



март-апрель
№2 (191) 2015

БАЛЕТ BALLET



ПЕРСОНЫ НОМЕРА:

Диана ВИШНЁВА

Светлана ЗАХАРОВА

Елена ЧАЙКОВСКАЯ

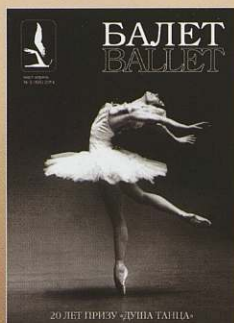
Борис ЭЙФМАН

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

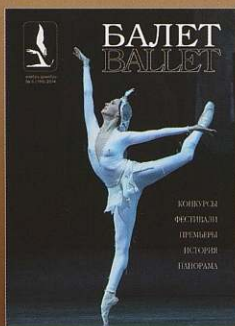
Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



*Студия
Антре*

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Внимание читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2015 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2015 год»

«Пресса России» (зелёного цвета),

по каталогу «Почта России»,

а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 129110, г. Москва, проспект Мира, д. 52, строение 1
(станция метро «Проспект Мира»).

Телефоны: (495)688-24-01, 688-28-42, тел./факс:(495) 684-33-51, e-mail: mail@russianballet.ru

На издания можно подписаться:

ООО «Книга-сервис» тел.: (495) 680-90-88, e-mail: public@akc.ru

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

(для иностранных подписчиков) www.periodicals.ru



Когда танец ПЕРЕСТАЕТ БЫТЬ ТАНЦЕМ

Покажите, как вы танцуете, – предлагали первобытные племена, встретив незнакомых людей, и мы поймем кто вы.

Танец всегда был и продолжает быть информатором жизни, традиций и приоритетов народа, его нравственных установок, передаваемых из поколения в поколение.

Эту свою функцию он сохраняет и поныне. Правда, многие танцы у народов мира сохраняют память традиций на генном уровне, и потому танец – это генофонд народа, передаваемый в поколения. Это лучше всего просматривается на фольклорных (аутентичных) образцах.

К примеру, трогательное ведение женщины в танце северной России, рука в руке, не зажима пальцев. Или парные танцы народов Северного Кавказа.

Но бессознательно эту информацию получает зритель от любого хореографического исполнительства.

Например, замкнутый или разорванный круг или движение исполнителей по солнцу (посолонь и просолонь).

Что же происходит, если движение группы или одиночек не несет в себе никакого содержательного и информационного начала. Подобное являет собой просто группу телодвижений, не ставшую танцем.

Подобного немало в сценической хореографии, потери глубины воздействия на зрителя в таком случае налицо.

Выходя из зрительного зала, зритель теряет нить впечатлений, оставляя профессионалам (или тем, кто себя таковыми считают) разбирать композиционные конструкции или судачить о том или ином исполнителе (его физической форме, удачном исполнении трюка или личной жизни – этим, к слову сказать, полон Интернет).

Сказанное, к большому сожалению, относится и к, казалось бы, образцовому классическому танцу. И происходит это время от времени. Тогда сами профессионалы начинают искать пути «против течения», представители других видов танца бороться с косностью («отстоем») в балете. И это происходит несмотря на то, сюжетный (имеющий фавулу) или бессюжетный этот спектакль или сценическая композиция.

Умертвление, а иначе это не назовешь, самого смыслового начала в самом языке танца делает одну героиню или героя балета похожими на других из совсем разных произведений. Особенно проявляется это в дуэтных сценах, призванных быть концентратом развития чувств и отношений героев в соответствии с ситуацией действия. Об этом неоднократно писали мэтры нашего искусства, стремясь сохранить высокий стиль и то, что обеспечивает «тонкость различения» при исполнении партий классического репертуара.

К.М.Сергеев, к примеру, показывая близость элементов классического танца в вариациях принцев из «Лебединого

озера», «Спящей красавицы», «Золушки», демонстрировал три кардинально отличающихся друг от друга образа принца Дезире, Зигфрида или из балета «Золушка». На первых конкурсах в Варне во время конференций другой мэтр классического танца П.А.Гусев сетовал, что при исполнении дуэтов из балетов «Корсар», «Спящая красавица» и «Дон Кихот» Медора, Аврора и Китри решаются одними красками и трудно отличимы друг от друга.

Именно отсутствие информационного смысла в дуэте, рождаемом общением двух героев, развитием их отношений, принадлежностью ко времени, стилю хореографа, адресностью действия, превращает дуэты в формальный поток отдельных движений классической лексики, ничего не содержащий, а в последние годы еще и перенасыщенный трюками технического характера, путешествующими из одного балета в другой.

Подобные явления можно отметить и в народно-сценических танцах, особенно при массовом исполнении, где каждый коллектив считает, что может диктовать другим свое понимание стиля исполнения того или иного национального танца, что на самом деле подменяет стилем хореографа подлинность народного происхождения танца.

Что же касается современных направлений хореографии, то картина выглядит разнообразно. Родившись как лидерное искусство, где автор хореографии сам исполнитель, а в случае необходимости группа исполнителей ему аккомпанирует (как кордебалет). Это определяло и стиль, и эмоциональную сферу, исходящую от автора-исполнителя, его субъективно-самоощущения, вкладываемого в его исполнительскую манеру.

Постепенно происходит разделение на хореографа-автора и исполнителей его текста и замысла. Новое рождается из контакта, взаимодействия. В случае же инертного исполнения элементов текста и здесь выхолащивается как эмоциональность, так и тот заряд, который призван нести информационную нагрузку, делающий набор (даже самых удачных) движений искусством танца.

Подводя итоги сказанному, отметим, что хотим мы или не хотим, признаем или нет, танец сценический нередко изменяет природу самого феномена танца и перестает им быть. Превращаясь в некое другое движущее явление, так как не несет в себе исконно принадлежащий ему качества информационного плана, необходимого для контакта со зрителем, которому сообщает содержательные и эмоциональные моменты, живущие в нем, собственно и создающие его как танец.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



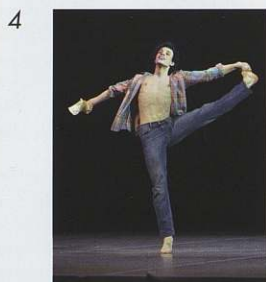
Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№2 (191)
МАРТ – АПРЕЛЬ 2015
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BAILET

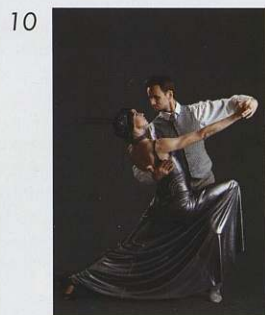
1 **В.Уральская.** Когда танец перестает быть танцем

ПРЕМЬЕРЫ



Н.Зозулина.
Ужель та самая
Татьяна?

8 **Г.Иноземцева.**
Для детей или для взрослых?



И.Ступников.
UP & DOWN



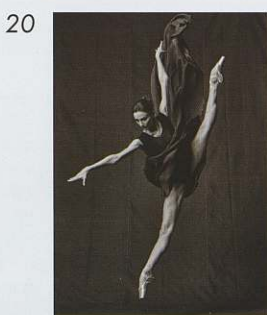
И.Ступников.
Ромео
и Джульетта:
битва между
классикой
и модерном

14 **Н.Новикова.**
Казанова Марины Цветаевой

16 **Н.Тен-Ковина.**
Симфония русской жизни

18 **Л.Габышева.**
Спартак на Якутской сцене

ВЕРНИСАЖ



Е.Таранда.
Крылья
Захаровой

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

ПЕРСОНА

22



Л.Тажирова.
Конёк
Чайковской

КАФЕДРА

- 26 **О.Нетупская.** «Весна священная»
100 лет спустя: pro et contra
- 30 **А.Галкин.** Pas de deux a trois: к вопросу
об одной из загадок первой
петербургской постановки «Лебединого
озера»

ФЕСТИВАЛИ

- 32 **Е.Васенина.** Профессионализм как
помощник рождения смысла
- 36 **Т.Вольфович.** Чистое, хорошо
освещенное место

КОНКУРСЫ

- 39 Всероссийский конкурс
артистов балета и хореографов
Номинация: «Современный танец
в музыкальном театре»

ПОЗДРАВЛЯЕМ

- 40 **С.Гордеев.** Основатель конкурса Youth
America Grand Prix Лариса САВЕЛЬЕВА
удостоена премии журнала Dance
Magazine

ОТРАЖЕНИЯ

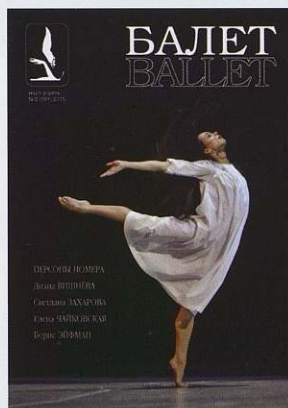
42



В.Котыхов.
Боль и экспрессия.
Эрнст Людвиг
КИРХНЕР

ПАМЯТЬ

- 46 **Г. Жумасеитова.** Рыцарь кыргызского
балета



БАЛЕТ
BALLET

ПЕРСОНА И ПЕРСОНА
ЖУРНАЛА
Содержание МАССОВОГО
ЖУРНАЛА
Город: МОСКВА

**На первой
странице обложки:**

Диана Вишнева –
Татьяна Ларина.
«Татьяна»
(хореография
Джона Ноймайера,
Московский
академический
музыкальный театр
имени
К.С.Станиславского
и Вл.И.Немировича-
Данченко).

Фото
Игоря ЗАХАРКИНА

Адрес редакции:

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

Редакция:

О.Г.АЛЕКСА
В.В.НАУМОВА
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», 2014

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.

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

Диана Вишнёва – Татьяна Ларина
и Дмитрий Соболевский – Евгений Онегин.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



УЖЕЛЬ ТА САМАЯ Татьяна?

Трудно представить себе, какой балет можно было бы ожидать с большим нетерпением, чем новую версию пушкинского «Евгения Онегина», перенесенную после летней премьеры в Гамбурге в Московский музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

Интерес подогревало всё: авторство Д.Ноймайера; название «Татьяна», с очевидностью противопоставленное известнейшему на балетной сцене «Онегину» Д.Крэнко; специально написанная для спектакля партитура Л.Ауэрбах – редчайший в сегодняшнем балете факт; участие в премьеры Д.Вишнёвой, не перестающей искать себе применение в современных постановках... Увидеть новинку балетной пушкинианы российско-

му зрителю стало возможно благодаря давним связям московской труппы с гамбургским хореографом: до «Татьяны» в её репертуар вошли ноймайеровские «Чайка» (2007) и «Русалочка» (2011). В отличие от тех «Татьяна» должна была стать «русской» без задержки, с нового сезона присутствуя уже на гамбургской и московской сцене одновременно. Театр представил в ноябрьских премьерах два состава главных исполнителей: в партии Татьяны: Вишнёву (guest-star МАМТ) и В.Муханову, Онегина – Д.Соболевского и А.Любимова, Ленского – А.Бабаева и С.Величко, Ольги – О.Сизых и А.Оль, а также множество артистов, занятых в разных сценах большого «густонаселенного» балета. Огромные усилия труппы, самоотдача каждого

участника ансамбля, работа всех служб театра, старания самого Ноймайера и его гамбургской команды не могут не вызывать уважения. И как хотелось бы сказать, что результат превзошел все ожидания! Однако я вынуждена написать иное – за последние 20 лет моего знакомства с творчеством Ноймайера он не ставил подобного слабого балета. В раме подчас неопишимо красивых зимних сценических картин – чудес того же Ноймайера в роли сценографа и художника по свету, «Татьяна» почти до самого конца действия демонстрировала дефицит хореографических идей и хореографического содержания.

Первая и главная причина неудачи – музыка Ауэрбах, буквально убивающая, размывающая, разрывающая

танец на части, не позволяющая балетмейстеру обнаружить в ней хореографические формы и перелить их в танец. Особенно показателен в этом отношении был первый акт, странно перекошенный в своих пропорциях, длившийся час с четвертью (в отличие от второго, получасового). В его бесконечной протяженности музыка, как прожорливый дракон, требовала от хореографа всё новых сцен и действий, не имевших в таком количестве в сюжете и растягиваемых за счет бесконечных тавтологий – неоднократно возобновляемых уже высказанных отношений персонажей. Неуравновешенный характер музыки, произвольно впадавшей то в истерику, то в прострацию, то в бесовщину, не позволял даже на секунду представить себе Пушкина в качестве точки отсчета этой партитуры. Её драматическое напряжение нагнеталось вопреки всем законам театральной драматургии. Действие еще только начиналось, герои еще делали только первые шаги по сцене, а музыка уже звучала так, как будто случилась мировая катастрофа. За первые 10 минут хореографу дважды пришлось повторять Татьянино видение (предчувствие) роковой дуэли, чтобы оправдать распирающую музыку тревогу, погружать Ленского в экспозиционной теме (и её повторе) в бурные, но беспричинные экстазы из-за вздымающихся волн оркестра, вводить при внезапном музыкальном «помрачении» в сцену общения Татьяны с героями романов вампира Рутвена (ипостась Онегина), которому потом на этом острове «белого балета» делать было нечего...

Особенно больно было наблюдать на протяжении первого акта зависимость Ноймайера от толстого болота звуков, в котором непонятно было, где начать, расположить, закончить хореографические фразы. Обычная для балетмейстера задача здесь превращалась почти в головоломку и, похоже, могла решаться единственно возможным способом: затыкаяем себе уши и постановкой комбинаций на собственной ритмической основе. Однако при исполнении их на фоне музыки, в которой им не находилось никакого соответствия, хореография одного из самых музыкальных балетмейстеров начала выглядеть антимузыкально, а сочиненные на формальной основе комбинации удручали движением ради самого движения. Конечно, у такого мастера не могло не найтись отдельных ярких, органичных танцевальных фраз (в соло Ольги, в дуэте Ольги с Ленским в доме Лариных) или выразительных фрагментов сцен (бело-черный ансамбль из сновидения Татьяны), пре-

Сцена из I акта. Онегин в театре.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



возможавших хаос музыкальной мысли. Но чаще бесформенное месиво звучания заполнялось то бегом, то хождением, то топтанием на месте, то ползанием по полу, то кувырканиями на столе, то сидением на стуле. В этих случаях балет незаметно уходил со сцены, оставляя её во власти антибалета, смотреть и слушать который было серьезным испытанием.

«Я выбрал Леру Ауэрбах, чтобы она написала музыку, но я не могу сидеть рядом с ней за фортепиано и говорить, какие ноты она должна писать. У Леры свое мнение о материале, не обязательно совпадающее с моим... Во всяком случае это не та музыка, которая движется ровно в том направлении, которое я хотел бы ей задать»; «Всё мое хореографическое мастерство подвер-

галось серьезному экзамену», – так отвечал постановщик на вопросы о музыке перед премьерой. Вряд ли нужно напоминать всезнающему Ноймайеру, что «Спящая красавица» и «Щелкунчик» стали образцами балетных партитур только потому, что Петипа, фигурально выражаясь, говорил Чайковскому, какие ноты нужно написать. В силу полной зависимости хореографии от музыки подвергнуть балетмейстера, а вместе с ним и исполнителей даже не экзамену, а настоящему экстриму легко может хоть начинающий (для Ауэрбах, автора музыки к «Русалочке», «Татьяна» – вторая балетная работа), хоть маститый композитор, если ему это разрешить. Даже опытная Вишнева, под какую только музыку за свою жизнь ни танцевавшая,

Валерия Муханова – Татьяна Ларина
и Алексей Любимов – Евгений Онегин.
Фото Елены ФЕТИСОВОЙ



Дмитрий Соболевский –
Евгений Онегин.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Сон Татьяны.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



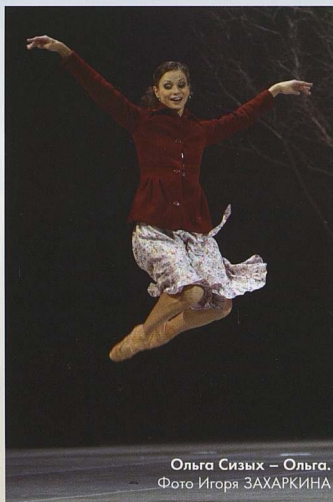
ра? Ведь на то, что дуэт проходил не наяву, а лишь в её фантазии, намекал и сам Ноймайер, «впуская» героя в комнату через окно, служившее в спектакле способом проникновения в действительность образов фантазии и снов...

Ряд других помимо музыки грехов спектакля спровоцирован, на мой взгляд, решением отказаться в нем от временного соответствия роману. Хореограф закрыл глаза на персонажей Пушкина как представителей дворянской культуры, и это тем более обидно, что вообще-то Ноймайер – тонкий стилист и, казалось, мог бы поиграть на этом поле.

Собственно, проба такая в спектакле была, но это был стремительный пробог по «Дню Онегина» в виде сцен-комиксов. Я бы не исключала здесь намеренности шаржирования – для снятия образа героя с котурнов. И всё же видеть, каким абсурдом предстают понятия буквально пушкинские строки, было малоприятно. «Бывало он еще в по-

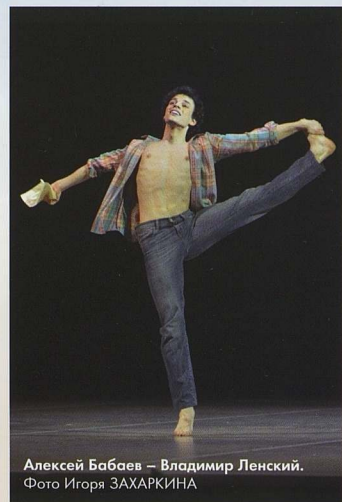
должна была признаться в интервью, что «невероятная сложность – это музыка Леры Ауэрбах. В ней нет четкого ритма, мелодии – требуется месяц-полтора (!!! – Н. З.), чтобы привыкнуть к ней. Ты не можешь сконцентрироваться на исполнении техники, на том, что ты хочешь выразить в той или иной сцене, потому что зависишь от счета музыки...». По сути балерина дала понять, что автор в заказанной ей балетной партитуре не посчиталась с законами балетного искусства, проигнорировав специфику балета. Иначе говоря, Ауэрбах воспользовалась заказом на партитуру исключительно для самоличного высказывания на тему «Евгения Онегина». Подобный музыкальный снобизм, если не музыкальное невежество – главная беда во взаимодействии современных хореографов и композиторов, из-за которой балетный театр давно лишился притока новых, мало-мальски грамотных балетных партитур, а балетмейстеры избегают работать с живыми композиторами.

Во втором акте музыка «Татьяны» чуть улучшилась, что сдвинуло с мертвой точки и действие. Когда в картине петербургского бала вдруг зазвучали первые (!) за спектакль номера с ритмом и даже мелодией, было не столь уж трудно простить их за среднее музыкальное качество (а то и эпигонство). Главное – они давали возможность хореографу дорваться до своего прямого дела. И сразу в танце офицеров под «духподъемный» марш проявился знакомый безудержный азарт, свойственный хореографическому мастерству



Ольга Сизых – Ольга.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Ноймайера. Затем возникло неброское, но с прекрасно скомпонованным взаимодействием Татьяна, князя Н. (мужа) и Онегина трио на балу. И наконец, в финале ритм, удержанный в двух последних частях партитуры, позволил появиться большому, из двух частей, дуэту Татьяны и Онегина. Правда, музыка и здесь ошарашивала необъяснимыми в любовной встрече издевательскими рублеными фразами, какими, например, у Шнитке изъяснялись силы зла. Но, возможно, Ауэрбах тем самым подсаживала зрителю, что Татьяна бросалась в объятия... не Онегина, а его книжного двойника – сексапильного вампира Рутвена, представленного героиней в качестве любовного партне-



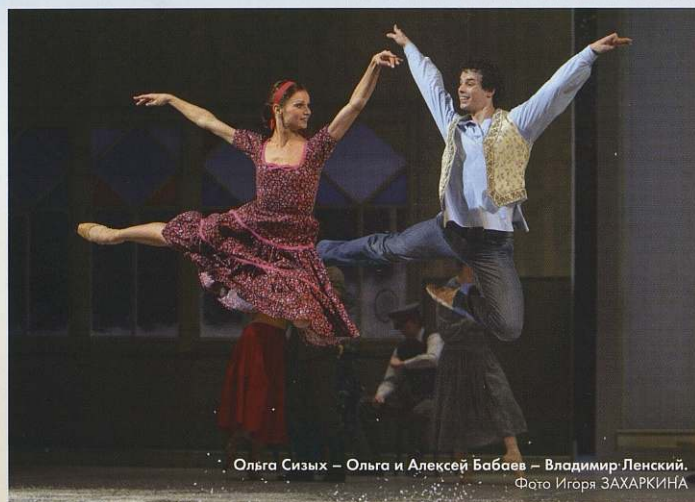
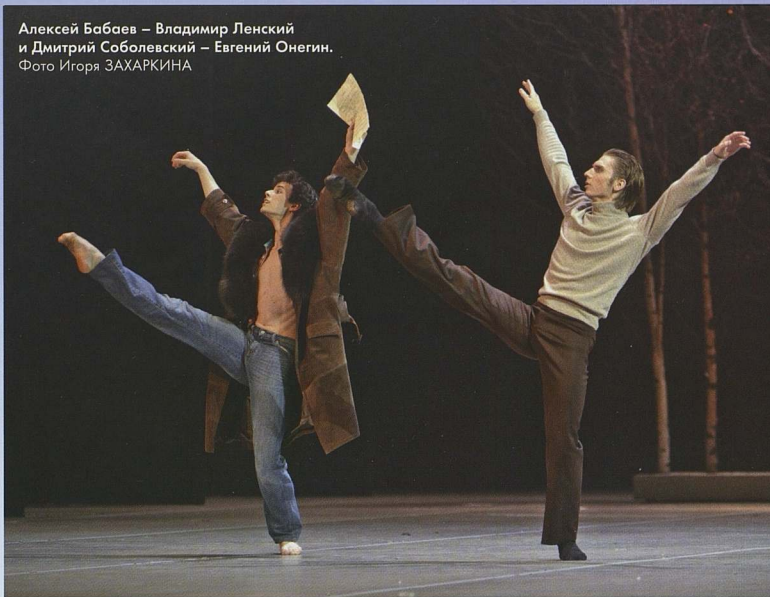
Алексей Бабаев – Владимир Ленский.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

тели» в купе с характеристикой Онегина – «Непостоянный обожатель очаровательных актрис» (или, как вариант, «И вы, красотики молодые, / Которых поздною порой / Уносят дрожки удалые / По петербургской мостовой, / И вас покинул мой Евгений...») обернулись у Ноймайера картиной пробуждения Онегина в постели... сразу с несколькими девицами-танцовщицами, тут же из-под одеяла бросающимися в экзерсисы! В продолжение темы танцовщиц мы видели Истомуину, поднесенную Онегину, чтобы он, сидя «в театральном кресле», припал к её ноге под юбкой – такой вот отклик на пушкинское лукавое: «Ах, ножки, ножки!» и «Однако ножка Терпсихоры / Прелест-

ней чем-то для меня». При этом зарисовка Истоминой в стихах – «Толпою нимф окружена, / Стоит Истомина...» – превращается в балет «Клеопатра» на пуантах с задиранием ног и шпагатом (во времена Дидло!)...

Выведенный в свет (бал и театр) во фраке и цилиндре, Онегин, собравшийся в деревню, одет уже в вальяжно распахнутую шубу с меховым воротником, и вот тут его, с самого начала шокирующая, придуманная Ноймайером «лысоголовость» никакими цилиндрами более не маскируется. (Штрихом к портрету – плакать или смеяться? – служит бутылка водки, к которой Онегин прикладывает прямо на ходу...) Нашим ассоциациям, где мы видели подобных русских типов, открывается полный простор. А между тем, судя по помещенной в гамбургском буклете к балету фотографии Маяковского с бритой наголо головой и упомянутому в одном ноймайеровском интервью плакату Родченко, также любивше-

Алексей Бабаев – Владимир Ленский
и Дмитрий Соболевский – Евгений Онегин.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Ольга Сизых – Ольга и Алексей Бабаев – Владимир Ленский.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

му девственно чистый череп, ноймайеровский выбор прототипов для своего осовремененного Онегина вполне себе интеллектуален. Вот только какая связь с ними может быть у балетного героя, изнывающего первый акт от безделья, а второй – от тоски по убитому другу и безответной любви?.. Ведь Онегин – не трибуны революции, а полюбившаяся ему взрослая Татьяна – не Лиля Брик...

