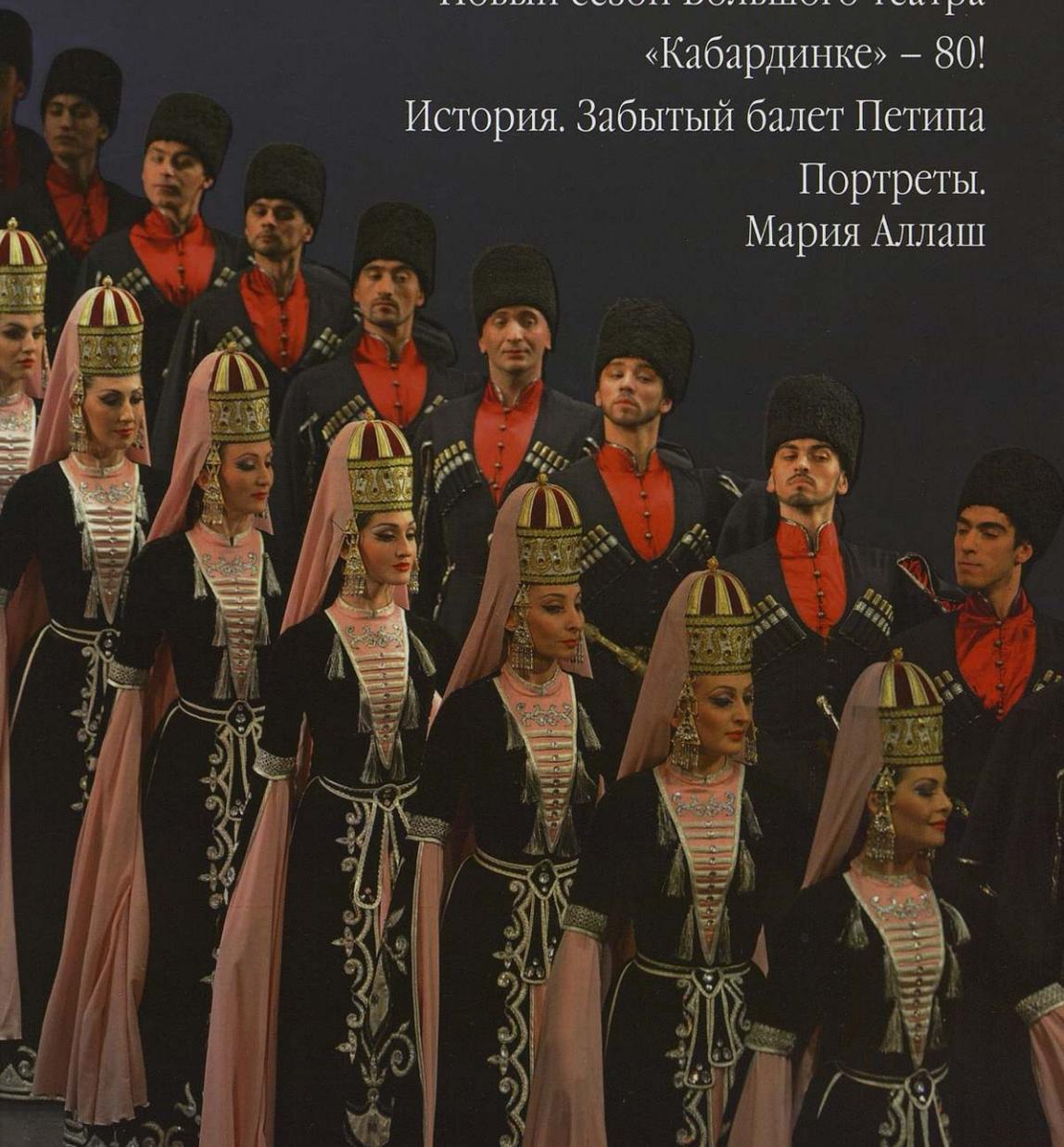




июль-август
№4 (193) 2015

БАЛЕТ BALLET

Новый сезон Большого театра
«Кабардинке» – 80!
История. Забытый балет Петипа
Портреты.
Мария Аллаш

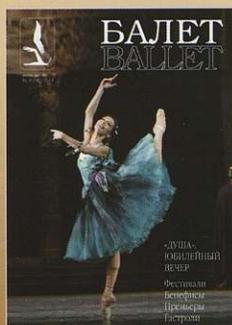


БАЛЕТ

Журнал «Балет»

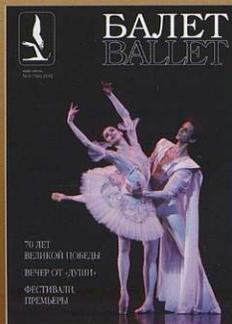
Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



*Студия
Андре*

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Внимание читателей журнала «Балет»!

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

«Пресса России» (зелёного цвета),

по каталогу «Почта России»,

а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

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

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

На издания можно подписаться:

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

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

(для иностранных подписчиков) www.periodicals.ru

Большой театр – 240-й сезон



«В Большом театре праздники не повод прерывать работу. И хотя 240 лет солидная дата, грандиозные торжества мы отложим еще лет на десять. Однако в наступающем сезоне мы отпразднуем юбилей дорогих нам людей и тех, кто оставил заметный след в истории Большого театра, и почтим память тех из них, кого больше нет с нами», объявил генеральный директор Большого театра России ВЛАДИМИР УРИН, открывая пресс-конференцию, посвященную планам театра на новый театральный сезон 2015–2016. Сезон, который обещает стать разнообразным, насыщенным и ярким.

ПРЕМЬЕРЫ

2 февраля 2016 года

Историческая сцена

«ДОН КИХОТ»

Композитор Людвиг Минкус. Балет в 3 действиях. Либретто Мариуса Петипа по мотивам одноименного романа Мигеля де Сервантеса.

КАПИТАЛЬНОЕ ВОЗОБНОВЛЕНИЕ

Легендарный «Дон Кихот» возвращается на Историческую сцену Большого театра. Созданному в 1869 году Мариусом Петипа специально для московской труппы, знаменитой характерными танцами и жизненной пантомимой, в 1900 году балету «Дон Кихот» дал новую жизнь хореограф Александр Горский, чья постановка стала классической. На Историческую сцену «Дон Кихот» вернется в новом облике, задуманном Валерием Левенталем.

Хореография: Мариус Петипа, Александр Горский. Постановка: Алексей Фадеечев. Дирижер-постановщик Павел Сорокин. Художник-постановщик Валерий Левенталь. Художник по свету Дамир Исмагилов.

18 марта 2016 года

Историческая сцена

ВЕЧЕР СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

«FRANK BRIDGE VARIATIONS»

(«Вариации на темы Франка Бриджеса»).

На музыку Бенджамина Бриттена.

Хореограф Ханс ван Манен.

Декорации и костюмы Кесо Деккер.

Художник по свету Берт Далхейзен.

«SHORT TIME TOGETHER»

(«Совсем недолго вместе»).

На музыку Макса Рихтера к кинофильму

«Ее зовут Сара» и третьей части

Седьмой симфонии БЕТХОВЕНА.

Хореография, декорации и костюмы

Пол Лайтфут, Соль Леон. Свет Том Бевурт.

Видеодизайн Рахи Режвани.

«СИМФОНΙΑ ПСАЛМОВ»

на музыку Игоря Стравинского.

Возобновление постановки.

Хореограф Иржи Килиан.

Художник-постановщик Уильям Катц.

Художник по костюмам Юл Стоквис.

Художник по свету Юл Кабоорт.

Автор световой редакции Киис Тьёббес.

Главный хормейстер Валерий Борисов.

24 июня 2016 года

Новая сцена

«УНДИНА»

Композитор Ханс Вернер Хенце. Балет в 3 действиях. Либретто Вячеслава Самодурова. Хореограф Вячеслав Самодуров. Дирижер-постановщик Павел Клиничев. Ассистент хореографа Клара Довжик. Сценограф Энтони Макилуэйн. Художник по костюмам Елена Зайцева. Художник по свету Саймон Беннисон.

ЮБИЛЕИ

**ФЕСТИВАЛЬ МУЗЫКИ
ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА
К 60-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА**

В рамках фестиваля будут показаны балеты на музыку композитора:

22 октября 2015 года. Новая сцена

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» Возобновление

31 октября 2015 года. Новая сцена

«УТРАЧЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ»

30 марта 2016 года

Историческая сцена

**БОРИС АКИМОВ. ВЕЧЕР К 50-ЛЕТИЮ
ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

В вечере примут участие артисты балета Большого театра, Мариинского театра, Королевского театра Ковент-Гарден, Парижской Национальной оперы, театра Ла Скала, Гамбургского балета Джона Ноймайера, Баварской государственной оперы, Датского Королевского балета, Национального балета Нидерландов, Венской государственной оперы, Национального театра Токио, Балета Асами Маки. В Музейном зале Исторической сцены пройдет выставка, посвященная Борису Акимову.

4 мая 2016 года

Историческая сцена

**ГЕННАДИЙ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ.
ТВОРЧЕСКИЙ ВЕЧЕР К 85-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

В первом отделении вечера будет исполнен балет «Времена года» на музыку Александра Глазунова. Хореограф Джон НОЙМАЙЕР. Исполняют учащиеся Московской государственной академии хореографии. За дирижерским пультом Геннадий Рождественский.

КОНЦЕРТЫ

24, 25 мая 2016 года

Историческая сцена.

ТВОРЧЕСКИЙ ВЕЧЕР

СВЕТЛАНЫ ЗАХАРОВОЙ

7 октября 2015 года

Историческая сцена.

**К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
СОФЬИ ГОЛОВКИНОЙ**

концерт Большого театра и Государственной академии хореографии.

В Музейном зале Исторической сцены в сентябре-октябре пройдет выставка, посвященная Софье Головкиной.

20, 21 ноября 2015 года

Историческая сцена.

**К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
МАЙИ ПЛИСЕЦКОЙ**

придет вечер памяти балерины.

Режиссер вечера Андрис ЛИЕПГА.

Дирижер Туган СОХИЕВ.

В ноябре и декабре в Музейном и Хоровом залах Исторической сцены, в фойе Новой сцены пройдут выставки, посвященные Майе Плисецкой.

25 февраля 2016 года

Историческая сцена.

**ТВОРЧЕСКИЙ ВЕЧЕР, ПОСВЯЩЕННЫЙ
90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
РАИСЫ СТРУЧКОВОЙ.**

В Музейном зале Исторической сцены с 19 февраля по 14 марта пройдет выставка, посвященная балерине.

ГАСТРОЛИ

16-24 января 2016 года

Историческая сцена

Состоится международный фестиваль современного танца **DANCEINVERSION**

Гамбургский балет под руководством Джона НОЙМАЙЕРА покажет балеты мастера на музыку Сергея Прокофьева «История Золушки» и «Ромео и Джульетта».



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№4 (193)
ИЮЛЬ – АВГУСТ 2015
Выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

ЮБИЛЕИ

- 4  **В.Игнатов.**
«Кабардинка» –
вихрь красоты, огня
и лиризма

- 8 Фоторепортаж **Сергея Андреецева**
с гала-концерта, посвященного
110-летию со дня рождения
Леонида Лавровского

- 10 **А.Максов.** 70 ярких лет

ФЕСТИВАЛИ

- 12 Бенуа де ла данс.
Фоторепортаж **Жака DEVANTA**

ПРЕМЬЕРЫ

- 14  **О.Розанова.**
«Бахчисарайский
фонтан» есть теперь
и в Астане

- 18 **О.Розанова.**
«Тихий Дон» затанцевал

- 20 **А.Малицкий.** Застывший смех

ВПЕЧАТЛЕНИЯ

- 22  **А.Калмыков.**
Два потрясения
в один вечер

ПОРТРЕТЫ

- 26  **Е.Таранда.**
МАРИЯ АЛЛАШ:
«Совета быстрого
успеха дать
не могу...»

КАФЕДРА

- 28 **Е.Хотько.** Театр марионеток в русской
ярмарочной культуре: возникновение
и бытование в России

Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:
Ю.П.БУРЛАКА
В.В.ВАНСЛОВ
Г.В.ИНОЗЕМЦЕВА
В.Г.КИКТА
В.Л.КОТЫХОВ (заместитель
главного редактора)
М.К.ЛЕОНОВА
А.Д.МИХАЛЁВА
В.С.МОДЕСТОВ
Н.Е.МОХИНА
Я.В.СЕДОВ

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

Творческий совет:
Б.Б.АКИМОВ
С.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
В.Ю.ВАСИЛЁВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
Н.Д.КАСАТКИНА
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ

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

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

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

ГАСТРОЛИ

30



Балетная труппа Дойче Опер ам Рейн (Deutsche Oper am Rhein, Дюссельдорф).
«7» через семь лет
Фоторепортаж **Игоря Захаркина**

ИСТОРИЯ

32 **Я.Гурова.** Забытый балет Петипа

МЕЖДУНАРОДНАЯ ФЕДЕРАЦИЯ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

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

КНИЖНАЯ ПОЛКА

37 **И.Ступников.** Рецензия на книгу **Л.Абызовой** «Военные хроники ленинградского балета»

ВВОДЫ

38



Е.Таранда.
Мария Семеняченко – талант, артистизм и аристократичность

ОТРАЖЕНИЯ

39



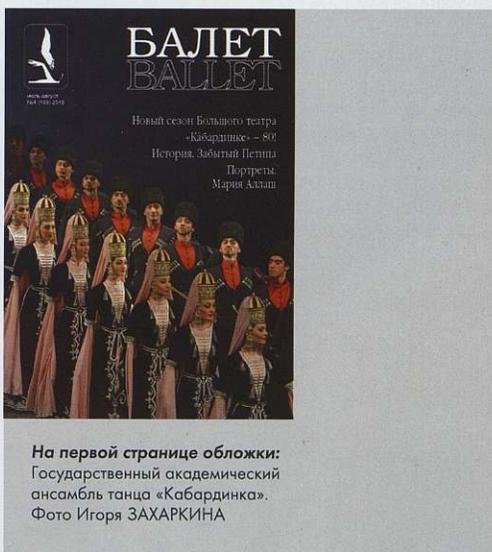
В.Котыхов. Нет танца без экстаза.
Эмиль НОЛЬДЕ

42 ПАНОРАМА

44 **В.Игнатов.** Четыре артиста, шесть журавлей и композитор-саксофонист

POST SCRIPTUM

48 **В.Уральская.** Pas de deux, дуэты и концерты



На первой странице обложки:
Государственный академический ансамбль танца «Кабардинка».
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

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

Редакция:
О.Г.АЛЕКСА
В.В.НАУМОВА
В.И.ПАЧЕС
Т.И.РОМАНЧУКОВА
М.М.ЩЕРБАКОВА

Корректор:
М.Ю.ОРЕХОВА

Технический редактор:
Э.И.ВАСИЛЬЕВА

**Художественное оформление
и предпечатная подготовка:**
А.В.КУРБАТОВ

Журнал зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Рег. ПИ № 7711097 от 9.11.2001
© «Балет», 2015

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

Тираж 2500 экз.

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

«КАБАРДИНКА» —

вихрь красоты, огня и лиризма

Государственный академический ансамбль танца «Кабардинка», отпраздновавший свое 80-летие и десятилетнюю годовщину со дня присвоения ему академического звания, выступил с целой серией великолепных концертов. Один из юбилейных вечеров состоялся в Концертном зале имени Чайковского. Столичная публика высоко оценила искусство ансамбля, процветающего под художественным руководством Игоря Атабиева и под музыкальным управлением Хасана Сохова.

5 апреля в Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко состоялась 21-я церемония вручения приза «Душа танца», учрежденного журналом «Балет». В номинации «Рыцарь народного танца» престижный приз получил Игорь Атабиев. На гала-концерте церемонии ансамбль «Кабардинка» с триумфальным успехом исполнил свои лучшие номера в хореографии своего руководителя.

Чтобы подробно рассказать об ансамбле «Кабардинка», нужно побывать в Кабардино-Балкарской Республике — на родине танцевального коллектива. Помимо природных богатств бесценным сокровищем Кабардино-Балкарии являются

ее люди — разных национальностей и вероисповеданий. Они живут в мире и дружбе, взаимной помощи и сотрудничестве, но главное, в добре и человеколюбии.

Коллектив, созданный в 1933 году, является участником всемирного и всесоюзных фестивалей, обладателем трех высших наград Иорданского Хашимитского Королевства. В 1994 году Государственному ансамблю танца было присвоено почетное звание «академический». «Кабардинка» — один из старейших коллективов Северного Кавказа, который всегда узнаваем благодаря своей самобытности, колориту и неповторимой хореографии. Прославленный коллектив



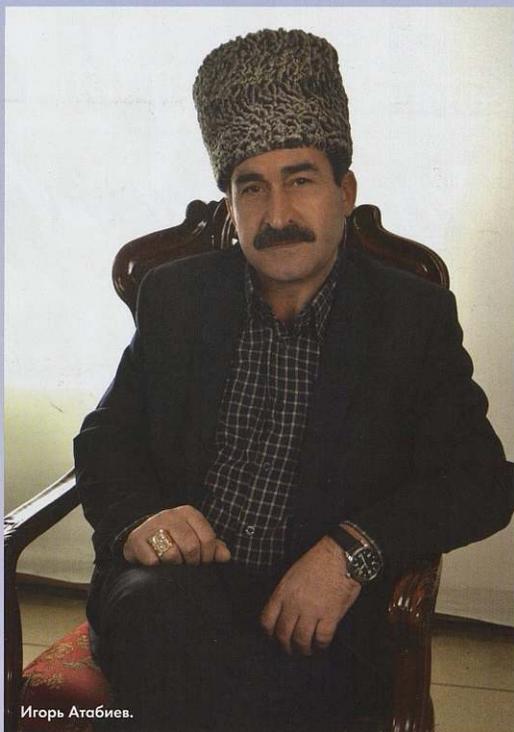
Старинный кабардинский княжеский танец «КАФА» (хореография И.Атабиева).
Фото Сергея АНДРЕЕЩЕВА

за годы своего существования побывал с гастрольями практически во всех уголках земного шара, знакомя зрителей языком танца с красотой обычаев и величием традиций своего народа. И везде эти выступления сопровождались бурными овациями благодарных зрителей и восторженными рецензиями в прессе. Сегодня ансамбль танца «Кабардинка» успешно продолжает свою плодотворную творческую жизнь в городе Нальчике.

Художественный руководитель и постановщик танцев – Игорь Атабиев, выпускник ГИТИСа, лауреат первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады, заслуженный деятель искусств Чеченской Республики и Республики Ингушетия; музыкальный руководитель – Хасан Сохов, народный артист Кабардино-Балкарии.

Юбилейное выступление ансамбля «Кабардинка» проходило в Москве на сцене Концертного зала имени Чайковского.

Программа включала 12 номеров, которые представили широкую панораму танцевального и музыкального искусства народов Северного Кавказа. Вечер открыл кабардинский праздничный танец «Исламей». В его исполнении приняли участие грациозные девушки в бело-голубых платьях и бравые парни в строгих нарядах. Стройные группы артистов плясали мягкими, лирическими движениями, в то же время под быстрые музыкальные темпы вспыхивали вихревые соло парней; они восхищали каскадами сложных прыжков и вращений. Солисты летали над сценой, словно горные гордые птицы. Затем был показан кабардинский старинный танец «Удж-Пух». Сплетая изящные композиции и традиционные хороводы, артисты демонстрировали красоту и величие народного искусства. Девушки завораживали дивными взглядами и целомудренными танцами. Их плавные движения, как родниковые ручейки, нежно струились под внимательными и почтительными взглядами статных кавалеров. Певучие руки красавиц, словно весенние нежные травы, томно трепетали под светлые народные мелодии. Незабываемое впечатление произвел кабардинский игровой «Танец с кинжалами». В этом номере артист блистательно демонстрировал высокое



Игорь Атабиев.

мастерство танца на пальцах, но главное, смелость и ловкость манипуляции острыми кинжалами. В финале номера, держа во рту и на голове сразу десять кинжалов, да еще шесть кинжалов в двух руках, отважный танцовщик искусно исполнил «кавказское па де буре», бережно сохраняя со-

«Танец причерноморских адыгов».
(хореография И.Атабиева).



Ансамбль «Кабардинка».

Игорь Атабиев.
«Танец с кинжалами».

оруженную им сложную инсталляцию кинжалов, на которую набросил еще и свою папаху.

Программу продолжил кабардинский старинный княжеский танец «Кафа». Его исполнили девушки с золотыми украшениями и парни с кинжалами и саблями. Ансамбль артистов сплетал танцевальные кружева, пленяя внутренней собранностью, духовным благородством и природной красотой. В музыкальном потоке синхронных движений и мягких жестов возник княжеский дуэт: в праздничном белом наряде девушка вышла на сцену в золоченых туфельках, надетых на деревянные подставки; они придавали ей дополнительный рост и чарующий аристократизм. Под мелодичное пение и звучание музыки княжеская красавица и её кавалер грациозно скользили по сцене, словно пара прекрасных лебедей.

Затем был показан кабардинский круговой танец «Удж-Хешт». Его исполняли девушки в серебристых платьях с длинными рукавами; мужскую группу составили парни в серых папахх и белых нарядах с серебристыми кинжалами. Двигающаяся бисерными шажками на полупальцах, артисты гордо и вдохновенно как бы парили над сценой, напоминая стаю горных птиц.

