



БАЛЕТ BALLET

май-июнь
№3 (192) 2015

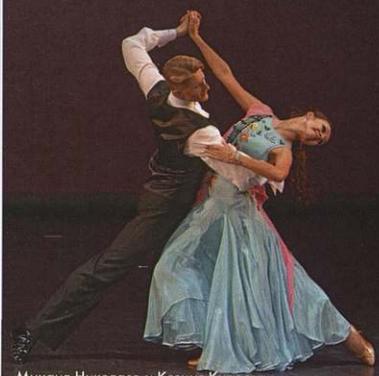


70 ЛЕТ
ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ
ВЕЧЕР ОТ «ДУШИ»
ФЕСТИВАЛИ
ПРЕМЬЕРЫ

Душа танца



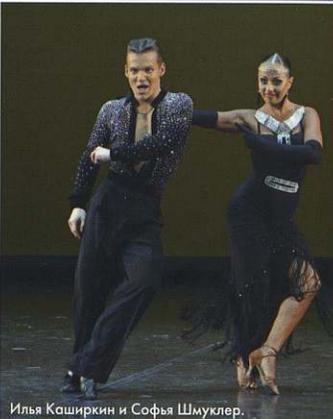
Лариса Москаленко и Клим Крайн.



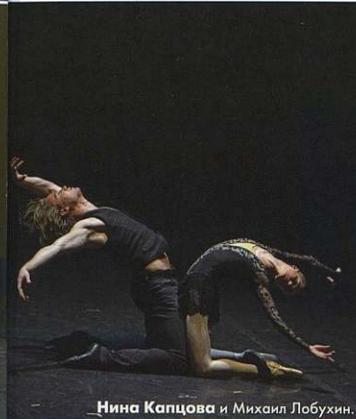
Михаил Николаев и Ксения Киреева.



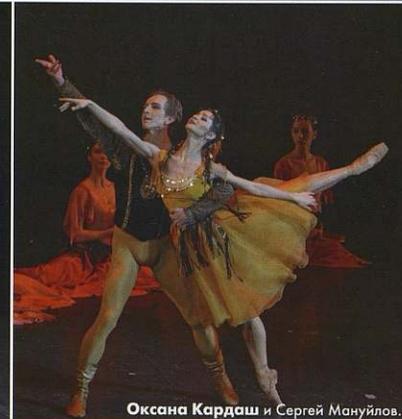
Игнатий Малков
и Танся Чалбасова.



Илья Каширкин и Софья Шмуклер.



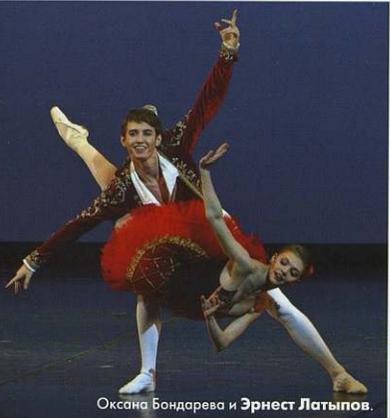
Нина Калцова и Михаил Лобухин.



Оксана Кардаш и Сергей Мануйлов.



Антон Пестехин и Максим Мельников.



Оксана Бондарева и Эрнест Латыпов.

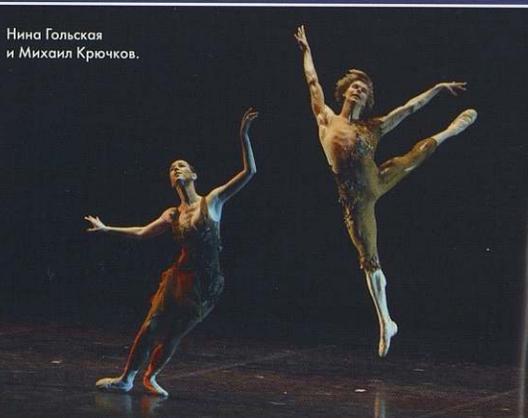
БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ



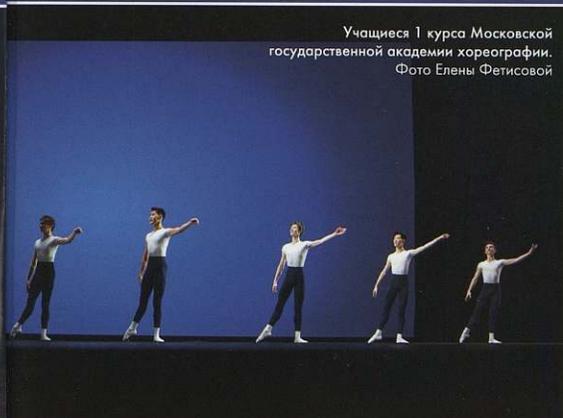
Геннадий Ярин.



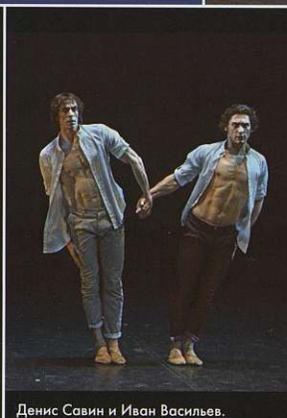
Ольга Кабо.



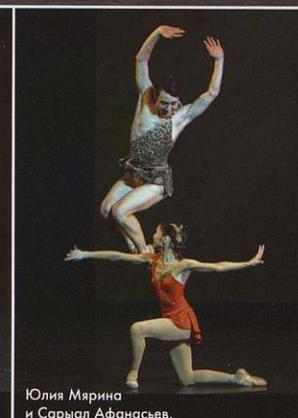
Нина Гольская
и Михаил Крючков.



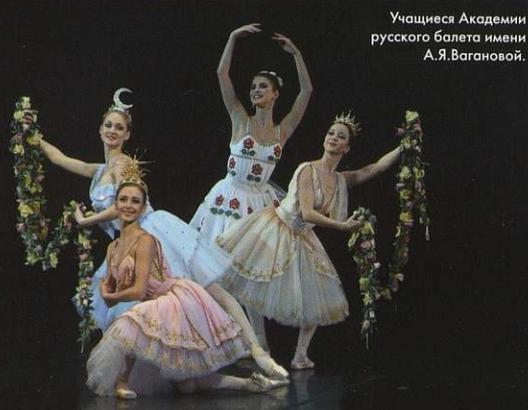
Учащиеся 1 курса Московской
государственной академии хореографии.
Фото Елены Фетисовой



Денис Савин и Иван Васильев.



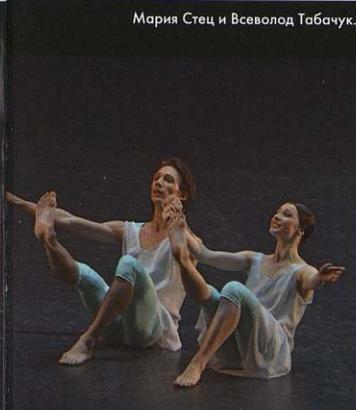
Юлия Марина
и Сарыал Афанасьев.



Учащиеся Академии
русского балета имени
А.Я. Вагановой.



Государственный академический ансамбль
танца «Кабардинка».



Мария Стец и Всеволод Табачук.



Заключительная часть гала-концерта.



Валерия Уральская и Сергей Данилян.



Олег Закоморный, Ольга Свистунова, Геннадий Янин.



Георги Смилевски и Эрнест Латыпов.



Елена Фетисова, Ольга Кабо и Владимир Котыхов.
Фото Михаила ЛОГВИНОВА

ПОЗДРАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ

Наталья Ледовская и Мария Сайдыкулова.



Борис Акимов и Константин Уральский.



Наталья Касаткина
и Алексей Мирошниченко.



Маргарита Дроздова и Валерий Анисимов.



Станислав Попов и Нина Капцова.



Татьяна Удаленкова и Марина Леонова.



Юлиана Малхасянц и Оксана Кардаш.



Николай Цискаридзе и Юрий Бурлака.



Вячеслав Гордеев и Сергей Усанов.



Тамара Пуртова, Ольга Кабо и Игорь Атабиев.



БЛАГОДАРИМ СПОНСОРОВ

проведения церемонии «Душа танца»



СОДРУЖЕСТВО
РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНЦЕРТНАЯ КОМПАНИЯ

творческая мастерская
СВЯТ-ОЗЕРО



RCLASS
USSIAN



РАДИО
РОССИИ

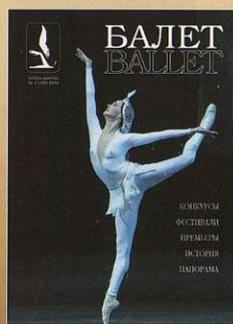
Благодарим **Владимира Алексеевича БАКАСТОВА**,
друга театра и журнала за видеосъемку церемонии вручения
приза «Душа танца» и подаренные редакции и нашим лауреатам
диски с видеозаписью.

БАЛЕТ

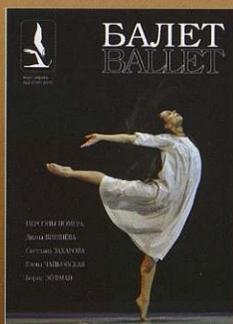
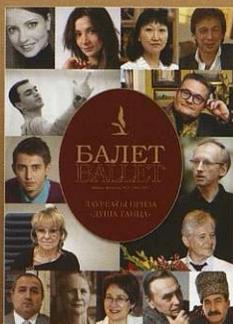
Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Линия.
Балет



Студия
Антре

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Вниманию 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



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№3 (192)
МАЙ – ИЮНЬ 2015
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

70 ЛЕТ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

8



Музы не молчали

ФЕСТИВАЛИ

14



И.Ступников.
Главное открытие –
Виктория Терёшкина

18



В.Уральская.
Счастливый полёт
«Стерха»

ПРЕМЬЕРЫ

20



В.Уральская.
Гамлет вчера,
сегодня и завтра

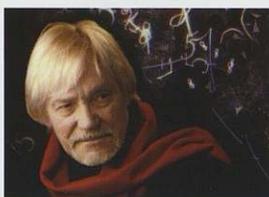
22 **О.Розанова.** «Щелкунчик»
в Приморском крае

МЕЖДУНАРОДНАЯ ФЕДЕРАЦИЯ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

25 Всероссийский конкурс артистов балета
и хореографов. Номинация: «Современ-
ный танец в музыкальном театре»

ПОЗДРАВЛЯЕМ

26



С юбилеем
и премьерой
Владимира
ВАСИЛЬЕВА

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.ЩИСКАРИДЗЕ
Б.Я.ЭЙФМАН

Иностранная коллегия:
АЙВОР ГЕСТ (Англия)
ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ
(Белоруссия)
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)
КЕНДЗИ УСУИ (Япония)

**Советники
по экономическим вопросам:**
Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
А.В.МАЛЫШЕВ
В.Г.УРИН
С.А.УСАНОВ

КАФЕДРА

- 28 **Д.Хохлова.** Творчество Джона Кранко – путь к утверждению жанра полнометражного сюжетного балета
- 30 **О.Жесткова.** Сюжетно-драматическая логика балетных сцен во французской большой опере 1820–1830-х годов

ГАСТРОЛИ

- 32 **Е.Таранда.** Хоакин Кортес – прощальный мировой тур

ОТРАЖЕНИЯ



В.Котыхов. Моряки дарят ей цветы – на счастье

ИСТОРИЯ



П.Яценков. Четвертый балет Чайковского

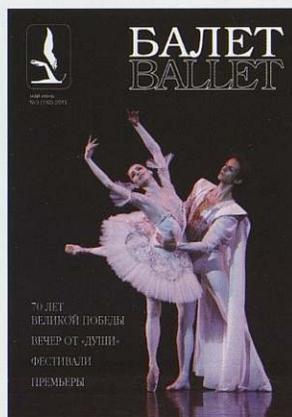
ПАНОРАМА



В.Игнатов. Праздник фламенко в Париже

POST SCRIPTUM

- 48 **В.Уральская.** Остановитесь!



На первой странице обложки:
Екатерина Крысанова – Раймонда
и Семён Чудин – Жан де Бриен. «Раймонда».
Фото Александра НАЗАРОВА

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, Электровзводская
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.

Музы не молчали

70 лет
ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ВОЙНЫ

Журнал «Балет» всегда с особым трепетом относился к великой для нашего народа дате 9 мая – празднику победы Советской Армии и советского народа над нацистской Германией в Великой Отечественной войне 1941-1945 годов. На страницах журнала едва ли не с первых номеров мы публиковали материалы, посвященные событиям военных лет. В этом номере, отмечая 70-летие дня Победы, мы решили представить вам фрагменты материалов, объединенных военной темой и в разные годы публиковавшихся на страницах журнала «Балет».

ОЛЬГА ЛЕПЕШИНСКАЯ, народная артистка СССР, лауреат четырех Сталинских премий, член ВКП(б) с 1943 года.

Балерина Ольга Васильевна Лепешинская отличалась не только ярким, бравурным танцем, но и бойцовским характером. Поэтому почти сразу же после нападения гитлеровской Германии на Советский Союз балерина, решив, что танцы теперь никому не нужны, пошла в райком комсомола просить, чтобы ее отправили на фронт. «Но мне отказали, – рассказывала Ольга Васильевна. – Не помогло даже то, что я была воршиловским стрелком. Сказали, что дел хватит и в городе. И мы, а я тогда была депутатом Массовета, членом военно-шефской комиссии ЦК ВЛКСМ, начали работать. Одни дежурили на крышах домов, другие мыли полы в метро, кто-то занимался эвакуацией детей. А между тем уходили на фронт наши товарищи. Помню, как провожали их с площади Белорусского вокзала, говорили напутственные слова. Выступала и я, но однажды услышала, как кто-то крикнул: «Ты бы лучше станцевала, товарищ Лепешинская!». И вот откуда-то появился аккордеон, зазвучала музыка, и я стала танцевать...

Потом начали формироваться бригады артистов, обслуживающих действующие армии, и начались мои фронтовые поездки – с 1941 по 1945 год. Где только не приходилось танцевать: в клубе, на грузовике, в землянке. Я ввинчивала носок в землю, и через какие-то рытвины, ухабы, кусты прыгала на руки партнеру. Деньги от концертов шли в фонд обороны. У меня хранится благодарственная телеграмма, подписанная Сталиным, где говорится, что на наши деньги построен самолет.

Говорят, человек забывает плохое, страшное, даже трагическое, что довелось ему пережить в своей жизни. А помнит хорошее, доброе, тронувшее его сердце, пусть краткие, но оставившие свет в его душе мгновения. И сейчас, когда я пишу эти строки, видятся мне не ужасы войны, не исковерканные

орудия, танки, техника, брошенные на обочине опаленных сражениями дорог, не воронки на асфальте от бомб, не зияющие пустоты в проемах окон и лестничных клеток домов, а совсем другое.

...Сентябрь 1941 года. Наша бригада выехала к бойцам в действующую армию. Дорога лежала в Можайск, и ехали мы – сейчас страшно подумать – больше трех часов. Под городом после жестоких боев находилась на переформировании Первая мотострелковая дивизия (до войны она называлась Московско-Пролетарской), над которой шефствовал Большой театр.

Мы приехали, чтобы дать концерт по торжественному случаю – присвоению дивизии звания Гвардейской и вручению ей гвардейского знамени. Выступали в полуразрушенной церкви. Танцевали мы с Асафом Мессерером на специально подготовленном «для балета» дощатом полу. Танцевали «Вальс» И. Штрауса сначала целиком, потом кусочками, потом опять целиком, потом опять кусочками, а бойцы просили нас танцевать еще и еще. Забыть это нельзя!

А потом Дмитрий Журавлев читал стихи В. Маяковского и Э. Багрицкого. После концерта командир дивизии полковник Лизюков тепло поблагодарил артистов. От молодых воинов выступал совсем еще юный лейтенант, светловолосый, стройный. Он взволнованно говорил: «Бойцы пойдут в бой, неся в своем сердце песню, музыку, стихи, танец, которые нужны, как свобода, как мир на земле». (Эти слова я записала в своем дневнике). А под конец прочитал отрывок из Э. Багрицкого.

Дмитрий Николаевич Журавлев подарил юноше томик стихов Э. Багрицкого.

Еще одна поездка, в 1943 году, на четвертый Украинский фронт. Харьков... нас представляют представители генералитета Г. К. Жуков, Н. С. Хрущев. В глубоком бункере приготовлен обед. На этот раз в нашей бригаде замечательные украинские артисты Мария Литвиненко-Вольгемут, Иван Патржинский, Константин Лаптев. Их встречают восторженно. У Ивана Козловского среди собравшихся оказались зем-



Ольга Лепешинская в миниатюре «Слепая девушка».

ляки. Его просят спеть. Он поет и... происходит чудо: нет бунгера, нет мерцания слабого света, людей тоже нет. Есть только музыка...

По распоряжению Георгия Константиновича Жукова выезжаем в летнюю часть, что располагается неподалеку от Харькова.

...На фоне яркого синего неба, высокие, стройные тополя, быть может, тех самых, что воспел Эдуард Багрицкий, идет концерт. Зрители разместились на склоне пологого холма. Певцы выступают, стоя на двух «спаренных» грузовиках с откинутыми бортами. И ничего, что Паторжинский, изображая подвыпившего Караса (из оперы «Запорожец за Дунаем»), чуть не сваливается за борты, и ничего, что взлетающие самолеты порой заглушают голоса певцов, а носок моего балетного туфля уходит в песок, а прыгать на руки партнера (им был Пётр Гусев) приходилось через кочки, рытвины да бугорки. Ощущение необыкновенное!

И все эти годы, что длилась война, где бы ни выступали артисты, музыканты, журналисты, поэты, всегда чувство радости общения с теми, кто защищал нашу святую Родину, никогда не покидало нас.

После победы, а мы встречали этот день, день 9 мая 1945 года в Варшаве, разрушенной, но не покоренной, мне затем довелось быть в Берлине. В двух чудом уцелевших комнатах первого этажа разрушенного здания наши военные корреспонденты устроили нечто вроде маленькой выставки: тут были пробитая пулей каска, железная табличка, на которой было написано «Кархофф» с двумя «ф» на конце, фото рейхстага с реющим на куполе знаменем Советского Союза, железный крест, кажется, подобранный на том месте, где по предположению был найден труп Гитлера. И – трудно поверить – обуглившийся тодик стихов Э.Багрицкого. Нет, конечно, он не принадлежал тому молодому лейтенанту, с которым я встретилась в начале войны, вероятно, это совпадение, но думать так очень хотелось.

СУСАННА ЗВЯГИНА, *заслуженная артистка РСФСР*

Автор этих фронтовых записок Сусанна Николаевна Звягина была среди тех многих и многих художников, которые не дали музам молчать в трудный час войны. Два с половиной года провела Звягина на фронтах Великой Отечественной, на ее счету более полутора тысяч концертов на передовой. Одной из первых в числе артистов Большого театра Звягина была награждена орденом Красной Звезды.

1941 год. Тяжелые, волнующие воспоминания... 22 июня мы узнали о вероломном нападении гитлеровских полчищ на нашу Родину. В Большом театре сразу начали создаваться группы противовоздушной обороны, громадная сцена превратилась в учебный плац: на ней проводились военные занятия. А в залах, тем не менее, продолжались не только текущие репетиции к спектаклям, проходившим в филиале, но даже постановочные – под руководством К.Голейзовского готовилась премьера «Копелюва».

Незабываемо прощание с ополченцами – колонна из 200 человек была сформирована в театре. Первым из балета ушел на фронт Миша Сулханишвили, весельчак и балагур, лучше всех в труппе танцевавший лезгинку. Провожали его дружной балетной семьей. Он уверенно говорил: «Вернусь, носы не вешать!» Но вскоре мы получили известие о его гибели. Имя его, как и других наших товарищей, отдавших жизнь за Родину, на веки вечные высечено на мемориальной доске в Белом фойе Большого театра. Ушел в ополчение ведущий солист Михаил Габович. Комсомолка театра отправилась рыть окопы, строить оборонительные рубежи, включи-

лась в многосуровое дежурства на эвакуационных пунктах. На обслуживание действующей армии систематически начали выезжать фронтовые бригады, сформированные из артистов разных коллективов Москвы. Пример в этом начинании подавали и наши мастера, корифеи сцены И.Козловский и С.Лемешев, Е.Гельцер и В.Рябцев, М.Михайлов и Е.Степанова, О.Лепешинская и А.Мессерер, С.Панова, С.Хромченко и В.Кригер, Е.Крутикова и П.Селиванов...

Обстановка под Москвой складывалась тяжелая – фашисты рвались к столице. Город превратился в боевую крепость, его жители все силы отдавали фронту, трудились, не зная сна и отдыха... Не отставали от других и наши артисты. Они круглосуточно дежурили на крыше здания Большого театра с тем, чтобы предотвратить возможность возникновения очагов пожара. Были обезврежены сотни зажигательных бомб. Позже из документов, найденных у сбитых под Москвой фашистов, стало известно, что Большой театр значился как важный объект для бомбардировки. Театральная площадь была затянута полотном, и художники-маскировщики нарисовали на нем, вдали от здания театра, контуры фальшивого строения. И всё же стервятникам удалось нанести удар по театру – пятисоткилограммовая бомба разрушила часть наружной стены вестибюля первого этажа и центрального фойе.

...События на фронте становились всё тревожнее. 13 октября прекратились спектакли в филиале Большого театра. Нам сообщили о том, что весь личный состав труппы эвакуируется в Куйбышев. Театр не работает.

Сражение под Москвой становилось всё ожесточеннее. В город прибывали эшелоны с ранеными, и наш театральный народ пошел в госпитали, чтобы помочь, отогреть бойцов, да и просто поговорить с ними.

Дежурили сутками, работая нянями, санитарями. Писали письма и... разговаривали, разговаривали – рассказывали о Москве, о театре, о популярных артистах, стараясь отвлечь раненых от тяжелых дум и боли. «Тонизирующим средством» для бойцов становились импровизированные концерты. Так как наши зрители были лежачими больными и собрать их всех вместе удавалось не часто, мы практиковали выступления по палатам, а это значит по шесть-семь раз в день. Репертуар, конечно же, избирался наиболее удобный для необычных условий.

Однако все мы мечтали возобновить спектакли в осажденном городе. Создалась инициативная группа, которая обратилась с письмом к Правительству с просьбой разрешить открыть филиал Большого (он находился в помещении нынешнего Московского театра оперетты). И вот в дни, когда враг стоял «в двух шагах» от столицы, когда гитлеровцы были уверены – еще один бросок – и Москва падет, в эти дни нас всех вызвали в филиал. Когда мы собрались, на сцену вышел отозванный с фронта и назначенный директором и художественным руководителем Михаил Маркович Габович и сказал: «Завтра, 19 ноября, по распоряжению Правительства мы открываем фронтовой Большой театр. Прошу с этого дня являться в филиал к 10.00».

Сразу все ожили, у многих на глазах заблестели слезы. Но у нас в распоряжении оставались всего одни сутки, данные нам для подготовки к открытию театра. Составить программу, разыскать ноты, приготовить и сшить необходимые костюмы, привести в порядок сценическое хозяйство – всё это предстояло сделать в считанные часы. И всё же 19 ноября 1941 года в 14 часов по московскому времени занавес в филиале Большого театра открылся, в зале сидели преимущественно люди в военной форме, но пришли на спектакль и представители гражданского населения.

Успех концерта был огромным. Несколько часов длилось



Знамена фронтов, на которые с концертами приезжали артисты Большого театра.

это первое представление, так как его четыре раза прерывали воздушные тревоги. Но если первые три раза наши зрители послушно уходили в бомбоубежище, то на четвертый они потребовали продолжать выступления.