Спектакль так и несется по ухабам времени. Онегин в шубе встречает в деревне Ленского, одетого в джинсы, но при появлении друзей в доме Ларинных сцена заполняется солдатами Красной армии в выцветших гимнастерках. Эта народная массовка, разобрав дере-

венских (?) девиц (в пару с одним из солдат встает Ольга), отплясывает под разухабистого «Цыпленка» «зубодробительные» па, но на этом её миссия и заканчивается. Кажется, на сцене разворачивается платоновский «Котлован», в чей воронке окончательно исчезает пушкинский «Евгений Онегин». Во втором действии, на балу, уже не большевистские солдаты, а вполне современные, нарядно приодетые вояки-генералы (во главе с мужьями Татьяны и Ольги) заходятся в ура-патриотическом экстазе, но ни до, ни после так же, как до них солдаты, не имеют никакого значения в действии спектакля в целом, поскольку главное лицо в нем, по замыслу Ноймайера, – Татьяна, а как раз Татьяна пол-

ностью отделена от всего, что происходит вокруг и за её спиной.

В спектакле она единственная, кого хореограф не хронологизирует. Её костюмы непонятного времени и непонятной моды. Почти до самого финала время её обтекает и не задевает. Она могла бы спросить словами Пастернака: «Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе?». Вот только в своем постоянном пребывании в мечтах, в своей, можно сказать, блаженности, ноймайеровская Татьяна практически не имеет актерского пространства для маневра. Героиня невольно становится лицом лишь ожидающим – привязанной к явлениям Онегина и других фигур её фантазии, что делает её весьма однообразной по характеру. Скупой хореографический текст роли, полуклассический, полумодернистский, не столь уж затруднительный для профессиональных танцовщиц, также не способствует отличительности интерпретаций, кто бы Татьяну ни исполнил. И только взрывной отчаянный финальный дуэт Татьяны и Онегина оказался тем номером-индикатором, который расставляет мастерство исполнительницы по своим местам. В нем единственном нашлась у Ноймайера та сложность современной экспрессии – в темпе, точности, дуэтной технике, эстетичности, эмоциональной мощи, покорить которую могут лишь единицы из балерин. Такой одной из них, как доказала премьера, является великолепная Вишнева. Второй же Татьяне – Мухановой – еще предстоит взять эту вершину.

Наталья ЗОЗУЛИНА



ДЛЯ ДЕТЕЙ или для взрослых?

Действительно, кому адресован новый музыкальный спектакль театра «Кремлёвский балет» «Волшебная флейта» на музыку Моцарта? Этот вопрос возникает сразу после начала представления.

...Юный Моцарт, сидя за клавишином, забавляется, играя с бумажным дракончиком. И вдруг... безбидная игрушка начинает расти и, в конце концов, увеличивается до гигантских размеров. А затем на протяжении 14 картин двухактного спектакля зрителям предлагается пережить вместе с героем множество событий и приключений – комичных, драматических, сентиментально-лирических, печальных... Вроде обычный детский спектакль? Однако в дни премьеры зрительный зал Кремлёвского дворца заполняет, как ни странно, не только восторженная детская аудитория, но и солидные любители оперной музыки.

Балет «Волшебная флейта» в наследии Моцарта не значит, но в 1791 году он по заказу своего приятеля – антрепренера одного из театров венского предместья Эммануэля Шиканедера написал оперу «Волшебная флейта».

Либретто Шиканедер «вычитал» из весьма популярного в то время сборника фантастических поэм «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов». Но выбрав для сценария сюжет одной из сказок, Шиканедер, ориентируясь на театральные вкусы зрителя своего времени, кардинально переработал его в соответствии с особенностями весьма модных в то время так называемых «народных фейерий» с обязательными экзотическими чудесами, неперменной борьбой добрых и злых сил, сопровождаемой всевозможными невероятными превращениями. Как считают биографы Моцарта, последнее его сценическое произведение «Волшебная флейта» стало любимейшим созданием великого композитора.

Время многое меняет в наших представлениях, мнениях, вкусах... Безжалостно расправляется оно и с произведения-

ми искусства, и некогда восторженно принимаемые театральной аудиторией творения, в том числе (и, наверное, особенно) балетные, уже не собирают заинтересованной, отзывчивой аудитории.

И потому желание художественного руководства «Кремлёвского балета» искать и пробовать для сценического возрождения образцов так называемой старой классики новые формы их существования на современных подмостках заслуживает внимания, поддержки, анализа. Тем более что одна подобная попытка хореографа-постановщика Андрея Петрова на кремлёвской сцене уже имела место и оправдала себя. Речь идет о балете «Руслан и Людмила», который родился на основе великого творения Глинки в 1992 году и успешно продолжает свою сценическую жизнь.

Сегодня Андрей Петров предлагает нам еще один подобный театральный эксперимент – премьеру балета «Волшебная флейта», хореографического произведения, выстроенного на основе одноименной оперы Моцарта. Так, через два с лишним столетия в наш век континентальных ракет и компьютеров «пришли» мудрый маг Зарастро, коварная волшебница Царица ночи и её дочь – красавица Пamina, хитроумный птицелов Папагено и его разбитная подруга Папагена, коварный интриган – слуга Зарастро Моностагос...

В программке, выпущенной к премьере, названы почти тридцать действующих лиц, а сколько таких, которые значатся лишь как безликие участники массовых эпизодов – фрейлины, пажи, жрецы, кошки, птицы...

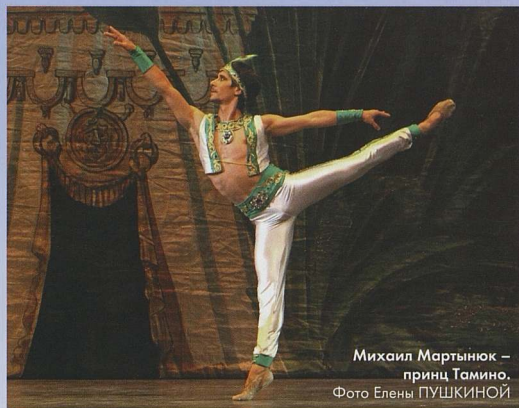
Реши «превратить» оперу «Волшебная флейта» в балетное действие, хореограф взял на себя и обязанности музы-

кального редактора постановки (оркестровая редакция Владимира Качесова). В итоге родилась целостная партитура хореографического спектакля, в которую вписались и обрели инструментальное звучание вокальные эпизоды. Причем они не только не нарушают стилистическую целостность сочинения, но способствуют сохранению обаяния мелодической поэтики, свойственной музыке композитора.

Возрождая на сцене произведение Моцарта в историческом качестве, Петров не стремился «осовременить» его содержание применительно к вкусам сегодняшних зрителей. Наоборот, он показывает нам балетное действие в облике театральных вкусов времени его рождения со всеми их особенностями и приметам. Вслушиваясь в музыку великого композитора, он идет и находит ей на сцене художественно убедительное воплощение. В этом плане особенно интересно смотреться дуэты центральных персонажей. Их в спектакле восемь, восемь живых, эмоционально и пластически весьма разнообразных диалогов, которые в контексте спектакля воспринимаются как ключевые эпизоды его драматургического построения.

Сценический облик «Флейты» определяют 14 разнохарактерных, многожанровых сцен, весьма различных по актерским задачам и танцевальному языку, предлагаемыми исполнителям. Их взаимосвязь, взаимовлияние рождает ту сценическую ткань, которая объединяет разрозненные сюжетные фрагменты сценического полотна в целостный ансамбль. И здесь, прежде всего, хочется сказать о тех, имена которых, как правило, в рецензиях и статьях не называются, хотя от них во многом зависит качество исполнения спектакля – педагогах-репетиторах, работающих с артистами. В частности, с участницами «Волшебной флейты» занимались Жанна Богородицкая, Людмила Чарская, Галина Шляпина, Вадим Кременский, Валерий Рыжов (он также является ассистентом хореографа-постановщика). Достойное качество воплощения пластической партитуры произведения – во многом их заслуга: спектакль тщательно проработан во всех деталях и нюансах, танцевально четко выявлены и укрупнены портреты действующих лиц.

В балете «Волшебная флейта», как уже говорилось ранее, только афишных (объявленных в афише) участников почти 30, и у каждого свое место, свой облик в затейливом сценическом рисунке произведения. Драматургический центр этого мозаичного полотна – детально прописанные хореографом образы главных героев, их судьбы, взаимоотношения. Именно они – величественный маг и верховный жрец храма



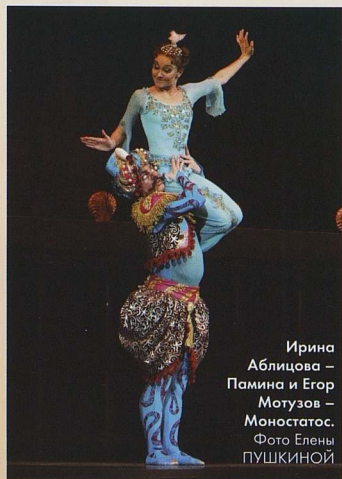
Михаил Мартынюк –
принц Тамино.
Фото Елены ПУШКИНОЙ

бога Солнца Михаила Евгенова, погруженный в атмосферу лирических переживаний принц Тамино Михаил Мартынюк, плутоватый птицелов Папагено Кирилла Ермоленко, коварный двурешник Моностатос Егора Мотузова и особенно коварная Царица ночи Александры Тимофеевой, показавшаяся в этой роли ярко и совершенно необычно для своей актерской репутации, – связывают разрозненные эпизоды сюжета в целостное театральное представление.

Хореографические решения Андрея Петрова естественно вписались в предложенное приглашенными из Италии художниками-сценографами Анжело Сала и Альфредом Корно декорационное оформление спектакля. Созданные ими живописные картины сохраняют стиливые особенности своего времени, но, вместе с тем, лишены той унылой архаики, которая нередко выдается за историческую подлинность. И сверкают, как и хореография, свежими современными красками.

Жанр спектакля «Волшебная флейта» его постановщик Андрей Петров, видимо, не случайно определил как фантастический балет. Как выглядит его финал? Как сказано в опубликованном в программе спектакля либретто: «Сон разума рассеял ночной мрак...». Зло наказано, любовь и добро торжествуют. Но оказывается, всё то, что происходило на сцене, – плоды воображения юного Моцарта. Мы встречаемся с ним в последнем эпизоде балета – он снова за клавишном, снова сочиняет, снова фантазирует...

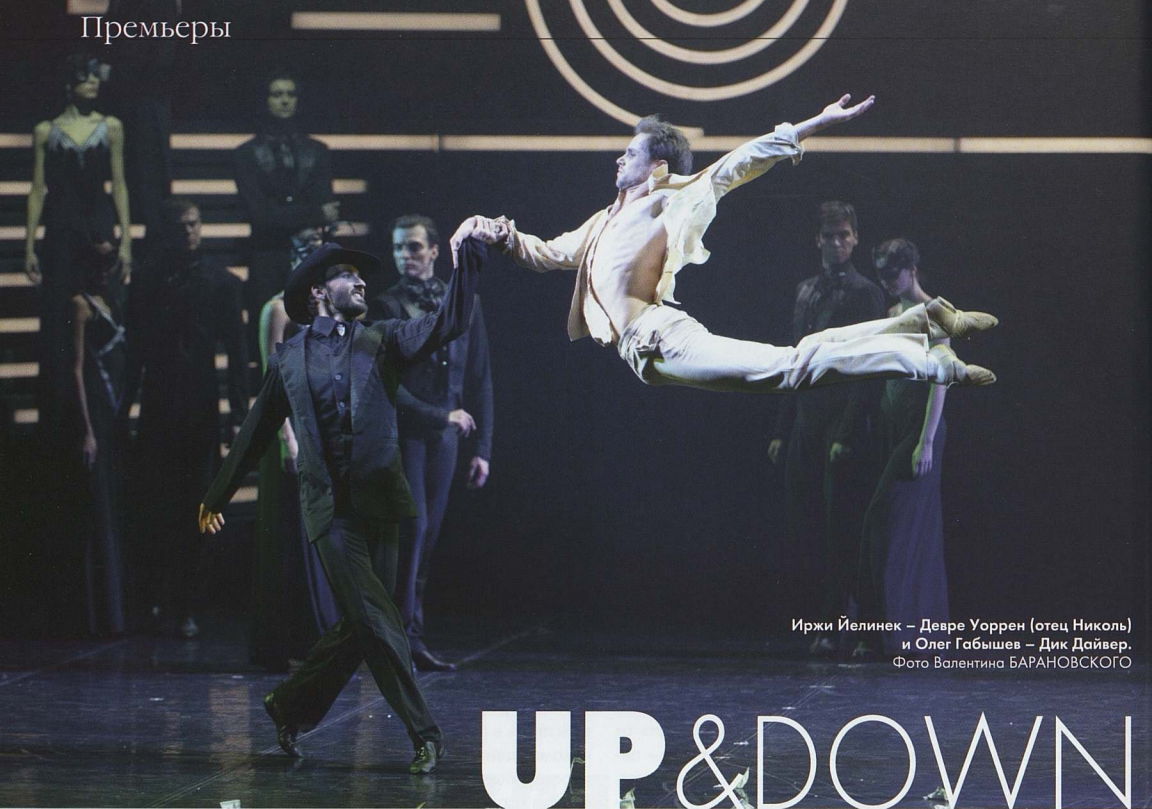
Галина ИНОЗЕМЦЕВА



Ирина
Аблицова –
Памина и Егор
Мотузов –
Моностатос.
Фото Елены
ПУШКИНОЙ



Алиса Асланова – Папагено
и Кирилл Ермоленко – Папагено.
Фото Валерии КОМИССАРОВОЙ



Иржи Йелинек – Девре Уоррен (отец Николь)
и Олег Габышев – Дик Дайвер.
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО

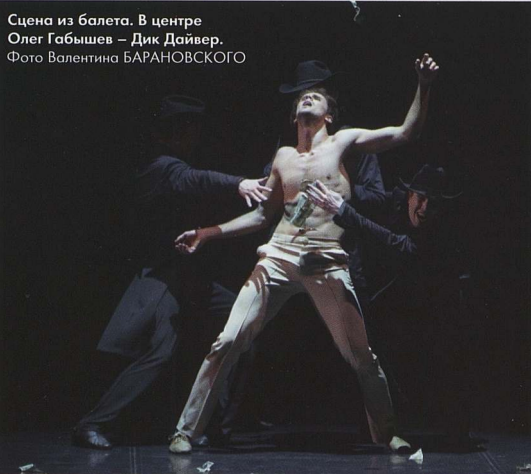
UP & DOWN

Не случайно Бориса Эйфмана нередко называют хореографом-психоаналитиком. Во многих его балетах – «Дон Кихот», «Красная Жизель», «Роден» – затрагивается тема душевных недугов, трагических ситуаций, когда душа болит, оставаясь, вопреки старинной поговорке, в здоровом теле. Темой психоаналитических изысканий стал и новый балет Эйфмана Up&Down, основанный на мотивах романа Ф.С.Фицджеральда «Ночь нежна» и поставленный на сборную музыку, куда частично вошли произведения Дж.Гершвина, Ф. Шуберта и А.Берга.

Сюжет хореографического полотна – история взлета и падения одаренного врача-психиатра Дика Дайвера, не сумевшего реализовать свой талант и отстоять свое призвание в мире богатства.

Эйфман подверг человеческую психику исследованию в глубину, а человеческий дух – испытанию на прочность. Он задал зрителям целый комплекс изнуряющих, больших вопросов: что такое безумие, и где проходит его граница, что такое отчаяние, и как ведет себя человек в этом состоянии, если оно длится годами, а человек наделен талантом ученого и уязвленной гордостью одиночки. Дик Дайвер в исполнении Олега Габышева – талантливый психиатр, тонкий исследователь душевных недугов пациентов неврологической клиники. Танцовщик создает характер, сотканный из противоречий: благородный и сильный, он одновременно доверчив и беззащитен, преданный профессии, он словно экспериментирует своим умом и жизнью, что приводит его, в конце концов, к физическому и моральному краху.

В партии Николь Уоррен, поначалу пациентки Дайвера, а затем его возлюбленной и жены, выступила Любовь Анд-



Сцена из балета. В центре
Олег Габышев – Дик Дайвер.
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО

Любовь Андреева – Николь Уоррен
и Олег Габышев – Дик Дайвер.
Фото Евгения МАТВЕЕВА



Сцена из балета.
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО



реева, создав образ многогранный, в котором сочетались две ипостаси героини: переживавшая трагедию инцеста, нуждающаяся во внимании и любви женщина и властная обладательница миллионного богатства, которая по выздоровлении диктует свои правила жизни, превращающие Дайвера в послушное орудие её воли. В первом акте танец Андреевой пронизан трепетными, зыбкими интонациями, словно на грани сна и пробуждения. Иной рисунок – дерзкий, жесткий – обретает её танец во втором акте, где она, оправившись от заблуждения, с презрением относится к Дайверу, забыв, что именно он даровал ей исцеление. Олег Габышев и Любовь Андреева талантливо раскрывают символику самого танца. Превосходно владея техникой, они говорят со зрителем метафорами поз, мимики, пластических пауз. Хореограф изобретательно создал для этих героев сложные дуэты, отличные по настроению и психологическому состоянию в каждом эпизоде.

Крупным планом высвечивает Иржи Йелинек образ отца Николь – Девре Уоррена, нахального проходимца, обладателя огромных богатств, который не прочь прикупить для своей дочери личного врача-психиатра. Пачки банкнот, постоянно торчащих из его руки, напоминает рапиру, ударом которой он может уничтожить любого противника.

Роман Дайвера с голливудской звездой Розмэри Хойт воспринимается как стремление уйти в другой мир – суматоху съемочных площадок и актерских амбиций. Мария Абашова

рисует образ кинодивы с изрядной долей юмора. Её танец создан из голливудских штампов, величественной поступи, да и к своим партнерам она относится как к параду живых манекенов, не приемлющих никакой отдельной от себя жизни.

В спектакле возникает дух эпохи. Для хореографа «век джаза» – это короткая передышка между двумя мировыми войнами, когда европейцы с особой остротой ощутили неустойчивость, мимолетность жизни и, стараясь избежать своей «потерянности», погружаются в круговорот безудержного веселья и лихих эскапад. Великолепно, с упоением исполняет кордебалет стилизованные версии самбы, свинга, ча-ча-ча, в чем немалая заслуга консультантов Германа Мажирина и Елизаветы Светловой.

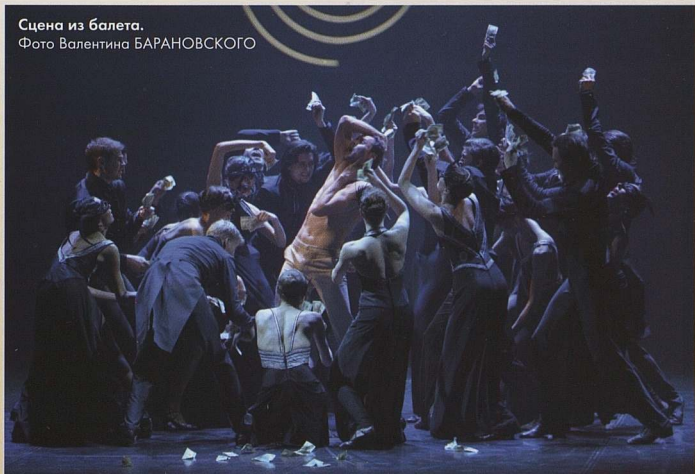
Художник спектакля Зиновий Марголин талантливо передал настроение каждой сцены: серое, без окон и дверей, замкнутое пространство клиники, бушующий красками танцующий Париж, раскаленный полуденным солнцем пляж. Значительную смысловую роль играет свет: Глеб Фильштинский и Борис Эйфман то заливают сцену ярким светом, то погружают в полумрак, то заключают героев в узкое пространство скрещивающихся лучей, словно отгораживая всё личное, интимное от ярмарки тщеславия, бушующей за стенами клиники, клиентом которой становится Дик Дайвер, охваченный пеленой подступающего безумия.

Игорь СТУПНИКОВ

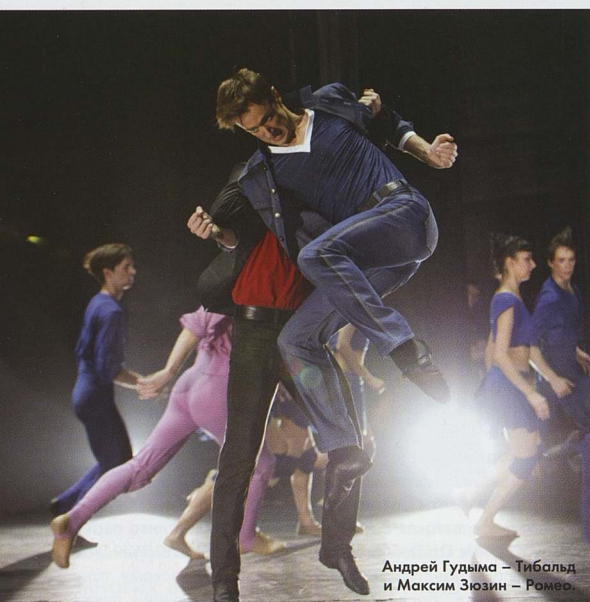
Мария Абашова – Розмэри Хойт
и Олег Габышев – Дик Дайвер.
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО



Сцена из балета.
Фото Валентина БАРАНОВСКОГО



РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА:



Андрей Гудыма – Тибальд
и Максим Зюзин – Ромео.

Поставить балет «Ромео и Джульетта» на музыку Сергея Прокофьева – дело трудное, если не сказать рискованное. Ведь зритель воспринимает версию Леонида Лавровского, идущую на сцене Кировского (Мариинского) театра с 1940 года, как канон, менять или переосмысливать который – небывалая дерзость.

Но Театр балета имени Леонида Яacobсона дерзнул и показал свое интересное прочтение печальной повести, созданной Шекспиром. За дело взялись режиссер Игорь Коняев (он же автор либретто) и молодой хореограф, танцовщик Мариинского театра Антон Пимонов. У авторов спектакля разные «весовые категории»: Игорь Коняев – опытный мастер, достаточно вспомнить его «Московский хор» на сцене МДТ – Театра Европы или «Изображая жертву» на сцене «Балтийского дома». Антон Пимонов молод, но плодovit, он уже поставил ряд одноактных балетов на сцене Мариинского театра и Театра имени Леонида Яacobсона. Запомнились его «Иберия», «В темпе снов», «Три на три». Иными словами, в работе сошлись мудрый опыт старшего и творческая смелость младшего.

Игорь Коняев перенес действие балета в мир театра с его амбициями, завистью, конкуренцией, борьбой за зрителя. Художник Вячеслав Окунев великолепно подчеркнул идею спектакля: сцена разделена на две части, вот они – два театра-соперника, где на фронтоне каждого красуется своего рода кредо: «Классический балет» Капулетти и «Театр современного танца» Монтеки. Они расположены на одной площадке, у каждого свои поклонники и недоброжелатели, свой репертуар и представление о том, как должно развиваться искусство балета. Хореограф тонко показал, в чем отличие двух трупп, представив зрителю образцы спектаклей классиков и модернистов. Противостояние неизбежно: уж очень они различны по стилю и манере исполнения, эти два «балетных дома».

Автор либретто изменил ипостаси всех персонажей: так, шекспировские отцы семейств, синьоры Монтеки и Капулетти, превратились в директоров театров, Джульетта – в выпускницу хореографического училища, Ромео – в солиста балета, а толстуха Кормилица – в концертмейстера.

В роли Ромео выступил опытный танцовщик Максим Зюзин, в его танце главенствует отточенная в своей выразительности хореографическая форма. Его дуэты с Джульеттой проникнуты трепетными, зыбкими интонациями, словно на грани сна и пробуждения. Обретая любимую, герой, кажется, не верит своему счастью, внося в драматургическую ткань образа предчувствие будущей разлуки.

Мария Меньшикова создала многоплановый характер юной Джульетты. В первых сценах она легкомысленна, шаловлива, живет лишь сегодняшним днем. Её танец на пуантах льется единым потоком, неудержимым и безоглядным. Ощущение счастья – естественное её состояние. Встречу с Ромео актриса проводит с драматической силой, для её Джульетты это наваждение – медленно проводя ладонью перед глазами, она словно снимает невидимую пелену, сознавая, как постепенно истает безмятежность её прежней жизни. Вариации Джульетты-Меньшиковой воспринимаются как живой монолог, где каждый жест, батман, туры звучат как короткая реплика – недоуменный вопрос или исполненное радости восклицание.

Марат Нафиков сблизил образ весельчака Меркуцио с темой города, пребывающего в состоянии танца – радостного и ликующего. Танец Меркуцио полон элементов гротеска

БИТВА МЕЖДУ КЛАССИКОЙ И МОДЕРНОМ



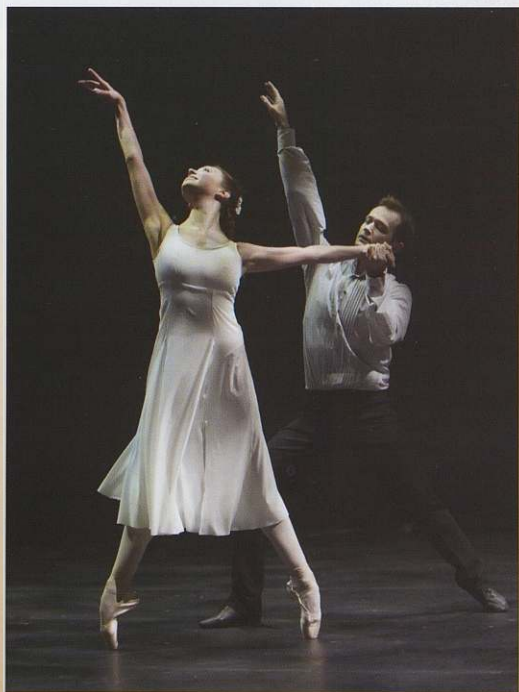
и эксцентрики, актер мастерски передает юмор любого пластического пассажа или дерзкой эскапады.