Оригинальный номер «Ритмы Кавказа» показали пять дуэлистов. Они демонстрировали чудеса игры на барабанах и свой пылкий темперамент. Сидя на стульях, артисты азартно исполняли барабанные трели, ловко и виртуозно выстукивая на своих инструментах, при этом очень интересно ими манипулируя. Один дуэлист показал эффектную вариацию, то стоя на барабанах, то вращая его на пальце, то раскручивая на сцене.

«Танец моздокских кабардинцев» исполнили brave парни в белых костюмах и черных бурках. Мужскую группу дополнили девушки в лиловых платьях. Под задумчивую мелодию дудочки на сцене вначале появились парни, сняв бурки, они горделиво засеменили на пальцах. Мужская группа слилась с женской; на фоне смешанного ансамбля засверкали огненные соло и дуэты. Они восхищали грациозными «па де

буре» на пальцах и головокружительными каскадами прыжков с приземлением на колени.

Лирично была исполнена хореографическая композиция «У родника». На сцене, залитой красным светом, появилась девушка. Возле воображаемого источника она омыла лицо, наполнила родниковой водой свой кувшин и засемила по сцене. Неожиданно ей встретился воин в белом наряде с кинжалом и щитом. Девушка напоила его, как вдруг появился другой воин в черном одеянии и с повязкой, закрывающей лицо. Между воинами вспыхнула ссора и схватка. На сцену вышли две группы парней, соответственно, в белых и черных одеждах. Между ними началась жестокая борьба. Особенно ярко пылает поединок двух предводителей: они искусно и зрелищно сражаются на искрящихся саблях, одновременно демонстрируя кавказскую удаль и танцевальное мастерство, ловкость и смелость в исполнении головокружительных прыжков и вращений. Но явилась красавица: она сбросила с себя белую шаль и тем самым остановила схватку, воины помирились. Накинув на плечи шаль, девушка танцует в дуэте с понаравившимся ей воином в белом наряде. Пара влюбленных обворожительно парит в окружении дружного ансамбля джигитов в белых и черных одеждах.

Поэтическая картина «Сказание о Шоулах» воскрешает старинную кавказскую легенду. Это древнее сказание о жеребенке, который выпрыгнул из моря и с тех пор долгие годы скачет по горам и долинам. Легендарный конь стал символом мужества и стойкости народов Кавказа. На сцене появляются девушки в голубых платьях с белыми шальями, олицетворяя морские просторы. В окружении женского ансамбля появляется солистка с пышной копной черных волос, как бы гривой. Воплощая образ легендарного жеребенка, солистка азартно и высоко прыгает, радостно скачет и резвится возле джигита с кнутом. Тот постепенно приручает молодого, буйного коня. Оба исполнителя танцуют на пальцах с широкими жестами и эффектными па. Дуэт обрамляет лирический женский ансамбль, плавные движения которого напо-

минают мерные накатывающиеся морские волны. Радостный финал патетически венчает хореографическую картину.

«Абхазский танец с кинжалами» исполнили 16 бравых парней. В ярких красных нарядах и с черными платками на голове мужской ансамбль впечатлял четкими, строгими построениями. Солисты пленяли своим отточенным мастерством: они лихо демонстрировали оригинальные па на пальцах и полетные жете по кругу, стремительные вращения и виртуозные прыжки, но главное, свою ловкость и точность метания кинжалов. В завершении номера артисты устроили феерию эффектных трюков с кинжалами на фоне прекрасной абхазской музыки и нарастающего потока зрительских оваций!

«Танец причерноморских адыгов» начинается очень изящно: мужская и женская группы артистов, соответственно, в черных и красных нарядах выходят на сцену стройными линиями, взявшись за руки. Под адыгейские ритмичные мелодии синхронные танцы в линиях сплетаются в красивые ансамбли. Интересный, причудливый танец вызвал шквал горячих аплодисментов и восторженные возгласы публики.

Программу завершал «Адыгейский перепляс». В исполнении масштабной, красочной картины приняли участие 16 девушек и 16 парней: они появились, соответственно, в праздничных голубых и черно-серых нарядах. Чернобровые красавицы, нежные и стройные, словно молодые березки, плавно скользили по сцене, восхищая синхронным грациозным танцем. Женская и мужская линии оригинально сливались и растекались, формируя новые композиции. Лирические танцы ан-

самбля украсили сольные выступления: лихие парни устроили праздничный фейерверк, ослепляя публику каскадами феноменальных трюков. Под быстрые темпы и плясовые ритмы парни блистательно исполняли стремительные «шене» на пальцах, виртуозные вращения на коленях, сложнейшие прыжки с приземлением на колени... Этот вихрь огненного танца оказался таким ярким и бурным, что в финале зал буквально взорвался от лавины оваций. Казалось, что им не будет конца.

При исполнении программы артисты впечатляли не только великолепными танцами, но и красивыми нарядами. Особенно эффектно выглядела женская группа: в длинных национальных платьях, украшенных затейливыми орнаментами, прекрасные девушки грациозно скользили по сцене и выглядели необычайно стройными и высокими благодаря удлинненным головным уборам со сверкающими узорами. Гордые и пылкие танцовщицы выступали в строгих национальных костюмах, черных папахах и мягких сапогах. Мужественный облик парней дополняли серебряные кинжалы и резные пояса.

Богатая, разнообразная программа была показана под вдохновенное сопровождение музыкального ансамбля. Под управлением Хасана Сохова музыканты, виртуозно играющие на баянах, струнных, духовых и ударных инструментах, замечательно исполняли народные мелодии: они составили эмоциональную и ритмическую основу танцевального представления, а также колоритную атмосферу фольклорного искусства народов Кабардино-Балкарии.

Виктор ИГНАТОВ



Княжеский танец «КАФА».
Солисты Ирина Жанатаева
и Тембулат Мулаев.
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

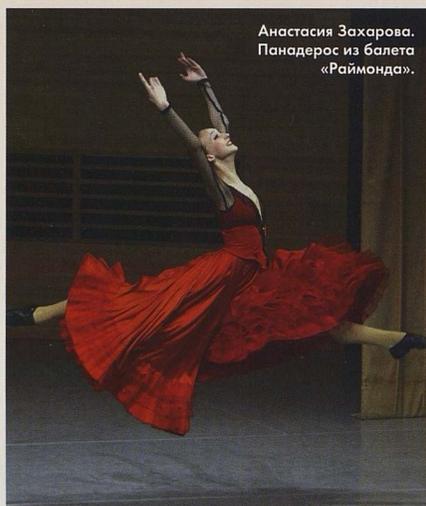
15 АПРЕЛЯ

в Светлановском зале Московского международного Дома музыки
СОСТОЯЛСЯ ГАЛА-КОНЦЕРТ

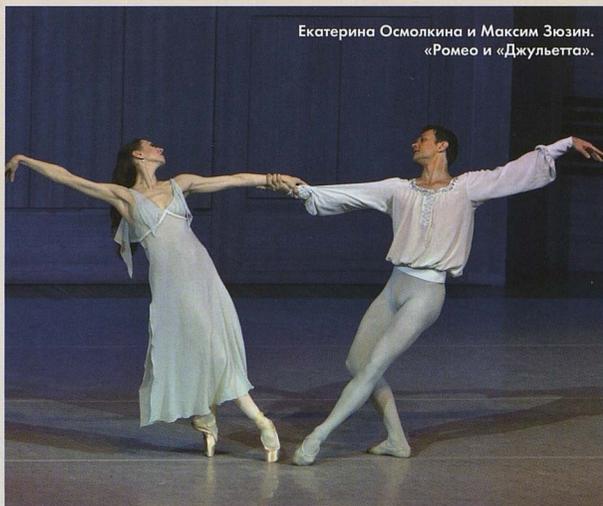
«ЗВЁЗДЫ РУССКОГО БАЛЕТА»,

посвященный 110-летию со дня рождения
ЛЕОНИДА МИХАЙЛОВИЧА ЛАВРОВСКОГО.

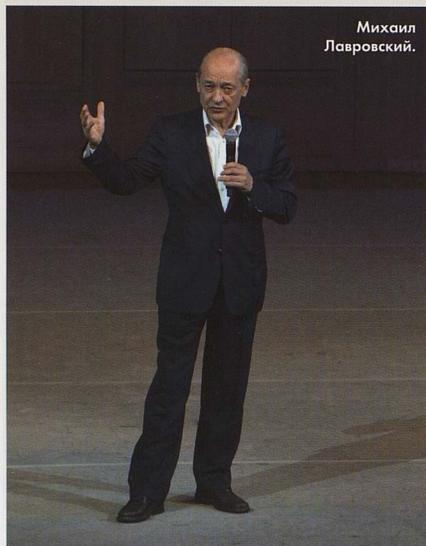
В концерте приняли участие артисты балета и учащиеся Московского государственного хореографического училища имени Леонида Михайловича Лавровского (художественный руководитель Михаил Лавровский). Предлагаем фоторепортаж **Сергея АНДРЕЕЩЕВА** с этого концерта.



Анастасия Захарова.
Панадерос из балета
«Раймонда».



Екатерина Осмолкина и Максим Зюзин.
«Ромео и «Джульетта».



Михаил
Лавровский.



Анастасия Панченко, Дарья Сухорукова, Милена Коноплева.
Танец Нимф из балета «Вальпургиева ночь».

Екатерина Крысанова
и Игорь Цвирко.
«Дон Кихот».



Анастасия Захарова.
Вариация из балета
«Дон Кихот».



Евгений Жуков. «Корсар».



Нина Капцова – Жизель.



Нина Саляхова, Арина Григорьева,
Павел Смирнов. Па де труппы
из балета «Щелкунчик».



70 ярких лет



«Хореографические шалости» (хореография Н.Дьяченко). Фото Сергея ЖДАНОВИЧА

Минск утопал в изумрудной зелени. Как всегда чистый и опрятный, он за прошедшие лет пять со времени моего последнего визита еще больше похоршел и разросся.

А 70 лет назад разбомбленный Минск лежал в руинах, но именно в 1945 году, когда еще не отгремели артиллерийские залпы, Указом Совета народных комиссаров БССР в столице Республики создается хореографическое училище. Таким образом, профессиональная балетная школа Беларуси празднует свой юбилей, совпавший с юбилеем Великой Победы.

Однако основы хореографического образования заложили еще раньше. В 1928 году при Минском музыкальном техникуме открылся хореографический класс. Вскоре на его базе заработала Белорусская студия оперы и балета. А в 1939 году начало действовать хореографическое отделение Минского театрального училища, выпустившее первых профессиональных артистов балета в 1941 году.

За прошедшие годы статус альма-матер белорусского балета не раз менялся. В 1995 году Белорусское государственное хореографическое училище получает статус колледжа, а с 2009-го

становится гимназией-колледжем. Но важно, что на протяжении всей своей истории это учебное заведение выпускало хорошо подготовленных классических артистов и танцовщиков народных

ансамблей. Для перечисления всех имен, прославивших белорусскую Терпсихору, понадобится бы слишком много времени. Назовем лишь красноречивые цифры. Училище гордится дву-



«Танец саботьеров». Фото Елены КРИВЕЦ

мя народными артистами России, шестью заслуженными артистами России, двадцатью народными артистами Беларуси, девятнадцатью заслуженными артистами Республики Беларусь, заслуженным деятелем искусств Республики Беларусь, двадцатью тремя стипендиатами специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи, многими лауреатами международных конкурсов, когорта которых ежегодно пополняется, в том числе и учениками.

Юбилейные торжества, включившие и отчетно-годовой концерт гимназии-колледжа, состоялись на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь.

В сценарии праздника, сочетавшем видеоряд и живой танец, выдающаяся артистка и педагог Нина Дьяченко не забыла ни первого директора Клавдию Калитовскую, которая возглавляла учебное заведение более четверти века, ни легендарных художественных руководителей, преподавателей Зинаиду Васильеву, Александру Николаеву, Нину Младзинскую, ныне здравствующих Александра Коляденко, Клару Малышеву, Ирину Савельеву, Владимира Комкова, Владимира Иванова.

Кратким, но эмоциональным вступительным словом вечер открыла директор колледжа Зоря Дусенко. На сцену поочередно вышли официальные лица. Министр культуры Беларуси Борис Светлов вручил ряду сотрудников колледжа правительственные награды, почетные адреса и букеты.

Блистательная в прошлом балерина, а ныне художественный руководитель гимназии-колледжа Инесса Душкевич в качестве ведущей придала официальной части церемонии и экскурсу в историю душевную теплоту и элегантность.

Сама художественная составляющая вечера оказалась насыщенной и разнообразной. Юбилера поздравили артисты Большого театра Беларуси Ольга Гайко и Олег Еромкин (па де Одилли и Зигфрида), Ирина Еромкина и Егор Азаркевич (адажио из «Спартак»), хореография В.Елизарьева), танцовщики Государственного ансамбля танца Беларуси («Арэлі» на музыку С.Хвощинского, хореография А.Карповича, постановка В.Дудкевича) и звездный выпускник Иван Васильев, исполнивший в дуэте с Екатериной Олейник па де де Китри и Базилья.

В программе собственно отчетно-выпускного концерта нашлось место и романтическому «Вальсу» на музыку А.Хачатуряна, поставленному Н.Дьяченко на группу учащихся 1-3 курсов, и

Ольга Гайко и Олег Еромкин.
«Лебединое озеро».
Фото Сергея ЖДАНОВИЧА



«Хореографическим шалостью» на музыку Моцарта, где Н.Дьяченко проявила себя уже как озаренный доброй улыбкой знаток детского образного мышления, и зажигательному «Танцу саботьеров» в постановке О.Виноградова. Этот фрагмент балета «Тщетная предосторожность» азартно сплясали завершающие учебу Дмитрий Леонтьев, Владимир Руда, братья-близнецы Яков и Антон Огородники.

Лихо исполнила вариацию Одилли в хореографии Ю.Григоревича японская студентка Куриму Урабе. Она же удивила глубоким проникновением в танства характерного танца и темпераментом во фрагментах балета «Гаянэ» (хореография Н.Анисимовой). Ее путь постижения секретов мастерства, пройденный и другой выпускницей педагога Н.Давыденко Перваной Мырадовой, еще предстоит осилить учащимся второго класса Валерии Пекарчик и Егору Рогачевскому («Куклам» в постановке В.Вайнонена на музыку А.Лядова).

Отличной выучкой блеснула студентка первого курса – питомица опытного педагога Клары Малышевой Ксения Ржевская [вариация из балета «Арлекинад», хореография М.Петипа).

Константин Белохвостик предстал в разных ипостасях: классике – гран па

из «Пахиты», адажио из «Щелкунчика» и особенно впечатлил в миниатюре «Я ждал...», поставленной Д.Залесским на музыку О.Реддинга, где оказался пластически выразительным и эмоционально наполненным.

Белорусский балет, самобытность которого во многом связана с творчеством балетмейстера Валентина Елизарьева, отмечен и поисками талантливой молодежи. Ученица мэтра Ю.Мельничук представила «Дуэт» на музыку А.Пярта. Это пронзительное сочинение не просто разнообразило хореографическую палитру вечера, но и подняло до художественного уровня благодаря, в том числе, и исполнителям – Маргарите Торасовой (выпускной курс) и артисту Музыкального театра Владиславу Журову.

Суммируя увиденное, можно сказать, что единственное в Беларуси профессиональное государственное учебное заведение в области хореографии, вступившее в семьдесят первый год своего существования, безусловно, уже стало ценным культурным достоянием республики. Оно продолжает жить и развиваться, приращая новыми творческими достижениями и славными именами.

Александр МАКОВ



BENOIS DE LA DANSE

НА ИСТОРИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА СОСТОЯЛАСЬ 23-Я ЦЕРЕМОНИЯ ВРУЧЕНИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО БАЛЕТНОГО ПРИЗА BENOIS DE LA DANSE.

Приз Benois de la Danse был учрежден в 1991 году Международным союзом деятелей хореографии во главе с **Юрием Григоровичем**, с тех пор являющимся председателем жюри, состав которого ежегодно меняется. В этом сезоне в состав жюри вошли мастера балета из шести стран.

Приз вручается за лучшие работы прошлого сезона. В этом году появилась новая номинация «Либреттисты», однако в этой категории жюри награду решить не вручать.

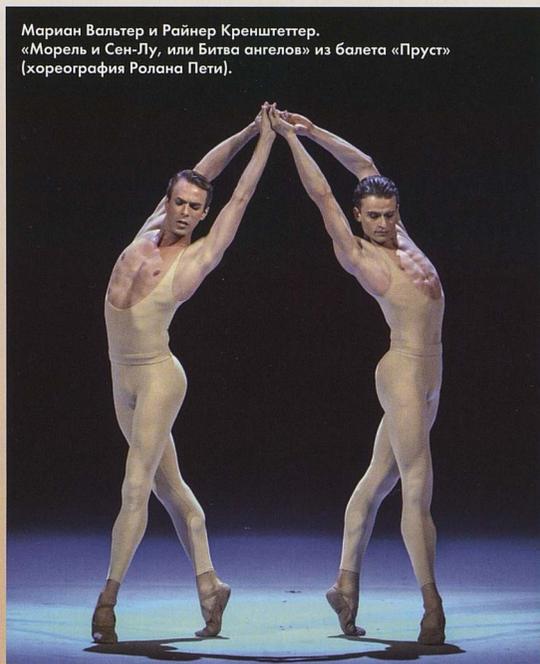
В номинации «Сценограф» награжден **Джон Макферлейн** за спектакль «Колибри» Балета Сан-Франциско. Лучшим композитором назван **Джоби Тэлбот**, автор балета «Зимняя сказка» Королевского балета Великобритании. Этот же спектакль принес призы танцовщику **Эдуарду Уотсону** и хореографу **Кристоферу Уилдону**.

Лучшей танцовщицей признана прима Большого театра **Светлана Захарова** за исполнение главных партий в балетах «Дама с камелиями» и «Легенда о любви». Балерина стала лауреатом Benois de la Danse во второй раз.

В номинации «За жизнь в искусстве» награда присуждена **Брижит Лефевр**, около двух десятилетий возглавлявшей балет Парижской оперы.

Приза «Позитано имени Мясина – Benois de la Danse» удостоена шведская танцовщица **Ана Лагуна**.

Photo by Jack DEVANT



Мариан Вальтер и Райнер Креншеттер.
«Морель и Сен-Лу, или Битва ангелов» из балета «Пруст»
(хореография Ролана Пети).

«Глубокое поле»
(хореография Мартина Шлепфера).



Евгения Образцова и Денис Родькин. «Талисман»
(хореография Мариуса Петипа).



Николетта Манни и Иван Васильев.
«Собор Парижской Богоматери» (хореография Ролана Пети).



Марианела Нуньес и Тьяго Соарес. «Зимние грёзы»
(хореография Кеннета Макмиллана).



Ольга Смирнова и Семен Чудин. «Укрощение строптивой»
(хореография Жана-Кристофа Майо).



Йоланда Корреа и Йозель Карреа. «Онегин»
(хореография Джона Крэнко).





Сцена из балета.

«БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН» ЕСТЬ ТЕПЕРЬ И В АСТАНЕ

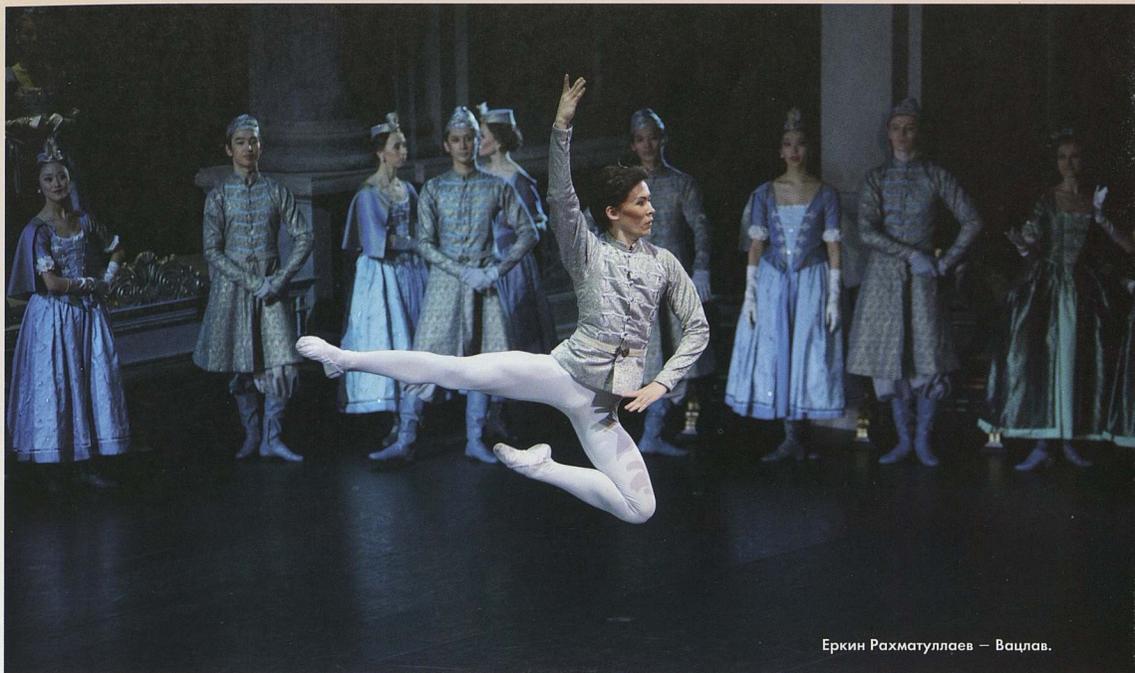
Большому кораблю – большое плавание! Так можно сказать об очередной премьере «Астана Опера» – балете «Бахчисарайский фонтан». Один из первенцев советской хореографии, родившийся в 1934 году в Ленинградском театре имени С.М.Кирова, ныне Мариинском, уже перешагнул порог 80-летия. 11 апреля он пережил новое рождение в театре «Астана Опера». Крупный масштаб общего решения спектакля отвечает размерам гигантской сцены, а его эстетика созвучна изысканному декору фойе и зрительного зала.