Артисты балета, проверив свое театральное хозяйство, увидели, что могут быстро возобновить «Тщетную предосторожность». Правда, было трудно с репетиционными помещениями. Пришлось поначалу заниматься в фойе, на паркете. Вместо привычных станков держались за рояль, за стулья, подоконники. А общие репетиции шли в нижнем фойе на каменном полу. Костюмов не хватало, особенно для солистов – ведь всё лучшее уезжали в Куйбышев. Пришлось приспособлять образцы гардероба других спектаклей. Не менее сложно обстояло дело с нотами – партитуру собирали буквально по листочкам. Дирижеры С.Сахаров и А.Цейтлин работали с И.Смольцовым над темпами и нюансами на дому – они никогда ранее не дирижировали балетами; в соседней комнате В.Кудрявцева разучивала порядок мизансцен с исполнительницей партии Лизы Т.Бессмертной, тогда еще совсем молодой танцовщицей. Наконец, пришло время, когда проводить пальцевые репетиции на каменном полу и на паркете стало невозможным. Решили перебраться в помещение хореографического училища на Пушечной улице. Но, увы, здание в результате бомбежки также пострадало, залы были завалены штукатуркой и битым кирпичом. Дом совершенно не отапливался (как, впрочем, и филиал).

И тут на помощь артистам пришли ученики старших классов школы, не уехавшие из Москвы. М.Габович предложил им привести в порядок помещения училища, и они с энтузиазмом взялись на дело.

А тем временем в помещении на Пушечной начались регулярные занятия. Тренажные классы женщины вела М.Леонтьева, мужчины занимались с И.Смольцовым. Репетиции с солистами шли под руководством В.Кудрявцевой, Е.Долинской, с кордебалетом – И.Смольцова. Он, собственно, и выпускал

спектакль. Мучительным для всех нас был холод. Надевали на себя всё, что только можно было надеть из теплых вещей. Ноги стыли, часто сводило икры. Но сознание долга заставляло превозмочь и холод, и воздушные тревоги каждую ночь, и скудное питание, и ежедневные тревожные вести с фронта...

Наконец наступил волнующий для всех нас день – день премьеры «Тщетной предосторожности». Улица перед зданием филиала Большого театра представляла своеобразную картину. Ее заполнили военные машины, а в переулке около дома стояли танкетки – на этом «транспорте» приехали с фронта зрители, от которых в буквальном смысле слова пахло порохом.

Вдумайтесь: фронт подошел к ближним подступам Москвы, а старейший театр, гордость национальной культуры, показывает свою очередную премьеру! Как много значило это событие тогда, о какой непоколебимой вере в победу над врагом свидетельствовало оно!

Спектакль имел феерический успех. Весть об открытии фронтового Большого театра молниеносно разнеслась по всей стране. Мы стали получать письма, посылки, заявки на спектакли.

Сама обстановка в театре, прямо скажем, была необычной. В аванложе рядом со столом директора театра находился командный пункт начальника военно-воздушной обороны, куда поступала постоянная информация о положении в небе Москвы. И ориентируясь на нее, руководство на месте решало; можно ли продолжить спектакль или ситуация настолько опасная, что надо немедленно закрывать занавес и предлагать зрителям спускаться в бомбоубежище.

Вскоре, после 15 декабря, советские войска освободили Клин, и наша бригада направилась в освобожденные районы. Ехали в Клин по разбитой снарядами дороге. Повсюду виднелись пепелища, одиноко торчали печные трубы сгоревших домов. Наши фронтовые бригады давали концерты в частях, стоящих под Москвой. Выступали на самых разных площад-

ках. Несмотря на страшный холод солисты танцевали в легких костюмах, а в перерывах между номерами грели ноги в огромных валенках, предоставленных нам солдатами. Всё было покрыто инеем, а на импровизированной сцене, радостно улыбаясь, в классических хитонах «порхали» танцовщицы.

НИКОЛАЙ СУВОРОВ,

руководитель фронтовой бригады артистов

Начну с начала этой поездки. 31 декабря 1941 года я в качестве руководителя фронтовой концертной бригады должен был отправиться с группой артистов на передовую Калининского фронта в расположение войск командующего Конева для проведения новогодних концертов. И в тот день утром 13 человек артистов собрались на площади Восстания. У дома Красной Армии ждал нас штабной автобус с двумя водителями и молодым привлекательным политруком. «Старший лейтенант Константин Вихарев, – отрекомендовался он. – Да зовите просто Костя». Настроение было у всех праздничное, предновогоднее. Пока ехали, еще раз проверили отрепетированную накануне в Центральном доме работников искусств программу концерта. Сникли мы, когда стали въезжать в какой-то безжизненный, разоренный фашистами Калинин. Остовы разбитых домов, среди развалин которых могильными памятниками высились обгорелые трубы. Гробовое молчание опустошенного города. И ветер. Ветер, который нет-нет да и вздымал перед нашей машиной облачка праха-пепла. Зловещие следы войны. Мы ехали на окраину Калинина, где в нескольких сохранившихся от бомбежки зданиях разместили для отдыха и переформирования авиадесантную дивизию генерала Иванова. Когда мы вошли в здание школы, где должен был состояться наш концерт, впечатление от мрачной картины молчаливо стоящих в густых сумерках обезображенных зданий сразу развеялось. В помещении было светло, тепло. В спортивном зале, большом, занимавшем весь первый этаж, были расставлены столы, застланные вместо скатертей газетами. На столах – миски с квашеной капустой, кружки с вином. Прямо на газетах разложены хлеб, куски жареной курицы, яблоки, вареная картошка. Словом, к встрече Нового года всё было готово, даже на эстраде в уголке стояла небольшая елочка. А главное, го-

товы были люди, подстриженные, побритые, а некоторые при усах и бороде, приветливые, оживленные. Радостные тем, что Новый год они будут встречать живыми и здоровыми. Они, только что смотревшие в глаза смерти. Здесь были предупреждены о том, что по договоренности с политотделом мы, артисты, встречаем у них Новый год и сразу же ночью выезжаем на передовую.

«Почему ночью?» – спросил я. Ответили просто: «Не так сильно ночью немцы бомбят дорогу».

Концерт начали в десятом часу вечера. Помню ощущение какой-то раскованности, легкости и благодарности этим молодым людям в защитных комбинезонах десантников, увлеченно принимавшим концерт. Они просили повторить ту или иную песню, номер, охотно вовлекались в интермедии, которые разыгрывал с ними конферансье. После концерта нас, актеров, посадили за столы попеременно со зрителями. Одним звали Саша, второй, представляясь, пошутил: «У меня громкое имя Виктор – производное от слова «виктория» – «победа»! Приготовленное на столах угощение никто не трогал, все ждали приезда командующего Калининским фронтом Ивана Степановича Конева. Он приехал вовремя, минут за пятнадцать до боя курантов, а когда они пробили полночь, громко и торжественно произнес тост за нашу победу и поздравил бойцов с наступившим новым 1942 годом. Ковев и сопровождающие его сразу же уехали, а мы, чокнувшись кружками, выпили за викторию, за победу и разговорились. Я поинтересовался их мнением о концерте. Ответил Виктор: «Хорошо. По-настоящему хорошо. Кажется всё просто и доходчиво в программе, а за сердце берет».

Мы продолжали нашу беседу. «А теперь разрешите сказать несколько слов по поводу вашей танцевальной миниатюры «На морском гулянье», – говорил Виктор. – Танцуете вы замечательно. В вашем номере есть свой секрет, есть очарование, простое и трогательное. На мелодию «Ну-ка, чайка, отвечай-ка, друг ты или нет? Передай-ка, птица чайка, милую привет» выходит девушка. За ней моряк. Да, они на гулянье; казалось бы, это весело, а девушка грустна, предчувствуя разлуку. Она знает, что милый уйдет в плавание. Моряк осторожно, бережно обнимает ее, они останавливаются, смотрят друг на друга долгим взглядом. И вот тут каждый из зрителей очень ясно представляет себе свою далекую люби-



Бригада Большого театра в дивизии (Уссурийский край, 1941).

мую и их расставание. И у кого же от этого не защемило сердце! Но есть надежда, что моряк вернется... А вот в наших десантных операциях предугадать трудно, вернешься или нет. Ведь в черную пасть открытого люка самолета бросаешься, как в пропасть...» Он замолчал.

Неожиданно объявили: «Артистов просят на выход». Мы вышли в темный двор. За нами целая толпа провожающих. Когда выезжали из ворот, вдолгону нам неслись возгласы: «Молодцы. Спасибо! Всего хорошего! До свидания». Мы были растроганы. «Всё хорошо, – сказала Нина Ушакова, наш мастер художественного слова, – но до свидания ли? Удастся с кем-нибудь из них увидеться? Да и кто из них вообще вернется? Ведь их, десантников, смертниками называют». «Ну зачем так мрачно», – заметил я. Автобус слегка покачивало. В нем было тепло, уютно, и все потихоньку задремали. Проснулись уже в селе, где находился командный пункт. Место нашего назначения. У дверей большой избы стоял часовой, он пропустил меня и политрука Костю в темные сени. Я постучал в дверь, потом толкнул ее и вошел. В избе было светло. Посередине стоял стол с разложенной на нем большой картой, над которой склонились несколько военных. Один из них поднял голову. Я увидел утомленное лицо и устремленный на меня полный недоумения взгляд. Я доложил: «Бригада артистов приехала к вам для проведения новогоднего концерта». «Что? – прервал он меня. – Концерты? Какие концерты? У нас нет сейчас стабильного фронта. Сегодня мы здесь, а завтра тут могут быть немцы, а вы завязнете в снегу и попадете к ним вместе с вашим автобусом». «Так что же делать?» – несколько растерянно спросил я. Он задумался, потом сказал решительно: «Это, конечно, рискованно, но очень хорошо, что вы приехали. Давайте-ка так. Отсюда километра полтора есть деревенка. Езжайте туда, разместите там людей. Пусть отдыхают. Под утро возвращайтесь. Решим с командованием как и что можно сделать».

Так и договорились. А ехать к поселку оказалось просто. Дорога прямая и метель утихла. Приехали в эту деревенку. Нашли избу, которую нам посоветовали занять. Изба была пуста. Натаскали дров. Затопили большую русскую печку. Устроились кто где. Я сел за стол. Положил голову на руки. Задремал, но ненадолго, вскоре меня уже будил политрук: «Вставайте. Светает, надо ехать». Я мысленно попрощался с моими мирно спящими товарищами – кто знает, что может случиться – и сел в автобус. Едем, а впереди на дороге обоз с ранеными. Двигаемся медленно, к тому же наша машина два раза задерживалась, увязая в снегу. Когда стали приближаться к поселку, где находился штаб, уже совсем рассвело, и вдруг раздался протяжный крик: «В-о-з-д-у-х!» Мы ясно услышали воющий звук моторов приближающегося немецкого самолета. Мы быстро выскочили из автобуса на обочину дороги. «Маскируйтесь», – крикнул политрук. Это было необходимо особенно мне. Я был одет в черное драповое пальто и черную каракулевую шапку, на ногах ботинки с галошами. Водители и политрук были в белых меховых полушубках, белых шапках-ушанках и валенках. Нам такого дефицитного обмундирования положено не было, и мы отпривились на фронт каждый в своем. В общем, я, весь черный на белом снегу, представлял собой хороший ориентир для прицела. Но на случай маскировки у меня была с собой простыня. Лихорадочно, торопливо я стал обертываться простыней.

Самолет сделал круг над головой нашей колонны, затем в вой его моторов ворвался грохот взрывов. На беззащитный обоз раненых немец сбросил бомбы. В это время порыв ветра сорвал с меня простыню. Я еле успев схватить ее за край. А самолет снизился и пошел над обозом, расстреливая его из пулеметов. Всё. Конец! Совсем рядом со мной появились фонтанчики снежной пыли, поднятые вереницей пуль, – пуле-

метная очередь прошла совсем рядом с тем местом, где я лежал, всего в нескольких сантиметрах...

Сделав свое черное дело, самолет улетел. Водители, политрук и я со своей простыней собрались у автобуса. Слышались какие-то крики. Невдалеке в небо поднимался столб дыма, сквозь который блеснул огонь. «Оставайтесь с машиной», – сказал политрук одному из шоферов. «А ты, – обратился к другому, – давай со мной. Там, наверное, помочь нужно». И они ушли. Через некоторое время обоз тронулся. Мы потихоньку поехали за последними санками. Вот и место, где упали бомбы. Дорогу уже расчистили, но картина предстала нашим глазам страшная: трупы убитых лошадей, обломки разбитых и сожженных саней, разбитые ящики с продовольствием, медикаментами. И рядом – погибшие люди, раненые, которых взяли в тыл.

В штабе нас встретил младший – немолодой, солидный полковник. Он посмотрел программу выступлений бригады и спросил деловито: «Сколько концертов в день выдюжить сможете?». «Да как придется – два, три, четыре, а бывает, выступаю с передышками; конечно, как говорится, от зари до зари». «Добре! Тогда давайте так: сегодня подготовлю аудиторию, а завтра и начнем. «Есть, товарищ полковник».

Он улынулся: «Вольно, товарищ бригадир». И сразу стал серьезнее и строже: «А вообще-то вы великое дело делаете, приезжая к солдатам в самое горячее боевое время, когда мы разворачиваем наступление, а враг остервенело сопротивляется. Приезжаете мирными вестниками, мирными посланцами родины».

Из столовой мы вернулись обратно в штаб. Я разостлал в углу на лавке свое пальто и заснул. Когда стемнело, политрук разбудил меня. «Вставай, бригадир, ехать надо. Только не знаю, как доедем. Весь день метелило, не замело ли дорогу?». «А продукты ребятам? – спохватился я. – Они же там голодные сидят». «Сделано, вот, – политрук указал на стоящий в углу большой рюкзак. – Вот здесь хлеб и сахар, и чай, и консервы, и даже яблоки». Сели в машину, поехали. Но ехать пришлось недолго. Недалеко от села завязли в снегу на дороге. И завязали основательно. Все наши усилия вытащить машину оказались напрасными. Она засела крепко. «Ну что, – сказал политрук. – Ждать надо до утра. Утром вытащат». Я представил себе встревоженных нашим отсутствием голодных товарищей и твердо сказал: «Тогда надо идти пешком». «А кто пойдет? – спросил политрук. – Ни я, ни водители оставить машину не можем». «Пойду я сам, давайте рюкзак». Мне надели на спину рюкзак. Он был очень тяжелый и его ремни врезались мне в плечи. Мелькнула мысль: «Донесу ли его?» Но когда представил себе, как обрадуются мне мои товарищи, как снимут с меня эту тяжесть, а потом достанут из рюкзака продукты, расставят их на столе, почувствовал: донесу, надо, надо донести, тем более метель вроде бы стихла. Сквозь разорванные клочья облаков выглянула луна. Под луной и дорога обозначилась яснее – светлой ложбинкой между сугробами.

И я пошел. Медленно, трудно, увязая в снегу, но пошел. Вот автобус скрылся за поворотом, а луна исчезла в тучах. Подул ветер. Луна скрылась в облаках, стало совсем темно. Сильнее подул ветер. В окружении снежных вихрей иду уже наугад – дорогу совсем замело. В одну сторону, в другую. Выбиваюсь из сил. Вязну в снегу и, наконец, понимаю, что заблудился. Неожиданно нога попадает в какую-то колдобину, я падаю лицом вниз, и тяжелый рюкзак вдавливают меня в снег.

...Лежу, стараюсь отдышаться, а в вое ветра всё время слышу какой-то похоронный звон. Дрень-дрень, дрень-дрень. А может, этот звон мне только чудится, а звенит у меня в голове, в ушах? Но сквозь завывание вьюги до меня громко и явственно донеслось – д-н... д-н... д-н... Звук какой-то настой-

чивый, назойливый и совсем близкий. Нет, это уже не навязание. Но откуда он здесь, в пустынном поле, может возникнуть? И вдруг я вспомнил, что днем уже слышал этот звук – во время налета недалеко от места, где я лежал, стоял массивный крест, на котором висела немецкая каска. Она, колеблемая ветром, и звонила. Если это так, если это действительно звонит каска, ударяющаяся о крест, значит, я нахожусь на окраине поселка, недалеко от дома, в котором мы разместились. Надежда на спасение придала мне силы, но подняться мне всё же не удалось.

И тогда я пополз. Пополз, подгребая под себя снег, на звон, который становился всё слышнее и слышнее. И вот передо мной в метельной полумгле мрачный силуэт креста. Я поднял руки, ухватился за крестовину, подтянулся, стал на колени, а затем и во весь рост и прижался к спасителю своему – мрачному тяжелому кресту, установленному на могиле солдата вражеской армии.

Я двигался медленно, осторожно, увязая в снегу. Показались дома деревеньки, в которой мы остановились. Вот первый, вот второй, а вот наш – третий. Вхожу в пустынный двор, посередине которого валяются разбитые ворота. Поднимаюсь на крылечко, стучу. Открыли быстро. Кто-то ахнул: «Ты-ы?» С трудом разомкнув зазеленелые губы, я хрипло в ответ «Я-а-а!» и валяюсь у порога. Очнулся на лежанке теплой печи. Меня поили горячим чаем. Затем я глубоко заснул. Разбудили меня часа в два на следующий день. Приехал наш автобус, привезли в бидонах, укутанных одеялами, горячий обед и короткое распоряжение командования. В нем нам предлагалось новогодние концерты, запланированные на два дня, провести в один. И сегодня же ночью отправиться в Москву. Первые концерты мы дали в полевом госпитале, расположенном в лесу. Разбившись на три группы, выступали одновременно в трех больших палатках, по ходу действия сменяя друг друга. Получилось оперативно и творчески полноценно. Затем мы поехали в село, где уцелел клуб с небольшой сценой. Зал был переполнен – нашими зрителями стали бойцы, которых привели сюда прямо с передовой. Последний по плану концерт мы давали в одной из деревень, почти полностью сожженной, в сохранившейся избе-читальне. Зрители в первых рядах располагались на полу, остальные просто стояли. В общем день для нас выдался жаркий. После концерта в избе-читальне уже в первом часу ночи нас привезли в столовую штаба, где нас встретил уже знакомый мне полковник, замполит части. Он зачитал приказ командования о вынесении благодарности всему нашему творческому составу за проведенные в трудных прифронтовых условиях новогодние концерты.

Раставаясь, полковник на прощанье сказал: «Передайте Москве наш фронтовой привет и твердое обещание – к столице нашей Родины врага не допустите!».

ПОДСЧИТАНО, ЧТО:

★ в дни войны состоялось 1 350 000 художественных выступлений, из них 473 000 концертов и спектаклей непосредственно в боевой обстановке;

★ на фронте побывало 3685 артистических бригад, из них более 700 созданных мастерами искусств Москвы;

★ 4130 концертов дали на фронте 35 бригад Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова.

И в каждой бригаде обязательно были артисты балета, эстрадные танцовщики, исполнители народных танцев.

В прифронтовой Москве и в Ленинграде, окруженном колючим фашистской блокадой, продолжали работать театры, которые давали на своих сценах и балетные спектакли.

В конце 1941 года под руководством М.Габовича открыл сезон в помещении своего филиала Большой театр. Несмотря на ограниченные возможности (ведь основная труппа была эвакуирована в Куйбышев) на сцене филиала были осуществлены постановки балетов «Лебеедино озеро», «Боядерка», «Конёк-Горбунок», «Дон Кихот», «Щелкунчик», «Тщетная предосторожность». Их зрительский успех был огромен.

В самое драматичное для обороны Москвы время, в октябре 1941 года, когда враг находился на ближних подступах к столице, по инициативе В.Бурмейстера и И.Туманова возобновил работу Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко и сразу же показал премьеру – балет «Штраусиана» (постановка В.Бурмейстера, руководитель постановки П.Марков).

На спектакли этих прифронтовых трупп зрители – бойцы и командиры – приезжали прямо с передовой.

Балет и народ, сражавшийся с фашистскими захватчиками, в те годы были едины. Тому немало подтверждений, приведем еще одно свидетельство – слова фронтовика, обращенные к артистам балета: *«Ваше искусство невесомо, нематериально, но сила его влияния реально отражается в действиях бойцов. Мы это видели и знаем, с каким подъемом вели себя бойцы, приходившие на передовую с ваших концертов. Вы увеличивали их боеспособность, их энергию».*

Фото из Музея Большого театра России и архива редакции. Благодарим Музей Большого театра России за фотографии военных лет.



Участницы встречи ветеранов фронтовых бригад (слева направо) – хореограф Галина Шаховская, солистки Большого театра Элла Бочарникова, Сусанна Звягина, Ольга Лепешинская.

Главное открытие – Виктория Терёшкина

XV Международный фестиваль балета «Мариинский» открылся премьерой двух одноактных балетов – «Бэмби» на музыку Андрея Головина и «В джунглях», музыкальной основой которого стала одноименная сюита Александра Локшина. Оба балета, каждый из которых длился от получаса до двадцати минут, поставил танцовщик Мариинского театра Антон Пимонов, чьи работы уже вошли в репертуар труппы.

Автор либретто и художник спектакля Анна Матисон взяла за основу сказку австрийского писателя Феликса Зальтена «Бэмби» и её продолжение – «Дети Бэмби». Благодаря единому замыслу либреттиста и хореографа оба балета составили единую сагу, герои которой – олени – проживают на сцене вполне человеческую жизнь с её радостями и тревогами, любовью и потерями.

Антон Пимонов – балетмейстер, воспитанный в традициях классического балета. Он – «бэмби» Академии русского балета им. Вагановой и «юный олененок» Мариинской труппы, всё смелее утверждающий свой стиль в хореографическом искусстве. Оба балета Пимонов решает средствами классического танца, сольные вариации, дуэ-

ты, ансамбли отличаются тонкостью рисунка, изяществом фразировки, элегантностью поз. В спектакле почти нет пантомимы, чем нередко грешат «детские» балеты. Хореограф нашел для каждого персонажа свою пластику и жест, свои хореографические узоры, дающие возможность безошибочно определять характер героя: трусоватость Зайца (Андрей Арсеньев), горделивую надменность Змеи (Злата Ялинич) или беспечность пестрокрылой Бабочки (Оксана Марчук).

Алексей Попов в роли Бэмби тонко передал становление характера юного героя – от первых неловких шагов, как бы испытывающих прочность земли, до широких, полетных прыжков, исполненных радости жизни. Словно каллигра-

фическим почерком танцовщик прописывает каждое движение, подчеркивая в характере Бэмби и лирическую трогательность в дуэтах с возлюбленной Фалиной, и безоглядную смелость в поединке с соперником Ронно (Андрей Соловьев). В партии Фалины выступила Надежда Батоева, показав подлинную танцевальную академичность, совершенство формы, благородно-сдержанную манеру. Казалось, что танцовщица источает атмосферу волшебной сказки, напитывая сцену воздухом театральной поэзии.

Либреттист и хореограф не делают мир сказки безоблачно светлым, то и дело напоминая зрителям, что в нем существует зло: охотники-браконьеры убивают мать Бэмби, лесорубы уничто-

Сцена из балета «Бэмби». В центре Алексей Попов – Бэмби.



жают вековые деревья. Защитить джунгли от варварства людей предстоит уже новому поколению оленей, детям Бэмби – Гурри (Софья Иванова-Скобликова) и Гено (Ярослав Байбородин). Хореография этого поколения динамична, полна юмора, юношеского порыва и задора.