Необузданным и мстительным предстает в ярком исполнении Андрея Гудымы солист Театра Капулетти Тибальд. Он безупречно элегантен, этот гений гнева и мести, но танец его подобен истерическим крикам, с характерными взмахами рук, словно подстегивающими собственное тело для очередного прыжка-нападения. В сцене смерти Тибальд-Гудыма подобен загнанному зверю, он, отравленный ненавистью, движется к стоящему с плащом Ромео, готовый всё смести на своем последнем пути.

Огромную роль играет в спектакле свет: Евгений Ганзбург мастерски придает каждой сцене неповторимое настроение – ликование солнечного дня, блики ночного сада, мрачные всполохи огня в склепе.

Балетный театр всегда искал союза с литературой. Такова одна из самых давних его традиций. Педанты могут легко найти несоответствия между трагедией Шекспира и навеянной ею спектаклем Театра имени Леонида Якобсона. И вместе с тем новый спектакль, являясь, в сущности, самостоятельным произведением, сохранил дух и атмосферу трагедии: высокую эмоциональность чувств, открытую патетическую страстность хореографической «речи» и главную мысль – о созидательном начале любви, преобразующей мир и судьбу человека.

Игорь СТУПНИКОВ
Фото Ирины ТУМИНЕНЕ



Мария Меньшикова – Джульетта и Максим Зюзин – Ромео.



Сцена из I акта.

КАЗАНОВА

Марины Цветаевой

В Иркутском музыкальном театре имени Н.М.Загурского состоялась премьера балета «Казанова» на музыку И.-С.Баха, Г.-Ф.Генделя, В.-А.Моцарта, А.Вивальди, Ф.Куперена в постановке главного балетмейстера театра Людмилы ЦВЕТКОВОЙ.

В основу нового балета положены две пьесы Марины Цветаевой – «Приключение» и «Феникс» («Конец Казановы»), объединенные образом главного героя. Называя свои пьесы поэмами, Цветаева не слишком хотела видеть их на сцене. Она воспринимала театр как явление, по самой своей природе противоположное поэзии. По её словам, бытие, скрытую жизнь человеческого духа театр «превращает в жизнь видимую, то есть в быт».

Словно полемизируя с этими авторскими установками, Людмила Цветкова не только предложила собственную театральную интерпретацию сложного литературного материала, но и вывела на сцену саму Марину Цветаеву в качестве главной героини балета. Условное, принципиально «надбытовое» искусство балета, по убеждению хореографа, созвучно поэтическому слову.

Вступительная и финальная мизансцена спектакля – мерный стук метронома, свинцовое небо в огромном пустом окне, силуэт героини, застывшей в

статичной позе, полной внутреннего напряжения, – создают драматический образ времени, в котором жила и творила свой поэтический мир Марина Цветаева.

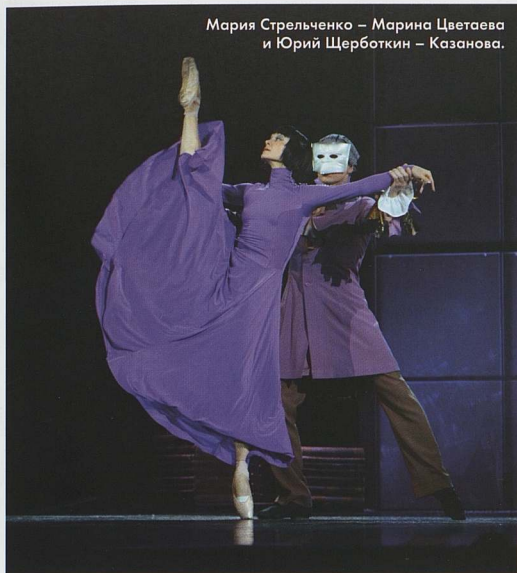
Действие балета развивается одновременно в нескольких временных планах. Так, в прологе среди современников, окружающих героиню, неожиданно появляется величественная фигура в черном плаще, седом парике и венецианской маске. Повествование о последних днях Джакомо Казановы возникает как мечта поэта о прекрасной старине, пропитанной «воздухом осьмнадцатого века». Мечта, казалось бы, странная и неуместная в стýлой послереволюционной Москве (пьеса Цветаевой написана в 1919 году). Тема времени, с которым «разминулись» герои, – одна из главных в новом балете.

В пьесе Цветаевой «Конец Казановы» XVIII век уже на исходе: действие происходит в канун 1800 года, «под рев новогодней метели». Состарившийся Казанова (Юрий Щерботкин),

«смешной, забытый, в старомодном, странном сиреневом камзоле», доживает свои дни на чужбине, в старинном замке в Богемии, где служит смотрителем библиотеки. Погруженный в чтение древних фолиантов, он не замечает окружающей суеты – проделок задиряющей его челяди, тщеславия гостей, съехавшихся на праздник.

И слуги, и господа одеты в костюмы одинакового белого цвета без оттенков – обыденность безлика и бесцветна. Но стоит погрузиться в воспоминания – мир преобразуется, расцветиваясь всеми красками жизни. Воображение переносит героя на родину – в Венецию, таинственный и прекрасный «город-чудо», где жизнь – вечный карнавал, а Казанова – вновь «мастер ловить Фортуны за конец плаща».

Похождения знаменитого авантюриста, предстающего в собственных мемуарах и свидетельствах современников то блестящим царедворцем, то беглым арестантом, остались за пределами цветаяевских романтических драм.

Мария Стрельченко – Марина Цветаева
и Юрий Щерботкин – Казанова.Наталья Gladikh – Франциска
и Юрий Щерботкин – Казанова.

По авторскому определению, их содержание – «просто любовь: тысяча первое объяснение в любви Казанове».

Истинная любовь, лишь однажды посетившая неутомимого искателя приключений, персонифицирована в образе Генриетты – одной из лирических героинь Марины Цветаевой. По её собственному признанию, любая её героиня непременно «вышла бы Генриеттой, т.е. мной». Тема «двойничества» поэта и её героини получает зримое сценическое выражение в новом балете: обе роли исполняет ведущая балерина театра Мария Стрельченко. Марина Цветаева в её трактовке – яркая личность, сильная и одинокая, обретающая полноту жизни в созданном ею поэтическом мире. Генриетта Стрельченко предстает то реальной возлюбленной, то таинственным существом, возникающим из лунного света, – воплощением любви-мелодии, звучащей в воспоминаниях Казановы.

Погруженный в печальные воспоминания о давно ушедшем, герой вновь возвращается к жизни с появлением Франциска (Наталья Gladikh). В её пластическом диалоге с Казановой и угловатость подростка, и детская доверчивость, и женская страстность. Но стареющего Казанову и юную девушку, тянущихся навстречу друг другу, бесповоротно разделяет само время – они принадлежат разным векам и разным пространствам. Не потому ли их дуэты это диалог людей, «не видящих» друг друга: признаваясь в любви, Франциска завязывает Казанове глаза, а потом сама засыпает у него на руках...

Опорой действию в спектаклях Людмилы Цветковой, как правило, являются

именно дуэты, изобретательные по форме и полные символических смыслов. Так, дуэт-колыбельная Франциска – воплощение любви-доверия, любви-согласия, несбыточной любви двух людей, лишь на мгновение сошедшихся «на перекрестке двух веков», – становится кульминацией нового балета.

Поэтическая атмосфера спектакля в значительной степени создана продуманной световой партитурой спектакля. Художник по свету Галина Мельник и сценограф Татьяна Королева из Санкт-Петербурга являются постоянными со-

авторами Людмилы Цветковой. Королева придумала интересные костюмы, стилизованные в духе галантного века. Но, безусловно, камертоном и душой спектакля стала музыка. Бессмертные шедевры золотого века европейской музыкальной классики (авторы композиции – А.Агапитова и К.Артамонов) оказались удивительно созвучными лирическому напряжению и философскому подтексту драматургии Марины Цветаевой.

Наталья НОВИКОВА
Фото Марины СВИНИНОЙ

Сцена из II акта.





СИМФОНИЯ *русской жизни*

В Краснодарском музыкальном театре (Творческое объединение «Премьера» имени Л.Г.Гатова) состоялась премьера балета «Анна Каренина» по мотивам одноименного романа Л.Н.Толстого. Хореограф-постановщик – Александр Мацко, сценография Анастасии Глебовой, художник по костюмам – Андрей Климов, художник по свету – Тарас Михалевский, видеоконтент Татьяны Барановой.

В Краснодаре любят балет. И классический, и современный. Еще десять лет назад о труппе, ориентированной на современную хореографию, в городе приходилось только мечтать. Но в Музыкальном театре появился новый балетмейстер, и под его руководством балетная труппа незаметно, исподволь выростала из подтанцовок в опереттах и операх, возросла репертуаром и сегодня не без оснований претендует на творческую самостоятельность. Балет «Анна Каренина» – недавняя работа главного балетмейстера театра Александра Мацко, по инициативе которого и начала вызревать новая хореографическая эстетика, заставил театральную общественность Краснодара говорить о том, что в городе появился новый балетный театр.

Билеты на новый спектакль раскупили задолго до премьеры. Ажиотаж вокруг балета Мацко подогревается последними успехами театра, в частности весенней премьерой лайт-оперы А.Пантыкина «Гоголь. Чичиков. Души» по мотивам поэмы «Мертвые души» Н.В.Гоголя. Лайт-опера (а по сути мюзикл) в постановке того же Мацко номинирована на

Татьяна Крюкова – Анна.



«Золотую маску». Новый балет воспринимается как продолжение неисчерпаемой по глубине и всеохватности темы русской духовной жизни.

Первый спектакль «Анны Карениной» театр сыграл для старшекласников.

«Современная молодежь воспринимает коллизии романа Толстого совершенно по-своему. И мне интересно это восприятие, – рассказывает Александр Мацко. – Мне многие говорили после премьеры или писали в соцсетях: «надо прочитать (или перечитать) роман!». Мама одной девочки позвонила в театр и сказала: «Если театр может заставить сегодняшнюю молодежь оторваться от компьютера, раскрыть книгу и обратиться к литературе – то низкий поклон людям театра, которые в нем работают!»

Главный балетмейстер Музыкального театра, заслуженный деятель искусств Кубани, лауреат премии имени Л.Г.Гатова Александр Мацко родился в военном городке Татищево-5. В 1996 году поступил в Саратовскую консерваторию на театральный факультет, затем – в РАТИ (ГИТИС) на режиссерский курс профессора Р.Г.Виктюка. Участник школы Американского танцевального фестиваля (ADF), по итогам которого получил грант на обучение в США. В июле 2002-го обучался в Танцевальной школе в Лондоне по классу джаз-танец. В сентябре 2003 года был приглашен в Краснодарский музыкальный театр в качестве главного балетмейстера и режиссера. С 2013 года – художественный руководитель Международного фестиваля современной хореографии в Краснодаре.

Александр Викторович поставил на сцене Музыкального театра ряд одноактных балетов, своеобразных по языку и эстетике. Это «Черно-белое кино» и балет-фантазия на тему фильмов Феллини «Дорога»; обновляемый от спектакля к спектаклю цикл миниатюр «Новеллы: только о любви»; балет-бэнд «The Beatles. Love...»; глубокий и остроумный балет для детей «Снежная королева» В.Белица. Идущие в один вечер контрастные по содержанию (от трагических глубин до ритуальной театральной праздничности) одноактные балеты «Моцарт. Болеро. Банкет».

В балете «Анна Каренина» творческий почерк Александра Мацко приобрел новое и очень важное качество: умение строить крупную форму.

Виолетта Ицкевич – Кити,
Сергей Гордиенко – Левин.



Пролетевшие на одном дыхании 2 часа 10 минут театрального времени вобрали все линии великого русского романа. Ощущается глубокое уважение к тексту, который для автора балета (вслед за Львом Толстым) есть полнокровная симфония русской жизни.

Структура балета напоминает совершенную химическую формулу, в которой все составные части притягиваются между собой прочными молекулярными связями. При стиле-вом многообразии музыкального материала драматургические узлы балета – встреча на вокзале, излечение Кити, торжество «русской идеи» Левина, апофеоз любви Анны и Вронского, трагический финал – строятся на симфонической музыке П.И.Чайковского. Музыка же, как из семечка, вырастает из одноголосного напева «Во поле березка стояла», который воспринимается как символ неприкаянности русской души и щемящего сиротства. Невозможно не восхититься оригинальным применением «Сарабанды» Генделя в сцене осуждения Анны в оперном театре. Архаичный жанр как нельзя более точно характеризует ханжескую мораль светского общества.

В балете выразительные и действенные массовые сцены. При этом линии главных героев хорошо читаются. Сколько изобретательности в сцене скачек («Пляска смерти» К.Сен-Санса)! Смятение Анны, недовольство Каренина, поражение Вронского происходят на волнующем фоне конных состязаний. (Несмотря на настоящий выстрел из пистолета, ни одна лошадь, ввиду их отсутствия на спектакле, не пострадала.) А сколько юмора в сцене «мужской охоты» на музыку Д.Марианелли!

Режиссерское начало в спектакле в каком-то смысле перевесило хореографическое. Но не стоит забывать, что артисты – замечательные артисты балетной труппы Краснодарского музыкального театра Татьяна Крюкова и Юлия Бельдекова (Анна), Николай Фоменко и Владимир Гулидов (Вронский), Владимир Медянский (Каренин), Сергей Желонкин и Роман Мамаев (Стива), Юлия Бельдекова и Виолетта Ицкевич (Кити), Юрий Парфенов и Сергей Гордиенко (Левин) – только ступили на путь освоения емких, многогранных и противоречивых образов романа-балета.

Нелли ТЕН-КОВИНА
Фото Татьяны ЗУБКОВОЙ

Татьяна Крюкова – Анна
и Юлия Бельдекова – Кити.



СПАРТАК НА ЯКУТСКОЙ СЦЕНЕ



Юлия Мярина – Фригия
и Сарыял Афанасьев –
Спартак.

Текущий театральный сезон в Якутске отмечен премьерой балета «Спартак» А.Хачатуряна – Ю.Григоровича. Спектакль продемонстрировал новый облик творческого коллектива. Есть перемены, значит, есть движение коллектива, есть труд, преодоление, которые обозначили новый этап в развитии якутского балета.

Обращение к бесспорному шедевр, созданному Юрием Григоровичем на музыку Арама Хачатуряна, произведению ставшему классикой XX века, было рискованно. И в первую очередь из-за малочисленности балетной труппы и оркестра. Но смелость, по-прежнему, не только города берет, к тому же выручают студенты двух творческих вузов – балетной школы и ВШМ. А это хотя и не много, но и не мало: 72 участника балета для небольшой сцены и 62 музыканта.

Последовательный процесс подготовки спектакля, длившийся на протяжении двух весенне-летних и трех осенних месяцев, своего рода стал творческим подвигом.

Интеригующее ожидание «Спартака» в Якутске усилилось в конце сезона, когда вся труппа освоила хореографический текст в поочередной работе с постоянными ассистентами Григоровича – сначала Олегом Рачковским, а потом Ольгой Васюченко.

Но уже с началом этого сезона судьба «Спартака» была в руках наших репетиторов во главе с ответственным балетмейстером проекта Марией Сайдыкуловой. Конечно, после летнего отпуска задача была не из простых. Все мужские массовые танцы, а также Спартак и два Красса были в надежном ведении педагога-репетитора Игоря Мясоедова. Свое мастерство и опыт вложила, как

обычно, в работу с кордебалетом и Надежда Баллыева. Репетиции Натальи Христофоровой и Ирины Пудовой с Фригиями, Эгинами были отмечены вдохновенным постижением образов.

И наконец, спектакль обрамляется в сценографию Симона Вирсаладзе. Работа большой рабочей группы москвичей над постановкой стала хорошей школой не только для балета, но и для всех цехов нашего театра. На славу изготовлены нашими мастерами декорации, бутафория, реквизит под контролем художника Михаила Сапожникова, ассистента Ларисы Мягкой. Костюмы шились в Москве и Красноярске, в мастерских художника Елены Долгалевой, обувь и парики прибыли из Краснодара. Отмечу, что спектакль украсила и постановка света Алексея Перевалова.

Освоение оркестром партитуры проводил Алессандро Биччи. Работа высокого уровня принадлежит дирижеру-постановщику Алевтине Иоффе. В напряженном графике «Спартака» она обрела редкое творческое единение с оркестром, своей художественной волей выявила в нем сильные качества. В результате наш оркестр получил сбалансированное звучание и широкое дыхание.

Уже с первого мгновения спектакль захватывает эффектной развернутой сценой победительной мощи Рима, создаваемой агрессивной, напористой

синхронностью легионеров. У артистов четко работает рессорный алгоритм хореографии в её динамике, отработано каждое положение корпуса, головы, жеста, наклон меча. Всё это впечатляюще передает необходимый образ вымуштрованной военной пружины имперской власти. Надо заметить, что ценным моментом в передаче характера эпохи в спектакле является выход среди Надзирателей в картине «Рынок рабов» таких мастеров, как Игорь Мясоедов и Дмитрий Дмитриев, ведущий солист Герман Тё: зрелый актерский опыт цементирует и усиливает ситуативность, создает атмосферу. Мужской и женский составы отличились и в негнбимых пленниках, и в прекрасных пленницах своим прочувствованным исполнением. Ярким действием стала в спектакле и бушующая победная оргия римлян в первом действии. В сфере гротеска вакхических масок с языческой страстью лицедеев становили и мимы: Станислав Местников, Павел Необутов, Айял Скрыбыкин, Михаил Дмитриев.

Иные образительные средства в спектакле также оказались подвластны нашим артистам в картине «Пир у Красса» во втором действии. С замечательным ощущением стиля передано артистами пышное величие Рима патрициев в их неколебимо-торжественной поступи, в тщеславно-горделивых жестах.

Главный сквозной лейтмотив спектакля – свободолюбие и героическое начало – ярко воплощены артистами и в спартаковцах-гладиаторах. Они выразительны в технических сложных, больших танцевальных пассажах: в едином порыве высоких полетов и вращений. Своим убедительным героическим пафосом и накалом сменяющихся страстей создают единую ведущую силу и коллективный образ спектакля.

Суть другой народной стихии артисты с жизнерадостным азартом выдают в разудалых танцах пастухов с фольклорным окрасом. И здесь необходимо отметить чередующиеся соло колоритной тройки: Станислав Местников, Павел Необутов, Айал Скрыбыкин и четверки пастухов: Иннокентий Оконешников, Михаил Андреев, Александр Беляев, Михаил Дмитриев. Мужественный фон этой картины оттеняется пленительной женственностью пастушек и их сольных эпизодов в исполнении Елены Ефимовой, Альмиры Куркутовой, Мари Дегтяревой, Александры Ларевой, Елены Яковлевой. Совершенно потрясающе, с воодушевляющей патриотической силой прозвучала ударная ритмическая кульминация единства спарта-

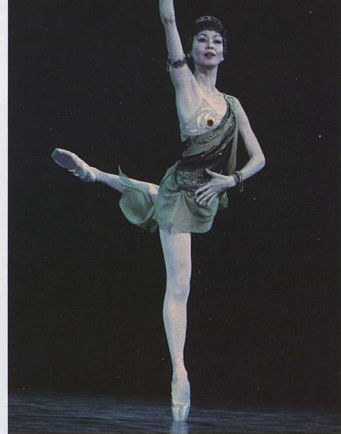
своеобразие яркой индивидуальности и на вдумчивость духовного процесса, всесторонне аккумулировались в образе Спартака. Проникновенны и глубоко психологичны монологи героя, пронзительны взлеты и знаменитые окрыленные свободой полеты, рассекающие пространство и время. В его Спартаке и мужественная экспрессия танца, и энергетика вдохновенной романтической героини, и трагизм осознанной обреченности, отчаяние и нежная любовь...

Сильной стороной спектакля стало и создание Юлией Мяриной образа Фригии, отличавшейся выразительной певучестью гибких линий, кантиленностью танца.

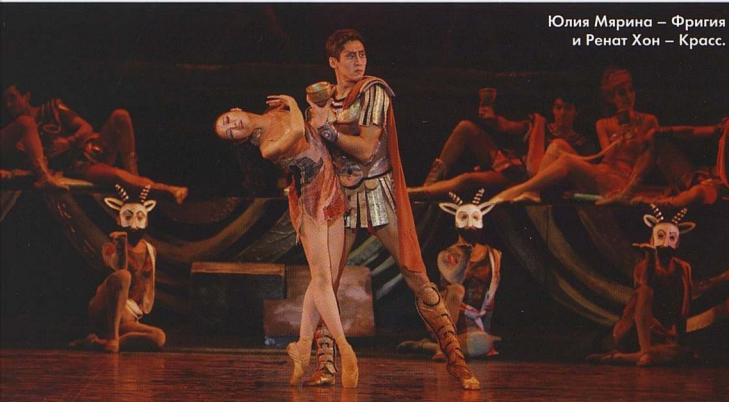
В премьерных спектаклях балета выступил и другой ведущий состав с участием Владимира Морозова из Краснодартского театра Юрия Григорovichа. Его Спартак дал повод и возможность для сравнения, что всегда интересно и полезно. Он легко вписался в наш спектакль, сложился и его дуэт с Фригией, опытной Екатериной Тайшиной. Образ Фригии получил свое звучание в ясной прописи танца, в выразительной гамме человеческих чувств в сочетании с трагической хрупкостью.

Партию наперсницы Красса Эгины, олицетворяющей разнузданную порочность роскошного Рима, Надежда Корякина проводит с чувством меры и некоторой изысканностью, оставляя своей коварно-умной гетере, как и подобает этому неоднозначному образу, право на врожденный аристократизм, который вообще присущ природе таланта и

Надежда
Корякина –
Эгина.



Юлия Мярина – Фригия
и Ренат Хон – Красс.



индивидуальности примы. Балеринская стать и апломб, свойственные ей, придали стильность и тонкий шик портрету героини: она эффектная, эротична и головокружительна.

В первый раз вышли на сцену и удачно дебютировали во втором составе молодые солисты в ведущих и сразу таких крупных и сложных партиях, как Красс и Эгина. В Крассе обращает внимание стремление Леонида Попова к графичности хореографического рисунка своей партии: фиксация поз, интенсивность вращений, точность остановок в потоке бешеного темпа.

Также уверенно расправляется с техническими барьерами и препонами своей партии и Динара Гасанбалаева. Кроме того, в её Эгине есть и характер, и хороший темперамент.

«Спартак» подарил счастливую возможность современному поколению быть первыми в этом балете на Якутской сцене. Нужно сказать слова благодарности и Наталье Посельской, благодаря которой мы имеем сейчас такие прекрасные кадры.

«Спартак» стал звездным часом якутского балета, театра и искусства в Год культуры благодаря поддержке Правительства Республики.

Лира ГАБЫШЕВА

Фото Александра НАЗАРОВА

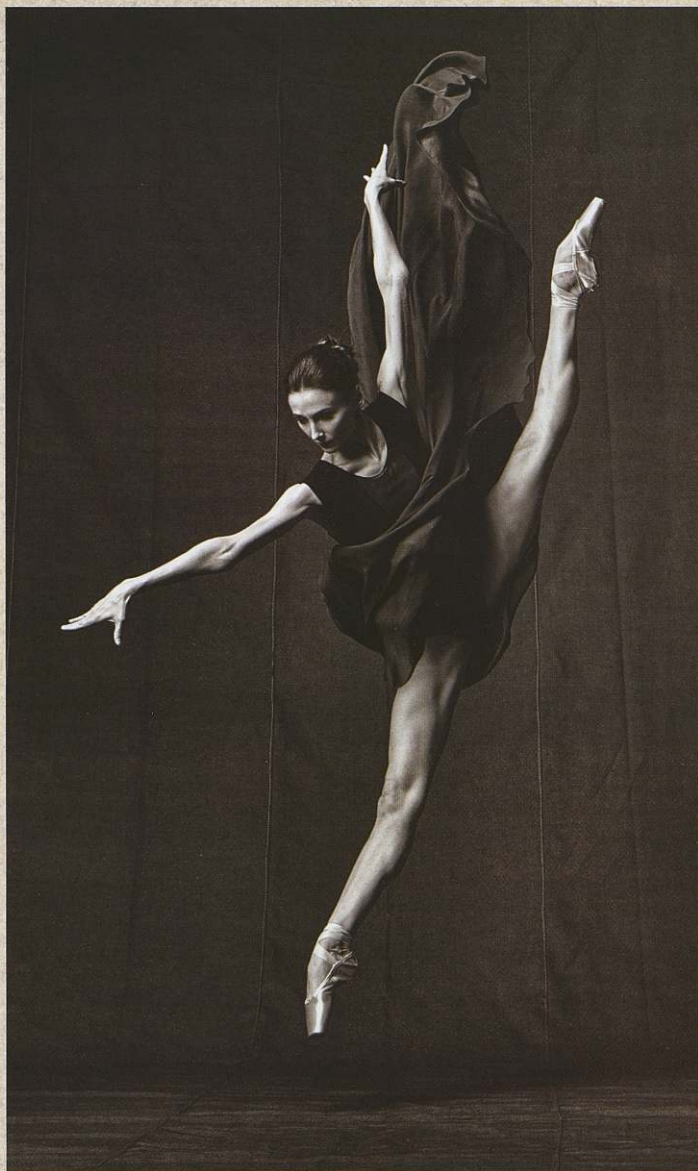
ковцев и восставшего народа! Живописно преподнесена артистами и бесшабашно-дикая оргия соблазненных Эгиной и куртизанками изменников в предпоследней картине балета.