Постоянные сотрудники театра, известные итальянские сценографы супруги Эцио Фриджеро (декорации) и Франка Скуарчапино (костюмы) сотворили чудо красоты. Удивительно, что при всей изобразительной роскоши декорации предельно лаконичны. В польском акте это аркада с тремя пролетами, во всю ширину и высоту сценической коробки, в татарском – более узкая аркада с пятью пролетами, снижающимися от центра. Изукрашенные росписью или резьбой, они сами по себе произведения искусства, но за ними открываются новые красоты. На втором и третьем плане сцены возникают анфилады дворцовых покоев европейско-

го и восточного стиля с соответствующими каждому скульптурами, пальмами, фонтанами, драпировками и прочим. Удивимся еще раз: всё это сказочное великолепие – иллюзия, созданная видеопроекцией в формате 3D. Новейшие технические средства, заменив живописные декорации материально осязаемыми изображениями, позволили мгновенно менять картины. В результате четырехактный спектакль стал двухактным, а значит, и более динамичным. В технике 3D выполнены также аванзавесы, придающие спектаклю дополнительное красочное измерение.

Высокая культура и вкус художников сказались в том, как всё это обилие

красот подчинено основной «тональности», объединяющей подробности в целое. В первом акте доминирует глубокий синий тон, во втором – нежно-голубой и палевый. Цветовую гармонию подчеркивают и оттеняют костюмы. Даже сочно-бордовый у главных героев (халат Гирея и шальвары Заремы, одежды Нурали и воинов-татар) деликатно приглушен. Не забыто и фирменное итальянское и sfumato (легкая дымка, дающая ощущение воздушной атмосферы), достигнутая с помощью тщательно разработанной световой партии. Особенно эффектно гаремные сцены: в мерцании света, размывающего контуры изысканной архитектуры,



Еркин Рахматуллаев – Вацлав.

грациозные женщины в экзотических одеждах жемчужных тонов вызывают в памяти образы восточной поэзии, кажутся гуриями рая.

В сравнении со спектаклем 1934 года, превосходно оформленным Верой Ходасевич и по сей день идущим с ее сценографией в Мариинском театре, казахский «Фонтан» решительно преобразился и похорошел. Роскошные дворцовые интерьеры не просто обозначают место действия. Скорее это концентрированный образ двух миров и двух культур – европейской и восточной. К этому стремились и авторы оригинала: придать камерной романтической истории общечеловеческий масштаб, с той разницей, что оформление Ходасевич опиралось на историко-культурные реалии XVIII века, а фантазию синьора Фриджеро питали высокие образцы мировой архитектуры и искусства.

В обновленном «Фонтане» нашлось место и для фантазии постановщиков, при том, что драматургическая структура, выстроенная сценаристом Н.Д.Волковым, и основная часть хореографии Р.В.Захарова остались прежними. Турсынбек Нуркалиев усилил впечатляющими подробностями сцену набега татар на польский замок в первом акте. Схватка противников приобрела захватывающую экспрессию. Галлия Бурibaева капитально обновила массовые и сольные танцы жен Гирея во втором акте и танец пленниц в последней



Турсынбек Нуркалиев – Гирей.



Серик Накыспеков – Нурали.



Мадина Басбаева – Мария
и Турсынбек Нуркалиев – Гирей.

картине, придав им композиционное разнообразие и восточный колорит. Несколько поблекший за долгую сценическую историю балет от этого только выиграл.

Свежими красками заиграла и музыка Асафьева в отличном исполнении оркестра театра под управлением Айдары Абжаханова, тонко чувствующего образность и темпоритм любой сцены и драматургическую динамику всего балета. А живую душу вдохнули в спектакль исполнители. Прима-балерины, премьеры, солисты и кордебалет составили художественный ансамбль, достойный столичной труппы.

В эпизодических партиях блеснули отточенной техникой Азамат Жанкабаев и Бауыржан Буранбаев – действительно юные Юноши. В игривом Танце с колокольчиками, построенном на синхронности движений, две Асели – Кусаинова и Оспанбаева – были как две сестрички-двойняшки. Вторая жена Айши Калдыбековой – знающая себе цену соблазнительная красавица – по праву облачилась в экзотический костюм со сверкающим драгоценными камнями тюрбаном-коронной. И напротив, благородным изяществом манер, тонкой нюансировкой движений окрасили Краковяк Сэрина Сунагава и Бауржан

Мекембаев. Заметим, к слову, что артистам кордебалета можно позаимствовать у солистов аристократический шик и особый колорит польских танцев.

Главные роли на двух премьерных спектаклях исполнили два равноценных состава солистов – редкость даже для столичных трупп. Только Марией неизменно была прелестная Мадина Басбаева, наделившая юную польскую княжну красотой облика и души. Таир Гатауов и Еркин Рахматуллаев в роли Вацлава передали характер мужественного юноши атлетической мощью совершенного по технике танца, уверенной поддержкой в дуэтах, но обоим пока не достаёт пластического красочения, чтобы с такой же силой выразить чувство первой любви.

В репертуаре прима-балерин особое место занимает роль Заремы. Высоким танцевальным мастерством здесь не обойтись, нужно прожить жизнь героини, показать ее душевную драму, правдиво, избегая мелодраматических преувеличений, передать сложную гамму чувств – от страстной любви и надежды до отчаяния и ярости. Словом, балерина должна быть настоящей актрисой. Талантливым примам Айгерим Бекетаевой и Гаухар Усиной это удалось. Обе репетировали партию с известной балериной Алтынай Асылмуратовой, недавно назначенной на пост художественного руководителя балетной труппы театра «Астана Опера». В огромном, разнообразном репертуаре балерины в Мариинском театре и на многих сценах мира ее Зарема – повосточному чувственная, безоглядная и в любви и в горе и уж точно самая красивая из всех петербургских коллег – занимает почетное место. Скрупулезно проработав роль с казахскими балеринами, Асылмуратова сумела уйти от опаски сотворить собственные копии: помог многолетний опыт художественного руководителя петербургской балетной Академии имени А.Я.Вагановой. Новые Заремы оказались разными.

Утонченно-красивая, неправдоподобно гибкая Бекетаева рассказала о трагедии обманутой первой любви. Ее Зарему – олицетворение доверчивой юности – буквально сламывала измена возлюбленного. Теряя Гирея, она теряла всё, лишалась смысла жизни. Цепляясь за последнюю надежду, она тайком проникла в спальню соперницы. Но убедившись, что надеяться больше не на что, в пароксизме отчаяния совершила безумный поступок. Удар ее кинжала оказывался для Марии роковым, и потрясенная содеянным, Зарема принимала смерть как заслуженную кару, освобождающую от душевных мук.

Героиня Усиной – женщина в расцвете красоты, упивающаяся любовью и своим особым положением. Некоронованная царица гарема, она уязвлена изменой Гирея, пытается вернуть его любой ценой и до последней минуты жизни борется за любимого со страстью и верой.

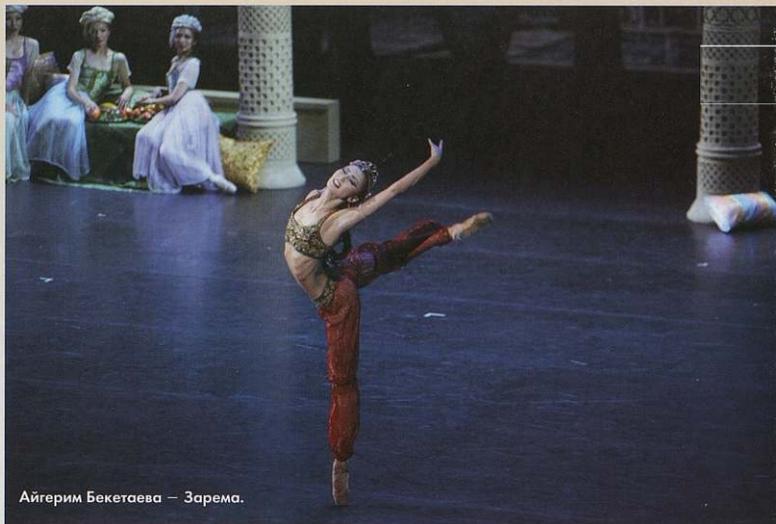
Обе Заремы в равной мере интересны, обе вызывают сочувствие своей несчастной судьбой и безвременной гибелью.

Центральная фигура – хан Гирей. Воздвигнутый им «фонтан любви, фонтан живой» дал, вслед за поэмой Пушкина, название балету. Но в отличие от героинь женщин, изысканных танцем, главный герой воплощен исключительно пантомимной пластикой, перемежающейся со статикой. Однако именно это делает его особенным, интригующим, значительным. Перед исполнителями стоит увлекательная и сложная задача – только жестами, позами, походкой показать, как грозный повелитель, жестокий воин превращается в человека, терзаемого безответным чувством, способного даже сдерживать страсть, смириться и отступить перед девушкой, завладевшей его сердцем, но оставшейся для него непостижимой и недостижимой.

Внутреннюю жизнь загадочного, можно сказать, романтического героя высветили оба исполнителя – один зрелый мастер, другой – его последователь и ученик. На премьере на сцену вышел Турсынбек Нуркалиев – создатель и директор балетной труппы «Астана Опера». Гирея он исполнял на протяжении всей своей актерской карьеры и числит среди любимых. Уверенный в своих силах, артист, оставивший сцену 17 лет назад, несмотря на известный риск не отказал себе в удовольствии принять участие в знаменательной премьере. Риск оправдался. Высокий, статный, его Гирей был живописно красив и в летящем плаще с золотым отливом, и в богатом халате, ниспадавшем тяжелыми складками до пола, и в легкой домашней одежде. Но главное, за импозантной внешностью скрывалась живая душа и чем дальше, тем настойчивее заявляла о себе смятением, тревогой, тоской.

На втором спектакле Жандос Аубакиров в основном повторил психологический рисунок своего наставника, но в выражении чувств был более открыт. Кульминацией роли у него стал ночной дуэт с пленницей Марией, где высокие поддержки звучали то признанием в любви, то криком отчаяния.

А кульминацией всего спектакля, его эмоциональным пиком стал завершивший второй акт мужской татарский та-



Айгерим Бекетаева – Зарема.



Мадина Басбаева – Мария

нец во главе с военачальником Нурали. По мастерству исполнения всевозможных тур де форсов, по яростной энергии артисты кордебалета и три солиста достойно соперничали с блистательным Нурали Бахтияра Адамжана и Серика Накыспекова. Оба буквально ошеломили диким азартом и снайперской точностью, с какой свивались в воздухе кольцом, закручивали смерчи пируэтов, падали наземь и тут же взлетали вверх, точно выброшенные невидимой катапультой.

Бешеный танец татар как бы воскресил образ Гирея воина, победоносного завоевателя, каким он был до встречи

с Марией. Но такой Гирей остался в прошлом. В эпилоге уже не грозный завоеватель, а скорей всего поэт-романтик грезил о прекрасной Марии возле воздвигнутого в память о ней фонтана слез. Под звуки задушевного романса Гурилёва в его воображении возник образ юной польской княжны как призрак несостоявшегося счастья. А родниковой чистоты голос левицы навевал пушкинскую светлую печаль, напоминая строки поэта:

«Ах, лейся, лейся, ключ отродный!
Журчи, журчи свою мне были!»

Ольга РОЗАНОВА
Photo by Karla NUR



Сцена гражданской войны.

«Тихий Дон» Затаницева

Может ли ансамбль танца поставить полнометражный балет? Вы скажете – нет, и ошибётесь. В Липецке Государственный ансамбль танца «Казачьи России» представил премьеру – двухактный балет «Донская легенда» по роману Михаила Шолохова «Тихий Дон».

С недавних пор липецкие «Казачьи России» именуется «Государственным театром танца», так что положение обязывает. А создатель коллектива, его художественный руководитель и главный балетмейстер Леонид Милованов уже много лет вынашивал идею инсценировать «Тихий Дон». Идея только на первый взгляд может показаться нереализуемой. Весомый аргумент в ее пользу – блестящее мастерство всех без исключения артистов – танцоров, вокалистов, музыкантов, мастерство не только техническое, но и актерское. В репертуаре Театра танца множество сюжетно-игровых композиций, где исполнителям надлежит быть танцующими и поющими актерами. Словом, за артистами дело бы не стало. Оставалось найти хореографа, способного создать спектакль с учетом специфики труппы.

Вообще Милованов – талантливый, многоопытный хореограф – мог бы поставить спектакль сам, но ему, по-видимому, хотелось для своего коллектива чего-то нового, отличного от того, к чему его артисты привыкли. С кандидатурой постановщика у худрука сомнений не было: Георгий Ковтун, уже сотрудничавший с «Казачьи России». Выбор оказался найперски точным. Ковтун нашел, может быть, единственно возможное решение темы в данном коллективе, предложив

не совсем балет, а «музыкально-хореографический спектакль» по мотивам романа Шолохова. Избранный подход позволил занять всю труппу – музыкантов, вокалистов, танцовщиков – и обеспечил известную свободу в инсценировке романа. Название «Донская легенда» придумал Милованов.

По форме двухактный спектакль напоминает мозаику, сложенную из множества эпизодов. Зачином служит протяжная казачья песня, исполняемая вокалисткой а капелла. Песенные мотивы – широко известные и сочиненные композиторами, но уже в инструментальном уборе – составляют основу партитуры балета. Близкий фольклору мелос создает атмосферу налаженной, устоявшейся жизни, традиционного быта станицы, ее вековых обычаев и устоев и задает тон в лирических сценах. Музыка мира, то удалую, то задумчивую, решительно атакует и вытесняет музыка противоположного свойства, передающая разрушительную силу социальных катаклизмов – войн и революций. От былой жизни не остается камня на камне. Но в финале звучит нечто вроде молитвы как покаяние за совершенное зло и робкая надежда на возрождение в будущем.

Музыкальная партитура Евгения Лапейко и Романа Семьянинова неукоснительно следует за драматургией балета,

разработанной Ковтуном. В хореографии максимально использована специфика казачьего ансамбля, сюжетно обыграны всевозможные пляски – обрядовые, лирические, военные и другие. Массовые сцены чередуются с дуэтами, трио и квартетами главных героев – Григория, Натальи, Петра, Дарьи и Дуняши Мелеховых, Аксины, Степана Астаховых, Михаила Кошевого. Ковтуну удалось точно найденными пластическими штрихами обрисовать характеры персонажей и мастерски изобразить тугой узел их сложных взаимоотношений. Особая удача – любовные дуэты Аксины и Григория. Нестовость чувств передана водоворотом воздушных и партнерных поддержек, требующих акробатической сноровки. Артисты-народники освоили новую для них технику столь успешно, что она стала незаменимым средством выразительности.

Еще большая доза акробатики в партии особенного, может быть, главного героя по имени Смерть. Необычный персонаж появляется в самом начале спектакля как устрашающее ползущее чудовище, но, распрямившись, оказывается вполне современным молодым человеком с короткой стрижкой, одетым в камуфляжный военный комбинезон. Условный и в то же время реальный герой почти не покидает сцены, участвуя в действии, но оставаясь как бы незримым для других. Иногда в его руках появляется коса – привычный атрибут служит предвестием трагических событий. Но не Смерть несет в мир погибель. Раздор и кровь творят сами люди. Чем дальше, тем обильней кровавая жатва Смерти, и тем чаще возникают монологи этого фантастического персонажа, тем более изощренной, насыщенной акробатическими трюками становится пластика. Но в торжестве Смерти нет радости, она вообще лишена эмоций.

Аллегорический персонаж непричастен страстям, буруеваящим героев, чужд и этнографической достоверности зрелища. Это как бы материализованная мысль автора балета, взгляд на события столетней давности из наших дней. У этого персонажа есть еще одна функция. Монологи Смерти на время притормаживают лавинообразный поток трагических событий, позволяя зрителям перевести дух. В спектакле немало сцен мощного эмоционального накала, созданного режиссерской фантазией Ковтуна. Таков шоковый финал первого акта.

...Смолкает грохот жестокой битвы, где противников окружали беснующиеся черно-красные женщины, похожие на почуявших добычу хищных птиц. Смерть, неторопливо шествуя вдоль рампы, накрывает тела павших воинов алым полотнищем. В это время на заднем плане победившие «красные» казаки отбирают у своих же станичников мешки с зерном и тут

же расстреливают непокорных. Еще слышно эхо ружейных залпов, а на экране возникает точная копия страшного эпизода. Но это не картина, не фотография, а проекция подлинной иконы, хранящейся в одной из церквей Липецка.

Эпизод длится считанные минуты, но он вмещает в себя взрывную силу чувства и обобщающий смысл. Кровавая река, заполняющая сцену и знакомая жителям Липецка икона, призывающая к памяти и милосердию – такой миг театра должен остаться в душах зрителей навсегда. Заметим, к слову, что икону отыскал любознательный Ковтун и, получив разрешение батюшки, обыграл в спектакле с присущей ему изобретательностью.

Безудержная режиссерская фантазия хореографа иногда даже кажется избыточной. Например, по сцене неоднократно проходит мальчик, катящий колесо, которое должно ассоциироваться с колесом истории. Но нужен ли этот знак, если на протяжении всего спектакля мы наблюдаем, как колеса истории перемалывают людские жизни и судьбы? Как мощно выражен трагизм происходящего в эпизоде гибели и похорон Петра или в неожиданно наступившей тишине после жестокой схватки, когда Григорий, один на опустевшей земле, усеянной трупами «красных» и «белых», с душевной мукой осознает весь ужас бессмысленной братоубийственной бойни.

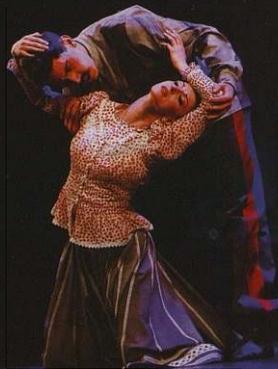
Постановка Ковтуна (ассистент хореографа Екатерина Милованова) задела за живое артистов, заставивших поверить в подлинность своих героев. Ветераны труппы – Сергей Иванцов (Пантелей Мелехов), Наталья Коробова (Василиса Мелехова), Вадим Матвей (Петро Мелехов), Александр Максимов (Степан Астахов), их младшие коллеги – Екатерина Голованова (Аксинья), Наталья Гребень (Дарья Мелехова), Максим Покачалов (Михаил Кошевой) и молодежь, недавно пришедшая в коллектив, – Зульфия Валиулина (Наталья Коршунова), Евгения Демина (Дуняша Мелехова), Ростислав Подпригора (Григорий Мелехов), Егор Иванов (Смерть) – образовали внутренне единый актерский ансамбль вместе с артистами балета, вокалистами и музыкантами.

Новая, увлекательная задача, с блеском решенная всеми создателями «Донской легенды», включая художника Злату Цирценс, хормейстера Светлану Смирнову, руководителя вокальной группы Галину Милованову и репетитора балета Максута Курбанова, подтвердила право липецкого коллектива называться Театром танца, а зрителям премьерных спектаклей позволила испытать настоящее потрясение.

Ольга РОЗАНОВА. Фото Лилии ВИНОГРАДОВОЙ

Зульфия Валиулина – Наталья.

Екатерина Голованова – Аксинья и Ростислав Подпригора – Григорий.





ЗАСТЫВШИЙ СМех

Спектакль «Застывший смех» австрийского хореографа Криса Херинга, созданный для современной труппы театра «Балет Москва», в репертуаре театра всего год, однако он уже успел стать «своим».

Как явствует из названия, речь в спектакле идет о феномене человеческих эмоций. И хотя такая эмоция, как смех, совершенно не типична для пристального балетного исследования, Крису Херингу удалось рассмотреть и как будто «вывернуть» смех наизнанку.

«Когда человек смеется, около 100 мышц задействованы, – рассказывал Крис в интервью телеканалу «Культура». – Вместе со смехом рождается новое движение, возникает динамика танца. Смех легко трансформировать в плач. У него много масок, вытащить их из танцовщиков и было моей задачей».

Любопытно, что весь спектакль строится на импровизации. И тут требования к артистам совершенно иные, ведь импровизация – это здесь и сейчас. Кажущийся простым в описании, на деле этот художественный прием – знак высшего мастерства. Такой метод основан на необъятном взаимном дове-

рии хореографа и артистов. И это доверие у современной труппы театра «Балет Москва» к хореографу Крису Херингу оказалось безграничным.

Крис Херинг – австрийский танцовщик и хореограф. Окончил Венский университет музыки и исполнительского искусства. Обладатель награды «Золотой лев» на биеннале в Венеции за работу *The Art Of Seduction – Posing B Project*.

Совместно с композитором Андреасом Бергером, известным охотником за звуками и художником по свету, режиссером и драматургом Томасом Йелинеком в 2005 году Крис основал творческую лабораторию *Liquid Loft*. В своих спектаклях они создают синтез музыки, света и танца с другими видами современного искусства. Именно этот принцип лежит в основе спектакля «Застывший смех».

Спектакль действительно очень необычный. Помимо того что хореогра-

фия – чистая импровизация, музыкальный ряд, созданный Андреасом Бергером для спектакля, – монтаж голосов, разговоров, смеха самих артистов.

