



сентябрь-октябрь  
№5 (194) 2015

# БАЛЕТ BALLET

Р. С. Стручкова.  
К 90-летию  
со дня рождения

Премьеры

Что ждать  
от нового сезона

Панорама



# Свет этой звезды БУДЕТ СВЕТИТЬ ВЕЧНО

В этом году выдающейся балерине, педагогу и первому главному редактору журнала, который в год своего основания и за всё время существования СССР назывался «Советский балет», Раисе Степановне СТРУЧКОВОЙ (1925–2005) исполнилось бы 90 лет. И мы, как всегда после ухода Раисы Степановны из жизни, вспоминаем о ней в эти дни на страницах журнала. О ней говорят ее звёздные ученики, коллеги по театру и Российской академии театрального искусства, где Раиса Степановна была художественным руководителем кафедры хореографии.



Мирандолина.



Одиллия. «Лебединое озеро».



С. А. Лапури.  
«Вальс Мошковского».



Жизель.



Продолжение материала на стр. 4-8



Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал  
№5 (194)  
СЕНТЯБРЬ – ОКТЯБРЬ 2015  
выходит шесть раз в год

# БАЛЕТ

# BALLET

## ПАМЯТЬ

1, 4



Свет этой звезды  
будет светить вечно.  
**Р. С. Стручкова.**  
К 90-летию со дня  
рождения

## ЮБИЛЕЙ

10 **Л. Деменёва.** Ровесник победы.  
Пермский хореографический колледж



## ФЕСТИВАЛИ



18 XII Международный театральный  
фестиваль имени А.П. Чехова.  
Рассказывает Генеральный директор  
фестиваля **Валерий ШАДРИН**

## ВПЕЧАТЛЕНИЯ

19 Наши корреспонденты о танцевальной  
программе Чеховского фестиваля

## ПРЕМЬЕРЫ

24



**В. Котыхов.**  
Что это за  
призраки  
в ночи?

**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.КЛЕОНОВА  
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.БАКИМОВ  
С.РБОБРОВ  
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.ГУРИН  
С.А.УСАНОВ

26 **Р. Володченков.**  
Самарская серенада

## КАФЕДРА

28 **О. Жесткова.** Мимическая роль  
Лиз Нобле в опере  
«Немая из Портичи»

32 **П. Зверева.** Балет «Петя и Волк» –  
Хореографическое воплощение  
симфонической сказки

## МЕЖДУНАРОДНАЯ ФЕДЕРАЦИЯ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

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

## ИТОГИ И ПЛАНЫ

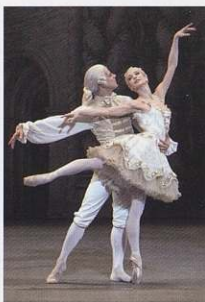
## ПАНОРАМА

42



**В. Котыхов.**  
Соло на троих

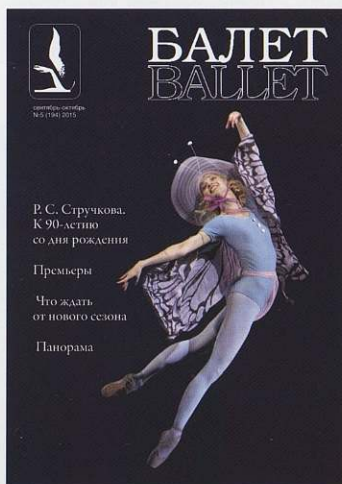
44



**Н. Аловерт.**  
В Нью-Йорке  
показали скелет  
Петипа

## POST SCRIPTUM

48 **В. Уральская.**  
Гастроли и их роли



На первой странице  
обложки:

*Наталья Сомова  
в образе бабочки.  
«Концерт»  
(хореография  
Дж.Роббинса,  
Государственный  
академический  
музыкальный  
театр Имени  
К.С.Станиславского  
и Вл.И.Немировича-  
Данченко).  
Фото Игоря  
ЗАХАРКИНА*

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

**Редакция:**  
О.ГАЛЕКСА  
В.В.НАУМОВА  
В.И.ПАЧЕС  
Т.И.РОМАНЧУКОВА  
М.М.ЩЕРБАКОВА

**Корректор:**  
М.Ю.ОРЕХОВА

**Технический редактор:**  
Э.И.ВАСИЛЬЕВА

Художественное оформление  
и предпочтательная подготовка:  
Е.В.ЗИНОВЬЕВА

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:**

«Подольская фабрика  
офсетной печати»  
Адрес: 142100, Московская  
область, г. Подольск,  
Революционный проспект, д. 80/42

Тираж 2500 экз. Заказ 21464

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

## Нина АНАНИАШВИЛИ

Провидение одарило меня выдающимися наставниками. Прошло немало времени с тех пор, как мой школьный педагог Наталья Викторовна Золотова, человек блестящего умения и почти всеобъемлющих знаний в балете, вручила мою судьбу великой русской балерине Раисе Степановне Стручковой.

С того памятного дня мы вместе. С того памятного дня я не перестаю восхищаться Раисой Степановной. Я легко могу часами говорить о ней, но никакие слова не выразят и не объяснят моих чувств. Столько лет уже вместе, столько пережито – и хорошего, и не очень... Время крепко связало нас – мы стали близкими людьми, мы стали семьей.

Я возвращаюсь в такой родной (иногда!) Большой театр – из Нью-Йорка, Токио, Лондона, Копенгагена – и первым делом, едва распаковав чемоданы, мчусь в театр, на репетицию к Раисе Степановне, слушать, слышать, делать роли, соглашаться, а то и спорить с ней.

Она – огромная и очень красивая часть моей жизни.

С какой жалостью смотрела я на «гонимых», которые в начале моей службы в Большом повадились время от времени прибегать ко мне и, вспотев от усердия, рассказывать, почему надо срочно уйти от Стручковой к другому педагогу! У другого педагога, мол, связи с руководством театра, и он быстро придаст нужный импульс твоей карьере. Как таким людям доходчиво объяснить разницу между «нужным импульсом» и семьей?

Я и не объясняла.

Наша первая встреча состоялась, когда я еще была ученицей и готовилась станцевать вариацию «Утро» в школьном спектакле «Коппелия». Перед одной из репетиций Наталья Викторовна сказала мне: «К нам приходит Раиса Степановна. Будет смотреть спектакль и тебя в том числе. Ты уж постарайся».

Застать балерину Стручкову на сцене, к моему огромному сожалению, мне не довелось. Но почти все записи её знаменитых спектаклей видела: и нежную, по-детски чистую «Золушку», и необузданную, дерзкую вакханку из «Вальпургиевой ночи», и блистательную Китри в дуэте с гениальным Михаилом Леонидовичем Лавровским.

Конечно же, холодная пленка не может передать дыхание живого спектакля. На ней сохранена лишь ничтожно малая часть долгой и счастливой сценической жизни Раисы Степановны. И тем не менее она помогает увидеть все грани её Таланта, понять, почему её так обожали. Навсегда запомнились слова К.Криспа, старейшины корпуса английских балетных критиков, который в ностальгическом приступе однажды сказал мне: «Когда на сцену выходила Стручкова, когда она танцевала, создавалась иллюзия, что со сцены в зал идет какой-то теплый свет. Она умела сказать каждому зрителю что-то очень важное лично ему. Неповторимая и безупречная».

И вот она у нас в школе: невысокая стройная женщина с королевской осанкой, в свободном розовом платье. Обратила я внимание и на её красивые ноги в черных туфлях. Но больше всего меня поразили глаза: глубокие, синие-синие в обрамлении черных ресниц.

Как в тот день станцевала – не помню, поскольку ужасно волновалась. Видимо, всё-таки приглянулась Раисе Степановне, потому что позже, когда я уже училась в выпускном классе, мне Наталья Викторовна сообщила: «Тебя взяла к себе Стручкова». А это значило, что я буду репетировать с Раисой Степановной, работать с ней каждый день, входить в репертуар, готовить новые партии. Какое счастье!

Как начиналось наше содружество?

Поначалу мы встречались в студии не часто. У меня еще не

было больших ролей, и Раиса Степановна без спешки готовила со мной вариации, дуэты и па де де. «Надо набрать концертный репертуар», – говорила она. А я торопилась. Мне казалось, что я страшно отстала. Теперь-то понимаю – педагог подводил меня к главным партиям, помогал мне постигать стиль, смысл и музыку репертуарных спектаклей. Раиса Степановна проходила со мной подготовительный курс к профессии.

Первой нашей большой партией стала Одетта-Одиллия в «Лебедином». Говорю «нашей», потому что она действительно была нашей общей работой.

Я внимательно слушала предложения Раисы Степановны и старалась выполнять их с предельной добросовестностью. А она требовала от меня безукоризненного, точного до мельчайших деталей прочтения великого текста Петипа и Иванова. Не допускала ни одной проходной позы, ни одного пустого жеста, ни одного не согретого эмоцией движения. Мало кто, увы, может так учить сегодня...

Еще одно уникальное качество моего педагога открыла я в то время – потрясающую музыкальность. Раиса Степановна не просто обладала способностью слышать музыку, она не просто наделена исключительной музыкальной памятью – она ощущает музыку каждой клеточкой своего тела, как камертон чувствует любую неточность, любое несоответствие движения и музыки.

Потом были другие роли, другие новые для меня спектакли – Китри, Раймонда, Жизель, Мари, Аврора, Джульетта, Никия, Сильфида, Аспичия, главные партии в балетах Баланчина, Фокина, Эштана, Макмиллана, Стивенсона. Многие из них я, что называется, от и до готовила с Раисой Степановной, другие – по причине значительной удаленности от Москвы – с другими педагогами. Но постоянно звонила ей, советовалась. Так что нет в моем репертуаре роли, в которой не было бы частицы моей любимой Раисы Степановны.

Не забуду, как она поехала первый раз со мной в мой родной Тбилиси. Мне там предстояло опять же первое выступление в качестве балерины Большого театра в «Дон Кихоте». Редакция, которую я не знала, непривычный партнер, дирижер, никогда мне не игравший, – всё это душевному спокойствию отнюдь не способствовало. И Раиса Степановна решила не оставлять меня одну. Работали много. Накануне спектакля, перед сном, мы подошли к окну, чтобы полюбоваться огромным звёздам на тбилисском небе. Видимо, под впечатлением открывшейся нам красоты она заговорила о жизни, о своих чувствах, о любви. Я слушала как завороженная. Какие красивые романсы она пела в тот вечер, какие чудесные стихи читала! И Китри с тех пор стала мне видиться по-иному, более поэтической.

Попрошу, однако, не заблуждаться. С ней не очень-то легко. Мне в том числе. Требовательность Раисы Степановны не знает границ: неуважение к профессии, небрежность, несоблюдение своих обязательств, нанесение «увечий» хореографическому тексту нашей классики, отсутствие вкуса, исчезновение стилистических различий между ролями и спектаклями – всё, что, к несчастью, стало приметой балетного театра сегодня, выводит её из себя. И тогда она называет вещи своими именами, нередко повергая людей, не подозревающих, к каким «зияющим высотам» катится русский балет, в нервный стресс. Расслабиться, почивать на лаврах, удовлетвориться достигнутым, облегчить жизнь Раиса Степановна не позволяет ни себе, ни нам. В театр приходять для работы – вот святое правило. Каждый волен рыдать у себя дома над разбитой балетной судьбой, но колья пришел в зал, изволь работать, а не тратить попусту свое и чужое время. При этом трудно найти в нашем вообще-то жестоком искусстве человека, столь доброго, неравнодушного, преданно любящего свой театр, свою труппу и своих учениц.

Удивительно, как Раиса Степановна умеет создать рабочую атмосферу. Иногда самым неожиданным способом. Помню,

мы с Алексеем Фадеевым готовились к очередному спектаклю – «Ромео и Джульетте» Леонида Лавровского. Настроения не было, всё буквально валилось из рук, указания наших педагогов проходили сквозь уши и терялись в пространстве. Уставшие от бесполезных уговоров Стручкова и Николай Фадеечев вдруг взяли и станцевали для нас, неразумных, «Балкон» полностью! Для начала мы потеряли дар речи. Потом испытали восторг и поняли, что значит выражение «неувядающее искусство». Думаю, что и без комментариев ясно, с каким рвением после всего этого мы бросились репетировать.

Тот дуэт, кстати, ни я, ни Алексей не забудем никогда.

Время бежит. Сегодня я прихожу к Раисе Степановне в зал уже не вчерашней школьницей. И она, со своей стороны, видит во мне не начинающую танцовщицу, а коллегу, за спиной которой годы сценической жизни, четыре десятка ролей, километры гастрольных поездок.

Теперь наши репетиции – сотворчество. Обсуждаем, спорим, стараемся доказать друг другу свою правоту, свою точку зрения. Раиса Степановна очень внимательна к тому, что предлагаю я: одно принимает сразу и безоговорочно, другое – после уговоров, а иное отвергает, правда, всегда тщательно аргументировав свою позицию. И почти каждый раз я соглашаюсь, потому что очень мало людей, которые подобно Раисе Степановне знали бы как выстраивать драматургию роли, как помогать преодолеть все технические трудности. Когда репетиция удаётся, когда ученица понимает её – она счастлива. «Ты сегодня хорошо репетировала» – эти слова – высшая похвала для тех, кто работает со Стручковой. Потому, наверное, у её подопечных партия всегда безупречно отделана.

После стольких лет с Раисой Степановной я убедилась, что педагог не просто человек, который знает больше тебя. Педагог – особая порода, особая психология, особое мышление, особый взгляд на театр. Особая ответственность – педагог должен уметь вместить в себя все радости и горечи, все удачи и неудачи своих учеников. Награда за такую ношу – возможность продолжаться в их спектаклях. Раиса Степановна родилась педагогом.

Русский балет силен преемственностью поколений, связью времен, продолжением и развитием традиций. Раиса Степановна – продолжение традиции великой Елизаветы Павловны Гердт.

Легендарная балерина и педагог оставляла глубокий след в памяти людей, которые знали её. Джордж Баланчин неоднократно вспоминал, что полюбил ненавистный балет только после того, как маленьким мальчиком подсмотрел в замочную скважину Екатерину Гердт, Ольгу Преображенскую и Тамару Карсавину в классе. Если один-единственный класс так повлиял на будущего классика, что должна была чувствовать Раиса Степановна, которая с юных лет имела счастье находиться рядом с Гердт?

Безвозвратно ушел в прошлое XX век. Историки еще долго будут биться в ожесточенных баталиях по поводу его итогов. Но в одном они сойдутся быстро: Россия в том веке щедро одарила мир созвездием великих балерин.

Среди них свое особое место занимает Раиса Степановна Стручкова.

*Из книги Г.Беляевой-Челомбитько «Раиса Стручкова»  
(«Редакция журнала «Балет»)*



Фадетта с А.Лапаури (Андрэ)  
в балете «Фадетта».

## Евгений ВАЛУКИН

Прошло время, боль утраты зарубцевалась, осталась теплота от света этой удивительно красивой женщины. Раиса Степановна Стручкова одна из самых красивых балерин русского театра. Сколько мягкости и грации в каждом движении, она не танцевала, она жила танцем, она им говорила, смеялась и плакала.

Любимая ученица Елизаветы Павловны Герд излучала что-то необъяснимое и неповторимое. Эта ее особенность ярко проявилась еще в детстве во время учебы в школе, где рядом были и бесстрашно строптивая Майя Плисецкая, и умная Виолетта Бовт, а Елизавету Павловну притягивали широко распахнутые глаза. «Стручок» – так называла она свою ученицу. Если вдуматься – целая эпоха, преемственность традиций, смена поколений, а балет – русский и балерина русская, которая горит, как свеча, согревает вокруг себя многих, зажигает другие свечи и указывает своим светом дорогу людям. Вокруг нее были известные конструкторы, ученые, академики, художники. Сергей Прокофьев был восхищен, когда юная девушка чисто-чисто пропела ему музыку «Ромео». Круг ее интересов был безграничен, что способствовало формированию личности интеллектуальной и цельной, поэтому каждая партия, станцованная на сцене Большого театра, была значимой по форме и внутреннему содержанию, наполненному личностными устремлениями балерины.

ГИТИС стал одним из жизненных этапов Раисы Степановны. Здесь она училась,

преподавала (вела курсы педагогов-балетмейстеров), была художественным руководителем балетмейстерского факультета. Ее уроки – откровение творчества, бескомпромиссность профессии и абсолютная школа без размытости, приблизительности. Строгость в сочетании с всеобъемлющей женственностью. Вот она эта мягкость и естественность, эта красивая правильная



Мария. «Бахчисарайский фонтан».

литературная речь истинного классического танца, переданная ей Елизаветой Павловной и так легко нашедшая отклик в индивидуальности Раисы Степановны. Как важен показ педагога! Сидеть на стуле хорошо, разводить руками нехлопо, выйти же на середину зала и показать позу так, чтобы ученики ее почувствовали, могут даже не все крупнейшие артисты. Стручкова могла. Ее показ был непревзойденным и как вспышка молнии озарял большой балетный зал в старом Московском хореографическом училище, где сегодня находится кафедра хореографии ГИТИС.

Гипнотическая сила этой женщины не поддавалась объяснению. А как можно объяснить необъяснимое? Бесполезное это занятие...

Идет репетиция в театре (я случайно оказался в зале). Балерина капризничает, ссылается на плохое самочувствие. Раиса Степановна понимающе сокрушается и предлагает пройти трудную вариацию в полноты, определить важнейшие точки, скорректировать ракурсы. Постепенно, без нажима, по мере внутренней динамики своей подопечной Стручкова усложняет задачи, которые с готовностью и желанием решаются исполнительницей. Далее было чудо. Балерина прошла несколько раз всю вариацию в полную ногу и довольная, с улыбкой от похвалы педагога, стала рассказывать о чем-то очень важном для нее в этой партии. Я был по-

трясен и очень многое для себя понял. У Стручковой была собственная методика преподавания, разработанная на основе уроков, занятий, репетиций, бесед и переписки с Елизаветой Павловной. Причем методика не только техническая, но и психологическая. Она чувствовала своих учениц, каждую в отдельности, понимала их психологические индивидуальности, корректировала уроки ситуационно. Высший педагогический пилотаж! Как жаль, что Раиса Степановна не вела записей и не оставила нам этого уникального профессионального богатства.

А что нам осталось от Раисы Степановны Стручковой? Память? Безусловно, но приходят новые поколения артистов, и уже в Большом молодежь не знает о ней ничего. Но знают астрономы всего мира. Одной из далеких планет, открытой отечественными учеными, присвоено ее имя. И свет этой звезды будет светить вечно.

В архиве Раисы Стручковой хранится письмо Юрия БАХРУШИНА, написанное в день дебюта в балете «Золушка» и словно напущившее артистку в «большое плавание»: «Дорогая моя Раечка! Сердечно поздравляю тебя со знаменательным и волнительным днем в твоей жизни, когда ты впервые в ответственной роли выступаешь на священных подмостках Большого театра. Из темных кулис на величественную сцену на тебя сегодня будут взирать великие тени прошлого – Санковская, Андриянова, Фанни Эльслер, Черрито, Цукки, Гейтен, Рославлева, Анна Павлова, некогда с тем же трепетом в первый раз танцевавшие перед Москвой. Верно, но один встретит благосклонной улыбкой твои первые шаги, и из их молчаливых уст неслышно раздастся греческое слово «dkgiog», что означает «достойна». Сегодня свершилось то, о чем ты, быть может, и не смела мечтать, сидя на берегах Волги в далеком Васильурске – ты ведешь балет на первой в мире балетной сцене. Велика честь, но велика и ответственность. Кому много дано, с того много и спросится. Ты отвечаешь и перед прошлым, и перед настоящим, и перед будущим, ты отвечаешь перед русским народом, перед русским балетом. Ты сама знаешь, что для того чтобы достойно ответить на эти вопросы, нужны три вещи: глубокое чувство, самоотверженный труд и беспредельная любовь к своему искусству. Желаю тебе успеха, моя милая Золушка. Да согреют тебя лучи твоей занимающейся славой! Вперед, вперед и всё вперед!»

Юрий Бахрушин, 14 июня 1947 года, Москва

Из книги Г.Беляевой-Челомбитыко  
«Раиса Стручкова»  
(«Редакция журнала «Балет»)



Золушка.