Великолепно оформление Анны Матисон. Яркое, красочное, оно передает настроение каждой сцены сменой тонких занавесей-вуалей, сквозь которые мерцают лучи солнца, поблескивают снежинки или проглядывают грозовые тучи.

Премьерными спектаклями дирижировал Валерий Гергиев. Он тонко передал лирическое звучание музыки Андрея Головина и мощь многоцветной, изобилующей ритмами и драматическими всплесками музыки Александра Локшина.

В спектакле занята в основном молодая поросль труппы Мариинского театра. Зрители – в основном дети – горячо аплодировали молодым исполнителям, для которых в балете их коллеги Антона Пимонова нашлось немало ярких ролей. Каждому театру необходим спектакль для детей, это гарантированный «утренник», но показывать «Бэмби» в 19.30 как-то несерьезно: едва ли взрослая публика получит удовольствие от увиденного – ведь она уже давно вышла из детского возраста. И еще одно соображение не перестает тревожить: ведь многие предыдущие фестивали «Мариинский» открывались

крупными, масштабными премьерами: к примеру, «Сильвией» Фредерика Аштона, «Анной Карениной» Алексея Ратманского или балетом «Парк» Анжелена Прельжожака. Что же произошло на этот раз, если для открытия международного фестиваля театр не нашел ничего более солидного, чем короткометражные балеты Антона Пимонова, какими бы трогательными и под детски наивными они ни были.

Основой фестиваля стала добрая, хорошо известная классика, которую расцвелили своим мастерством звезды Мариинского театра и зарубежные гости. С блеском выступили Надежда Батоева и солист Национального балета Нидерландов Исаак Эрнандес в «Дон Кихоте», в «Баядерке» покорили тонким ощущением стиля Сэ Ын Пак из Парижской оперы и Владимир Шкляров, тонким лиризмом наполнили партии Одетты-Одиллии и принца Зигфрида Екатерина Кондаурова и Руслан Скворцов из Большого театра России, трогательно прозвучала легенда о Жизели в исполнении Алины Сомовой и Тимура Аскерова.

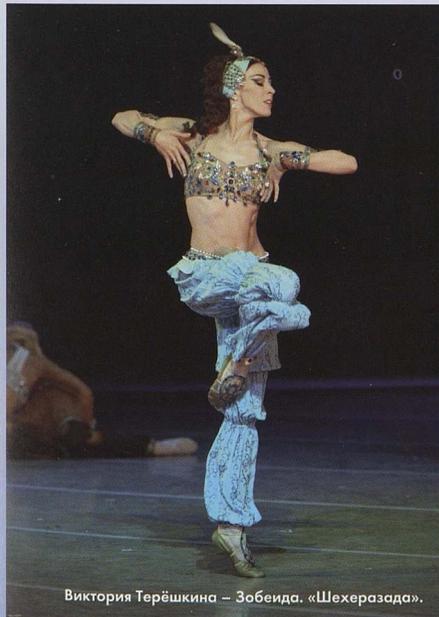
Одним из ярких событий фестиваля стал творческий вечер прима-балерины театра Виктории Терёшкиной.

Бог не обделил её ни статью, ни темпераментом, ни обаянием, что особенно важно для танцовщицы, занимающей уже немало лет одно из ведущих положений в балетной труппе Мариинского театра. Виктория Терёшкина была и остается неповторимой – элегантная

удлиненность линий, огромный шаг, полетный прыжок, стремительные туры и умение властно притягивать к себе зрительское внимание. Искусство Терёшкиной искренно, оно чуждается фальши и холодной мастерovitости. Ученица замечательного педагога, профессора Марины Александровны Васильевой, Терёшкина уже в первые годы работы в труппе сумела убедить и художественное руководство, и зрителей, что ей подвластно многое. В ней привлекают работоспособность, артистичность, умение найти в знакомом хореографическом рисунке новые выразительные возможности, открыть неведомую красоту в простой академической позе.

За годы служения на Мариинской сцене балерина исполнила десятки партий, среди них все роли русского классического репертуара, солнечные партии в балетах Джорджа Баланчина, Джерома Роббинса, Ролана Пети, Фредерика Аштона, Алексея Ратманского. Виктория Терёшкина охотно работает с современными хореографами, чей балетмейстерский почерк отличается новизной, экспериментальной дерзостью решений, необычностью пластической формы.

Для своего вечера балерина выбрала репертуар, в котором смогла показать всю палитру своих возможностей. Открывался гала-концерт вторым актом из балета Юрия Григоровича «Легенда о любви». Надменно-гордой и страдающей предстала танцовщица в образе Мехменэ Бану. Рисунк танца, то острый, как восточная клинопись, то певу-



Виктория Терёшкина – Зобеида. «Шехеразада».

Екатерина Кондаурова
и Александр Сергеев.
«Там, где висят золотые вишни»
(хореография Уильяма Форсайта).



Ульяна Лапаткина – Маргарита
и Ксандер Париш – Арман.
«Маргарита
и Арман»
(хореография
Фредерика
Аштона).



«Адажио Хаммерклавир»
(хореография Ханса ван Манена).



чий и нежный, был исполнен внутренней силой чувств. Трагедия героини Терёшкиной развивалась в особом пространстве, где миру действительности противостоит мир грёз: лишь в мечтах, похожих на сон, возможна любовная встреча с художником Ферхадом, который опалит ее тело жаром страсти. В танце покорила широта и размах великолепно координированного тела, танцовщица

покоряла пространство упругостью туго, как тетива, натянутых рук, движениями, вибрирующими, словно летящая стрела.

Совсем иной образ создает балерина в балете Михаила Фокина «Шехеразада». Танцовщица пленяет красотой пластического рисунка: мельчайшие движения, повелительный жест, горделивый поворот головы, объединенные в гармоническое целое, создавали поэ-

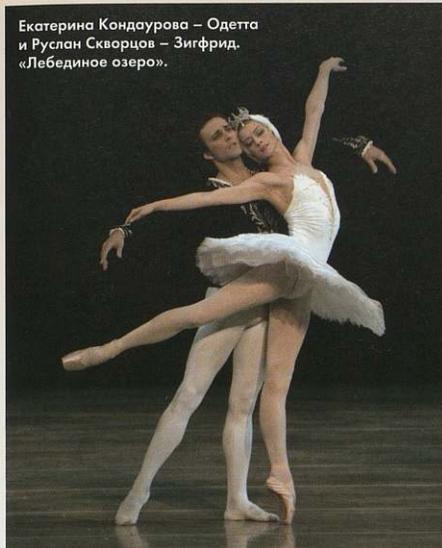
тическую образность и точность психологического рисунка. В дуэтах красавицы Зобеиды-Терёшкиной и Золотого раба - Данилы Корсунцева звучала тема спасения любовью от зла, порабоощающего вольный дух человека.

В Гран-па из балета Мариуса Петипа «Пахита» балерина выглядела живым олицетворением гармонии, к которой стремился великий хореограф. Царст-

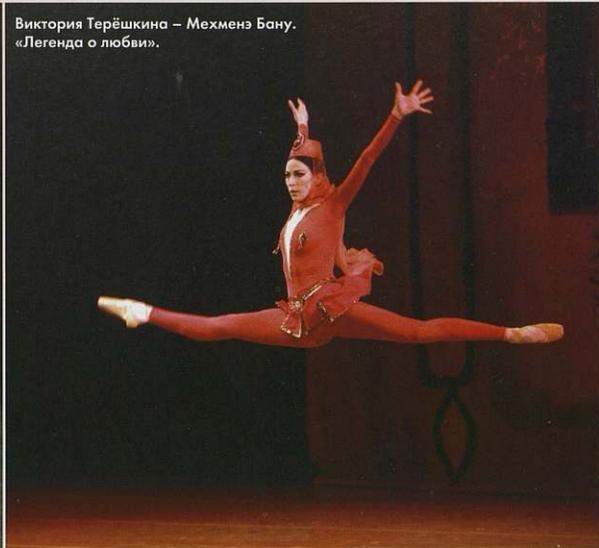
Сцена из балета «Джунгли».



Екатерина Кондаурова – Одетта
и Руслан Скворцов – Зигфрид.
«Лебединое озеро».



Виктория Терёшкина – Мехменэ Бану.
«Легенда о любви».



венным величием был овеян танец Терёшкиной. В нем звучало праздничное изящество высокого стиля, балерина была подобна фейерверку, её блестящая техника едва позволяла уследить за сверкающим потоком оригинальных танцевальных комбинаций, каскадом виртуозных пассажей.

Венчали гала-концерт «Испанские миниатюры», сочиненные коллегой Терёшкиной Юрием Смекаловым, – своеобразное подношение героине вечера от её многочисленных партнеров, с которыми она выступала на протяжении многих лет в разных спектаклях. Двенадцать танцовщиков, сливки мужской гильдии Мариинского балета, в костюмах бравых кабальеро танцевали с прекрасной донной, горделивой и неприступной, очаровательной и пылкой, которая покорила не только их сердца, но и сердца многочисленной публики.

Завершился фестиваль гала-концертом, программа которого порадовала разнообразием. «Адажио Хаммерклавир» голландского балетмейстера Ханса ван Манена на музыку Бетховена – лирическая зарисовка для трех дуэтов. Поначалу, словно эпиграф к произведению, все шесть танцовщиков предстают перед зрителем в единой линии, которая через мгновение рассыпается на отдельные пары: у каждого дуэта своя судьба, свой жизненный путь. Радость встречи, грусть расставания, признание в любви – всё это передано только пластикой, без фабульных ассоциаций.

Запомнились исполнители Кристина Шапран и Юрий Смекалов, Надежда Батоева и Константин Зверев, Ксения Острейковская и Алексей Тимофеев. Ярko прозвучала хореографическая

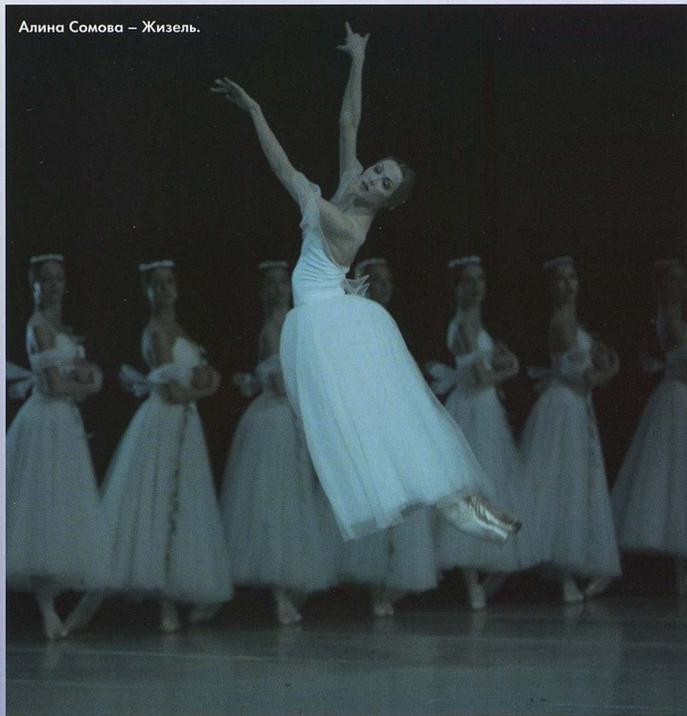
новелла «Маргарита и Арман», где рядом с неповторимой Ульяной Лопаткиной с успехом выступил Ксандер Парриш, английский танцовщик, уже прочно вошедший в репертуар Мариинского театра. Третье отделение изобиловало концертными номерами, в которых блистали Виктория Терёшкина, Тимур Аскеров, Алина Сомова, Кимин Ким... Всех не перечислить.

Заключительный концерт во многом искупил просчеты фестиваля в целом, показав, каким потенциалом обладает труппа Мариинского и как важно мудро и продуманно использовать этот потенциал, подготавливая столь ответственное событие, как Международный фестиваль балета «Мариинский».

Игорь СТУПНИКОВ

Фото Валентина БАРАНОВСКОГО

Алина Сомова – Жизель.



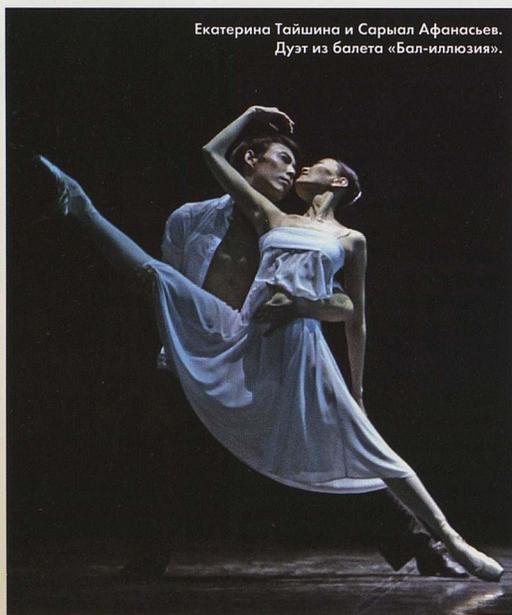
Счастливы́й полёт

«СТЕРХА»



Екатерина Борченко – Одетта и Денис Матвиенко – Зигфрид. «Лебединое озеро».

«Стерх» – фестиваль, названный по имени птицы стерх – птицы счастья. Редко появляется эта птица, и пребывание ее ограничено территорией земли Саха Якутия. Так и фестиваль классического танца прилетает в Якутск раз в два года, принося радость многочисленным зрителям. Задуманного и многие годы успешно осуществлявшегося Н.М.Садовской и Л.Л.Габышевой, его в этот раз провела новая команда во главе с директором театра С.А.Сюльским.



Екатерина Тайшина и Сарыял Афанасьев.
Дуэт из балета «Бал-иллюзия».

В этом году фестиваль стартовал в восьмой раз. Он включал в свою программу последнюю премьеру театра – «Спартак» Ю.Н.Григоровича и традиционную балетную классику – «Лебединое озеро» и «Баядерку». Звезды балета из Санкт-Петербурга, Москвы, Астаны были призваны усилить фестивальные спектакли своим профессионализмом. Но даже и без этой высокой ноты спектакли якутской труппы порадовали уровнем как кордебалета, так и солистов. Это свидетельствовало о результатах деятельности собственного училища, вот уже 20 лет выпускающего учащихся для коллективов республики. Особенно порадовали молодые ведущие солисты С.Афанасьев, Ю.Мярина, М.Артамонова, выступившие как в рамках спектаклей, так и в дивертисменте гала-концерта. Гостевые артисты на время фестиваля немного отодвинули якутских солистов с ведущих партий. Так, в роли Спартака выступил харизматичный Дошжан Табылды, роли героев «Лебединого озера» исполнили солисты Михайловского театра Санкт-Петербурга Екатерина Борченко, с певучими линиями тела, неожиданными позами тонкого абриса рисунка образа Лебеда. В паре с балериной романтически строгий принц Дениса Матвиенко был органичен и красив. В балете «Баядерка» – одном из самых сложных по символике балетов классического наследия – в фестивале предстали балерина Большого театра, мастер сцены Мария Аллаш и молодой солист Мариинского театра Кимин Ким.

Видя ранее Кимина Кима на конкурсах, мы не могли не возгораться той петербургской школой, которую передали ему в Корее наши учителя В.Ким и М.Кулик. Зависающие прыжки, стремительность вращений, уверенность поддержки и сдержанная элегантность сценического образа радовали и глаз профессионала, и чувства зрителя.

Мастерство и уверенный танец Марии Аллаш еще раз подтвердился и в образе Никии, и в её выходе на гала-концерте со своей индивидуальной трактовкой образа Лебеда в известном номере хореографа М.Фокина.

С гостями успешно соревновались хозяева: в роли Гамзати Мария Артамонова и исполнитель Золотого божка легкрылый Павел Необутов.

К гала-концерту подыехали солисты из Москвы Екатерина Крысанова и Семен Чудин, завершив общий успех триумфальным pas de deux из «Дон Кихота».

Зрители с удовольствием на фестивале, заявленном как «классический балет», приняли современные номера. Лауреат Российского конкурса хореографов Е.Князькова, балерина с мировым именем, предстала в своих хореографических опусах «Однажды вечером» и «Дама с камелиями».

Со своей композицией «Воин» и «Шаман дождя» (хореография Г.Адамовой) по-новому прозвучал Досжан Табылды (Астана).

Достоинство заявил о себе солист Краснодарского театра Владимир Морозов в дуэте с Надеждой Корякиной в номере «Весенние воды».

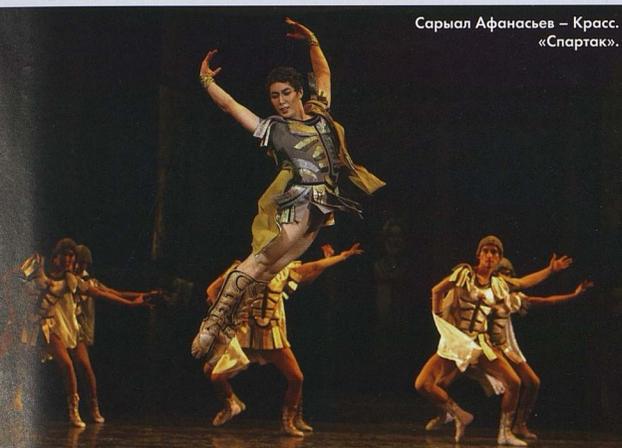
Украсили концерт Юлия Мярина и Сарыал Афанасьев в «Вакханалии», к слову сказать, с успехом недавно показанной в Москве на гала-концерте церемонии вручения приза «Душа танца» руководителю балета Якутского театра М.Сайдыкуловой. Она подтвердила свое звание «Мэтра танца», полученное в Москве, общим уровнем 8-го фестиваля, где выступила и организатором, и главным балетмейстером.

Ставший уже своеобразным талисманом фестиваля, С.Коробков нашел новые краски в рассказе о спектаклях и их исполнителях (особенно в представлении балета П.И.Чайковского «Лебединое озеро»).

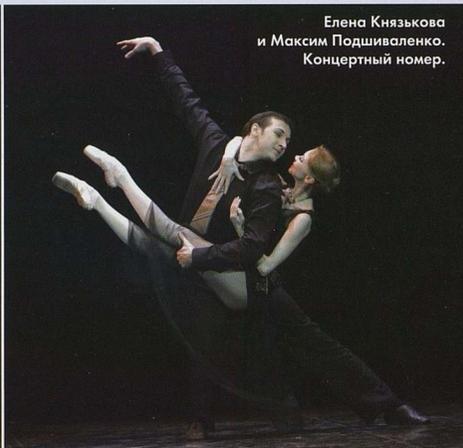
Достоинство звучал оркестр (дирижеры – заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан Герман Ким и лауреат международных конкурсов Николай Пикутский из Якутска).

Потому овации зрителей и признание руководства республики, по достоинству оценивших состоявшийся праздник, дали зеленую улицу будущей птице счастья – фестивалю «Стерх».

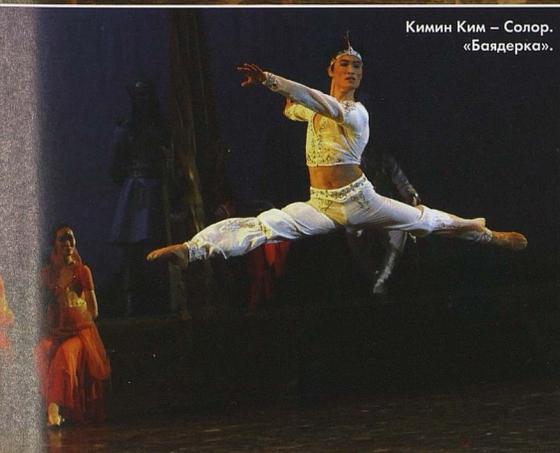
Валерия УРАЛЬСКАЯ
Фото Александра НАЗАРОВА



Сарыал Афанасьев – Красс.
«Спартак».



Елена Князькова
и Максим Подшиваленко.
Концертный номер.



Кимин Ким – Солор.
«Баядерка».



Сарыал Афанасьев – Ротбарт и Денис Матвиенко –
Зигфрид. «Лебединое озеро».

Гамлет

вчера, сегодня и завтра

И вечно... хотелось бы добавить в начале этой статьи. Господин Шекспир задал миру человечества вечный вопрос: «Быть или не быть?». Раньше или позже он возникает перед каждым человеком. А это значит, что у каждого есть «Мой Гамлет».

Свой «Мой Гамлет» есть у признанного режиссера Деклана Доннеллана – его суть, как он обозначает, в «человеческих потерях». Об этом спектакль, созданный Доннелланом в соавторстве с хореографом современного танца Радун Поклитару и сценографом Ником Ормеродом и рассказанный, точнее, показанный артистами Большого театра России.

Эта статья не рецензия в прямом смысле этого слова, а скорее размышления автора о спектакле и о том, как сегодня играть вчера или ранее созданные произведения, чтобы они воспринимались современным зрителем и будили в нем чувства и мысли, заложенные автором произведения, ранее созданного и являющегося первоисточником для последователей.

Нужно ли для этого менять исторический фон на нашу современную эпоху, её атмосферу, одевать в одежду нашего времени и т.д. И таким образом подчеркивать вневременные и вечные проблемы бытия. Каковы при этом приобретения и какова цена потерь.

Не будем перечислять историю постановок «Гамлета» и называть великих создателей этого образа, всё это не раз описывалось, и театр детально изложил в специально подготовленном буклете.

Кстати, несколько отклоняясь, должна отметить возросший уровень буклетов, выпускаемых театром к спектаклю. В данном случае ценность статей известных исследователей В.Гаевского «Открылась бездна. Шекспир Шостаковича» и А.Бартошевича «И корабль плывет» придала буклету поистине научную значимость (составитель В.Вязовкина).

Скажем только, что эффект сценического открытия Гамлета достигался не благодаря смене внешнего облика (одежды, окружения), а страстностью и эмоциональной силой, наполняющей философский смысл, заданный Шекспиром.

Спектакль балетного театра создает язык хореографии, её выразительные средства основаны на искусстве танца.

Данный спектакль скорее пантомимное действие, восходящее к традициям так называемого английского направле-

ния, заданного в XVIII веке Джоном Уивером. А в наше время блистательно воссозданном хореографом (подчеркиваю это слова) Мэтью Боурном в его ярких авторских спектаклях, таких как «Лебединое озеро», «Пьеса без слов» и др.

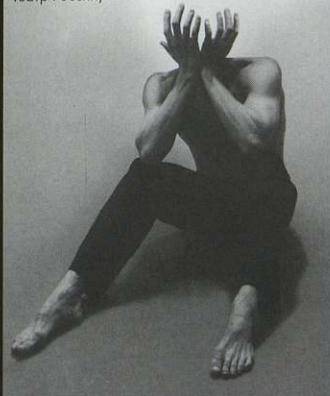
Сила его спектаклей в создании подчас бытовыми движениями человеческого тела пластического образа, равного хореографическому. Артистам драматического театра это близко, что доказали последние опыты на сцене театра имени Вахтангова в спектакле Анжелики Холиной «Анна Каренина»...

Природа выразительных средств балетного артиста несколько иная, рождающая то, что мы называем балетом, независимо от того, решен ли он средствами классического, неоклассического, характерного, модерн или джаз-танца. Обобщенность и ассоциативность этого вида искусства не позволяет изобразительности. Балетное искусство более условно, сродни музыке. И именно поэтому подчас способно передать те чувства, которые не всегда доступны слову.