«Я работаю со звуком около десяти лет, – рассказывал композитор в интервью. – Со смехом работать сложнее технически, звук более интенсивный, но мы справились. Танцовщики отлично сыграли, всё шло изнутри».

Сами постановщики называют «Застывший смех» междисциплинарным спектаклем и отводят зрителю роль не просто наблюдателя, а проводника энергии, заложенной в самих артистах и в сценическом пространстве. Еще стоя в фойе, некоторые из пришедших, прочитав пресс-релиз, выражали негодование по этому поводу:

– Как обычно; отсутствие либретто и текст, повествующий обо всем и ни о чем! – Сколько хожу, всё одно и то же пишу, а смотришь, и ничего не понимаешь...



Признаюсь, что также испытывал некоторые сомнения. Однако все они развеялись, как только погас свет. Первой в глубине зала показалась Анн Шарлотт Куйо, французская танцовщица, которая недавно присоединилась к труппе театра. За ней по очереди из темноты появлялись остальные артисты. Элегантность в черном! Так можно характеризовать костюмы, которые Крис Херинг выбрал для своей постановки. На танцовщицах классические, плавно очерчивающие фигуру черные платья, на танцовщиках черные брюки и черные пиджаки.

Диалог начался сразу. Вкрадчивые, ломаные движения, в следующий момент интенсивные и немного зажатые, и тут же свободные, и снова сдержанные, спокойные. При этом каждый жест сопровождается то добрая улыбка, то агрессивный оскал. Возникли аналогии с картинами эпохи барокко. Богатство красок и оттенков! Такая динамика танца, призванная как проводник, растворяла зрителя в какофонии человеческих эмоций, выраженных через смех. А метко найденный прием – импровизация – придал действительно психологическую подлинность. Должно воздать и драматургическому чутью артистов, которые превосходно справились с поставленной перед ними задачей.

Отдельного разговора заслуживает работа художника по свету. Томас Йелинек с этой задачей справился на «пять с плюсом». Он будто просчитал площадку, прочувствовал зал и грамотно их соединил. В самом начале всё пространство кипит вокруг полосы света, в которой медленно двигаются арти-

сты. Затем совершенно изумительный по краскам свет словно заключает в объятия происходящее на сцене. Свет соединил артистов и зрителя, музыкальный ряд еще ярче подчеркнул правду жеста для данного момента. Такой сложный синтез и создал тот потрясающий эффект, который обещали зрителю создатели спектакля.

Наверное, в другом зале достичь такого эффекта было бы сложнее. Однако большой зал Центра Мейерхольтда как нельзя лучше подходит для реализации камерных спектаклей. В театре «Балет Москва» главным принципом формирования репертуара остается жанровое разнообразие спектаклей.

Можно предположить, что Елена Тупысева, директор театра, руководствовалась именно этим принципом, когда приглашала уникальную команду Liquid Loft для постановки спектакля «Застывший смех». Тогда в 2013 году столичному зрителю в рамках проекта «Платформа» была представлена их первая, не менее интересная, работа в России совместно с танцевальной компанией Dialogue Dance (Кострома).

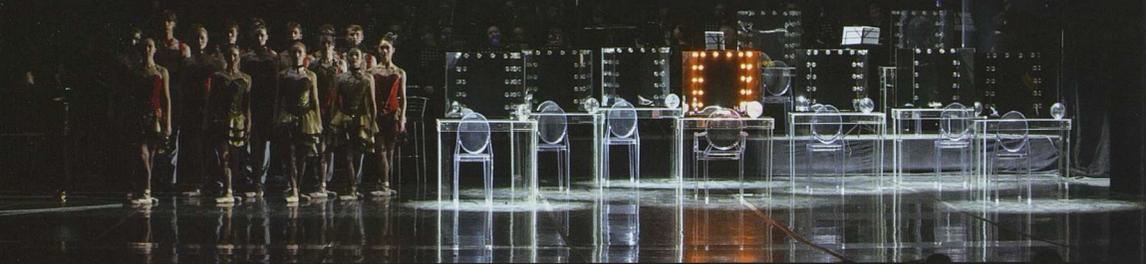
«Застывший смех» стал первым опытом работы Liquid Loft с театром «Балет Москва». И опытом весьма удачным.

Александр МАЛИЦКИЙ
Фото RUST2D





Два потрясения в один вечер



Сцена из спектакля
Фото Марины ПАНОВОЙ-ВАТАНСКОЙ



То, что я увидел на сцене, меня ошеломило. На фоне роскошного, стильного задника, вобравшего в себя редкие цвета медной патины, горных камней и дремучего леса, в полном составе сидел оркестр театра, а над ним в белых одеждах – весь состав большого хора.

Артисты балета, действующие на сцене, одеты также во что-то вневременное. Женщины – то ли в платьях, то ли в ночных сорочках. Мужчины – в жилетах на голое тело. Здесь нет признаков эпохи – всё это просто люди. Мужчины и женщины.

Они собирают из камней некие ритуальные конструкции, похожие на ковчег. На камнях отчетливо выделяются буквы, или знаки Каббалы.

«Кармина Бурана» – загадочный памятник литературы. Все тексты на древних языках, некоторые из них абсолютно не доступны современному челове-

ку. Неподъемный зашифрованный манускрипт. И вот отважный постановщик берется соорудить его на сцене, пропустив через свое сердце, дав абсолютно новое прочтение.

Здесь столкнулось странное, когда-то вопиющее, а сегодня поражающее своей дерзостью смешение классических жанров. Симфоническая музыка, хоровая оратория, балет абсолютно современного звучания, оперные арии и пантомима.

Зрелище мощное, восхищающее своей монументальностью. Я увидел в балетных эпизодах размышления на

вечные темы. О войне – об этом вечном, безумном занятии мужчин. И о мире – вечной антитезе войны, о мире, где ждут женщины – лучшая половина Вселенной.

Столь же планетарно и метафорично звучат темы плотской любви, вечного выбора мужчин и женщин – вечных ошибок, исканий, ревности, зависти, бытовых трагедий.

Очень сильна в ткани балетной составляющей этого многоэтажного спектакля тема мистики, столь насыщенная для Средневековья. Мощнейшее размышление о жизненных масках, об искрен-

ности и двуличии. «Венчание» некой значимой маски на власть, «развенчание» личности от маски – вечная тема и нашего времени.

Удивителен диалог балетных танцоров и солистов оперы. Они, общаясь на разных языках, четко понимают друг друга. Казалось бы, это сочетание несочетаемого, двух космических систем, двух палитр с несмешиваемыми красками. Вообще весь спектакль Константина Уральского «Кармина Бурана» – это преодоление. Преодоление сопротивления обычного театрального материала, поставленного в новаторские обстоятельства.

Хоровая кантата не просто сопрягается, а живет единой жизнью с балетными сценами. Оперные арии вступают в художественный диалог с хореографией.

В ходе спектакля у них рождается новый единый язык. И совсем не чувствуется разнородности материала – и хор, и оркестр, и оперные солисты, и балет – все живущие на сцене становятся единым монолитом.

Всё это и есть «Кармина Бурана» Астраханского театра оперы и балета – спектакль о вечных категориях человеческого бытия, спектакль о Боге и Человеке, спектакль о войне и Любви. Изумительный шедевр Константина Уральского на музыку Карла Орфа. Музыкальный руководитель и дирижёр-постановщик Валерий ВОРОНИН.

...Но в тот же вечер нас ждало еще одно потрясение. Казалось бы, куда уже выше? Можно ли нас сегодня удивить еще чем-то? Оказывается, можно.

Оказывается, в тот день Константин Уральский давал целых две своих премьеры. И если первая поражала мощным монолитом несочетаемых жанров, то вторая потрясала уже с названия... Балет «Пиаф. Я не жалею ни о чем!» (Хореографы-постановщики Константин Уральский и Юрий Ромашко, музыкальный руководитель постановки и дирижёр Валерий Воронин.)

В репертуаре Астраханского театра оперы и балета есть и «Лебединое озеро», и «Щелкунчик», и «Дон Кихот». Но также отчетливо прослеживается страстная тяга театра к другому, не виданному ранее балетному материалу, основанному на великольном литературном и музыкальном материале.

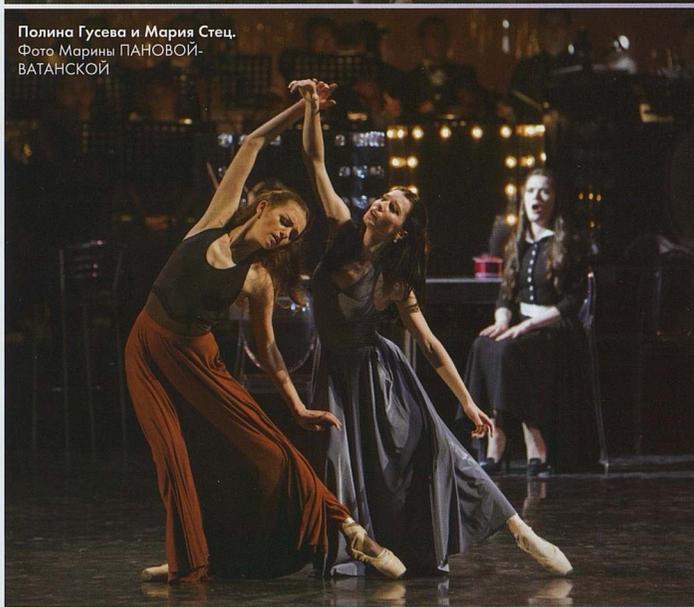
Итак, сегодня «Пиаф». Константин сам признается – замысел существовал давно. Но уж очень не хотелось банального «обтанцовывания» песен великой Эдит Пиаф.

Для полноценного балета должна была родиться музыка. И она родилась. Композитор – друг нашего героя – но-

Мария Стец.
Фото Марины ПАНОВОЙ-ВАТАНСКОЙ



Полина Гусева и Мария Стец.
Фото Марины ПАНОВОЙ-ВАТАНСКОЙ



сит символическую фамилию Дягилев. Как выяснилось, композитор приходится внучатым племянником великого создателя «Русских сезонов».

И вот закончился антракт, мы видим снова оркестр и вокальный ансамбль на сцене. Только теперь певцы одеты в разноцветные блузы и кепи парижан начала XX века. А дамы нарядились в кокетливые коктейльные платья.

В этом спектакле Уральский впервые выступил в качестве художника-постановщика. Главным символом стал гримировальный столик с зеркалом, обрамленным ослепительными лампочками-звездами.

Символом пляды талантов «мира искусств» у постановщика становятся прозрачные хрустальные шары. Они заполняют пространство сцены, и их роспись меняет своё положение в ходе спектакля.

Зеркальных столиков на сцене стоит добрый десяток. Каждый раз, в зависимости от действия, они носят то или иное смысловое значение.

Они стоят рядом, близко друг к другу, для стоящей в стороне маленькой Эдит эти лампочки становятся «огнями большого города».

Попав внутрь этого пленительного мира, внутрь зеркал, Эдит погружается

Мария Стец и Максим Мельников.
Фото Марины ПАНОВОЙ-ВАТАНСКОЙ



Но особенно, на мой взгляд, постановщику удалась «Молитва» Пиаф. Актриса настолько хороша и наполнена, что в этой трагической сцене она просто идет на зал. Никакого пафоса, лишних движений. Просто идет. Идет медленно и трагически.

Но какое за этим психологическое наполнение. Кажется, что перед нами проходит целая жизнь Пиаф – от маленькой уличной девочки, певицы варьете, суперзвезды мировой сцены до больной, разбитой страданиями и жизненными трагедиями женщины.

Это феноменальный эпизод, тот счастливый случай, когда блистательная идея постановщика находит столь же блистательное воплощение солистки.

Другим открытием Уральского в этом спектакле стала молодая солистка оперы Оксана ВОРОНИНА. Эта юная очаровательная певица поет живую весь

в пучину закулисных интриг и сплетен. Здесь на нее смотрят вожажденные глаза жаждущих мужчин и женщин.

А в момент исповеди столик с зеркалом превращается в икону. Эти маячащие ослепительным светом зеркал, движущиеся предметы то окружают героиню, то агрессивно наступают, пытаются раздавить ее. Отличная сценография!

А начинается всё с того, что за роялем сидит пианист (Валерий Воронин). К нему подходит загадочный человек, одетый в черное.

Некоторое время он внимательно слушает пианиста, а потом вдруг начинает танцевать. Точнее, сочинять спектакль. С этой минуты и до конца зрителей не покидает чувство, что этот странный человек (а играет его сам Уральский) создает свой балет «Пиаф» прямо на наших глазах.

Откуда-то он достает хрустальный шар и вручает его, как божественную мету, главной героине. Это шар-вдохновение, шар-талант, им отмечается настоящий художник. Символ проходит с Пиаф через всю ее жизнь.

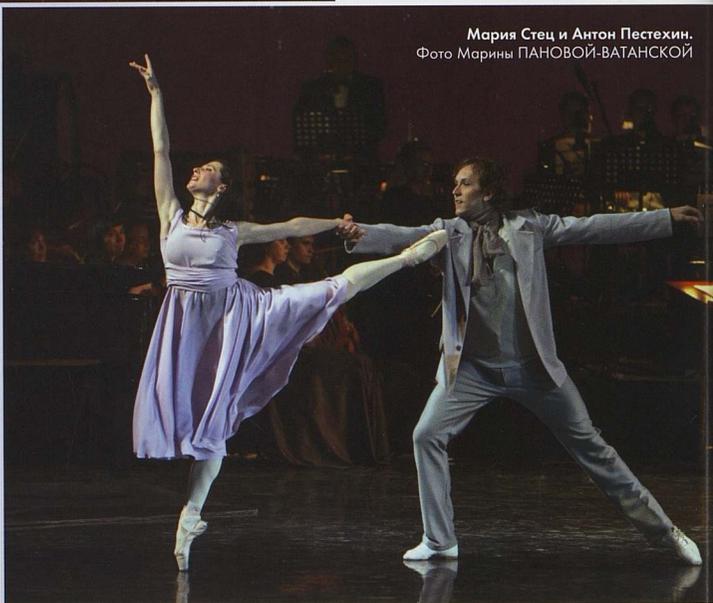
В этом прелестном спектакле состоялось два актерских открытия. Первое – это исполнительница главной роли Мария СТЕЦ.

Она и внешне чем-то похожа на Пиаф. Но прежде всего она не есть машина, слепо, до фанатизма повторяющая лексику хореографа. Перед нами актриса, способная пережить самые серьезные и глубокие чувства.

Боле того, она способна даже в этой роли на импровизацию. Уральский всем солистам этого спектакля позволяет допуск для импровизации.

И молодые артисты балета это ценят.

Мария Стец и Антон Пестехин.
Фото Марины ПАНОВОЙ-ВАТАНСКОЙ



Через импровизацию спектакль проникает глубоко в их души и становится частью их естественной жизни. Мне показалось, что все участники этого спектакля наслаждаются, купаются в предложенном материале. Вы только посмотрите на артистов хора – с каким удовольствием они играют свои небольшие роли в этом балете.

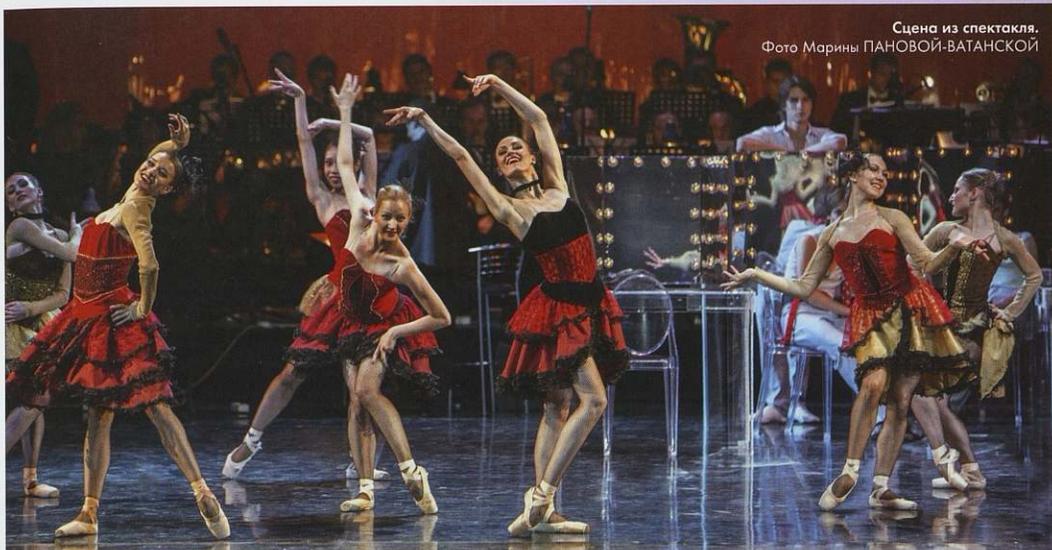
Да, Константин Уральский остался верен себе. Он не «обтанцовывает» песни Пиаф. Он повествует практически обо всей жизни великой актрисы великим языком балета. Здесь и очаровательный дуэт двух женщин. Здесь и мучительный выбор мужчины сквозь толпы поклонников и любовников.

спектакль. Согласитесь, петь песни Пиаф на спектакле «Пиаф» – это очень ответственно. И юная солистка с этим испытанием справилась.

Поэтому на сцене перед нами две Пиаф, одна пластическая, вторая голосовая. Но нас это никак не смущает – наоборот. Мы получили единое целое. Мы получили одноактный шедевр ответственного балета – «Пиаф».

И главное, нет ни одного сползания в варьете, в шансон, ни одной измены классическому балету. Это воплощение великим балетным языком судьбы Великого человека, маленького «воробушка» – Эдит Пиаф. Bravo, Уральский.

Александр КАЛМЫКОВ



Сцена из спектакля.
Фото Марины ПАНОВОЙ-ВАТАНСКОЙ



Оксана Воронина
и Мария Стец.
Фото Юрия РОМАШКО



Сцена из спектакля.
Фото Марины ПАНОВОЙ-ВАТАНСКОЙ



Валерий Воронин
и Константин Уральский.
Фото Марины ПАНОВОЙ-ВАТАНСКОЙ

МАРИЯ АЛЛАШ:

*«Совета быстрого успеха
дать не могу...»*



Мария Аллаш.

В предновогодние дни в Большом театре давали «Щелкунчика». В шестом ряду, вместе с дедушкой, сидела маленькая Маша. Балет сразу же околдовал ее. С того дня домашним не было покоя. Несмотря на надежды тренера по гимнастике родители (мама бухгалтер, папа инженер), видя бесконечно прыгающую на диване «снежинку», приняли решение отдать ее учиться в балетную школу.

И хотя набор был огромный, Машу приняли легко в класс из 18 воспитанниц. Одним из первых волнительных выходов на сцену был вальс в «Спящей красавице». После спектакля по любимой традиции учениц можно было подняться в костюмерную, где в большой коробке каждую девочку ждали пуанты. Наталья Савина и следом за ней Лариса Доброжан заложили основные знания и передали будущую балерину на первый курс к С.Н.Головкиной.

«Педагог с большой буквы, Софья Николаевна Головкина была очень внимательна к каждой из нас на протяжении трех лет перед выпуском, она вела нас не только на уроке, но и по жизни была мудрым наставником. Это сказало-сь на отношении к работе. Она на-путствовала нас, всегда была в курсе наших дел даже после выпуска. Уже

танцую в Большом театре, мы всегда могли к ней прийти посоветоваться».

Мария в первый же год станцевала множество сольных партий. Блеснула, как никто другой, среди молодежи в партии Повелительницы дриад и к концу первого сезона стала солисткой. Молниеносный взлет — комментировали критики, удача — присматривались коллеги, работа — уверена прима-балерина.

«Пустота никому не интересна, балет — это труд, физический и эмоциональный».

Прежде чем Мария начинает создавать под себя роль новой героини, она обращается к видеозаписям, к педагогам, к предшественницам и тем, кому прошлые поколения передавали нюансы той или другой партии. Для того чтобы балет сохранил своеобразие, не ли-

шился индивидуального стиля хореографа, а роль звучала новым голосом, но теми же словами. Если у балета есть литературная основа, то балерина не обходит ее своим вниманием, так как в происхождении героя кроется ключ к природе жеста, в каком характере исполнять движения, и таким образом возникает понимание философии движения хореографа и строк автора. «Начитанный, культурно богатый, развитый человек на сцене выделяется сразу, у него свой почерк, и образ остается в памяти зрителя».

Свобода передвижений и гастролей у артистов балета возросла, и на резонный вопрос «А интересно ли там потанцевать?» Мария отвечает отказом.

«В Большом театре есть свой дух, свое направление. Интересно танцевать хореографию, родную для зару-

бежных театров, но я принадлежу Большому. Это мой дом. Это то, что я люблю и понимаю. Я пришла в театр, когда Нина Семизорова еще танцевала, она — ученица Улановой, сейчас я работаю с ней, у меня уже начинают появляться ученики. Преемственность поколений».

Мария Аллаш — образец традиций как театральной, так и семейных, в первую очередь она мать, супруга и артистка. Две звезды в одном доме, но как в театре — педагог и артист, так и дома, есть просто муж и жена, семья — всему основа. Как прима-балерина Мария сильно занята, но в свободное время она с дочкой, как орлица над орленком.

Вспоминая своего первого педагога в театре, Татьяну Голикову, Мария подчеркивает ее творческий подход к работе. Как много балерина старалась передать своим ученицам, принося книги, фотографии, ставя в пример позы и образы с гравюр и старинных картин.