Заглавный герой у нас получился единственным и самым юным из Спартаков «всех времен и народов», нашему Сарыалу Афанасьеву всего 22. Именно ему судьба вверила этот титанический образ мировой хореографии, и Сарыал пополнил своей работой замечательную галерею творений якутских мастеров. Его утвердившийся в балетном мире профессиональный академизм, облеченный, как оказалось, в глубокий драматический талант, помноженный на

Объемным контрастом обозначены главные противостоящие образы гармоничного дуэта Рената Хона и Надежды Корякиной. Можно сказать, сама благодатная сценическая фактурность премьеры работает на образ полководца Красса. Опытный мастер рисует своего героя крупными мазками, акцентируя агрессивную безудержность, необузданность страстей и самовлюбленное тщеславие натуры. Благодаря его владению широким танцевально-техническим арсеналом и погружению в многоцветную палитру образа, нашли свое захватывающее воплощение и сцены упоения триумфом, собственной мощью, и опьянение властью и Эросом...

КРЫЛЬЯ *Захаровой*

Первое впечатление от этих фотографий – птица в саду. Светлана Захарова – прима-балерина Большого театра, этуаль, народная и бесчисленное количество раз заслужившая звание идеала балетной красоты. Многочисленные видео и фото бережно хранятся у поклонников балета. Может ли искусство очередного фотографа отразить по-новому облик балерины?



Оказывается, может. Поражает стремление Светланы предстать в женственном образе, отойти от академических поз, предстать в образе необыкновенной женщины, и это полностью воплотилось в фотографической реальности.

Пространство зала Мультимедиа арт Музея сыграло не последнюю роль. Фотографии окружают зрителя, и создается ощущение зеркальной комнаты с тысячей лиц, рук и ног одной совершенной женщины. Несмотря на строгое выражение лица, чувствуется человеческое тепло, легкая грусть, умиротворенность и уверенность дивы. Кисти рук рядом с изящно изогнутыми стопами создают впечатление встретившихся лебедей на водной глади с распахнутыми крыльями. Пойманный затвором фотоаппарата прыжок и взметнувшиеся черные юбки широкого платья – и вот уже перед нами только что распустившийся пион. С одной картины на другую ворвался вихрь, всколыхнулись юбки, и красивая птица тотчас скрылась под покров шелка. В следующее мгновение, словно в рапиде, распахнулись крылья-ноги, и птица взмыла ввысь, ветер на фотографии стих и она обратилась в красивую, длинноногую и хрупкую девушку. Скинув пуанты, этуаль присела в пене тюля, на этой картине виден труд балерины, её стопы, касавшиеся лучших сцен мира и стиравшие стружку с пола Академии Вагановой в юности. Невероятно длинные тонкие ноги и руки, аккуратная голова и чуть хитрые глаза наблюдают за очарованными лицами посетителей выставки.

Фотографу **Владимиру ФРИДКЕСУ** наиболее выразительно удалось запечатлеть безграничные возможности линий именно в студии. Художественные образы постоянно возникают в воображении зрителя при минимуме дополнительных средств: костюм, грим и отсутствие декораций. Минимализм и совершенство. Театральные кадры, снятые во

время гастролей, репетиций, классов, представляют нам профессионала во время создания образа.

Захарова в театре – это в меньшей степени она, и в большей образ, рисунок роли – это вектор, по которому она следует точно и идеально. Поклонникам, желающим заглянуть в репетиционный зал, сделан подарок – у самого входа на выставку, в пустом зале наедине с зеркалом и огромным окном, то выступая на свет, то поворачиваясь против него, льется череда движений всех партий, уроков, современного и классического репертуара балерины.

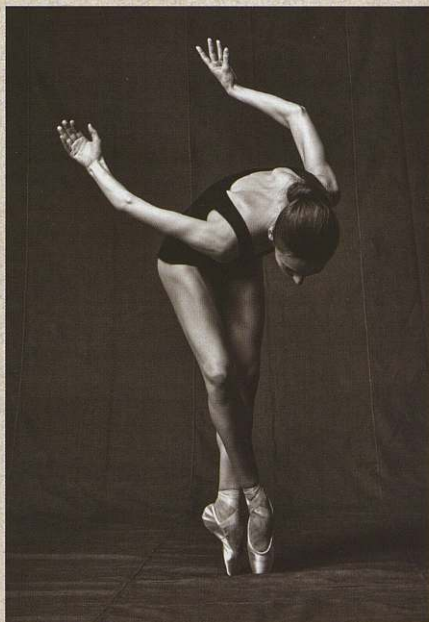
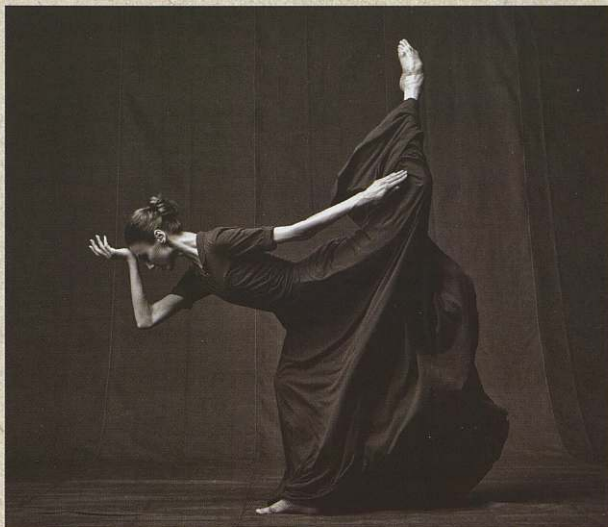
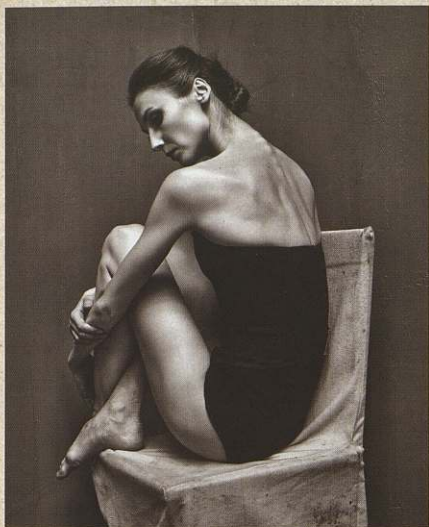
Владимир Фридекс многие годы является мастером модного и глубокого кадра для ведущих гляцевых изданий. Перед закрытием Большого театра он десять дней останавливал время уходящей эпохи, архивируя её для открытия в будущем новым поколениям. Светлана встретилась с Фридексом

во время возобновления балета «Легенда о любви». Балерина познакомилась с творчеством фотохудожника и предложила поработать вместе. Ей пришлось по душе нестандартные приемы и ракурсы съемки. Художник сопровождал её на репетициях и спектаклях и создавал серию фотографий одной героини в разных ипостасях. Звезды балетной сцены не случайно обращают наши взоры к современному балету, они, как завоеватели новых земель, ведут за собой публику, чтобы создавать новый мир, основываясь на классике. Выставка «Стопкадр» – миг большого успеха.

Елизавета ТАРАНДА

Фото предоставлены пресс-центром Мультимедиа арт Музея.

Редакция журнала благодарит фотохудожника Владимира ФРИДКЕСА за предоставленные фотографии Светланы Захаровой.





Елена Анатольевна Чайковская.

КОНЁК Чайковской

Выдающийся тренер Елена Анатольевна Чайковская – особое имя в фигурном катании. Писать о ней – значит писать историю советского фигурного катания, говорить о той художественной реформе, начавшейся в середине прошлого века и связанной как с Еленой Анатольевной, так и с теми фигуристами, которых она тренировала.

Русская школа всегда стремилась к пониманию фигурного катания как эстетичного вида спорта. Еще до возникновения первых элементов фигурного катания это выразилось в театрализации простого бега на коньках. Затем в творчестве Н.Панина, превратившего рисунок на льду в гармоничные композиции. Предшественниками реформы Чайковской были и поиски Людмилы Белоусовой и Олега Протопопова, передающих в своих ледовых композициях тончайшие оттенки человеческих взаимоотношений.

И всё-таки это были отдельные художественные озрения тренеров и спортсменов. Они не охватывали всех звеньев постановочного процесса, начиная от режиссерского замысла и заканчивая костюмами исполнителя.

Над программами фигуристов обычно работали тренеры, не имеющие элементарных знаний в области постановочной работы. Конечно, им помогали хореографы, чаще всего бывшие артисты балета, и если с педагогической активностью им удавалось справиться, то совершить прорыв в области постановки программ они не могли. Фигурному катанию требовался профессиональный балетмейстер, обладающий знаниями законов хореографии и фигурного катания. Более того, он должен был найти тот гармоничный синтез, при котором спорт и искусство органично соединяются, не ущемляя ни одной из сторон.

Таким хореографом, воплощающим в себе эти задачи, стала Елена Чайковская.

Театр рано входит в жизнь Чайковской. Выросшая в артистической семье, она, бывшая чемпионка страны по фи-

гурному катанию, мечтает поступить в театральную вуз. И в конце 50-х годов эта мечта осуществляется. Балетмейстерский факультет ГИТИСа, возглавляемый народным артистом СССР Р.В.Захаровым, впервые принимает в качестве студентки спортсменку, не имеющую базового хореографического образования.

Поступление в ГИТИС стало основополагающим фактором для будущей реформы Чайковской. Намного позже она даст оценку этому событию: «ГИТИС помог мне соединить знания своего вида спорта со знаниями балета, без этого прочного соединения я не смогла бы вырастить чемпионов мира сегодняшних и не могла бы думать о чемпионах завтрашних».



Фигуристка Елена Чайковская (первое место на Первенстве Москвы, 1955)

Реформа Чайковской коснулась, прежде всего, изменения места и роли музыки в фигурном катании. Как тут не вспомнить Новерра, считавшего, что «внутренняя связь, существующая между музыкой и танцем», поможет балетмейстеру извлечь «определенные преимущества из практического знания этого искусства».

Катание на льду под музыку духовых оркестров появилось в России в начале XIX века. Затем отдельные элементы фигурного катания объединяются на основе темпо-ритмической структуры в единую композицию, ограниченную временными рамками музыки. На страницах методических пособий публикуются готовые комбинации элементов на 2/4 – для польки, на 3/4 – для вальса, которые рекомендуются для программ фигуристов. На тот период это была прогрессивная тенденция, структурно объединяющая композицию. Однако такое одностороннее понимание музыки сохраняется надолго.

В период музыкальной реформы Чайковской, а именно в 70-е годы, появляется книга известного специалиста фигурного катания В.Рыжкина, в которой он рекомендует «заполнять» медленные и быстрые части композиций готовыми комбинациями, которые тут же приводятся автором.

Таким образом, за музыкой признается только её темпо-ритмическая основа. Творческий процесс постановочной работы заменяется формальным составлением программы на основе ритма. Примитивное отношение к музыке рождает в фигурном катании уничижительный для нее термин – «музыкальное сопровождение». Чайковская убирает сопроводительную функцию

музыки и определяет для нее главную роль.

«Для меня и моих учеников, – пишет она в те же 70-е годы, – первой и важнейшей составной частью танца является музыка».

Прежде всего она уделяет большое внимание поиску музыкальных произведений, пытаясь вырваться из однообразных ритмов, особенно принятых в танцах на льду.

«Холодность и вялость», принятую в традиционных танцах на льду, Чайковская разрушает неожиданным выбором. Впервые в танцах на льду используется инструментальное произведение – «Озорные частушки» Родиона Шедрина.

Музыкальные композиции Чайковская подвергает тщательному профессиональному разбору. Впервые вводится понятие музыкального образа программы, на основе которого и создается вся композиция.

Резкой критике подвергается «несовместимость различных музыкальных произведений» в одной программе. Композиторы не пишут музыку специально для фигуристов, как это принято в балете. Поэтому присутствие в одной программе различных, часто не сочетаемых между собой музыкальных отрывков – отличительная черта того времени. Чайковская привлекает профессиональных звукооператоров, звукоинженеров, которые грамотно создают новую музыкальную ткань программы. Гармоничная целостность музыкальных композиций становится отличительной чертой всех её постановок.

Музыкальная реформа Чайковской способствовала прорыву в композиционной области. Прежде всего кардинально меняется сам метод постановочной работы. Программа не составляется из готовых комбинаций, а сочиняется на основе конкретной музыки. В своей книге «Узоры русского танца» Чайковская описывает случай, когда спортсмены пытались «по старинке» приспособить поставленную ею программу к новой, другой музыке. Однако взаимосвязь лексики и музыки была настолько органична, что данный подход стал невозможным.

С первых шагов своей творческой деятельности Чайковская как истинный художник стремится вырваться за пределы традиционных постановочных ходов. «С самого начала, – пишет она, – было решено никогда не повторять то, что исполнено другими спортсменами».

Чайковская не случайно заостряет внимание на этой проблеме, так как заимствование, использование чужих постановочных находок было и оста-



На тренировке с Натальей Линичук и Геннадием Карпоносовым.

ется обычной практикой в фигурном катании.

Прокладывая свою дорогу в творчестве, Чайковская выдвигает программные лозунг: «Никаких банальных поз! Только свое. Создавать. Создавать. Создавать!».

Такой подход способствует расширению лексического языка, появлению новых элементов и композиционных решений. В качестве примера можно привести знаменитый «круг Пахомовой», где впервые был использован прием повтора, впоследствии растрогаиваемый многими фигуристами. Помимо повтора хореограф обращается к таким композиционным приемам, как контраст, контрапункт. Поиск интересного ракурса ведет к разнообразию пластических оттенков, где большую роль приобретают руки фигуристов.

Закон целостности и неделимости композиции достигается Чайковской при помощи изменения роли так называемых связок. Обычно программа фигуристов строилась по принципу «разбег – элемент – разбег». При таком подходе происходил лексический провал. Программа невольно распадалась на отдельные, не связанные между собой части. Чайковская усложняет связи между элементами и включает их в общую стилистику танца.

«Неразрывной цепи действий, мысли, чувства – вот чего мы добивались своими связками-элементами», – писала Чайковская. Позже она назовет изменение роли связок «главным новаторством» своей постановочной деятельности. И с этим нельзя не согласиться, особенно сегодня, когда мы наблюдаем современные программы, построенные по этому методу.

Со своей ученицей, чемпионкой мира Марией Бутырской.
Фото Виктора Ганчука



Взаимосвязь и согласованность элементов в композициях Чайковской соприкасаются с проблемой использования хореографической лексики в фигурном катании.

Очень часто этот аспект решался простым цитированием, при котором хореографический текст не всегда укладывался в рамки фигурного катания. Чайковская сразу определяет для себя главные специфические особенности фигурного катания. Это, прежде всего, скольжение и скорость. Если постановщики не учитывают их и «стараются сохранить балетные па, не видоизменяя и не приспособивая к требованиям новой сцены, – все они выглядят вставными, неестественными, ненужными». Обращаясь к хореографической лексике, Чайковская ведет тщательный отбор движений, которые можно под-

вергнуть «ледовой интерпретации».

Здесь хореографом намечаются два подхода. Первый – это когда движение можно приспособить к техническим особенностям фигурного катания, учесть всю специфику данного вида спорта. Второй путь – это когда «приспособление» невозможно, и в этом случае важно определить основную идею, характер движения, а затем воплотить его средствами фигурного катания. В качестве примера можно привести «Польку», поставленную Чайковской для танцевальных пар. В ней характер движений передавался не обычными для этого танца подскоками, а при помощи быстрой смены ног, сгибанием и разгибанием свободной ноги, поворотами партнерши. Нельзя не заметить, что прямое цитирование также используется постановщиком. Однако когда вся хореографическая лексика орга-

нично сочетается с фигурным катанием, данные цитаты не выглядят инородными вставками и воспринимаются оригинальными приемами, не нарушающими общую стилистику композиции. Такой была обводка в аттитюде на зубце конька в «Танго», грузинский ход на пальцах в «Лезгинке» и многие другие хореографические движения, перенесенные на лед без изменений.

Новизна и разнообразие лексического языка способствуют усложнению рисунка танца. Традиционные прямые линии и восьмерки, принятые в фигурном катании, заменяются рисунком, напоминающим «запутанный лабиринт», где нет места простым решениям. Ориентируясь на особенности ледовой сцены, Чайковская считает, что «рисунок танца в фигурном катании имеет несравненно большее значение, чем в балете». Огромное сценическое пространство, обозреваемое со всех сторон, ставит перед постановщиком фигурного катания более трудные задачи, чем в театре. Отсюда сложный витиеватый рисунок танца в её композициях, неожиданные противоположности фигуристов, внезапно ломающие направление их движения.

Композиционная реформа Чайковской, способствующая развитию лексики и рисунка, всегда имела в своей основе четкую драматургическую линию. Продуманный режиссерский замысел, предшествующий каждой её композиции, позволял выстроить логику драматургического развития не только в показательном номере, но и в спортивной программе.

Чайковской удалось, соблюдая специфику фигурного катания, развивая его технику и опираясь на строгие правила ИСУ, превратить композиции в средство художественной выразительности. «Технические элементы не самоцель, а средство для выражения чувств, мыслей, сути танца».

Чайковская впервые вводит в фигурное катание понятие «действенный танец». Построение композиций по закону драматургии с экспозицией, ярко выраженной кульминацией и развязкой – отличительная черта её постановок.

Вот как она описывает знаменитое танго «Кумпариста»: «Наступает кульминация танца, которая должна рассказать о высоком чувстве любви двух молодых людей, затем их танец идет к развязке – страстной и неотразимой».

Постановщиком впервые в фигурном катании используются такие театральные формы, как диалог и монолог. Традиционные дуэты «согласия» фигурного катания сменяются у Чайковской дуэтами «разногласия», где диалог это уже не мирная беседа, а спор,

и ведут его контрастные характеристики персонажей.

Для воплощения художественных идей хореографа фигурному катанию потребовался новый тип спортсмена. Помимо технического мастерства он должен быть выразительным актером, способным воссоздать художественные образы балетмейстера. Чайковская активно работает со спортсменами над художественными образами программы. Она ставит перед ними задачи актерского мастерства, тем самым формируя из них спортсменов-актеров.

Т.Тарасова и Г.Проскурин, Л.Пахомова и А.Горшков, В.Котин, М.Зуева, Н.Линичук и Г.Карпоносов и многие другие ученики Чайковской всегда обладали этим качеством.

Перечисленные выше элементы реформы Чайковской могут показаться сегодня, когда фигурное катание сделало гигантские шаги в своем художественном развитии, в чем-то традиционными. Поэтому чтобы оценить степень их новаторства, необходимо рассматривать реформу во взаимосвязи с определенным периодом времени, а именно с 60-70-ми годами, когда фигурное катание только проходило определенный этап своего художественного становления.

Реформа Чайковской оказала сильнейшее влияние на развитие не только отечественного, но и мирового фигурного катания. Несмотря на то, что реформа проходила в основном в рамках танцев на льду, её основные принципы были перенесены и на другие виды фигурного катания.

Эстетические идеи Чайковской были подхвачены и творчески переработаны многими тренерами и спортсменами. Их практическое воплощение мы можем наблюдать в современном фигурном катании, где гармоничный синтез музыки, хореографии и законов спорта является неоспоримым приоритетом программ.

Реформа Чайковской, направленная в будущее фигурного катания, еще в 70-е годы обозначила ряд проблем, которые успешно были решены в последующие годы.

Прежде всего, это касалось театральной формы фигурного катания. Критикуя традиционные балеты на льду, она предлагала создавать «театры фигурного катания», в которых могли выступать «выдающиеся спортсмены-фигуристы». Именно на таких принципах сегодня создаются театральные коллективы И.Бобриня, Т.Тарасовой, И.Авербуха.

Реформа потребовала решения многих вопросов, связанных с образованием специалистов фигурного катания. Чайковская считала, что помимо знаний в области тренерской работы им необходимо владеть навыками режиссера-постановщика. Эта идея Чайковской была осуществлена её ученицей Людмилой Пахомовой в 1979 году, когда на кафедре хореографии ГИТИСа было открыто для тренеров отделение балетмейстеров фигурного катания. В настоящее время художественным руководителем этого отделения является Елена Чайковская.

Проблему воспитания спортсмена-актера, выдвинутую Чайковской в 70-е годы, сегодня должна решить школа «Конёк Чайковской», где помимо спортивного образования дети будут получать и художественное развитие. Знания в области музыки, истории театра, актерского мастерства должны стать обязательными для каждого фигуриста.

Художественные идеи Елены Анатольевны Чайковской не ограничились рамками своего времени. Они вышли далеко за его пределы и на долгие годы определили развитие как балетного театра, так и фигурного катания.

Людмила ТАЖИРОВА

Фото из архива Е.А.ЧАЙКОВСКОЙ



С Людмилой Пахомовой
и Александром Горшковым.

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»

100 лет спустя:

PRO ET CONTRA

«Весна священная» началась со скандала. На парижской премьеры балета в Театре Елисейских полей зрители схлестнулись в битве «за» и «против». Скандал стал точкой отсчета нового театрального века. Странная красота ломаных, рваных звуков и движений пришла на смену гармонии классической. Кризисные предчувствия «конца века» оказались началом: впереди ждали две катастрофы, мировые войны, после которых мир так и не стал «прежним». «Весна», с ее непривычным эстетическим кодом, оказалась «оттепелью» перед будущим сломом традиционных гуманистических идеалов, наступающим переворотом привычной художественной системы, совершенным искусством модернизма.

К столетию «Весны священной» был опубликован ряд новых материалов: сборники, книги, статьи, документы. Роберт Крафт, композитор, писатель, многолетний друг и соратник Стравинского, который особенно поддерживал его в последние годы – не будь Крафта, мы никогда бы не услышали такие произведения, как «Агон», «Авраам и Исаак» и *Requiem Canticles* или другие поздние шедевры – опубликовал книгу «Стравинский: открытия и воспоминания» (издательство *Naxos*). А вслед за ней – эссе «100 лет: Игорь Стравинский и "Весна священная"» в Литературном приложении *The Times*, где изложил основные идеи, высказанные им в книге. Полемика вокруг «Весны» разгорелась с новой силой. Многие исследователи, специалисты по Стравинскому и истории «Русского балета», стали опровергать «крамольные» утверждения Крафта. Так что история этого «юбилейного» вопроса получилась с интригой.

ПАРАЛЛЕЛИ: новые образы «конца века»

С трудом верится, что «Весну священную», а до нее — «Жар-птицу» и «Петрушку», написал композитор, которому было немногим больше двадцати лет, да еще и появились они, когда после смерти Иоганнеса Брам-

са прошло едва ли десять лет. Сочиненный за семь месяцев «Петрушка» (1911) возник неожиданно, вклинившись между замыслом «Весны» и его воплощением — «Весну» Игорь Стравинский рисовал в своем воображении еще в 1910 году, когда писал «Жар-птицу». По всей вероятности, эта идея у него возникла в декабре 1909: Александр Бенуа и Николай Рерих тогда убеждали композитора в достоинствах картин Микалоюса Чюрлениса. Они настаивали, чтобы в Санкт-Петербурге он посетил выставку темперной живописи литовского художника. Рерих, будучи сам художником, этнографом и крупным специалистом по дохристианским ритуалам славянских русских племен, только что закончил книгу о Чюрленисе. Эти художественные работы завораживали Стравинского — и одну из них, «Сонату пирамид» (1908), он кушил.¹

Крафт неожиданно проводит параллели между искусством Стравинского и Чюрлениса, литовского художника и композитора, родоначальника литовской профессиональной музыки, «абстракциониста», чье творчество сумело раздвинуть границы национальной и мировой культуры.

