесы – «Astral convertible» (1989), «If you couldn't see me» (1994) и «I'm going to toss my arms – if you catch them» (2011). Их исполнили 8 артистов труппы «Trisha Brown Dance Company». В связи с ухудшением здоровья Т.Браун заканчивает свою артистическую карьеру, а её знаменитая труппа дает последнее трехгодичное турне по всему миру. Эти прощальные выступления завершают историю и эру постмодерн-танца, в развитие которого Т.Браун внесла весомый вклад. Она создала свой необычайно хореографический стиль, основанный на музыкальной текучести, свободе и воздушности танцевальных движений и жестов.

Бланка Ли – известный хореограф, а также танцовщица, кинорежиссер и автор мультимедийных инсталляций, показала новый спектакль «Робот», ставший революционным событием в мире танца. Это её 14-я постановка для парижской труппы, которую она основала в 1993 году. Параллельно Бланка возглавляла балетные труппы в Берлине (2001-2002) и в Севилье (2006-2010), ставила танцевальные картины в спектаклях Парижской оперы и Метрополитен-опера в Нью-Йорке.

«Я хотела исследовать сложное отношение человека к машине, – говорит Бланка Ли. – В январе 2011 года в Японии состоялась моя встреча с Майво Денки и его артистическим коллективом, который работает с поэтическим юмором в технике оживленных вещей. Затем была встреча с NAO, андроидом. Эти встречи меня побудили к созданию сценической постановки, ставящей вопросы отношений людей и машин. Сможет ли машина, даже очень развитая, заменить связь с жизнью? Смогут ли похожие на нас роботы когда-нибудь выразить чувства?»

В течение двух с половиной лет шла интенсивная работа по созданию и освоению роботов, способных активно участвовать в театральных представлениях. В результате появился спектакль «Робот», он открыл новую эру в сценическом искусстве. Мировая премьера прошла с триумфальным успехом. В полуторачасовом представлении приняли участие 8 музыкальных и 5 танцевальных роботов и 8 артистов. Бланка искусно и с тонким юмором выстроила захватывающий спектакль. Он начинается с потрясающего калейдоскопа видеопроекций, которые накладываются на статичное и почти обнаженное тело танцовщика, находящегося в центре темной сцены, благодаря чему возникает ощущение трансформации живого организма в механическое существо. Затем идут сольные выступления разных по жанру музыкальных роботов, наделенных механическими и световыми эффектами. По ходу представления эти роботы исполняют в ансамбле абсурдную музыку.

Самая удивительная и трогательная часть спектакля начинается, когда на сцене появляются маленькие французские роботы: словно грудные дети, они учатся ходить, а затем и танцевать. Солирующий робот-малыш стал всеобщим любимцем: научившись ходить (не обошлось без забавных падений), он начал аккуратно и старательно осваивать позы балетной классики, потом красивые аттитюды и даже батманы. Благодаря поддержке танцовщика робот парил над сценой, затем стал точно повторять ритмичные движения своего партнера, но в смягченной манере и заторможенном темпе. В этой компьютерной пластике как бы органично слились стили техно и бую. Конечно, робот-малыш иногда падал, но умудрялся вставать, чтобы продолжать танец. Когда же ему это не удавалось, он делал своими крошечными ручками традиционный

детский жест, и танцовщик брал его на руки. Малыш благодарно обнимал артиста, вызывая в зрительном зале вздохи и возгласы умиления. Подобные чувства вызывал сольный номер маленького робота в нарядном блестящем платье с красным боа и микрофоном. Эта «эстрадная звезда» исполняла под фонограмму популярную песню «Besame mucho» и пленяла чувственными жестами, а вокруг нее пять танцовщиц сплели на полу грациозные ансамбли кордебалета.

Важная роль в спектакле отведена и артистам: они острожно и органично взаимодействуют с роботами, иногда их пародируют, например в танце, который исполняют 5 артистов в цветных костюмах, похожих на роботов-клоунов. Спектакль смотрится с огромным интересом, ибо Бланка, как всегда, придумала массу оригинальных мизансцен, новаторских ходов и деталей.

Успех «Робота» внесли весомый вклад как исполнители, так и создатели спектакля: автор музыкальных роботов – Майва Денки, сценографии – Пьер Аттре, световой партитуры – Жак Шатле, музыкальной композиции – Тао Гутьеррез, видео – Шарль Карпорино, компьютерных программ – Томас Пашуд.