## Константин СЕРГЕЕВ

Моя биография сложилась таким образом, что будучи солистом Кировского театра, я часто выступал в Москве, тесно соприкасаясь с жизнью труппы ГАБТ. Ведь я был учеником В.Семенова, Е.Гердт и потому испытывал понятный интерес к их новым московским выпускникам. Молоденькая Рая Стручкова сразу приковала внимание профессионалов. Она имела свой особый стиль: мягкость, женственность, содержательность, задушевность, напевность лирических состояний подкупали в её Золушке. Она являлась яркой русской танцовщицей. В ней удивительно сочетались пушкинские Татьяна и Ольга, лирическая, мечтательная настроенность и какая-то беззаботность, восторженность, легкость. Эти две грани творческой души сделали её замечательной исполнительницей партий разного амплуа. Взрывной темперамент Стручковой заставлял нас, артистов, аплодировать её концертным номерам, где она пушинкой взлетала над сценой в руках могучего Лапури.

Вот почему когда впервые в 1954 году большая группа ведущих солистов советского балета выступала за рубежом, я с радостью танцевал со Стручковой фрагменты из «Медного всадника». Евгений – одна из любимейших ролей моего репертуара. Я привык в этом спектакле к дуэту с Натальей Михайловной Дудинской и перестраиваться на новую партнершу мне казалось трудным. Однако я сразу почувствовал себя хорошо, танцуя со Стручковой. Как и я, она очень строго относилась к дуэтной форме танца, понимая, что недостаточно быть удобной партнершей, но и самим содержанием образа соответствовать партнеру.

Взглянув в её глаза, я сразу ощутил в ней ту русскую девушку, которую мог полюбить мой Евгений. Меня обогатили актерские интонации её танца. Впоследствии когда я наблюдал за творческим взлетом Стручковой, я говорил: «...она действительно достойна быть ведущей балериной.

Из книги Г.Беляевой-Челомбитко «Раиса Стручкова»  
(«Редакция журнала «Балет»)

## Борис АКИМОВ

Говоря о Раисе Степановне Стручковой, надо говорить о масштабе личности. А он очень значительный – выдающаяся балерина, педагог, балетмейстер-репетитор, общественный деятель.

Когда я пришел в театр, то еще застал Елизавету Павловну Гердт, педагога Раисы Степановны, которая была для нее больше чем педагог, как мать. Раиса Степановна очень много получила по части танцевальных знаний от Елизаветы Павловны, была верна её заветам и никогда не забывала о ней.



Золушка в фильме «Хрустальный башмачок».

Я мог видеть репетиции Елизаветы Павловны с Раисой Степановной, это было очень трогательно, незабываемо. Мне посчастливилось принимать в них участие, потому что я танцевал с Раисой Степановной «Шопениану», а потом уже танцевал с ней в балете «Подпоручик Киж» – Раиса Степановна была Фрейлиной, а я Павлом I. Я был тогда молод. Великое счастье, что застал тот период и успел с ней поработать как артист, мог наблюдать за репетициями Гердт и Стручковой. Елизавета Павловна была пре-

красным педагогом, познавшим основы классического танца еще в дореволюционные времена.

Я застал Раису Степановну в театре танцующую многие партии, в том числе в знаменитой «Золушке». Вспоминается фильм, который был снят по этому балету, – «Хрустальный башмачок». Она танцевала с Геннадием Ледахом. В фильме было много крупных планов. Один из таких – появление Золушки-Стручковой на балу – был удивительным по эмоциональному наполнению. Мне запомнилась ее глаза, искрящиеся, излучающие счастье. Стручкова – балерина-актриса. Таких было немного на балетной сцене. В фильме «Золушка» видны все возможности Раисы Степановны – технические, эмоциональные, актерские. Все движения она исполняла безупречно, даже в сегодняшнем времени эстетика ее танца могла бы быть и существовать.

Я видел балет «Дон Кихот» с ее участием, где ее Китри демонстрировала технические безупречный танец. Ее Аврора в «Спящей красавице», как фарфоровая статуэтка, была красива и изящна. Конечно, невозможно забыть и блистательный дуэт с мужем Александром Лапури. Он был феноменальным партнером, великим мастером дуэтного танца. Когда они исполняли знаменитые концертные номера, например «Романс» Глиера, это, конечно, было незабываемо. Он сильный, уверенный партнер, настоящий мужчина. И она рядом с ним необыкновенно женственная, эмоциональная – они смотрелись прекрасно. Это было высочайшее мастерство и с технической точки зрения исполнения всех дуэтных элементов, подержек, и в то же время это были необыкновенные чувства мужчины и женщины, было так естественно, прекрасно, что невозможно было оторвать глаз. Не могу не



Фрейлина.  
«Подпоручик Киж».

вспомнить адажио Вахха с Ваханкой из «Вальпургиевой ночи» с каскадом подержек. И как женственно, легко, игриво, музыкально Раиса Степановна танцевала вариацию Ваханки.

Я счастлив, что молодым артистом станцевал с ней «Шопениану». Она была опытной балериной, великим мастером. Помогала мне, учила. Для меня это был потрясающий, бесценный урок приобретения знаний и мастерства.

В те годы у меня сложились с ней хорошие человеческие и творческие отношения.

А потом был ГИТИС, где нас объединял уже Ростислав Владимирович Захаров. У Раисы Степановны с ним были прекрасные, трогательные отношения. Он ее ценил и любил, она его тоже.

Я много общался с ней в ГИТИСе будучи сначала студентом, а затем преподавателем на кафедре хореографии, а также в редакции журнала «Балет», рождение которого состоялось благодаря ее удивительной энергии и организаторскому таланту.

Раиса Степановна была прекрасным оратором. Говорила всегда очень эмоционально, красиво, связно, логично выстраивая свое выступление. В этом проявлялись ее необыкновенная грамотность и начитанность.

Если первая половина ее жизни это блистательное артистическое творчество,

то вторая – преподавание в ГИТИСе и работа в качестве педагога-репетитора работа в Большом театре.

У нее были замечательные ученицы: Нина Аниашвили, Анастасия Горячева, Марианна Рыжкина... Был период, когда она работала в репетиционных залах и с Екатериной Максимовой.

Она любила своих учениц, это были ее дети, которым она отдавала все свои знания, душу, сердце. Радовалась их успехам.

Быстро пролетели годы, и сегодня с нами уже нет дорогой Раисы Степановны. Я счастлив, что она была в моей жизни,

что я имел радость творческого и человеческого общения с ней.

Сегодня такого уровня и масштаба личностей нам очень не хватает. В своей работе мы стараемся передать новому поколению всё то, что нам так щедро дарил Раиса Степановна, – знания, культуру, высочайший профессионализм. Хотелось бы, чтобы связь между прошлым, такими выдающимися артистами, как Раиса Степановна Стручкова, и нынешним поколением артистов не прерывалась, а сохранялась на многие годы и десятилетия.

## Марианна РЫЖКИНА

Раиса Степановна появилась в моей жизни как ангел-хранитель, когда я осталась без педагога и партнера, который «сломался» за неделю до Международного конкурса артистов балета в Киеве. Она увидела, что я репетирую одна, и стала что-то подсказывать, предлагать, и всё это просто и по-доброму. Я почувствовала защиту и уверенность. Тогда, конечно, я не понимала, какой мастер взяла меня под свое крыло. Молодым ведь кажется, что они и так всё знают и умеют... Именно тогда я шагнула в тот удивительный, сложный мир поиска, познания и открытий. Мир, в который меня взяла с собой Раиса Степановна Стручкова.

Раиса Степановна раскрыла во мне и темпераментный, виртуозный, с неумемной энергией и бесстрашием образ Китри. И невесомую, утонченную Сильфиду, корпус у которой должен быть как бы оторван от ног, что дает ощущение полётности и волшебства. И «Диана и Актеон», и «Спящая красавица», Мари из «Щелкунчика», Ширин – «Легенда о любви»... Сколько тайн было открыто!



С Марианной Рыжкиной.

Обладая исключительной музыкальностью, Раиса Степановна не давала возможности танцевать без музыки и исполнять различные па как удобно, меняя темпы в частях одной вариации. А длинные, певучие, выразительные руки, которые должны быть обязательно у балерины! А говорящие стопы, поющая душа, взаимодействие с партнером, виртуозно исполненное па, широта движения... и еще множество, множество нюансов. И обязательно у балерины должен быть опрятный вид, прическа, никаких лишних шерстянок на ногах, ленты в цвет пуант и чистые «пятки».

Порой казалось, что тело не способно всё это сочетать и выполнять. Тогда начинались споры, выяснения... Однажды Раиса

Степановна подарила мне календарик со своим фото, на котором было написано «Моему мучителю»... Как же наша любимая Раиса Степановна была права! Только так можно совершенствоваться! Только так и всегда так!

А потом был конкурс в Японии, где Раиса Степановна, когда мне с Николаем Цискаридзе не хватило времени на репетицию и звукорежиссер ушел, встала посередине зрительного зала и пропела всё па де де из «Щелкунчика»! Это было что-то невероятное! Ее голос, как оркестр, заполнил всю сцену!

Затем был вальс Мошковского, который Вайнонен ставил на Раису Степановну, с головокружительными двойными «рыбками» и прыжками! Как это было сложно и потрясающе интересно! А Глиэр... Дуэт, сочиненный Александром Лапаури, супругом Раисы Степановны. Как только они появлялись из-за кулис, Раиса Степановна в летящей позе на одной руке у Лапаури... щемило сердце от восторга! Мне с моим супругом Борисом Ефимовым посчастливилось принять из рук Раисы Степановны и этот чудесный дуэт.

«Раюшник», как называли ее любя между собой мы, ученицы, была удивительно внимательным и чутким человеком. С ней всегда можно было посоветоваться, приехать домой на чай и поговорить. Призывая к спокойствию, терпению и миру, за своих учениц Раиса Степановна всегда яростно вставала на защиту.

Несмотря на то что она была очень требовательной на репетициях, Раиса Степановна не разрешала заниматься самодеятельностью. И ругалась, когда после спектакля все подходило с поздравлениями, а я начинала вспоминать, что что-то могла и лучше исполнить. В таких случаях Раюшник наступала мне лачуком на ногу, а на лице у нее появлялась улыбка Мони Лизы...

В театре к Стручковой относились с огромным уважением, но был период, когда и не очень жаловали... За открытость и прямоту мнения, за принципиальность и свою позицию. Парадокс! Но такому великолепному мастеру жить не просто в своем родном театре. Поэтому и учениц у нее было не так много. Боялись... Зато всем нам посчастливилось пройти потрясающую профессиональную и жизненную школу!

Утром второго мая у меня была «Жизель». Раечка уже болела, и я думала навесить ее на следующий день. Но после спектакля почувствовала непреодолимое желание увидеть ее и поделиться своими ощущениями и эмоциями.

Раиса Степановна ушла из жизни на моих глазах. Она что-то говорила, я держала ее за руку... Вдруг, будто ледяная стрела пронзила меня, пролетела по телу и вырвалась наружу... Я еще слышала ее слова, но уже поняла, что душа этого светлого человека, великого учителя и друга, несравненной балерины покинула этот мир...

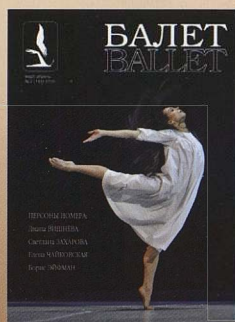
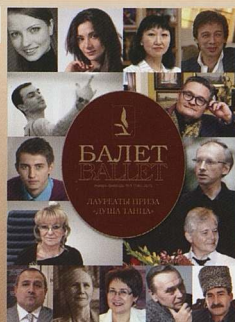
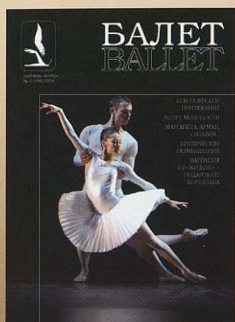
Фото из архива редакции

# БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных  
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.  
Балет*

журнал «Балет»  
в газетном формате  
10 номеров в год



*Студия  
Антре*

детская версия  
журнала «Балет»  
6 номеров в год

**Внимание читателей журнала «Балет»!**

Вы можете подписаться на 2016 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

# Ровесник ПОБЕДЫ



В первый летний месяц, когда ярко светит солнце и, обновляясь зеленью, хорошеет город на Каме, пермские любители хореографического искусства с нетерпением ждут традиционного праздника – отчетно-выпускного концерта учащихся Пермского хореографического колледжа.



Историческая лестница колледжа.

Эти вечера – большая радость для балетоманов. Ведь где еще можно увидеть хореографическое искусство во всем разнообразии: классика, неоклассика и модерн, характерный танец, сольный, дуэтный, ансамблевый, кордебалетный... Студенты должны показать всё, чему научились в балетной школе. Ежегодно на сцене Пермского академического театра оперы и балета держат главный экзамен виновники торжества – будущие артисты, которым предстоит вступить во взрослую профессиональную жизнь. Своеобразный отчет о многолетней творческой работе над постижением прекрасного и не просто искусства танца представляют на суд зрителей не только выпускники, но и их педагоги, те, кто из года в год отдают своим питомцам навыки, опыт, секреты мастерства, кто вкладывает душу в этих одаренных детей. А родители, приехавшие в Пермь из разных городов страны, с изумлением и гордостью видят, как изменились их малыши, когда-то переступившие порог прославленной школы. И с огромной радостью и заслуженной благодарностью чувствуют наставников, которые учеников своих «поставили на крыло», подготовили к высокому, красивому полету на театральных подмостках. Счастливые улыбки, волнение переполняют сердца всех – позади многолетний упорный труд, слезы огорчений, радость преодоления. В июне нынешнего года состоялся 65-й выпуск колледжа, который вскоре отметит свой 70-летний юбилей!

Пермский «маленький балет» – ровесник Победы. В августе 1941 года в Пермь был эвакуирован Ленинградский академический театр оперы и балета имени С.М.Кирова, вместе с театром приехало на Урал и старейшее в стране Ленинградское хореографическое училище. В холодном, задымленном заводами, крае никто и не мечтал о таком чуде, как школа балетных звезд. Она появилась в Перми вопреки всему. В суровую военную пору пермяки не только приняли танцующих детей из блокадного Ленинграда, но и спасли будущее балета Мариинского театра.

Поначалу школу переводили с места на место: из Курьи в Полазну, из маленького особнячка в просторный дом бывшего епархиального женского училища. В 1942 году на пермской сцене чувствовали Агриппину Яковлевну Ваганову – основателя Ленинградской балетной школы. И впервые увидев на сцене прелестных «маленьких лебедей», уральцы «заболели» мечтой... о



Е.Н. Гейденрейх с выпускницами (1953).

такой же школе в Перми. Они ее получили распоряжением Правительства в 1945-м. Отблеск Победы и ленинградский стиль училище сохранило благодаря непревзойденным педагогам, воспитавшим, в свою очередь, целую плеяду последователей.

Художественным руководителем пермской балетной школы стала Екатерина Николаевна Гейденрейх, выпускница Императорского театрального училища в Санкт-Петербурге, солистка Мариинского театра, репетитор Ленинградского Малого театра оперы и балета.

Первыми педагогами были Тамара Обухова-Трояновская и Елена Таубер, преподававшая историко-бытовой танец. Затем в училище появились и другие представители ленинградской балетной школы – ученицы Вагановой Ксения Есаулова, Тансла Кушаева и Галина Кузнецова, Леонид Таубе, София Тулубьева, Софья Хецелиус. В дальнейшем ведущими педагогами пермской школы стали уже собственные выпускники училища: Марианна Подкина, Римма Шлямова, Лев Асауляк, Елена Быстрицкая, Лидия Уланова, Марина Мальцева, Марс Миргарипов, Юрий Сидоров, Владимир Толстухин. К середине 70-х годов, творчески развивая методику преподавания, Пермское училище сформировало собственный стиль и добилось международного признания, что позволило говорить о «пермской школе балета».

С огромной любовью, с гордостью и почтением вспоминают своих педагогов балерины, чья судьба состоялась на сценических подмостках крупнейших театров планеты, чьи имена прославили Пермский край. Бесконечно благодарны своему педагогу Г.К.Кузнецовой звезде мировой величины Любови Кунакова и Галине Шляпина. Продолжатель дела Гейденрейх, кавалер Ордена Почета, заслуженный деятель искусств Башкирской АССР, выдающийся педагог российского балета, Галина Константиновна Шляпина в свои 90 лет работает сейчас в Московской академии хореографии.

Долгие годы, с 1952 по 2007 год, работала в школе заслуженный учитель РСФСР, кавалер Ордена Почета, лауреат премии журнала «Балет» «Душа танца» в номинации «Учитель» Нинель Даниловна Сильванович-Футлик – выпускница Ленинградской консерватории, блестящий методист и педагог классического и историко-бытового танца, бесменно возглавлявшая методическое объединение преподавателей специальных дисциплин. Нинель Даниловна подготовила 20 выпусков молодых артистов ба-

лета. Ее выпускницы Татьяна Болотова, Анна Щербакова, Мария Ширинкина – ведущие солистки театров Москвы и Петербурга.

Пермская школа воспитала немало прекрасных классических и характерных танцовщиков. При несхожести их артистических индивидуальностей и разности темпераментов всем им без исключения были свойственны высокий академизм, исполнительская культура, техническое мастерство. Главным хранителем духа и характера народно-сценического танца в училище была старейший педагог и балетмейстер Ксения Андреевна Еса-



К.А. Есаулова с выпускницами (1953).



Л.Д. Шевченко –  
директор колледжа.

улова. Будучи балетмейстером Театра оперы и балета, Ксения Андреевна работала в Пермском (тогда – Молотовском) хореографическом училище в середине прошлого века, с 1952 по 1960 год была его художественным руководителем. Невероятно творческий, работоспособный человек, она поставила для учащихся балеты «Доктор Айболит» И.Морозова, «Щелкунчик» П.Чайковского, «Чудесница» на музыку Г.Терпиловского, а также много концертных номеров. Неистовыми восторгами поклонников балета сопровождалась выступления на сцене ярких характерных танцовщиков Татьяны Колотильщиковой, Геннадия Малхасянца, Нины Дьяченко, Игоря Шаповалова.

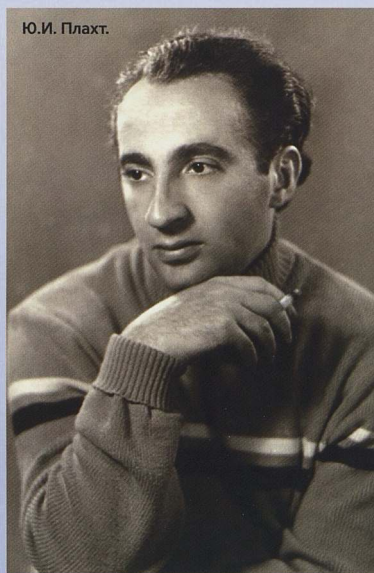
Основами мужского классического танца Пермская школа обязана замечательному педагогу, выпускнику Ленинградской консерватории, заслуженному деятелю искусств России Юлию Иосифовичу Плахту. Уже несколько артистических поколений сменилось, уже давно его нет с нами, а он по-прежнему бесконечно дорог всем, кого вывел на сцену. В балетном мире живет добрая память об этом уникальном человеке. Более 20 лет Плахт преподавал классический и дуэтно-классический танец, а с 1966 по 1973 год был художественным руководителем училища. Гениальный педагог бережно сохранял традиции чистоты классического канона, благородного танцевального академизма, требовал от своих учеников музыкальности, легкости и блестящей техники, чувства стиля и артистического достоинства. На его уроки охотно прилетали бывшие выпускники, ставшие уже ведущими солистами столичных театров, считая за счастье вновь встать за станок в классе своей альма-матер.

Неразрывно связано развитие деятельности Пермского хореографического колледжа с именем легендарной Людмилы Павловны Сахаровой, звездный путь многих балерин начинался в ее классе. Гейденрейх и Плахт – представители Санкт-Петербургской школы классического танца, а черты Московский школы привнесла в работу Пермского училища Сахарова – выдающийся педагог, заслуженный учитель РСФСР, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии РСФСР имени Глинки, Почетный гражданин Перми и Пермской области, обладатель премии «Золотой Аполлон», кавалер орденов «За заслуги перед Отечеством IV степени», Трудового Красного Знамени и Дружбы народов, лауреат премии «Душа танца» журнала «Балет».

Более 40 лет она преподавала в Пермском хореографическом

училище классический танец и почти 30 была художественным руководителем Пермской балетной школы. Она выучила более сотни артисток балета, многие из которых стали звездами мирового уровня и работали в театрах всего мира: Галина Рагозина (Мариинский театр, Германия, Израиль), Надежда Павлова (Большой театр, Россия), Ольга Ченчикова (Мариинский театр, Санкт Петербург, Россия, театр Ла Скала, Италия), Ирина Хакимова (Казань, Татарстан), Любовь Фоминых (Болгария), Светлана Смирнова, Екатерина Березина и Наталья Балахничева (Москва, Россия), Регина Кузьмичева (Санкт-Петербург, Россия), Наталья Ахмарова (США), Татьяна Предеина (прима-балерина Челябинского театра), Елена Кулагина (Пермь, Россия)...