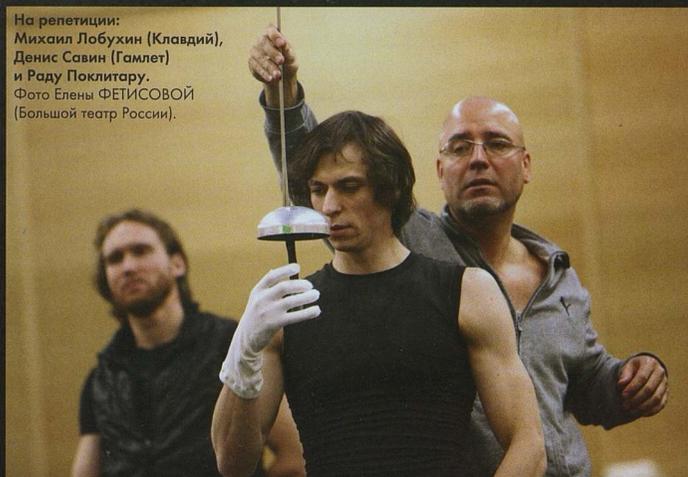
Сцена из балета.
Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)



Фото обложки буклета Большого театра России к балету «Гамлет». Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)



На репетиции: Михаил Лобухин (Клавдий), Денис Савин (Гамлет) и Радю Поклитару. Фото Елены ФЕТИСОВОЙ (Большой театр России).



Нужно ли подменять его природную силу иными средствами? Для артистов Большого театра, возможно, и было полезно познание актерского мастерства братского искусства. Потому удались характеристические черты многих ролей. Но постоянный бег, шагистика значительно обеднили их профессиональные возможности, активно используемые хореографами.

И что удивительно, сам Радю Поклитару, высоко ценимый мною, именно как хореограф (достаточно вспомнить его шедевр «Брат сестру качает», буквально плетущий тончайшую нить танцевальной образности, или его камерные балеты в Киевском театре миниатюр), пошел на этот обедненно-изобразительный минимализм. В спектакле, безусловно, ярко и четко выстроены мизансцены, часто статичные построения групп, подчеркнутые музыкальными паузами. Но «таскание» (извините за выражение) Офелии из гроба иначе как изображением не назовешь. И условные уходы в квадрат небытия, и выезд «зеленых столов».

Ведь звучала музыка Шостаковича (в спектакле использовалась Пятая симфония в первом акте и пятнадцатая – во втором) современно не потому что в ней подменялись приемы музыкального исполнительства, а потому что её исполнителями были современные музыканты. Думается, что подмена выразительных средств танца и, главное, перенос действия в другую эпоху, одежда артистов есть акт недоверия современному зрителю, его возможностям воспринимать шекспировскую эпоху в ассоциациях сегодняшнего дня. Неверие, что через эмоции и чувства, рождаемые образным танцем, зритель

Анастасия Сташкевич – Офелия и Денис Савин – Гамлет. Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)



взволнованно поймет вечность и важность для себя сегодня проблемы жизни, потерь, смерти. И вряд ли для этого в финале на опустошенную смертями-потерями сцену есть необходимость выводить в камуфляжной одежде воинов южных фронтов (или Афгана, или Северного Кавказа, или Косово, или Сирии, или Украины) с наставленными на публику автоматами, обозначив в сценарии «армия норвежцев заполняет сцену», чтобы взбудоражить современные чувства пришедших в театр зрителей.

И пользуясь изобразительным приемом (заданным авторами), я опускаю большой палец вниз, а не вверх, как теперь принято оценивать увиденное.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Сцена из балета. Слева Денис Савин – Гамлет. Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)



«ЩЕЛКУНЧИК»

в Приморском крае



Сцена из балета. Сергей Золотарев – Дроссельмейер.

Лучшим подарком к Рождеству и Новому году уже давно стал балет «Щелкунчик». Такой подарок в канун праздников, а именно 19 декабря, получили зрители Владивостока. Подарок тем более ценен, что «Щелкунчик» второй после неперемогенного «Лебединого озера» балетный спектакль театра с красивым названием «Приморский». Ведь и театр – внушительное семиэтажное здание в форме двойного стеклянного куба – появился во Владивостоке всего год назад. Событием, сравнимым по значимости с открытием театра, можно считать и премьеру «Щелкунчика» в постановке Эльдара АЛИЕВА.

Решающее достоинство спектакля – художественная цельность, гармоничное сочетание традиции и новизны. Традиция – в опоре на классический танец, представленный в многообразии форм. Новизна – в тактичной и весьма остроумной корректировке привычного сюжета.

Спектакль начинается необычно: за столом с зажженной свечой сидит господин в белом парике, белой рубашке и черном жилете и что-то пишет гусиным пером в тетради. Но это не автор сказки «Щелкунчик и Мышиный король», немецкий писатель-романтик, поэт, композитор и художник Эрнст Теодор Амадей Гофман, как может показаться в первый момент. Это Дроссельмейер – мастер кукол, добрый и таинственный дядюшка Маши (на полу и на подоконниках его комнаты разместились куклы). Но сейчас Дроссельмейер занят другим. Он сосредоточенно ходит по комнате, держа в руке перо, и поймав нужную мысль, тут же её записывает. Сейчас Дроссельмейер (как и Гофман – человек разных дарований), поэт, сказочник. Он сочиняет рождественскую историю, в которой главные роли будут играть он сам и его любимая племянница Маша. А поскольку сказок не бывает без чудес, они не заставляют себя ждать.

Чудо первое. Комната Дроссельмейера в мгновение ока превращается в улицу немецкого городка. Дома с островерхими крышами покрыты снегом, в синеве вечера уютно светятся окна, на улице – оживленная толпа детей и взрослых. Еще мгновение – и мы снова в комнате Дроссельмейера, спешащего записать только что родившуюся в его воображении картину.

Чудо второе. Вспыхивает яркий свет, и вместо комнаты Дроссельмейера возникает гостиная в доме советника Штальбаума с украшенной елкой в центре.

За этими чудесами последуют новые. Напольные часы пробьют двенадцать и вместе со стульями и креслом поднимутся на воздух, а вместо них появится игрушечная крепость. Елка начнет расти и вскоре достигнет гигантских размеров. Рядом с ней появится целый заснеженный лес. Потом мы снова окажемся в комнате Дроссельмейера, в его воображении возникнет красочная картина – залитая светом, затейливо изукрашенная Страна сладостей (Конфитуренбург), где обитает фея Драже.

Все эти волшебные превращения обеспечил мастер театральных чудес, сценограф Семён Пастух. Его постоянная сотрудница, художница по костюмам Галина Соловьева преобразила исполнителей в многочисленных персонажей сказки, проявив отменный вкус и фантазию.

Но в спектакле ход сказочных событий определяет Дроссельмейер. Сменив гусиное перо на волшебную палочку, он оживляет застывшие, как на картинке, фигуры хозяев и гостей рождественского праздника и сам делается его главным участником. Именно он устраивает кукольное представление, где злая Крысыльда на глазах у феи Драже превращает её возлюбленного Принца в уродливого Щелкунчика. В дальнейшем союзницей Дроссельмейера становится сочувствующая Щелкунчику Маша. Её доброта и смелость помогают Щелкунчику победить в схватке с Мышиным королем и вновь обрести чело-

веческий облик. Благодарный Шелкунчик-принц дарит своей спасительнице путешествие в Страну сладостей и вместе с феей Драже устраивает в честь Маши пышный праздник.

Однако и сказке приходит конец. Дроссельмейер снова в своей комнате. Поставив в рукописи точку, он кладет перо. Свеча на столе догорает. Но прежде чем сцена погрузится в темноту, в луче света окажется кресло, на котором спит Маша рядом с куклой Шелкунчиком.

Как видим, традиционный сюжет дополнен новыми мотивами и подробностями, но притом не вступает в противоречие с музыкой и даже в чем-то близок первоначальной сценарной версии Петипа: в Конфиторенбург вернулась фея Драже, только теперь она исполняет финальное па де де не с принцем Коклюшем, а с принцем Шелкунчиком. В границах академической эстетики выдержана и хореография. Танцевальные номера и сюиты перемежаются с компактными пантомимными эпизодами. Композиция танцев передает их образный смысл и вместе с развитием действия неуклонно усложняется, подводя к кульминациям. В первом акте это Вальс снежных хлопьев, во втором – Вальс цветов, па де де и общая кода.

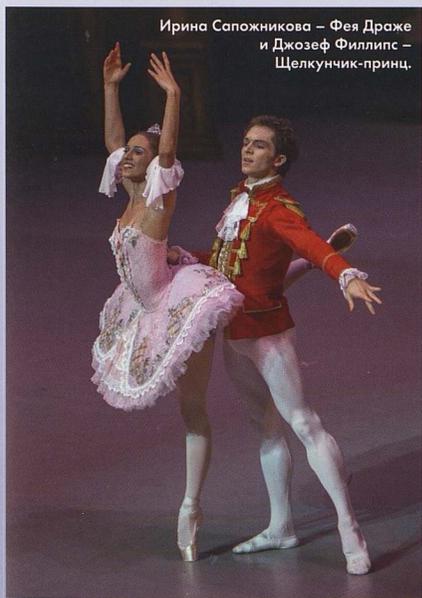
«Снежинки» Алиева исполняют 18 танцовщиц кордебалета, Маша и принц Шелкунчик. Партия снежинок строится на постоянной смене рисунков, партия солистов – на полетных прыжках. Контрастное сопоставление и сочетание этих планов согласовано с музыкальной формой. Динамика композиции строго рассчитана. Танец кордебалета постепенно набирает «звучность»: мелкая техника, короткие пробежки сменяются движениями среднего «регистра», рисунки укрупняются, разворачиваясь по всей плоскости сцены. «Геометрия» номера включает почти все известные фигуры: маленькие кружки, широкий общий круг, колонну, прямоугольник, диагональ – прямые и «пересеченные» – со встречным продвижением танцовщиц. Есть и совершенно необычная фигура: в верхнем углу сцены танцовщицы образуют два эллипса, начиная разнонаправленное круговое движение. Асимметричность правильной по форме композиции подчеркивает изысканным «диссонансом» классическую стройность общей планировки. Ценная находка делает честь изобретательности балетмейстера, а художественное решение номера в целом демонстрирует его высокое профессиональное мастерство.

На такой высоте удержаться непросто. Алиеву это удалось. В дивертисменте последнего акта отсутствие действия восполнили достоинством хореографии, выдержанной в едином стилистическом ключе. Характерные танцы балетмейстер заменил национально окрашенными классическими дуэтами – испанским, арабским, китайским и русским (Танец постушков и Матушку Жигонь Алиев купировал). Неспешный Арабский танец оттеняет бравурность остальных номеров экзотичностью позировок и наличием сюжета. Завершающий этот маленький концерт массовый вальс служит как бы прелюдией к центральному номеру акта – па де де феи Драже и принца Шелкунчика. В многочастной общей коде участвуют все исполнители.

Традиционным «словарем» и «синтаксисом» балетной классики Алиев пользуется свободно и уверенно. В женских танцах преобладает пальцевая техника, в мужских – едва ли не все виды прыжков. На сопоставлении и разработке этих танцевальных планов выстроен Вальс цветов. На волнообразную музыкальную тему экспозиции женский кордебалет мягко раскачивается и заплетает партерные узоры. Вторая тема – с настойчивыми акцентами – отдана четырем солистам. Взвываясь в воздух, они летают по всей сцене. При повторе музыкального материала движения танца видоизменяются, но контраст партера и воздуха, горизонтали и вертикали сохранены. В лирической средней части к мужчинам-солистам присоединяются женщины, образуя различные красивые группы, остальные служат живой «рамой». На репризе основных музыкальных тем женский кордебалет вслед за мужчинами с нарастающей активностью устремляется в воздух. И наконец, в финале все участники номера объединяются в динамичной композиции, занимая всё пространство сцены.

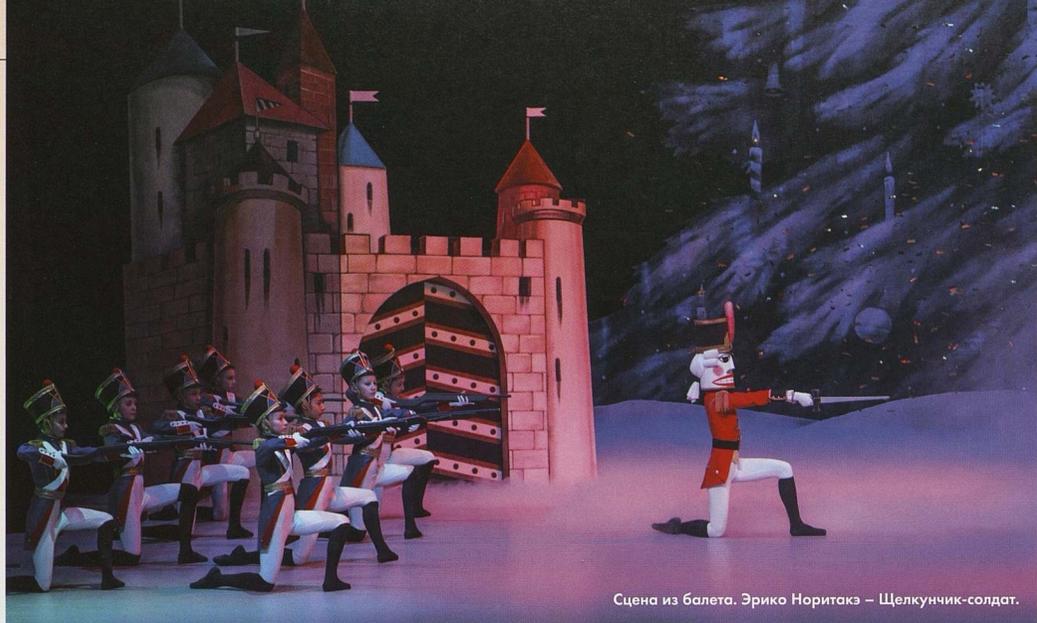
Не менее изобретателен и второй вальс, завершающий дивертисмент. Вместе с ликующими возгласами оркестра танцовщицы кордебалета пересекают сцену большими прыжками, их порыв подхватывает четверка солистов-мужчин. В среднем разделе вальса поочередно демонстрируют мастерство исполнители дуэтов. Здесь снова эмоциональную приподнятость и технический напор трех пар на время приотмывает томная восточная пара. Но снова звучит взрыв-

Ирина Сапожникова – Фея Драже и Джозеф Филлигс – Шелкунчик-принц.



Алина Ясенко – Маша и Сергей Золотарев – Дроссельмейер.





Сцена из балета. Эрико Норитаке – Щелкунчик-солдат.

ная главная тема, и серию дуэтов завершают унисонным бра-
вурным танцем главные герои праздника фея Драже и принц.

Финал вальса – еще одна удача хореографа, эффектно
применившего здесь принцип полифонии. Все участники ди-
вертисмента, выстроившись прямоугольником, мягко рас-
качиваются (как в начале первого вальса), только последняя
линия, разделившись пополам, стремительно перемещается
встречным движением – от кулисы к кулисе. На обратном пу-
ти этот ход подхватывает следующая линия, за ней – следую-
щая. Бурный поток волнами накатывает на рампу и выносит
на гребень последней волны фею Драже и принца. Не менее
эффектна и внезапная пауза, когда по знаку Дроссельмейе-
ра танцовщики замирают на месте, как это было в начале ак-
та, превращаясь в картинку к сочиненной им сказке.

Три крупномасштабные композиции – Вальс снежинок и
два вальса дивертисмента – придали рождественской фанта-
зии размах и блеск великолепной феерии. Замысел хорео-
графа талантливо воплотили художники-оформители и те,
кто превратил их фантазии в сценическую реальность – теат-
ральные мастерские «Возрождение». Заметим, к слову, все
они представители Санкт-Петербурга, наследники и пропа-
гандисты его традиционной культуры.

Сотрудничество с Алиевым и приглашенными им репети-
торами-единомышленниками Татьяной Еремичевой и Бори-
сом Ладичорбичем наложило печать петербургского ака-
демизма и на исполнителей – выпускников различных ба-
летных школ страны. Прежде всего отметим женский корде-
балет, без которого вообще немислимы крупные хореогра-
фические постановки. Технически сложные массовые танцы
исполнены синхронно, точно по стилю, с безупречной пра-
вильностью рисунков. Физическую нагрузку, превышаю-
щую принятые нормы, с честью выдержали мужчины в Ва-
льсе цветов. Ценным подспорьем стали воспитанники раз-
личных балетных школ Владивостока, наравне с артистами
участвовавшие в спектакле в партиях детей, мышей, кукол,
приворных.

Новорожденная труппа уже сейчас обладает отрядом
крепких солистов, выразительно исполнивших свои партии.
Из трех составов, подготовленных на главные роли, успеху
премьеры способствовали Сергей Золотарев – Дроссельмей-
ер, Алина Ясенко – Маша, Арина Нагасэ – фея Драже,
Владислав Борисов – Щелкунчик-принц.

Независимо от значимости и сложности партий – будь то
чинные танцы родителей во главе с трогательными бабушкой
и дедушкой (Александра Архангельская и Александр Бар-
мин), минутная пантомима мышки-кокетки или трудовые
классические танцы солистов и кордебалета, на сцене еще
царила атмосфера долгожданного праздника. Лица артистов
светились неподдельной радостью, что на академических сце-
нах встречается не часто.

Генератором творческой энергии труппы явилась музыка.
Любимая всем культурным миром партитура Чайковского
прозвучала свежо и чисто. Молодым оркестром дирижиро-
вал музыкальный руководитель постановки Антон Лубченко.
Выпускнику Санкт-Петербургской консерватории еще нет
30, но на его счету выступления с различными оркестрами
мира и – случай действительно уникальный – авторство мно-
жества инструментальных сочинений, балетов, оперы. Со-
трудничество с одаренным музыкантом, возглавляющим
Приморский театр в качестве его художественного руко-
водителя-директора, обещает многое. Балет «Щелкунчик», со-
зданный командой петербургских мастеров в самом юном му-
зыкальном театре России, – знаменательное событие При-
морского края и замечательный подарок его жителям.

Ольга РОЗАНОВА

Фото Геннадия ШИШКИНА



Эрико Норитаке и Айбек Базарбаев.
Китайский танец.



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.

Подробную информацию о конкурсе смотрите на сайте Международной федерации балетных конкурсов и на сайте журнала «Балет»

ПОБЕДИТЕЛИ КОНКУРСА «YOUTH AMERICA GRAND PRIX»

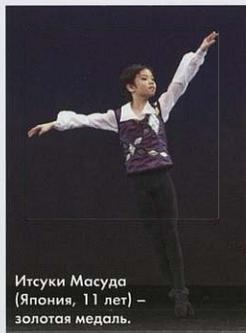
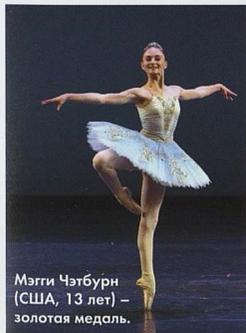
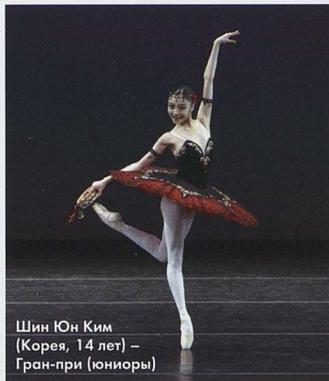
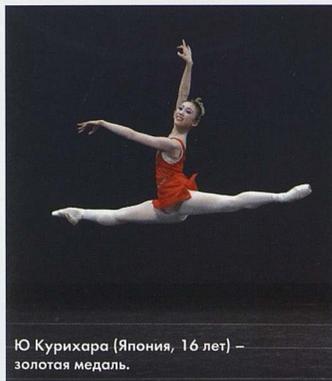


Фото предоставлены дирекцией конкурса Youth America Grand Prix.

С ЮБИЛЕЕМ И ПРЕМЬЕРОЙ Владимира Викторовича ВАСИЛЬЕВА,

артиста балета, балетмейстера, хореографа, театрального режиссера и актера, педагога, Народного артиста СССР (1973), лауреата Ленинской (1970) и Государственной премий СССР (1977), Государственной премии РСФСР (1991) с юбилеем – 75-летием со дня рождения и премьерой.

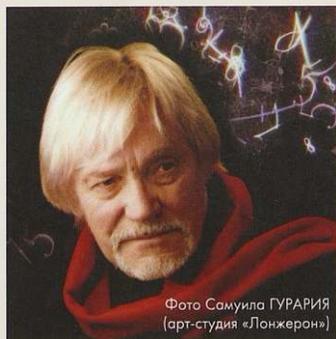


Фото Самуила ГУРАРИЯ
(арт-студия «Лонжерон»)

18 апреля на Исторической сцене Большого театра состоялась премьера спектакля в постановке Владимира Васильева «DONA NOBIS PACEM – Даруй нам мир» по мессе си-минор Иоганна Себастьяна Баха. Это совместный проект Татарского театра оперы и балета и Большого театра.

Новый спектакль – главный подарок, который Владимир Васильев сделал себе и своему зрителю в свой день рождения. «Даруй нам мир» для автора – это своего рода философская исповедь о судьбах человечества и каждого человека.

«Я не люблю юбилеи, потому что знаю, что будут говорить разные приятные слова любви, благодарности. А хочется самому созидать в свой собственный день рождения, – сказал накануне своего юбилея и премьеры Васильев. – У меня была такая традиция – в этот день либо самому танцевать на сцене, либо что-то делать еще, например, открыть выставку своих работ. Впервые, наверное, на своем юбилее я буду сидеть в зрительном зале – сидеть и мучиться, что уже ничего не смогу исправить».

Около 30 лет я мечтал поставить Высокую мессу Баха. И вот, наконец, идея реализована, и впервые за всю историю мессы Баха предстанет в театрализованном виде. Эта месса обо всех нас, о каждом из нас, это та частица Божественного начала, которая есть во всех живущих людях».

Созданные автором сценические образы в спектакле представлены всеми творческими силами музыкального театра. Здесь солисты, хор, оркестр, балет. «Я даже не знаю, как определить жанр этого спектакля», – признался Васильев.

Необычно сценическое оформление постановки, где задействованы рисунки известной художницы, живущей во Франции, Светланы Богатырь. Сотканные из нот и цифр, ее концептуальные образы человека и Вселенной

легли в основу дизайна компьютерной графики в 3D.

Музыкальный руководитель и дирижер спектакля – Винсент де Корт (Нидерланды), ассистент дирижера – Александр Биччи (Италия).

«Каждый спектакль должен кому-то быть посвящен, – говорит Владимир Васильев. – И вот здесь на сцене Большого я бы хотел, чтобы спектакль прошел очень хорошо и достойно памяти моих друзей – балетмейстеров, дирижеров, танцовщиков, всех тех, кого нет сейчас с нами. Я бы хотел, чтобы они услышали нас».

А вот некоторые восторженные признания, посвященные юбиляру выдающимися деятелями хореографического искусства.

«Вступив в самостоятельную творческую жизнь, Васильев совершал головокружительные и, казалось бы, опасные эксперименты. Роли, за которые он брался, стирали в порошок представляемые о так называемом амплуа».

Касьян ГОЛЕЙЗОВСКИЙ

«Яркий и мощный мастер, в Большом театре «правит бал» Владимир Васильев. Лучше, чем он, танцевать невозможно, так же, как он, – очень трудно, а хуже – бессмысленно».

Пётр ГУСЕВ

«Говоря слово «Бог» применительно к Васильеву, я имею в виду... чудо в искусстве, совершенство... По разноликости он не идет ни в какое сравнение ни с кем... Такого диапазона возможностей у предшественников не было... Он ведь и тенор, и баритон, и, если хотите, бас».