Честь закрыть фестиваль получила французская труппа «Балет Лотарингии». В одной полуторачасовой программе были показаны две одноактные пьесы – «In the upper room» («В комнате, наверху») и «Objets re-trouvés» («Вновь найденные вещи») соответственно в постановке известных хореографов – Твайлы Тарп и Матильды Моннье. С 1994 года М.Моннье является артистическим директором Национального хореографического центра Монпелье и постоянным участником Montpellier Danse.

Твайла Тарп за 50 лет интенсивной творческой деятельности создала 160 произведений, в том числе 129 хореографических. Широко известная и очень эффектная пьеса «В комнате, наверху» (1986) является знаковым и типичным произведением Т.Тарп, в котором ярко и контрастно выражен её хореографический стиль. Это оригинальная комбинация различных форм движения – классического балета и танца модерн, джаза и бокса, а также собственной новаторской лексики.

Пьеса «В комнате, наверху» завораживает сочетательной игривостью и причудливой театральностью. Танцевальное действие разворачивается на сильно задымленной пустой сцене. В таинственном светящемся мареве, словно в китайском храме, возникают танцующие персонажи, одетые в полосатые черно-белые костюмы, которые в ходе представления преобразуются так, что в них начинает доминировать

красный цвет. Танцовщики в белых кроссовках напоминают баскетболистов, а балерины на красных пуантах похожи на танцовщиц кабаре.

Динамичный хореографический дивертисмент развивается в полной гармонии с музыкой Филиппа Гласа «In the upper room»: под ритмичную и однообразную пульсацию монотонных звуков появляются, чередуясь, разные группы танцующих артистов. Пленяя своей энергией и экспрессией, они исполняют загадочный ритуал-марафон, насыщенный впечатляющими движениями и связками. Дивертисмент, как и музыка, постепенно набирает темп и напряжение, но неожиданно останавливается. В этой сложной для исполнителей пьесе артисты труппы «Балет Лотарингии» продемонстрировали свое танцевальное мастерство.

В пьесе **Матильда Моннье** «Вновь найденные вещи» (2012) артистам пришлось не танцевать, а произносить текст и разыгрывать нехитрые сценки, следуя концепции хореографа – «озвучить то, что танцовщики думают про себя». Эта оригинальная идея получила достаточно интересное сценическое воплощение.

Представление неспешно и тягуче разворачивается на пустой сцене на манер спонтанных импровизаций. В ходе разного рода разминок и релетий без музыкального аккомпанемента 20 артистов (в простых повседневных одеждах унылого цвета) громко отсчитывают такты и продлевают эскизно, без лексической точности и чистоты отдельные танцевальные элементы и композиционные связки, при этом проговаривая профессиональные термины и вставляя забавные реплики и откровенные шутки. Эта пьеса действительно открыла сложный и не известный для публики психологический и эмоциональный мир артистов, занятых танцевальным творчеством, однако, к большому сожалению, она не позволила М.Моннье отразить её хореографические способности, а артистам продемонстрировать танцевальную технику. Так что пьеса «Вновь найденные вещи» прозвучала как студийный, любопытный опус без какой-либо драматургии и экспрессии, но зато с шумной сценической суетой.

После заключительного представления на приеме по случаю закрытия 33-го фестиваля его официальные спонсоры поздравили Жана-Поля Монтанари с 30-летием деятельности на посту директора Montpellier Danse, поблагодарив за вклад в развитие и популяризацию искусства современного танца.

34-й фестиваль Montpellier Danse пройдет с 19 июня по 5 июля 2014 года.

Виктор ИГНАТОВ



Сцена из спектакля Матильда Моннье «Вновь найденные вещи».
Photo by Mathieu Rousseau.

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» ПО-АФРИКАНСКИ,



Сцена из балета.

или Африканские пляски в балетных пачках

В парижском театре Rond-Point с огромным успехом идет «Лебединое озеро» в эпатажной версии, созданный 26-летней южноафриканкой Дадой Масило (Dada Masilo). Ниспровергая устоявшиеся театральные традиции, она смело скрестила балетную классику с африканским танцем, проблемы этики и гомофобии.