Уже много лет художественное руководство Пермского хореографического колледжа осуществляет заслуженный учитель РФ, заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный работник культуры Монголии, обладатель приза «Душа танца» журнала «Балет» Владимир Николаевич Толстухин. Унаследовав лучшие традиции уроков своего учителя Юлия Плахта, которые всегда были творчески насыщенными, непростыми по плотности хореографических композиций, обладая широкими познаниями и педагогическим даром, Толстухин в совершенстве освоил методику преподавания специальных дисциплин, он стремится развивать в учениках волю, преодолевать как возрастные, так и природные барьеры. Безграничная вера в творческие и физические возможности своих воспитанников отличает педагога, который на деле доказывает, что упорным трудом (даже с небогатыми от природы данными) можно добиться впечатляющих результатов. Высокий уровень подготовки выпускников колледжа неоднократно отме-



Ю.И. Плахт.

чали председатели экзаменационных комиссий, народные артисты СССР Е.С.Максимова, В.В.Васильев, В.М.Гордеев.

В традициях Пермской школы оригинальное творчество, приглашение балетмейстеров для постановки современных номеров. Несколько поколений школьников радовали пермских зрителей в концертных программах великолепной, изобретательной хореографией Марата Газиева, Сулеймана Бурханова, Георгия Александрова. Ставили свои миниатюры и развернутые композиции Радугу Покилтару, Кирилл Шморгонер, Адам Людерс, Евгений Панфилов, Антон Пимонов, Юрий Бурлака.

Как бы ни были талантливы художественные деятели, для успешной работы им необходима комфортная обстановка, соответствующая атмосфера для творчества. Взаимопонимание, коллегиальный тандем художественного и административного руководства всегда отличал работу училища. Первым директором была заслуженный работник культуры России Нонна Александровна Багина, 20 лет проработавшая на посту заботливой и рачительной «хозяйки» нового специализированного учебного заведения.

Из воспоминаний Багиной: «Практика показывает, что формирование творческого почерка коллектива – труд долгий, дело не одного дня. Но мы были жадны до работы, воспитывая и в учениках здоровый творческий азарт. Часть ребят осваивала учебную программу в рекордные сроки, так что уже к 1950 году у нас был готов первый выпуск. В то время наша семья разрослась – с сожалением, но пришлось расстаться с полюбившимся всем домом на улице Луначарского.

Мы переехали. В новом здании на первом этаже помещался военный госпиталь, второй этаж отвели нам. Основной балетный класс, уроки в котором вела Екатерина Николаевна Гейденрейх, был проходным – затаив дыхание, педагоги и ученики старались бесшумно преодолеть это пространство. Но что лукавить, многие намеренно замедляли шаг, наблюдая за уроком Гейденрейх. Школа готовилась к ответственному выступлению в Москве».

...В апреле 1950 года по указанию Комитета по делам искусств при Совете министров СССР в Москве проводилась вторая Всесоюзная конференция по вопросам хореографического образования. Пермская школа выносила результаты своего пятилетнего труда на суд авторитетнейшего жюри, куда входили А.Я.Ваганова, Р.В.Захаров, Л.М.Лавровский, И.А.Моисеев. Первые выпускники выступили блестяще и вывели на смотре Пермскую школу на третье место (первые два закрепились за Московским и Ленинградским училищами). Уже через 5 лет после открытия училища пермяки решительно заявили о своем лидерстве в балетном образовании страны.

В дальнейшем благодаря неутомимой энергии, силе характера, организаторским способностям Петра Борисовича Коловарского, директора училища в 60-80-е годы, сохранялся и приумножался авторитет Пермской балетной школы, в стенах которой сформировалось целое созвездие великолепных исполнителей,



Л.П. Захарова. Юбилей

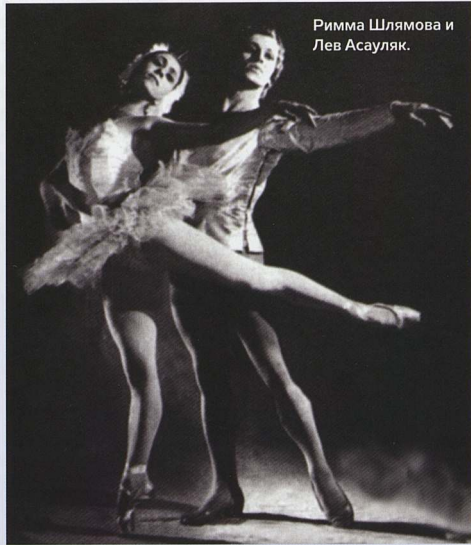
чье искусство всегда восхищало и продолжает покорять зрителей всего мира.

58 лет работы посвятила Пермскому балетному училищу заслуженный деятель искусств России, заслуженный работник культуры Монголии Нинель Георгиевна Пидэмская – ученица Екатерины Гейденрейх. Она начала свою артистическую деятельность на сцене пермского театра, позднее, будучи педагогом и директором Пермского хореографического училища, многие годы продолжала заботиться о художественном стиле своей школы, неукоснительно следуя канонам классики. Знания,



В.Н. Толстухин на уроке.

Галина Рагозина.

Римма Шлямова и  
Лев Асауляк.

полученные от выдающихся мастеров хореографического искусства, сценический и педагогический опыт помогли ей создать собственный метод воспитания будущих артистов балета.

Ныне возглавляет педагогический коллектив и руководит производственным процессом Людмила Дмитриевна Шевченко, заслуженный учитель Российской Федерации. Энергичная, деловая, последовательная, вот уже 18 лет несет она нелегкое бремя руководства колледжем в непростое для страны финансовое время. Нужды и чаяния детей и педагогов знает хорошо: юной девушкой с сияющими голубыми глазами, с точеной фигуркой балерины пришла она работать в училище в 70-е годы после окончания классического университета.

Всегда внимательная, с мягкой, доброжелательной улыбкой и неизменно волевыми решениями, как и подобает истинному руководителю, добивается намеченной цели, заботясь о процветании легендарной школы. Это ее стараниями колледж всегда в поле внимания руководства края, несколько лет назад Людмила Дмитриевна добилась выделения государственной поддержки (гранта) для коллектива и именных стипендий наиболее одаренным воспитанникам. Ее заботами обновилось здание, преобразились классы, стали уютнее комнаты в общежитии. Убежденная в том, что на благо общего дела должны работать все звенья производства, директор создала работоспособную команду единомышленников, чьи помыслы и усилия подчинены одной цели: поддерживать высокую планку художественных достоинств Пермской балетной школы, способствовать сохранению традиций отточенного профессионализма русского балетного искусства.

Неустанными стараниями руководства год от года крепнут зарубежные связи: много лет назад в училище впервые появились монгольские дети, это было сенсацией. Сейчас же с помощью четырех выпусков удалось сформировать балетную труппу в Улан-Баторе. По межправительственному соглашению учатся дети из Таджикистана. Сегодня утвердился международный статус Пермской балетной школы – сюда приезжают получать профессию артиста балета из Украины, Молдовы, Беларуси, Южной Кореи, Сербии, Южной Африки, Аргентины, США, Великобритании, Австралии, Италии, Израиля, Финляндии, Норвегии, Швеции, Японии.

В последние годы стали интенсивными гастрольные поездки с концертными программами и спектаклями в исполнении

учащихся за рубежом. Пермский хореографический колледж, несмотря на свое географическое расположение, находится в самом эпицентре развития искусства танца. Мастерству юных артистов из Перми рукоплескали зрители Германии, Австрии, Англии, США, Японии, Голландии. После участия в 2000 году в музыкальном проекте Оксфорда состоялась поездка в Великобританию с большой концертной программой «Рождественские встречи». Юным исполнителям спектаклей «Коппелия» и «Щелкунчик» рукоплескали восторженные зрители Великобритании, Германии и Испании.

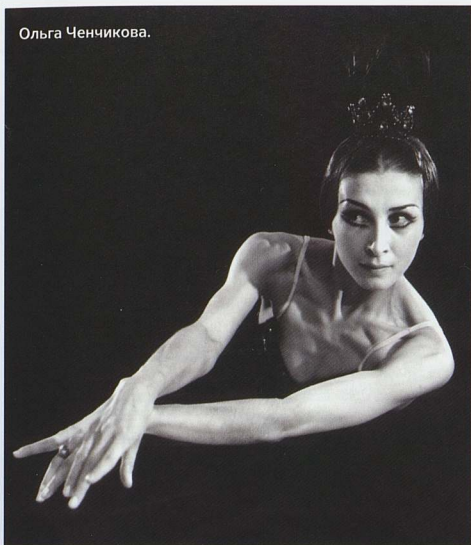
В июле 2010 года учащиеся колледжа представили балет «Щелкунчик» в Венеции на фестивале «Молодая российская культура

Людмила Шипулина.

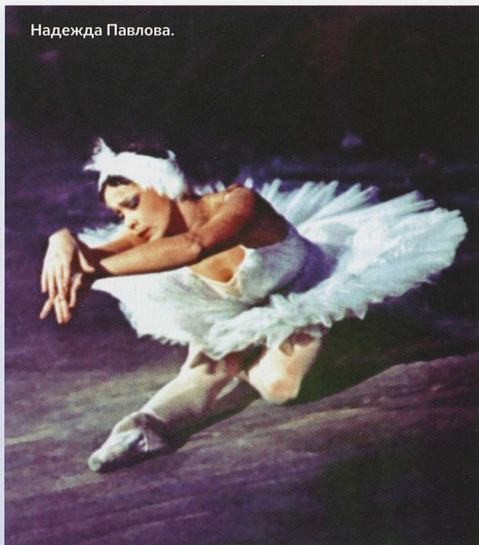




Ольга Ченчикова.



Надежда Павлова.



в Италии», в котором участвовали по приглашению Фонда социально-культурных инициатив, возглавляемого Светланой Медведевой. Самому старшему исполнителю было 16, самому маленькому – всего 10 лет, честь и славу Пермского края эти маленькие артисты представили в театрах Ля Финичи и Малинбран достойно. В августе 2012 года Пермский хореографический колледж был приглашен во Францию, классический балет Чайковского украсил программу XV Фестиваля российского искусства в Каннах. Учащиеся принимают также участие в гастрольных поездках с труппой Пермского театра оперы и балета имени П.И.Чайковского. Получив мировую известность, Пермский колледж стал официальным партнером конкурса артистов балета в Лозанне. У этого конкурса два официальных партнера в России: Академия русского балета имени А.Я.Вагановой и школа балета из Перми. С получением этого статуса колледж сможет принимать на стажировку лауреатов престижного международного конкурса.

Международные связи колледжа расширяются. Пермские педагоги дают мастер-классы и преподают на курсах повышения квалификации для преподавателей хореографических дисциплин в частном Пермско-Японском институте балета, который существует уже 10 лет. Летом 2014 года в Токио прошел

Альберт Галичанин.



совместный концерт пермских учащихся с японскими детьми из балетных школ Токио, где так любят и ценят русский балет.

Лучшие учащиеся Пермского колледжа ежегодно участвуют в российских и международных конкурсах артистов балета и часто возвращаются с наградами. Многие учащиеся колледжа были



Сцена из балета «Вариации на тему рококо»



Сцена из балета «Голубая птица и принцесса Флорина»

удостоены званий лауреатов и дипломантов международных конкурсов артистов балета «Арабеск», V Международного конкурса молодых артистов балета в Вене, Всероссийского конкурса артистов балета в Краснодаре, Международного фестиваля «Танцевальный Олимп» в Германии, X Международного конкурса в Москве, Международного конкурса Prix de Lausanne, Международного конкурса артистов балета «Ваганова рix» (Санкт-Петербург), Международного конкурса «Фуэте Артека», IV Шанхайского международного конкурса в Китае.

Есть у колледжа и свой конкурс, он проходит каждые два года и называется символически – «Надежда». В самом центре Перми, недалеко от набережной красивейшей реки Камы осуществляются надежды многих мальчиков и девочек, с детства влюбленных в балет – искусство прекрасное, но требующее упорного труда и самопожертвования. Здесь волшебные мечты и желания становятся явью. «Таинственным островом», особой территорией на «карте»

Прикамья назвала Пермский хореографический колледж Татьяна Чернова, известный журналист, автор книги «Рождение лебедей»: попасть сюда постороннему не так-то просто, здесь строгая вахта, особый распорядок дня, свой микроклимат. На 300 учеников от 10 до 17 лет приходится 20 педагогов по образовательным предметам и 30 специалистов по танцевальным дисциплинам, а также 10 концертмейстеров, 17 воспитателей интерната. Здесь всё свое: учебные и танцевальные классы, театр, музей, медсанчасть, интернат, столовая, пошивочная и обувная мастерские. Площадей для занятий катастрофически не хватает – необходимо сделать пристройку к старинному зданию. А пока в перерыве дети удобно устраиваются для растяжки на полу перед кабинетом. И никто этому не удивляется. Всё здесь подчинено главной цели – дать ученикам профессию, воспитать творческую личность. Нелучайно тут появляются свои поэты, музыканты и художники, а стирать, управляться с ниткой и иголкой умеют практически все. Так надо! Слово «надо» – ключевое в воспитательном процессе. Сцена – это вечная борьба, состязание талантов. Чтобы победить, надо быть фанатично преданным избранной профессии. На небе много звёзд, стать еще одной – значит сиять ярче других... Здесь царит доброжелательность, железная дисциплина и строгий порядок. Воспитанников учат в совершенстве владеть своим телом и раскрепощать его, подчиняя законам классического танца. Каждодневные эскерсисы продолжаются восемь лет. И так все 70 лет существования Пермской школы.

Выпускники училища разлетелись по всем континентам, нет части света, где бы ни трудились его воспитанники: в Америке, Испании, Голландии, Австралии, США, Японии, Мексике, Германии, даже в ЮАР есть пермский «след». Что уж говорить о российских просторах: пермские выпускники стали ведущими солистами театров Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Краснодаре, Уфы, Челябинска, Омска, Нижнего Новгорода, Саратова, Екатеринбург, Йошкар-Олы... Пермская балетная труппа почти вся состоит из воспитанников школы, свои и педагоги-репетиторы.

Авторитет школы огромен. Талантливый педагогический коллектив влияет на судьбы своих учеников, и многие после работы в театре возвращаются в классы, чтобы учить новое поколение – Ольга Коханчук, Галина Шляпина, Надежда Павлова, Вера Поташкина в Москве, Нина Дьяченко в Минске, Елена Шихова в Омске. Известны в балетном мире и наши хореографы, чи



Наталья Балахничева.  
Балет «Золушка»

работы отмечены наградами на различных конкурсах – Кирилл Шморгонер (Саратов), Юрий Петухов (Санкт-Петербург), Радуга Поклитару (Украина), Алексей Расторгуев (Пермь).

В колледже работают 30 преподавателей специальных дисциплин: заслуженный учитель школы РФ Е.В.Быстрицкая, заслуженный учитель РФ, заслуженный деятель искусств Северной Осетии – Алании Л.Г.Уланова, народная артистка России, заслуженная артистка Карелии, лауреат Государственной премии Карелии С.И.Губина, народный артист Карелии, лауреат Государственной премии Карелии, заслуженный работник культуры Республики Монголии Н.П.Костарева, заслуженный работник культуры России В.И.Акимова, заслуженный артист России, лауреат международных конкурсов В.Д.Полещук, И.В.Шестериков, заслуженный работник культуры России В.Я.Аликин, заслуженный работник культуры Республики Монголии Е.В.Катусов, заслуженная артистка России Р.А.Сираева, лауреат конкурса имени Вагановой И.Б.Козынцева, дипломант конкурсов артистов балета Д.Н.Соснина. Успешно работают в школе педагоги Е.Ф.Хребтова, Н.В.Стеблецова, О.В.Коротаева, В.Г.Коренева, О.В.Петухова, И.В.Маркова, Н.В.Мохаммадпур, М.В.Петрова.

За семь десятилетий училище подготовило около 1700 артистов, из них более 200 имеют почетные звания народных и заслуженных артистов, звания лауреатов государственных и региональных премий, лауреатов и дипломантов международных и российских балетных конкурсов.

Училище имеет свой учебный театр, на сцене которого проходят академические концерты, репетиции, праздничные мероприятия для детей, студентов, ветеранов. Концерты стали традицией, так же, как и спектакли на сцене Пермского академического театра оперы и балета имени Чайковского. Долгие годы в репертуаре были лишь балеты «Шелкунчик», «Доктор Айболит» и «Коппелия», в которых учащиеся разных классов могли показать навыки обучения, получить опыт выступлений на профессиональной сцене. В.Н.Толстухин целенаправленно искал возможность обновить репертуар ученических спектаклей, предоставив возможность начинающим артистам освоить более сложную хореографию в большом, полноценном спектакле и порадовать зрителей новым названием необычного хореографического сочинения. Вдохновенный энтузиазм и горячая заинтересованность руководителя балетной школы помогли убедить главного балетмейстера театра А.Г.Мирошниченко поставить новый спектакль на музыку неизвестных балетов Адана. Два года шла совместная работа над постановкой спектакля. В репетиционном зале школы

хореографу помогли ставить массовые сцены с учетом возможностей детей, правильно назначить на танцевальные и игровые партии, отлично зная, кто лучше справится с пальцевой техникой, классической лексикой либо владеет историческим и характерным танцем. Каждый ребенок имеет свое место в спектакле и возможность проявить танцевальные навыки, мимическую игру. Тщательная репетиционная работа давала возможность всем дебютантам быть точными по технике и великолепными по эмоциональному настроению.

Мировая премьера балета Адольфа Адана «Голубая птица и принцесса Флорина» прошла с грандиозным успехом. Ведущие партии премьерных спектаклей танцевали солисты «взрослого» балета – в прошлом выпускники колледжа, но постепенно молодежь должна подготовить собственный полный состав для «Голубой птицы». В новом балете занято 150 воспитанников разных классов. Многочисленный, слаженный, трогательный хрупкостью своих самых юных участников кордебалет придает действию масштаб, энергию, лиризм и драматизм.

Совместный проект балет «Голубая птица и принцесса Флорина» оказался событием беспрецедентным. Спектакль в исполнении оркестра и солистов одного из крупнейших театров России и учащихся прославленного Пермского хореографического колледжа – пример совместного творчества, обогативший репертуар театра и балетной школы. Он дает счастливую возможность маленьким и взрослым зрителям соприкоснуться с миром прекрасного, который дарит хореографическое искусство. Яркое, впечатляющее зрелище знакомит с эстетическими категориями, совершенствует в подрастающем поколении чувство красоты и гармонии. Воспроизведенная на языке хореографических метафор добрая, умная сказка в современном мире – это по-прежнему естественный способ обучения детей культуре и жизни в социуме, ребенок учится любить и сострадать, получать позитивные эмоции. Он учится жить, познавать окружающий мир и духовные ценности. Новыми балетами российских детей не баловали и не балуют сегодня – обычно они довольствуются концертами или адаптациями классики. Пермские же школьники всех возрастов обрели собственный спектакль «размером» со «Спящую красавицу». Полноценный классический балет – три акта, пролог и эпилог, весь этот сложносочиненный дорогостоящий спектакль с самого начала предназначался хореографическому колледжу для столь необходимой сценической практики. И ученики Пермского хореографического колледжа получили прекрасную возможность творческой самореализации. ✧

**Людмила ДЕМЕНЁВА**

Фото из архива Пермского хореографического колледжа



Перед выступлением.

# С 13 мая по 17 июля состоялся XII Международный театральный фестиваль имени А.П.Чехова.



Предлагаем читателям рассказ об этом ярком событии Генерального директора фестиваля Валерия ШАДРИНА. А также впечатления от увиденного в рамках танцевальной программы корреспондентов журнала «Балет».

**И**дея фестиваля родилась ещё в 1984 году в период подготовки первого съезда Союза театральных деятелей СССР и задумывалась как знакомство с мировыми достижениями разных видов театрального искусства.

Долгое время зрители страны не имели доступа ко многим ярким явлениям мировой культуры. А их было немало. Затем во время фестиваля в Мюнхене, носившего название «Время», громко прозвучали имена многих итальянских режиссёров и актеров – это как бы дало стимул и понимание важности и необходимости такого форума и послужило прообразом Чеховского фестиваля.

Но до первого фестиваля Чехова в Москве прошло ещё 6 лет. И только тогда он состоялся.