«Меня удручает некоторое безразличие нового поколения к артистам прошлого и сегодняшнего дня. Мы смотрели все спектакли с солистами того времени. Интерес к театру есть, но он другой». Третьим педагогом уже в зените карьеры стала Нина Львовна Семизорова, вместе с которой ей приятно творить и создавать.

Мария Аллаш уже крепко владеет репертуаром, поэтому в балетном зале идет работа двух мастеров своего дела, наследниц школы высокой пробы, тут нет советов и напутствий, здесь даются рекомендации. Нина Семизорова: «Главное, что выделяет Марию среди плеяды звезд, — это верность традициям классической русской школы. Ее исполнение соответствует стилю хореографии, и в нем нет ничего лишнего или западного. Она — балерина Большого театра, и ее ни с кем не спутаешь. Если хотите увидеть классику, идите на нее». Без «Лебединого озера» не обходится ни один театр, и ни одно интервью. Мария проводит аналогию между собой и Одеттой-Одиллией, эти два образа близки и понятны ей как артистке, способной раскрыть их. «Балет «Лебединое озеро» — самый сложный для балерины, два образа, на протяжении трех актов — колоссальное напряжение физическое и актерское. Только с помощью пластики рук можно перенести через ор-

кестровую яму разницу и особенности героинь».

На огромной сцене идет репетиция, сегодняшнему зрителю явится лебедь — Мария Аллаш. Легкая печаль в наклоне головы, изящные кисти говорят, в них мольба к принцу, к небесам снять чары с принцессы. Эти руки не разрывают пространство, они ведут свой монолог с чувством и с расстановкой.

В день спектакля артистка немногословна, колит энергию, настраивается. Если всё подготовлено, тщательно отрепетировано, то можно идти на спектакль без волнения. А Мария в зале работает много, возможно, в этом и есть секрет творческого долголетия, отсутствие травм, всё кроется в серьезном подходе к профессии. Но это не отменяет ее приветливости, чувства юмора и красивой улыбки.

«Балерина со званием не имеет права на ошибку. Каждое появление на сцене должно быть удачным. В день премьеры восстановленной «Легенды о любви» Мария Аллаш показала яркую, уверенную в себе, полную страстей царицу. А с этим балетом она знакома всю карьеру. К образу Мехменэ Бану многие маститые балерины долго готовятся, и считается, что сыграть и станцевать в этом трехактном балете можно только с приходом опыта. Сочетающая в себе ум, эмоциональность и техническое совершенство, Мария оказалась самой юной исполнительницей этой партии. Пьесе турецкого писателя Назыма Хикмета она изучила, восточной философии вняла, тонкости хореографии отшлифовала. Один из яр-

ких дебютов, образец, на который равняются, и с видеозаписью исполнения которой сверяются. Утраченные надежды, пожар из чувств, переполняющих ее, ведь она любит страстно и горюет с не меньшей силой. Огромные черные очи сверкают над тканью никаба, руки полны негодования, отчаяния. Статная фигура говорит о последнем, что у нее осталось, — власть и одиночество.

Народный артист — это всегда знак качества, который ты ежедневно подтверждаешь.

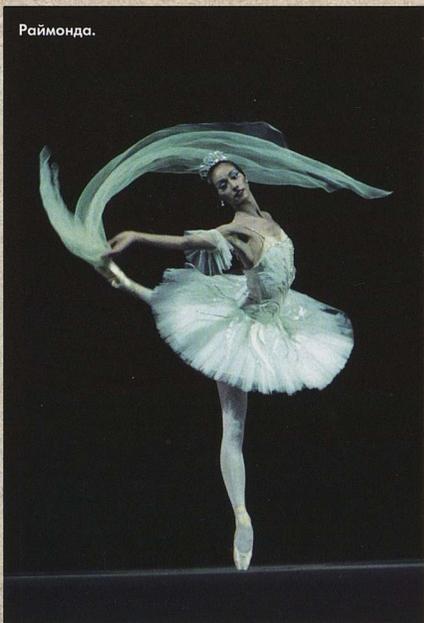
«Совета быстрого успеха дать не могу. Всему свое время. Я — за честную работу».

Говоря о популяризации балета во всех отраслях, в том числе и кино, Мария считает, что разность взглядов и понимания искусства слишком велика. В кино снимают про склоки, интриги, главная героиня подсыпает стекла в туфли, и всё, роль — ее. Но в жизни всё далеко не так просто. Только в зале и перед зрителем можно подать заявку, что ты соответствуешь уровню театра, только трудом и отношением продемонстрировать профессионализм. В кино никогда не показывают, ради чего в действительности артисты выходят на сцену. Ради удовольствия от танца.

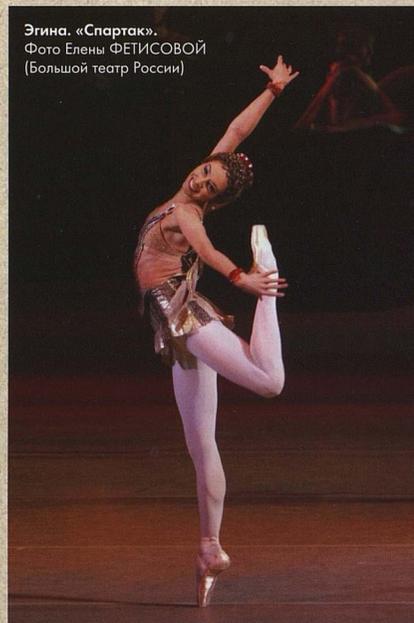
«Самое страшное для артиста — это потеря веры в себя и в профессию. Балет является совокупностью труда, везения, возможно, судьбы. Опускать руки не стоит, любой труд, я уверена, будет вознагражден. И конечно, талант».

Елизавета ТАРАНДА

Фото из личного архива Марии Аллаш



Раймонда.



Эгина. «Спартак».
Фото Елены ФЕГИСОВОЙ
(Большой театр России)

ТЕАТР МАРИОНЕТОК в русской ярмарочной культуре: *Возникновение и бытование в России*



Искусство театра марионеток прочно вошло в мировую культуру. Об этом свидетельствуют многочисленные научные труды русских и зарубежных ученых. В частности, тему русского театра марионеток исследовали В.Н.Перетц в книге «Кукольный театр на Руси», где впервые дал анализ репертуара кукольных спектаклей в России XVIII-XIX вв. [1]; А.Ф.Некрылова в книге «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века» [2] обращается к теме ярмарочного кукольного театра с участием перчаточной куклы Петрушки. Следует отметить и исследование этнографа и историка театра И.Н.Соломонок, а именно книгу «Куклы выходят на сцену» [3]. Б.П.Голдовский в своих исследованиях, известных как «Летопись театра кукол в России XV-VIII веков» [4], рассматривал вопросы генезиса драматургии русского театра кукол и проблемы развития и сценического воплощения театральной куклы. А.П.Кулиш одним из первых предпринял попытку свести воедино архивные материалы о театре кукол в России XIX века [5]; О.М.Фрейденберг писала о семантике кукольного театра [6].

Об истории европейского театра кукол как о виде искусства писал Шарль Маньен в книге «История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней» [7]. Можно выделить среди исследователей европейского театра кукол итальянского ученого Пьетро Феррини (Иорик), создавшего эссе «История бураттини» [8]. Х.Юрковский в книге «История театра кукол (от античности до романтизма)» ярко и полно раскрывает историю театра кукол от марионетки до театра Петрушки [9].

О происхождении термина «марионетка» известно еще с X века. Кукла марионетка получила свое название от известного «праздника Марии», который устраивался в виде пышных церемоний в воспоминание о похищении двенадцати молодых девушек на выданье сарацинскими пиратами.

Восемь дней двенадцать девушек, выбранные за добродетель и красоту, одетые в одежды, украшенные золотом и драгоценными камнями из городской казны, шествовали по всему городу. Девушки эти потом выдавались замуж, и приданое собиралось им тоже из общественной казны. Нужно ли говорить, что такие расходы порождали массу недовольства, и во избежание раздоров, дабы не давать повод к бесконечным ссорам, возникло обыкновение заменять живых девушек соответствующим числом нарядами украшенных скульптурных фигур. Фигуры в народе получили название «деревянные Марии», или Марионы – «большие Марии», то есть это указывало на то, что они больше человеческого роста. По прошествии недели «праздника Марии» венецианские продавцы игрушек разносили небольшие изображения этих фигур, которые раскупались в огромном количестве. Фигурки в уменьшенном виде, изображавшие «Марионы», или «больших Марий», были названы «марионетками», или «маленькими Мариями» [1, с. 35-36].

О том, что театр марионеток перестал участвовать в храмовых процессиях и праздниках в честь Иоанна Крестителя и стал частью ярмарочной культуры, свидетельствует тот

факт, что в первой половине XV века итальянские марионетки, водруженные на колесницы в расшитых одеждах, снабженные механическими приспособлениями, могли свободно показываться в городе. Марионеточники работали и по одиночке, и целыми группами, демонстрируя пластические картины, диалоги, фарсы – переходя из городов в деревни, на ярмарки и торжки, служа для увеселения всех без исключения: от знати до простого крестьянина.

Именно в Италии в пятнадцатом столетии снова возникла древняя драматическая форма прежнего кукольного марионеточного театра, которая веселила еще греков времен Эврипида, обновленная и оживленная ныне духом нового времени.

На русских ярмарках и торжках эта форма древнего кукольного театра появилась в тот момент, когда вместе с многочисленными иноземными продавцами, ведущими торговые отношения с Россией, городские площади наводнили заезжие гастролеры-увеселители: акробаты, жонглеры, дрессировщики, вертепщики, кукольники.

Обращаясь к материалам сообщаящих нам о заезжих кукольниках в России, упоминаются французский марионеточник Жан Вердан и его «Механический театр пигмеев», показывающий каждый день новую пьесу с превращениями и балетом. Его кукольные представления проходили в Москве и Санкт-Петербурге с 1806 по 1816 гг. В ноябре 1823 года в Москве иностранцам Норбеку, Гарве и Фе разрешено было показывать представления театра марионеток [11]. Марионеточник Байер Фред с января по апрель 1885 года давал кукольные представления с «фантошами и комическим марионетками». Марионеточник и фокусник Бремер в Московском Дворянском клубе демонстрировал свой театр марионеток в 1893 году [12]. В 1868 году в разных городах России Рудольф Крамес показывал спектакли механического театра. Его представления пользовались большим успехом, об этом свидетельствует заметка, помещенная на страницах «Воронежского листа», где говорится: «Дети от этих представлений в полном восторге, совершенно не подозревая того, что перед их глазами говорят и действуют не люди, а механические куклы» [13]. С 1879 года по городам России начинал гастролировать англичанин Томас Гольден. Газетные листки того года – городов Москва, Петербург, Харьков, Киев, Одесса – пестряты восторженными заметками. Петербургская газета «Суфлер» в заметке «Театр марионеток в Париже» дает такую характеристику увиденного первого представления: «Все эти миниатюрные, так отчетливо сделанные, такие деликатные и хорошенькие куколки, эти маленькие «чудо» механического искусства, которые кажутся нам такими живыми, обладают еще таким истинно человеческим чувством, что испытывают, так сказать, те же волнения при первом представлении, как и большие их товарищи в больших театрах» [14, с. 4].

Среди русских марионеточников известны такие кукольники, как домовладелец Александров, показывающий в домах театр марионеток для детей с проказами Полишинеля [15, с. 58].

Любителям кукольных представлений театра марионеток были хорошо известны имена Антипа (Антон) Воронова, который давал кукольные представления для детей с участием Полишилена 17 лет (1859-1876 гг.), петербуржца Василия Козлова, ученика и последователя Томаса Гольдена с показами автоматического театра и цирка «Фантош» (1892-1898 гг.), московского физика и механика Александра Новикова, дававшего представления театра марионеток в частных домах более 19 лет (1860-1879 гг.).

О том, почему куклы-марионетки так прочно завоевали сцену театра и сердца зрителей от мала до велика, дает пояснение журналист Фёдор Ильич Булгаков на страницах петербургской газеты «Новое время». В статье «О рассказах Галеви и марионетках» он пишет: «Современный актер уж слишком выдвигается на первый план, он подчиняет себе пьесу, подавляет автора, комментирует и перефразирует его, играя себя, а не свою роль. Марионетки, напротив, безличные актеры, первойшая добродетель их – скромность и самоотречение».

Покорили марионетки и сердце тринадцатилетнего Михаила Лермонтова. В воспоминаниях П.А.Вискатова об этом увлечении «Мишеля» говорится, что занятие театром марионеток было любимой забавой мальчика. Среди вылепленных самим Лермонтовым кукол была одна особо любимая юным поэтом. Кукла носила название «Berguim» и исполняла «самые фантастические роли в пьесах, которые сочинял Мишель, заимствуя сюжеты или из слышанного, или прочитанного» [10, с. 46].

На русскую кукольную драматургию в свое время повлиял немецкий кукольный театр (XVIII – начала XIX вв.), а во второй половине XIX века влияние оказала французская пародийно-сатирическая площадная драматургия. Местом рождения и вдохновения для любого театра кукол, будь он во Франции, Германии, Голландии или в России, была ярмарка. Ярмарка была и естественной средой обитания кукол-марионеток. В сохранившихся до наших дней материалах упоминается, что чаще всего в марионеточном кукольном театре России игрались пьесы «Дон Жуан, или Каменный гость», «Иоганн Фауст, или Чернокнижник» [16], «Цезарь, венецианский разбойник», или Пожар в монастыре», «Побег в Турцию, или Невинный пленник», «Рудольф, одский сын, или Проклятие до конца» [17], «Дворцовый садовник, или Несчастливая жена» [18].

Имелись в репертуаре кукольника и сказочные сюжеты: «Красная Шапочка», «Красивая дева и страшный зверь» [19], «Золушка, или Хрустальный башмачок» [20].

Итак, марионетка, приводимая в движение опытным кукловодом, прочно и надолго вошла в русскую культуру. Веревочная кукла, пройдя долгий и трудный путь, может гордиться, что именно она дала первый толчок, который побудил целую плеяду великих драматургов к созданию мировых шедевров, именно она оказала влияние на формирование детского кукольного театра. Войдя в русскую ярмарочную культуру, кукла навсегда изменила содержание и способы построения театральной кукольной драматургии.

Елена ХОТЬКО

Литература:

1. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк. // отдельный оттиск «Ежегодника императорских театров» сезона 1894-1895 гг. //СПб, 1895. М., 1991.
2. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII – начало XX века. // 2-е изд., доп. – Л.: Искусство, 1988.
3. Соломонок И.Н. Куклы выходят на сцену: книга для учителя. М., 1993.
4. Голдовский Б.П. Летопись театра кукол в России XV-VIII веков. // Библиотека Театра чудес. М., 1994.
5. Кулиш А.П. Проблема сценического характера в современном советском театре кукол. Л., 1987.
6. Фрейденберг О.М. Семантика постройки кукольного театра. // Миф и театр. М., 1988.
7. Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. // Пер. Озелли. Машинописная копия. Архив музея ГАЦК, ед. хр. Р-220.
8. Йорик. История марионетки // пер. с англ. М.П. и В.Т., вед. ред. Голдовский Б.П. СПб, Петроград. 1914. М., 1990.
9. Юрковский Хенрик. История театра кукол (от античности до романтизма) // Паньшовы институт выдваницы. Варшава, 1970 // Перевод с польского И. Жорвцевой // Архив театра кукол имени С. Образцова, ф.д. №5257.
10. Вискатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов: жизнь и творчество. М., 1987.
11. Жизнь искусства. 1823. 8-9 января, №337-338.
12. Московский листок. 1893. 23 декабря, №356.
13. Воронежский листок. 1864, 1865. 12 мая, №36.
14. Суфлер. 1879. 29 ноября.
15. Ведомости Московской городской полиции 1856. 14 января, №11.
16. Саратовский дневник. 1881. 14 июля, №149.
17. Астраханский справочный листок. 1881. 29 мая, №63.
18. Московские ведомости. 1844. 6 мая, №55.

19. Голос. 1882. 5 сентября, №240.

20. Саратовский листок. 1884. 10 июля, №147.

21. Хотько Е.Г. Характер и формы проявления русской ярмарочной культуры прошлого. // Культурное наследие России. М., 2014, №5 (2), с. 26-30.

Ключевые слова: марионетка, театр марионеток, ярмарочная культура.

Keywords: puppet, marionette theatre, fair and culture.

Краткая аннотация на статью

В статье рассматриваются некоторые исторические аспекты возникновения и проникновения театра марионеток на русские ярмарки посредством иностранных европейских гастролеров. Даже немногочисленные факты, приведенные в статье, позволяют сохранить и преумножить память о тех кукольниках, которые развивали марионеточный театр и стояли у истоков создания кукольного театра России.

Summary of article THEATRE OF PUPPETS IN THE RUSSIAN EXHIBITION CULTURE: EMERGENCE AND THE EXISTING IN RUSSIA

Here's a look at some historical aspects of puppet theatre and the penetration of the Russian fair by foreign European guest performers. Even the few facts cited in the article allow you to preserve and increase the memory of those who developed the kukul nikah puppet theatre and was behind the creation of the puppet theatre of Russia.

Коротко об авторе

Хотько Елена Геннадьевна, аспирант заочной формы обучения по специальности 24.00.01 «Теория и история культуры Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма», г. Москва.

E-mail: asp.aprikt@rambler.ru

About the author

Elena Khotko, postgraduate of the correspondence form of training on a specialty 24.00.01 «Theory and history of culture employees retraining Academy of art, culture and tourism», Moscow.

E-mail: asp.aprikt@rambler.ru

«7»

ЧЕРЕЗ СЕМЬ ЛЕТ

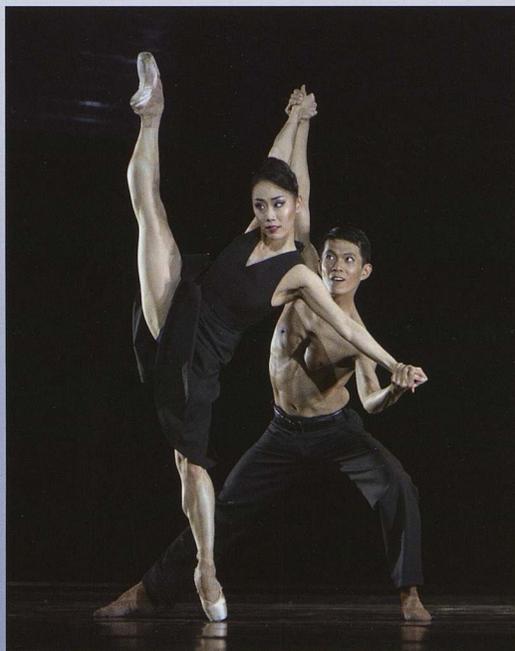
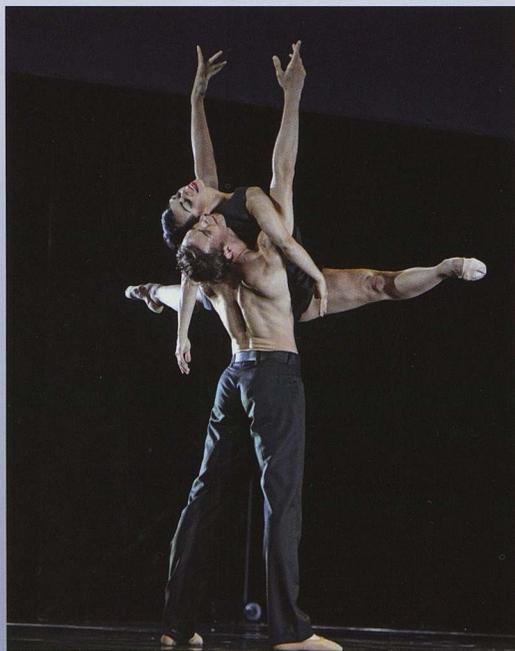
На сцене Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко прошли гастроли балетной труппы Дойче Опер ам Рейн (Deutsche Oper am Rhein, Дюссельдорф).

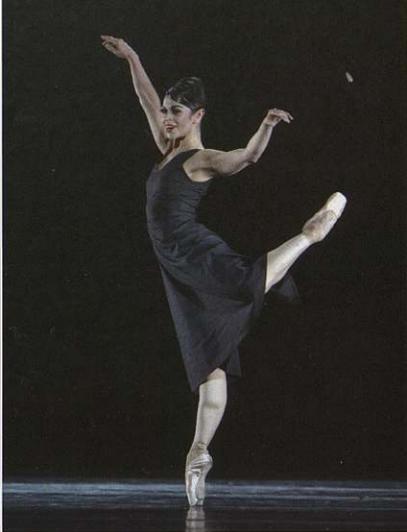
Почти 7 лет назад эти театры-побратимы уже обменивались спектаклями. И вот встретились снова. Немецкой труппой был представлен балет «7» на музыку Густава Малера (симфония №7 ми минор). Хореография Мартина Шлепфера, дирижер Аксель Кобер, художник Флориан Этти, художник по свету Фолькер Вайнхарт.

«Для меня создать симфонию означает построить новый мир любыми доступными средствами», – так однажды высказался о своем творчестве Густав Малер.

В полнометражном балете Мартина Шлепфера «7» мир становится сценой, на которой все трудности жизни в буквальном смысле вписаны в тела танцовщиков. Хореография рождается из архитектурности самой малеровской музыки. Вместе с глубокими внутренними переживаниями и беспокойством она бесконечно вступает в диалог с музыкой седьмой симфонии.