Часовое представление с участием 13 артистов идет под музыку П.Чайковского с включением произведений других композиторов. Спектакль по-новому рассказывает историю несчастной любви Одетты и Зигфрида: их счастье не состоялось, так как Принц оказался геем и полюбил молодого красавца, в образе которого явился черный лебедь. Несмотря на некоторые удачи постановка в целом разочаровывает по многим причинам.

Балет «Лебединое озеро», несомненно, является самым популярным в истории балетной классики. Это подтверждает, в частности, начало нынешнего театрального сезона в Париже: с 10 сентября по 6 октября в театре Rond-Point идет «Лебединое озеро» в хореографии Дады Масило и в исполнении южноафриканской группы; с 25 по 29 сентября в театре Châtelet труппа Национального балета Китая покажет классическую версию «Лебединого озера» в редакции Натальи Макаровой; с 1 октября в Casino de Paris можно увидеть «Лебединое озеро» – экстравагантное шоу в постановке Фредрика Ридмана (Швеция), в котором Ротбарт-сутенер продает наркотики и лебедей-проституток. Напомним, что в начале нынешнего года в парижском Дворце конгрессов с грандиозным успехом была показана классиче-

ская версия «Лебединого озера» в исполнении труппы Санкт-Петербургского Театра балета Константина Тачкина с участием гениальной балерины Ирины Колесниковой в главной роли.

Что же сделала Масило? Прежде всего гениальная партитура Чайковского безжалостно изрезана на куски, и лишь некоторые из них попали на фонограмму спектакля. К тому же фрагменты из балета Чайковского перемешаны с сочинениями еще четырех композиторов: среди них дивные пьесы «Умирающий лебедь» К.Сен-Санса и «Spiegel im Spiegel» Арво Пярта, а также посредственные композиции Стивена Рейха и Рене Авенана. В принципе, такая пестрая смесь не имеет право называться «Лебединым озером», ибо этот титр принадлежит балету Чайковского. Нужно сказать, что в африкан-

ском спектакле музыка Чайковского звучит в ускоренном темпе, но явное сожаление вызывает качество записи и её воспроизведение. Этот аспект, столь важный для любого балетного спектакля, в данном случае оказался второстепенным, потому что в ходе представления артисты не только танцуют, разговаривают и поют, но и громко кричат, как в цирке. Даже при исполнении героями лирического дуэта, который идет под божественно красивую музыку Белого адажио, в кулисах постоянно раздаются резкие и злобные выкрики, которые, конечно же, разрушают хрупкую атмосферу целомудренного романтизма – плод гениального озарения композитора. Возвышенному романтизму Чайковского Масило противопоставляет ироничный скепсис человека XXI века.

Дада Масило в образе Лебеда-невесты.



Глубокая и сильная драматургия классического балета теперь заменена на простую и схематичную иллюстрацию банальной фавулы, в центре которой любовный треугольник. В основе сюжета лежит не романтическая немецкая сказка, а современная реалистическая история. Это незамысловатый рассказ о стремлении жителей африканской деревни поженить своих односельчан – Девушку и Парня. Однако жених влюбляется в молодого красавца из другой деревни, что вызывает ревность и страдания невесты.

Говорит Дада Масило:

Мотивацию постановки этого спектакля она объяснила так: «В 11 лет, начав танцевать, я впервые увидела балет. Это было «Лебединое озеро», и я его бесконечно полюбила. В 14 лет поняла, что никогда не буду балериной, но я так сильно любила «Лебединое озеро», что себе пообещала однажды создать свою версию, которая не будет классической».

О своей творческой ставке на синтез фольклора и балета Дада сказала: «Слияние танца классического и африканского – это как бы вызов себе самой. Я хотела раскрыть суть этого табу и увидеть новую динамику, которая может появиться в результате такого эксперимента. Это меня возбуждало: как будто меня поймали, когда я делала что-то плохое, но я наслаждалась каждым моментом».

«В социальном плане я хотела подойти к вопросу гомофобии. Какое вам дело до того, что Зигфрид гомосексуалист? Разве из-за этого он менее значителен? Все люди разные, и нельзя никого осуждать за это», – заявила Дада Масило.

Авангардный прорыв или карикатура?