Имя Чехова, ставшего его названием и символом, было бесспорным для театрального фестиваля.

А.П.Чехов наиболее известен и любим в мире как драматург, и его пьесы ставятся более всего. Чехов и Шекспир – самые репертуарные авторы. В то же время А.П.Чехов – яркий носитель русского театрального искусства. И это как бренд освещает наш фестиваль. Репертуар фестиваля составляют как спектакли мирового драматического, так и музыкального театра. На каждом большая доля хореографического искусства. И это понятно. Если в европейских странах – Англии, Германии, Франции, Италии – принято, говоря о театре, прежде всего, иметь в виду драматическое искусство, то если взять Америку, Азию, Австралию, здесь доля музыкального, хореографического искусства намного превышает драму. Хотя и в Европе искусство балета славится своими достижениями. По числу же драматических театров лидерство принадлежит Германии и Финляндии. В этих странах театры всегда переполнены зрителями. В Китае же, Японии, Австралии превалирует музыкальное искусство. И мы не могли это не учитывать при организации международного фестиваля.

Среди музыкальных коллективов немало интересных, самобытных, среди хореографов имена, широко известные в мире.

В России мы гордимся традиционным классическим балетом, его бесспорными общепринятыми достижениями и признанием.

Но нужно признать, что с современными тенденциями есть определённые трудности. Мы считали необходимым познако-

мить с наиболее яркими, отличающимися новизной коллективами наших зрителей. Такая же картина и с драматическим театром.

Фестиваль готовится за два года, и формирование его афиши происходит постепенно. Что-то из просмотренного нами подходит, что-то нет, что-то реально на время фестиваля.

Мы не ставим задачи как-то тематически или территориально формировать программу.

Кроме, скажем, специального фестиваля, посвященного юбилею А.П.Чехова. И должен сказать, что это была очень трудная работа показать спектакли именно на чеховские сюжеты. Или в этом году сложившийся французский акцент, он получился естественно.

В 2017 году, то есть следующий фестиваль будет юбилейным: отметит своё 25-летие.

Хочется пригласить на него тех, кто много лет связан с нами, те коллективы, кто работает с нами, наших друзей. Провести творческие встречи, круглые столы, что дополнит программу форума профессиональным диалогом. Вместе отметить некоторые итоги, заслуги организаторов Чеховского фестиваля.

За эти годы фестиваль менялся. Так часть его функций по современному театру перешла к вновь возникшим фестивалям «Нет» и «Территория». Наша программа детских театров – к фестивалю «Гаврош». Мы как бы способствовали их появлению.

Были открыты многие имена режиссеров, актеров, которые активно сотрудничают ныне с нашими театрами.

Привозя театры в страну впервые, спектакли первыми, мы затем старались наблюдать за их развитием и вновь привозили, если их работы становились достижениями в искусстве театра.

Фестиваль обрел многих друзей, получил популярность в мире. К нам едут с удовольствием.

Надеемся, что нам удастся в 2017 году отметить 25-летие как праздник театрального искусства мира.

**МНЕ ХОЧЕТСЯ ПОБЛАГОДАРИТЬ СОТРУДНИКОВ  
ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» ЗА МНОГОЛЕТНЕЕ ВНИМАНИЕ  
К ФЕСТИВАЛЮ И СОВМЕСТНУЮ РАБОТУ.**

# В мире волшебных иллюзий

**П**овелитель кукол и снов. Так хочется назвать известного театрального режиссера и кукольника Филиппа Жанти, который уже много лет рассказывает зрителям Чеховского фестиваля свои зачаровывающие истории.

Пластический спектакль «Не забывай меня» Филипп Жанти создал на основе собственной одноименной пьесы в 1992 году. Несколько лет назад Жанти и его постоянный соавтор хореограф Мэри Андервуд создали обновленную версию постановки, её они и представили в России.

Как по мановению волшебной палочки зритель погружается в иную реальность, в мир грез, мир собственного подсознания. По словам создателей, они старались воплотить на сцене обра-

зы из своих снов. Годами записывали ночные видения в блокнот, а потом перенесли их на сцену. Путешествовать в дебрях иллюзий авторам помогают актеры – выпускники норвежской школы жеста в Вердале. Они играют с воображением зрителя, ловко проделывают необычные фокусы, поют, танцуют. «В ходе работы над спектаклем мы много экспериментировали, – рассказывают артисты, – руководствуясь принципом «ошибки приводят к находкам». Кстати, именно благодаря Норвегии в новой версии появилась завораживающая атмосфера Севера, а актеров в одной из сцен Жанти поставил на лыжи.

В этой фантастической истории нет строгого сюжета, лишь идейный фундамент. Не получится и точно определить жанр спектакля. Театр, танец, музыка и сама жизнь здесь сливаются воедино. В этой смеси действий, эмоций и чувств возникает удивительная вселенная с арктическими пейзажами, волшебными миражами, причудливыми конструкциями, таинственными превращениями, обезьяной, которая умеет петь, ожившими куклами-марионетками, людьми, способными мечтать, любить и верить в чудо...

Удивительный по своей красоте спектакль «Не забывай меня» без лишних слов и мудреных сценариев превратил мир иллюзий в реальность, воплотил сны и мечты не только его создателей, но и, кажется, каждого зрителя.

«Какое это счастье – оказаться на плоту, ведомом Филиппом Жанти. Он уносит нас в другие миры, на крыльях своей визуальной поэзии, которой нет равных, и которая доступна всем, от 7 до 107 лет...» Это слова рецензента из французской газеты «Le Monde», и с ними невозможно не согласиться. ✧

**Олеся АЛЕКСА**

Компании Филипп Жанти (Париж, Франция).  
«Не забывай меня» (хореограф Мэри Андервуд).

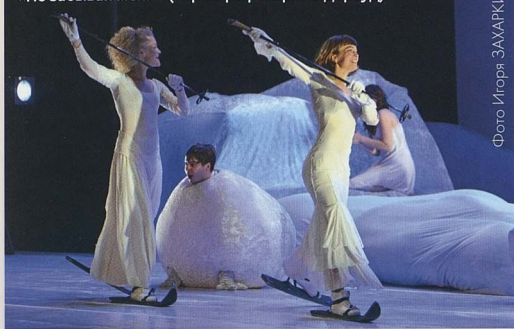


Фото Игоря ЗАХАРКИНА

## Знаете ли вы Кармен?

**У**же многие годы образ сильной, преступной и загадочной цыганки Кармен, созданный более века назад, вдохновляет творцов на новые, и новые интерпретации. Не оставил равнодушной этот образ всемирно известную исполнительницу фламенко Марию Пахес. Над спектаклем «Я, Кармен» она работала несколько лет.

«С первого в своей жизни танца я представляла себя Кармен, – рассказывает Пахес. – А как может быть по-другому? Начиная с Мериме, историю о Кармен нам рассказывали мужчины. Так вот, мой спектакль – это не пересказ того сюжета, а попытка дать право голоса женщине, показать, что она чувствовала».

Женственная, нежная, чувственная, настоящая... Кармен Марии Пахес – это коллаж, созданный из характеров всех женщин, с которыми, гастролируя по миру, встречалась и общалась танцовщица: «Где бы я ни путешествовала, я разговаривала с женщинами, задавала им вопросы, поэтому моя Кармен многолика. Она и девяностолетняя актриса, и японка, пережившая Вторую мировую войну, и австралийская аборигенка. Не важно, к какой культуре мы принадлежим, мы все, женщины, чувствуем одно и то же. У нас одинаковая сила и слабость, боль и радость, мечты и противоречия».

Мария Пахес в своем спектакле преобразовала танец в яркое театральное шоу. Грациозная пластика, надрывное пение и проникновенный звук испанской гитары переплетаются здесь со строками из стихов великих поэтов, среди которых Марина Цветаева. Поэтому Кармен-Пахес заговорит на русском языке. В стороне останется яркий наряд и украшения. Облечившись в неброское платье, вместе с другими танцовщицами королева фламенко показывает на сцене мир обычной женщины. Страстно отбивая ритм, они убирают дом, учат ребенка, готовят еду, читают гляцевые журналы. Потом в свете софитов вверх взмывают веера и с помощью завораживающей пластики рук, рождаются различные образы от парящих бабочек до падающих листьев. Всё это призвано показать противоречивость женской природы, внутри которой живет своя Кармен, полная страстей, переживаний, но не похожая ни на один из созданных ранее шаблонов.

Мария Пахес и ее труппа оспарили привычный образ страстной испанки. Неизменным остался четкий стук каблучков, полный экспрессии танец, страстный взгляд и сногшибательная энергетика. ✧

**Олеся АЛЕКСА**

Мария Пахес. «Я, Кармен»  
(хореограф Мария Пахес,  
Мадрид, Испания).



Фото Игоря ЗАХАРКИНА

# Воображаемый мир Майского жука

«Один китаец из династии Тан, – по мнению некоторых, большой философ, ему однажды приснилось, что он – бабочка, и с этой минуты он уже никогда не был полностью уверен, что он не бабочка, которой снится, что она китайский философ!».» – Стоппард Том.

Примерно в таком смысле можно объяснить настроение происходящего в спектакле «Красный табак» «Компании Майского жука».



Компания Майского жука (Франция). «Красный табак» (хореограф Джеймс Тьере).

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Всё действие запутано в реальности и сне, в фантазиях и образах, пиках драмы и неожиданном жесте, которой рушит воздвигнутые стены серьезности. Джеймс Тьере – сын артистов цирка, внук «огня» рампы, успешный продолжатель династии, сумевший на базе семейного творчества создать свой театр и свой стиль. Его спектакли – это новая формация цирка, который в своем перерожденном виде будет иметь большой успех у нового поколения, сытого гаджетами и зевающего при виде клоунов. Жанровую разделенность он смешал и дополнил драматизмом – из театра, хореографией – из балета и декорациями бродвейского размаха. Многократно награжденный премией Мольера во Франции, облаканный критикой, Джеймс терпеливо кивает на восклицания о сходстве с дедом, но всё же он другой. Он великолепно владеет телом, материализует сновидения, интуитивно подбирает актеров, с нестандартной точки зрения подбирает музыкальное и звуковое сопровождение спектаклей.

В «табаке» он старый изобретатель-волшебник, с затуманенным табачком сознанием, однажды создавший стену между собой и миром, заточившим маленьких пищащих созданий в нем. Его советник следит за тем, чтобы он вовремя выходил из транс и возвращался к делам воображаемого завода. Его внучка – гуттаперчевая хохотушка, бегает на мостике и бесконечно «вертится на ухах», донимает играми, а старику хочется раствориться в старой французской музыке, сидя в продавленном кресле-троне. Но вдруг оно зашипело, затрещало, повалили клубы алого дыма, и волшебник покосился по сцене к большому столу, заваленному предметами, которые когда-то были отдельно стоящими: лампой, книгой, печатной машинкой, но седовласый бледнолицый старик сбросил их в котел, расплавил и слил в единый

корабль из вещей, не имеющих функций. Тонкая работа художников-декораторов вызывает восторг.

Приглядываясь к костюмам, можно, настроив бинокль, разглядеть все мистические символы, детали, характеризующие персонажей без имен и четкой роли. Джеймс просто собрал предметы, которые ему нравятся, мимику, театр, сны, акробатику и хореографию и сделал необычный, полный ощущений авангардный спектакль. Зрители, а надо сказать, публика Чеховского фестиваля славится своей разношерстностью и помпезностью: мудрые руководители центральных каналов и театров, деятели культуры, балетоманы и театралы, художники и артисты с наивными улыбками детей следовали за клоуном в мир сказки, смеялись, как легко он обвел всех вокруг пальца, и невольно роняли слезу в конце спектакля. Слезу счастья, разумеется, герои внезапно объединились против стены с тысячей кривых зеркал и как будто победили систему, рабами которой они долго были. Штанкеты взмыли вверх, оставив под собой переливающиеся осколки сна и пустоту в маленьком цирковом мире. Внезапно появилось ощущение, что где-то там, в другом мире, за бугром, творят небывалые вещи, и с обидой отмечаешь: ну почему не у нас?

Если современный балет имеет меньшее развитие, то возникает вопрос, может, нынешним создателям обратиться, как это сделал Джеймс, к синтезу искусств, благо театральные и цирковой пласт богат шедеврами. Но пока новые имена не гремят, критики сравнивают спектакли «Майского жука» и мастодонтов соседей по фестивалю, зрителю можно забыть в театре, «нащупать родничок на макушке» и посадить на колени малыша, живущего глубоко внутри, чтобы вновь удивляться старому фокусу волшебника.

Елизавета ТРАНДА

# Зов Африки

Спектакль «Инала» в исполнении балета «Рамбер» с 90-летней историей, артистов Королевского балета Великобритании и африканской группы певцов и музыкантов Ladysmith Black Mambazo стал еще одной неожиданностью Чеховского фестиваля.

Марк Болдуин с большой аккуратностью передавал значение ритуальных танцев, движения животных и птиц, поддерживая этнический колорит в каждой позе. Смешав все стили танца, танцовщики перевоплощались в доисторических людей, живущих охотой и верой в силу природы. Художник по звуку создавал потрясающую атмосферу ночной жизни на реке, а рыбаки из Ladysmith гребли и тихо напевали мелодию в унисон стрекочущим цикадам и жужжащему жуку. Оранжево-голубой задник был рассечен не то молнией, не то лапой свирепого тигра. Головные уборы имитировали клювы с перьями, набедренные кожаные повязки и корсеты из ремней смотрелись, как у настоящих охотников. Артисты были разных пропорций и роста и различались подготовкой в исполнении танцев африканских племен. Было заметно «отсутствие» стопы и почти двухметровый рост у женщин, но всё это сглаживалось на сцене, а акценты сместились с мыслей к впечатлениям.

В целом все визуальные эффекты сочетались слаженно, но не заметить сильный профессиональный отрыв певцов от балета было нельзя. Хор из мужчин собрался в южно-африканском городке Ladysmith, а

вторая половина названия – Black Mambazo – это черный зулусский топор, который, согласно поверьям, побеждает противников на соревнованиях. Они возродили вместе с автором песен Джозефом Шамбала стиль зулусского хорового пения Iscathamiya (в переводе с языка зулу – военный термин «шаг крадущей походкой»). Стиль возник на шахтах Южной Африки, когда чернокожим рабочим после шестидневной трудовой недели хотелось развлечь себя ночным пением песен и танцами «на кончиках пальцев», чтобы не привлекать внимания охранников. Группу, которой уже 50, Нельсон Мандела назвал «культурным послом Южной Африки в мире», и она 15 раз номинировалась на «Грэмми». Их пение – это голоса 10 певцов, поющих как один. Их выступление в спектакле «Инала» можно считать ведущим, а танцы – ведомыми, в первом акте хореограф исчерпал свою фантазию, и движения просто сопровождали пение во втором акте. Но, тем не менее, аутентичное искусство и неведомая красота рождали восхищение Африкой. Оно навеяно фильмами, мультипликационным хитом «Король-лев», а также его бродвейским воплощением, воспоминаниями о которых они сиюминутно делились между собой. Так или иначе, гости фестиваля побывали на празднике африканской культуры и увидели трогательное представление о мире, который не знают и природа которого вечна.

Елизавета ТАРАНДА



Фото Игорь ЗАЛКИН

Ladysmith Black Mambazo, Компания Рамбер и Королевский балет (ЮАР – Великобритания). «Инала» (хореограф Марк Болдуин).

# Гиллем сказала «Вуе»



Photo by Bill COOPER

Сильви Гиллем. Миниатюра «Вуе» (хореограф Матс Эк) из спектакля «Жизнь продолжается».

Из училищ выпускаются тысячи танцовщиц, которые долго и упорно добиваются ролей. Сильви Гиллем – это одно большое исключение из правил, и судьба ей благоволила. Французская школа дала ей исполнительское мастерство, а физическая форма, как шептались в балетных кругах, досталась от внемлемой цивилизации, откуда она прибыла, чтобы изменить стандарты красоты. Самое потрясающее в этой артистке – это сочетание вышеуказанных достоинств с актерским нутром. Как-то задали вопрос хореографу Ла Скала: «Какая из балерин самая странная?», он назвал Гиллем, потому что она умна. Умение мудро управлять таким мощным «оружием» – редкость. Она – золотое руно для современных хореографов, но овладев классическим репертуаром, Сильви вносила изменения в саму игру этих ветхозаветных образов. Переставленная ею сцена сумасшествия в «Жизели» даже на видеозаписи вызывает мурашки. Её жесты в первом акте имеют конкретное значение, в каждом повороте головы вопрос, который ясен зрителю. В ней есть лиризм, притягательность, смущающая открытость в одном взгляде, и жизнь, бьющая изнутри. Она с легкостью приняла правила игры современного танца, и даже эха академизма не осталось и в помине.

«Жизнь продолжается» – гласит афиша вечера. «Моя жизнь» – резюмирует Гиллем в программке. Три вечера в Москве состояли из «Дуэта» Форсайта в исполнении двух мужчин, двух новых работ, поставленных для Сильви, «Тешне» Акраама Хана – автора номера «Священные чудовища» и определившего печатное прозвище звезды, «Вуе» Матса Эка, а также «Здесь и потом» Рассела Малифанта. Все они были яркими только за счет того, что «сосуд полон до краев». Вероятно, это создание опередило время, и нет ей равного гения. Хореографы-реформаторы стараются нарушить гармонию линий изломами, спрятать эстетику тела, к которой все стремятся, и непременно усадить в уродливую позу. Мне подобные «нападения» напоминают сцену с растерзанным в ключья парфюмером, когда единственный способ принять прекрасное – это уничтожить. Однако в голубой классике, надо признать, ей с самого начала тесно. Рудольф Нуреев хорошо знал, как раздражает человека, бурлящего возможностями, простой на задворках сцены, поэтому сиюминутно назначил 19-летнюю дебютантку этуалью театра, а также заметил, что она единственная женщина на планете, которой он бы сделал предложение. При всем ореоле желанности и уникальности Сильви Гиллем чужда власти, которая прилагается к этим качествам. Она отрешивается от суждения конкурсов, преподавания в школах и управления театрами. Её называют скандальной и своенравной, так как балет – молчаливое искусство, и «голос» танцовщица звучит слишком дерзко, даже если его обладатель отстаивает свое творчество. Сильви Гиллем принимала решения в своей карьере молниеносно. Уходила из театра, где являлась национальным достоянием, танцевала что хотела, выбирала то, что подходит, и теперь завершает карьеру будучи на пике формы. Образ дивы – в рекламе роскошной одежды, коллекционных изданиях модных журналов, а в жизни она своего рода самурай, который довольствуется малым. Читая биографии великих, невольно ищешь место, где они расплатились за славу. Гиллем не приносила себя в жертву искусству, сознательно отказалась от паузы материнства, наслаждалась каждой минутой на сцене.

Начав свой тур в марте с Италии, она завершит его в любимом Токио, где исполнит вдобавок ко всей программе «Болеро» Равеля. Свисающие с балконов театра Моссовета скандировали «браво», хотя такую величину мог бы, но не пригласил театр, славный сегодняшним пристрастием к современным работам, но отчего-то старомодным в проявлении чувств к легендам балета.

Гиллем вновь рискнула, перед уходом представила работы, которые, возможно, не будут поняты зрителем, а могла бы исполнить любого из своих коронных лебедей. И как-то всё не по стандарту, но очень честно перед собой и перед искусством. Проходясь со сценой, «священное чудовище» смотрит поверх горизонта в будущее и вот-вот скроется за холмом, там, где восходит солнце. В театрах танцуют десятки тысяч – в истории балета остаются единицы. ✧

Елизавета ТАРАНДА



# Совсем не детская сказка

Свою версию известной сказки «Золушка» представили на Чеховском фестивале хореограф Гойо Монтеро и балетная труппа Нюрнберга. В этом балете не оказалось привычных хрустальной туфельки, прекрасной феи-крестной и боя часов. В спектакле поменялась и сюжетная линия. Из неизменного – только музыка Прокофьева.

Танцевальная пьеса, как назвал ее сам хореограф, начинается со сказочного пролога – истории любви родителей Золушки и появления героини на свет. Но дальше события развиваются совсем по другому сценарию. Психологическая драма – так можно кратко назвать происходящее на сцене. В свой спектакль Монтеро заложил важные социальные вопросы: о роли человека в обществе, о тонкости человеческих отношений, гуманности и, конечно же, всепобеждающей силе любви. Отца Золушки хореограф помещает в инвалидное кресло. Золушка растет в изоляции от людей, заточенная мачехой и сестрами в печку. Постоянные издевательства превращают героиню в загнанного зверька. Балерина почти весь первый акт передвигается на четвереньках, уподобляясь в пластике диким животным. Образ униженного человека усиливается хореографическими находками или, правильнее сказать, трюками. За ремни, которыми перетянут костюм, Золушку подбрасывают, перекидывают, крутят и вертят. Параллельно сюжетной линии Золушки проходит линия Принца. Он так же одинок в своем замке, страдает от назойливого внимания и мечтает встретиться по-настоящему родного человека.