Чюрленис, по определению Бернарда Беренсона — абстракционист, что совершенно не помогает нам понять, как в своих работах художник использует эти странные формы, геометрические конгломерации, квази-реалистические деревья но, главным образом, что в его картинах создается ощущение движения ввысь. В июле 1961 Стравинский отправил литовскому художественному критику письмо, в котором подчеркивал, как трудно передать оригинальность этого искусства: «Совершенно не просто описать полет вырастающих вверх, вытянутых по направлению к горизонту рядов пирамид, который и является предметом этой сильной художественной работы». /.../ Несомненно, работы Чюрлениса оказали влияние на «Весну»; и то, что первые такты балета нота в ноту копируют популярную литовскую народ-

ную песню, конечно, не случайность.

Литовская народная мелодика и новая изобразительная гармония картин Чюрлениса в контексте «Весны священной» безусловно, важная ремарка, дополняющая ее аутентичную эстетику.

Ни один композитор никогда до этого не изображал древний ритуал, который открывает Бог Солнца, и завершает человеческое жертвоприношение, когда избранная дева-женщина затанцовывает себя до смерти.

СОАВТОРЫ: композитор и художник

«Весна священная» стала одним из первых и совершенных примеров творчества композитора, художника и хореографа. Спектакль впервые делался как авторская работа от и до, и все художественные компоненты были взаимосвязаны и дополняли друг друга уже в процессе создания.

Стравинский выбрал соавтором Рериха: он был единственным художником, обладавшим, среди прочего, исчерпывающими знаниями о языческой Руси. На премьеры «Весны» Жан Кокто отозвался о Рерихе довольно резко, назвал его «посредственным художником, чье оформление ослабило новаторский характер балета». Остальные критики высмеивали декорации Рериха, которым не доставало отличающих музыку диссонансов: «Облака плывут, словно тихие волны, и такой мягкий наклон у линии гор. В стилизованных костюмах Рериха нет и намека на ту жестокость, которая выражена в музыке». Стравинский тем не менее остался Рериху верен: на первой странице партитуры для фортепиано в четыре руки, опубликованной в 1921 году, он поставил его имя тем же шрифтом, что и собственное, этим выказав свое признание.

Соавторство композитора и художника было ключевым в художественной системе «Весны». Пусть даже более эстетически радикально настроенные современники визуальное решение Рериха

риха не приняли, история показала, насколько значительным оказался его вклад в театральную эстетику XX века.

26 сентября 1911 Стравинский писал Николаю Константиновичу:

«Я уже начал, со всей страстью и волнением, писать и делать наброски Введения для дудок и “Весенних гаданий”. Музыка выходит очень свежая и новая. В голове засел образ старухи в белчищем мехе. Она все время у меня перед глазами, когда я сочиняю.... Я вижу, как она выбежит перед группой, иногда останавливает, прерывает их ритмичные движения.... Я уже соединил ровным переходом [от девушки к молодым мужчинам] “Пляски щеголих” и “Весенние гадания”, чему очень рад».

ИСТОРИЯ: от замысла к спектаклю

Хронология сочинения «Весны» довольно запутанная. В ней переплетаются не только этапы создания, но и «выражения» авторства. Музыка, хореография и художественное решение оказывали в разной степени влияние друг на друга: на то, что создавали соответственно композитор, хореограф и художник.

В ноябре 1912, когда работа была завершена, он (Стравинский. — О.Н.) отправил редактору «Русской музыкальной газеты» письмо, в котором описывал «тайные ночные игры молодых девиц в священном холме. Одна из них избрана для жертвоприношения. Она входит в каменный лабиринт, в то время как другие девушки славят ее в диком, воинственном танце... Великая жертва — так называется Вторая часть — завершается смертью Избранницы, которую подтверждает мудрый старец...»

В своей работе я стремился передать ощущение близости человека и земли, близости жизни человеческих и почвы, и пытался найти, как это можно выразить в лапидарном ритме».

Важно, что между замыслом «Весны» и его воплощением вклинилась совместная работа Стравинского, Нижинского и Фокина — «Петрушка», в которой угадывались предвестия будущего балета, основой которого стал языческий славянский ритуал. Здесь наметились новые модернистские темы. «Петрушка», возможно, был одним из самых совершенных творений романтического балета Фокина, но образа мира на краю бездны создать в нем так и не удалось, ощущения *fin de siècle* в «Петрушке» не было.

ЛИБРЕТТО: композитор VS хореограф

«Весна» — первый и яркий пример сотрудничества композитора, художника и хореографа, но она же — яркий пример споров об «авторстве». Причем полемика эта не прекращается, время от времени споры накаляются с новой силой. И один из наиболее острых вопросов — авторство хореографии «Весны», до какой степени совершенно новый хореографический язык, придуманный Нижинским в этом балете, был самостоятельным художественным решением.

Вернемся к «Весне священной» и главному вопросу о хореографическом либретто, существование которого Стравинский настойчиво отрицал, очевидно, забыв о том, что он сам сделал для Нижинского полный и невероятно захватывающий анализ ритмической структуры и оставил обширные комментарии по поводу сценического действия. Рерих также составил нечто подобное, но эти записи были утеряны, а попытки Фокина Стравинский, с согласия Дягилева отверг, как скучные. Замечания самого Стравинского были сделаны буквально в последнюю минуту по просьбе Дягилева, когда стало очевидно, что Нижинский создать что-либо неспособен. Вот что со временем вспоминал Стравинский:

«Недавно обнаружилась партитура для фортепьяно в четыре руки, сохранившая мои пометки для Нижинского... Какое-то время — в промешутке между смертью Дягилева и ее случайным возвращением ко мне на аукционе в Лондоне 13 июня 1967 — ее владельцем был танцовщик Антон Долин».

В своих воспоминаниях Стравинский довольно нелицеприятно отзывался о Нижинском и его способностях, как хореографа. Причем, он всегда подчеркивал свое отношение. «Я должен прежде всего сказать с полной откровенностью, что мысль о работе с Нижинским меня смущала /.../. Отсутствие у него самых элементарных сведений о музыке было совершенно очевидным. Бедный малый не умел читать ноты, не играл ни на одном инструменте. Свои музыкальные впечатления он высказывал в самых банальных выражениях или попросту повторял то, что говорилось кругом. А так как собственные суждения он никогда не высказывал, приходилось сомневаться в том, что они вообще у него были. Проблемы в его образовании были настолько значительны, что никакие пластиче-

ские находки, как бы прекрасны они иногда не бывали, не могли их восполнить. Можно себе представить, как все это меня тревожило».² Хореографию Нижинского, как известно, Стравинский не принял. А вот спектакль, поставленный Мясиным в 1920 году, считал значительно большей театральной удачей. В своем эссе Крафт говорит о беспомощности Нижинского — постановка не давалась ему, премьера была под угрозой срыва. Не помогла даже поездка к Жаку-Далькрозу. Тогда-то Дягилев и попросил Стравинского составить свой вариант хореографического либретто, чтобы как-то выбраться из этой патовой ситуации. И далее Крафт приводит сам текст хореографического либретто Стравинского. Надо заметить, что воплотить его танцорам было бы крайне непросто.

Стравинский воспринял спектакль, поставленный в Театре Елисейских полей, удручающе. «Сочиняя “Весну священную”, я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров, движений, непосредственно воздействующих на зрителя без излишних форм и надуманных усложнений. Только финальная “Священная пляска” предназначалась солистке. Музыка этого фрагмента, ясная и четкая, требовала соответствующего танца, простого и легко схватываемого. Но и здесь Нижинский, хотя и уловил драматический характер этого танца, оказался беспомощным передать его сущность доступным языком и осложнил его по оплошности или по недостатку понимания».³

Милисент Ходсон, американский историк танца и хореограф, в интервью газете *The New York Times* назвала предположения Крафта о хореографии Стравинского бредом. И творческое влияние Стравинского, по мнению исследователя, не было таким значительным, как преподносит это Роберт Крафт. Но Крафт дает вполне определенный ответ.

Ошибался даже Джордж Баланчин, когда говорил, что «Весна» — не балет для сцены, и хореография не может создать образы, которые бы соответствовали музыке Стравинского; из хореографического либретто Стравинского очевидно, что единственно возможным хореографом был сам композитор. Остается только надеяться, что еще до того, как мы отметим следующую столетнюю годовщину, балет будет поставлен согласно его видению.

РАЗОБЛАЧЕНИЯ: а был ли мальчик

Но бурю полемики вызвали не утверждения Крафта о значительной доле творческого влияния Стравинского на балет «Весна священная». Мир музыки и балета возмутило его заявление о гомосексуальных связях Стравинского, которые пришлось как раз на период написания партитуры «Весны». Казалось бы, какое нам дело до сексуальной жизни композитора? С его смерти прошло более 40 лет. Но, безусловно, в контексте главной партитуры XX века, балета, который предложил искусству переосмыслить традиционные представления о гендерных ролях, мужском и женском начале, этот вопрос важен.

Обозреватель *The New York Times* Захарий Вульф так комментирует эти утверждения Крафта: «Если подтвердятся гомосексуальные предпочтения Стравинского, для исследователей это может стать ключом к тому, чтобы пересмотреть роль гомосексуальной аудитории в истории "Русского балета", а также переоценить причины такой сильной антипатии Стравинского к Нижинскому, хореографу "Весны священной", и на протяжении долгого времени – любовнику Дягилева. Это даст простор для новых трактовок "Весны", ведь сюжет балета – когда старцы смотрят, как девушка затанцовывает себя до смерти – обычно понимался как чисто гетеросексуальный». В своей книге Крафт пишет, что «бомбой /.../ стало открытие: главный бисексуальный опыт Стравинского пришелся на "Весну священную", которую в основном рассматривают как совершенный образец мужского начала в музыке, сопоставимый с творчеством Вагнера».

Высказанные Крафтом положения встретили ряд серьезных опровержений в кругах западных исследователей. Причем Крафт не в первый раз оказался в центре полемики. Стефан Уолш, профессор Кардиффского университе-

та в Уэльсе и автор популярной двухтомной биографии композитора, написал, что «Крафт уже преуспел в деле воссоздания истории». Он сказал, что Крафт, как редактор, переписал дневники Веры Стравинской и подтасовал письма композитора в трех томах «Избранной переписки».

Уолш так и не сумел найти доказательств любовным связям с мужчинами. «Нигде в переписке Стравинского – из того, что я прочитал на русском, французском, английском и немецком – нет ни намека на сексуальный подтекст, и, конечно, нет никакой гомосексуальной подоплеки», – сообщает Уолш газете *The Los Angeles Times*.

Тамара Левиц, редактор книги «Стравинский и его мир», вышедшей в минувшем году в рамках ежегодного музыкального фестиваля Бард-колледжа, штат Нью-Йорк, написала об этих разоблачениях: «Крафт сослужил прекрасную службу и музыке, и Стравинскому. Правда, я всегда ловлю себя на том, что не просто страстно хочу его почитать и уважать, но также хочу внести коррективы в то, что он делает. Он ссылается на письма в основном известные, и вместе с тем переводит их неверно и небрежно цитирует – ищет в них то, чего нет».

В архиве Стравинского нет никаких доказательств, подтверждающих факт его любовных связей с Андреем Римским-Корсаковым, Деляжем или Равелем».

Левиц говорит, что в круг гомосексуалистов и лесбиянок Стравинский был вовлечен как художник, и что «Весну» совсем нельзя назвать «мужественной» работой, как определяет ее Крафт, поскольку «она стала главным художественным средством для высказывания феминисток в минувшем веке».

В качестве примеров Левиц привела работы Пины Бауш и Мэри Вигман. «Сексуальность Стравинского важна, поскольку он написал столько театральных работ, в которых представил

мужчин, женщин и трансгендерных людей в самых разнообразных вариантах. Для того чтобы понять эти образы – мы должны понять его. Стравинский редко представлял пол и сексуальность в традиционном смысле».

В конце интервью Крафт заметил, что полемика по праву снова разгорелась в связи с искусством Стравинского – так и должно быть.

ФИНАЛ: Стравинский и партитура

Эссе Крафт завершил историей о том, как в 1965 году телерадиокомпания CBS делала документальный фильм о Стравинском. Один из эпизодов, записанный на студии Стравинского в Кларансе, пришлось переснимать в Америке. В своем доме в Голливуде композитор дружелюбно беседовал с интервьюерами. Когда выключили камеру, он продолжил обсуждать музыкальные тонкости партитуры...

Стравинский подошел к фортепиано, открыл текст "Весны" и сыграл несколько отрывков. Он неожиданно остановился в "Весенних гаданиях", чтобы покритиковать музыку, отметил, что «акценты – вот по-настоящему новаторские элементы», и «высокие партии довольно неплохие, и басы вполне приемлемые, но в середине я мог бы найти что-нибудь поинтереснее». Он отрывисто ударил пальцами по оставшимся листам партитуры и сделал последнее замечание, забыть которое невозможно: «Есть здесь хорошие места, но при этом много страниц, которые меня не интересуют вовсе». И это человек, который в первую же нашу встречу сказал: «Музыка – величайшее богатство всех времен».

Споры, связанные с главной партитурой XX века, вряд ли прекратятся. А, значит, открытия «Весны», вероятно, еще предстоят.

Ольга НЕГУПСКАЯ

Примечания

1. Здесь и далее курсивом: *Craft R. 100 Years On: Igor Stravinsky on The Rite of Spring. // The Times Literary Supplement. June/19/2013.* Перевод О.Негупской.
2. Стравинский И. *Хроника. Поэтика.* С. 36.
3. Стравинский И. *Хроника. Поэтика.* С. 42.

Литература

Стравинский И.Ф. *Хроника. Поэтика.* М. Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
Международный фестиваль балета «Век "Весны священной" – Век модернизма». / Концепция издания

П.Гершензон, А.Ипполитов; Составители П.Гершензон, О.Манулкина / Литературно-издательский отдел Большого театра. М., 2013. 351 с., ил.
Craft R. 100 Years On: Igor Stravinsky on The Rite of Spring. // The Times Literary Supplement. June/19/2013.
Macaulay A. Changing the World, Step by Step. // The New York Times. May/23/2013.
Schultz R. Robert Craft Explains Writing About Stravinsky's Homosexual Affairs. // Los Angeles Times/ July/18/2013.
Woolfe Z. Doubts Greet Claims About Stravinsky's Sexuality. // The New York Times. July/17/2013.

Ключевые слова

Крафт, Стравинский, Весна священная, Дягилев, Нижинский, модернизм.

Keywords

Craft, Stravinsky, The Rite of Spring, Diaghilev, Nijinsky, modernism.

Краткая аннотация на статью

Предметом статьи стало эссе композитора, многолетнего помощника Стравинского Роберта Крафта, опубликованное в 2013 году в литературном приложении «Таймс» к столетию «Весны священной». Крафт открывает ряд, пусть спорных, но новых фактов о работе над партитурой балета, о взаимоотношениях Стравинского и Дягилева, Стравинского и Нижинского. Эссе вызвало большой резонанс на западе в кругах исследователей наследия «Русских сезонов» и творчества Стравинского. В статье приводятся фрагменты эссе в собственном переводе Ольги Нетупской, осмысляется, насколько они правомерны, а также приводится обзор откликов на этот материал западных исследователей.

Summary of article "The Rite of Spring" a century later: pro et contra

The essay of the composer Robert Craft, who assisted Stravinsky for many years, is taken as basics of the article. The essay was published in 2013 by "The Times" literary supplement. Craft gives a range of new, though controversial facts about how the work on the score went, he explores the relationship between Stravinsky and Diaghilev, Stravinsky and Nijinsky. The essay got a wide feedback in circles of Western researchers into Stravinsky's artistic legacy and history of "Russian Ballet". Parts of the essay are given in the article by Olga Netupskaya's own translation. The author reflects as well about its validity, and also here is given the range of Western researcher's feedback.

Коротко об авторе

Нетупская Ольга Михайлова, театровед, театральный критик. Окончила театроведческий факультет (курс Б.Любимова). Работала редактором в журнале «Страстной бульвар, 10». Печаталась в журналах «Новый мир», «Театр», «Вопросы театра». С 2007 года заместитель заведующего литературной части театра «Et Cetera» под руководством А.Калягина. С 2013 года редактор газеты «Et Cetera». Перевела на русский язык ряд материалов по истории «Русских сезонов», а также книгу А.Абелла «Беседы с великими композиторами». E-mail: netupskaya@mail.ru

About the author

Netupskaya Olga, theatre researcher and critic. Graduated the Faculty of Theatre History and Critics, Russian University of Theatre Arts (course mastered by B. Lyubimov). Worked as an editor in «Strastnoy Boulevard, 10» magazine. Appeared in magazines «Strastnoy Boulevard, 10», «Novy Mir», «Theatre», «Proscenium». Since 2007 was deputy literary adviser at the Moscow «Et Cetera» Theatre. Since 2013 is editor of the «Et Cetera» newspaper. Made Russian translation of several articles about «Ballets Russes», and the translation of a book by A. Abell «Talks with Great Composers». E-mail: netupskaya@mail.ru

**Арт-мастерская
Дебют
Театральный
салон**

В нашем салоне-магазине представлено широкий ассортимент товаров для различных видов танца, для театральных постановок, для шоу и карнавала, а также для занятий художественной гимнастикой.

Танец — это отражение жизни.
Танец — поэма, в ней каждое движение — слово.
Мара Хари

Театральный салон ДЕБЮТ
г. Москва, ул. Валовая, д. 32-75, стр. 2
метро «Добрынинская»
т. 8-499-237-49-42, 8-917-533-24-69
shop@salon-debut.ru
www.salon-debut.ru

Pas de deux a trois: К ВОПРОСУ ОБ ОДНОЙ ИЗ ЗАГАДОК первой петербургской постановки «ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА»

17 февраля 1894 года в Мариинском театре, в концерте «В память П.И.Чайковского», была впервые показана 2-я картина «Лебединого озера» (далее – ЛО) в постановке Л.И.Иванова.¹ В оригинальной версии адажио *Grand pas des cygnes* участвовали три героя Одетта, Зигфрид и оруженосец Бенно.² Один из рецензентов премьеры метко назвал этот номер *Pas de deux a trois*.³

В балетоведческой литературе введение второго кавалера объяснялось, как правило, почтенным возрастом исполнителя партии Зигфрида – П.А.Гердта. В 1894 году ему исполнилось 50 лет, и он, как считалось, уже не мог выполнять сложные поддержки.

Изучение авторского варианта номера, записанного в начале XX века по системе записи танца В.И.Степанова,⁴ заставляет отказаться от этого взгляда. «Белое адажио» в постановке Иванова не включало виртуозных поддержек. Более того, там, где поддержки были относительно сложнее (во 2-й и 3-й частях), партнером Одетты выступал Зигфрид. Бенно был задействован в 1-й и последней частях, где приемы дуэта ограничивались обводками и поддержкой балерины в партнерных позах. Основную нагрузку партнерства нес на себе именно Зигфрид.

С другой стороны, в 1890-е годы репертуар Гердта включал немало партий, в которых он выступал партнером балерины один, без помощи другого танцовщика. В сезон 1893/94 года на него были поставлены партии принца Шармана в «Золушке», в том числе, *Grand pas* с Золушкой и двумя ее сестрами,⁵ Франца в «Копелии», в том числе *Pas de deux* со Сванильдой,⁶ позднее – партии Яромира в «Младце» (возобновление 1896 г.),⁷ Иоритома в «Дочери микадо» (1897 г.),⁸ включавшие дуэты с героинями. В 4-й картине ЛО у Зигфрида – Гердта также был дуэт с Одеттой, исполнявшийся без участия Бенно.⁹

Все это однозначно доказывает: если бы Иванов хотел поставить во 2-й картине «чистый» дуэт – он бы смог это сделать. Следовательно, решение номера в форме трио имело иные причины, установить которые поможет рас-

смотрение его в контексте всей постановочной практики петербургского балета конца XIX – начала XX века.

Классические ансамбли, в которых главным героям «помогали» или заменяли их другие персонажи, встречались в почти каждом из шедших тогда балетов. В *Pas de six*, введенном Петипа в 3-ю картину «Эсмеральды» мужскую партию исполнял Гренгуар, хотя содержанием ансамбля являлись переживания героини, вызванные женитьбой Феба. В *Grand pas* 2-го акта «Спящей красавицы» партнершей Авроры-нереиды, наряду с принцем Дезире, была фея Сири (балерина исполняла адажио, опираясь на ее жезл). В «Царе Кандавле» (возобновление 1891 г.) *Pas de Venus* с Низией танцевал появлявшийся только в нем Гелазийус.¹⁰ Во 2-м акте «Тщетной предосторожности» (возобновление 1894 г.)¹¹ и в 3-м акте «Синей бороды»¹² партнерами героинь в *Pas de deux* выступали безымянные солисты. В *Pas d'action* 2-го акта «Раймонды» кавалером героини был, главным образом, один из трубадуров, тогда как с Абдерахманом она взаимодействовала в основном мимически. В 3-м акте «Волшебного зеркала» с принцессой-Метеором танцевал Зефир.¹³

Адажио *Grand pas de cygnes* выделялось тем, что в нем 3-й участник не был просто солистом или условным персонажем типа Зефира, и, в то же время, его включение в ансамбль не имело сюжетной мотивировки, как в случаях с феями Сири, Гренгуаром и трубадуром. Но и в этом отношении он имел аналог – *Pas d'action* Драгиниццы, Калькабрино, Сигалы и контрабандиста Робена во 2-м акте «Калькабрино». Содержанием номера являлось соблазнение Калькабрино Драгиниццей и ревность Сигалы.¹⁴ Хореографически же он настолько сводился к дуэту Драгиниццы и Робена, что исполнявшая балет М.Ф.Кшесинская в мемуарах вспомнила лишь Чекетти – Робена, как если бы речь шла о *pas de deux*.¹⁵

Введение дополнительных партнеров балерины являлось частным проявлением общей тенденции, прослеживающейся в постановках конца XIX – начала XX века. В них было мало дуэтов

главных героев и вообще дуэтных номеров без участия дополнительных персонажей.

Причины этого крылись, скорее всего, в состоянии техники дуэтного танца. Дуэт конца XIX века еще не знал виртуозных воздушных поддержек. Максимально возможным подъемом танцовщицы была посадка ее на грудь или на плечо кавалера.¹⁶ Преобладали же партнерные поддержки. Артист балета М.М.Михайлов, в молодости заставший основные балеты наследия в оригинальном виде, вспоминал, что адажио в них состояли, главным образом, из больших поз, изредка включая пируэты и невысокие подъемы.¹⁷ Хореографические нотации, описания адажио и фотографии свидетельствуют также о применении переносов балерины партнером, групп, в которых танцовщица откидывалась на руки кавалера, рыб-бок (см., например, фотографию А.П.Павловой и Г.Г.Кякшта в «Наяде и рыбаке»),¹⁸ поддержек, в которых партнерша прилегалась на бедро партнера (см., например, фотографию Леньяни и С.Легата в «Камарго»).¹⁹ По воспоминаниям Н.Легата, уже в конце 1880-х годов практиковались прыжки танцовщицы с разбегу в руки партнера.²⁰ Но даже при наличии этих приемов, лексика дуэта все равно оставалась достаточно ограниченной. Построение ее средствами серии адажио внутри спектакля неизбежно привело бы к их односторонности, потому балетмейстеры разными способами избегали «чистого» дуэта.

В числе таких способов было внесение в танцевальный эпизод действенно-го начала. В оригинальных постановках Петипа игровые моменты встречались очень часто. Даже свадебное адажио принцессы Авроры и принца Дезире в «Спящей красавице» включало мимические реплики героев.²¹ Но сквозное проведение действенных мотивов плохо сочеталось с техникой дуэтного танца: в поддержках кавалер почти неизменно оказывался позади балерины, что перекрывало возможность их взаимодействия. Для того чтобы преодолеть это противоречие балетмейстеры разделяли техническую и «содержатель-

ную составляющую партнерства, поручая первую не герою, взаимодействующему с героиней, а другому танцовщику. Персонажем подобного плана являлся и Бенно в ивановской постановке 2-ой картины ЛО. Передача ему части поддержек в буквальном смысле слова «развязывала руки» Зигфриду – позволяла ему вести в рамках адажио собственную игровую и пластическую линию.

Решением обозначенной задачи значение партии второго кавалера, однако, не исчерпывалось.

Его участие было оправдано логикой хореографического прочтения Ивановым музыки номера.²² У Чайковского в первых трех частях *Pas d'action* (так названо адажио в авторской редакции партитуры) мелодию ведет солирующая скрипка, в 4-й части к ней присоединяется виолончель. Иванов в соответствии с этим построил адажио на переходе от инструментального танца балерины при поддержке партнера – к любовному дуэту. Музыка трех последних частей номера позволяла воплотить

этот ход чисто хореографически. Во 2-й и 3-й частях виртуозным пассажирам скрипки отвечал столь же виртуозный танец балерины; кавалер здесь действительно лишь формально помогал партнерше. В последней части балеринская партия была менее насыщена лексически: Одетта останавливалась в больших позах, принц то поддерживал ее, то неспешно поворачивал, как бы любясь своей возлюбленной.