Представление разворачивается на пустой сцене на фоне задника-экрана с цветовой подсветкой, которую придумала Сюзетт Ле Сюеюр. Она же является соавтором Масило по сценическим костюмам. Спектакль исполняют 13 босоногих африканских артистов среднего танцевального уровня. Невысокие чернокожие тела украшают белые балетные пачки, на головах торчат петушиные хохолки из белых перьев. Главную роль танцует сама Масило. Она не выделяется ни танцевальной техникой, ни артистическим мастерством, но впечатляет своей высокой энергетикой и взрывной экспрессией, чувственной пластикой и динамичной жестиком, как и все артисты, участвующие в исполнении спектакля. Это является неоспоримым достоинством африканской версии «Лебединого озера». Статный солист в роли красавца-соблазнителя появляется в черной пачке и на пуантах, затем он танцует на полупальцах и порой весьма успешно поддельвает пируэты и жете, чаруя женской грациозностью.

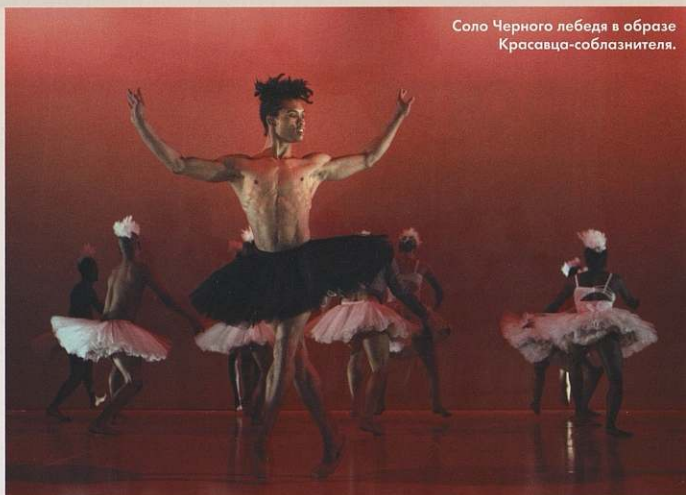
Спектакль начинается с выхода всех артистов: из правой и левой кулис на сцену, залитую синим светом, поочередно горделиво ступают двумя линиями мужская и женская группы, напоминая своей таинственностью волшебное появление Теней в третьем акте балета М.Петипа «Баядерка». К сожалению, последующие построения и композиции ансамблей говорили о скудной театральной фантазии и достаточно скромном хореографическом даре Масило: в спектакле доминируют простые шахматные структуры и хаотически мигрирующие группы. Бедная танце-

вальная лексика также свидетельствовала об ординарных способностях хореографа: африканские вихляния задницами, однообразные жесты, ритмичные притопы и прихлопы в сочетании с изящными балетными арабесками и аттитюдами, элегантно шене и па де бурре создавали впечатление контрострой и эпатажной мешанины фольклора и классики.

Шумное и разношерстное хореографическое действо завершает депрессивное трио героев: с обнаженными торами в длинных черных юбках они отрешенно кружатся под звуки «Умиряющего лебеда» Сен-Санса; в ореоле ностальгической музыки А.Пярта на сумрачной сцене, усеянной световыми пятнами, появляется в таких же юбках весь кордебалет. Медленно, пластично двигаясь в танцевальных импровизациях трагического ритуала, артисты поочередно падают и замирают. Последними падают два героя и музыка затихает.

Для знатоков и ценителей балетного искусства эта постановка наверняка покажется карикатурной, а для зрителей неискушенных – вполне интересной и даже забавной. Авангардный прорыв это или карикатура – каждый зритель решает сам. Жаль только, что молодые зрители, впервые в жизни увидев балет «Лебединое озеро», в этой версии не смогут прочувствовать гениальность партитуры Чайковского, но, видимо, запомнят босоногих чернокожих «лебедей» и среди них чувственного Принца, который обворожительно танцует со своим возлюбленным в прекрасном лирическом дуэте.

Хореографические достоинства постановки весьма скромные, что следует из недостаточного широкого образования и крайне ограниченного творческого опыта Дады Масило. Воспитанница школы танца в Йоханнесбурге (ЮАР), она только два года (2005-2006) училась в школе PARTS (Performing Arts Research and Training Studios), которую основала Анна Тереза Кеерсмакер в Брюсселе. Благодаря своим оригинальным постановкам, созданным для многих фестивалей, Дада получила ряд наград и очень быстро стала знаменитой танцовщицей и хореографом в ЮАР. Теперь она регулярно дает workshops в США. С чем же связан такой большой интерес к творчеству Масило? Дада – неординарный хореограф и нетипичная танцовщица. В своих постановках она обращается к реалистическим сюжетам балетной классики, переиницируя их в африканской традиции. Это, например, «Ромео и Джульетта» (2008), «Кармен» (2009) или «Лебединое озе-



Соло Черного лебедя в образе Красавца-соблазнителья.