Сбыться всем мечтам и преодолеть социальные барьеры герою помогает не фея, а стая сказочных птиц, эффектно заполняющих пространство сцены во втором акте. Именно они вселяют в Золушку-дикарку уверенность, превращают ее в хрупкую девушку и отправляют на бал. И здесь хореограф добавляет уже совсем иные краски в пластику артистки. Она легко порхает в



Балет Нюрнберга (Германия). «Золушка» (хореограф Гойо Монтеро, Испания).

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

вихре вальса, исполняет изящные, красивые па. Трогательен и лиричен дуэт Золушки и Принца, которые, встретившись, наконец обретают свободу. Быстрой счастливой развязке помешают злые козни мачехи и сестер. Но герои, конечно же, сумеют преодолеть все преграды. У Монтеро получился настоящий, цельный по форме спектакль, рассказанный современным, очень эмоциональным пластическим языком. А чтобы понять и принять эту необычную версию «Золушки», нужно смотреть ее, отказавшись от всех привычных стереотипов и образов.

**Олеся АЛЕКСА**

## Тайская посевная

Театр танца Тайваня  
«Клоуд Гейт»  
(Тайбей). «Рис»  
(хореограф Лин  
Хвай-Мин).



Фото Игоря ЗАХАРКИНА

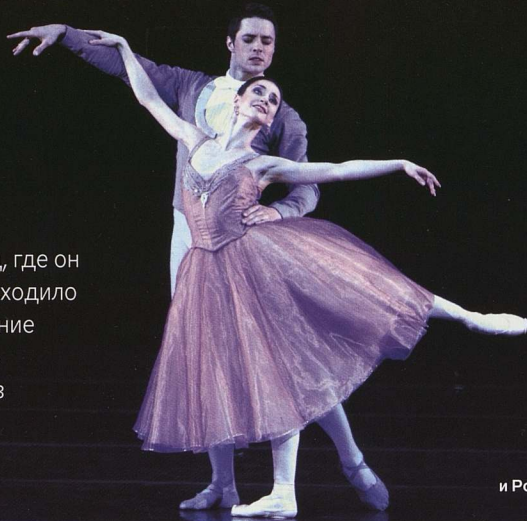
Постоянный хэдлайнер Чеховского фестиваля – хореограф и руководитель театра «Небесные врата» Линь Хуайминь представил искусному зрителю новое творение – балет «Рис». Хуайминя можно назвать поэтом в хореографии, его «стихотворения» на тему природных преображений хочется цитировать на праздниках весеннего сева и осеннего сбора урожая. Яркий пример художника, осмысляющегося на традициях, но создающего новый и узнаваемый пластический язык в совре-

менном балете. В Тайбэе он уважаемый и известный писатель, автор романа-бестселлера «Цикада», а также наряду с Килианом, Канингемом, Форсайтом признанный хореограф XX века. Умелый посланник тонкого восточного дела, он всегда доступно и без урона для азиатской культуры знакомит зрителей всех стран с пробудистскими взглядами на связь природы и человека. Его четвертое поколение артистов вышло из китайской техники движения. Они текли по сцене ручейками, произрастали из земли, демонстрировали гибкое тело и полный таинства зарождения жизни дуэт. Труппа изучила и прошла путь через медитации, восточные единоборства, систему цигун и была признана уникальной в Европе и США. Создавалось ощущение бестелесности и бесконечности исполнителей, которые плавно и размеренно перетекали из одной позы в другую, вводя зрителя в транс. Азиатские напевы облегчали переход от реальности к нирване, но внезапно сменялись шелестящим полем риса на экране и музыкальным сопровождением бесподобного итальянского шедевра Беллини «Casta Diva». Через эти эпизоды роста риса хореограф переносит наше сознание ко времени обрядовых танцев, поклонения богам, постоянному перерождению всего живого. Иллюстрируя кудесников селекционного мастерства (в Японию слетаются тысячи туристов посмотреть, как на рисовых полях появляются целые картины), хореограф создает хитросплетение тел, хороводы ростков, фигуры воинов. Единственный росток на воде говорил нам о вечном одиночестве, а погруженные во мрак юноши-смаураи имитировали пламя войны. Треск от ударов бамбуковых палок напоминал о всепоглощающей силе огня, плавно рассеивающийся дым символизировал скорое возрождение жизни, но уже в новом облике.

**Елизавета ТАРАНДА**

# Что это за призраки в ночи?

Казалось бы, где этот 1956 год, где он там затерялся, что тогда происходило и кто о нем помнит? Сегодняшние зрители должны воспринимать 56-й как что-то нафталиновое из бабушкиного сундука.



Анна Оль  
и Роман Полковников.  
«В ночи».

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ

Совсем нет. И доказательством тому недавняя премьера в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко трех балетов Джерома Роббинса на музыку Фредерика Шопена «В ночи», (1970), «Другие танцы» (1976) и «Концерт» (1956).

Джером Роббинс – фигура в мировом балетном театре уникальная. У него случились три выдающихся карьеры, каждой из которых было бы достаточно для одного человека. Одна – в музыкальном театре Бродвея, другая – в кинематографе, третья – в балете.

Не будем говорить о кинематографе и Роббинсе – это отдельная тема. Но в музыкальном театре его главным достижением стало то, что он преобразовал два музыкальных мира. Будучи балетным танцовщиком, Роббинс привнес в мюзиклы соответствие танцев сюжета. Его бродвейские танцы вписываются в историю, в диалог, в антураж, соответствуют поведению персонажей. Ярчайший пример – его мюзикл (и фильм) «Вестсайдская история», где танец один из главных эмоциональных двигателей сюжета. А в балет Роббинс привнес то, что мог дать американский этнос: энергию и театральность Бродвея и, что особенно характерно, неприменный драматический подтекст. Он

сделал американский балет невероятно личным и узнаваемо американским.

Начну с фарсовой «Клетки», которой Роббинс дал подзаголовок «Гибель всех» и создал тонкий юмористический балет, своего рода танцевальную пародию на посетителя филармонических концертов и самого пианиста. Он появляется на сцене и, достав внушительных размеров платок, смахивает пыль с рояля, которая, поднявшись внушительным облаком в воздух, опускается затем на пол. Тут начинают появляться и слушатели, причем каждый приносит с собой складной стул. Среди слушателей, ведущих себя несколько утрированно, но органично, девушка в широкополой шляпе настолько захвачена музыкой, что придвигается вплотную к фортепиано и обнимает его. Есть здесь и серьезный студент, и супружеская пара, и мужчина, входящий на цыпочках. Неожиданно вспыхивает спор из-за перепутанных мест... Но наконец все успокаиваются и отдаются во власть музыки и тех фантазий, что им в ней слышатся. У каждого они, естественно, свои. Муж представляет убийство жены и мысленно подбирает ей замену. Пианист лихо исполняет мазурку, а муж воображает себя бравым гусаром, похищающим возлюбленную. Но у возлюбленной есть единственная мечта –

стать бабочкой, которую она и пытается осуществить. Вмешивается жена, поднимая бедную девушку на смех и заставляя мужа отказаться от своих намерений. Это не мое описание одного из фрагментов балета, а пересказ текста, который написал Роббинс в программке, объясняя зрителям, что не стоит очень серьезно относиться к увиденному и что порой в головах слушателей может твориться бог знает что.

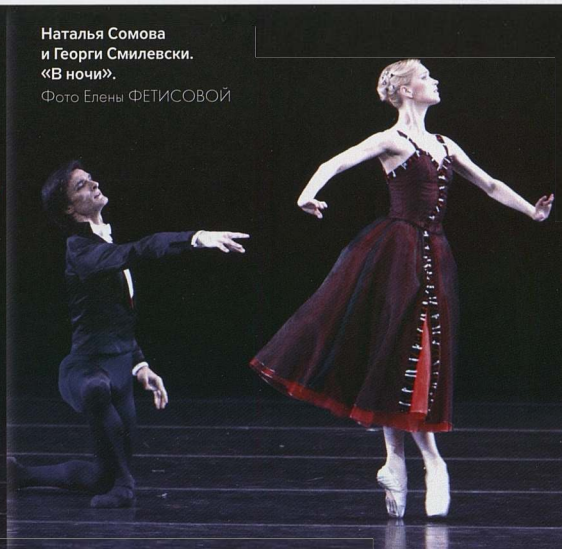
У артистов, занятых в спектакле, – Ксения Рыжкова, Сергей Мануйлов, Анастасия Янгуразов, Леонид Блинков, Мария Бек, Марина Золотова, Мария Тюрина, Артём Сорочан – с юмором оказалось всё в порядке, как и с танцевальным прочтением «Концерта». Всё было легко, органично и даже изысканно. Никаких переборков, гримасничания, пережима. Всё в стиле и всё стильно. Всё из нашего времени. Достоинство справился с пылью и с музыкой и пианист Александр Праведников.

Мне только показалось, что вечер следовало не закрывать этим балетом, а открывать, потому что в финале должен идти мировой бестселлер «В ночи». Поэтично и трепетное произведение Джерома Роббинса, пронизанное легкой грустью, печалью, любовной страстью и нежностью.



Ксения Рыжкова  
и Денис Дмитриев.  
«В ночи».

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ



Наталья Сомова  
и Георгий Смилевски.  
«В ночи».

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ

В балете танцуют три пары, представляющие три самостоятельных композиции. Анна Оль – Роман Полковников, Ксения Рыжкова – Денис Дмитриев, Наталья Сомова – Георгий Смилевски.

Первая – от скромного сближения в дуэте проходит короткий путь к всплеску страсти, вторая – изысканная, сдержанная, третья – драматичная, с непростыми отношениями. И общий финал. Под музыку самого известного ноктюрна Шопена (партия фортепиано – Константин Хачилян) все три пары, по-прежнему держащиеся по отдельности, занимают один и тот же таинственный краешек ночи. Объединяет их только ночь и звездное небо. Но вот они сближаются, сначала замечают друг друга девушки, затем юноши, но каждый из них не сводит глаз со своего партнера. Затем пары расходятся, каждая движется своей дорогой.

Теперь о грустном. Главной приманкой этого вечера должны были стать «Другие танцы» (партия фортепиано – Анна Малышева), где танцевали две приглашенные звезды Наталья Осипова и Сергей Полунин. Ожидалось, что перед нами предстанет блистательный дуэт и элегантный, красивый танец. Ничего этого не получилось. Наталья Осипова, бурлившая прыжками и вращениями, и думать забыла о своем партнере. Она сама по себе, Сергей Полунин сам по себе. К тому же Полунин, находящийся, кажется, не в лучшей танцевальной форме, допустивший несколько ошибок, составил конкуренцию Осиповой не смог. Он казался зажатым и неуверенным.

Глядя в этом балете на Наталью Осипову, думалось, чем «звездистее» звезда, тем меньше всего ей хочется думать о музыке (а может, просто не слышит), о

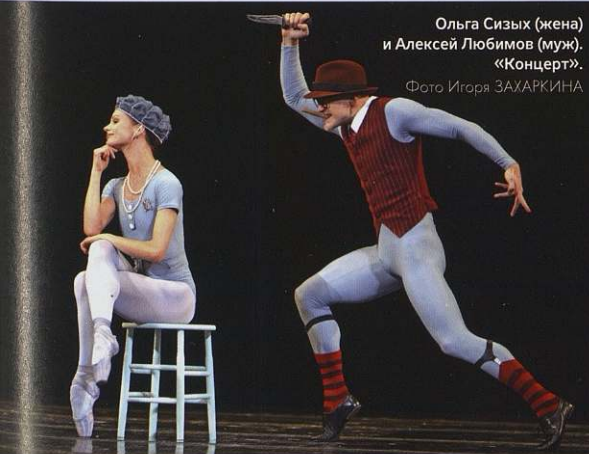
партнере, об общем образе постановки, думается только о себе.

Джордж Баланчин говорил о своем друге и ученике Джероме Роббинсе, что «ему удалось посредством движения выразить подлинно американский дух».

В премьерном спектакле никакого американского духа ни танцовщикам, ни группе специалистов по Роббинсу из США, ни бывшей этуаль Парижской оперы Изабель Герен, репетировавшей «Другие танцы», утверждать нужды не было. Следовало постараться передать дух и душу музыки Шопена и танцев Роббинса. Где-то что-то получилось, где-то всё мимо.

Но пока это только несколько премьерных показов, возможно, в дальнейшем спектакль будет выглядеть более выстроенным и полноценным. ✧

**Владимир КОТЫХОВ**



Ольга Сизых (жена)  
и Алексей Любимов (муж).  
«Концерт».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Мария Бек  
и Марина Золотова.  
«Концерт».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Фото: Елизавета СУХОВОЙ

Элегия.

# Самарская серенада

3 июля на сцене Самарского академического театра оперы и балета состоялась премьера одноактного балета на музыку Чайковского «Серенада» в хореографии и постановке Кирилла ШМОРГОНЕРА. Новый спектакль стал достойным приношением великому русскому композитору и украсил программу летнего фестиваля, посвященного 175-летию со дня рождения Петра Ильича Чайковского.

«Серенада» написана композитором осенью 1880 года и получила свое название в соответствии с музыкальным произведением – серенадой до-мажор для струнного оркестра. Данное сочинение не предназначено композитором для балета. Однако не заметить его танцевальный характер просто невозможно. Этим «Серенада» привлекала и вдохновляла балетмейстеров на создание разных хореографических произведений – бессюжетных и сюжетных. Каждый новый автор, от Михаила Фокина до Бориса Эйфмана, стремился выразить свое понимание музыкального произведения.

Наиболее известное хореографическое прочтение «Серенады» Чайковского принадлежит Джорджу Баланчину, поставившему одноименный бессюжетный балет в 1934 году. Это первый и, наверное, самый знаменитый спектакль, созданный

хореографом в США. Баланчинский балет по структуре совпадает с четырьмя частями струнной серенады. Но завершает его не финальная часть на русскую тему, а элегия, занимающая третье место в сочинении композитора.

Относясь с пиететом к произведению Баланчина, нынешний постановщик «Серенады» Кирилл Шморгонер не побоялся неминуемых сравнений с легендарным хореографом. За воплощение «Серенады» Чайковского на балетной сцене он взялся не без оглядки на стиль выдающегося хореографа, но явно из желания высказаться пластически самостоятельно. В действе, предложенном хореографом, не замечено явного плагиата и стилистического копирования. Произведение получилось оригинальным и во многом претендующим на статус визитной карточки балетного коллектива.

Первая часть (пьеса в форме сонаты). Перед зрителями открывается свободное, без декораций пространство: светлый экран и темные боковые кулисы (здесь и в последующих частях перемены осуществляются только за счет светового решения). На сцене восемь солистов, чьи застывшие в графических позах темные фигуры спроецированы в один ряд на светлый фоновый экран. С переменой света фигуры солистов «оживают» и начинают образовывать пары, которые в соответствии с характером музыки выстраиваются в разнообразные дуэтные композиции. Принцип выстраивания напоминает класс-концерт, где заметно движение каждого исполнителя, являющегося важной единицей ансамбля. Но замысел постановщика не так прост, как может показаться. Шморгонеру каким-то образом удалось соблюсти и меру, и чувство вкуса в отражении своей идеи, которая созвучна «Серенаде» Баланчина, впервые осуществленной силами Школы американского балета. И в американской, и в самарской «Серенадах» преобладает эстетика чистой по форме ассоциативной хореографии. Но не все выходящее на сцену артисты самарского балета, обладают необходимой внешней формой.

Вторая часть (вальс). Романтический дуэт (Екатерина Первушина и Александр Петриченко) в ритме вальса, исполненный вдохновенно и поэтично. Каскады танцевальных па здесь сменяются красивейшими и порой изобретательными связками поддержек. Тема дуэта – прославление чистой и светлой любви. Эта часть, которую можно рассматривать как отдельное произведение, образец единства музыки, хореографии и исполнительского мастерства, что так редко встречается в современном балетном театре.

Третья часть (элегия). Пожалуй, эта часть самая выразительная и богатая на ассоциативные образы. В центре танцевальной композиции девушка (Ксения Овчинникова). Она – земная страсть и откровение жизни, любовь, ради которой совершают предательство. С ней рядом танцующие кавалеры и девушки (два солиста, составляющие с балериной трио и кордебалетные пары), чьи роли не менее важны в организации зримых образов, в восприятии мелодического строя произведения.

Четвертая часть (финал на русскую тему). Основная тема финальной части заимствована Чайковским из русской народной песни. Избегать фольклорных мотивов в танце здесь практически невоз-

можно. Шморгонер этим и не пренебрегает, внося отдельные элементы русского народного танца в канву классического танца. Однако выживив жизнерадостный характер русской мелодии, хореограф не совсем удачно справился с финалом балета. Со слов Шморгонера, им поставлен и другой финал. (В данной рецензии автор ориентируется на вариант, увиденный на премьерке.) Выстроенные в несколько линий танцовщицы расходятся на две стороны сцены (к ним присоединяются и все остальные участники балета) и, поворачиваясь назад, обращают свой взгляд вверх на проекцию портрета Чайковского. Мысль постановщика ясна: спектакль посвящен композитору, и к его изображению обращены взоры танцовщиков. Но таким образом нарушается целостность замысла балета, не связанного с реальными событиями и юбилейным церемониалом.

Некоторые недочеты не меняют главного – спектакль в целом и по отдельным своим составляющим удался. Всех участников, постановщиков (хореографа, артистов балета, дирижера и артистов оркестра, художника, репетиторов) и руководство театра можно поздравить с завершением серьезной творческой работы. ✧

**Роман ВОЛОДЧЕНКО**

Екатерина Первушина  
и Александр Петриченко. Вальс.

Фото Елизаветы СУХОВОЙ



# МИМИЧЕСКАЯ РОЛЬ

## Лиз Нобле

### в опере «Немая из Портичи»

**Коротко об авторе**

Жесткова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н.Г.Жиганова.  
E-mail: mon\_ami\_09@mail.ru

**About the author**

Olga Vladimirovna Zhestkova, Cand. of Art Studies (PhD), associate professor of Music History Department Kazan N.G.Zhiganov State Conservatory.  
E-mail: mon\_ami\_09@mail.ru

**Краткая аннотация на статью**

В 1828 году либреттист Э.Скриб и композитор Д.Ф.Э.Обер поручили главную роль немой девушки Фенеллы в своей опере «Немая из Портичи» не певице, а мимической танцовщице Лиз Нобле. Хотя партия Фенеллы основывалась исключительно на пантомиме, современники сочли ее язык самым понятным и точным. Жесты и позы Лиз Нобле были идентифицированы публикой благодаря сложившейся у выдающихся артистов драматической и балетной сцены лексике сценического движения. Рождение романтического балета в начале 1830-х годов отнесило выразительность пантомимы технической виртуозностью тона.

**Summary of article Lise Noble's mimic role in «La Muette de Portici»**

In 1828 the librettist E. Scribe and composer D.F.E.Auber entrusted the leading role of Fenella, dumb girl, in «La Muette de Portici» to Lise Noblet, a mimic dancer, rather than to a singer. Although Fenella's party was based solely on the pantomime, contemporaries considered her «language» to be the most natural and accurate. Gestures and postures of Lise Noblet have been identified by the public due to stage movement of the current outstanding artists from drama and ballet scene. The creation of romantic ballet in the early 1830s and its technical virtuosity pushed aside pantomime expressiveness.

**Ключевые слова:** французская большая опера, балетные сцены, пантомима, Лиз Нобле, опера «Немая из Портичи», Э.Скриб, Д.Ф.Э.Обер.

**Key words:** French grand opera, ballet scenes, pantomime, Lise Noblet, opera «La Muette de Portici», E.Scribe, D.F.E.Auber.