Фёдор ЛОПУХОВ

«В мае этого года (1962 – ред.) Владимир Васильев впервые выступил в балете «Дон Кихот», и я не ошибусь, если скажу, что он открыл новую эру в истории мужского классического танца... Он создал новый эталон, ставший классиче-

ским и у нас в стране, и во всем мире. Об исполнении Васильевым партии Базиля писали много. Я хочу привести только одно высказывание: «Могучий, ликующий прыжок, отточенное мастерство виртуоза, динамика и экспрессия движения». Это слова Вахтанга Чабукиани. Васильев породил совсем новые критерии не только в отношении «Дон Кихота», но и мужского танца вообще».

Юрий ГРИГОРОВИЧ

«Я никогда не видел такого танцовщика, как Васильев. Он соединяет в себе всё: виртуозность, технику, драматический талант, находчивость и силу».

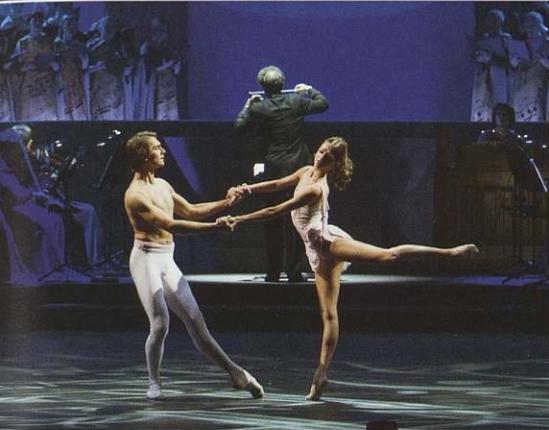
Морис БЕЖАР

В Музее Большого театра в день юбилея артиста открылась выставка «Фрагменты одной биографии» – так когда-то Васильев назвал свой собственный балет. В экспозиции представлен творческий портрет Васильева как танцовщика, режиссера и сценографа. Зрители смогли увидеть эскизы к декорациям балетов, фотографии из спектаклей, поставленных Васильевым в Большом театре, – «Икар», «Анюта», «Лебеедино озеро», «Жизель», «Балда», «Травиата».

В хоровом зале основного здания разместились фотографии Васильева и его постоянной партнерши и спутницы жизни Екатерины Максимовой в тех партиях, которые они танцевали в Большом. На выставке были представлены девять сценических костюмов легендарного дуэта.

В рамках юбилейных торжеств 22 апреля в Театральной галерее на Малой Ордынке (отделе Театрального музея имени А.А.Бахрушина) открылась выставка Владимира Васильева «И в каждом слове отблеск божества». А 1 мая в концертном зале музея Великой Отечественной войны на Поклонной горе был показан одноактный балет Васильева «Дом у дороги».

Фото юбилейного вечера Елены ФЕТИСОВОЙ (Большой театр России)



ТВОРЧЕСТВО ДЖОНА КРАНКО – путь к утверждению жанра полнометражного сюжетного балета

Творчество Джона Кранко стало знакомым для балета XX века, выявив новое направление и сформировав не только труппу, но и идейную линию для дальнейшего развития западной хореографии. В середине XX века происходит заметное снижение интереса европейских постановщиков к полнометражным сюжетным балетам. Успешное хореографическое воплощение Кранко литературных сюжетов не только возродило этот жанр, но и повело за собой целую плеяду единомышленников, определив пути развития западноевропейского балетного искусства.

Джон Кранко – хореограф, которому удалось посредством развития своего авторского театра прийти к квинтэссенции творчества, выраженной в трилогии полнометражных сюжетных спектаклей. Формирование его как балетмейстера проходило в тот период, когда переболевшая войной Европа особенно нуждалась в постановках не только сюжетных, но и насыщенных психологическим драматизмом.

Джон Кранко поступил в труппу (тогда еще «Сэдлэр Уэллс» балета) как раз в то время, когда она была включена в состав Королевского оперного театра «Ковент-Гарден». Заказы на постановки спектаклей будущий хореограф начинает получать уже в 23 года, став (по приглашению Н. де Валуа) хореографом балета «Сэдлэр Уэллс». Конечно, Кранко еще далек от литературных балетов, но всё, что он делает, имеет сюжетную основу.

Определенным итогом данного этапа творчества Кранко стало создание балета «Принц Пагод», осуществленное по приглашению Николая Березова на сцене Штутгартского театра в 1960 году. Музыка была написана Бенджамин Бриттеном специально для хореографа. После такой работы Кранко становится ясно, что на английских сценах ему не проявить себя в тени сэра Аштона, да к тому же и в постоянном соревновании с Кеннетом МакМилланом. И он принимает поступившее вскоре приглашение о руководстве Штутгартским балетом.

На протяжении долгих лет Кранко терпеливо работал с балетной труппой. То, что успех придет не сразу, было понятно, так как Джон работал без лишней спешки. Органично и планомерно он развивал балет в Штутгарте, создавая свой авторский театр. Кранко, имеющему английский школу и основывающемуся в хореографической лексике на академических традициях Великобритании, были необходимы артисты, способные реализовать его замыслы. Первым

условием при принятии должности руководителя труппы он поставил необходимость приглашения артистов по своему выбору. В результате балетмейстер открыл ярких танцовщиков и дал им возможность раскрыть себя. Благодаря ему засияли имена Ричарда Крэгана и Марсии Хайде, по сей день являющейся визитной карточкой Штутгартского балета.

Кранко никогда не уставал делиться идеями с молодым поколением. Уже с первых лет своей работы в Штутгарте Джон организовывал специальные матине (просмотры), где молодые танцовщики могли показать собственные хореографические опыты. Он анализировал труды своих подопечных, но не пытался на них «давить», поэтому среди тех, кого он выдвинул, оказались хореографы самых разных направлений. Это и Уильям Форсайт, и Иржи Килиан, и «наследник» Кранко «по прямой» – живой классик Джон Ноймайер.

Признание публики и критики было завоевано хореографом и его труппой благодаря спектаклю «Ромео и Джульетта», премьера которого состоялась 2 декабря 1962 года. В этой постановке впервые полностью раскрылись собственные способности балетмейстера, особенно талант рассказчика и легкость кажущейся импровизации, непреднамеренно ведущей к танцу. Своей версией «Ромео и Джульетты» Кранко утвердил существование такого жанра, как многоактный сюжетный балет на весь вечер, который явился немецким вариантом драмбалета.

Здесь важно понять, что так называемый европейский драмбалет имеет облегченную по сравнению с советским форму. Ведь каждый полюбившийся балетмейстеру литературный первоисточник мог стать основой для спектакля в Европе. Хореографы же, работавшие в те годы в СССР, были в своем выборе сильно ограничены – допустимыми считались лишь сюжеты, которые могли соответствовать официальным требованиям о реалистичности искусства. А европейский театр, наоборот, такие сюжеты обходил стороной, особенно после войны, когда театру хотелось поскорее углубиться в большую литературу. Поэтому европейской классикой стала трилогия полнометражных сюжетных спектаклей Кранко, в которую входят «Ромео и Джульетта» С.С.Прокофьева, «Онегин» на музыку П.И.Чайковского и «Укрощение строптивой» на музыку Д.Скарлатти в обработке К.Х.Штольце.

Еще одной особенностью европейского варианта драмбалета можно назвать не-

обыкновенную красоту спектаклей, которая создавалась соразмерно с техническими возможностями небольших сцен. Детальная достоверность и величественная красота советских спектаклей должны были замечаться оправданным минимализмом и практичностью, соответствующим при этом замыслу полнометражного спектакля. При подобных задачах выбор фигуры художника-постановщика являлся ключевым, и Джон Кранко в нем не ошибся. Рядом с хореографом работал профессиональный театральным художник Юрген Розе, обладавший совершенно особым видением пропорциональных сочетаний, столь важным для балетного жанра.

Одним из значительнейших успехов Джона Кранко на попроче создания многоактных сюжетных балетов стал спектакль «Онегин», премьера которого состоялась в 1965 году. Замысел обращения к пушкинскому роману родился у Джона Кранко благодаря музыке П.И.Чайковского. Это произошло во время его постановки танцевальных номеров в опере «Евгений Онегин» на сцене театра «Ковент-Гарден». Возможно, Кранко вдохновила театральность сюжета, подчеркнутая именно Чайковским; возможно, драматургия либретто оперы. Но в конечном итоге замыслы хореографа и композитора оказались сходными в своей сути, выраженной необычайно ёмко Мариной Цветаевой: «<...> весь «Евгений Онегин» для меня сводится к трем сценам: Той свечи – той скамьи – того паркета...». Подобно Чайковскому, Кранко удалось с величайшей осторожностью вычленив из сложной полифонической ткани романа Пушкина только любовную драму, сохраняя бытовые сцены для второго плана. Лирические же отступления поэта остаются за пределами как оперного, так и балетного спектакля.

Однако несмотря на эту идейно-художественную параллель балету «Онегин» с оперой Чайковского связан исключительно посредством романа Пушкина. Изначально оперная партитура, конечно, привлекала балетмейстера: в частности, на арию Гренина он собирался поставить любовный дуэт. Такие мысли приходили Кранко во время переговоров о постановке балета с участием Рудольфа Нуреева и Марго Фонтейн на сцене «Ковент-Гарден». Но этот замысел осуществить не удалось. В итоге Кранко начал работать над «Онегиным» в сезон 1964/1965 годов со Штутгартской труппой. Окончательный вариант спектакля состоит из трех актов и шести картин. В пер-

вой редакции 1965 года балет начинался с пролога, но во втором и окончательном варианте 1967 года Кранко отказался от этого структурного элемента, а также переработал образ Онегина.

В качестве музыкальной основы хореографом были использованы малоизвестные сочинения П.И.Чайковского, оркестрованные Куртом Штольце. В частности, это пьесы из фортепианного цикла «Времена года», фрагменты из оперы «Черевички», симфонической фантазии «Франческа да Римини» и увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». Примечательно, что Кранко избирает музыкальные фрагменты, свободные от литературно-театральных ассоциаций. Инструменту их, Штольце ставил перед собой цель обличить драматический смысл произведений Чайковского в масштабные музыкальные формы, совместив при этом развитие сюжета и танцевальность музыкального материала. Благодаря этому Кранко смог построить композицию балета симфоническими средствами, не прибегая к контрастам танцевальной и повествовательной сфер. Балетмейстер отошел в своем хореографическом сочинении от разрозненности номеров, что обусловлено драматургией спектакля. Это объясняет использование некоторых музыкальных тем наподобие лейтмотивов: при повторном проведении они зачастую изменены гармонически и ритмически.

Собственное видение пушкинского сюжета и пьес Чайковского Джон Кранко органично преломил в поэтическое своеобразие хореографической лексики балета «Онегин». Главной целью художественного замысла хореографа было отражение посредством различных танцевальных стилей всех слоев русского общества. В её достижении Кранко лишь в малой степени ориентировался на традиции музыкально-театрального прочтения пушкинского произведения.

Тот взгляд хореографа на сюжет и проблематику поэмы Пушкина, который призван сформировать авторскую концепцию спектакля, заключен в разработке образов главных героев. В своем балете Кранко не стремился передать всё многообразие худо-

жественных задач, заключенных в поэме Пушкина. Он не требовал досконального знания первоисточника ни от исполнителей, ни от зрителей. Хореограф сформировал свое видение как поэмы в целом, так и её героини. Созданный спектакль призван раскрыть суть этих замыслов, возможно, и далеких от поэтики романа Пушкина. «Я была Татьяной Кранко, а не Татьяной Пушкина», — говорила Марсия Хайде, первая исполнительница главной женской партии. «Ты как молодая лошадь, которая только встает на ноги и еще не умеет собой управлять», — такую характеристику Татьяны давал Кранко для Марсии Хайде. И она стремилась понять пушкинскую героиню в видении хореографа, т.е. человека, живущего в Европе XX столетия. Так у Татьяны Кранко вместо русского начала возникает начало иррациональное, связанное с подсознанием. В романе, написанном в XIX веке, раскрывается психология, Кранко же заменяет её культурно-философским контекстом. Неплано три наиболее драматически насыщенные встречи главных героев происходят при непосредственном участии зеркала: первая встреча во время гадания, появление Онегина во сне Татьяны, начало финального дуэта. Пушкинская Татьяна, обуреваемая первым чувством, пишет возлюбленному письмо, читатель погружен в эмоционально-психологический мир юной девушки, божащейся собственных душевных метаний. Кранко же раскрывает перед зрителями подсознание героини, заснувшей за написанием признания в своих чувствах. И мы видим не только другого Онегина, идеализированного в ментах Татьяны, но и другую Татьяну, существующую в глубинах своего «я». Она уже не замкнутый «гадкий утенок» — она женщина, верящая в себя и в свою силу, которая в полной мере суждено раскрыться в третьем акте спектакля. Этот дуэт пронизан чувственностью, причем не затаненной и неясной, а глубокой и страстной. Татьяна каждой частичкой своей души стремится к Онегину, возникшему из зеркала и там же исчезнувшему. Девушка уже не испытывает мистического страха, как при первом знакомстве

с Евгением, которого она также увидела в зеркале. Зеркальный лейтмотив добавляет холода и отрешенности даже в романтический образ, возникший в грезах Татьяны. Не колеблясь, она открывает себя этому явлению зазеркалья без страха, полная безоговорочной женской решимости. С наступлением рассвета героиня вновь обретает девические и трогательные черты, но её другая ипостась была не мечтой, не иллюзией, а сном и подсознанием, только ждущим случая вырваться наружу. С гордостью и силой вынесет Татьяна взгляд Онегина, убившего своего антипода, пылкого и возвышенного Ленского. Кранко оставляет героиню просто стоящей и открыто смотрящей на человека, принесшего столько горя. Но в данной сцене победительницей выходит именно она, чего нельзя сказать про финал балета. Там Татьяна уже ничто не может добавить сил: ни замужество, ни положение в свете, ни бесповоротно принятое, соглашаясь с сюжетом романа, решение — подсознание раскрывается уже наяву. Это Кранко подчеркивает включенной в третий дуэт прямой хореографической цитатой из «зеркального» pas de deux. То, что виделось во сне, случилось наяву, то, о чем мечталось, добровольно отвергнуто ею же. При всем том зрители видят героиню образцом исключительной внутренней чистоты, но победительной и сжимающей кулаки от осознания собственного бессилия.

Кранко создавал образ Татьяны, раскрывая драматичность актерского таланта Марсии Хайде. Задачей балетмейстера было показать её в контексте развития и трансформации личности героини, что привело к созданию роли, убедительной в каждом моменте спектакля.

Шедевром балет «Онегин» в хореографии Джона Кранко был признан не сразу. Сегодня же по прошествии полувека этот спектакль стал классикой западной хореографии XX века. Ведь классика бывает разной: одни произведения насчитывают века истории, другие — пару десятилетий. Именно такими и являются балеты Джона Кранко.

Дарья ХОХЛОВА

ЛИТЕРАТУРА

1. Кранко Д., Шефер В. Разговоры о танце // Онегин. М.: литературно-издательский отдел Большого театра России, 2013. С. 36-43.
2. Рославлева Н. П. Английский балет. М.: Музгиз, 1959, с. 170.
3. Percival J. Theatre in My blood: a Biography of John Cranko. L., 1983 P. 248.
4. Акимов Б.Б. «В людях я ценю преданность и любовь к делу, которому они служат...». «Культурное наследие России». №1, 2013. Стр. 10.

Ключевые слова

Джон Кранко, полнометражный сюжетный балет, Штутгартская балетная труппа, Юрген Розе, «Онегин», литературный сюжет.

Key words:

John Cranko, full-evening narrative ballet, Stuttgart ballet company, Jurgen Rose, "Onegin", literary subject.

Краткая аннотация на статью

Публикуемый материал исследует основные области творчества Джона Кранко, значимого европейского хореографа XX века. Благодаря его поста-

новкам в Европе был утвержден такой жанр, как полнометражный сюжетный балет. Также данная статья посвящена спектаклю «Онегин», одному из ключевых созданий Кранко, ставшему классикой XX века.

Summary of article "John Cranko — a genre affirmation at the stage of a full-evening narrative ballet"

The present publication explores the main areas of creativity of John's Cranko, the notable European choreographer of XX century. In his works he established in Europe a new genre, which is known as a full-evening narrative ballet. The article is devoted to "Onegin", one of Cranko's masterpieces, which became one of classical ballets of XX century.

Коротко об авторе

С 2012 года солистка балета Большого театра, с 2013 — аспирантка Московской государственной академии хореографии.

E-mail: daria.khokhl@yandex.ru

About the author

Ballet soloist of the Bolshoi Theatre till 2012, post-graduate student of the Moscow Academy of Choreography till 2013.

E-mail: daria.khokhl@yandex.ru

СЮЖЕТНО-ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЛОГИКА балетных сцен во французской большой опере 1820 – 1830-х годов

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ
научного проекта №14-04-00371

Общезвестно, что французская опера произошла из французских придворных балетов конца XVI-XVII веков, включавших помимо собственно танца сольное и хоровое пение и декламационно выразительные речитативы. Однако в эпоху Просвещения вопрос органичности объединения танца и пения в музыкальной драме уже не казался бесспорным. В частности, Ж.-Ж. Руссо решительно требовал «изгнания из оперы празднеств и divertissementов, которые не только задерживают действие, но либо вовсе ничего не говорят, либо внезапно подменяют уже принятый язык другим, противоположным, и подобный контраст в одном и том же действии или во вставном эпизоде уничтожает правдоподобие, ослабляет интерес и оскорбляет разум».¹

Причиной категоричности Руссо стал скорее всего не его оскорбленный разум, а

эстетические установки просветителей в целом. Несмотря на эту критику балет сохранял свою важнейшую роль во французской опере не только в XVIII, но и в XIX веке. Однако Руссо не был одинок в своем мнении; спустя примерно сто лет давними традициями Королевской академии музыки возмущался Р.Вагнер, упорно не желавший вставлять балетные сцены в своего «Тангейзера», готовящегося к постановке в Париже в 1861 году. Вагнеру вторил его русский адепт, музыкальный критик А.Серов: «...Я вообще не жалую балетов в операх. Они мне всегда кажутся лишними вставками...»². Хотя когда дело дошло до собственных композиторских опытов, Серов не мог обойтись в своих операх без танцевальных сцен. Из вышеприведенных высказываний может показаться, что балет вторгался во французскую оперу извне, будучи генетически чужеродным компо-

нентом. Однако в действительности это далеко не так.

Что касается французских больших опер, представленных на сцене Королевской академии музыки со второй половины 1820-х годов, балетные сцены в каждой из них сюжетно мотивированы и неразрывно связаны с основным действием. Они возникают естественно и исполняются персонажами, которые действительно могут танцевать в реальной жизни: горожанами, крестьянами, цыганами, гостями бала или свадебного праздника, артистами театра. Либреттисты всегда тщательно продумывали драматические причины введения балетных сцен, а в XIX веке их мастерство достигло классического совершенства. Сюжетные и драматические основания для танцевальных сцен в этих операх кратко обозначены в таблице.

Название оперы, год постановки	Номер акта и сюжетно-драматический повод танцевальной сцены	Персонажи, исполняющие танец	Заглавие хореографической сцены в партитуре
Россини «Осада Коринфа» (1826).	2 акт. Свадьба Магомета и Памиры.	Турки в стане Магомета.	Air de danse (№ 6).
Россини «Моисей и Фараон» (1827).	3 акт (парижской четырехактной редакции). Культурный обряд египтян в храме Исиды.	Египтяне из свиты фараона.	1er Air de danse. 2e Air de danse. 3e Air de danse «Chasse» (№ 11).
Обер «Немая из Портичи» (1828).	1 акт. Ожидая венчания с Альфонсом, Эльвира вспоминает свою родину – Испанию.	Несколько испанцев и неаполитанцев из свиты Эльвиры.	1er Air de ballet «Guarache». 2em Air de ballet «Boléro» (№ 3).
	3 акт. На рыночной площади идет бойкая торговля. Жизнерадостные неаполитанцы пускаются в пляс.	Народ Неаполя.	Air de ballet «Tarantella» (№ 116).
Россини «Вильгельм Телль» (1829).	1 акт. Празднование крестьянской свадьбы в швейцарском селе.	Швейцарские крестьяне и стрелки.	Pas de six. Pas d'archers et cheur (№ 5).
	3 акт. На празднике в честь покорения Швейцарии австрийцы заставляют швейцарских женщин танцевать.	Швейцарские крестьянки, австрийские солдаты.	№ 15 Pas de trios et cheur tyrolien (№ 15). Pas de soldats (№ 16).
Мейербер «Роберт-Дьявол» (1831).	2 акт. Танцы исполняются на рыцарском турнире в честь шести пар наоборотных.	Сеньоры, шевалье, шталмейстеры, придворные дамы, паж.	Cheur dansé (№ 6). Pas de cinq (№ 7).
	3 акт. Финал. Роберт пришел на развалины монастыря св. Розалии, где тени умерших монахинь танцуют, чтобы соблазнить героя.	Призраки монахинь, восставших из могил.	Les Feux Follets et Procession des nonnes. Bacchanale. 1er Air de ballet «Séduction par l'ivresse». 2em Air de ballet «Séduction du jeû». 3em Air de ballet «Séduction de l'amour. Pas de seul d'Hélène». Cheur dansé (№ 15).
Обер «Густав III» (1833).	2 акт. Репетиция балетной сцены из оперы короля Густава III «Густав Васа».	Танцовщики и балетмейстеры Оперы.	1er Air de danse «Songe». 2em Air de danse «Pas de paysans Dalécartiens» (№ 3).
	5 акт. Бал-маскарад, устроенный в Королевской Опере в Стокгольме.	Гости бала в маскарадных костюмах.	1er Air de danse. «Allemande». 2er Air de danse «Pas de folies». 3er Air de danse «Menuet». 4er Air de danse «Galop» (№ 18).
Галеви «Жидовка» (1835).	1 акт. В честь императора Сигизмунда власти устраивают в Констанце праздник и угощают горожан вином.	Опьяненные вином горожане: мужчины и женщины.	Ballet: «Valse» (№6).
	3 акт. Император устраивает пир в честь победы над гуситами.	Рыцари, приглашенные трубадуры.	Pantomime et ballet (№17).
Мейербер «Гугеноты» (1836).	3 акт. Спор между католиками и гугенотами, который мог перерасти в драку, если бы не появление цыган.	Цыгане.	Danse bohémienne (№ 16).
	5 акт. Бал в Нельском отеле по случаю бракосочетания короля Генриха Наваррского с принцессой Маргаритой Валуа.	Гости бала.	Entracte et ballet (№ 25).

Хотя в таблицу вошла опера весьма небольшого периода (1826–1836), мы видим, что по большей части балетные сцены логично вплетены в развитие основного действия. В первую очередь они проецируют поведение отдельного человека в социальных ритуалах: бракосочетаниях, городских или деревенских праздниках, чествованиях победителей в войне, балах, турнирах или бытовых ситуациях, подобранных сцене рынка в третьем акте «Немой из Портичи» или стихийному собранию народа на берегах Сены в третьем акте «Гугенотов».