Послесловие

По окончании первого представления «Лебединого озера» в парижском театре Rond-Point публика устроила «standing ovation». Это, видимо, неслучайно. Если и далее французскую публику будут активно потчевать подобного рода «великими балетами», то наверняка случится предсказание Орели Филиппетти – нынешнего министра культуры Франции, которая недавно заявила, что через 20 лет классика исчезнет! Хочется верить, что французский министр ошибается.

В то же время нужно сказать, что Франция хотя и считается колыбелью классического балета, однако это высокое, вдохновенное искусство здесь практически извели. Сегодня балетные спектакли можно увидеть только в трех городах – Париже, Бордо и Тулузе. Для сравнения отмечу, что только в Москве и Петербурге численность балетных трупп почти в десять раз больше, чем во всей Франции. Правда, во Франции уже 30 лет функционируют 19 Национальных хореографических центров, но они исповедуют и пропагандируют только современный танец. Как результат этой «культурной» политики, в Париже закрыли «за ненадобностью» Международный конкурс артистов балета и хореографов. Эта маленькая деталь объясняет многое.

Виктор ИГНАТОВ
Photo by John Hogg

ро» (2010). Последняя сенсационная работа Масило не в последнюю очередь обязана своим феноменальным успехом конъюнктурной эксплуатации актуальной тематики гомосексуальных связей. Спектакли Масило уже были показаны в Танзании, Мали, Мексике, Израиле.

В 2011 году Дада Масило впервые появилась во Франции: в марте – на фестивале Anticodes в Бресте, в ноябре – на фестивале Fragile Danse («Хрупкий танец») в парижском театре Bouffes du Nord, где Дада танцевала соло, в котором как бы общалась с Офелией из шекспировского «Гамлета». В июле 2012 го-

да Масило участвовала в спектакле Refuse the hour в постановке Уильяма Кентриджа на фестивале в Авиньоне. В сентябре 2012 года «Лебединое озеро» в хореографии Масило было показано на Биеннале танца в Лионе, месяц спустя – в театральном зале парижского музея Branly. Учитывая неослабевающий интерес к этой постановке и её большой успех, «Лебединое озеро» Дады Масило вновь вернулось во Францию: турне спектакля началось в Париже (10 сентября – 6 октября), затем (с 8 октября 2013 года по 18 февраля 2014 года) он будет показан в 30 городах, включая Рим (6–10 ноября 2013 года).



Па де де героев в Белом адажио.

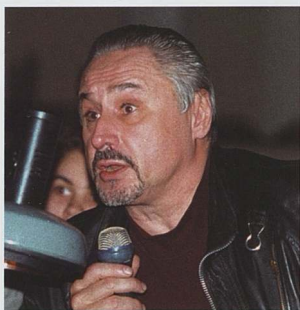


Фото Вадима ЛАПИНА

В МОСКВЕ УСТАНОВИЛИ ПАМЯТНИК ДМИТРИЮ БРЯНЦЕВУ

На Троекуровском кладбище прошла церемония открытия памятника на могиле Дмитрия Брянцева – танцовщика и хореографа, почти 20 лет (с 1985 по 2004 год) возглавлявшего балетную труппу Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

Здесь он создал свои самые значительные спектакли: «Конёк-Горбунко», «Браво, Фигаро!», «Оптимистическая трагедия», «Корсар», «Одинокий голос человека», «Укрощение строптивой», «Суламифь», «Саломея», «Дама с камелиями» и другие.

С 1986 года Брянцев преподавал на балетмейстерском факультете РАТИ. Он был одним из инициаторов реконструкции театра, прошедшей в 2002-2006 годах. Заслуги балетмейстера

были отмечены званием народного артиста России, орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени, Национальной театральной премией «Золотая маска».