В первой половине 1820-х годов театральные критики часто писали об устаревших античных сюжетах, обветшавших традициях пения и о необходимости реформы в области оперного либретто и вокального стиля в парижской Королевской академии музыки (Опере), но балеты и балетные сцены в операх по-прежнему вызвали всеобщее восхищение. Журналист и писатель Эжен Брифффо отмечал: «С 1822 до 1830 года Опера увидела, как возродившей ее счастливые времена, но танец в ней царить не перестал. Там главенствовали Поль и Альбер, Биготтини, Легаллуа, Нобле; каламбур той эпохи резюмирует ее истинное положение: Опера, говорят, держится только на ногах своих танцовщиков».<sup>1</sup>

Во французских больших операх, представленных на сцене Королевской академии начиная со второй половины 1820-х годов («Осада Коринфа», «Моисей» и «Вильгельм Тель» Дж.Россини, «Немая из Портичи» и «Густав III» Д.Ф.Э.Обера, «Роберт-Дьявол» и «Гугеноты» Дж.Мейербера, «Жидовка» и «Гвидо и Жиневра» Ф.Галеви), балетные сцены сюжетно мотивированы и неразрывно связаны с основным действием.<sup>2</sup> Авторы опер всегда тщательно продумывали драматические причины введения ба-

летных сцен и довели это мастерство до совершенства во многом благодаря средствам пантомимы, позволявшим органично связать вокальные и танцевальные разделы единой сюжетной и драматической нитью. Даже в заглавиях балетных номеров, наряду с традиционными для французских опер обозначениями Air de ballet, Air de danse, Chœur dansé, Pas de trios, Pas de cinq и т.п., можно встретить и Pantomime, как, например, в третьем акте «Жидовки».

Среди танцовщиков Оперы были такие, которые прославились благодаря своему необыкновенному актерскому дарованию в пантомиме. Одной из ярчайших мимических танцовщиц была Лиз Нобле (1801-1852). К сожалению, о ней сохранилась весьма скудная информация.<sup>3</sup> Мемуаристы и историки ограничивались констатацией, что Лиз Нобле «была последним потомком старой французской школы, основанной на геометрических позах и экарте под прямым углом...»,<sup>4</sup> а также повсеместными упоминаниями о ее любовной связи с генералом Мишелем Клапаредом. А о таком важном обстоятельстве ее творческой биографии, как создание мимической роли Фенеллы в опере Д.Ф.Э.Обера и Э.Скриба «Немая из Портичи» (1828), мы можем



Рис.1. Эскиз костюма Фенеллы.<sup>18</sup>

найти лишь краткие упоминания в словарях и энциклопедиях. Более информативным источником являются статьи в парижских газетах, посвященные премьере оперы. В частности, в одном из обозрений *Le Corsaire* писалось, что среди всех главных персонажей Фенелла была «единственной, кто не поет в этой опере, но именно она оказалась услышанной лучше всех».<sup>5</sup> А спустя несколько дней в той же газете обозреватель восхищался тем, как «точно можно было понять речь из жестов мадмуазель Нобле».<sup>6</sup>

«Немая из Портичи» отличалась от предшествующих опер уже тем, что роль главной героини была поручена не певице, а балерине: «...эта роль немой – нововведение в опере: это средство разнообразия, и во времена, когда главным требованием является новизна, было бы неумно объявить войну авторам, решившим объединить в одном произведении преимущества оперы и балета», – отмечал историк и музыкальный критик Ф.Ж.Фети на следующий день после премьеры.<sup>7</sup> Однако такая диспозиция главных героев была не только эффектным и шокирующим новшеством для театра – она переносила драматургический акцент с пения на пантомиму.

При этом если вокальные и оркестровые партии оперы полностью фиксировались в партитуре, если декорации, костюмы и сценические передвижения актеров, статистов и кордебалета описывались в либретто, сценическом руководстве и зарисовывались в эскизах, то содержание танцевальных партий, включающих пантомиму, невозможно было также точно и детально запечатлеть на бумаге. Особенно это касалось пантомимы. Ни в либретто Э.Скриба, ни в сценическом руководстве, составленном режиссером Ж.Соломе, ни в постановочных архивных материалах «Немой из Портичи» не содержится подробного описания мимической роли Фенеллы. Единственным источником информации остается партитура

оперы, в которой сцены с участием Фенеллы содержат ремарки-дидакалии, указывающие на ее эмоции и общий смысл передаваемых средствами пантомимы «фраз». Но и здесь, конечно, нет никаких указаний касательно самих жестов, поз, мимики. Отсутствие описания роли Фенеллы вряд ли можно объяснить тем, что оно просто не сохранилось, поскольку все остальные материалы, связанные с постановкой, систематизированы и представлены в разных отделах парижской Национальной библиотеки весьма последовательно. В связи с этим современная британская музыковед М.Э.Смарт предположила, что содержание пантомимы Фенеллы зависело от актерского дарования и художественного вкуса исполнительницы, что оно не подчинялось жесткому рисунку, а имело подвижный, импровизационный характер.<sup>8</sup> Иными словами, такая роль не могла и не должна была быть письменно зафиксирована. Но поскольку из газетных обзоров известно, что современные зрители очень хорошо поняли пантомиму Фенеллы, а кто-то даже «услышал» ее лучше, чем других, это наводит на мысль, что язык жестов Лиз Нобле основан на «лексике и фразеологии», уже утвердившейся на сцене и ставшей привычной и понятной публике.

Оперный и драматический европейский театр выработал к тому времени целую систему выражения различных аффектов через жесты и позы. Еще в 1728 году был опубликован дидактический трактат в стихах «Искусство выражения» [14]. Он принадлежал перу итальянского комедийного актера, основавшего Итальянский театр в Париже, Людовико (Луиджи) Риккони. Почти в это же время появилась его «История итальянского театра»<sup>9</sup> а спустя десять лет Риккони создал еще один трактат об актерском мастерстве – «Размышления о декламации».<sup>10</sup> В них он развивал концепцию, согласно которой вся пластическая сторона роли, все позы и жесты определяются самим актером в



Рис.2 Поза С.Сидон в роли Иможены в пьесе «Цимбелин».<sup>19</sup>

Рис.3. Л.Чинти-Доморо в роли Эльвиры.



силу его способности к душевным переживаниям, что никакие методы и предписания не научат артиста правильным движениям и интонациям. Его сын, Антонио-Франческо Риккобони, тоже актер итальянской комедии, в отличие от отца считал, что актерская роль создается не только способностью исполнителя к переживаниям, но и владением пластической и интонационной техникой их передачи. В 1750 году он опубликовал свое исследование «Театральное искусство»,<sup>11</sup> где сформулировал своего рода «нормативы» сценической жестикуляции, вплоть до высоты, на которую должна быть поднята рука актера в определенных позах, и траектории движений, которую необходимо точно соблюдать, чтобы выразить определенный эффект. А в 1785 году немецкий писатель, философ и директор берлинского театра Иоганн Якоб Энгель в своем трактате «Мысли о мимике»<sup>12</sup> подверг критике строгую схематичность актерской жестикуляции и мимики, укоренившуюся к тому времени в западноевропейском театре.

К началу XIX столетия крайности в понимании драматургической значимости и техники пантомимы уравнились. Большую роль в этом сыграли труды итальянского хореографа, танцовщика и теоретика танца Карло Блазиса, написавшего в 1828 году дидактический трактат «Кодекс Терпсихоры»,<sup>13</sup> а спустя два года включивший большую его часть в «Полное руководство по танцу», изданное в Париже.<sup>14</sup> В разделе о пантомиме автор не только дал классификацию жестов и исторический обзор эволюции искусства пантомимы, а отразил уже существующую и испытанную в балетном искусстве практику. К примеру, он проанализировал пластические средства, которые использовал в своих балетах его современник хореограф Г.Джойя для бессловесной передачи повествовательной информации, эмоций и намерений.<sup>15</sup>

Вполне можно допустить, что Лиз Нобле, как и другие артисты балета, была знакома с этими и другими трудами. Возможно,

что она восприняла определенные приемы пантомимы от современных танцовщиков и драматических актеров, чьи выступления она с раннего детства видела в Париже и позже в Лондоне. Не исключено, что она была знакома с известной книгой Ж.Остина «Хирономия» (1806),<sup>16</sup> где даны не только подробные инструкции по пластическому выражению различных эмоциональных состояний, но и приведены иллюстрации, позволяющие скопировать определенные позы и жесты. М.Э.Смарт увидел сходство между позой Лиз Нобле в роли Фенеллы и одним «аттитудом» английской актрисы Сары Сиддонс (1755-1831), свидетелем сценических выступлений которой Лиз Нобле могла быть во время своих гастролей в Лондоне.<sup>17</sup> Сравним литографию Лиз Нобле с изображением С.Сиддонс, представленным в «Хирономии».

Сходство, конечно, заметно, хотя оно невелико. У Лиз Нобле иное положение правой руки и головы. Кроме того, не будем забывать, что движения танцовщицы были подчинены музыкальному ритму и не могли быть столь же статуарны, как позы драматической актрисы конца XVIII – начала XIX века. Если приглядеться к изображениям других персонажей оперы, то становится очевидным, что все они запечатлены не в статичной позе, а в движении. Сравним для примера изображения певцов, исполнявших главные роли в этой же опере: Л.Чинти-Даморо в роли Эльвиры и А.Нурри в роли Мазаньелло.

Положения их корпуса, рук, головы похожи, а это дает повод допустить, что художник Эжен дю Фаж зарисовывал артистов в костюмах не во время представления, а на репетициях и предлагал им такие позы, в которых ему удобнее всего было запечатлеть костюмы и их соответствие характеру персонажа. Ведь все костюмы задолго до премьеры должны были быть одобрены Постановочным комитетом театра сначала в виде эскизов, а затем во время примерок и репетиций. Вероятно, и поза Фенел-

Рис.4. А.Нурри в роли Мазаньелло.<sup>20</sup>





лы на изображении, приведенном выше, обусловлена этими же обстоятельствами.

Однако это не отрицает положение о том, что в сценической практике того времени существовала некая универсальная общепринятая система поз и жестов, позволяющая актерам выразительно и доходчиво передавать мысли, чувства и намерения персонажей. Факт преемственности пластики движений между Лиз Нобле и прославленными драматическими актерами, а также старшими коллегами по танцевальной сцене, например Эмили Биготтини, Амели Легаллуа, мастерски владеющими приемами пантомимы, очевиден. Недаром современники называли Нобле «последним потомком старой французской школы» и подчеркивали благородную грацию и геометрические пропорции ее движений. Нельзя также не согласиться с М.Э.Смарт в том, что «у танцовщицы, которая играла Фенеллу, не было никакой нужды изобретать новый язык жестов, чтобы исполнить ее тщательно продуманный рассказ».<sup>21</sup>

В 1820-1830-е годы Лиз Нобле была ведущей балериной Королевской академии музыки. Она танцевала главные и второстепенные роли во многих балетах-пантомимах, а также в безымянных сольных партиях в операх: «Осада Коринфа» (хореография П.Гарделя) и «Вильгельм Тель» (Ж.П.Омер), «Франциск де Шамбор» (А.Вестрис) на музыку Проспера де Женесте, «Роберт-Дьявол» (Ф.Тальони), «Густав III» (Ф.Тальони), «Али-Баба» (Ж.Коралли) на музыку Керубини, «Дон Жуан» (Ж.Коралли) и «Жидовка» (Ф.Тальони).

Помимо Лиз Нобле Опера в 1820 – 1830-е годы располагала еще целой плеядой талантливых танцовщиц и танцовщиков, обладавших неподражаемым актерским дарованием и проникновенной пластикой пантомимы: помимо уже упомянутых Биготтини и Легаллуа это мадам Мотессю, Луиза Эли, Жорж Эли, Жозеф Мазилье, Альбер (Франсуа Фердинанд Деком), Жюль Перро и другие. Все они внесли свой – один больший, другие меньший – вклад в искусство «нарративного» танца.

В 1830 году Скриб и Обер решили повторить удачный прием и поручить главную роль немой героине в опере-балете «Бог и Баядера». Партию немой Баядеры танцевала уже Мария Тальони, но ни само драматургическое решение, ни выступление прославленной балерины уже не снискали такого восторга, как интерпретация партии Фенеллы Лиз Нобле. Фети, например, писал: «Странная идея сделать женщину, которая не говорит, главным персонажем оперы, принесла успех господину Скрибу в «Немой из Портичи»; это было удачей, из которой следовало извлечь пользу, не искушаясь во второй раз испытывать то же средство; несчастье девушки внушает жалость, но у молчания влюбленной Баядеры есть что-то смешное, и это смешное тем более уязвимо, что она не оставляет сцену и занимает на ней центральное место. Говорят, единственное, что имеет значение, так это сама мадемуазель Тальони, и то, как мадемуазель Тальони очаровывает публику; но кто вам мешает сделать для мадемуазель Тальони балет, где она была бы пристроена более уместным образом...»<sup>22</sup>

Очевидно, что Лиз Нобле была одним из последних представителей прославленной балетной традиции, основанной на драматической выразительности, искренности и пластичности движений, в то время как танец Марии Тальони обозначил новую эпоху, породившую романтический образ неземного существа – дочери воздуха или подводного мира, сказочно-фантастического персонажа: бесплотного, легкого, парящего. Новое сценическое амплуа требовало не столько мимической выразительности, сколько технической виртуозности исполнения, создававшей иллюзию невесомости и эфирности, в то время как не поддающаяся скриптуализации прелесть старой балетной пантомимы уходила в прошлое, оставляя нам лишь разрозненные отзвуки очевидцев и малоинформативные, хотя и весьма колоритные, изображения ее лучших исполнителей. ✧

Ольга ЖЕСТКОВА

## Примечания

1. Briffault E. L'Opéra. Livre des Cent-et-Un. Vol. XV. Bruxelles: J.-P. Meline, 1835. P. 373.
2. Жесткова О.В. Сюжетно-драматическая логика балетных сцен во французской большой опере 1820 – 1830-х годов // Балет. 2015 № 3 (192). С. 30-31.
3. Лиз Нобле обучалась в балетной школе при Королевской академии музыки. В 1819 году дебютировала в балете «Каирский караван». Затем танцевала сольные партии в балетах Пьера Гарделя. В 1821-1824 гг. выступала на сцене Лондонского королевского театра. С приходом в парижскую Оперу Марии Тальони, а затем Фанни Эльслер Нобле все чаще поручали второстепенные роли. В 1841 году Нобле покинула сцену.
4. Ces demoiselles de l'Opéra [Un vieil abonné]. Paris: Tresse et Stock, 1887. P. 108.
5. Цит. по: Smart M.A. Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-century Opera. University of California Press, 2004. P. 43.
6. Ibid.
7. Fétis F.J. Nouvelles de Paris: Académie Royale de musique: Première représentation de La Muette de Portici // Revue musicale. 1828. 1 Mars.
8. Smart M.A. Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-century Opera. P. 44.
9. Riccoboni L. Histoire du théâtre Italien: depuis la décadence de la comédie latine. 2 vol. Paris: André Cailleau, 1730, 1731.
10. Riccoboni L. Pensées sur la déclamation. Paris: Briasson, 1738. 47 p.

11. Riccoboni A.F. Art du théâtre: a Madame. Paris: C.F.Simon fils, 1750. 102 p.
12. Engel J.J. Ideen zu einer Mimik. Berlin: Auf Kosten des Verfassers und in Commission bey August Mylius, 1785. T. I. 382 s.
13. Blasis C. The code of Terpsichore: a practical and historical treatise on the ballet, dancing, and pantomime; with a complete theory of the art of dancing. London: J. Bulcock, 1828. 632 p.
14. Blasis C. Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, à l'usage des amateurs et des professeurs; Trad. de l'anglais de M. Barton. Paris: Roret, 1830. 412 p.
15. Blasis C. Manuel complet de la danse. P. 149.
16. Austin G. Chironomia: Or, a Treatise on Rhetorical Delivery: Comprehending many precepts, both Ancient and Modern, for the proper regulation of the voice, the countenance, and gesture. London: T.Cadell and W.Davies, 1806. 583 p.
17. Smart M.A. Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-century Opera. P. 45.
18. Источник иллюстрации: Bibliothèque nationale de France, D216 O-2 (18-22).
19. См.: Austin J. Chironomia: Or, a Treatise on Rhetorical Delivery. P. 488.
20. Источник иллюстраций 3 и 4: Bibliothèque nationale de France, D216 O-2 (18-22).
21. Smart M.A. Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-century Opera. P. 45.
22. Fétis F.J. La Revue Musicale. 1830. 16 Octobre.

# БАЛЕТ «ПЕТЯ И ВОЛК» – Хореографическое воплощение симфонической сказки

## Коротко об авторе

Зверева Полина Викторовна, аспирантка Московской государственной академии хореографии (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения МГАХ Е.П.Белова).

E-mail: apollinariyae@bk.ru

## About the author

Polina Zvereva, postgraduate student of Bolshoi Ballet Academy (Academic advisor – Ekaterina Belova, PhD – art criticism, professor of department of choreography and art criticism).

E-mail: apollinariyae@bk.ru

## Краткая аннотация на статью

Статья посвящена балету для детей «Петя и Волк», поставленному в 1959 году на сцене Филиала Большого театра. Автор рассматривает историю создания балета по симфонической сказке С.С.Прокофьева, отмечает значение спектакля на фоне репертуарной политики театра конца 1950-х годов. Предпринимается попытка восстановления облика спектакля, приводятся фрагменты рецензий на спектакль.

## Ключевые слова:

балет для детей, «Петя и Волк», Сергей Прокофьев, Алексей Варламов, Вильям Клементьев.

## Summary of article

BALLET «PETER AND THE WOLF» – CHOREOGRAPHY INCARNATION OF SYMPHONIC FAIRY TALE

The article is about «Peter and the Wolf», ballet for children staged at the branch of the Bolshoi Theatre in 1959. The author examines the history of ballet, created by Sergei Prokofiev's symphonic tale, notes the value of play in theatre repertoire of the 1950s. The author attempts to restore the image of the play, cites fragments of reviews of performance.

## Key words:

ballet for children, «Peter and the Wolf», Sergei Prokofiev, Alexei Varlamov, William Klementiev.



Балет «Петя и Волк» известен, прежде всего, благодаря музыке С.С.Прокофьева. Первоначально композитором была написана симфоническая сказка для детей, которая позднее легла в основу партитуры спектакля. История создания этой музыки начинается в 1936 году, когда Н.И.Сац, основательница первого в мире музыкального театра для детей, предложила С.С.Прокофьеву написать музыкальное произведение, с помощью которого дети знакомилась бы с инструментами оркестра в понятной и увлекательной форме. Композитор согласился и через четыре дня принес готовый клавир «Пети и Волка». Кроме музыки, Прокофьев написал и текст сказки – в Детском музыкальном театре его читала сама Н.И.Сац. Премьера симфонической сказки состоялась 2 мая 1936 года. Во многих зарубежных постановках балета (в Великобритании, США) роль ведущего была сохранена, Большой театр же справедливо отказался от необязательного в данном случае «комментатора».

Премьера балета в СССР состоялась 21 января 1959 года на сцене Филиала Большого театра (с 1961 года – здание Московского театра оперетты). 1. Одноактный спектакль «Петя и Волк» входил в программу «Вечер балета», которую вместе с ним составляли также и два других спектакля – «Времена года» А.К. Глазунова и «Танцевальная сюита» на музыку Д.Д.Шостаковича. Хореографом-постановщиком «Вечера балета» стал педагог Большого театра А.А.Варламов, к этому времени только что завершивший танцевальную карьеру. В 1956 году Варламов окончил балетмейстерское отделение ГИТИСа.

Балет «Петя и Волк» предназначался специально для детей дошкольного и младшего школьного возраста, доказательством чему служили не только наивный сюжет в духе «советской сказки», но и мультипликационный стиль спектакля, избранный хореографом и художником. Этот стиль указывал на некоторую преемственность традиций в постановках детских балетных

спектаклей – достаточно вспомнить балет «Аистенок» Д.Л.Клебанова, шедший на сцене Большого театра в конце 1930-х годов. Разумеется, ассоциация достаточно далекая, и судить о каких-то внешних сходствах можно лишь по немногим сохранившимся фотोगрафиям.

Главная идея произведения С.С.Прокофьева состояла в том, что каждому персонажу соответствовал определенный музыкальный инструмент, свой «голос» в оркестре. Характерные мотивы и мелодические обороты в партиях инструментов имитировали звуки, издаваемые различными животными. Вот какие аналогии проводил композитор:

- ◆ *Петя* – струнные инструменты (преимущественно скрипки), C-dur, свободная и открытая мелодия в духе пионерского марша;
- ◆ *Птичка* – флейта в высоком регистре, G-dur, виртуозные пассажи;
- ◆ *Утка* – гобой, Es-dur/As-dur, «крякающая» мелодия в нижнем регистре;
- ◆ *Кошка* – кларнет, G-dur, тема изображает грацию и мягкую поступь кошки;
- ◆ *Дедушка* – фагот, тема в h-moll, пунктирный ритм в нижнем и среднем регистре, имитирующий ворчание;
- ◆ *Волк* – три валторны, тема в g-moll;
- ◆ *Охотники* – литавры и большой барабан (изображение выстрелов), духовые инструменты (финальный марш).