Предлагаем фоторепортаж со спектакля
Игоря ЗАХАРКИНА.







Мариус Петипа.

Забывтый балет ПЕТИПА

В истории русского балетного театра есть ряд спектаклей, которые вызывают особый интерес как значимые исторические события. Несмотря на их непродолжительное существование в репертуаре императорских театров, изучение таких постановок способствует раскрытию некоторых аспектов функционирования и развития театрального ведомства второй половины XIX столетия. В ряду малоизученных и интересных постановок М.И.Петипа «Кипрская статуя, или Пигмалион».



Данный балет привлекает внимание по многим причинам, а также является наглядным примером для рассмотрения роли директора императорских театров И.А.Всеволожского¹ в процессе формирования балетного репертуара Петербурга; причины выбора именно И.Ю.Трубецкого как композитора для новой постановки, а также определения места спектакля в истории русского театра.

Премьера балета «Кипрская статуя, или Пигмалион» состоялась на сцене Мариинского театра 11 декабря 1883 года. Периодические издания того времени мало информировали о данном спектакле. В биографических публикациях М.И.Петипа он упоминается исключительно в списке его сочинений.²

Время создания балета «Пигмалион» (именно так наиболее часто называли его в прессе) доподлинно не известно. Обращение к документам фонда императорских театров свидетельствует о факте появления спектакля в результате масштабной Театральной реформы 1882 года, вдохновителем которой был директор театров того времени И.А.Всеволожский. За время правления с 1881 по 1899 годы он способствовал развитию театрального ведомства, инициировал многочисленные постановки на сценах петербургских и московских театров, а также лично привлекал выдающихся музыкально-театральных деятелей к сотрудничеству, создавал сценарии и эскизы костюмов к многочисленным постановкам.

В рамках Театральной реформы 1882 года Всеволожский инициировал, как известно, отмену должности штатного балетного композитора, которую на протяжении многих лет занимали сначала Ц.Пуни, затем Л.Минкус. Уничтожение монополии написания музыки для балетного театра способ-

ствовало рождению на императорской сцене спектаклей на музыку других авторов. Основной целью Всеволожского было возродить интерес публики к балетным постановкам. Балет Трубецкого – первая постановка на музыку не штатного театрального композитора, поставленная Петипа по настоянию дирекции.

Балет «Кипрская статуя, или Пигмалион» не упоминается в специализированных музыкальных, балетных и театральных справочных изданиях как отдельная постановка. Поиск автора музыки балета осложнен тем, что инициалы в ряде изданий не указаны, значится композитор как «князь Трубецкий». Данные биографических справочников также не способствуют установлению его личности.

В периодической печати того времени упоминания о премьере опубликовали менее десятка изданий. Театральный, музыкальный и художественный журнал «Артист» посвятил небольшую заметку постановке [15], в которой скупно говорилось о прошедшем событии. Журнал «Всемирная иллюстрация» [9] в разделе «Летопись» обозначил факт состоявшегося события. Подобного рода упоминания встречаем на страницах газет и журналов, в ряду которых «Театральный мирок» [11] и «Музыкальный и театральный журнал». В большинстве из них были представлены: название балета как «Пигмалион», имена авторов и дата премьеры. В двух из них мы находим краткие характеристики постановки.³ Анализ скупых данных периодической печати позволяет нам выявить отношение прессы к постановке, а также место балетного спектакля в ряду других произведений. Именно отсутствие инициалов композитора впоследствии привело к тому, что произведение малоизвестного автора приписывали разным авторам.⁴ Впервые имя истинного автора появилось на стра-

ницах «Ежегодника Императорских театров» [14], в котором также представлено содержание балета. Наиболее информативным является высказывание ведущего балетного критика XIX столетия К.А.Скальковского в рецензии на премьеру. Автор писал: «Дирекция сделала большую ошибку, заставляя г-на Петипа сочинять балет на такие плохие сюжет и музыку, и напрасно думала пополнить ничтожество балета роскошной постановкой» [13, с. 3]. Таким образом, даже получение основных сведений о постановке из довольно известных источников неизбежно сопровождается получением не всегда достоверной информации.

Следующий этап на пути воссоздания балета – изучение воспоминаний авторов постановки, музыкально-театральных деятелей, которые могли иметь непосредственное отношение к балетному спектаклю, а также отразить в своих воспоминаниях состояние театрального ведомства второй половины XIX столетия. «Кипрская статуя», однако, редко упоминалась в опубликованных воспоминаниях современников – артистов, композиторов, музыкально-театральных деятелей. Только обращение к архивно-рукописным документам способствовало воссозданию некоторых особенностей постановки.

В биографических изданиях о М.И.Петипа мы находим упоминание о постановке балета «Кипрская статуя, или Пигмалион». В изданиях А.А.Плещеева «Наш балет» [12], М.В.Борисоглебского «Материалы по истории русского ба-



Феликс Кшесинский – исполнитель роли Пигмалиона.

лета» [10] и многих других авторов, в чьих работах нашли отражение постановки второй половины XIX столетия и их создатели, не было выявлено дополнительных данных о постановке. Воспоминания А.Н.Бенуа [3], Т.П.Карсавиной [7], М.Ф.Кшесинской [8] и ряда выдающихся театральных деятелей также не дали новых данных. В исследованиях по истории русского балета видного историка В.М.Красовской постановка не нашла отражения.

Большую же часть сведений о балете удалось выявить в процессе изучения архивно-рукописных материалов, выходящих за рамки официальных делопроизводственных материалов. Именно в них мы находим ответы на вопросы, почему в основе постановки, которая, как упоминалось, должна была возродить интерес зрителей к балетному театру, лежит музыка малоизвестного в России композитора, кто инициатор постановки именно данного произведения?

Для решения этих вопросов необходимо определить ряд лиц, которые причастны к осуществлению замысла. Первой фигурой в данном списке становится директор императорских театров, влиятельный и инициативный Всеволожский. Он, будучи чиновником, на протяжении всей своей карьеры отдавал предпочтение именно балетному театру. Современники связывали его неподдельный интерес со стремлением угодить высокопоставленным особам Императорского Двора. Изучение биографии и деятельности Всеволожского выявляет его причастность к постановке большей части спектак-



Любовь Радина – исполнительница роли Рамис.



Павел Гердт – исполнитель роли Озиса.

лей в годы его работы. Об этом свидетельствует и тот факт, что в период службы при консульстве России за границей Всеволожский интересовался балетным театром Европы. Впоследствии именно это дало возможность ему на посту директора театров привлекать к участию в спектаклях Петербурга и Москвы иностранных артистов, приглашать к сотрудничеству композиторов, чьи спектакли пользовались в Европе успехом, а также ориентироваться на направления, по которым шло развитие зарубежного балета.

Иницируя реформу, Всеволожский разрабатывал стратегию дальнейшего развития императорского балетного театра. Об этом свидетельствуют архивные документы, в частности переписка директора с разными лицами. Эпистолярное наследие и количество корреспонденции позволяют определить несколько групп: первая – деловая; вторая – личная переписка с разными лицами. По количеству корреспонденции одно из первых мест занимает многолетнее общение Всеволожского с управляющим делами Дирекции Императорских театров В.П.Погожевым.⁷ В письмах Всеволожского и Погожева содержится не только служебная информация, но и свидетельства их дружеского общения.

Просматривая многочисленные послания, мы узнаем, что разговоры о постановке «Кипрской статуи» начались еще в 1882 году. В письме к Погожеву 4/16 июля 1882 года директор театров из Лондона сообщает: «У меня наготове балет И.Ю.Трубецкого, который был дан в Вене с большим успехом. Я везу с собой клавирауслуг и либретто. Трубецкой беретса прибавить музыку, дабы всем нашим балеринам была бы па по усмотрению Мариуса Петипа. Для этого балета легко будет заказать декорации в Вене. А осуществить уже в Москве» [3, л. 26-27]. Как известно, в 1880-х годах балетный театр Москвы переживал кризис, который должен был привести к скорому расформированию труппы. В то время существовала традиция переноса из Петербурга в Москву устаревших спектаклей, перевода артистов и ангажемент балетмейстеров и исполнителей как попытка восстановления состояния театров. Намечая там постановку, Всеволожский, вероятно, стремился к стабилизации положения московского балета. Ю.А.Бахрушин утверждает, что обращение Всеволожского к музыке Трубецкого не случайно. Директор театров, по мнению исследователя, привлек композитора «...знакомого ему по Парижу, где русский князь содержал довольно известный балльный оркестр, исполнявший его произведения» [2, с. 181].

Следующее упоминание о балете, который в данной переписке именуется «Пигмалионом», появляется спустя год. Всеволожский снова пишет Погожеву: «О балете <...> я еще раз напишу Трубецкому и буду просить поскорее выслать музыку. Впрочем, лишь кажется, что до моего отъезда в Москву был получен еще один акт музыки и что и его необходимо передать в контору для препровождения к Христофорову» [5, л.48-49]. На протяжении нескольких месяцев Всеволожский оповещал Погожева о состоянии дел и высказывал предположения о будущей премьере, в том числе и о важности спектакля. В письме от 9 июля 1883 года директор отмечает: «...прилагаю депешу, полученную сегодня от Трубецкого. Сообщите Платону Павловичу [Домерщикову],¹⁰ а также Петипа, и попросите последнего принудить к сочинению этого балета, так как я предвижу блестящий сезон в Петер-



Иван Александрович Всеволожский.

бурге при участии Двора, необходимо предложить хорошую новинку с самого начала» [5, л. 54-55]. Формулировка Всеволожского в «принуждении» балетмейстера к работе вполне объяснима. Как отмечалось, Петипа на протяжении многих лет работал с Пуни и Минкусом, которые беспрекословно подчинялись требованиям балетмейстера и сочиняли музыку по его строго намеченному плану. В данном же случае Петипа предстояло работать с готовым музыкальным материалом постановки, представленной некогда венской публике.¹¹ Из переписки Всеволожского и Погожева выявлено, что композитор существенно переработал сочинение, написал ряд новых номеров, но это не добавило энтузиазма балетмейстеру. Тем не менее Петипа согласился на постановку, премьера которой состоялась в 1883 году. Афиши императорских театров свидетельствуют о масштабности спектакля, которая состояла из четырех актов и шести картин. В ней приняли участие ведущие артисты балета, главные партии исполнили Е.П.Соколова (Галатея), Ф.И.Кшесинский



Евгения Соколова – исполнительница роли Галатеи.

(Пигмалион), П.А.Гердт (Озис), Л.П.Радица (Рамис) и другие.

«Кипрская статуя, или Пигмалион» не оправдала надежд, возложенных на нее директором. После премьеры в прессе появилось несколько отзывов. Рецензенты отмечали главный недостаток – музыку к балету. Один из них писал: «Новых балетов мы не видели давно, почти четыре года, так как не считаем последнего произведения князя Трубецкого, его «Кипрскую статую», художественным созданием» [6]. Несмотря на это постановка была перенесена в Москву и выдержала несколько возобновлений. [2]

Изучение дальнейшего развития русского балетного театра, а также деятельности Всеволожского позволяет нам аргументированно утверждать, что несмотря на неудачу

«Кипрская статуя» достойна особого внимания. Постановка данного балета положила начало новой традиции – привлечения к написанию балетной музыки сначала малоизвестных, а затем и выдающихся композиторов. Именно сочинение Трубецкого предвосхитило то развитие балетного театра, которое впоследствии продолжат произведения Чайковского и Глазунова. Всеволожский в свою очередь не остановится на достигнутом и, как показывают архивные документы, будет искать сюжеты для постановок, открывать новые имена. Некоторые из спектаклей займут достойное место в истории русского балета и сыграют важную роль в судьбах артистов.

Янина ГУРОВА



Список источников:

1. Архив Дирекции Императорских театров. Ф. 497. Российский государственный исторический архив Санкт-Петербурга.
2. Бахрушин Ю.А. История русского балета. С. 181.
3. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: в 5 кн. / А. Н. Бенуа. М.: Наука, 1990. 743 с.
4. Всеволожский И.А. – В.П. Погожеву. От 4/16 июля 1882. Лондон. Российский институт истории искусств. Ф. 44. Оп. 1. Л. 26-27.
5. Всеволожский И.А. – В.П. Погожеву. Большая Алешня. 9/2 июля 1883. Российский институт истории искусств. Ф. 44. Оп. 1. Л. 48-49.
6. Итоги балетного сезона. Театральное эхо / Петербургская газета. 26 февраля, 1884. № 55.
7. Карсавина Т.П. Театральная улица / Т.П. Карсавина. М.: Центрполиграф, 2009. 328 с.
8. Кшесинская М.Ф. Воспоминания / М.Ф. Кшесинская. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 276 с.
9. Летопись искусств, театра и музыки / Всемирная иллюстрация. 1883. Т. 30. № 780. С. 506-507.
10. Материалы по истории русского балета. 200 лет Ленинградского государственного хореографического училища. 1738-1938: прошлое балетного отделения петербургского театрального училища – ныне Ленинградского государственного хореографического училища. Т. 1-2. // сост. М.В. Борисоглебский. Л.: изд-во Ленинградского государственного хореографического училища, 1939.
11. Петербургский балет / Театральный мирок. 14 января, 1884. № 3. С. 4.
12. Плещеев А.А. Наш балет. 1673-1896. Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1896 года / А.А.Плещеев. СПб.: типография А.Бенке. 1896. 391 с.
13. Скальковский К.А. Новый балет. Новое время. 13 (25) декабря, 1883. С. 3.
14. Хроника / Ежегодник Императорских театров. Сезон 1894-1895. С. 284-294.
15. Хроника / Артист. 1891. Кн.13. С. 139.

Примечания

1. Всеволожский Иван Александрович (1835-1909) – театральный деятель, сценарист, художник, директор Императорских театров (1881-1899), директор Императорского Эрмитажа (1899-1909).
2. См., например, Лешков Д. Мариус Петипа (1822-1910). Пг.: Изд.Пг.Акад.-ов, 1922. С. 68.
3. Об этом см. ниже.
4. В ряде изданий встречается различное написание имени Трубецкого: Юрий Иванович, Иван Юрьевич, в редких случаях Георгий Иванович и даже Николай Петрович. Вероятно, что настоящим автором сценария и музыки к балету был полковник гвардии, композитор-дилетант Иван Юрьевич Трубецкой (согласно данным, опубликованным на страницах Ежегодника Императорских театров за сезон 1894/1895 гг. С. 284-294).
5. Мы в данной статье сознательно опускаем процесс работы с официальными источниками в архиве Дирекции Императорских театров [1]. Логично, что в них содержатся данные о техническом процессе создания балета. В фонде имеются записи в монтировочных книгах, списки участников, бухгалтерская документация и многое другое.
6. Старинный род Всеволожских был тесно связан с родом Трубецких: мать И.А.Всеволожского Софья Ивановна, в девичестве Трубецкая; племянница Всеволожского Наталья Дмитриевна, в замужестве Трубецкая.
7. Погожев Владимир Петрович (1851-1935) – управляющий Петербургской конторой Императорских театров, позднее управляющий делами Дирекции.
8. Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М.: Музиздат, 2012.
9. Христофоров Николай Осипович (Иосифович, 1836-1892) – виолончелист, заведующий Центральной музыкальной библиотекой в 1877-1892 гг.
10. Домерщиков (Померщиков) Платон Павлович (1850-1900) – заведующий монтировочной частью Мариинского театра в 1882-1897 гг.
11. С 1881 года «Кипрская статуя» шла в Вене.
12. В Москве балет был поставлен под названием «Пигмалион» в 1888 году, возобновлен в 1891 году.



ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС Артистов балета и хореографов НОМИНАЦИЯ: «Современный танец в музыкальном театре»

УЧРЕДИТЕЛИ КОНКУРСА

Правительство Российской Федерации
Министерство культуры Российской Федерации

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ О КОНКУРСЕ

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

1. Младшая возрастная группа с 16 до 19 лет.

2. Старшая возрастная группа с 19 до 30 лет.

Проведение конкурса состоит из двух этапов:

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

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

УСЛОВИЯ КОНКУРСА

Конкурс проводится **по двум разделам:**

1. Солисты и дуэты

2. Ансамбли (трио, квартеты)

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

1. ПОРЯДОК ПОДАЧИ ЗАЯВОК

1.1. В конкурсе могут принимать участие граждане Российской Федерации,

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

1.2. Конкурс проводится по двум возрастным категориям:

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

– **Старшая** (с 19 до 30 лет на день начала конкурса).

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

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

ДОКУМЕНТЫ И ФОТОГРАФИИ НЕОБХОДИМО ПРИСЫЛАТЬ В ЭЛЕКТРОННОМ ВИДЕ.

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

оплачивается участниками по прибытии на конкурс во время регистрации.

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

РГКК «СОДРУЖЕСТВО»:

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

ПРОГРАММА

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

Примечание:

* оба номера программы могут быть специально поставлены к конкурсу.

1 тур

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

2 тур

Второй танец из заявленного репертуара участника.

Продолжительность номеров в младшей группе:

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

Продолжительность номеров в старшей группе:

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

Лариса Абызова

«ВОЕННЫЕ ХРОНИКИ
ЛЕНИНГРАДСКОГО БАЛЕТА».

Жизнь ленинградских балетных трупп и Ленинградского хореографического училища в годы войны и блокады не имели достойного и полного освещения в научной литературе. Этот пробел в балетоведении восполнила вышедшая недавно в Академии русского балета имени А.Я.Вагановой книга Ларисы Абызовой «Военные хроники ленинградского балета».



Автор книги взяла на себя нелегкий труд, четверть века она тщательно отбирала материалы, беседовала с очевидцами, проверяла факты.

Структура монографии строга и логична. После кратко обрисованной картины жизни предвоенного балета Ленинграда идут главы о балетном искусстве блокадного города, о работе Кировского и Малого оперного театров в эвакуации, о нелегком быте Ленинградского хореографического училища в годы блокады и в эвакуации.

Хроники (а это определение стоит в названии книги) – жанр строгий, не предполагающий персональных портретов. Однако автору, мастерски выстраивающему картину происходящего, удается ярко обрисовать личности многих участников событий. В каждой главе есть свои герои. Невозможно без трепета читать о том, как голодные артисты в легких одеждах выходили на сцену в нетопленных помещениях блокадного Ленинграда и находили мужество и силы исполнять номера в концертных программах и партии в таких больших спектаклях, как «Эсмеральда» и «Конёк-Горбунок».

В Молотове (ныне Пермь), куда были эвакуированы Кировский театр и хореографическое училище, условия жизни были суровы. На маленькой сцене местного театра ленинградская труппа сумела восстановить и сохранить почти весь свой довоенный репертуар и создать новые балеты. Артисты труппы не прятались в тылу, они бесперебойно выезжали на фронт в составе концертных бригад, давали концерты в осажденном Ленинграде.

Хореографическое училище продолжало жить в блокадном Ленинграде. В суровую зиму 1942-1943 годов педагоги, оставшиеся в городе, провели два набора в училище. Они вошли в историю под названием «блокадного набора». Транспорт не ходил, дети добирались на улицу Зодчего Росси сами. В холодном училище буржуйкой топили лишь два класса. Первое время учеников не кормили, давали только кипяток. Но удивительно: дети занимались с редкой самоотдачей, не жаловались, соблюдали образцовый порядок и дисциплину. Имена некоторых «блокадных» учеников впо-

следствии узнал мир: Татьяна Легат, Татьяна Удаленкова, Александр Грибов.

Подробно описана жизнь училища в эвакуации, где скитание по деревням вокруг Молотова, отсутствие залов для занятий, тяжелые бытовые условия не помешали успешному ходу учебного процесса. Там педагоги вырастили целую плеяду артистов, ставших славой ленинградского балета, среди них Ольга Моисеева, Нинель Кургапкина, Нинель Петрова, Ирина Генслер, Аскольд Макаров, Игорь Бельский, Юрий Григорович, Людмила Сафронова.

Картина «Военных хроник» полна захватывающих событий, но это нисколько не заслоняет чисто научный вклад Ларисы Абызовой в балетоведение. Автор установила ранее не известные даты, уточнила хронологию событий, открыла новые документы и дневниковые записи. Завершает книгу глава «Помним!» о сегодняшних событиях в Петербурге и Перми, связанных с сохранением памяти о подвигах артистов, педагогов и учеников.

Книга прекрасно издана, ценность ей придают уникальные изобразительные материалы, собранные из архивов города и частных коллекций. В приложение включен ряд не доступных широкому кругу специалистов документов из архива Академии русского балета. Стараниями автора многие забытые деятели балетного театра обрели свое место в истории.

Капитальный труд Ларисы Абызовой открывается вступительными словами губернатора Санкт-Петербурга Георгия Полтавченко, ректора Академии русского балета Николая Цискаридзе и художественного руководителя-директора Мариинского театра Валерия Гергиева.

Николай Цискаридзе впервые представил «Военные хроники ленинградского балета» на праздничных мероприятиях для ветеранов войны в честь 70-летия Победы. Ветераны (часть из них встретят свои имена на страницах книги) по праву стали первыми читателями глубокого и своевременного труда Ларисы Абызовой.

Л.И.Абызова. «Военные хроники ленинградского балета». С.-Пб, 2015.

Игорь СТУПНИКОВ

МАРИЯ СЕМЕНЯЧЕНКО – талант, артистизм и аристократичность

Вводится в уже идущий в репертуаре спектакль всегда волнительно. Мария Семеняченко обладает широким спектром образов и партий со времен работы в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

Красивые, бесконечно длинные ноги и руки, изящная голова на длинной шее и неземные голубые глаза – черты, присущие настоящей принцессе. В Большом театре уже довольно долго присматриваются к высокой лани в труппе, довольно скупо выделяя партии для того, чтобы проявить себя, возможно, задаваясь вопросом, а так ли технична, а сможет ли?