Да, главные персонажи драмы не танцуют в балете наравне с профессиональными танцовщиками и кордебалетом. Но во время балета они далеко не все и не всегда остаются в роли безучастных зрителей на сцене. Мерзин Смит отмечала по поводу танцевальных сцен в больших операх, что «из-за весьма строгих требований к достоверности танец всегда был внешне диететическим, то есть воспринимался другими персонажами как в самом деле танцевый». ³ Действительно, когда началась балетная сцена, участники спектакля (главные герои, хор или статисты) располагалась на сцене полукругом, чтобы насладиться зрелищем и, таким образом, на некоторое время «переволплощала» из артистов в зрителей. Однако если заглянуть в либретто, сценические руководства и в ремарки партитуры, становится известно, что некоторые главные персонажи во время танца отнюдь не бездействовали. Либреттист в этих сценах насколько можно точно предписывал, что они должны делать.

Так, в либретто Э. Жуи и И. Би «Вильгельм Тель» есть ремарка, указывающая на важный драматический момент в третьем акте, когда на сцене изображается праздник в честь годовщины покорения Швейцарии австрийцами и исполняется тирольский танец: «Солдаты заставляют швейцарских женщин танцевать с ними. Местные жители жестами показывают свое возмущение этим насилием». ⁴ Как мы видим, балетная сцена не просто выполняет функцию дивертисмента, она показывает угнетенное положение швейцарского народа, который даже на досуге не может быть свободен от насилия. Смысл этой сцены естественно развивает основную идею дра-

мы, а вовсе не отвлекает и не противоречит основному ходу событий.

Из оригинального либретто Эжена Скриба «Густав III» становится известно, что сцена бала в пятом акте не просто содержала традиционные танцевальные номера, но была пронизана символическими визуальными намеками. Основная интрига, заключающаяся в мнимой измене графини Анкарстрём своему супругу с шведским королем, обрывалась в танцевальных движениях контрданса еще до начала основного дивертисмента в пятом акте:

...Муж преследует женщину в маске, которая является его женой и которая протягивает руку другому мужчине в маске. Обеспокоенная и озабоченная неожиданностей, она проходит возле одной группы, отпускает руку, которую она держала, делая знак одной из своих подруг, которая готова ее заменить. Как только обмен произошел, муж останавливает женщину, которую посылал своей женой и принуждает ее снять маску: он сконфужен, поняв свою ошибку. Он просит извинения у возлюбленного той женщины, в то время как другие группы, среди которых его настоящая жена, высмеивают его и потешаются над ним. ⁵

Дальнейшее течение сцены бала также нельзя упрекнуть в холодном академизме: сменяют друг друга различные танцы, различные маски (танцовщицы в разных костюмах и амплуа), но действие не прекращается. На бал является король Густав, графиня Анкарстрём, ее муж с двумя другими загворщиками – все в масках. И последнее объяснение Густава с графиней Анкарстрём, и само убийство короля происходят на балу, причем танец является центральным нервом всей сцены. Даже после рокового выстрела в Густава музыка галоп, финального танца дивертисмента, продолжает доноситься как бы издалека, и зрители могут мелко видеть, что в других залах музыки, не знаящие о случившейся трагедии, еще продолжают танцевать. Могло ли быть в те времена более продуманное и естественное включение балета в музыкальную драму?

Танцевальная сцена в начале пятого акта «Гугенотов» в высшей степени правдоподобна и драматична. Генрих и Маргарита в своем союбике дают бал по случаю бракосочетания; среди всеобщего веселья зву-

чит тревожный звон колокола, а затем появляется Рауль с трагической вестью о массовом безумии на улице:

Соборались... все главные протестанты. Придворные дамы в праздничных платьях садятся на скамьи или танцуют с молодыми кавалерами. Пасье, сарабанды весело следуют друг за другом. Из глубины сцены появляются Маргарита с Генрихом Наваррским, следом за ними паж Урбан. Дамы и сеньоры идут навстречу королеве и оказывают ей знаки почтения по случаю свадебного праздника. Королевская свита пересекает балльный зал и исчезает в другом зале. Посреди шумной музыки раздается отдаленный звон колокола. Танцовщицы останавливаются, на миг прислушиваются, а затем с безразличием вновь принимаются танцевать, и когда все присутствующие, наблюдающие за балом, доходят до наивысшего возбуждения, слышится громкий шум. Из двери в глубине сцены появляется Рауль, бледный, в смятении, в окровавленной одежде. ⁶

Контраст роскошного убранства залитого светом балльного зала, ослепительных нарядов, счастливых лиц гостей бала и кровавой уличной резни, образ которой в эту сверхающую атмосферу праздника вносит Рауль, – именно этот контраст позволяет осмыслить трагедию происходящего во всей глубине. Оперные режиссеры XX века, копирующие эту небольшую сцену, ⁷ наносили непоправимый урон драматической логике спектакля («экономию» при этом не более 6–7 минут), не говоря уже о безжалостном искажении эстетики большой оперы в целом.

Не менее значимы в отношении сюжетной логики и драматического развития балетные сцены в операх «Осада Коринфа», «Моисей», «Немая из Портичи», «Роберт-Дьявол», «Жидовка». Их важность не ограничивается эстетическим наслаждением от созерцания красоты и отточенности танцевального жеста, рисунка, яркости костюмов и декораций. Балетные сцены являются нераздельной «плотью» французской оперы: они усиливают и обостряют ее контрасты, вносят необходимые штрихи для характеристики места и времени действия или углубляют смысл, который нельзя полностью передать средствами пропетого слова.

Ольга ЖЕСТКОВА

Примечания

1. Руссо Ж.-Ж. Опера // Ж.-Ж. Руссо Избранные сочинения. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 1. С. 283–284.
2. Серов А. Разговор по случаю «Гугенотов» // АН. Серов Статьи о музыке: В 7 вып. М.: Музыка, 1986. Вып. 2–5. С. 278.
3. Smith M. Dance and dancers // The Cambridge Companion to Grand Opera. Ed. by D. Charlton Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 99.
4. Jouy E., Bis H. Guillaume Tell. Opéra en quatre actes. Bruxelles: Jasse Sacré, 1853. P. 35.
5. Scribe E. Gustave III, ou Le bal masqué: opéra historique en cinq actes. Paris: Jonas, 1833. P. 70.
6. Scribe E. La Juive. // Ouvres complètes. 3-me Série. Vol. 3. La Juive. P. 161.
7. См., например, постановку 1990 года в Сиднейском оперном театре режиссера В. Лямден или постановку берлинской Оперы 1991 года режиссера Д. Дью.

Ключевые слова: французская большая опера, балетная сцена, либретто, Эжен Скриб, логика действия.

Key words: French grand opera, ballet scene, libretto, E.Scribe, action logic.

Краткая аннотация на статью

Балет составляет важнейший художественный нерв французской оперы начиная от ее зарождения в XVII веке. В XIX столетии французские либреттисты

и композиторы стремились, чтобы балетные сцены в опере были сюжетно мотивированы и неразрывно связаны с основным действием.

Их драматургическое мастерство позволяло обострить контрасты оперы, выявлять место и время действия и углублять главный смысл произведения.

Summary of article «Plot and dramatic logic of ballet scenes in the French grand opera of 1820–1830s».

Ballet is the most important artistic nerve of the French opera from its origin in the XVII century. In the XIX century French librettists and composers sought to connect ballet scenes in the opera with the plot and to inextricably link them to the main action. Their dramatic skills helped to sharpen the contrasts of the opera, to describe the place and time of action and to deepen the main spirit of the work.

Коротко об авторе

Жесткова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова.

E-mail: mon_ami_09@mail.ru

About the author

Olga Vladimirovna Zhestkova, Cand. of Art Studies (PhD), associate professor of Music History Department Kazan N.G.Zhiganov State Conservatory.

E-mail: mon_ami_09@mail.ru

ХОАКИН КОРТЕС – прощальный мировой тур

Наследник североафриканских цыган кале **Хоакин КОРТЕС** с 12 лет на сцене, где ритмы его сердца сливаются с дробью каблуков. Байолар **Кристобаль Рейес** – его дядя, посвятил племянника в искусство танца, и Хоакин навсегда стал «отравленным» сценой. «Когда я танцую, чувствую себя настоящим, открытым, тысячи глаз наблюдают за тобой. Сливаться со зрителем в звенящей тишине и в аплодисментах – это непередаваемое ощущение. Многие друзья говорят, что на сцене я другой человек, но на самом деле это я. Фламенко – это голос моей души».



роль в своем фильме «Цветок моей тайны». Хоакин сочинил номер, в котором он пробует раскрыть вместе с актрисой Марисой Паредес эдипов комплекс под музыку Майлза Девиса. Такая смесь джаза, архаичного танца и философского подтекста вызвала бурю эмоций у критиков. Если посмотреть документальный фильм о фламенко, классика испанского кино Карлоса Саура, где Хоакин исполняет традиционный танец фарукко, можно проследить колоссальную перемену, обретение артистом собственного стиля и становление как хореографа.

Еще недавно этот танец мог исчезнуть, оставив за собой лишь дым от потухшего костра, но Кортес формирует вместе с молодыми талантами свой стиль, сохраняя драгоценный танец в оправе из современных направлений. О его программах не говорят как о шоу, это всегда спектакль.

Аутентичная музыка и вокал погружают нас в историю Испании, при этом у зрителя не возникает «языкового» барьера, блестящее исполнение и талантливо продуманная режиссура действия свет зерно любопытства. Образы, навеянные кинематографом и живопи-

Хоакин Кортес впервые побывал в России в возрасте 14 лет и сохранил самые восторженные воспоминания о Москве и Санкт-Петербурге. Его поразила красота двух столиц, архитектура, величие и сила, высочайший уровень классического балета. Именно с классического балета он начал свой путь, полный любви к танцу, с классики началось всё. С труппой Национального балета Испании Хоакин объездил весь мир. В 16 он сразу становится солистом, и параллельно с тем как юноша становился старше, он активно совершенствовал свое знание танца и умение преподнести его зрителю. Через классику, *contemporáneo*, испанские танцы, Хоакин пришел к фламенко.

В 19 лет душа кочевника позволила его дальше от классики, он смело уходит из храма балета в поисках нового себя. Собрав в 1992 году труппу из лучших танцовщиков и музыкантов, он сам создает спектакли и выступает как посол цыганского народа в мире с целью избавить слово «цыган» от негативного оттенка. «Цыганская страсть» был признан самым популярным испанским спектаклем в мире. Режиссер Педро Альмодовар написал для танцовщика



сью, обретают плоть на сцене. В крошечной тьме раздается звук каблучков уверенной поступи Зорро, на залитую алым светом стену падает тень танцора, борющегося с призраками, обращая их в бегство одним щелчком пальцев. Помимо образа мужественного героя легенд Хоакин знакомит нас с женщинами Испании, через хореографию показывая, как они любят, страдают, ненавидят и неистовствуют в танце. Танцовщицы кордебалета нежным, меланхолическим танцем в длинных шелковых комбинациях «тушат» языки пламенной ткани, предвидя рассвет. На залитой голубым светом сцене черными тенями выделяются, как дома на фоне восходящего солнца, фигуры певцов и музыкантов – они тайные рассказчики. Такие метафорические образы возникают от единства музыки, вокала и танца – сути фламенко. Практически не прибегая к визуальным эффектам вроде сложных костюмов, видео и декораций, Хоакин перевоплощается из парящего над горами ястреба в белого лебеда, лежащего на «водной глади» и окруженного



стаей красавиц, он одними руками повторяет жесты девушек, преклоняясь перед их красотой. Постепенно ускоряя темп, он переходит от таинственных и лиричных композиций к полным открытиям соло. Кортесу присуща редкая особенность, даже в темноте он виден. Исполняя четветку сапатеадо почти пулеметной очередью из ударов, он достигает невероятной скорости на грани возможного. Этот монолог полной драмы вызывает шквал оваций. Хоакин, как

скала, принимающая удары волны, еще больше раскрывается и, как он сам про себя говорит, «в танце я обнажаю душу». Ощущение легкого флёра классического балета чувствуется в течение всего выступления. Стая танцовщиц облачается в роскошные черные платья и во главе с солисткой околдовывает цыганского барона. Под зажигательные ритмы смеси джаза, муриш, фламенко, блюза Хоакин с кошачьим шармом двигается в такт взлетающим из стороны в сторону юбкам, символизируя непрекращаемую сестру.

Поклонники, преданные ему с начала его пути и обретенные во время него, пришли в гости к артисту, которому уже не надо ничего доказывать, он – признанная звезда фламенко... 34 года на сцене.

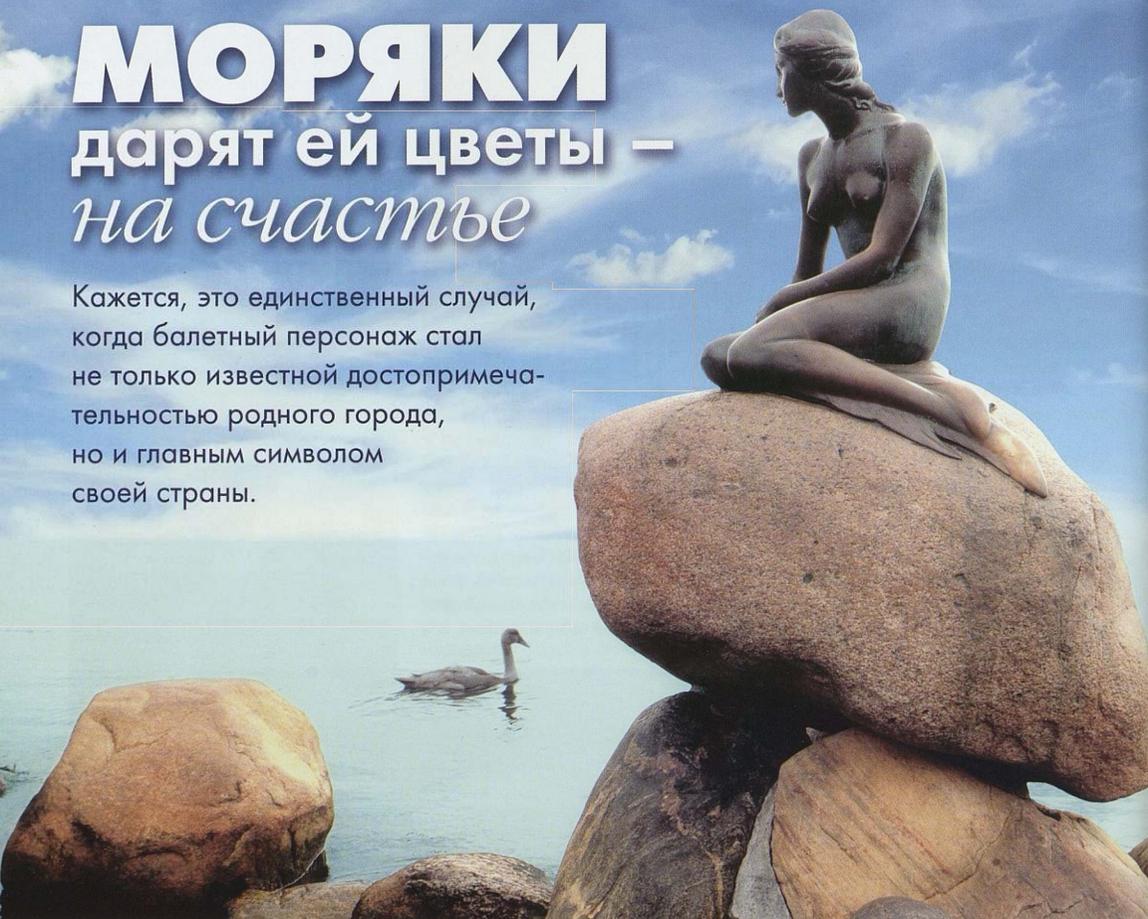
Хоакин Кортес сделал этот спектакль полным любви и щемящего сердца – теперь пришло время прощаться со сценой.

Елизавета ТАРАНДА
Фото Алексея МОЛЧАНОВСКОГО
Фото представлены пресс-центром
«КРОКУС СИТИ ХОЛЛ»



МОРЯКИ дарят ей цветы — на счастье

Кажется, это единственный случай, когда балетный персонаж стал не только известной достопримечательностью родного города, но и главным символом своей страны.



Но сначала была сказка, написанная великим датским сказочником Хансом Христианом Андерсеном. Она рассказывала о маленькой и наивной Русалочке, живущей в водных просторах. Однажды во время кораблекрушения Русалочка спасает прекрасного принца. Она влюбляется в него так сильно, что ее прежняя водная жизнь становится ей невыносимой. И она решает обратиться за помощью к колдунье. Отдав ей свой красивый голос, Русалочка получает вместо хвоста пару человеческих ног, а также возможность побыть несколько дней со своим принцем на суше и завоевать его сердце. Однако принц влюбляется в другую и обрекает тем самым Русалочку на гибель. У нее есть возможность вернуться обратно в свою обычную жизнь, но ради этого Русалочка должна убить возлюбленного. Пойти на это она не в состоянии и, любя принца, желает ему и его невесте счастья. Сама же она обращается в морскую пену.

Сказка была написана Андерсеном в 1836 году. И какое-то время оставалась только сказкой. Но трудно представить, чтобы к столь печальному и захватывающему литературному сюжету, такому благодатному для сценических подмостков материалу не обратился балетный театр.

И появился балет «Русалочка». Премьера спектакля на музыку композитора Фини Эриксона состоялась в 1909 году на сцене Датского Королевского балета. Хореографом «Русалочки» стал балетмейстер Ханс Бек. В главной роли выступила прима-балерина театра Эллен Прайс. Публика была в восторге от новой постановки. Спектакль имел огромный успех.

Побывал на спектакле и известный фабрикант-пивовар, основатель компании Carlsberg Карл Якобсен, большой почитатель искусства. Как сама история, так и балет произвели на него столь сильное впечатление, что он попросил скульптора Эдварда Эриксона

создать статую Русалочки — такой, какой он увидел ее в спектакле, созданном Хансом Бекем.

Моделью для скульптуры Русалочки, естественно, должна была стать Эллен Прайс. Но балерина наотрез отказалась позировать обнаженной. Так что скульптор Эдвард Эриксен изваял прелестную головку танцовщицы, а нагое тело лепил с натурщицы, оказавшейся рядом, — с жены Элины.

Бронзовую скульптуру (высотой 125 см и весом 175 кг) Карлсберг подарил городу. И с 1913 года печальная Русалочка встречается и провожает в порту города всех его жителей и гостей.

К сожалению, жизнь бронзовой Русалочки оказалась не менее драматичной, чем ее литературный и балетный прототип.

Трудно отыскать другой памятник, которому пришлось столько всего пережить за 102 года жизни.

В апреле 1964 года неизвестные хулиганы обезглавили Русалочку. Пре-

ступников так и не удалось найти. Как не удалось разыскать и оригинальную голову Русалочки. Но благодаря тому, что сохранилась старая гипсовая форма статуи, удалось отлить новую голову. Ночью памятник стал освещаться лучами прожекторов. Первое время возле него дежурил полицейский пост, затем его сняли.

Однако летом 1964 года с Русалочкой снова приключилась беда: ей отпилили правую руку. На этот раз преступники сами явились в полицию. Ими оказались два пьяных парня. А в 2003 году памятник даже столкнули в воду.

В общей сложности бедная Русалочка пережила восемь актов вандализма, но жители города не мыслят себе жизни без Русалочки, и ее неизменно восстанавливали по слепку, оставленному ее создателем, и возвращали на ее законное место.

Совершила Русалочка и весьма длительное путешествие. В 2010 году она покинула Копенгаген и выставлялась в датском павильоне на Всемирной выставке в Шанхае. Во избежание актов вандализма маршрут перемещения статуи из Копенгагена в Шанхай и обратно держался в секрете, а на Всемирной выставке Русалочка находилась под постоянной охраной. На время ее отсутствия в месте установки скульпту-



ры существовала видеoinсталляция, выполненная китайским художником и диссидентом Ай Вейвеем.

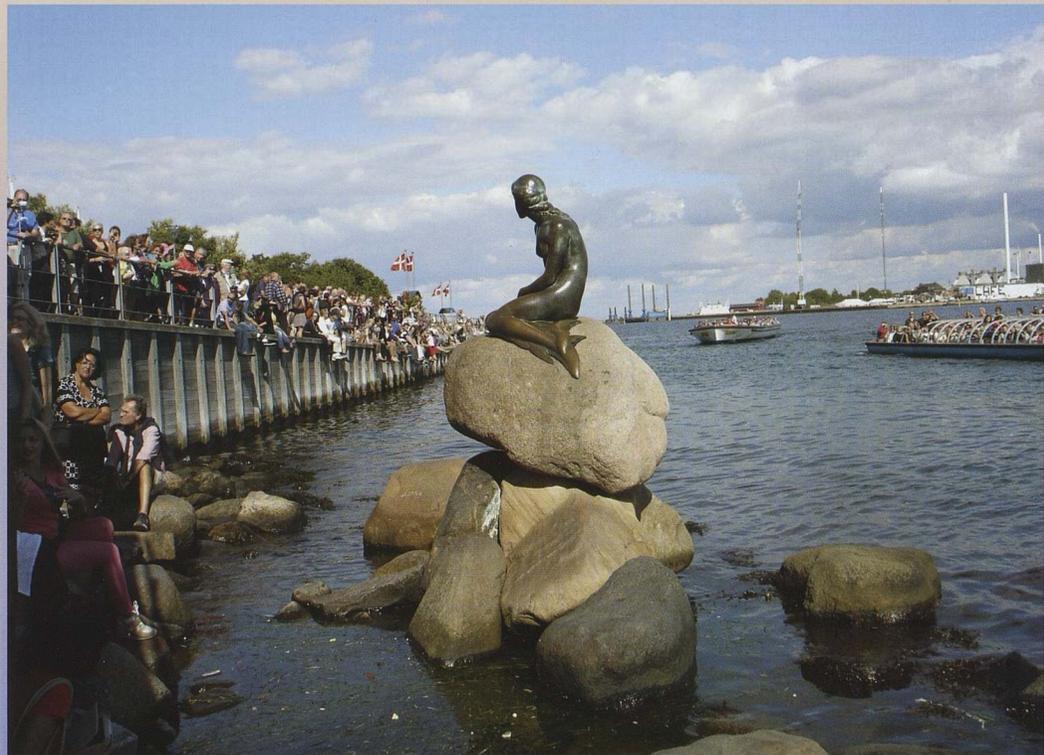
Русалочка сидит на сером гранитном валуне у набережной Лангелинье, у входа в городской порт и приветствует корабли, заходящие в Торговую гавань – так переводится название датской столицы. Вокруг памятника уже давно сложились свои традиции: напри-

мер, моряки со всего света дарят ей цветы – на счастье.

Миллионы туристов съезжаются со всех уголков мира, чтобы посмотреть на эту чудесную статую, дотронуться до нее, сфотографироваться и попросить исполнения самого заветного желания.

Говорят, что Русалочка самая фотографируемая женская статуя в мире.

Владимир КОТЫХОВ

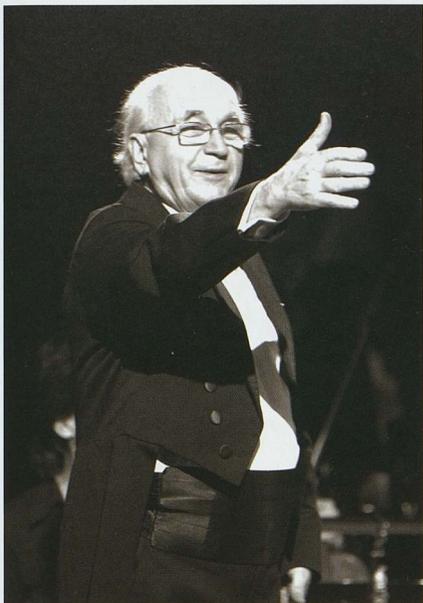


ПРОЩАЙ, ВЕЛИКАЯ МАЙЯ!