Симфоническая сказка «Петя и Волк» состояла из отдельных музыкально-симфонических этюдов, между которыми чтец рассказывал о том, что происходит на сцене. Широко были использованы С.С.Прокофьевым тембровые возможности оркестра, а мелодические характеристики персонажей балета найдены очень точно. Прозрачные трели флейты (Птичка), высокие перезвоны струнных (Петя), угрожающие позывы валторн (Волк) – эта

хрупкая основа балета требовала от хореографа большой чуткости в выборе пластического языка. Однако Варламов избрал путь подражания повадкам животных, что привело к «штампу» в изображении многих персонажей. Так, положение рук исполнителя партии Волка напоминало стандартный жест шутилой «готовности к атаке»: выставленные перед собой ладони были чуть согнуты в кистях, как будто напоминали когтистые лапы зверя. Руки исполнительницы партии Птички, все время отведенные назад, как будто имитировали крылья ласточки. Эти и другие условные позы усугубляли трафаретность спектакля, итак не отличавшегося большой хореографической фантазией.

Но были в спектакле и удачные режиссерские находки. Например, сцена ссоры Птички и Утки строилась на своеобразном пластическом «парафразе»: Птичка дразнила Утку, которая, пытаясь повторить движения Птички и доказать свое изщество, демонстрировала только еще большую неуклюжесть. А в партии Кота юмористическое разнообразие вносил один забавный штрих: перед охотой на Птичку, изгибая спину и вытянув лапы, Кот точил когти о кулисы.

Танцевальная характеристика Пети, пожалуй, самая развернутая: ему отведена самостоятельная вариация в начале спектакля, являющаяся экспозицией образа. План либретто сохранил для нас схему его танцевального эпизода: «Петя то пробует играть в футбол, то ходит колесом, то, разбежавшись, прыгает вперед и, наконец, с наслаждением растягивается на зеленой траве» (2, с. 1). Постановщик вывел на сцену образцового ребенка – послушного мальчика и храброго пионера. И, наверное, были правы те, кто не находил в его танцевальной характеристике столь уместного в данном случае юного зорства и задора.

Редкие указания на конкретные движения не позволяют нам составить даже примерного представления о хореографии. Мы лишь знаем, что Кот, которого Петя хватал за шиворот, делал в воздухе отчаянные *pas de chat*, а Утка вышагивала «вперед себя лапками, обувными в красные сапожки, переваливаясь с боку на бок» (1, с. 115).

Декорации и костюмы «Пети и Волка» вводят в мир детской сказки. Конкретные, узнаваемые формы деталей костюмов, вроде птичьих крыльев и кошачьего хвоста, позволяли сценической одежде артистов быть удобной для танца. Облегающие комбинезоны Волка и Кота, трико на Птичке и Утке (верх костюмов более натуралистичен – изображает птичью грудку, а к рукам прикреплены крылья), рубашка и короткие штаны на Пете – художник следовал натуралистическому принципу, насколько это было возможно в изображении персонажей животного мира. Мнения о декорациях В.К.Клементьева разнились до противоположности: некоторые рецензенты считали, что художественное оформление не соответствует духу музыки, и его рисунок грубоват; другие же, напротив, утверждали, что декорации и костюмы балета гармонируют с острой и выразительной музыкой С.С.Прокофьева.

Пресса по детскому спектаклю, прошедшему всего девять раз, была крайне скудной. Описания спектакля и, тем более, попытки аналитического взгляда в ней практически не содержится. О «Пете и Волке» писали исключительно в контексте программы «Вечер балета», сравнивая между собой все три работы балетмейстера Варламова. Мнения критиков отличались редким единодушием: ругали «Времена года» А.К.Глазунова, неоднозначной

находили «Танцевальную сюиту» на музыку Д.Д.Шостаковича, а «Петю и Волка» в один голос хвалили. Ёмко и точно охарактеризовали работу своего коллеги А.А.Варламова артистки балета Большого театра В.И.Пещерикова и М.С.Клейменова: «Эта работа очень порадовала зрителя. Здесь можно говорить о художественности спектакля в полном смысле слова, которая достигнута органичным слиянием музыки, хореографического и сценического решения» (3, с. 3). Далее они поясняют, в чем заключалось слияние всех трех составляющих спектакля: «Юмор этой прелестной миниатюры С.Прокофьева оказался близок дарованию А.А.Варламова. <...> Балетмейстеру удалось наделив каждое действующее лицо индивидуальной, свойственной только этому образу острой хореографической характеристикой. <...> Хорошо в этом спектакле показал себя художник В.К.Клементьев, сумевший передать наивность и юмор детской сказки и оформить спектакль в манере мультипликации» (3, с. 3).

Почему же тогда сценическая жизнь балета оказалась столь короткой? Не было ли это одобрение лишь стремлением поддержать молодого балетмейстера, заведомо не считая даже лучший его спектакль «Петю и Волка» жизнеспособным в репертуаре Большого театра? Поводы к подобным вопросам не дают реплики в некоторых отзывах о балете – например: «...хореографический материал не позволил артисту по-настоящему показать свои возможности» (4).

Очевидно, что постановка малых форм имеет свои сложности и требует безупречного балетмейстерского вкуса. Действие небольшой продолжительности нуждается в строгом отборе выразительных средств при их максимальной лаконичности выявления мысли и цели автора. На сценическую жизнь персонажу отводятся не часы, а минуты, но содержание его должно быть раскрыто не менее полно, чем в масштабном спектакле. Точность балетмейстерских приемов, в конечном итоге, обуславливает рисунок танцевальной партии, замедляет или ускоряет процесс понимания его зрителем. Применительно к «Пете и Волку» можно сказать, что сверхзадача балета, поставленная самим хореографом, была выполнена – детская аудитория понимала содержание спектакля. Что же касается пластической составляющей балета, то, наверное, она соответствовала дарованию балетмейстера.

Резюмируя рассуждения о спектакле, историк балета Н.И.Эльш говорил: «А.Варламову удалась хореографическая миниатюра «Петя и волк» на музыку С.Прокофьева <...> потому, что он ощутил не только своеобразие прокофьевских ритмов, но и его юмор, склонность к особой гротесковости образов, уловил найденное композитором своеобразие современной сказки, в которой наивное и чудесное соединяется с умной и трезвой иронией» (5, с. 13).

«Петя и Волк» прошел четыре раза в 1959 году и пять раз при возобновлении, в 1964 году. Любопытно, что графики представлений этих двух этапов существования спектакля почти что в точности совпадали: оба раза в январе состоялась премьера, а в марте (в 1959 году – 26-го марта, в 1964 году – 22 марта) балет был дан в последний раз. И все же, несмотря на столь короткую сценическую жизнь, «Петю и Волка» называли в ряду удачных поисков в области обновления репертуара Большого театра в 50-е годы. ✧

Полина ЗВЕРЕВА

#### Примечания

1. Балет С. Прокофьева «Петя и Волк» впервые увидел свет в 1940 году в Нью-Йорке, труппа – «Балле тизтр» (премьера 13 января). Балетмейстер А.Больш, художник Л.Баллард.

#### Литература

1. Кузнецова И. Вечер одноактных балетов // «Советская музыка». М. 1959. № 7. С. 114 – 117.

2. Варламов А. План-заявка на балетное либретто. – РГА-ЛИ. Ф. 648. Оп. 4. Ед. хр. 131.

3. Пещерикова В., Клейменова М. Первая работа // Советский артист. 1959. 11 февраля.

4. Осокина М. Одноактные балеты – это хорошо // Советский артист. 1959. 27 января.

5. Эльш Н. Амуры, бродяжки, ямщики... // Театральная жизнь. 1959. № 13. С. 13 – 14.



## ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС АРТИСТОВ БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФОВ НОМИНАЦИЯ: «Современный танец в музыкальном театре»

### УЧРЕДИТЕЛИ КОНКУРСА

Правительство Российской Федерации  
Министерство культуры Российской Федерации

### ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ О КОНКУРСЕ

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

1. **Младшая возрастная группа с 16 до 19 лет.**
2. **Старшая возрастная группа с 19 до 30 лет.**

Проведение конкурса состоит из двух этапов:

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

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

### УСЛОВИЯ КОНКУРСА

Конкурс проводится по двум разделам:

1. **Солисты и дуэты**
2. **Ансамбли (трио, квартеты)**

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

### 1. ПОРЯДОК ПОДАЧИ ЗАЯВОК

1.1. В конкурсе могут принимать участие граждане Российской Федерации,

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

- 1.2. Конкурс проводится по двум возрастным категориям:
- **Младшая** (возраст исполнителей с 16 до 19 лет на день начала конкурса)
  - **Старшая** (с 19 до 30 лет на день начала конкурса).

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

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

ДОКУМЕНТЫ И ФОТОГРАФИИ НЕОБХОДИМО ПРИСЫЛАТЬ В ЭЛЕКТРОННОМ ВИДЕ.

- 1.4. Вступительный взнос в размере **1500 рублей в младшей группе и 2500 рублей в старшей группе** оплачивается участниками по прибытии на

конкурс во время регистрации.

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

РГКК «СОДРУЖЕСТВО»:  
e-mail: [ibc.moscow@gmail.com](mailto: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-х минут
- дуэтный номер – не более 4-х минут
- трио или квартета – не более 5-и минут.

#### Продолжительность номеров в старшей группе:

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

Москва.

## «Кремлёвский балет»

Подводя итоги сезона 2014-2015 в театре «Кремлёвский балет» Государственного Кремлёвского дворца, важно выделить основные направления творческой деятельности коллектива. Это премьеры сезона, гастролы и вводы новых исполнителей в спектакли текущего репертуара.

В сентябре 2014 года состоялась премьера балета «Волшебная флейта» на музыку В.-А.Моцарта в постановке и хореографии Андрея Петрова. Это оригинальная хореографическая интерпретация одноименной оперы. В главных партиях выступили ведущие солисты театра: Александра Тимофеева (Царица ночи), Михаил Мартынок (Принц Тамино), Ирина Аблицова (Памина), Михаил Евгенов (Зарастро).

Гастрольный график оказался связан с поездками по России и за рубеж. Так, в Казани, Нижнем Новгороде, Сочи и Краснодаре прошли традиционные гастролы театра с проектом «Русские сезона XXI века». В декабре – в начале января коллектив побывал на гастролях в Китае (Тяньцзинь), где показал два спектакля – «Лебединое озеро» и «Снегурочка». В конце мая «Кремлёвский балет» побывал на гастролях в Турции (Стамбул, Анкара), где показал четыре представления «Лебединого озера». В Анкаре на вечернем спектакле присутствовали известные турецкие и российские деятели культуры и политики. В начале июля артисты театра выступили с двумя концертными про-

граммами в столице Башкортостана Уфе на саммитах ШОС и БРИКС.

В течение сезона произошло немало вводов в спектакли основного репертуара театра. Наиболее значительные – вводы на главные партии: Наталья Балахничева (Памина) и Андрей Писарев (Принц Тамино) в «Волшебной флейте», Даниил Росланов (Конрад) в «Корсаре», Олеся Дмитракова (Фея Сирени) в «Спящей красавице», Алина Асланова (Людмила) в «Руслане и Людмиле». Не один дебют состоялся в самом популярном у московской публики балете «Дон Кихоте». Здесь появились новые Китри (Ирина Аблицова), Мерседес (Алина Каичева), Повелительница дриад (Олеся Дмитракова) и Амур (Анна Мессерер).

Свой следующий, юбилейный, сезон (театру исполняется 25 лет) «Кремлёвский балет» откроет IV Международным фестивалем классического балета с участием звезд мирового балета. Стартует программа фестиваля гала-концертом в честь юбилея. К началу 2016 года готовится премьера спектакля «Баядерка», постановщиком которой выступит Андрис Лиэпа. Также в проекте постановка китайско-российского балета. Его хореографом и постановщиком выступит худрук и главный балетмейстер «Кремлёвского балета» Андрей Петров.

**Роман ВОЛОДЧЕНКОВ**

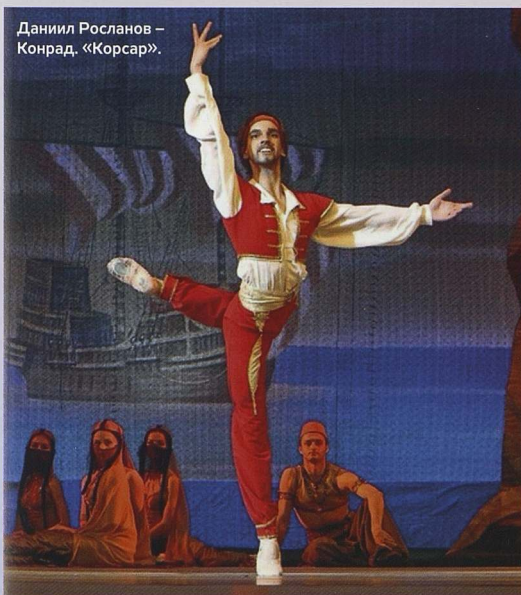
Фото предоставлены пресс-центром театра



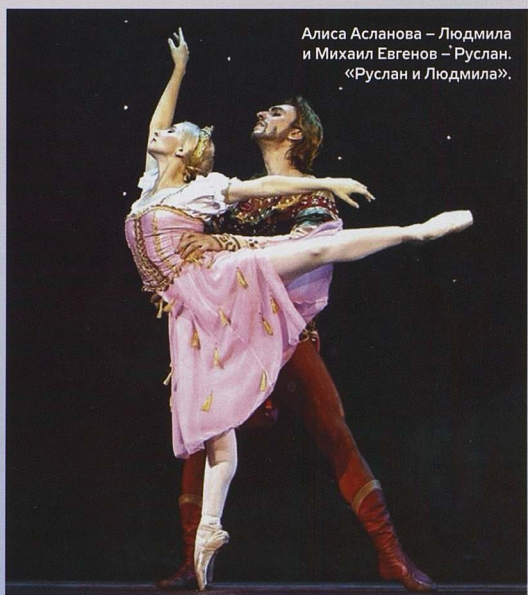
Олеся Дмитракова – Фея Сирени.  
«Спящая красавица».



Даниил Росланов –  
Конрад. «Корсар».



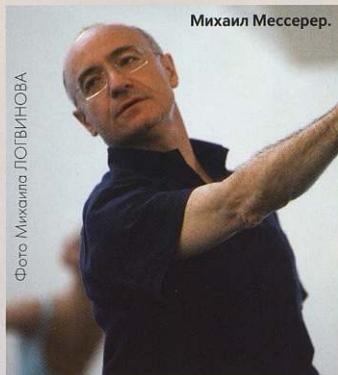
Алина Асланова – Людмила  
и Михаил Евгенов – Руслан.  
«Руслан и Людмила».



## Санкт-Петербург. Михайловский театр

Первой премьерой предстоящего сезона станет балет «Корсар» в редакции главного балетмейстера Михайловского театра Михаила Мессерера.

«Спектакли продолжают жить, если они обновляются, – утверждает Михаил Григорьевич. – История балетного театра не оставляет сомнений на этот счет. Некогда известные балеты, которые не были отредактированы и обновлены, просто не дошли до наших дней и утеряны на-



Михаил Мессерер.

Фото Михаила ЛОТВИНОВА

всегда. Так, например, благодаря тому, что Мариус Петипа создал собственную версию «Жизели», на сцене сохраняется этот шедевр романтизма; «Баядерка» продолжает жить благодаря Вахангу Чабукиани и Владимиру Пономареву. Восстанавливая «Корсар», я не ставлю своей целью добиться «аутентичности» или «исторической подлинности»: я хочу создать интересный спектакль, который увлечет публику и сохранит блестящие хореографические находки Петипа и его предшественников».

Балету «Корсар» больше полутора веков. Точка отсчета в его непростой истории – премьеры в Парижской опере в 1856 году. Взяв за основу этот спектакль Жозефа Мазилье, два года спустя Жюль Перро поставил «Корсар» в России. А еще через некоторое время находки Перро использовал в своей постановке Мариус Петипа – и в дальнейшем неоднократно возвращался к «Корсару», совершенствуя при каждом возобновлении. В начале XX века обновленную версию «Корсара» предложил Александр Горский. В советское время, используя



хореографию предшественников, свои редакции выпустили Агриппина Ваганова, Пётр Гусев, Нина Гришина, Олег Виноградов, Юрий Григорович, Дмитрий Брянцев. В XXI веке появились версии Алексея Ратманского и Фаруха Рузиматова.

«Работая над возобновлением «Корсара», я опирался на версию Константина Сергеева, поставленную для Кировского театра в 1970-х годах, – рассказывает Михаил Мессерер. – Именно в редакциях Сергеева целый ряд балетов классического наследия продолжает радовать зрителей в Петербурге и сегодня. К сожалению, его элегантная версия «Корсара» здесь уже долгие годы не идет. Мне посчастливилось быть лично знакомым с Константином Михайловичем, и мне особенно приятно пригласить зрителей на спектакль, который создается по «рецептам» этого выдающегося мастера».

По материалам сайта Михайловского театра

## Москва. Театр «Балет Москва»

Театр «Балет Москва» специализируется на проектах в области современной хореографии. Художественная политика театра основана на мультижанровом подходе к репертуару и включает в себя спектакли широкой жанровой направленности – от классического и неоклассического балета до современного танца и перформанса.

В репертуаре театра авторские работы российских и зарубежных хореографов, специально созданные для артистов театра. «Балет Москва» активно сотрудничает как с молодыми, так и уже с хорошо зарекомендовавшими себя хореографами, а также с современными композиторами и музыкантами.

Открытие нового театрального сезона 2015-2016 состоится 19 сентября на сцене Культурного центра ЗИЛ одноактными балетами «Эрос» и «Минос» в постановке голландских хореографов Аннабель Лопез Очао и Хуанчо Аркеса. Далее в программе премьерный спектакль Александра Пепеляева «Кафе «Идиот», имевший

огромный успех у зрителей и СМИ, который состоится 25 и 26 сентября на сцене Центра имени Мейерхольда. Также мы с радостью анонсируем новую премьеру «Удерживая время» в постановке фран-



«Эрос». «Минос».

Фото Rus2D



«Удерживая время».

Photo by Patrick IMBERT

цузского хореографа Рашида Урамдана, которая пройдет 5 и 6 октября в рамках международного фестиваля «TERRITORY» в Центре имени Мейерхольда.

В октябре на сцене Культурного центра ЗИЛ будут показаны балеты современной хореографии «Времена года», «Эгопойнт», «Медея. Эквус», «Свадебка» и «Весна священная».

Для детей будут показаны спектакли: в октябре – «Белоснежка и семь гномов», в ноябре и декабре – «Щелкунчик».

Анастасия ЩЮРОВА,  
руководитель отдела маркетинга  
театра «Балет Москва»

Екатеринбург.

## Государственный академический театр оперы и балета

Балетный сезон в Екатеринбургском театре оперы и балета в четвертый раз открывает Dance-платформа – международный проект в поддержку молодых хореографов, задуманный художественным руководителем балета Вячеславом САМОДУРОВЫМ и воплощаемый театром совместно с Фондом поддержки хореографического искусства «Евразия балет».

В составе жюри Dance-платформы – 2015 прима-балерина Большого театра России Мария Александрова, директор Норвежского Национального балета Ингрид Лоренс, художественный руководитель балета Цюриха Кристиан Шлук и художественный руководитель Екатеринбургского балета Вячеслав Самодуров.

Имена хореографов – участников проекта жюри назовет 22 августа.

Проект стартует 25 сентября, чуть больше двух недель хореографы будут работать с артистами балетной труппы Екатеринбургского театра, воплощая свои замыслы, а 13 и 14 октября на гала-концертах представят свои опыты зрителям.

Арт-директор и вдохновитель мастерских Вячеслав Самодуров называет хореографические мастерские «теплицей» по выращиванию молодых хореографов и считает, что без подобных проектов у балета нет будущего: «Всё, чем мы сейчас гордимся, будь то «Лебединое озеро» или «Баядерка», «Щелкунчик» или «Спящая красавица», было когда-то современным балетом. Пройдя отбор временем, эти работы стали классикой. И сегодня мы должны создавать что-то новое, чтобы было из чего выбирать. Мы растим молодых людей, хореографов, которые поставят те самые современные балеты, которые, мы надеемся, пройдут испытание временем и станут классикой».

Напомним условия: театр приглашает на конкурсной основе восемь подающих надежды балетмейстеров, которые две недели работают с труппой, экспериментируют и создают небольшие работы, которые затем показывают на сцене театра.