В балете «Марко Спада» нет ни секунды без танца. Мария обращала на себя внимание одним только появлением, и, когда с изяществом маркизы стала сверкать легкими баллоне, выверенными академичными руками, не осталось сомнений, пришло её время. Неожиданно на первый взгляд статичной красоты Мария так быстро и точно исполнила всю вишеватую хореографию, что в зале даже клака изменила рабочую тональность «браво». На сцене блистали народный артист Дмитрий Гуданов, Кристина Кретова (непринужденно намекнувшая на абсолютное владение титулом «Мисс виртуозность») и два дебютанта – Мария Семеняченко (Маркиза) и заметно выросший в канонической классике Денис Родькин (Маркиз).

Хочу отметить стройность и воздушность артиста, который день ото дня совершенствует мастерство, и результат превосходит ожидания скептиков. Мария была достойным брил-



лиантом в короне из главных действующих лиц. Хотелось бы пожелать той же смелости и уверенности в себе как у ведущей солистки театра, но с другой стороны, именно на контрасте робости и бравадности образы двух героинь получились наиболее точно. На таких балетах растет уровень не только кордебалета, но и солистов, сменяя привычного Пети-па, балет с упором на мелкие движения стоп, множество массовых танцев – от деревенских до светских – во многом способствует развитию.

Партия Маркизы лишена привычных больших прыжков, но переполнена коронной французской мельчайшей техникой, комбинациями из пируэтов и маленьких прыжков, запутанными связками, внезапной сменой позиций. Со всеми деталями на протяжении трех актов она справлялась без запинки и с не наигранным аристократизмом. Вот так в замке полного алого бархата и позолоченных вензелей у всех наступает момент, когда можно себя продемонстрировать в полную мощь. Шанс есть, если труд, работоспособность и удача помножены на талант.

Елизавета ТАРАНДА

НЕТ ТАНЦА *без экстаза*

Эмиль НОЛЬДЕ



Автопортрет (1917).

В 1910 году появится «Танцы вокруг золотого тельца». И снова буйство красок. Желтый, синий, голубой, сиреневый, фиолетовый цвета. Они перемешались, слились вместе с безудержным, кричащим танцем полуобнаженных женщин. Четыре женских фигуры извиваются, беснуются, бьются в танцевальном экстазе перед золотым тельцом. Безумные танцы, безумные желания на виду у символа обогашения. Поражают чувство ритма, откровенная пластика движений и раскаленные краски этого танца.

Картина вдохновлена сюжетом из Ветхого Завета. Она входит в цикл произведений на религиозную тему, однако сам танец несколько вырывается из религиозной тематики своей чувственностью и экспрессией.

С этими и другими «безумными» танцевальными работами Эмиля Нольде соотносятся слова Мари Вигман (1886–1973), тоже выдающейся представительницы немецкого экспрессионизма, только танцевального, с которой был дружен художник, «нет танца без экстаза».

Эмиль Нольде (07.08.1867–15.04.1956, настоящее имя Эмиль Хансен) родился в деревне Нольде (Северный Шлезвиг). Ребенком он украшал дощатые стены сараев и амбаров карандашными рисунками. В 17 лет начал учиться на гравюра по дереву и оформителя мебели. После обучения Хансен стал учеником школы искусств и ремесел в Карлсруэ. Затем уехал в Берлин, где работал на мебельной фабрике.

В 1891 году Хансен получил место в Музее ремесел Сен-Галлена (Швейцария). Проработав там два года, он создает в 1896-м свою первую картину маслом «Горные великаны».

Один оригинальный художественный трюк дал ему возможность получать хорошие гонорары. Он придумал изображать на почтовых открытках горы в виде людей великанов. На деньги, полученные от открыточного бизнеса, он продолжил свое образование. Занимался искусством в Мюнхене, Дахау и в парижской академии Жюльена (1899–1900). С 1901 года жил в Берлине и Дрездене. В 1906 году вошел в число членов группы «Мост», от которой отошел год спустя. С 1906 года Нольде обратился к гравюре на дереве, а

в этом сумасшедшем танце всё смешалось в едином яростном вихре. Краски словно плавятся под обжигающими лучами солнца, а фигуры танцующих на полотне детей смазаны и расплывчаты. Картина полыхает красными, оранжевыми, желтыми пятнами, а сам танец бурлит бешеной энергией. Это картина «Дико танцующие дети» (1909), написанная немецким художником-экспрессионистом Эмилем Нольде.

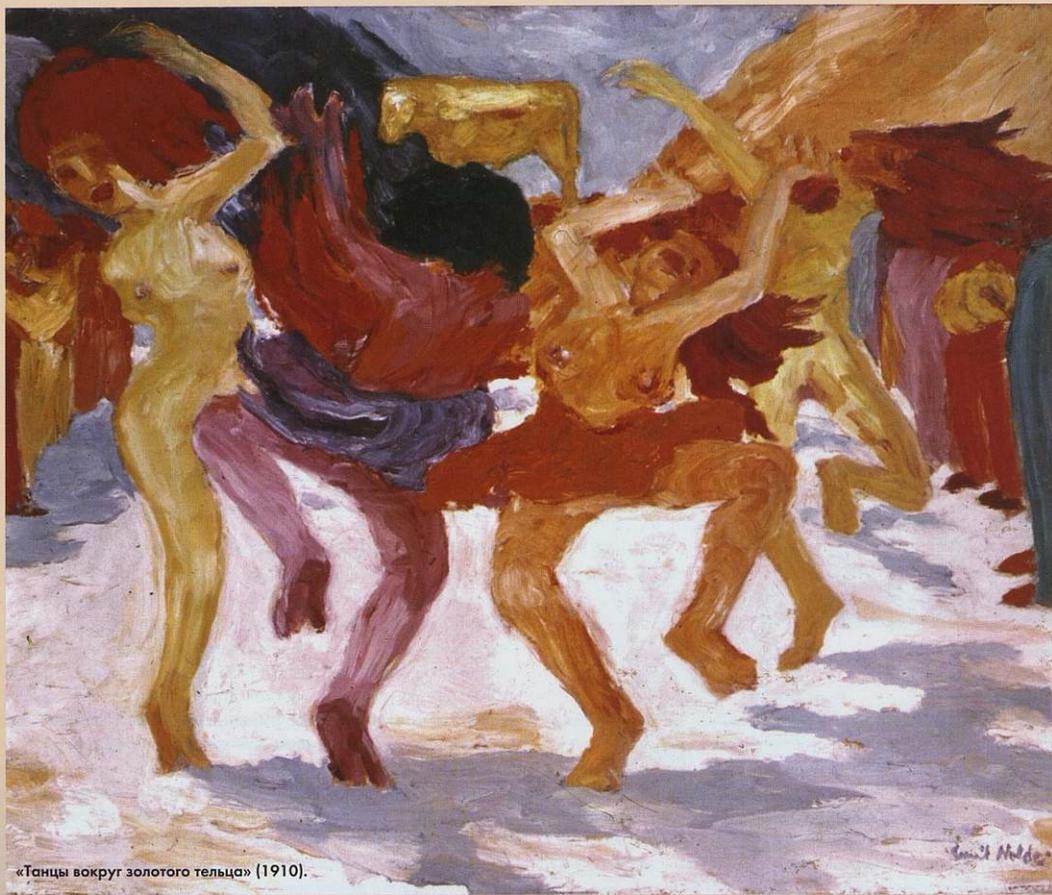
с 1907-го — к литографии. Работы художника, особенно его пейзажи, свидетельствуют о влиянии на его творчество импрессионистов и Ван Гога.

Близкая художнику тема танца отражена и в религиозных, и в светских произведениях. Некоторые работы Нольде посвящены сценам городской жизни. Пишет он и живописные морские пейзажи, к которым Нольде будет возвращаться в течение всей своей жизни. А еще у него есть поразительные цветы, словно пришедшие из сказочного сна. Холодно-гордые фиолетовые ирисы и золотые подсолнухи и другие цветы, есть даже цветочные поляны, буквально затканые цветами, названия которых трудно определить. Они пленительны и заманчивы, кажется, от них исходит нежный, пьянящий аромат.

Эмиль Нольде считал, что в своей живописи он выразитель германского духа. В 1933 году, когда Гитлер пришел к власти, национал-социалистическая студенческая лига Германии назначила художника председателем Объединенных



«Дико танцующие дети» (1909).



«Танцы вокруг золотого тельца» (1910).

школ искусства. И год спустя Нольде вступил в национал-социалистическое рабочее содружество Северной Силезии (позже это «рабочее содружество» волилось в ряды национал-социалистической рабочей партии).

Однако эпоха первоначального энтузиазма ушла, и авангардистов, желающих возглавить революцию в искусстве, сбросили с корабля современности.

Летом 1937 года началась идеологическая кампания против «Entartete Kunst», «Дегенеративного искусства». На выставке «Дегенеративного искусства», открывшейся 20 июля 1937 года в Мюнхене, было представлено 48 картин Нольде.

Затем больше тысячи картин Эмиля Нольде были изъяты из музеев Германии. В 1939 году в нацистских кострах-манифестах горели и картины Нольде. А еще гестапо пристально следило за тем, как художник соблюдает запрет на профессию. Представителям «дегенеративного» искусства было запрещено заниматься порочащей чистое арийское искусство своей «мазней».

Нольде вынужден был оставить Берлин и переселился к Северному морю, где еще в 1927 построил дом-мастерскую в Зебюлле. В этот трудный период он создал множество маленьких акварелей (пейзажей с фигурами), которые называл ненаписанными картинами и в которых дал волю своему воображению. Зебюлле художник почти не покидал и после войны и краха нацизма.

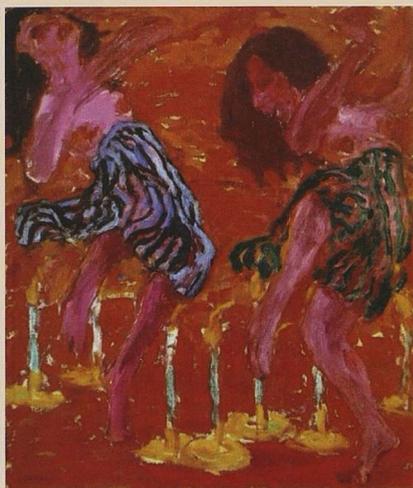
Умер Эмиль Нольде 15 апреля 1956 года в Зебюлле. Дом художника был превращен в музей.

А теперь о танце и Мари Вигман, чье творчество многие годы вдохновляло Нольде.

Будущая танцовщица родилась и выросла в Ганновере в семье преуспевающих коммерсантов. Родители мечтали дать ей хорошее образование, а потом удачно выдать замуж. Но независимую девушку подобная участь не привлекала. В 1910 году случай свел ее с Эмилем Жаком-Далькрозом. Этот швейцарский композитор и педагог, по натуре бывший очень веселым человеком, всегда стремился сделать занятия музыкой живыми и интересными. В результате он разработал систему музыкально-ритмического воспитания (ритмическую гимнастику) — тренировок, способствующих выработке абсолютного слуха и способности к музыкальной импровизации. Специальную школу ритмического воспитания он открыл в немецком Хеллерау, куда в 1911 году и приехала учиться Мари Вигман.

Именно там танцовщица познакомилась с Эмилем Нольде. По его совету Мари отправилась учиться дальше — к создателю свободного танца, «великому экспериментатору» Рудольфу фон Лабану, для которого танцевальная пластика являлась главным. Позже Вигман открыла собственную школу экспрессивного танца (в конце 1930-х гг. она была закрыта нацистами).

Созданный Мари Вигман в золотые 20-е годы свободный экспрессивный танец не был похож ни на классический балет, ни на лиричный танец, ни на восточную экзотику. Вигман освободила тело от условностей и дала волю индивидуальности.



«Танец среди свечей» (1912).



«Танцовщица» (1913).

Мари Вигман и Эмиль Нольде стали близкими друзьями. Вместе с художником и его женой танцовщица часто импровизировала. А затем вдохновленный Нольде изображал ее танец в своих картинах и литографиях.

Танцевальные вариации Эмиля Нольде увлекают своей примитивностью и некоторой карикатурностью. Вот сошлись в непонятном, смешном дуэте «Танцовщица и Арлекин» (1920). Она откинулась всем телом назад, а он упрямо нависает над ней. Оба в невыразимо ядовитых по цвету костюмах. Она вся в лимонных тонах, он — в фиолетово-оранжевых. Есть у Нольде и безымянные танцовщицы, у них нет имени или названия танца, который они исполняют, но зато есть цвет наряда, вынесенный в название картины. Своим стремительным, гибким торсом, рукой отброшенной назад и гордым обликом увлекает «Танцовщица в голубой юбке», или, словно парящая над землей, «Танцовщица в красном». Есть и другие работы, на которых запечатлены танцовщицы в красном, голубом... Есть и «Танцовщицы в зеленых юбках». На фоне

огненного фона они исполняют свой дуэт, словно балансируя на краю пропасти.

Особое впечатление производит картина «Танец среди свечей» (1912). Две розовые женские фигуры в юбках, едва прикрывающих бедра, извиваются между стоящими на красном полу подсвечниками со свечами. Желтые основы подсвечников, золотой огонь свечей и две этих «жрицы» на красном фоне. Они то ли убегают от огня, то ли стремятся ему отдаться.

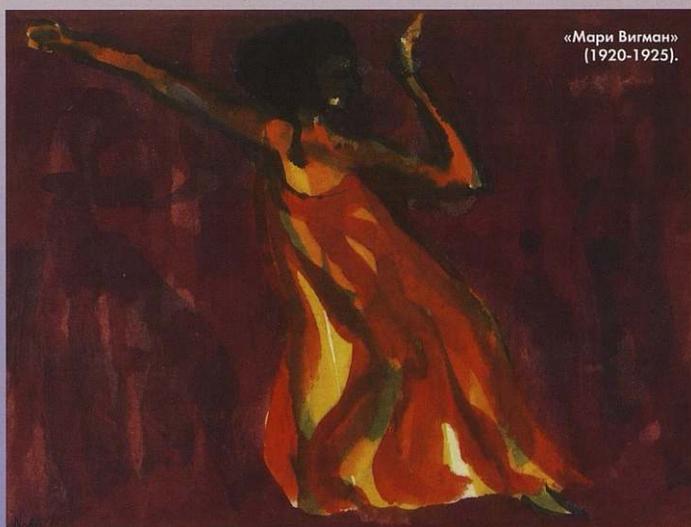
Своим бесстыдным, диким танцем поражает «Танцовщица» (1913). Танцовщица с взметнувшейся черной колпой волос, откинутыми руками, широко расставленными ногами и юбкой, открывающей то, что должно скрываться, бьется в первобытной пляске, выплескивая на зрителя откровенность чувств и желаний.

А вот и «Мари Вигман» (1920-1925). Экстаз, выразительность, экспрессия. Не танец, а пламя, горящее на полотне, в котором сжигает себя танцовщица.

Владимир КОТЫХОВ



Марка, посвященная Мари Вигман



«Мари Вигман» (1920-1925).

К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЛЕОНИДА ЛАВРОВСКОГО

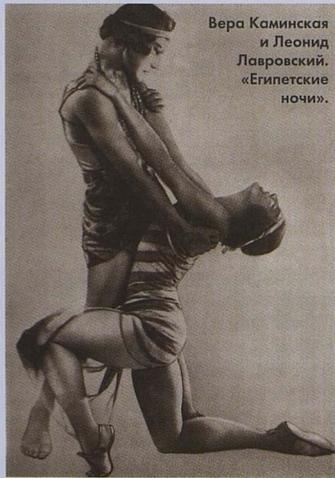


Леонид Михайлович
Лавровский.

Показанный 23 июня на сцене Мариинского театра балет «Ромео и Джульетта» был посвящен создателю спектакля – хореографу Леониду Михайловичу Лавровскому.

Творческий путь Леонида Михайловича начинался на берегах Невы. В Петрограде он постигал азы профессии – учился в Театральном училище, танцевал в спектаклях Театра имени Кирова, участвовал в постановках своего однокашника Георгия Баланчивадзе (бессюжетные опысы которого потом резко критиковал за отсутствие действенности). В Ленинграде в 1920-1930-е годы создавал свои первые балеты – для школы, для Малого оперного театра и искал в них решения средствами танца самых серьезных драматических конфликтов. В Ленинграде в 1940 году он сочинил и свой главный шедевр – «Ромео и Джульетту», вписавший нескромно выдуманную фамилию Лавровский (по рождению хореограф – Иванов) в историю мирового балета. Созданный в сотрудничестве с режиссером Сергеем Радловым и ху-

дожником Петром Вильямсом на гениальную музыку Прокофьева, спектакль отвечал эстетическому «заказу» времени. Большая литература в балете, представленная в духе эрмитажных шедевров шекспировская эпоха, социальный конфликт, борьба любящих новых людей Возрождения с мракобесием средневекового прошлого и танец, подчиненный драматичному сюжету, – всё это вполне соответствовало художественным устремлениям времени. Лавровский насыщал танец действенностью и оправдывал танцевальные сцены с позиций литературного развития сюжета и в других своих постановках, созданных уже позже на посту главного балетмейстера Большого театра в Москве. Однако именно в «Ромео и Джульетте» сложился идеальный сплав завораживающего ощущения эпохи, эмоционального единения танца с музыкой и театральности. Созданный в точном соответствии тексту Шекспира, этот балет-пьеса ставил перед танцовщиками серьезные актерские задачи, и именно ему мир обязан ро-ж-



Вера Каминская
и Леонид
Лавровский.
«Египетские
ночи».



Галина Уланова –
Джульетта.

дением чуда Джульетты Галины Улановой. Лавровский верил в актерское соавторство и ревностно отстаивал необходимость драматической составляющей в балете. И неслучайно спустя годы уйдя с представления своего «Ромео», расстроенный, он написал: «Нет актера – и нет спектакля». Для Лавровского балет был прежде всего театром. И история сохранила имя хореографа как автора спектакля, ставшего воплощением лучших традиций драмбалета. Но время драмбалета прошло, сошли со сцены большинство творений Лавровского, а его «Ромео и Джульетта» в Петербурге, в родном театре хореографа и спектакля, и сегодня остается для артистов высшей школой выразительности и актерского мастерства. А на сценах десятков театров мира живут другие хореографические версии шекспировской трагедии, вдохновленные спектаклем Леонида Лавровского.

Ольга МАКАРОВА
По материалам сайта
Мариинского театра

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ

Михайловский театр совместно с фондами помощи детям-инвалидам «Умка» и «Большая медведица» проводит серию концертов на сцене Эрмитажного театра. Первый концерт, состоявшийся 7 мая, стал настоящим

праздником для маленьких зрителей. На следующем, который пройдет 26 мая, артисты балета Михайловского театра Юлия Каримова, Сабина Япарова, Юлия Зубарева, Виктория Шишкова, Татьяна Мильцева, Иван

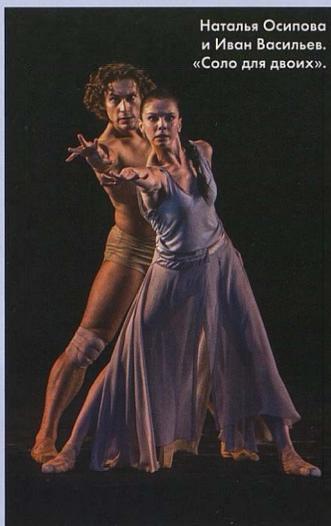
Тараканов, Константин Килинчук, Леонид Кисиль, Павел Виноградов, Андрей Маслобоев исполнят фрагменты из балетов «Арлекинад», «Жизель», «Спящая красавица», «Фея кукол» и «Корсар».

«СОЛО ДЛЯ ДВОИХ»

На сцене Михайловского театра 30 июля впервые в Петербурге была показана программа, раскрывающая новые грани уникального таланта звездных танцовщиков Натальи Осиповой и Ивана Васильева. Сравнительно с первым показом, прошедшим прошлым летом сначала в Калифорнии, а затем в Москве, для петербургской премьеры подготовлена новая версия – «Соло для двоих. Volume 2».

Хореограф Алистер Мариотт, приглашенный продюсером Сергеем Даниляном, поставил для Натальи и Ивана композицию ZEITGEIST на музыку первого скрипичного концерта Филлипа Гласса. Для участия в российской премьере привлечены талантливые молодые артисты Лондонского Королевского балета – Марселино Самбэ, Томаш Мок и Дональд Том. Ранее Алистер Мариотт уже работал с Натальей Осиповой в Лондоне, где для нее и ее партнера по Королевскому балету Эдварда Уотсона поставил балет CONNECTOME.

Иван Васильев, в свою очередь, привлек к проекту молодого российского хореографа и танцовщика Вла-



Наталья Осипова
и Иван Васильев.
«Соло для двоих».

димира Варнаву, который выбрал для своей постановки тему «Моцарт и Сальери». В Петербурге пройдет мировая премьера. Постановщик рассказал, что источником его вдохновения послужила кантата «На выздоровление

Офелии», написанная Моцартом и Сальери в соавторстве в 1785 году. Ивану Васильеву предстоит исполнить роль Моцарта, себе хореограф оставил роль его антагониста.

Третье сочинение в программе вечера осталось неизменным: это постановка Артура Пити на музыку Фрэнка Муна FACADA, признанная самой яркой и зрелищной частью первой версии проекта.