Ушла из жизни
Майя ПЛИСЕЦКАЯ.
С ней завершилась эпоха
великих русских балерин.
Скорбим и выражаем
сочувствие родным
и близким.

**Редакция
журнала «Балет»**





САМЫЙ ЛЮБИМЫЙ БАЛЕТНЫЙ ДИРИЖЕР

9 апреля 2015 года на 86-м году жизни скончался заслуженный деятель искусств России, дирижер Георгий Георгиевич ЖЕМЧУЖИН.

Георгий Георгиевич Жемчужин родился в 1929 году в Астрахани. В 1952 году окончил дирижерско-симфоническое отделение Ленинградской консерватории у знаменитого педагога Н.С.Рабиновича, в 1954 году – аспирантуру при Московской государственной консерватории у маэстро Б.Э.Хайкина. В 1952-1953 годах – дирижер симфонического оркестра Ярославской областной филармонии. В 1954-1960-х – дирижер-стажер Государственного академического Большого театра.

Георгий Жемчужин пришел в Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко в 1960 году и сразу стал одним из самых востребованных дирижеров. Он был музыкальным руководителем таких знаковых для театра постановок, как оперы «Водоворот жизни» Э.Сухона, «Кола Брюньон» Д.Кабалевского, поставленные Львом Михайловым; балеты «Дон Жуан» на музыку Р.Штрауса, «Гаянеюта» А.Хачатуряна, «Коппелия» Л.Делиба, «Шакунтала» С.Баласаняна, «Дон Кихот» Л.Минкуса, созданные тогдашним главным балетмейстером театра Алексеем Чичинадзе. Много лет дирижировал оперой «Евгений Онегин» в знаменитой постановке К.С.Станиславского.

В Музыкальном театре и за его пределами Жемчужин сотрудничал с известными режиссерами и хореографами. Дирижировал поставленными Майей Плисецкой балетами «Чайка» и «Дама с собачкой» Родионо Щедрина, «Гибель розы» на музыку Г.Малера. Сотрудничал с труппами «Токио-балет» (Япония), «Балет Беллас Артес» (Мексика), балетной труппой Римской оперы, дирижировал спектаклем французского балета Нанси «Сильфида» Ж.Шнейцхоффера. Много гастролировал в Западной Европе и Латинской Америке, в США, Канаде, Японии, Китае. Осуществил ряд фондовых записей на радио.

Самый главный и самый любимый балетный дирижер – неофициальное, но безусловное звание Георгия Георгиевича в труппе Музыкального театра. В прошлом сезоне маэстро решил уйти на пенсию, но все ждали, что он вернется и снова встанет за пульт, казалось, что он полон еще сил и энергии.

Редакция журнала «Балет» приносит свои соболезнования родным и близким Георгия Георгиевича Жемчужина, а также коллективу Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко.

ЧЕТВЕРТЫЙ балет Чайковского



Сцена из балета.
Фото Олега ЧЕРНОУСА

Известно всего три балета, музыку к которым написал Чайковский: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Однако существует еще один балет, который иногда называют «четвертым балетом» Чайковского. Речь о «Снегурочке», знаменитом балете советского хореографа Владимира Бурмейстера, что идет в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко и сегодня.

Этот по-настоящему новогодний спектакль, с Дедом Морозом, Снегурочкой, скоморохами и другими сказочными персонажами, пользуется успехом не только у просвещенных балетоманов, прекрасен он и для детской аудитории (возрастной рейтинг 6+).

Балет хоть и безмолвное искусство, но никаких затруднений в понимании сюжета этой сказки у детей не будет – сказку о Снегурочке они хорошо знают, а художественный фильм-сказка Павла Кадочникова, созданный им вслед за Бурмейстером в 1968 году, является классикой нашего кино. Да и вообще «Снегурочка» один из лучших балетов Музыкального театра. Поставлен он был одним из его основателей, хореографом Владимиром Бурмейстером более полувека назад и с тех пор пользуется неизменной любовью публики, причем всех возрастов.

События тут разворачиваются в царстве Берендея «в доисторические времена» на фоне красочных народных праздников, где задорно танцуют пары и девушки, веселят народ скоморохи, а в одной из сцен в пляс пускаются даже «коровы» – переодетые в шутовские костюмы жители деревни Берендеевки. В эту-то деревню и приходит дочка Мороза Снегурочка в поисках не испытанной ею ни разу «человеческой любви». На опушке в лесу она подсмотрела свидание Мизгиря и Купавы и «вдруг ей так захотелось туда, в деревню к людям, к этому красивому парню, так захотелось так же обнять, так же крепко целовать его, как это делала девушка»...

Но прежде чем говорить о балете, пристальней присмотримся сначала к хореографу, его создавшему.

Прежде всего отметим, что Владимир Павлович Бурмейстер приходился довольно близким родственником Петру Ильичу Чайковскому, на музыку которого создал два лучших своих балета. Для истории балета «Снегурочка» это обстоятельство, понятно, немаловажное. Мать Владимира Павловича Наталия Андреевна была дочерью генерал-майора Андрея Петровича Чайковского. Отец же Андрея Петровича Петр Петрович – родной брат Ильи Петровича Чайковского, то есть отца великого композитора. Это он отговаривал своего знаменитого племянника от занятий музыкой: дескать, «Петруша, юриспруденцию на «гудок» променял». Наталия Андреевна, таким образом, приходилась композитору двоюродной племянницей. А музыка Чайковского, как мы знаем, сыграет в судьбе её сына особую роль.

Необходимо также напомнить и о том, что имя Владимира Бурмейстера занимает особое место в истории театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Текущий сезон для балета этого театра юбилейный. Балетная труппа отмечает 75-летие: в театральном сезоне 1939-1940 года у Музыкального театра Немировича-Данченко (еще без имени Станиславского) появился свой балет. Вообще-то театр, каким мы его знаем сегодня, образовался в следующем 1941 году, уже при объединении двух трупп – после смерти своего основателя оперный театр имени К.С. Станиславского слил-

ся в один с тем самым Музыкальным театром, которым руководил Немирович-Данченко. Так вот, с того же 1941 года, то есть практически с самого момента создания объединенного Музыкального театра и вплоть до своей кончины 5 марта 1971 года (практически 30 лет!), Бурмейстер был главным балетмейстером труппы.

Хотя заниматься балетом будущий его руководитель поначалу не собирался, его привлекал театр как таковой. А потому он поступил в драматическую студию. И только окончив её, стал проявлять интерес к балету, точнее, он поступил на хореографическое отделение в Театральный техникум им. Луначарского. Пойти на такой шаг его заставила любовь, а точнее, уговорила будущая жена Алла Фин. А во время учебы он очень увлекся творчеством великого балетного экспериментатора Касьяна Голейзовского, особенно его балетом «Иосиф Прекрасный». А в труппе «Драмбалет», куда попал вместе с Аллой по окончании техникума, он познакомился со своим кумиром и даже танцевал специально поставленные на него номера, а его невеста перепечатывала на машинке литературные сочинения великого хореографа. В 1930 году Бурмейстер начинает работать в Московском художественном балете под руководством Викторины Кригер, где он стал одним из основателей труппы, которая в 1933 году временно, а с 1939 года постоянно войдет в состав Музыкального театра им. Немировича-Данченко.

Собственно, каждый из перечисленных этапов в биографии хореографа важен, поскольку непосредственным образом влиял на формирование его творческого стиля, становления его как художника. Голейзовский – с одной стороны. Театральный техникум и работа в труппе Кригер, базировавшейся на принципах, разработанных в драматическом театре Станиславским и Немировичем-Данченко, – с другой, влияли на его будущую, ни на кого не похожую, творческую манеру.

Премьеры и показы первых балетных спектаклей Бурмейстера в качестве руководителя Музыкального театра – «Штраусиана» и «Виндзорские проказницы» – проходили в прифронтовой военной Москве и иногда прерывались вражескими бомбардировками... Зрители во время воздушной тревоги бежали в ближайшее бомбоубежище, потом спектакль возобновлялся. Два других созданных во время войны балета – «Лола» (этот спектакль очень нравился Сталину) и «Шехеразада», в 1946 году были отмечены Сталинскими премиями. Но главные творческие достижения были впереди. В последующие годы поставлены такие балеты, как «Берег счастья», или задуманная на Галину Уланову, но из-за творческого конфликта ею так и не станцованная «Жанна д'Арк». А кроме того, «Вариации» (мировая премьера в «Гранд Опера»), «Белеет парус одинокий», «Аппассионата»... А спектакль «Эсмеральда» так же, как «Снегурочка» и «Лебединое озеро», является украшением репертуара театра и сегодня.

Особо надо сказать о последнем балете, потому что, говоря о месте этого хореографа в истории родного театра, нельзя забывать и о его месте в истории мирового балета вообще. Напомню: бурмейстеровская редакция «Лебединого озера» известна повсеместно и давно признана классикой балета XX века. Помимо всего прочего Бурмейстер и был тем самым первым советским балетмейстером, которого стали приглашать работать за рубеж самые престижные балетные компании мира. «Лебединое озеро» еще в 1960 году он перенес на сцену Парижской оперы, произведя тем самым во французской столице своеобразную эстетическую революцию. С афиш этого театра «Лебединое» в редакции Бурмейстера не сходило несколько десятилетий, вплоть до назначения на пост руководителя балета Парижской оперы Рудоль-

фа Нуреева, этот спектакль откровенно не ценившего. После чего балет перекочевал в другой, не менее известный, музыкальный театр Ла Скала, где идет и поныне.

Говоря о «Снегурочке», мы не зря остановились именно на «Лебедином озере». Обстоятельства складывались так...

После невероятного успеха «Лебединого» в парижской Гранд Опера, «что-нибудь» созданные выдающимся российским балетмейстером в своем репертуаре захотел иметь и Лондонский фестивальный балет (ныне Английский Национальный балет). Условие было только одно: это тоже должен был непременно балет Чайковского.

Тогда-то и возникла идея со «Снегурочкой». Нет, такого балета у Чайковского, как мы уже говорили, конечно, нет. Зато есть музыка к пьесе Островского. Ведь либретто, сочиненное Бурмейстером для этого балета, основывалось на пьесе-сказке классика русской литературы Александра Николаевича Островского «Снегурочка». Кстати, Ярилина долина, то есть долина Солнца или солнечная долина, где и происходит действие «Снегурочки» у Островского, именуется так и по сей день и реально существует в Щельково, в музее-усадьбе Островского. Там есть родничок, который, по преданиям, является сердцем растаявшей здесь от горячей любви Снегурочки.

Но вернемся к балету, в нем, кроме музыки Чайковского написанной к пьесе Островского, была использована и музыка из других популярных произведений композитора.

«Когда я получил в Париже приглашение от лондонского Фестивал-балле поставить балет Чайковского, – рассказывал Бурмейстер, – представители английского театра заявили, что речь идет не о «Щелкунчике», «Лебедином озере» и «Спящей красавице», так как в их репертуаре имеются большие фрагменты из этих балетов.

Анна Оль – Снегурочка. Фото Анны КЛЮШКИНОЙ



Элеонора Власова – Купава.



– Но у Чайковского нет четвертого балета, – сказал им я.
 – Чайковский необычайно популярен в Европе, в частности у нас в стране любовь к его музыке растет, и нам бы хотелось, чтобы русский балетмейстер поставил для нас композицию на музыку своего гениального соотечественника, – ответили мне.

Тогда я предложил поставить «Снегурочку». В основу будущего спектакля я думал положить партитуру «Весенней сказки», некогда созданной из произведений Чайковского Борисом Асафьевым и поставленной в Ленинграде Фёдором Лопуховым.

Дело в том, что в марте 1873 года Чайковский за три недели написал по просьбе самого драматурга музыку к этой сказке-феерии, тогда только-только сочиненной. Премьера состоялась 11 мая в Большом театре, поскольку Малый театр в тот период ремонтировался. Как это ни странно, пьеса особого успеха не имела. Музыка же понравилась многим. Это произведение Чайковского, ставшее как бы одним из мостиков от первых композиторских опытов к гениальному «Лебединому озеру» и опере «Евгений Онегин», и было взято Бурмейстером (а до него Лопуховым) за основу. Но кроме этого использовалась и музыка Первой симфонии «Зимние грёзы», серенады для струнных, Большой фортепианной сонаты и других сочинений Петра Ильича.

Надо сказать, что сейчас такая практика соединения в балетной партитуре различных сочинений одного и даже разных композиторов повсеместна. Но Фёдор Лопухов (со-

вместно с этим хореографом Бурмейстер поставил один из своих первых балетов «Ночь перед Рождеством» еще в 1938 году) в «Весенней сказке» 1947 года, а за ним и Владимир Бурмейстер в 1960-м делали это в балетной истории одними из первых и действительно создали чрезвычайно популярную партитуру, которую и ныне используют для своих постановок балета по сказке Островского другие балетмейстеры. Например, совсем недавно так сделал Андрей Петров для собственной оригинальной (и тоже очень удачной) «Снегурочки», поставленной в «Кремлёвском балете».

Чайковский вообще оказался балетмейстеру очень созвучен. «Самое сокровенное в его таланте – теплый лиризм. Ему близок Чайковский как, может быть, ни один другой композитор. Он чувствовал его острее и полнее других, – свидетельствует одна из исполнительниц балетов Бурмейстера Надежда Вихрева. – Из всех поставленных спектаклей он более всего любил «Снегурочку» – балет очень поэтический и очень русский, пронизанный человеческой теплотой и задушевностью. Здесь он, наверное, наиболее полно и глубоко выразил свое отношение к жизни и человеку».

Такое сродство душ не удивительно. О родственных корнях, связывающих великого балетмейстера и великого композитора, мы уже говорили.

История создания этого балета помнит многое. Было и такое: влиятельная в те времена член президиума ЦК КПСС и Министр культуры Екатерина Фурцева, узнав об успехах советского балетмейстера за границей, собственноручно отправила ему поздравительную телеграмму... Отправила, видимо, не просто так... Ситуация вокруг долговременной работы советского балетмейстера складывалась тогда не слишком благоприятная: буквально в самый канун премьеры 16 июня 1961 года политического убежища во Франции попросил Рудольф Нурев – танцовщик Мариинского (тогда Кировского) театра, первый советский невозвращенец, будущий партнер знаменитой балетной звезды Марго Фонтейн. С этой балериной они создадут один из лучших золотых дуэтов XX века. Кстати, о Фонтейн. Были у Бурмейстера во время постановки «Снегурочки» встречи и с ней. А также с другой выдающейся балериной Алисией Марковой, той самой британской танцовщицей, что первая в английской истории была удостоена титула Prima Ballerina Assoluta.

Тем не менее Бурмейстер, в отличие от Нуреева, никаких попыток остаться на Западе делать и не думал. Однако его длительное пребывание за границей в связи с побегом Нуреева не могло не волновать советские власти.

Итак, Бурмейстер вылетает в Англию в 1961 году. Ставить балет ему пришлось, что называется, «на ходу». Труппа лондонского Фестивал-балле гастролировала в то время по городам Англии и Италии. И Бурмейстер переезжал вместе с труппой из города в город.

Балерина Антонина Крупенина, вторая жена Бурмейстера, в качестве помощницы принимавшая участие в этой поездке, вспоминает: «Своей постоянной труппы в Лондоне Фестивал-балле не имел. Это были танцовщики, приехавшие сюда из разных стран. Среди них на наше счастье оказался один, знавший русский язык. Это был Олег Брянский. Он впоследствии блистательно исполнил роль Мизгиря и на протяжении работы помогал нам как переводчик. <...> Репетиционные площадки везде были разные, порой невероятные.

Однажды мы работали даже в маленьком храме. Но главная задача была в том, чтобы классические танцовщицы могли проникнуть в суть русской души, ощутить её веселье, разгул, бесшабашность и в то же время глубину любви и страдания».

21 апреля Бурмейстер записывает в своем дневнике: «Сегодня уезжаем из Лондона в Волверхэмптон. <...> Пьем английский чай. В 7 часов идем в театр. Встреча. Лозунг: «Добро пожаловать в Волверхэмптон!» Первая репетиция».

19 мая: «Кончается последняя неделя в Англии. В среду едем с труппой в Италию. Сделали половину спектакля».

11 июня: «Последний день в Риме. В 12 часов репетиция «Снегурочки». Связываю 2 и 3 акты. Вечером ужинаем с Алисой Марковой».

22 июня. Запись сделана во Флоренции: «Спектакль получается хороший. Это мое впечатление. <...> Родился еще один мой балет. Как будто очень трогательный и волнительный».

Сегодня с утра в театре, освещаем и, как всегда, не успели. В 4 часа генеральная репетиция.<...> Все волнуются и нервничают. Обедаем на крыше. Делаю спокойное лицо, а внутри всё переворачивается. На премьеру идем, как на казнь. Все кончилось благополучно. Поздравления, успех. Слава Бору!»

«Исполнители ролей Снегурочки и Мизгиря так трогательно и глубоко эмоционально проводили свою сцену, что невозможно было равнодушно смотреть на них. Во время премьеры, которая состоялась во Флоренции, в зале был аншлаг, приехали дипломаты из разных стран. В финале, когда Снегурочка растаяла, в зале замелькали носовые платки, в первом ряду сидели афроамериканцы, и мы видели, как у них по щекам текли слезы. Успех был ошеломляющий» – свидетельствует Антонина Крупенина.

Затем недельный отдых в Венеции: «Мы провели несколько дней как в сказке. Путешествовали на гондолах, бродили по узким улочкам с очаровательными мостиками. А главное, мы были вместе, вдвоем, и счастливы, как в молодости», – пишет жена. Потом премьеры в Лондоне.

16 июля Бурмейстер записывает: «Опять работаем днем и ночью. Последний рабочий день в Англии. 76 часов без сна».

17 июля: «Утром работаем с оркестром и со светом. Ходим и шатаемся. Поспал в театре час. Иду одеваться на премьеру. Самоочувствие как будто иду на Голгофу».

Зал полный. В 8 часов оркестр начал увертюру. Спектакль.

Прием. Встреча с Марго Фонтейн. Разговор с Жюльеном (директор Парижской оперы, вел с Бурмейстером переговоры о создании на сцене этого театра балета «Три мушкетера»). От имени всей труппы – приглашение в Гранд Опера. День кончился в 4 утра».

18 июля: «Всё. Вторая заграничная поездка кончилась. Пресса идет хорошая. В субботу едем домой. Поздравительная телеграмма от Фурцевой».

Лондонская. «Таймс» в те дни писала: «Фестивал-балле возвратился прошлой ночью, чтобы открыть в Фестивал-холле свой летний сезон. Он начнется трехактным балетом, поставленным по произведению Ост-

ровского «Снегурочка» на музыку Чайковского. Это прекрасная идея – пригласить для новой работы русского хореографа Владимира Бурмейстера, постановка «Лебединого озера» которого в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко в Москве и недавно – в Парижской опере вызвала всеобщее восхищение (второй акт этого спектакля труппа Фестивал-балле покажет в этом сезоне позднее). Сюжет «Снегурочки» знаком лондонским любителям оперы по одноименной опере Римского-Корсакова. Мистер Бурмейстер слегка изменил сюжет, но сохранил основные линии действия... Сюжет подходит для балета, поскольку многие его эпизоды требовали танцев, и г-н Бурмейстер предоставил кордебалету труппы, продемонстрировавшему немалые успехи в точности, отчетливости и изяществе исполнения, а также хрупкой и техничной танцовщице Белине Райт большой простор для показа своих возможностей».

Примечательно, что когда много лет спустя в начале уже XXI века театр вновь показал этот балет на гастролях в Лондоне (интересно, что спектакли шли в том же самом Ройял фестивал-холле, где состоялась премьера «Снегурочки» в 1961 году), газета «Индепендент» назвала его «одним из главных культурных событий сезона». Специально для этих гастролей тогдашним худруком театра Дмитрием Брянцевым в 2001 году была сделана новая сценическая версия спектакля, в которой он идет до сих пор. Естественно, были сделаны некоторые сокращения: из трехактного спектакль был переделан в двухактный. Но основные изменения коснулись прежде всего оформления, которое создал художник-постановщик Владимир Арефьев, сделав спектакль более красочным и современным.

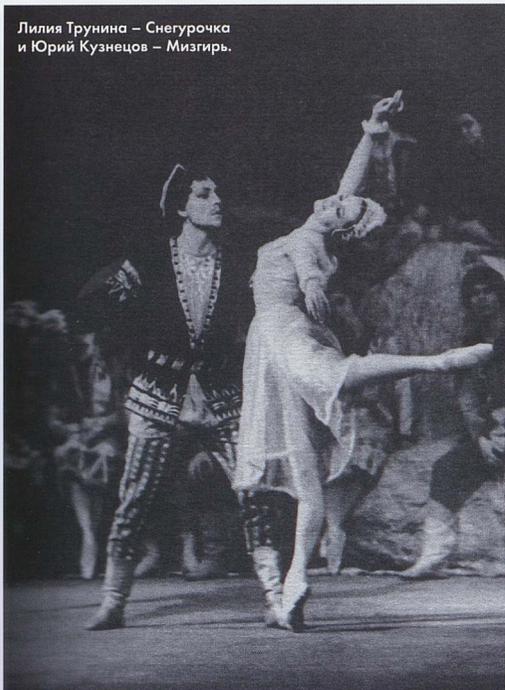
В 1963 году хореограф перенес свой балет на сцену возглавляемого им Музыкального театра. Причем партию Снегурочки Бурмейстер отдал не прима театра Виолетте Бовт, блиставшей во многих его балетах (он «не видел» звезду театра в роли Снегурочки), а мало кому известной в то время танцовщице Валентине Данилович.

«Говорили, что она некрасивая. Я этого не замечала, – вспоминает о балерине дочь хореографа Наталия Бурмейстер. – В ней было очарование и трогательная прелесть. Пре-

Сцена из балета.



Лилия Трунина – Снегурочка
и Юрий Кузнецов – Мизгирь.



красно справлялась она и с основной трудностью этой роли – весь балет на пальцах. Этим достигался эффект сказочности, нереальности этого существа. Пальцы на ногах после каждого спектакля были в крови.

Другую, не менее важную для балета, партию Купавы Бурмейстер поручил звезде театра Элеоноре Власовой.

«Выразительная, мягкая пластика движений органически сливалась со стихийным актерским даром. Очень органичная танцующая актриса и чудесный добрый человек, темпераментная, увлекательная, далекая от всяких интриг. Папа хватался за голову от её многочисленных романов и называл её «ныряльщицей». Всё это не мешало, а помогало ей в работе над ролями, она купалась в своем таланте», – свидетельствует та же Наталья Бурмейстер.

С тех пор в театре традиция: в главных партиях в этом балете можно увидеть как признанных звезд Музыкального театра, так и совсем молодых и даже начинающих артистов. Например, роль Бобылихи – приемной матери Снегурочки – коронная партия Антона Домашева, мастера характерного танца, наследника известной балетной династии, потомка одного из лучших в конце XIX века солистов Большого театра Николая Домашева, того самого артиста, прыжок которого современники сравнивали с легендарным прыжком Бога танца Вацлава Нижинского.

А в роли Скомороха выходит представитель еще одной балетной династии – 20-летний Алексей Бабаев, недавнее приобретение и восходящая звезда Музыкального театра, артист, приехавший из Филадельфии, где два года назад закончил балетную школу своих родителей. Совсем недавно он удачно дебютировал в партии Ленского в премьерном спектакле Джона Ноймайера «Татьяна», станцевал также Золотого божка в «Баядерке», и вот теперь «Снегурочка».