В 2004 году Брянцев не вернулся из поездки в Чехию. Через полгода после его исчезновения было открыто уголовное дело. 1 июня 2007 года в лесу, в 50 километрах от Праги, было обнаружено тело Брянцева, за убийство которого позже был осужден

гражданин России, его бывший партнер по бизнесу. 31 января 2008 года тело хореографа было доставлено в Москву. Прощание с балетмейстером состоялось 4 февраля, после чего Брянцев был похоронен на Троекуровском кладбище.

В репертуаре театра до сих пор сохраняется балет Дмитрия Брянцева «Призрачный бал».

Первыми на кладбище прибыли бывший гендиректор Музыкального театра Владимир Урин и нынешний генеральный директор Ара Карапетян, главный дирижер театра Феликс Коробов, вдова хореографа, балерина Екатерина Сафонова, сын Иван, коллеги и родные.

Владимир Урин, увидев памятник, созданный Екатериной Казанской, выразил свое одобрение, заметив: «Просто замечательный!», и возложил на могилу букет бордовых роз.

В небольшой речи Владимир Георгиевич подчеркнул, что Дмитрий Брянцев был неоченим прежде всего как «строитель дома театра».

«Мы работали чуть больше 10 лет вместе. Это были замечательные годы. Я очень благодарен вам, Дмитрий Александрович, за ту совместную жизнь, что вы прожили вместе с нами в этом театре», – отметил в своем траурном слове Владимир Урин.



Соб. инф.



ХРАНИТЕЛЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Нельзя остановить время – оно неуловимо, и поэтому всё меньше вокруг нас становится людей, которых мы можем назвать хранителями исторической памяти. Наталия Евгеньевна Шереметьевская была таким уникальным хранителем исторической памяти о событиях балетного искусства прошлого века.

Юная Наташа впервые пришла в балетный класс в 1923 году в шестилетнем возрасте. И с тех пор хореография во всех её видах стала для нее не только профессией, которой она верно служила, но её жизнью, её судьбой.

В 1935 году Наталия Евгеньевна закончила Ленинградское хореографическое училище по классу Агриппины Яковлевны Вагановой. До 1944 года работала в балетной труппе Ленинградского малого оперного театра (МАЛЕГОТ)... Но побывав на концертах тогда только делавшего первые шаги в искусстве Ансамбля народного танца Игоря Моисеева, влюбилась в искусство великого хореографа и его ансамбля, стала его артисткой и танцевала в составе коллектива до 1949 года. Затем – учеба на театроведческом фа-

культете ГИТИСа и работа в качестве научного сотрудника в Институте истории искусства.

Пробовать себя на журналистском поприще Наталия Евгеньевна начала, еще учась в ГИТИСе. Так что стаж деятельности балетоведа-критика у Шереметьевской почти шесть десятилетий. В её литературном наследии не только статьи и рецензии в газетах и журналах, но и публикации в научных изданиях. Среди них объемное исследование «Голейзовский на эстраде» в сборнике «Касьян Голейзовский», многостраничные, богатые фактами аналитические материалы в трехтомном издании «Русская советская эстрада». Отдельно следует сказать о поистине уникальном труде Н.Е.Шереметьевской «Танец на эстраде», вышедшем в свет в середине восьмидесятых годов прошлого века.

С редакцией журнала «Балет» («Советский балет») Н.Е.Шереметьевская сотрудничала с первых лет его существования. Она была не только нашим автором, но и другом.

Коллектив журнала «Балет»



ВЧЕРА – СЕГОДНЯ – ЗАВТРА

Искусство танца, балета – временное искусство. Иными словами, как театральное зрелище оно подвергается испытанию времени, так как создано своим временем. Причем собственно хореографические, решенные средствами танца сцены большие долгожители, чем решенные танцевально-театральными средствами. Поэтому, вероятно, не случайно при жизни требовательные к себе хореографы обновляют свои творения, подвергая корректуре именно собственно театральные приемы. Таким образом, из классического наследия наиболее авторскими остаются сцены виллис из «Жизели», сцены лебедей II картины «Лебединого озера», тени из «Баядерки»...

Выбор спектаклей для обогащения репертуаров наших театров потому и настоятельно требует, что часто не учитывает этих особенностей хореографического театрального искусства.

Остановимся для примера на двух последних премьерах Московского Большого театра «Евгений Онегин» (хореография Джона Крэнко) и Парижской оперы «Пахита», восстановленной или, точнее, воссозданной самым тонким и ярким интерпретатором классики, нашим современником Пьером Лакоттом.