Музыка 1-й части номера не давала возможность сделать танец балерины таким же виртуозным, каким он был в средних разделах. Она диктовала балетмейстеру размеренную смену больших поз и медленных вращений. Требуемый контраст с 4-й частью обеспечивало здесь как раз присутствие дополнительного персонажа: Оно «сняло» со сцены отпечаток интимности, позволяло Одетте «сохранять дистанцию» по отношению к принцу. Перехода от кавалера к кавалеру, балерина продолжала собственный танец; на данном этапе адажио оба партнера были для нее равны.

Вся композиция в целом, основанная на смене трио «инструментального адажио», его – любовным дуэтом, и завершающаяся возвращением третьего участника, имела сюжетную логику. Общение Одетты и Зигфрида началось в присутствии Бенно. Затем они остались наедине, происходило чудо пробуждения любви: Одетта пластически «оттаивала», ее танец начинал светиться теплом и нежностью. После этой метаморфозы в отношениях героев Бенно вновь присоединялся к ним – действие переключалось во внешний план, влюбленные Одетта и Зигфрид возвращались в реальность.

Таким образом, введение в адажио *Grand pas des cygnes* Бенно не было вынужденной уступкой Иванову случайным обстоятельствам. Оно имело собственную хореографическую и драматургическую логику и еще раз демонстрировало присущее ему умение наполнять сложившиеся приемы внутренним смыслом, использовать их как естественное средство выражения содержания эпизода.

Андрей ГАЛКИН

Примечания

1. Ежегодник императорских театров. Сезон 1893 – 1894 гг. – СПб: Типография императорских театров, 1895. – С. 253. (Далее при ссылках на «Ежегодник...» – ЕИТ с указанием лет).
2. Там же, с. 209.
3. Wiley R.J. Tchaikovsky's ballets. *Swan lake, Sleeping beauty, Nutcracker*. – Oxford: Clarendon Press, 1985. – P. 263.
4. Tchaikovsky, Petr Il'ich, 1840–1893. *Swan lake*. MS. [in the hand of Nikolai Sergeev?]; [n.p.] 1905. 69s. (210p.) *Choreographic score, including description of mime for all acts and ground plan for waltz in the prologue*. Choreographers: Marius Petipa and Lev Ivanov: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/24823810>, свободный. – Загл. с экрана. (Далее при ссылках – Хореографическая нотация балета «Лебединое озеро»).
5. ЕИТ 1893/94. – С. 244.
6. Там же, с. 252.
7. ЕИТ 1896/97. – С. 236.
8. ЕИТ 1897/98. – С. 244, 250.
9. Хореографическая нотация балета «Лебединое озеро».
10. ЕИТ 1891/92. – С. 168.
11. ЕИТ 1894/95. – С. 198.
12. ЕИТ 1896/97. – С. 257.
13. ЕИТ 1903/04. – С. 117.
14. Юзенков С.Б. Калькабрино (1891). // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей. – Владимир: Фолиант, 2006. – С. 207 – 217. – С. 213 – 214.
15. Кшесинская М.Ф. Воспоминания. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. – С. 56.
16. Лопухов Ф.В. Хореографические открытости. – М.: Искусство, 1971. – С. 30.
17. Михайлов М.М. Молодые годы ленинградского балета. – Л.: Искусство, 1978. – С. 97.
18. В сб. Мариус Петипа.
19. ЕИТ 1900/01. – С. 185.
20. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. – С. 76.
21. Tchaikovsky, Peter Il'ich, 1840–1893, composer. *Sleeping beauty* [Choreographic work: Petipa] [Спящая красавица]: Stepanov dance

notation score: autograph manuscript, undated. MS Thr 245 (204).

Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

[Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/48731881?n=10>, свободный. – Загл. с экрана.

22. Описывается по хореографической нотации балета «Лебединое озеро».

Ключевые слова: Лебединое озеро, Лев Иванов, Мариус Петипа, петербургский балет конца XIX – начала XX века, система записи танца В.И. Степанова.

Key words: The Swan Lake ballet, Lev Ivanov, Marius Petipa, St. Petersburg's ballet of 1890 – 1900, Stepanov dance notation system.

Краткая аннотация к статье: Статья посвящена адажио *Grand pas des cygnes* из второй картины балета «Лебединое озеро». Автор анализирует постановку Л.И. Иванова, основываясь на материале хореографической нотации балета, выполненной по системе записи танца В.И. Степанова в начале XX века.

Оригинальная хореография рассматривается в контексте всей постановочной практики петербургского балета 1890-х – начала 1900-х годов.

Summary of article: The article «*Pas de deux a trois: Revisiting the mysteries of the first St. Petersburg direction of the "Swan Lake" ballet*» is about adagio *Grand pas des cygnes* from 2nd scene of The Swan Lake ballet. The author analyses Lev Ivanov's production in the basis of the Stepanov dance notation score (made in the beginning of XX century). The original choreography is analyzed in the context of practice of St. Petersburg's ballet of 1890 – 1900.

Коротко об авторе: Галкин Андрей Сергеевич, балетный критик, аспирант Московской государственной академии хореографии (Научный руководитель – Е.П. Белова – кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения МГАХ).

E-mail: An_g_asp@bk.ru

About the author: Andrej Galkin – ballet critic, postgraduate student of Bolshoi Ballet Academy (Academic advisor – Ekaterina Belova, PhD – art criticism, professor of department of choreography and art criticism).

E-mail: An_g_asp@bk.ru

ПРОФЕССИОНАЛИЗМ

как помощник РОЖДЕНИЯ СМЫСЛА



«Зеро» (хореография Наннин Линнинг).

Первый фестиваль современной хореографии Context, организованный Diana Vishneva Foundation, состоялся в ноябре 2013 года в модном московском «Гоголь-центре» и взял верную ноту, прозвучавшую в этом году еще увереннее и громче: превращение хореографического фестиваля в светское мероприятие (в театре имени Моссовета 26-29 ноября 2014 года наблюдалось повышенное скопление финансово-политического истеблишмента и дорого одетой публики), показ тех коллективов или тех спектаклей, которые еще не показывались в Москве, большой образовательный блок, лаборатория хореографов с показом работ.

Фестиваль развивает пространство современного танца в России не с нуля, пространство понимания уже создано. Но очевидно, что фестиваль и уважаемое во всем мире имя Дианы Вишнёвой имеет все шансы ускорить процесс глобализации российского современного танца и осуществить его полномасштабное включение в мировой танцевальный контекст.

О том, что команда Context'а внимательно следит за российским фестивалем движением, говорит программа фестиваля: никаких пересечений в именах с московскими фестивалями «ЦЕХ», Чеховским, NET'ом, петербургскими Dance Open, Open Look, «Дягилев P.S.» и т.д., с гастрольными проектами. Только новое и качественное, современный танец – обязательно с базой классической техники. Задача работать с лучшими задает контекст фе-

стиваля, стремящегося успешно продавать билеты и готовить хореографов, способных обеспечить зрелище.

Это не моментальный процесс. Лаборатория молодых хореографов, работающая в рамках фестиваля, дает, пожалуй, основную пищу для размышлений о вкладе фестиваля в развитие современной хореографии. Урал-Константина Кейхеля и Екатерины Кисловой, Югра-Владимира Варнавы, Петербург-Лилии Бурдинской и Елены Кузьминой, Коми и Татарстан-Андрея Меркурьева – «происхождение» в мире современного танца непринципиально, но обращение к вопросу «кто у кого на что учился» складывает непредсказуемый и увлекательный пазл российского современного балета и танца.

Константин Кейхель, получив от фестиваля-2013 стажировку в роттердамскую академию танца Codarts, по-

казал работу «Ловушка сновидений», которая показала средний крепкий профессиональный уровень хореографа в настоящий момент, его рост. Исполняли «Ловушку» голландские танцовщицы, была использована музыка Г.Гурджиева к его балету «Битва магов» – на уровне заявки всё очень достойно. Одетые в черно-белое танцовщицы в пространстве черного кабинета работали с белыми рамками, в которые иногда можно войти, иногда невозможно, техника и язык высказывания оказались усредненными. Надежды на гурджиевскую музыку и «сакральные танцы» не оправдались: несколько минут танцовщицы стилизовали гурджиевские движения в дальнем углу сцены, не соблюдая сложной синхронизации и асинхронизации тела. Понятно, что хореограф владеет некоторым объемом знаний, но в целостности и запоминаю-

щуюся сценическую форму они еще должны уложиться.

Хореограф Владимир Варнава, в 2014 году удостоенный «Золотой маски» за спектакль «Пассажир», в 2013-м получил от фестиваля Соп-текст стажировку в мастерскую легенды современного балета Каролин Карлсон и показал юмористический дуэт «Сохраняйте спокойствие», в котором танцовщики Злата Ялинич и Александр Сергеев в одинаковых женских нарядах и при усах, «сохраняя спокойствие», менялись улыбками, полами и поддержками.

В этом году стажировки от фестиваля получили хореограф, худрук петербургской школы танца Bye-bye, ballet! Лилия Бурдинская с 10-минутным балетом «Лес» и ведущий солист балета Большого театра Андрей Меркурьев с зарисовкой «Живая реальность». Андрей Меркурьев только начинает как хореограф. По приглашению «Вишневафест» молодой хореограф Меркурьев едет на стажировку в тель-авивский центр современного танца «Сюзан Дальяль». Лилия Бурдинская, несмотря на большую учебу (Школа классического



«Живая реальность»
(хореография Андрея Меркурьева).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Злата Ялинич
и Александр Сергеев.
«Сохраняйте спокойствие»
(хореография
Владимира Варнавы).

танца Николая Легата в Англии, школы The Place, Kent University, участие в постановках Мерса Канингэма и Триши Браун), показала работу «Лес», в которой главными стали пятнистые костюмы и красивые объемные маски из цветного бисера, полностью закрывающие лицо. Их для танцовщиков Лилия связала сама. Увлечшись масками, она не успела сочинить интересную хореографию. Дизайнерски одетые танцовщики тревожно и невнятно качаются на ветру музыки Мередит Монк. «Хореограф ин-

сталляций» – определяет себя Лилия, но при таком определении можно вспомнить работы другого художника, Билла Виолы, глубоко занимающегося хореографией инсталляций.

Еще один участник лаборатории, экс-танцовщица балета Бориса Эйфмана, педагог академии Бориса Эйфмана Елена Кузьмина показала балет «Меганом», выразив в нем свою боль от событий в Украине и ситуации с Крымом, сохраняя стилистику и эстетику пластического кода эйфмановских балетов и

привнес в программу фестиваля публицистическую ноту.

В основную программу фестиваля-2014 вошли выступления немецкой компании Gauthier Dance, NDT-II, израильского коллектива Ate9 dANCECOMPANY, Ballet Preljocaj, NANINELINNING.NL и выступления самой Дианы Вишнёвой. В выступлениях штуртартской Gauthier Dance есть театрализация, интерес к сюжету, чувствам людей и большой арсенал современных средств для их выражения. Сильная техника плюс высокая эмоциональность характеризуют выступления Gauthier Dance, показавших номера разных хореографов, не только создателя коллектива Эрика Готье: «Во весь опор» (Александр Керрудо), «Балет 101» (Эрик Готье), «Свободный удар» (Роберто Скафатти), «Вражда» (Казтано Сото), «Диван» и «Розовая вишня и цвет яблоки» (Иидк Галили), «Шесть танцев» (Иржи Килиан).

Яростная, изобретательная и точная сила выступления NDT-II еще раз подтвердила, что современный танец – один из инструментов человека для выхода в открытый космос, для воплощения сильной души. Органка звучаламиных фраз, работа с паузами и взрывами энергии, тихое лирическое cameo – поллучасовой балет I new then Йохана Ингера на музыку Вана Моррисона рассказывает о том, что если тело прекрасное обучить и использовать на полную

«Ловушка сновидений»
(хореография Константина Кейхеля).



катушку, оно становится катапультной для путешествия в высших сферах, как бы эзотерически это ни звучало. Четырехминутка «Ставни заперты» в постановке руководителей NDT Соль Леон и Пола Лайтфута создана на стихотворение Гертруды Стайн «Если бы я сказала ему», которое звучит в её исполнении, также демонстрирует мастерство, которое позволяет обозначать тонкий психологизм. Упругая работа коротких мышц в коротком стихотворении дает насладиться повторением затейливого пластического кода вслед за затейливым реверсом звучащего слова.

Голландский хореограф Наннин Линнинг сочинила спектакль «Зеро», фантазируя одновременно о конце и начале цивилизации. В свете параллелей конца и начала хореография окрашена и светом надежды на будущее, тогда её плавность читается как нежность и накопление сил для будущего, и тоской неотвратимого умирания, и тогда текучесть движения приобретает оттенки угасания. Ответственность за свое высказывание и личная включенность 10 артистов в поставленную хореографом задачу отмечают эту постановку в программе Context'а-2014.

Постановок, в которых приняла участие сама Диана Вишнёва, ждали с особым вниманием. Диана станцевала хореографию Ханса ван Манена в балете «Старик и я», дуэт с Андреем Меркурьевым в балете Пола Лайтфута и Соль Леон «Объект перемен» и соло Марко Гёке «Убитый». «Объект перемен», формальная изящная игрушка,

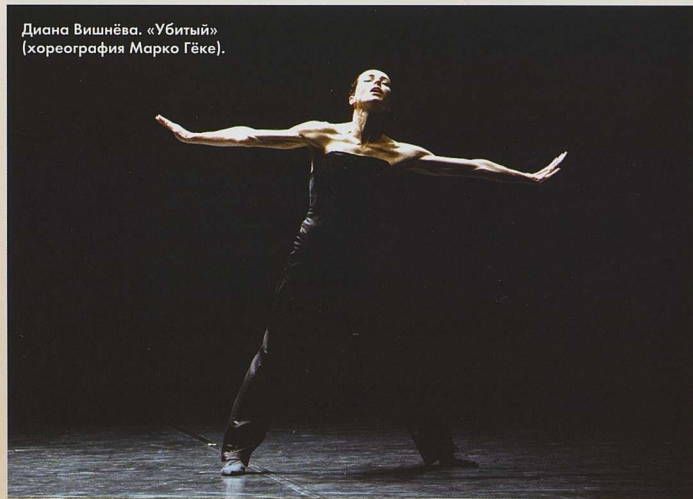
развивается на красном ковре, за который девочка в белом (Вишнёва) и её партнер (Меркурьев) не хотят выходить – это их ковер-самолет, Ноев ковчег, площадка для танго их жизни. Ограниченность пространства увеличивает интенсивность переживаний и фокусирует драматический талант Дианы Вишнёвой.

«Убитый» был прочувствован как антивоенная лирико-драматическая элегия памяти павшим: не важно, за чью идею погиб убитый, но хореограф и балерина донесли гнев, трепет, ужас, смирение и стремление понять самое главное, сгущенные в коротком моменте, предшествующем ничто. В трагическом дуэте «Старик и я» женщина в

расцвете лет дразнит старика, который слишком хорошо знает, что старик, и долго не отвечает на страстные и продуманные заигрывания. Возникающее адажио мучительно коротко и полно знанием о том, что оно последнее, шаги в разные стороны полны взрывчаткой разнонаправленного движения «вместе» и «прочь». Диана Вишнёва и Эрик Готье станцевали «Старика» немного на вырост: этот дуэт, поставленный ван Маненом в 1996 году на возрастную труппу NDT-III (закрытую в 2006-м), им можно танцевать еще много лет, и он будет набирать градус.

Context отличает четкий прицел на профессионализацию российского со-

Диана Вишнёва. «Убитый»
(хореография Марко Гёке).



временного танца, стремление к слиянию «улиц и дворцов», интерес к танцу, работе мышц, красоте танцующего тела, амбиция стать главным фестивалем современной хореографии в России. Продуманная организация сочетается с атмосферой открытости, свойственной молодым фестивалям, – хочется пожелать её сохранить. Весь спектр задач нового фестиваля еще не определен, но Диане Вишнёвой во главе Context'a, похоже, подвластно всё.

Уважение к зрителю, среди прочего, было проявлено качественным буклетом, составленным руководителем пресс-службы «Вишнёва-фест» Ксенией Тимошкиной. На фестивале много разговаривали друг с другом, интересовались мнением зрителей, имевших возможность задать вопросы всем организаторам фестиваля во время продолжительного public talk'a с Дианой Вишнёвой и во время круглого стола «Современный танец в российских широтах».

Говорят участники фестиваля:

Сэмюэль Вюрстин, куратор фестиваля Context, худрук Rotterdamse Danscademie, директор Holland Dance Festival в Гааге: «Педагоги ищут новые пути, экспериментируют, и благодаря этому происходит развитие танца. У меня никогда нет ощущения, что мы нашли правильную форму для подготовки современных танцовщиков, формы их обучения никогда не кажутся полными. К тому же трудно анализировать процесс, находясь внутри него. Трудно не из лени думать о том, что такое современный танец в 2014 году, но именно из-за того, что мы внутри процесса».

Андрей Меркурьев: «Нам, русским, есть что сказать в современной хореографии. Наша история не так проста. Сегодня мастерство NDT вызывает безграничное уважение, у этой армии надо учиться трудоспособности. Но они не станцуют нашу «Спящую», наше «Лебединое озеро», у них другой почерк. Если мы сами будем учиться друг у друга, будем внимательны друг к другу – мы будем сильнее. Вот я иду в метро – переод мной река людей, согнувших спины, уставших. И я иду такой же поникий. Но говорю себе: «Ты же артист, выпрямись!» – и выпрямляюсь. И говорю спяне впереди: «Спасибо за урок».

Диана Вишнёва: «Я хочу этим фестивалем создавать будущее России. Работы, поставленные в рамках лаборатории фестиваля, мне кажутся интересными, с нетерпением жду новых. Вижу рост, вижу смелость. Это самое важное. С участниками лаборатории хореографов мы поедем в Роттердам, в Цюрих, поедем везде, где можно



Диана Вишнёва и Андрей Меркурьев.
«Объект перемен» (хореография Пола Лайфута и Соль Леон).

учиться современному танцу. Подводить итог сейчас ни к чему. Состояние современного балета в России печально. К нему нет элементарного внимания, любви. Фестиваль возник как раз для того, чтобы увидеть, что происходит, и понять, как помочь. Мне это очень интересно.

Многое уже делается – когда я начала, о современных постановках в балетных театрах нельзя было думать. Пределом мечтаний было потанцевать в известных работах известных хореографов. Сегодня во многих крупных театрах страны есть малые сцены для малых форм. Со сложностями, но движение вперед есть.

На нас обратили внимание чиновники, это тоже определенное становление. Вот вы говорите «нужен центр современной хореографии». Конечно. Но чтобы центр построить, нужно большое скопление энергии... Не так это просто сделать. Пока новости такие – со следующего года нас возьмет на баланс город.

Главное, что волнует меня на фестивале моего имени, то, что я могу дать кому-то шанс в рамках лаборатории хореографов – ведь мне тоже кто-то помогал. Мне приятно видеть такой отклик, такой энтузиазм. Еще немного странно, что фестиваль моего имени уже живет отдельно от меня, и я – полноценный участник фестиваля своего имени...

Как для танцовщицы мне важно найти хореографа и станцевать что-то новое. Ничто тебя так не раскроет и не даст познать себя в профессии и по-че-

ловчески, как интересный хореограф. Когда начинаешь работать с хореографом, важно раствориться в работе, стать пластилином, материалом, до тех пор, пока хореограф не скажет «ты овладела моим языком». Собственная эмоция родится через становление задачи хореографа. Самый большой комплимент, какой можно получить, – «тебя можно выставлять в музей моего стиля».

Поворотный момент обращения в современный танец для меня произошел, когда я станцевала Марту Грэм. Хранители её методики предупреждали, как это может быть травматично, но я убеждена: чтобы говорить современным телом о сегодняшнем дне, надо обращаться к истории. Мой педагог, Людмила Ковалёва, поверившая в меня, благодаря которой я и училась в балетной школе, говорила мне, что балет – не прыжок, не пируэт, в каждом движении должен рождаться смысл. Эта мысль важна для меня, и много вопросов и ответов я нахожу через танец.

В 2014 году Context уделил больше внимания образовательному блоку, который был бесплатным. Всё это расширение контекста. Слово это, означающее «соединение», «сплетение», «связь», постоянно возникало в разговорах Дианы Вишнёвой с генеральным продюсером фестиваля Алексеем Бокковым и укрепилось в названии естественно.

Екатерина ВАСЕНИНА

Фото предоставлены
пресс-службой фестиваля Context

«Чистое, хорошо освещенное место»
(хореография Александра Гурвича).
Танц-компания «ОКОЁМ»,
Екатеринбург.

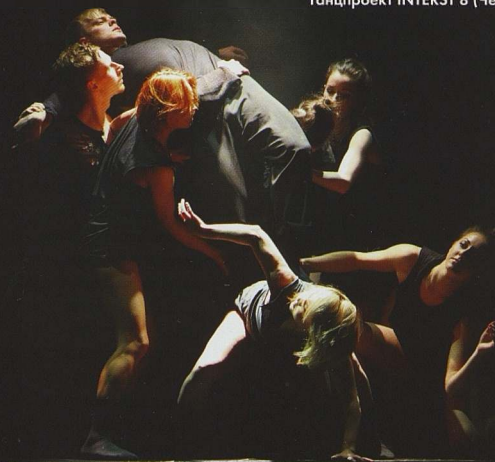


ЧИСТОЕ, ХОРОШО ОСВЕЩЕННОЕ МЕСТО

Так назывался спектакль танц-компании «ОКОЁМ» Екатеринбургского гуманитарного института, показанный на шестом фестивале современной хореографии «На грани». В аннотации к спектаклю сказано, что у каждого человека есть такое место, куда он с удовольствием стремится, в реальности или в мечтах. С течением времени это название приобрело для меня несколько обобщенный смысл: для любителей современного танца Екатеринбург это и есть такое чистое, хорошо освещенное место.

Современная хореография на Урале имеет давние традиции. Во всех крупных городах Перми, Екатеринбурге и Челябинске она зародилась практически с момента её появления в нашей стране, а это уже более 20 лет. Можно сказать, что лидировал все эти годы Екатеринбург. Именно здесь появился самый радикальный по тому времени коллектив - театр «Провинциальные танцы», именно здесь вот уже шесть лет существует фестиваль современного танца «На грани». Он собирает пограничные художественные явления: по содержанию, по жанрам, по средствам выразительности. К тому же название фестиваля отражает и евразийское положение Екатеринбурга, расположенного на границе между Европой и Азией, а вместе с тем и экстремальное положение российского contemporary dance, зачастую существующего на грани выживания.

«Крупницы правды» (хореография
Стефании Томассен, Дания).
Танцпроект INTERST 8 (Челябинск).



Инициатива создания его принадлежит директору театра музыкальной комедии Михаилу Сафронову, который последовательно и упорно вот уже много лет поддерживает современную хореографию. Много лет назад он пустил под свой кров «Эксцентрик-балет» Сергея Смирнова и дал ему возможность полноценно развиваться. Поэтому совсем не случайно именно здесь и возникла идея создания фестиваля со своей экспериментальной позицией. Все эти годы бессменным арт-директором фестиваля была и остается балетный критик Лариса Барыкина.

Если попытаться просмотреть программы всех прошедших к настоящему времени фестивалей, то очень трудно будет выделить какую-либо генеральную линию или устойчивую тематику. Основной характеристикой его, пожалуй, будет разнообразие. Это и является творческим лицом и своеобразием фестиваля. За прошедшие годы здесь были представлены труппы и хореографы широкого спектра танцевальных стилей - от именитых зарубежных и российских до еще мало кому известных. Изначально одна из главных целей организации фестиваля и заключалась в открытии новых имен. И их за прошедшие шесть лет было сделано немало. Здесь звучали и но-

вые имена, и проявлялись с новым голосом уже известные.

«На грани» принципиально не конкурс, и в этом, возможно, его самое большое преимущество. Он был организован и существует как форум художественного общения. В последнее время Екатеринбург всё более уверенно заявляет о себе как о некой столице этого вида искусства. Свидетельством тому послужил уже третий фестиваль, состоявшийся в 2011 году, когда из двух десятков названий программы восемь были премьерными. Одним из значительных событий того года стал спектакль Московского театра-студии современного танца «Едоки», хореографом-постановщиком которого была Екатерина Кислова, получившая свое образование в другом уральском городе – Челябинске. Этот спектакль был также отмечен национальной премией «Золотая маска».

Стоит обратить особое внимание на то, что дважды фестиваль имел статус регионального, и об этом стоит поговорить особо. Таковым был четвертый фестиваль в 2012 году. И по мнению арт-директора фестиваля Л. Барыкиной, это было отнюдь не снижение статуса, а возможность в очередной раз подтвердить, что Урал как никакой другой регион богат на таланты в современном

танце. Он стартовал данс-проектом эксцентрик-балета Сергея Смирнова «Эскизы». Само название говорит о том, что это не законченная программа, а лишь некоторые её готовые фрагменты. Кроме хозяев в «Эскизах» приняли участие театры танца «Рандеву» (Ирбит), «Танцующие человечки» (Екатеринбург), «Балаганчик» (Москва).