Когда в январе 2015 года Наталье Осиповой вручали премию Британского Круга критиков, роль в этом балете была названа в числе самых выдающихся ее работ. Партнершей Натальи Осиповой и Ивана Васильева в этой постановке выступит еще одна представительница Лондонского Королевского балета – Элизабет МакГориан в роли Женщины в черном. Партию Музыканта, как и на премьере, исполнит сам композитор Фрэнк Мун.

Идут репетиции программы – в Лондоне, Санкт-Петербурге и Москве.

**По материалам сайта Михайловского театра.
Фото предоставлено Михайловским театром**

ЗАХВАТЫВАЮЩЕЕ ЕДИНЕНИЕ



Светлана Захарова
и Сергей Полунин. «Жизель».
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Большой театр представил на редкость удачно сложившийся дуэт: Светлана ЗАХАРОВА – Сергей ПОЛУНИН. Родился он два года назад именно в Большом: прима-балерина заго-

релась идеей включить в программу своего творческого вечера знаменитый балет Ф.Аштона «Маргарита и Арман» и пригласила в партнерши звездного Полунина. Буквально через

полтора месяца эта история имела продолжение. На открытии Московского международного конкурса артистов балета в Большом давали «Жизель»: в заглавной партии – в день своего рождения – выступила Светлана Захарова. То захватывающее единение, которое она пережила на этом спектакле с Сергеем Полуниным, стало отличным подарком и для нее, и для всех присутствовавших в зале. После того представления артисты выступили в этом балете на многих других сценах – в Национальной опере Украины, в Татарском театре оперы и балета, в неаполитанском театре Сан-Карло. И вот они вновь на сцене Большого, 30 июня они станцевали заглавные партии в балете «Жизель».

По материалам сайта Большого театра

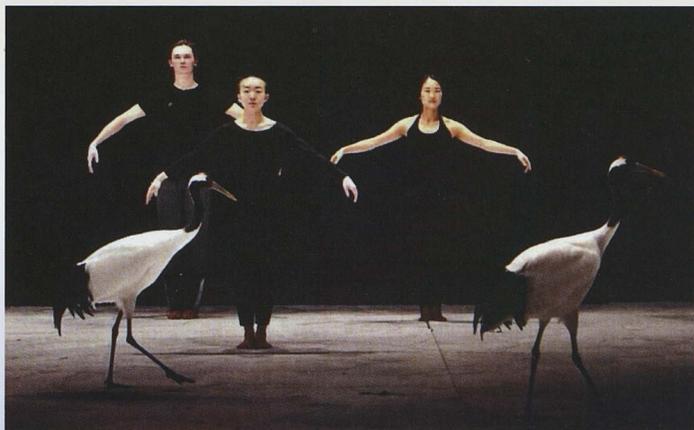
Четыре артиста, шесть журавлей и композитор-саксофонист

В Национальном театре Шайо состоялась премьера спектакля «Свет птицы» («Light Bird»). Автор концепции – Люк Петтон; он же вместе с Марлен Иглезиас-Бреуер сочинил хореографию и поставил спектакль. Под музыку Кзавье Росселля на сцене разворачиваются танцевальные картины с участием четырех артистов, шести журавлей и композитора-саксофониста. Представление завораживает причудливой хореографией и текучими танцами артистов, а также царственным величием и загадочными играми маньчжурских журавлей. На Востоке журавли считаются символом грации и бессмертия.

Люк Петтон занимается танцем 35 лет. В 1985 году Петтон дебютировал как хореограф, а годом позже вместе с Марлен Иглезиас-Бреуер, аргентинской танцовщицей, создал труппу *Coosaédre*, просуществовавшую восемь лет. В 1994 году в Пикардии Петтон основал новую труппу *Le Gueiteur*, с которой работает уже 20 лет, следуя собственному направлению в современном французском танце. Давнее увлечение орнитологией побудило хореографа начать в 2004 году постановку спектаклей, объединяющих на сцене танцовщиков и птиц. В Национальном театре Шайо с большим успехом были показаны две постановки: «Откровения птиц» (2010) с участием ворон, сорок и соек, затем «Лебедь» (2012) – дивертисмент со стаями белых и черных лебедей.

Теперь на сцене парижского театра появился третий спектакль Петтона – «Свет птицы» с участием шести чернобелых журавлей. Они родились в зоопарке Лиона: двум журавлям уже два года, четырем – только год. Нужно сказать, что этих птиц заблаговременно готовили для спектакля. Еще до их рождения над журавлиными яйцами, купленными в Голландии, звучала музыка, а когда птенцы вылупились, с ними регулярно общались танцовщики. Репетиции с исполнителями спектакля проходили в течение пяти последних месяцев. Любопытные, как дети, журавли всё внимательно рассматривали, слушали и тщательно исследовали. Репетиции сблизили артистов и птиц, однако перед началом представления публику попросили не производить резких звуков, не фотографировать и не аплодировать по окончании спектакля, так как журавли очень чувствительны к звукам и свету.

Как только подняли черный занавес, перед зрителями предстала фантасти-



ческая картина; её искусно создали сценограф Патрик Бушен и режиссер по свету Филипп Бертоме. Под мелодичный гул сумрачной сцена неожиданно начала «дышать», напоминая океан интеллекта на планете Солярис, показанный в фильме Андрея Тарковского (1972). Светлый сценический ковер плавно и таинственно вздувался и опускался, на нем живописно растекались потоки призрачного света. В этом потустороннем мире возникла изысканная танцовщица Сун-А Ли. Её образные позы, полетные движения и трепетные жесты напоминали птицу. В музыкальном потоке слышались птичьи трели, утверждая изысканную гармонию и таинство. С появлением Юры Парк на сцене сложился интересный, как бы птичий дуэт: две девушки, несмотря на разный темперамент и манеру танца, дополняли друг друга и демонстрировали свое высокое исполнительское мастерство. Затем на сцену вышли мужчины: танцовщик Жиль Ноэль, композитор-саксофонист Кзавье Росселль и сам Люк Пет-

тон. Под мелодичное соло саксофона и прекрасно оркестрованную музыку в этом, как бы виртуальном, мире мягко струились два независимых дуэта. Они пленяли текучей пластикой и оригинальными связками. Танцы обретали особую магию и экспрессию благодаря «дыханию» сцены и её живому освещению.

Но вот открыли боковой проход, и на сцену шумно выбежали четыре молодых журавля. Ощувив большое сценическое пространство, они взволнованно бегали, подпрыгивали и взлетали, но постепенно успокоились и стали осваивать новую для них сцену. Не обращая внимания на танцующих артистов, птицы гордо прогуливались и внимательно присматривались к полупрозрачной сетке-заставке, отделявшей освещенную сцену от темного зрительного зала. Некоторые птицы пытались клевать сетку, стараясь проделать в ней дыру, возможно, для прохода в не известное для них пространство. Но птицам мешал саксофонист. Превосходно

играв на разных инструментах, он медленно прохаживался вдоль сетки-заставки, и птицам приходилось отступать от нее. Правда, от обиды они порой умудрялись клонуть музыканта то в боковую ступу, то в блестящий инструмент. Ранее такого никогда не случалось. Видимо, на премьере спектакля сказывалась повышенная нервность журавлей, впервые ощутивших живое дыхание сотен зрителей в театральном зале.

Артисты непрерывно танцевали и периодически общались с журавлями, увлекая их в разные игры. В частности, журавли, словно птенцы, забавно подсакивали, стараясь сорвать вибрирующие листочки с веток бамбука, с которыми артисты проделывали плавные движения. Птицы одержимо бегали за Люком, который раскручивал пинцетом, как бы клювом, мягкие жгуты, похожие на дождевых червей. В неспешном потоке танцевальных номеров журавли имели привилегированное положение. Их птицы импровизации и непредсказуемые композиции органично вписывались в хореографическое действо. Взволнованные всплохи и элегантные подскоки журавлей напоминали их грациозные сводные танцы и возрождали дивные восточные гравюры.

Игры и танцы, обиды и забавы происходят на сцене согласно авторской концепции и драматургии, суть которой Петтон выразил так: «В этой постановке должен состояться диалог между меланхолией и радостью, но не в противопоставлении, а в качестве основы бытия». Отрешенное танцевальное действие развивается умиротворенно и загадочно. Хореографию составляют разнообразные соло, дуэты, трио и квартеты. Текучие, мягкие импровизации происходят в полном соответствии с прекрасной музыкой и утонченной эстетикой культуры Востока. Танцевальная лексика весьма специфическая: главным образом, это всплески рук и прогибы тела, напоминающие движения журавлей. Многочисленные номера часто происходят на одном месте. Это позволяет птицам свободно перемещаться по всей сцене. Иногда артисты делают простые подскоки и небольшие пробежки, что согласуется не только с ритмичными пассажами музыки, но и с динамичным поведением журавлей.

На сцене птицы держатся независимо и проявляют живой интерес к появлению разных аксессуаров. Среди них – большое полотно белой вуали. Два артиста его проносят над сценой, над головами журавлей, и те удивительно на это реагируют: птицы замирают, как бы замороженные таинством пролетающей над ними вуали, видимо, при-

нимая её за диковинную птицу. Танцующие артисты тоже участвуют в этой игре: когда вуаль зависает над ними, дуэт замирает в причудливых акробатических позах.

После того как годовалые журавли покинули сцену, танцевальное действие приобрело более оживленный характер. На сценическом ковре возникли световые узоры; медленно двигаясь по их лабиринтам, саксофонист стал играть восточные мелодии. На опустевшей сцене появился Жиль. Под индийские танцевальные ритмы он блистательно исполнил сложнейшее соло с обилием эффектных прыжков и акробатических трюков, как бы имитирующих стремительные взлеты и воздушные кувыркания резвых журавлей. Монолог техничного танцовщика пленял новаторской лексикой и яркой экспрессией. Затем Сун-А показала изумительную импровизацию, чаруя красотой и грацией движений. Соло переросло в дуэт: девушки виртуозно сплетали танцевальные кружева и пластические композиции. Музыка, сопровождавшая танцы, впечатляла изысканными гармониями и светлыми мелодиями солирующего саксофона. С появлением Жили возникло оригинальное трио: широкие, синхронные жесты исполнителей, их молитвенные поклоны придавали танцу характер восточного ритуала, ритмику которого акцентировали барабанные звуки. Затем две танцовщицы устроили магическое шествие: как священные реликвии, они несли на головах длинные шести бамбука. В этом символическом шествии, загадочных импровизациях квартета артистов и таинственно звучащей музыке ощущалось дыхание мистики и вечности.

Но вот на сцене появились два журавля. Несмотря на свой двухлетний возраст, они поначалу также беспокой-

но бегали, подсакивали и взлетали, как их предшественники, годовалые журавли. Чтобы успокоить птиц, Люк предложил им незатейливую игру с веткой бамбука: трепет листьев увлек журавлей, и они обрели нормальное поведение. Затем Люк показал два очаровательных номера. Вначале он медленно перемещался по сцене и тянул за собой длинную белую ткань, напоминающая матadora с мулетой. Периодически он замирал, и журавли забегали на ткань, чтобы чем-нибудь поживиться. Когда же Люк возобновлял движение и вновь тянул ткань, находящиеся на ней птицы картинно скользили по сцене с гордо поднятой головой. Затем Люк лег и накрылся тканью, как бы имитируя свою смерть. Журавль тут же стал клевать тело под «саванном», чтобы оживить человека, ставшего другом. В финале Люк устроил игры с белыми перьями. Сидя на сцене, он подбрасывал перья и дул на них, а журавли старались их поймать, демонстрируя свою завидную ловкость.

Когда же птицы удалились, на сцене вновь воцарились танцы, но вскоре они угасли в затихающих звуках музыки. В глубокой тишине опустили занавес, а когда его подняли для поклонов, в зале возникли осторожные аплодисменты, но постепенно они разрастались и стали овациями. Публика горячо приветствовала исполнителей захватывающего спектакля. Еще раз назовем их имена: это танцовщицы Сун-А Ли и Юра Парк, выпускницы Корейского Национального университета культуры в Сеуле; одаренный французский танцовщик Жиль Ноэль, выдающийся хореограф Люк Петтон и талантливый композитор-саксофонист Кзавье Росселль.

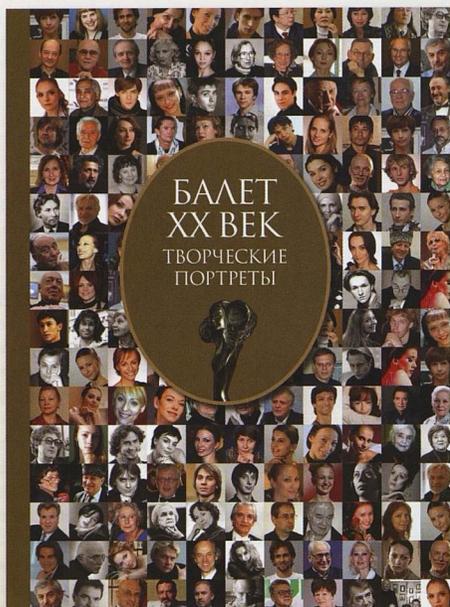
Виктор ИГНАТОВ

Сцены из спектакля «Свет птиц».

Photo by Alain Julien, Virginie Pontisso

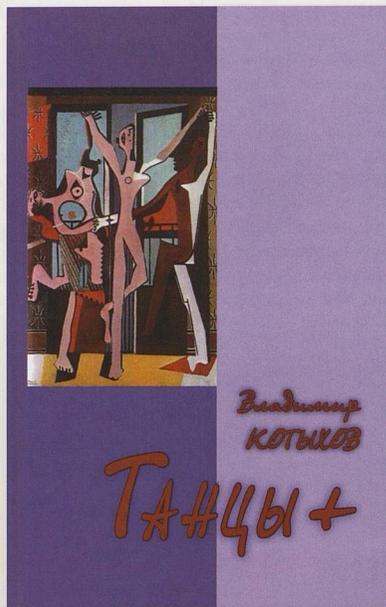


ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:



Книга-альбом «Балет XX век.
Лауреаты приза «Душа танца».
Творческие портреты» –

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



В сборнике эссе
Владимира КОТЫХОВА
«ТАНЦЫ+»

рассказывается об артистах балета и о том союзе, что связывает танец и поэзию, танец и изобразительное искусство, танец и кинематограф. Здесь можно найти много неожиданного и интересного. Интересно, узнать о романе, что случился у балета и Высокой моды. А также о том, как танец и его выдающиеся представители вдохновляли прославленных парфюмеров на создание знаменитых ароматов. Танец и фарфор, танец и ювелирное искусство, танец и филателия – эти темы также отражены в сборнике. А кинематограф? Здесь только 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**



ЗВОНКА УЖЕ НЕ БУДЕТ

Профессор, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств, автор книг и учебников – всё это о ней, Надежде Алексеевне Вихревой – педагоге-методисте Московской государственной академии хореографии. Ведущая солистка Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко – тоже о ней. А когда не стало в одночасье, то потеря удивительного человека, друга, одноклассницы. А главное – матери, бабушки, сестры – любимого Человека.

С детства Надя отличалась двумя важнейшими качествами – природной талантливостью и старательностью, доведенной до максимума. Она буквально «вгрызалась» в изучаемое, будь то дисциплины искусства или математика, задавая бесконечные вопросы педагогам, трудилась сама. И успех приходил – заслуженный и убедительный. Хотя целью своей она специально достижения не ставила. Натура цельная, разносторонняя, Надежда стремилась быть человеком образованным, нужным в деле, которое стало её жизнью – искусстве балета.

Закончив хореографическое училище в Москве, она стажировалась в Ленинграде. Танцуя на сцене Театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, много ездила. В то же время окончила театроведческий факультет ГИТИСа, собрала досконально материалы по истории балета своего театра.

Когда мне довелось создать лабораторию по записи танца при СТД, я первым делом позвала принять в ней участие Вихреву. И здесь способности и дерзания сделали её лидером и едва ли не лучшим знатоком нового явления.

Начав преподавать, Надежда Алексеевна овладела глубокими познаниями самой методики классического танца. Издавая книги, работая над статьями, диссертацией, проявила себя как истинный ученый.

Мало кто из артисток балета имеет двух детей – сына и дочь.

Многосторонний, целенаправленный образ Надежды Алексеевны Вихревой встает передо мной рядом с теплым женским внимательным образом подруги детства.

Мы звонили друг другу в течение более 60 лет 18 апреля в день её рождения и 11 июня – в день моего, где бы мы ни были и как бы близко ни общались. В этот мой день уже звонка не будет. Не будет и тех новых работ, что задуманы и начаты.

Тяжело и больно, но спасибо за все годы.

Родным и близким самые глубокие соболезнования.

Друзьям, коллегам хранить память в сердце и делах в знак уважения к Человеку, достойно прожившему свою жизнь, – Надежде Алексеевне Вихревой.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Pas de deux, дуэты и концерты

Как традиционно выстраиваются концертные программы под названием «Вечер балета»?

Чаще всего так: приглашаются артисты разных театров и исполняются pas de deux из балетов классического наследия и дуэты, поставленные современными хореографами. Второе – это дуэты из спектаклей или специальные концертные номера.

На сцене двое, двое и двое, что само по себе создает атмосферу «стоячего» ритма, не дающего концертной программе возможность иметь стройную драматургию.

Но наша забота не об ограниченных возможностях режиссуры концерта. Нас волнует само восприятие этих составляющих концерта.

Вопрос первый: pas de deux из балетов классического наследия.

Как правило, pas de deux само по себе имеет законченную форму: выход (*entréе*), собственно дуэт (*adagio*), поочередные вариации героев (мужская и женская) и кода (*coda*): два коротких соло и общий финал.

В спектакле pas de deux несет на себе задачу кульминационных моментов в общении героев – главные узловые моменты их развивающихся взаимоотношений. Это очень важная составляющая всей драматургии спектакля. Таким образом, с одной стороны, собственная структура pas de deux позволяет быть вынутой из спектакля и быть понятой в концертном исполнении, с другой – многолетняя эксплуатация этих фрагментов вне контекста спектакля постепенно выхолостила их ролевую значимость в самих балетах.

Особенно «постарались» в этом процессе конкурсные показы, где задача соревнования, включения сложных элементов – трюков – лишает часто атмосферу общения двух героев, заменяя собой глубокую эмоционально-содержательную значимость хореографического текста.

Затем, возвращаясь в спектакль, в его драматургическую канву, pas de deux перестали выполнять свою функцию, внося дивертиментный дух в целостную композицию авторов балета – хореографа и композитора.

Этот «грех» сегодня значительно обеднил балеты классического наследия, их природу и духовную силу.

Но в концертных программах pas de deux имеет неизменный успех и понимание происходящего у зрителей.

Другое дело дуэты как часть спектаклей современных хореографов. Всеми узами связанные с действием спектакля и производящие эмоционально яркое впечатление в ходе балета, попав в условия концерта, дуэты подчас остаются непонятыми, вырванные из контекста драматургии, так как сами по себе они не имеют законченной формы.

Очень обидно, когда знаешь, как звучал дуэт внутри спектакля, на концерте он становится схемой, не знающий спектакль видит лишь изобразительную сторону (разгадывает этот кроссворд) и не получает эмоционального достойного восприятия.

Неслучайно многие хореографы разрешают показ в концерте фрагмента в виде сцены, которая включает этот дуэт (к примеру, «Манон» или «Онегин» Крэнко).

И лишь специально поставленные концертные номера живут своей «подлинной» жизнью на подмостках концертных программ.

«Нормальной» – в данном случае означает соответствующей замыслу хореографа и доступной адекватному восприятию зрителями.

Конечно, скороспелость сбора концертных программ, идущие от этого ограничения в репетиционном времени, невозможность найти световое и сценическое оформление сказываются на всех трех вариантах составляющих концертные действия.

Но знание профессионально грамотной работы с репертуаром, возможно, в какой-то степени озадачит тех, от кого зависит отнюдь не высокий на наше время уровень концертов под названием «Вечер балета».

А может быть, кто-то и задумается как о самой живой классике, так и о том, как рекламируются её достоинства при включении в концертную атмосферу.

Наш зритель достоин видеть лучшее в лучшем исполнении, чтобы не разочароваться в золотом фонде русского классического танца.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

HARLEQUIN

Мировой лидер – производитель
сценических покрытий для
танцев и балета.



БОГАТЕЙШИЙ ВЫБОР КОЛЛЕКЦИЙ

На протяжении вот уже более 30-летнего сотрудничества с ведущими театрами всего мира компания Harlequin получила заслуженное признание профессионалов. В своих разработках мы учитываем постоянно меняющиеся требования, предъявляемые и танцовщиками и инженерами к нашей продукции, предлагая максимально **надёжные безопасные и комфортные** решения. Приглашаем Вас по достоинству оценить преимущества покрытий для сцены мирового лидера - компании Harlequin.

Брошюры и образцы ☎ 00352 46 44 22

Harlequin Europe S.A 29 rue Notre-Dame L-2240 Luxembourg
T 00 352 46 44 22 F 00 352 46 44 40 – www.harlequinfloors.com

HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®



LUXEMBOURG | LONDON | LOS ANGELES | PHILADELPHIA | FORT WORTH | SYDNEY

Grishko®

www.grishko.ru

www.facebook.com/grishko.rus



Bolskoi Stars

exclusive collection

МОСКВА: Смоленская площадь, д. 3, ТДК «Смоленский Пассаж», 3-й Крутицкий пер., д. 11, ул. Тверская, д. 12, стр. 7, подъезд 10
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ: ул. Гороховая, д. 30