При разном подходе к их появлению на сцене, при разной сохранности авторского текста, есть одно общее в их сценической жизни. А именно ценность одной сцены, украшающей репертуар театров.

В «Евгении Онегине» это финальный дуэт Татьяны и Онегина, в «Пахите» – последняя картина и *pas de trois*.

Время всё расставляет по местам. Когда-то Вioletta Bovi выбрала из «Евгения Онегина» в хореографии Крэнко именно этот последний и так драматически, по-человечески точно и сценически пронзительно ярко решаемый дуэт. Именно последняя картина и создает тот эмоционально-восторженный прием, который завершает показы спектакля «Евгений Онегин» в любом театре мира. Но, с моей точки зрения, этого недостаточно, чтобы сегодня на российской сцене осуществить полнометражный спектакль. Он принадлежит своему времени и не российской сцене. Ведь и сцены 1-й и 2-й картины, решенные как хореодрама, рисуют действительность русского общества, как говорится, на Вы, без понимания атмосферы жизни. Что же касается образов, то статичность предложенного хореографом решения труднопреодолима танцовщицами, и в первых картинах образ Татьяны скорее изобразителен и статичен. И слава Богу, что есть вторая часть, где раскрывается весь драматизм сочетания страстной природы и нравственно высочайших поступков героини.

Что же касается спектакля «Пахита», то мы вновь с удовольствием увидели умение Пьера Лакотта создавать хореографические композиции, стилистически близкие времени создания спектакля и давать возможность поколению артистов совершенствоваться в классической школе танца. Такой и предстала французская труппа перед московскими зрителями. Жалко только, что столь ограничен повод для танцев, заданный сценарием «Пахиты».

Отсюда не поставленный, но задуманный вопрос в заглавии моих заметок. Что вчера было, насколько нужно сегодня и в какое завтра оно ведет?

Хочется больших и значимых поисков при формировании театра XXI века.

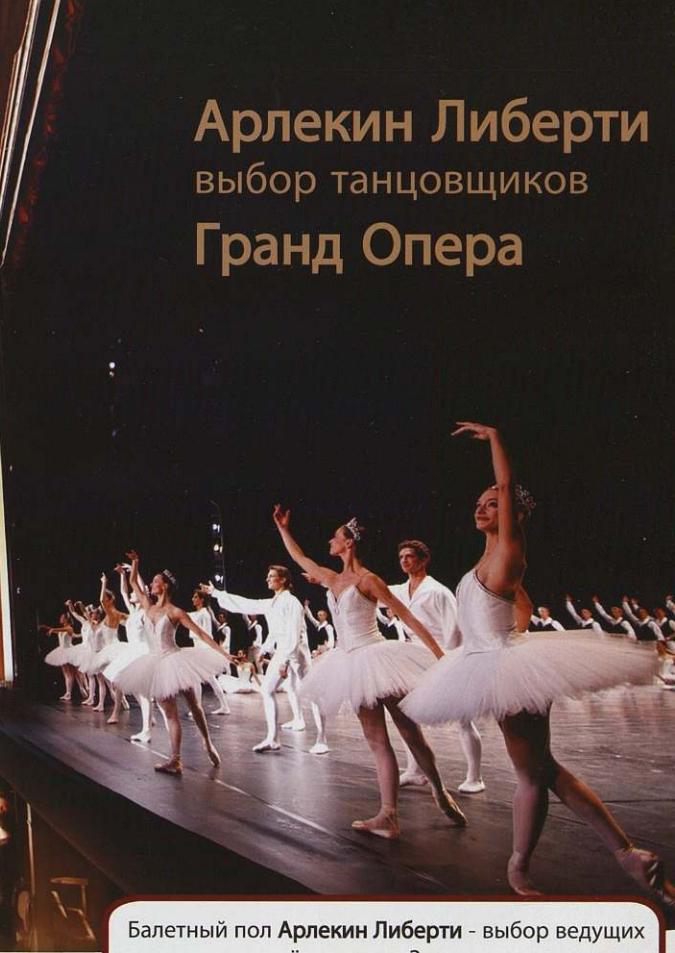
Валерия УРАЛЬСКАЯ



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®

KIDS COLLECTION FUTURE STARS



Салоны-магазины Grishko:

Москва:

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

Санкт-Петербург:

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

Киев:

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

Новосибирск:

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



WWW.GRISHKO.RU