Да и вообще современные артисты обожают танцевать в этом спектакле.

«Здесь нет определенных каких-то позиций, много свободы, можно раскрыть душу, – говорит исполнитель роли Миз-

гири, ведущий солист Музыкального театра Семён Величко, недавно станцевавший второй спектакль. – Переплясы, радость, веселье... В общем, довольно позитивный балет. Хотя кончается всё трагедией: мой герой влюбляется в Снегурочку, несмотря на то что до того встречался с Купавой. И в конце, когда она тает, он бросается с обрыва».

А вот Алексей Любимов танцует Мизгирия уже давно и слышит одним из лучших интерпретаторов этой роли.

«Я даже уже не помню, сколько раз танцевал эту партию. Сбилса со счета. Правда, к сожалению, спектакль не так часто идет. Вообще «Снегурочка» – это один из моих любимых балетов. У меня к нему свое особое расположение. Мало на самом деле таких спектаклей, которые было бы столько интересно проживать и раскрывать на сцене. Это история наша, не зарубежная, тут русская душа, языческие имена Мизгирь, Купава и сама Снегурочка – это мифологические, исконно славянские названия: Мизгирь – старославянское название паука тарантула из семейства «пауков-волков», Купава – от «купала», «купанье», по-моему, была такая славянская речная фея. И насколько красиво и лаконично эта история подана, что принимать участие в таких спектаклях одно удовольствие. Очень люблю старый фильм, который снят по этой сказке Островского.

Премьера у меня была с Натальей Ледовской. Именно эта замечательная балерина вводила меня в балет. И практически все «Снегурочки» собственно я с ней и танцевал. На самом деле этот спектакль очень мне импонирует, потому что он наделен глубоким смыслом. Здесь не простое противопоставление, как обычно бывает в балете, злой и добрый герой. У Бурмейстера, по сути, нет ни добрых, ни злых, просто так складывается ситуация, и тут интересно, как люди переживают те или иные эмоции, и интересно доносить до зрителя те или иные драматические обороты. В этом балете еще и музыка такая, что задевает за душу, в отличие от многих современных балетов».

Такое же мнение и у ведущей солистки Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Анны Оль.

«Это такой сказочный спектакль, который очень приятно танцевать. Особенно в дни Нового года и Рождества – потому что у него новогодняя тематика. Причем не совсем стандартная: обычно во всех театрах на новогодние праздники танцуют «Щелкунчик». А в Музыкальном театре кроме этого балета существует еще и «Снегурочка», – рассказывает балерина. – И сама партия Снегурочки для меня очень интересна, потому что это такой нереальный персонаж, и нужно показать его в развитии. Сначала моя героиня, попадая в мир людей, ничего не понимает, потом в ней зарождается чувство любви, которое наконец растапливает её холодное сердце, и в первый день весны она тает.

Хореография Бурмейстера также в этом балете имеет свой яркий почерк, свой стиль. Это один из лучших созданных им спектаклей. Что касается конкретно партии Снегурочки, то в ней такая яркая славянская направленность. Движения, позировки и по рукам Снегурочка хореографически обособлена от других персонажей. В хореографии очень четко проводится разница между этим неземным существом и простым людом, берендеями. У Бурмейстера в принципе во всех спектаклях прослеживаются такие лейтмотивные темы достаточно ярко.

Это единственная в моем репертуаре партия такого характера: например, в «Спящей красавице» не нужно показывать особенного развития образа. При этом музыка Чайковского очень помогает готовить партию, потому что она во многом характеризует её».

Павел ЯЦЕНКОВ

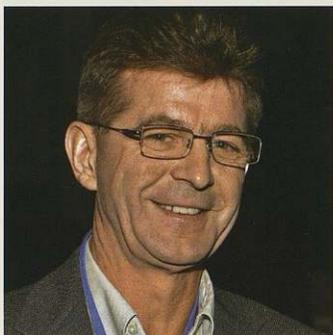


*... с 20-летием
творческой деятельности*

ВИШНЁВУ
Диану Викторовну,

артистку балета, прима-балерину Мариинского театра, народную артистку России

... с юбилеем



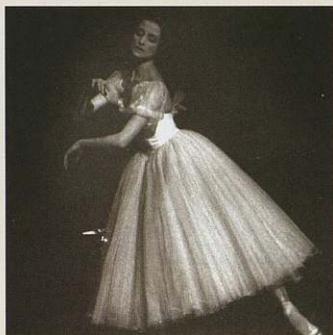
КИРИЛЛОВА
Владимира Петровича,

артиста балета, педагога, художественного руководителя балета Государственного академического детского музыкального театра имени Н.И.Сац, народного артиста РСФСР (1990)



МАЛХАСЯНЦ
Юлиану Геннадьевну,

ведущую солистку характерного танца Большого театра России, балетмейстера-репетитора, заслуженную артистку России



ШИПУЛИНУ
Людмилу Валентиновну,

балерину, педагога-репетитора Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, заслуженную артистку РСФСР

Лауреатов премии «Золотая маска»-2015

БАЛЕТ – СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ / ЖЕНСКАЯ РОЛЬ

Екатерина КРЫСАНОВА, Катарина, «Укрощение строптивой», Большой театр, Москва

БАЛЕТ – СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ / МУЖСКАЯ РОЛЬ

Владислав ЛАНТРАТОВ, Петручо, «Укрощение строптивой», Большой театр, Москва

БАЛЕТ / РАБОТА ДИРИЖЕРА

Павел КЛИНИЧЕВ, «Цветоделика», Театр оперы и балета, Екатеринбург

БАЛЕТ – СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ / РАБОТА

БАЛЕТМЕЙСТЕРА–ХОРЕОГРАФА

Вячеслав САМОДУРОВ, «Цветоделика», Театр оперы и балета, Екатеринбург

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ / СПЕКТАКЛЬ

«ЭКСПОНАТ / ПРОБУЖДЕНИЕ», Александринский театр, Санкт-Петербург

БАЛЕТ / СПЕКТАКЛЬ

«УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ», Большой театр, Москва

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРЕМИИ ЖЮРИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Балетная труппа МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

за спектакль «ИНФРА»

«8 ЖЕНЩИН», Театр-Театр, Пермь

РАБОТА ХУДОЖНИКА ПО СВЕТУ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Евгений АФОНИН, Сергей ВАСИЛЬЕВ,

«Экспонат / Пробуждение», Александринский театр, Санкт-Петербург

ПРЕМИЯ «ЗА ВЫДАЮЩИЙСЯ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА»

Майя ПЛИСЕЦКАЯ



Фрагмент спектакля
«В память пению. 1922».

ПРАЗДНИК ФЛАМЕНКО В ПАРИЖЕ

В Национальном театре Шайо по инициативе его директора Дидье Дешама второй раз с огромным успехом проходила Биеннале искусства фламенко. Программу фестиваля составили восемь танцевальных программ, отражающих разные направления, тенденции и грани фламенко.

В нынешнем году Биеннале искусства фламенко в Париже, организованная, как и раньше, в сообществе с Биеннале Севильи, представила молодых артистов, таких как Патрися Гуерро и Эдуардо Гуерро, а также признанные таланты, среди которых Росио Молина и Рафаэла Карраско. Фестивальные спектакли проходили в разных залах Национального театра Шайо и были предназначены для широкой публики, включая детей, которым был показан кукольный спектакль *Fantasia Gitana* («Фантасия цыгана»).

Танцевальный марафон фламенко начался большим гала-представлением «По твоему следу», которое было специально подготовлено для открытия Биеннале в Париже. В этой композиции испанские артисты выразили глубокое почтение великим мастерам, которые своим искусством обогатили фламенко, оставили яркий след в его истории и вдохновили на творческие поиски новое поколение одаренных исполнителей. Музыкально-танцевальное представле-

ние поставила знаменитая Рафаэла Карраско. Своим же танцем она и украсила этот вечер. В 2011 году Рафаэла уже выступала со своей труппой в Театре Шайо. Теперь она подготовила программу вечера в сотрудничестве с Антонио Канальсом, который вошел в историю фламенко как один из самых талантливых танцоров. На парижском гала-представлении его выступление сопровождали молодые одаренные солисты - сестра и брат Адела и Рафаэль Кампалло. Они родились и выросли в Севилье в семье артистов традиционного фламенко. Адела выступает с 9-летнего возраста и чарует высокой техникой танца. Особенно она впечатляет красотой музыкальных рук, которыми словно плетет изысканные кружева. Причудливую игру её жестов сопровождают экспрессивные движения, грациозные пируэты и каскад мелкой дроби каблуков.

Сенсацией вечера стал Рафаэль Кампалло - феноменальный танцовщик и хореограф, он выступает как солист и успешно ставит пьесы фламенко. В част-

ности, Рафаэль осуществил ряд постановок для Танцевальной труппы Андалузии, в которой дважды работал в качестве приглашенного хореографа. Пьесы Рафаэля Кампалло были показаны на Биеннале Севильи в 2012 и 2014 году. На этом последнем фестивале он вместе с сестрой исполнил свою пьесу *Sangre*. Теперь состоялся дебют Рафаэля на сцене Театра Шайо. Пылкий, энергичный солист потрясал своим виртуозным, отточенным танцем. Искрометные жесты, выразительные позы, сложные каскады страстных движений контрастировали со сдержанными пассажами и неожиданным замиранием. Артист восхитил блистательным исполнением традиционных композиций фламенко, завораживал талантливо придуманными новациями. В частности, он ювелирно демонстрировал невиданные дроби с перекрестным положением стоп, а также каскадные туры «фигурных» пируэтов. Эти танцевальные трюки, как и многое другое, вызвали настоящий шок как у зрителей, так и у критиков в зале.

Программа вечера шла по нарастающей. Гала завершило большое соло прославленного Антонио Канальса. Он выступал в окружении всех девяти участников представления. 54-летний метр показал впечатляющую вариацию фламенко под ободряющие и вдохновляющие реплики коллег. Антонио танцевал с упоением и радостью: он блистательно исполнял длинные серии мельчайшей дробы, чутко реагируя на возгласы и аплодисменты публики. Соло Антонио Канальса стало мощным и масштабным аккордом великой оды прославления искусства фламенко!

В представлении принимали участие три певца, два гитариста и музыкант с ударными инструментами. Все они замечательно демонстрировали свое высокое исполнительское мастерство. Певцы завораживали своим специфическим гортанным вокалом, гитаристы пленяли прекрасными мелодиями, звучащими под стройные и зажигательные ритмы ударных инструментов. Парижская публика по достоинству оценила искусство всех участников гала-представления: по

его окончании в зале вспыхнули долгие овации!

Спектакль *Bosque Ardora* («Пламенный лес»), над которым работал большой коллектив, является совместной продукцией ряда партнеров, в том числе и Национального театра Шайо. Автор постановки - Росио Молина, с 2015 года она будет иметь статус приглашенного артиста в Театре Шайо. Росио родилась в Малаге в 1984 году, начала танцевать в трехлетнем возрасте. Ее ноги и руки ничего не боятся. Она создала свой собственный танец, получила ряд высоких наград. Ее выступления вызывают шок у зрителей. Михаил Барышников встал перед Росио на колени после того как впервые увидел ее танец. Известная танцовщица и хореограф ищет новые направления в искусстве фламенко. В частности, недавно Росио Молина вместе с корейкой Хонджи Ванг принимала участие в создании и исполнении премьерного спектакля *Felahikum*, в ко-

тором одаренный французский хореограф Себастьян Рамирез стремился соединить фламенко с танцем хип-хоп. В своей новой постановке «Пламенный лес» Росио наполняет фламенко джазом и поэзией. Музыку для спектакля написали Эдуардо Трасьерра, Давид Дорантес и Пабло Мартен Каминеро; автор поэтического текста - Маите Дино. В представлении участвуют два тромбониста, певец и музыканты фламенко. Сценическое действие разворачивается в символическом волшебном лесу, в котором обитает *duiga* - одновременно женщина и богиня, человек и животное. В качестве пролога к спектаклю на огромном экране-заставке проектируется красивый фильм; где запечатлена дивная природа и охота на лису. Как бы воплощая этот лесной пейзаж, на сцене высится 17 деревьев. Среди них и происходит таинственное действие, в котором разыгрывается театр загадочной и опасной игры. Образ *duiga* воплощает Росио Молина, ее партнерами являются выдающиеся танцовщицы фламенко Фернандо Жименес и Эдуардо Гуерреро. Последний, в свою очередь, показал в Театре Шайо премьерный спектакль *Union*, в котором выступил в сопровождении певца и гитариста. В «Пламенном лесу» Эдуардо Гуерреро, высокий и стройный красавец, ослепляет своим феноменальным искусством фламенко - виртуозной техникой, гордой осанкой и огненной страстью. Росио Молина великолепно играет сложную и контрастную роль одновременно Артемиды, богини охоты, и мифологической лисы, которая многих соблазняет и становится повелительницей своих любовников. В финале спектакля она внезапно погибает от ружейного выстрела охотника. В этой чарующей постановке Росио демонстрирует искусство сюрпризов, и только она знает их секрет. Она осуществляет разнообразные эксперименты, смешивая искусство фламенко с разными жанрами.

Заключительной постановкой Балета фламенко Андалузии стал спектакль *En la memoria del cante. 1922* («В память пению. 1922»).

Именно в 1922 году в Гренаде состоялся первый *Concurso de Cante Jondo* (конкурс пения хондо), который организовали знаменитые испанцы - поэт Федерико Гарсия Лорка и композитор Манюэль де Фалья. Историческое событие привлекло внимание интеллектуалов и деятелей культуры всей Европы. Конкурс пения позволил фламенко навсегда войти в сферу основополагающих искусств. Спектакль «В память пению. 1922» возрождает столь важный момент в истории фламенко и вы-

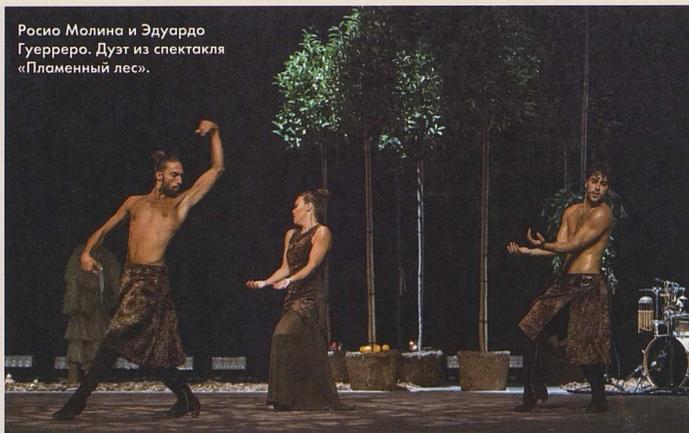
Гала «По твоему следу»: танцует Рафаэла Карраско.



ражает почтение всем артистическим личностям, породившим это искусство, сияние которого всё еще сверкает и восхищает нас 90 лет спустя.

На протяжении уже 20 лет, прошедших со дня основания Балета фламенко Андалузии, прославленный коллектив успешно демонстрирует свое искусство на всех континентах мира. Преданная своим андалузским корням, труппа в течение шести лет участвовала в цикле *Lorca y Granada en los jardines del Generalife*, в рамках которого показала множество новых постановок, созданных на основе поэтических произведений Гарсиа Лорки. Среди четырех сменившихся руководителей труппы последней была великая танцовщица Кристина Ойос; в качестве хореографа с коллективом работал легендарный Антонио Гадес. С 2013 года артистическим директором Балета фламенко Андалузии является Рафаэла Карраско, знаменитая танцовщица. Вместе с Давидом Кориа она создала спектакль «В память пению. 1922», используя музыку Антонио Кампоса, Джемуса Торреса и Хуана Антонио Суареза. В исполнении этой постановки участвовали оба хореографа и артисты труппы Балет фламенко Андалузии.

Танцевальное действие протекало неспешно и эффектно: оно разворачивалось в простых декорациях и на фоне видеопроекций - разнообразных андалузских орнаментов, исторических фотографий и красочных абстракций. Спектакль выстроен как танцевальный дивертисмент, в котором каждый номер имеет свой колорит и темперамент, а главное, хореографическую и лексическую специфику фламенко Андалузии. По ходу представления периодически звучали поэтические тексты и старые записи песен фламенко; создававшие атмосферу 30-х годов XX века и возрождающие великие традиции искусства



Росио Молина и Эдуардо Гуерреро. Дуэт из спектакля «Пламенный лес».

Андалузии. Песни и музыка звучат и в сценическом исполнении; они оживают и обретают яркие образы благодаря высокому танцевальному мастерству артистов труппы. Её превосходные солисты Рафаэла Карраско, Давид Кориа, Ана Моралес, Уго Лорпез - разные по манере и лексике танца, являются созвездием великих талантов. Отмечу лишь Уго Лопеза, истинного гения фламенко. Среди множества великолепных номеров его соло стало самым сильным моментом спектакля. С идеальной фигурой, высоким и худощавый, Уго завораживал сложнейшими каскадами виртуозно вибрирующих каблук, причудливыми пируэтами с фигурными прыжками, широкими величественными жестами, похожими на взмахи крыльев горного орла. Одухотворенное лицо и бурная страсть, таинственная пластика и чувственная гибкость, вулканическая энергия и феноменальна техника танцовщика производили потрясающее впечатление. Уго жертвенно отдавал себя искрометному танцу: он буквально «сгорал» в огне фламенко под гипнотическое сопровождение певца и гитариста.

Финал спектакля стал его апофеозом: на импровизированной эстраде предстала Рафаэла Карраско. Она начала свой монолог в андалузском белом платье, постепенно усложняя свой танец и наряд. Делая короткие паузы, Рафаэла надела кружевной фартук, затем головной убор, потом огромную красную шаль с белыми кистями. При исполнении стремительных пируэтов кисти шали разлетались вокруг гибкого тела танцовщицы, словно трепетные развороты испанских вееров. Все артисты труппы, сидя на стульях перед эстрадой, с восхищением смотрели на это феерическое выступление примадонны фламенко. Нужно сказать, что сценические костюмы для спектакля придумал Бланко-и-Бельмонте. Особенно ярко его талант и фантазия проявились в женских платьях: невероятно красочные и оригинальные по крою и отделке, они пленяли редкостной красотой и богатым разнообразием. В финальной части соло Рафаэлы Карраско на видеопроекциях вдруг появились струи дождя, и все участники этого торжества фламенко быстро исчезли. Так внезапно закончился прекрасный спектакль и фестиваль фламенко, который подарил парижской публике множество открытий и подлинное наслаждение. По окончании спектакля 16 артистов вышли на поклон. Публика устроила им долгие овации, которым, казалось, не будет конца. Выражая свой бурный восторг, зрители стучали своими каблуками и выкрикивали «браво!». Действительно это был настоящий праздник искусства фламенко, и его героем стал Балет фламенко Андалузии.

В рамках Биеннале проходила выставка произведений современной художницы Пилар Альбаррасан.

Виктор ИГНАТОВ

Фотографии предоставлены пресс-службой Национального театра Шайо.



Сцена из спектакля «В память пению. 1922».

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:

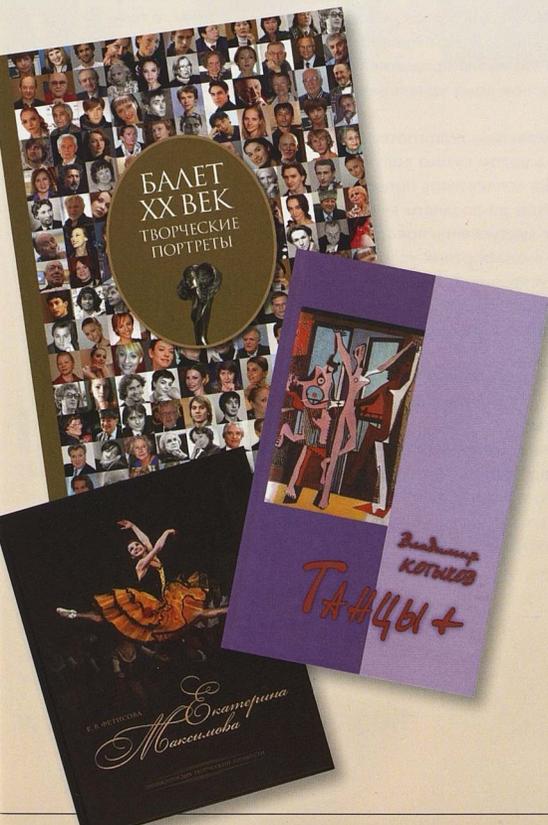
■ Книга-альбом «Балет XX век Лауреаты приза «Душа танца». Творческие портреты» – рассказ о ведущих деятелях хореографического искусства второй половины XX века – начала XXI века. Выбор героев книги определен награждением призом «Душа танца». В книге описывается творчество тех, кто вошел в историю искусства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



В нашем салоне-магазине представлен 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



Остановитесь!

Конкурсы различного вида танцев стали своеобразной формой хореографической действительности.

Некогда имевшие государственный статус, они постепенно коммерцизируются, и многие, поменяв задачи, просто стали средством заработка для ряда агентств и туристических фирм.

Задачи любительских коллективов, также перестроивших свою работу из внутренней, посвященной художественному воспитанию в атмосфере коллектива, его творческой атмосфере, на внешнюю – подготовку к участию в конкурсах, получение (а не завоевание) призов, мест и т.п. Используется естественное стремление детей выйти на сцену, на зрителя. А их родителей – увидеть свое чадо на концертах.

Правда, чаще всего это стоит затрат на костюмы, на дороги и т.п.

Кстати, о деньгах.

Как-то, приехав на один из таких конкурсов, мы получили «радостное», с точки зрения организаторов, сообщение: «К нам приехало 28 коллективов». «Что ж, прекрасно», – ответили мы. Но это имело продолжение: «Мы подготовили 28 дипломов лауреатов». На высказанное нами удивление прозвучал уверенный ответ: «Но они же заплатили деньги».

Да, с каждого участника коллектива полагается взнос. И так как это большие коллективы, а не одиночки, то в целом сумма получается не малая.

И выгодно как можно больше коллективов представить пред очи жюри.

Подчас конкурсы длятся с утра до позднего вечера по разным номинациям и возрастным группам. Дети, чьи выступления попадают на вечер, уже изнемогают от ожидания отнюдь не всегда в комфортных условиях и усталости. Нередки случаи, когда не всех желающих успевают просмотреть.

Педагоги, невольно или вольно представляющие свои коллективы, оправдывают это требованием руководства разных рангов подтверждения их статуса дипломами и грамотами.

Так происходит подмена ролевых функций художественно-творческой деятельности, задач воспитательных, эстетических и образовательных совсем иными, кои и формулировать не хочется.

Оговоримся, что всё сказанное относится не ко всем труженикам, работающим с детьми, делящимися щедро своими знаниями и сердечным теплом.

Но если бы описанное мною не стало почти массовым и не пугала тенденция всё растущих заинтересованных лиц (имен мы на первый раз не называем), мы бы не закончили эту статью словами: «Опомнитесь! Хватит эксплуатировать наших детей в их любви к танцу!»..

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Арлекин Либерти выбор танцовщиков Гранд Опера



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

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



Замки для
стыковки щитов



Интегрированные
амортизаторы



HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®

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

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

www.harlequinfloors.com



Grishko®

АННА ТИХОМИРОВА
Первая солистка Большого театра

Dream Pointe

Больше, чем просто пуанты...

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

 www.facebook.com/grishko.rus