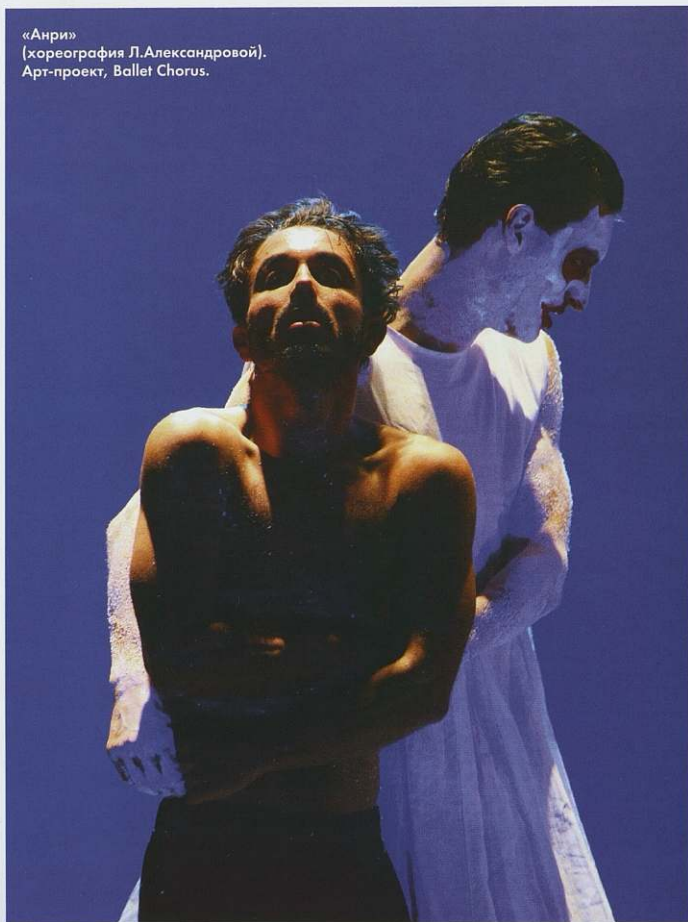
Четвертый фестиваль был примечателен еще и тем, что на нем прошел показ видеофильмов, предоставленных французами, а еще он обозначен открытием новой сцены театра музыкальной комедии, которая на все последующие годы станет основной площадкой фестиваля, её камерность, как никакое другое помещение, способно поддержать атмосферу искренности, интимности диалога исполнителей и зрителей.

Шестой по счету фестиваль стал во многом особенным. Вообще любой фестиваль можно назвать особенным, потому что буквально на каждом было то, что не случилось на предыдущих. Так вот особенность шестого состояла в том, что в нем не участвовали основные уральские коллективы: Театр Е. Панфилова (Пермь), «Провинциальные танцы» (Екатеринбург), муниципальный театр современного танца (Челябинск) по причине занятости больших площадок в городе, а наши классики не уместаются на малой



«Поцелуй меня дважды» (хореография Елены Пришвицкой и Владислава Морозова). Челябинский театр современного танца.

«Анри»
(хореография Л.Александровой).
Арт-проект, Ballet Chorus.



сцене. И тем не менее его программа оказалась весьма насыщенной. Это говорит о том, что современный танец на Урале не просто существует, но и развивается. Не закончили еще свое существование признанные фавориты, а уже готово следующее поколение. Это и театр 27/1 (Екатеринбург) со спектаклем Ксении Михеевой «Много больше, чем это возможно», Это и танцпроект INTERST 8 (Челябинск) со спектаклем «Крупницы правды» в постановке датского хореографа Стефани Томассен, это Minoga dance company со спектаклем Sospit choice в постановке Ильи Манылова, это и работы молодых выпускников факультета современного танца Гуманитарного университета Екатеринбург: Людмила Курилова с работой «Там, где беспокойно», Светлана Снегирева с постановкой «Полет времени», Анна Щеклеина и Александр Фролов с произведением «Предчувствие».

О факультете современного танца гуманитарного университета нельзя не сказать несколько особых слов, и они

касаются не только этого факультета, но и, возможно, новых тенденций в российском contemporary dance. Все их работы дышали свежестью воплощения. Внешне, пожалуй, новизной они не отличались, но внутренне чувствовалась свежая струя. Это касалось драматургии произведений, самого способа организации хореографического материала, а еще интонацией, от которой исходила искренность, естественность, возможно, простота изложения, но не хореографии. Ушла свойственная раннему российскому contemporary надрывность, острота, заумность. И особенно ярко эта тенденция была заметна в спектакле Александра Гурвича «Чистое, хорошо освещенное место».

Закрывался шестой фестиваль спектаклем «Анри», поставленный хореографом и режиссером Л. Александровой. Произведение, созданное действительно «на грани». На границе нескольких видов искусства: театра, музыки, хореографии. В нем принимает участие хор театра мюзикомедии, артисты теат-

ра, а также специально собранные через кастинг танцоры. Он создан на границе жанров и средств выразительности и представляет собой дитяще универсальности, объемности и многообразия. Правда, по содержанию и образу главного героя многогранность несколько снижается. В основном это был рассказ об одной стороне жизни героя Анри де Тулуз-Лотрека, о его страданиях и постепенной деградации.

Спектакль состоял из отдельных эпизодов, затрагивающих детские годы художника, его непростые отношения с отцом и трогательные с матерью, но больше всего с женщинами, его окружающими. Неслучайно поэтом на заднике как эпитафия к повествованию висело изображение женской ноги в стиле и манере самого художника, а точнее, увеличенный эпизод из его творения.

Помимо основной программы, основанной на демонстрации спектаклей, фестиваль предполагает и осуществляет перформансы, hip-hop-вечеринки, просмотры фильмов и экспериментальных работ в так называемом открытом пространстве. Вот здесь и происходит настоящая лаборатория всевозможных поисков.

Особо следует сказать о работе круглого стола, организующего дискуссии по проблемам современного танца, который стал постоянно действующим опять же после четвертого фестиваля, и теперь это уже обязательная часть программы, в связи с чем фестиваль часто посещают не только хореографы, но и арт-менеджеры, руководители арт-объединений и просто заинтересованные в этом искусстве любители. Для многих именно круглый стол является самым интересным мероприятием. Новая хореография в России существует уже более 20 лет. К настоящему времени накопился весьма приличный художественный опыт, который, естественно, требует своего осмысления. Конечно, этот вопрос возникал и обсуждался на конференциях, часто бывает на семинарах, но «На грани» нет ни докладчиков, ни учителей, здесь всё происходит на принципах свободного общения и вербальной импровизации. Причем обсуждение бывает как продолжение фестивального дня, буквально рядом с самим художественно-творческим процессом, как анализ того, что в этот день было на сцене. А так как награжденных и не награжденных здесь просто нет и за словами каждого нет резолюции, то и обсуждение носит свободный характер.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ, Челябинск
Фото Игоря ЖЕЛНОВА
Фото предоставлены дирекцией
фестиваля «На грани».



ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС Артистов балета и хореографов НОМИНАЦИЯ:

«Современный танец в музыкальном театре»

УЧРЕДИТЕЛИ КОНКУРСА

Правительство Российской Федерации
Министерство культуры Российской Федерации

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ О КОНКУРСЕ

Конкурс проводится с 20 по 30 ноября 2015 года среди учащихся старших классов хореографических учебных заведений, а также исполнителей, профессионально работающих в танцевальных коллективах по 2-м возрастным категориям:

1. Младшая возрастная группа
с 16 до 19 лет.

2. Старшая возрастная группа
с 19 до 30 лет.

Проведение конкурса состоит из двух этапов:

Первый этап – отборочный тур по видеозаписям участников различных федеральных округов России.

Второй этап – финальный, состоящий из I и II туров, который состоится в Москве.

УСЛОВИЯ КОНКУРСА

Конкурс проводится **по двум разделам:**

1. Солисты и дуэты

2. Ансамбли (трио, квартеты)

Организатор конкурса – Российская государственная концертная компания «СОДРУЖЕСТВО» (РГКК «СОДРУЖЕСТВО»).

1. ПОРЯДОК ПОДАЧИ ЗАЯВОК

1.1. В конкурсе могут принимать участие граждане Российской Федерации,

имеющие профессиональное хореографическое образование, обучающиеся в хореографических учебных заведениях, либо работающие в профессиональных танцевальных коллективах.

1.2. Конкурс проводится по двум возрастным категориям:

– **Младшая** (возраст исполнителей с 16 до 19 лет на день начала конкурса)
– **Старшая** (с 19 до 30 лет на день начала конкурса).

1.3. Для участия в конкурсе в адрес Организатора следует отправить электронной почтой (e-mail), **не позднее 20 сентября 2015 года** следующие документы:

- Заявка (образец прилагается);
- Паспорт (ксерокопия);
- Пенсионное страховое свидетельство (при наличии, ксерокопия)
- Документ о хореографическом образовании (ксерокопия) или справка из учебного заведения;
- Творческая биография (образец прилагается);
- Программа по турам с обязательным указанием названия номера, имени композитора и хореографа (заполняется согласно прилагаемому формуляру);
- Две художественные фотографии (одна портретная, другая в сценическом костюме) в цифровом формате не менее 300 dpi (или не менее 1 МБ)
- DVD с записью одного номера в любом стиле современной хореографии.

ДОКУМЕНТЫ И ФОТОГРАФИИ НЕОБХОДИМО ПРИСЫЛАТЬ В ЭЛЕКТРОННОМ ВИДЕ.

1.4. Вступительный взнос в размере **1500 рублей в младшей группе и 2500 рублей в старшей группе**

оплачивается участниками по прибытии на конкурс во время регистрации.

1.5. **Адрес Организатора конкурса:** 119002, г. Москва, ул. Арбат 35, офис 557

РГКК «СОДРУЖЕСТВО»:

e-mail: ibc.moscow@gmail.com (с пометкой «Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов»).

ПРОГРАММА

Солисты, дуэты и ансамбли должны иметь в своём конкурсном репертуаре 2 номера: один танец – специально поставленный к данному конкурсу, второй танец по свободному выбору участника, поставленный не ранее 1990 года.

Примечание:

*оба номера программы могут быть специально поставлены к конкурсу.

1 тур

Один танец – специально поставленный к данному конкурсу, либо танец, поставленный не ранее 1990 года (по выбору участника)

2 тур

Второй танец из заявленного репертуара участника.

Продолжительность номеров в младшей группе:

- сольный номер – не более 3 минут
- дуэтный номер – не более 4 минут
- трио или квартета – не более 5 минут.

Продолжительность номеров в старшей группе:

- сольный номер – не более 4 минут
- дуэтный номер – не более 5 минут
- трио или квартета – не более 7 минут.



Фото Нины АЛОВЕРТ

Основатель конкурса Youth America Grand Prix Лариса САВЕЛЬЕВА

удостоена премии журнала
Dance Magazine



Основательница и художественный руководитель крупнейшего международного конкурса учеников балетных школ Youth America Grand Prix, бывшая танцовщица Большого театра, Лариса Савельева удостоена престижной премии авторитетного американского издания Dance Magazine за вклад в развитие танцевального искусства.

Церемония награждения состоялась 9 декабря в театре Ailey Citigroup Theater в Нью-Йорке. В честь лауреатки был исполнен дуэт «Смерть Офелии» – мировая премьера новой работы звезды АБТ Марсело Гомеса на музыку Гектора Берлиоза. Танцевали дуэт лауреаты конкурса, танцовщики Американского балетного театра Сара Лэйн и Стерлинг Бака.

Награду Савельевой вручила бывшая прима-балерина и педагог-репетитор Американского балетного театра, а теперь педагог Сюзан Джаффе. Она принимала участие в конкурсе с момента его основания и как приглашенная ар-

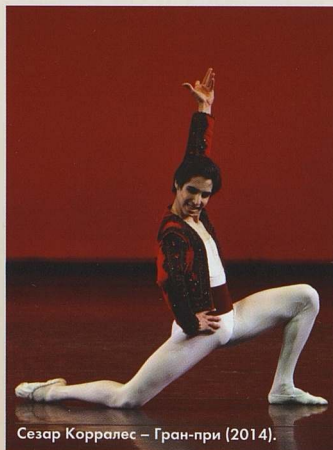
тистка ежегодного гала-концерта, и как член жюри, составленного из директоров ведущих школ и театров мира.

Youth America Grand Prix стал первым конкурсом в мире для талантливых молодых артистов, только начинающих свое обучение», – сказала Джаффе перед тем как вручить Савельевой награду. «Теперь, когда таких конкурсов стало много, их преимущества очевидны. Но надо отдать должное Ларисе: она увидела необходимость и перспективу таких конкурсов раньше других, и ей пришлось много поработать, чтобы убедить в этом весь мир. Ей это удалось».

Youth America Grand Prix был основан в 1999 году Ларисой Савельевой и её супругом, бывшим танцовщиком Большого театра и Американского театра балета Геннадием Савельевым. В настоящее время этот ежегодный конкурс молодых талантов считается самым крупным в мире: полуфиналы конкурса проходят во Франции, Италии, Бельгии, Японии, Мексике, Аргентине, Бразилии и США, а в финале принимает участие более тысячи лучших участников со всех концов света. Победители YAGP помимо денежных премий получают главные призы конкурса – стипендии для обуче-



Джордан ДеПина (2013).



Сезар Корралес – Гран-при (2014).



Джулиет Доерти – золотая медаль (2014).

ния в самых престижных балетных школах мира. За 15 лет существования конкурса общая сумма этих стипендий превысила астрономическую для балета сумму в 3 миллиона долларов США.

«Эта награда – большая честь для меня. Особенно приятно получить её в этом году, когда наш конкурс отмечает 15-летие. Мы приложили немало усилий для создания системы поддержки талантливых молодых танцовщиков со всего мира. И мы очень рады, что Dance Magazine оценил важность этой работы», – отметила Савельева, добавив, что в будущем надеется помочь еще большему количеству русских студентов найти возможность бесплатного обучения и получения работы в ведущих школах и компаниях мира.

Кроме стипендий для своих участников конкурс Youth America Grand Prix также известен своим ежегодным гала-концертом, которым по традиции за-

вершается финал. В нем на одну сцену с участниками выходят звёзды балета мировой величины. Конкурс представил нью-йоркский дебют таких звёзд российского балета, как Иван Васильев, Полина Семионова и Наталья Осипова, которой после выступления на гала-концерте YAGP было предложено выступать в качестве приглашенной артистки в Американском балетном театре.

Более 300 выпускников YAGP в настоящее время танцуют в 80 балетных компаниях по всему миру, в том числе в Американском балетном театре, Нью-Йорк Сити балет, Балете Сан-Франциско, Штутгартском балете, Балете Парижской оперы и петербургском Театре балета Бориса Эйфмана.

Dance Magazine – старейшее и крупнейшее издание о балете и современном танце в Америке. Премию за значительный вклад в развитие танцевального искусства журнал вручает с

1954 года. В разные годы её лауреатами становились такие легендарные танцовщики и балетмейстеры, как Джордж Баланчин (1959), Игорь Моисеев (1960), Майя Плисецкая (1966), Наталья Макарова (1977), Михаил Барышников (1978), Нина Ананишвили (2002), Ирина Колпакова (2010) и Алексей Ратманский (2011).

В этом году помимо нее престижной награды удостоились еще пять человек – первая афроамериканская солистка Американского балетного театра Мисти Копленд, знаменитый британский хореограф Уэйн Макгрегор, легендарный джазовый танцовщик Луиджи и ветераны степ-движения Бренда Буфалино и Тони Ваг. А среди тех, кто представлял лауреатов публике, была и мегазвезда Лайза Минелли.

Сергей ГОРДЕЕВ

Фото предоставлены дирекцией конкурса Youth America Grand Prix

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:

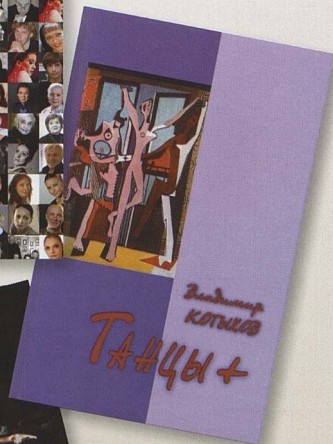
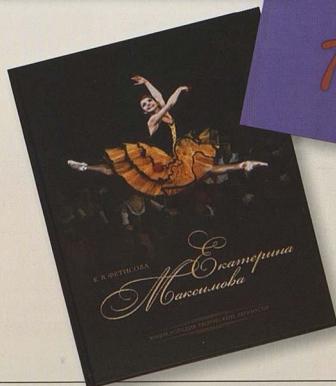
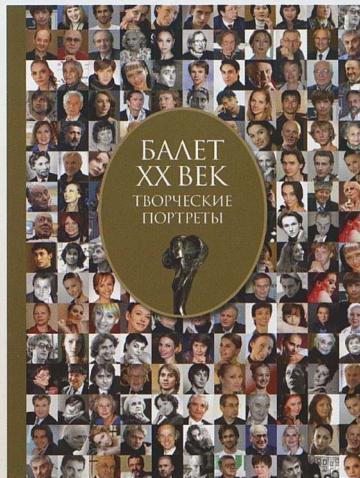
Книга-альбом «Балет XX век Лауреаты приза «Душа танца». Творческие портреты» – рассказ о ведущих деятелях хореографического искусства второй половины XX века – начала XXI века. Выбор героев книги определен награждением призом «Душа танца». В книге освещается творчество тех, кто вошел в историю искусства России, и таким образом воссоздается своеобразная летопись хореографического искусства страны.

В сборнике эссе Владимира КОТЫХОВА «ТАНЦЫ!» рассказывается об артистах балета и о том союзе, что связывает танец и поэзию, танец и изобразительное искусство, танец и кинематограф. Здесь можно найти много неожиданного и интересного.

Интересно, узнать о романе, что случился у балета и Высокой моды. А также о том, как танец и его выдающиеся представители вдохновляли прославленных парфюмеров на создание знаменитых ароматов. Танец и фарфор, танец и ювелирное искусство, танец и филателия – эти темы также отражены в сборнике.

А кинематограф? Здесь только звёздные имена: Фред Астер, Джин Келли, Джинджер Роджерс, Марика Рекк, Лесли Карон, Сид Чаррис, Джон Траволта.

По вопросам приобретения книг обращайтесь в редакцию журнала «Балет». Тел.: 8 (495) 688-24-01, 8 (495) 684-33-51



БОЛЬ и экспрессия

Эрнст Людвиг КИРХНЕР

Количество созданного в искусстве не имеет особого значения. Однако говоря о художниках, увлеченных танцем и посвящавших ему свои работы, можно отметить, что не Дега и не Тулуз-Лотрек отдали танцевальной теме главные силы, цвета, линии, краски, а немецкий художник-экспрессионист* Эрнст Людвиг Кирхнер, превосходящий двух вместе взятых художников и по тому, сколько у него работ, запечатлевших танец. Не самое это, конечно, главное, но упомянуть об этом стоит.

Как отметить экспрессию и болезненность танцев Кирхнера, написанных кричащими, ядовитыми красками. Это танцы, вывернутые, дерганные, иногда вызывающие раздражение, а порой чувство жалости к танцующим. Только радости не вызывают танцевальные отражения Кирхнера, впрочем, кто решил, что единственный цвет танца – это радость.

Перед нами полотно «Английская танцевальная пара» (1912-1913). Кавалер в смокинге и белой манишке, дама в платье ядовитого фиолетового цвета с высоко поднятым подолом, позволяющим увидеть и чулки под цвет платья, и белоснежные панталоны. По всей вероятности, они танцуют где-то в кафе, на заднем плане виден столик, покрытый белой скатертью. Их фигуры кажутся чрезмерно крупными, они буквально выпадают из полотна. А сам танец, или, вернее, танцевальная поза, воспринимается как неуклюжая, пьяная. Лиц почти нет, они смазаны, и трудно определить, что испытывают эти двое от своего танцевального общения. Скорее всего, ничего возвышенного. Грубый, лишенный чувств танец в дешевом кафе.

Но сколько эмоций в гравюре «Танцовщицы в Гамбурге» (1910). Три лихие девицы исполняют знаменитый канкан Перо, и чернила запечатлели и панталоны, и черные чулки, и высоко вскинутые ноги. Видно, что девушкам сейчас очень хорошо. Хотя как может быть иначе при исполнении такого брызжущего энергией танца, как канкан.

Горячо смотрится и «Негритянский танец» (1911), исполняемый в клубной тесноте, на небольшом сценическом пространстве темнокожей парой. Танцовщик и танцовщица слились в тесных объятиях, ноги переплелись в некий странный узел, еще мгновение, и кажется, придет время страстных поцелуев и еще более откровенных прижиманий друг к другу.

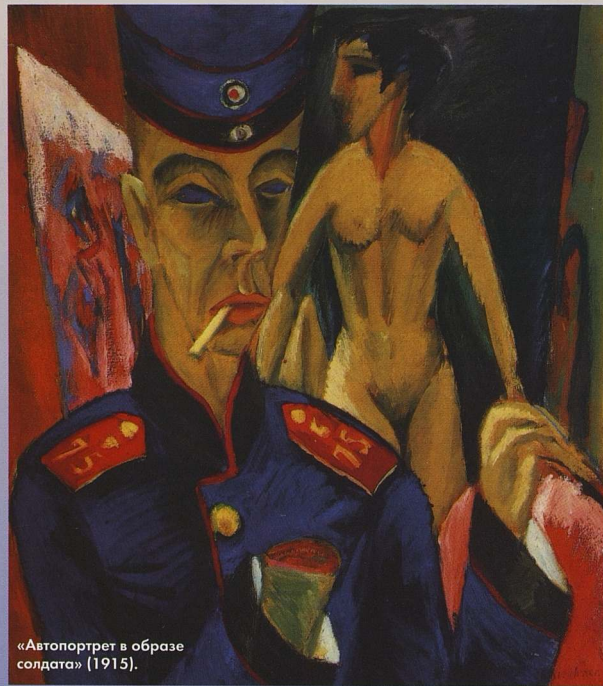
Еще один дуэт, «Две танцовщицы» в желтых платьях, отороченных черным кружевом. Вновь поднятые подолы демонстрируют белые панталоны и черные чулки. Кажется, никакой танцевальной экспрессии. Но она есть, её придают полотну соединение трех цветов черного, белого и желтого. А еще здесь есть что-то болезненное и тревожное. Какие-то странные, несколько прижатые к земле фигуры, напоминающие два желтых цветка, расцветших на лесной поляне.

Есть и «Две танцовщицы в красном» (1914), исполняющая эмоциональный, экзотический танец.

Здесь тоже три цвета – желтый, черный и основной – красный, цвет трико, в которые затянута танцовщица.

Эрнст Людвиг Кирхнер, будущий инициатор создания группы «Мост» и главный идеолог этого объединения, родился 6 мая 1880 года в Ашаффенбурге. Первоначальное образование Кирхнер получит в Саксонском высшем техническом училище, где он обучался на факультете архитектуры в 1901-1905 годах, с параллельным посещением Школы Обриста и Дебшица в Мюнхене (1903-1904), много давшей ему в плане изучения техники живописи. В этом учебном заведении он постигает композицию, вникая и в особенности рисунка с натуры.

По окончании технического училища в 1905 году у Кирхнера и его друга Фрица Блейля появляется возможность глубже заняться любимым делом, совершенствуясь в новых формах живописного искусства, и создать базу творческого



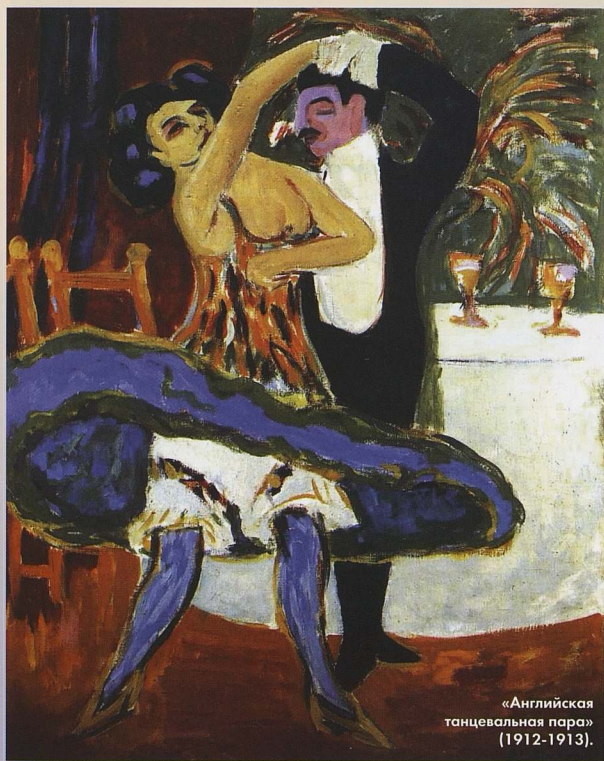
«Автопортрет в образе солдата» (1915).

объединения, которое получит название «Мост».

На следующий год группа пополнится новыми художниками, уже успевшими проявить незаурядный талант, среди них и Эмиль Нольде, представляющий старшее поколение. В этом же году Кирхнером будет составлена программа объединения. Руководитель группы показал, какую роль играют плоскость, цвет и линия в новом художественном методе – экспрессионизме, а также «готовность» этих составляющих перерождаться друг в друга. По его убеждению, главная задача живописца-экспрессиониста состоит не в точном копировании объекта, а лишь в сохранении кода, посредством которого зритель сможет понять изображенное, при этом каждая картина – это индивидуальность, созданная из линий и красок.



«Чардаш» (1908).



«Английская танцевальная пара» (1912-1913).

ния живописи, и это приводит к первым разногласиям в среде «Моста». Напряженный ритм жизни столичного города, его беспорядочная суета, беззаботная ночная жизнь соединятся с внутренними «ритмами» художника.

Начавшаяся Первая мировая война тяжело потрясает художника. В порыве отчаяния и гне-

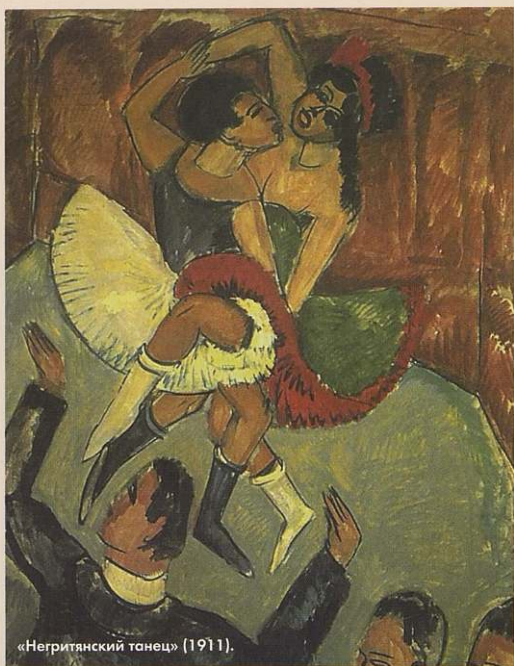


«Танцовщицы в Гамбурге» (1910).

В дрезденский период, когда «Мост» находился еще в этом городе, Кирхнер часто обращается к изображению женской натуры, работая над этим сюжетом как в мастерской, так и на лоне природы. В полотнах этого периода заметен французский постимпрессионизм, особенно и особо почитаемый им Ван Гог. За счет приемов, применяемых голландцем и представлявших слияние прерывистых мазков, составленных из разных цветов, в картинах присутствует эффект подвижной массы.

В 1911 году Кирхнер перебирается в Берлин, где выступает одним из основателей Института современного обуче-

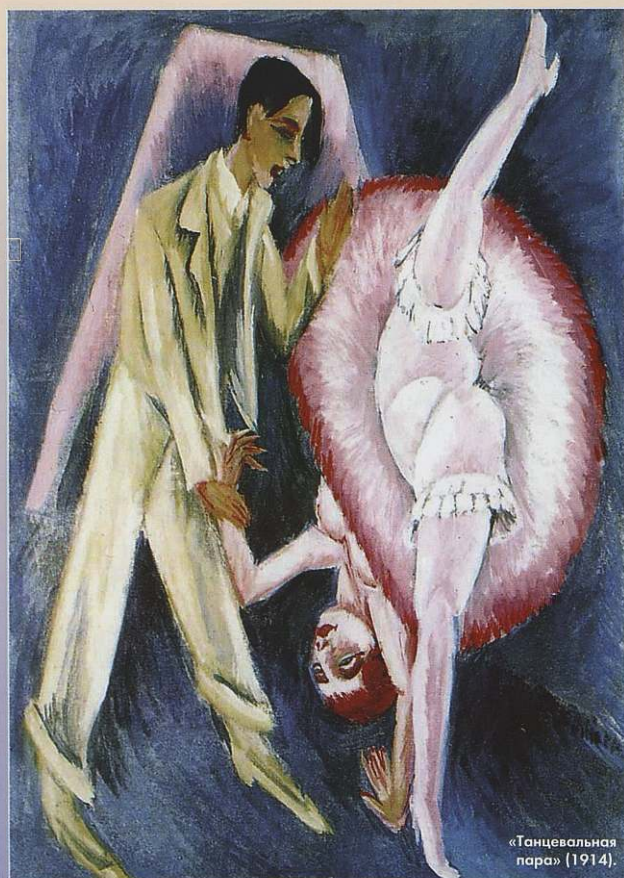
ва он отправляется добровольцем на фронт. До участия в боевых действиях у него не дойдет, пробудет он там недолго, но жестокость военных будней сильно подействует на его психику. У художника откроется болезнь легких и случится нервный срыв, что приведет к параличу конечностей. Его комиссуют, а затем отправят восстанавливаться в Швейцарию, в санаторий недалеко от Давоса. Обстановка красоты и спокойствия оказывает на Кирхнера благотворное воздействие. Он перестает пить и принимать наркотики.



«Негритянский танец» (1911).



«Маски танца» (гравюра на дереве, 1929).



«Танцевальная пара» (1914).

С наступлением 1920-х в творчестве Кирхнера можно отметить увлечение абстракцией, и свои некоторые художественные образы он создает в «иероглифической» манере.

В 1931 году Кирхнера избирают членом Прусской академии художеств. Через пару лет он организывает представительную выставку в Берне. Но в 1933-м к власти приходят нацисты. Его искусство, как и искусство многих других художников его времени, объявляют дегенеративным, изгоняют из академии и изымают его работы (более 600) из государственных музеев.

Вынужденная творческая изоляция, в которой оказывается художник, вызывает у него тревогу и отчаяние. И хотя он как житель Швейцарии защищен от нацистских преследований, начавшихся в Германии на представителей «дегенеративного искусства», запрета на профессию, смириться с этим он не в силах. Кирхнер вновь начинает пить и принимать наркотики. А 15 мая 1938 года он кончает жизнь самоубийством, застрелившись из ружья.

Но вернемся к танцевальной теме, представленной в творчестве Кирхнера столь ярко. Условно его танцевальные полотна, гравюры на дереве, рисунки можно разделить на два периода. Где-то с 1910 года и до середины 20-х годов он увлеченно исследует танец кабаре и кафештанов. Как и Тулуз-Лотрека, его влечет атмосфера, завсегда эти таинственных и грязных мест, где смешиваются в горячем коктейле беззаботность, порок, секс и откровенный танец.

К названным выше работам этого периода можно добавить другие. Это и «Танцевальная пара» (1914), где кавалер преподносит зрителям даму, словно сладкое пирожное. Девушка, удерживаемая партнером в белом костюме, за-



«Танец обнаженной»
(Грет Паллука, 1930).

печатлена в касе сложной позе, она вся вывернулась наизнанку. Голова касается пола, ноги высоко вскинуты вверх, и поскольку она повернута к нам спиной, зрители могут любоваться всей её внутренней начинкой – бледно-розовой пачкой и белыми панталонами. Еще одно полотно «Танцовщица» (1914) представляет нам танец-соло. Вновь вскинутые белые юбки, белые панталоны и ноги, отбивающие неслышимый, но, кажется, весьма дробный ритм.

Однако всё меняется, когда Кирхнер знакомится с Мари Вигман (основоположницей европейского экспрессионно-пластического танца), дебютировавшей в 1914 году, а в 1920-м основавшей свою школу в Дрездене, имевшую филиалы в Германии и за рубежом. Как когда-то Тулуз-Лотрек забудет о своих старлетках из кабаре, познакомившись со свободным танцем американки Лой Фуллер, так и Кирхнер отойдет от танцев ночных кабаре. Теперь в его работах будет представлен танец модерн и ярчайшая звезда экспрессионистского танца Вигман. Исчезнут белые панталоны, розовые пачки, черные чулки и весь кафешантаный колорит. На смену всему этому придет танец динамичный, взрывной, экспрессивный.

Художник наблюдает за уроками Мари Вигман, после чего появляются рисунки, запечатлевшие учениц в поисках своего оригинального танцевального языка. Эти наброски несколько размыты, стерты, но в них можно увидеть то, к чему стремилась в своих поисках Мари.

Среди работ этого периода стоит отметить картину «Танец обнаженной» (1929-1930), на которой изображена ученица Вигман, в будущем знаменитая танцовщица Грет Палукка. Сильная женская фигура, кажется, бежит в своем танце навстречу ветру и неизвестности. Её фигура с откинутыми назад руками словно разрывает своей энергией окружающее её пространство. Запечатлел художник и «Танец смерти» (1926-1928), который исполняет Мари Вигман. Этот смертельный танец завораживает своей отрешенной, потусторонней магией, где люди-маски движутся, словно заколдованные, к своей встрече со смертью.

Привлекает и «Портрет Мари Вигман» (1933) – соединение летящих линий, острых углов, легких овалов, а всё вместе это и танцовщица, и её выразительный и вызывающий танец.

«Наш танец рожден духом нашего времени и несет на себе его печать, как ни одна другая форма искусства», – утверждала Мари Вигман. Эти слова можно отнести и к творчеству Людвиг Эрнста Кирхнера, также неразрывно связанного с духом и болью своего времени.

**Экспрессионизм (от лат. Expressio – «выражение») – течение в европейском искусстве эпохи модернизма, получившее наибольшее развитие в первые десятилетия XX века, преимущественно в Германии и Австрии. Экспрессионизм стремится не столько к воспроизведению действительности, сколько к выражению эмоционального состояния автора. Он представлен во множестве художественных форм, включая живопись, литературу, театр, архитектуру, музыку и танец. Это первое художественное течение, в полной мере проявившее себя в кинематографе.*

Экспрессионизм возник как острейшая, болезненная реакция на уродства капиталистической цивилизации, Первую мировую войну и революционные движения. Поколение, травмированное бойней мировой войны, воспринимало действительность крайне субъективно, через призму таких эмоций, как разочарование, тревога, страх. Эстетизму и натурализму старшего поколения они противопоставляли идею непосредственного эмоционального воздействия на публику. Для экспрессионистов превыше всего субъективность творческого акта. Принцип выражения преобладает над изображением.

Владимир КОТЫХОВ



«Портрет Мари Вигман» [1933].



РЫЦАРЬ КЫРГЫЗСКОГО БАЛЕТА

Эту статью редакция журнала «Балет» готовила к 80-летию юбилею Роберта Хасановича Уразгильдеева, профессора, доктора искусствоведения, заслуженного деятеля культуры Кыргызской Республики, внесшего большой вклад в развитие искусства родного народа, а также члена редакционной коллегии журнала «Балет» и нашего большого друга. Но увы, выходит этот материал под рубрикой не «Юбилей», а «Память». Роберт Хасанович ушел из жизни, не дожив до юбилейных торжеств. Но память о нем сохранится в сердцах тех, кто его знал.

Редакция присоединяется к соболезнованиям, выраженным семье и близким нашего коллеги.

Роберт Хасанович Уразгильдеев – один из ведущих деятелей балетной сцены, мастер, с именем которого связан расцвет хореографического искусства и науки об искусстве балета Кыргызстана. Имя доктора искусствоведения, профессора хореографии, народного артиста Кыргызской Республики Уразгильдеева широко известно не только профессионалам и любителям балета постсоветского пространства, но и в странах дальнего зарубежья.

География жизненных и творческих путей Уразгильдеева очень обширна – Пермь, Москва, Бишкек, Каир, Тегеран, Алматы и множество других городов и стран, где ему довелось работать, бывать на гастролях и различных хореографических конкурсах.

Первый номер в этом списке занимает Пермь – «город моей судьбы», как его называл сам Роберт Хасанович. Именно в этом старинном уральском городе в семье железнодорожника Хасана Шариповича Уразгильдеева и его жены Накии Мухаметзяновны после двух девочек в 1935 году 13 мая на свет появляется стройный голубоглазый мальчик. В дальнейшем, как и всех детей военной поры, его ждало суровое, го-

лодное детство, полное лишений и невзгод. Его глубокие переживания связаны со сталинскими репрессиями и с тяготами Великой Отечественной войны.

Пермь – точка отсчета, родной причал детства и молодости. Эвакуация в Пермь ведущих театров страны и исполнителей из Ленинграда и Москвы дала стремительный толчок развитию в

этом городе одной из лучших хореографических школ страны в послевоенное время. С Пермским хореографическим училищем связаны первые впечатления юного Роберта от соприкосновения с прекрасным миром балета. Начиная с 4-го класса, в течение девяти лет Роберт учится в Пермском хореографическом училище. Еще будучи учеником

У. Сарбагишев, Э. Бочарникова, Р. Уразгильдеев в Москве (1980 г.)



старших классов училища, он занимается постановкой хореографических номеров, готовя к областному смотрю художественной самодеятельности и народного творчества танцевальной коллектив Осинского района Пермской области, состоявший из участников татарской национальности.

В 1955 году Уразгильдеев, закончив хореографическое училище, начинает свой творческий путь в качестве солиста на сцене Пермского театра оперы и балета. А в 1956 году Роберт поступает на заочное отделение ГИТИСа имени А.В.Луначарского (ныне РАТИ), выбрав профессию театроведа. В течение девяти лет он танцевал ведущие партии в таких балетах, как «Бахчисарайский фонтан», «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Спящая красавица», «Жизель», «Болеро» и других. В Перми в 1963 году вышла в серии «Беседы об искусстве» и первая книга Уразгильдеева «Танцы». Именно здесь он начинает свои самостоятельные шаги на педагогической ниве, начав преподавать в университете искусств в Пермском хореографическом училище искусствоведческие предметы.

Вторая родина и колыбель творчества – Бишкек. С ним связан профессиональный рост артиста и искусствоведа, полное раскрытие разнообразных граней его талантов. Это работа преподавателем на хореографическом отделении Кыргызского музыкально-хореографического училища имени М.Куренкеева и в театральной студии при Русском драматическом театре имени Н.К.Крупской, работа педагогом-репетитором в балетной труппе Кыргызского театра, учеба в аспирантуре (заочно) Академии наук Кыргызской ССР и многочисленные выступления в печати по вопросам культуры и искусства.

Но главным, определяющим весь жизненный и творческий путь Уразгильдеева, безусловно, был театр, многогранная сценическая деятельность артиста. Со сцены Кыргызского государственного академического театра оперы и балета благодарный зритель вдохновлялся яркими образами, которые создал Роберт Хасанович. Злой гений Ротбарт («Лебединое озеро»), жестокий Сарыбай («Куйручук»), властный Темир-хан («Чолпон»), красавец Фаб де Шатопер («Эсмеральда»), загадочный волшебник Дроссельмейер («Шелкунчик»), вдохновенный Иоганн Штраус («Большой вальс»), Великий брамин («Баядерка») и многие другие танцевально-актерские партии.

Р. Уразгильдеев – хан Гирей в балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (Киргизский театр оперы и балета, 1964 г.)



В партиях, созданных Уразгильдеевым, за каждым простым движением зрители видели строгую по отношению к себе школу, высокую планку требований к искусству танца, сдержанный и благородный характер чувства такта в каждой позе. Капитальная основа академической школы, полученная в классе выдающегося педагога Ю.Плахта, и необычайно колоритная фактура с первых дней работы в театре позволили ему стать основным исполнителем ведущих партий в репертуаре театра. В каждую из создаваемых партий он вносил свое понимание переживаний героя, индивидуальный духовный багаж и национальное мироощущение.

Щедрая душа Мастера, воплотившего одухотворенные балетные образы во множество книг, перенесла в Вечность выдающиеся имена, образы и факты. Так, из-под талантливого пера

Уразгильдеева вышла потрясающая портретная галерея блистательных солистов кыргызской сцены: монографии «Бибисара Бейшеналиева», «Уран Сарбагитов», «Айсулу Токомбаева», «Чолпонбек Базарбаев», «Калый Молдобасанов», «Рейна Чокоева». Эти мастера отечественной балетной сцены представлены также и в книге Уразгильдеева «Выдающиеся мастера кыргызской хореографии» (Бишкек, 2009). В создании портретов своих современников Уразгильдеев выступает и как замечательный портретист, и как блестящий искусствовед, тонко выявивший в каждом из создаваемых образов черты самой эпохи. Такими образцами искусствоведческой практики стали статьи, посвященные дебюту молодых, победам соотечественников на международных конкурсах, интервью с мастерами пермского балета.

Педагогическое образование вкупе с талантом балетмейстера-постановщика плодотворно способствовали тому, что на сцене Кыргызского государственного академического театра оперы и балета Уразгильдеевым были профессионально поставлены танцевальные сцены в операх «Оптимистическая трагедия», «Черевички», «Отелло», «Дитя и волшебство», «Кот в сапогах», «Кошкин дом», «Алеко», «Борис Годунов» и других.

Уразгильдееву довелось работать как со звездами балета первой величины, так и с известными солистами Кыргызского государственного театра оперы и балета, такими как Б.Бейшеналиева, У.Сарбагитов, Р.Чокоева, А.Токомбаева, Ч.Базарбаев, Б.Алимбаев, он умел наладить контакт с любимыми испол-



С супругой Ингой Левченко (Бишкек, 2005 г.).

нителами независимо от званий и титулов. Давно известно, работа педагога-репетитора является одной из наиболее трудных и ответственных в балете. Скрупулезная работа над созданием образа и технической безупречностью всегда остаются за кадром зрительских восторгов.

Огромную роль в жизни нашего героя сыграла Инга Евгеньевна Левченко, его супруга и неизменный помощник, блистательная исполнительница и талантливый педагог, народная артистка Кыргызской Республики, профессор. Именно с ней Роберт Хасанович Уразгильдеев возобновил лучшие спектакли классического наследия – «Жизель», «Щелкунчик», «Бахчисарайский фонтан». Под вдохновенным оком Инги Левченко была блистательно осуществлена замечательная постановка персидского балета «Бжан и Маниже», ставшая значительным вкладом в мировое балетное искусство.

В 80-х годах Роберт Хасанович работал директором Каирской балетной труппы и балетмейстером-постановщиком и педагогом Тегеранского театра Рудаки-холл и Тегеранской балетной академии. В каждой национальной школе им отмечались специфические формы сценического выражения – результат влияния молодых национальных школ балета. Вместе с тем сам Уразгильдеев привнес академический элемент, используя значительные достижения русской хореографии, демонстрируя в процессе практики могучий арсенал художественно-выразительных средств, обнаруживая поразительные оттенки и бесконечное разнообразие нюансов художественного образа.

Роберт Хасанович, открыв в 1993 году кафедру хореографии и возглавив её в Кыргызском государственном институте искусств имени Б.Бейшеналиевой, стал первооткрывателем в системе высшего специального хореографического образования в Центральной Азии и Республике Казахстан по специальности «режиссер-балетмейстер», «педагог-хореограф» (в том числе по специализации «балльный танец»), «менеджер хореографического коллектива». Среди выпускников кафедры хореографии, а их более 100 человек, видные деятели культуры, народные и заслуженные артисты Кыргызской Республики, высокопрофессиональные специалисты хореографии, успешно работающие в Киргизии, России, Венесуэле, Канаде, Мексике, Казахстане.



С. Стефанов, В. Васильев, Р. Уразгильдеев на Международном конкурсе артистов балета «Арабеск» в Перми (2008 г.).

Роберт Хасанович написал замечательные статьи о национальном балете и его исполнителях, вошедшие в энциклопедию мирового балета, изданную в Америке. Его статьи опубликованы на русском, киргизском, английском, французском, узбекском, фарси, китайском языках. Написанные им монографии давно стали настольной книгой балетоведов и театроведов разных стран: «Об искусстве танца» (Фрунзе, 1981), «Киргизский балет» (Фрунзе, 1983), «Киргизский народный танец» (Москва, 1986), «Киргизский танец» (Бишкек, 1991), «Пермь – город моей судьбы» (Пермь, 2004), «Выдающийся мастер кыргызской хореографии» (Бишкек, 2009), «Хореография» в книге «Творческие портреты мастеров профессионального искусства Кыргызстана» (Бишкек, 2010), «Чолпонбек Барзбаев. Воспоминания современников» (Бишкек, 2012), готовится к изданию монография «Ч.Айтматов и мировой балетный театр».

Кипучая, созидательная натура Роберта Хасановича находила свое подтверждение еще и в том, что помимо всех теоретических и практических направлений он неустанно следил за качественным ростом науки, молодыми специалистами, идущими вслед. Профессор высокого класса, чуткий и проникновенный слушатель, беспристрастный критик – эти качества характеризовали Уразгильдеева как члена регионального диссертационного совета в Институте литературы и искусства имени М.О.Ауэзова и в Национальной академии искусств имени Т.Жургенова.

Роберт Уразгильдеев, без сомнения, принадлежал к числу наиболее активно работающих специалистов по хореографии в Центральной Азии. В научном багаже исследователя 25 книг и более 300 публикаций, посвященных проблемам

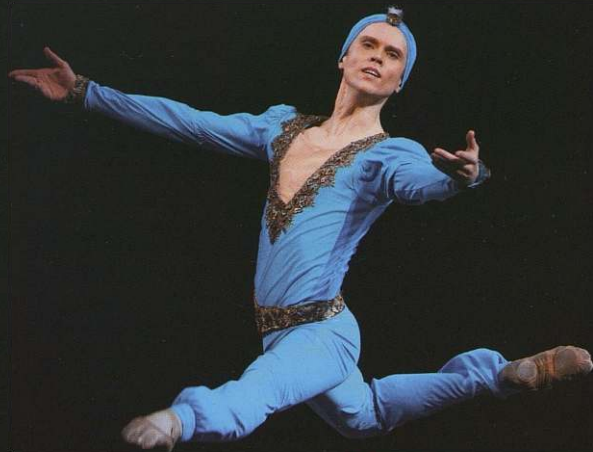
современной хореографии, деятелям пермского и киргизского балета. Ученый охотно выступал с докладами на научных конференциях, он был частым гостем хореографического училища имени Селезнева, не раз выступал в качестве члена жюри на международных конкурсах, фестивалях и Открытых молодежных Дельфийских играх стран СНГ.

Выдающийся казахский хореограф, лауреат Международной Сократовской премии за вклад в мировую культуру (Оксфорд, 2010) Булат Аюханов пишет: «То, что он являлся одним из ведущих театроведов-балетоведов, говорить не приходится, так как его веское мнение давно обозначено в истории советского балета и в киргизском в частности. Главное, неравнодушные к судьбе раннего и хрупкого искусства танца, частое активное и своевременное появление статей Роберта помогли видеть перспективу любому явлению и обозначиться ему как явлению, а не только событием сегодняшнего дня!»

Когда один известный советский педагог говорил о том, что воспитывает всё – вещи, люди, явления, но больше всего люди, тогда невольно убеждаешься в аксиоме об огромном значении личности Учителя как ваятеля человеческих душ, которым по праву можно назвать Роберта Хасановича Уразгильдеева. В действительности все коллеги и ученики Роберта Хасановича отмечают, что он был прост в общении, дружески участлив, оптимист, заряжавший их верой в неизменный успех. Таких качествами отличаются только цельные натуры, сильные духом таланты, которые на этом кратком земном отрезке материальными вещами не дорожат, ибо у них есть золотой ключ в Храм Искусства – царство гармонии и красоты.

Гульнар ЖУМАСЕИТОВА

Выражаем огромную благодарность компании Арлекин за уникальные балетные полы, качество которых отвечает высоким требованиям, обеспечивает безопасность и комфортные условия танцовщикам.

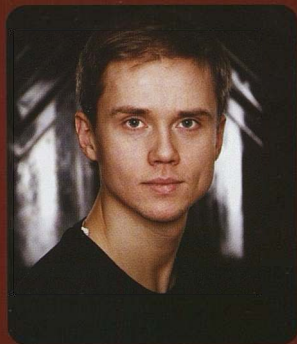


МИХАЙЛОВСКИЙ
ТЕАТР

Фото: Стас Левшин



Арлекин ЛИБЕРТИ
Арлекин КАСКАД



«Для артиста балета профессиональные травмы, к сожалению, не редкость.. Спасибо компании Арлекин за прекрасный балетный пол ! Танцуя на нем, чувствуешь себя по-настоящему в безопасности.»

Леонид Сарафанов

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

Tel: +352 46 44 22
Fax: +352 46 44 40

www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

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

HARLEQUIN
The world dances on Harlequin floors®



www.harlequinfloors.com

Grishko®

АРТЕМ ОВЧАРЕНКО
Премьер Большого театра
Лауреат премии «Душа танца»
в номинации «Восходящая звезда балета», 2009 г.

АННА ТИХОМИРОВА
Первая солистка Большого театра

Гран-при «Лучшая балетная пара»
конкурса «Большой Балет»
на телеканале «Россия - Культура», 2012 г.



*Новое поколение
выбирает Grishko!*



www.facebook.com/grishko.rus

www.grishko.ru
www.grishko-world.com