«В России только мы делаем проект такого масштаба, – подчеркнул арт-директор уникальность Dance-платформы. – Наш проект абсолютно открытый, каждый может испытать судьбу, отправив нам заявку и видео. Это интернациональный проект, но всё-таки особый интерес представляют отечественные хореографы, поскольку нас беспокоит будущее российского театра».

На этот раз сотрудничать с Dance-платформой будут известные балетные критики Лариса Барыкина и Павел Гершензон, встречи с которыми, по мнению организаторов, будут интересны и профессионалам, и любителям. В этом году организаторы обещают также обеспечить интернет-поддержку проекта, так что у всех желающих появится возможность понаблюдать в режиме онлайн за тем, что происходит в репетиционных залах.

Главный же интерес арт-директора Вячеслава Самодурова остается неизменным: «Мы заинтересованы в открытии новых имен, и я по-прежнему мечтаю найти хореографа, которому театр сможет заказать балет».



Вячеслав Самодуров.

Что касается балетных премьер Екатеринбургского театра сезона 2015/2016, то они будут связаны с именем композитора Сергея Прокофьева.

Кстати, в этом году худруку Екатеринбургского балета, триумфатору премии «Золотая маска» Вячеславу Самодурову доверена главная сцена страны – в Большом театре пройдет крупномасштабная постановка балета «Ундина», которую хореограф сочиняет на музыку Ханца Вернера Хенце.

В Екатеринбургском же театре в феврале – марте будущего года состоится премьера его хореографической версии балета «Ромео и Джульетта». В начале 2014 года хореограф сочинил этот спектакль для Королевского балета Фландрии – тогда ее увидели в Антверпене и



Генте, а теперь в новой редакции намерен представить на родной сцене.

Над сценографией будет работать Энтони Макилзун (Великобритания), дизайнер многих постановок Самодурова, художником по костюмам станет Ирэна Белоусова, чьей первой работой в балете стало создание год назад костюмов к «Цветоделике».

«Историю Ромео и Джульетты рассказывали многие хореографы, каждый по-своему, мне хочется рассказать свою, особенную, и я мечтаю о том, чтобы наш театр получил балет, которым смог бы гордиться, – говорит Вячеслав Самодуров. – Для меня очень интересно вернуться к этой теме после постановки в Бельгии, я собираюсь основательно пересмотреть концепцию спектакля».

В Королевском балете Фландрии я ставил на совершенно не знакомых танцовщиц, и мне очень любопытно, как будут выглядеть в спектакле наши артисты, которых я очень люблю, и чьи возможности хорошо знаю. К тому же в этом сезоне в труппу пришли новые интересные танцовщицы, мне не терпится поработать с ними.

Работа над новым спектаклем начнется уже в сентябре 2015 года.

Завершит же сезон в Екатеринбурге 24-26 июня 2016 года другой балетный шедевр Прокофьева «Золушка» в постановке штатного хореографа театра Надежды Малыгиной, дирижер-постановщик – Михаил Грановский, декорации и костюмы подготовит известный московский театралный сценограф Владислав Окунев.

В декабре балет отправится в гастрольный тур в Бонн (Германия), уральские артисты покажут балетную классику, а также эксклюзивные работы Екатеринбургского театра.

В последние годы Екатеринбургский театр оперы и балета ассоциируется с оригинальным репертуаром, мировыми премьерами и поиском новых художественных идей. Театральные эксперты отмечают активный артистический рост труппы и поиск ее нового художественного лица.

Театр неоднократно становился лауреатом престижной национальной премии

«Золотая маска», в этом году единственный из уральских театральных коллективов.

Достижения этого года: две «Золотые маски» – лучшему хореографу Вячеславу Самодурову и лучшему дирижеру в балете Павлу Клиничеву; премии областного фестиваля «Браво! 2014» и премии губернатора Свердловской области Евгения Куйвашева; престижные премии национальной газеты «Музыкальное обозрение» в области академической музыки и

престижная оперная премия «Casta Diva».

Кстати, уже известно имя нового главного дирижера Екатеринбургского театра оперы и балета – им станет Оливер фон Дохнани, авторитетный музыкант с большим опытом работы в европейских театрах, превосходно зарекомендовавший себя в качестве постановщика оперы «Сатяграха».

Маэстро официально вступает в свой статус 20 июля. В сезоне 2016/2017 запланированы две работы с его участием –

«Пассажирка» Вайнберга (первая постановка в России!) и «Русалка» Дворжака.

Работа с дирижером Большого театра России Павлом Клиничевым, покинувшим пост главного дирижера Екатеринбургского театра, будет продолжена – в статусе приглашенного дирижера он будет вести в театре свой репертуар, а также выступит дирижером-постановщиком ближайших балетных премьер – «Лебединого озера» (17-19 июля 2015 г.) и «Ромео и Джульетта».

## Уфа.

### Башкирский государственный театр оперы и балета

Прошедший сезон выдался для Башкирского государственного театра оперы и балета непросто: заканчивался капитальный ремонт, многие спектакли шли не на родной площадке... Тем отраднее, что в грядущем 78-м сезоне театр наконец сможет в полной мере порадовать зрителей яркими спектаклями из своего репертуара на Большой сцене, а также реализовать давно желаемые проекты.

Балет «Анюта», поставленный в театре совсем недавно Владимиром Васильевым, станет одним из главных событий сезона. В партии Анюты Гульсина Мавлюкасова, Гузель Сулейманова и Валерия Исаева, и исполнение каждой достойно отдельной статьи.

Главный балетмейстер театра Леонора Куватова отмечает, что уровень балетной труппы растет, и в новом сезоне театру необходимы новые, не имеющие аналогов постановки.

Леонора Куватова: «Чем же мы руководствуемся при постановке нового спектакля? Первое, зрительский интерес. От этого зависит, будут ли кассовые сборы, что в наше время очень важно. Второе,

интересна ли артистам данная работа, послужит ли это росту их мастерства. Ведь известно, что в искусстве творческий стимул не менее важен, чем материальный. Действительно, артисты творчески растут на новых интересных партиях. В частности, при постановке последней премьеры – балета «Анюта» – именно эти соображения оправдали себя полностью. Хотелось бы, чтобы наш зритель познакомился и с хореографией западных балетмейстеров. Уже сейчас ведутся переговоры с Фондом Джерома Роббинса и Фондом Джорджа Баланчина. В традициях нашего балета – растить молодых танцовщиков, педагогов, балетмейстеров. Стоит отметить, практически вся балетная труппа Башкирского государственного театра оперы и балета состоит из выпускников нашего хореографического колледжа имени Рудольфа Нуарева. Поэтому трудно переоценить значение этого учебного заведения. И в первую очередь в этом есть заслуга опытных педагогов-репетиторов Людмилы Шапкиной, Галины Сабировой, Вячеслава Журавлева, Елены Фоминой...».

На сцене театра также продолжится показ одного из сильнейших спекта-



клей репертуара – балета «Спартак» в постановке Юрия Григоровича. Напомним, вначале были сомнения, возможно ли в уфимском театре поставить столь масштабное действо. Но после знакомства Григоровича с возможностями нашей сцены и мастерством исполнителей этот страстный героический балет занял достойное место в репертуаре. Характерные танцевальные партии главных героев, мощные номера с участием кордебалета – всё это словно придало второе дыхание уфимскому балету. История Спартака это в первую очередь страсть и жажда свободы. В его трагической судьбе и борьбе за право на жизнь можно увидеть множество аллюзий на современную действительность. Потрясающая хореография здесь замечательным образом сливается с музыкальной драматургией Арама Хачатуряна, основанной на резких контрастах, в которой европейские черты органично сочетаются с восточными интонациями.

«Журавлиная песнь».

Фото Романа ШУМНОВА



Сцена из балета «Анюта».

Фото Олега МЕНЬКОВА





Конечно, театр не забывает и о национальных корнях. Балет «Журавлиная песнь» в новом сезоне вновь откроет зрителю красоту классического башкирского балета. Его музыка напоена народными темами, своеобразными ритмами башкирского музыкального искусства. Оригинальная хореография Нины Анисимовой и Халыфа Сафиуллина в редакции Шамиля Терегулова позволила искусно вплести в классический танец башкирские мотивы, элементы обрядов. Красота балета «Журавлиная песнь», его своеобразие как художественного явления определяется динамичным сочетанием классики и характерного танца. Развернутые массовые сцены, воспроизводящие подлинный колорит сельских игр, плясок и хороводов, оригинальный рисунок танца журавлей – всё здесь дышит Уралом.

Леонора Куватова: «Это особенный балет для нашего театра. Во-первых, идея его создания родилась у знаменитого танцовщика и хореографа Файзи Гаскарова. Он написал либретто специально для великолепной балерины Зайтуны Насретдиновой, народной артистки СССР. Во-вторых, это единственный классический башкирский балет. Ну и, конечно, самое главное – это особая башкирская поэтика, присущая спектаклю. История о журавлях, помогающих юноше и девушке обрести свое счастье наперекор недругам, наполнена национальными традициями, колоритом, обычаями. Сам танец выстроен на синтезе классического и башкирского народного танца, например характерные движения рук. Такого больше нигде не увидишь, только в нашем театре. Здесь сошлись воедино и

потрясающее либретто, и мастерство балетмейстера и художника. Очень важно, что в балете нет «пустых» мест: каждый жест, действие, сцена – всё режиссерски оправданно».

Итак, новый сезон будет сочетать в себе традиционные для башкирской культуры ценности, классический русский балет и опыт зарубежных хореографов. Подобное устремление, безусловно, потребует немалых сил и затрат. Но Башкирский государственный театр оперы и балета на примере своих спектаклей неоднократно доказывал, что способен расти и развиваться, постигая новые вершины балетного мастерства. Так будет и в дальнейшем.

**Пресс-служба Башкирского  
государственного театра оперы  
и балета**

Саранск.

## Государственный музыкальный театр имени И.М.Яушева Республики Мордовия

Сцена из балета «Кармен».

Фото Марины ЗИНИНОЙ



photo by Marina Zinina

Государственный музыкальный театр имени И.М.Яушева Республики Мордовия завершил 79-й театральный сезон. Главным его событием стала мировая премьера балета «Кармен» на музыку Жоржа Бизе; которая состоялась в октябре. Над спектаклем трудились многонациональный коллектив – представители России, Беларуси, Украины и Мордовии. Продюсером этого международного проекта выступила французская компания «Франс-концерт» (художественный руководитель Армен Карапетян).

Мордовские зрители стали первыми, кому представилась возможность посмотреть премьеру уникального спектакля и увидеть на одной сцене звезд балета из ведущих театров Киева, Санкт-Петербурга, Львова, Донецка и Саранска, оценить работу постановочной группы: хореограф-постановщик Надежда Калинина (Санкт-Петербург); дирижер-постановщик Сергей Кисс (Саранск); музыкальная аранжировка Виктора Войтека (Минск); художник-постановщик Алла Сорокина (Минск); художник по костюмам Светлана



на Тундавина (Саранск). Через несколько дней после премьеры творческий коллектив со спектаклем «Кармен» впервые в истории мордовского театра отправился на гастроли в Европу. Первые три спектакля артисты показали в переполненном четырехтысячном зале парижского Дворца конгрессов, где были встречены с восторгом. Всего же в течение трех месяцев они осуществили около 60 выступлений в городах Франции, Бельгии и Швейцарии. По возвращении коллектив начал подготовку ко второй премьере балета «Кармен» с участием только мордовской труппы. Зрители с нетерпением ждали эту постановку. И в мае она прошла с аншлагом три дня подряд.

Следующий театральный сезон для Музыкального театра имени Яушева станет юбилейным – 80-м, его ознаменует гала-концерт. А еще главный балетмейстер театра Алексей Батраков задумал осуществить постановку балета Чайковского «Щелкунчик» и балета «Алая буква», созданного по мотивам одноименного романа американского писателя Натаниэля Готорна. Ведутся переговоры и о новых зарубежных гастролях.

**Информация предоставлена  
пресс-службой театра**

Самара.

## Академический театр оперы и балета

Балетная труппа Самарского академического театра оперы и балета – коллектив со своей историей и традициями, о которых особенно приятно вспомнить в преддверии юбилейного сезона.

Самарский театр ведет отсчет своего существования с 1 июня 1931 года. Первые сезоны балетная группа состояла всего из нескольких пар танцовщиков, а репертуар включал балетные миниатюры на музыку Ф.Шопена, М.Глинки, А.Скрябина. Но уже в 1933 году на сцене появились два полноценных балетных спектакля – Е.Лопухова осуществила постановку балета «Лебединое озеро» П.Чайковского, а Р.Томский, приглашенный возглавить труппу – «Красный мак» Р.Глиэра. Так было начато формирование балетного репертуара, которое велось по двум направлениям – классика и современные произведения.

В историю Самарского балета золотыми буквами вписаны имена балетмейстеров Н.В.Даниловой, А.Я.Шелест, И.А.Чернышева, Н.А.Долгушина, каждый из которых в свое время брал на себя заботу о развитии труппы: способствовал ее обновлению, сплочению, повышению мастерства, росту профессионализма. Новый этап истории театра начался в 2010 году, после завершения реконструкции. Преобразился сам театр, новые горизонты открылись перед балетной труппой.

Балетную труппу театра сегодня возглавляет заслуженный артист России, лауреат международных конкурсов балетмейстеров, лауреат премии Мориса Бежара К.А.Шморгонер. Он пригласил в

Самарскую балетную труппу талантливых выпускников хореографических училищ Перми и Самары, чем значительно поднял уровень кордебалета и укрепил группу солистов. В число приоритетных задач балетмейстера входило воссоздание на Самарской сцене классического балетного репертуара – и к юбилейному сезону эта задача оказалась выполненной. В афише театра сегодня все балеты П.Чайковского, романтические шедевры А.Адама и Л.Минкуса, яркие современные постановки. С труппой сотрудничают приглашенные балетмейстеры, видные мастера российского балетного искусства Г.Комлева, В.Васильев, В.Медведев.



Среди последних работ самарской труппы – «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева, «Танго... Танго... Танго...» на музыку А.Пьяццоллы, балет А.Чайковского «Дама Пик», являющийся своеобразным «переводом» идейного строя и музыкального содержания оперы «Пиковая дама» на язык хореографии. Празднованию 175-летнего юбилея П.И.Чайковского посвящена июльская премьера – постановка



ка балета «Серенада» на музыку Серенады для струнного оркестра (балетмейстер К.Шморгонер, дирижер А.Шамеев, художник Е.Соловьева).

Самарский балет сегодня – это молодые артисты, лауреаты и дипломанты всероссийских и международных конкурсов Екатерина Первушина и Ксения Овчинникова, Виктор Мулыгин, солисты Вероника Землякова, Кирилл Софронов, Дмитрий Пономарев, Александр Петриченко, Дмитрий Голубев, Михаил Зиновьев, Алексей и Евгений Турдыевы, Диана Гимадеева, Анастасия Тетченко, Ульяна Шибанова.

Самарская балетная труппа сегодня живет активной творческой жизнью, развивается, гастролирует, артисты принимают участие в конкурсах. Среди ярких достижений уходящего сезона – выступление солистов Сергея Гагена и Эльвиры Ахмадишиной на XIV молодежных Дельфийских играх России в номинации «Классический танец», принесших ребятам бронзовую и серебряную медали. В июне 2015 года балетная труппа театра приняла участие в VII фестивале балета «В честь Екатерины Максимовой» в городе Челябинске, представив зрителю балет А.Чайковского «Дама Пик».

Знаковым событием следующего сезона станет XV Фестиваль классического балета имени Аллы Шелест. Он совместит в себе сразу три знаменательные даты: юбилейный сезон театра, юбилейный фестиваль и 175-летие со дня рождения П.И.Чайковского. В программе фестиваля, названного организаторами «Танцсимфония», – «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Серенада» и два концерта из хореографических номеров на музыку великого композитора. В такой афише любой поклонник Терпсихоры сумеет найти спектакль себе по душе. В качестве приглашенных солистов планируется участие в фестивале премьера балета Маринского театра Владимира Шклярова, прима-балерины Большого театра Евгении Образцовой, ведущего солиста Большого театра Дениса Родькина, прима-балерины Михайловского театра Ирины Перрен и премьера балета Михайловского театра Марата Шемиунова.



Татьяна СУСЛОВА

85 Самарский академический театр оперы и балета  
лет

**23 октября – 31 октября**  
*К 175-летию со дня рождения П.И. Чайковского*

Ордена «Екатерины Великой»

**XV Фестиваль**  
классического балета  
имени **Аллы Шелест**

**23** октября

Премьера  
на музыку П.И. Чайковского

**Серенада**

Балет в 1-м действии

**Фрагменты из спектаклей,  
хореографические номера**

**25** октября

П.И. Чайковский

**Лебединое озеро**

Балет в 3-х действиях

**28** октября

П.И. Чайковский

**Спящая красавица**

Балет в 3-х действиях

**30** октября

**Гала концерт**

В 2-х отделениях

**31** октября

П.И. Чайковский

**Щелкунчик**

Балет в 2-х действиях

Начало мероприятий в 18.30

6+

**С участием звезд  
мирового балета**



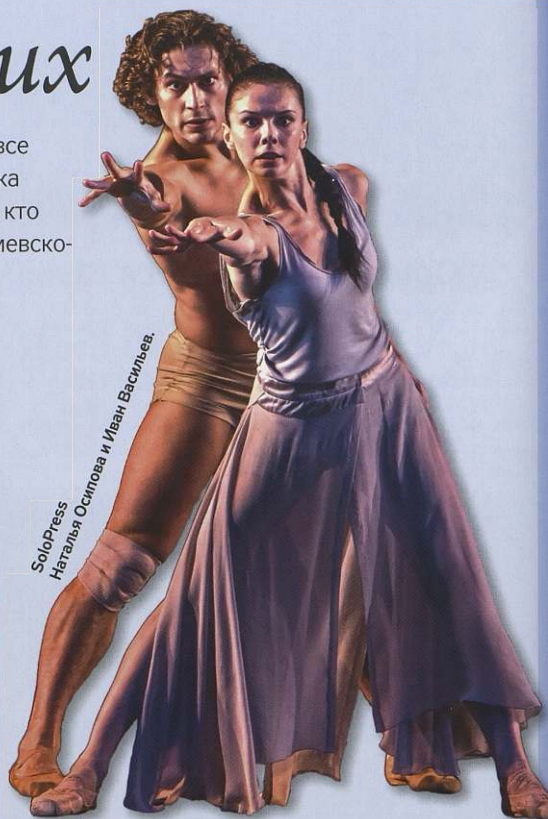
# Соло на троих

Говорят, что в кафе напротив театра «Ла Скала» все еще стоит (больше века) нераскупоренная бутылка вина, обещанная давним владельцем кафе тому, кто сможет вразумительно пересказать сюжет вердиевского «Трубадура» (1853).

**И**нтересно, сколько можно выставить бутылок вина, обещая их тем, кто сможет расшифровать тот или другой современный спектакль, созданный в России, или привезенный к нам на показ. Миллиард? А может больше?

Трудно сказать, но тот танцевальный опус, которым открывался вечер «Соло для двоих», представленный Сергеем Даниляном и Музыкальным академическим театром имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, бесспорный претендент на одну из бутылок.

Название постановки «Zeitgeist», музыка Филиппа Гласа, в главных партиях заняты Наталья Осипова и Эдвард Уотсон. Хореография Аластера Мариотта. Однако то, что происходило на сцене, имело весьма скромное отношение к хореографии. Скорее, даже никакого. Зато можно отметить безумное количество затраченной энергии на исполнение физкультурно-акробатических элементов. Главной здесь, естественно, была Наталья Осипова. Балерина была затянута в узкий черный купальник, который не очень подходит к ее фигуре, открывая то, что лучше скрыть. Она пронзала сцену прыжками, вращениями, разрывающей сцену, вскинутой вверх ногой. Бешеный ритм, сложнейшие связки, дуэты и ноль внутреннего содержания и смысла.



SoloPress  
Наталья Осипова и Иван Васильев.

## «Facada».

Photo by Gene SCHIAVONE



«Соло для двоих» глава «Ардани Артистс» собрал из трех балетов для двух звезд Натальи Осиповой и Ивана Васильева. Но не обошлось и без третьей персоны. Третьим стал Владимир Варнава, выступивший хореографом и режиссером композиции «Моцарт и Сальери».

Когда-то кто-то пустил слух, что великого композитора Моцарта отравил бездарный и завистливый композитор Сальери. Особо не заморачиваясь на счет историзма или правдизма, Александр Пушкин создал гениальную «маленькую трагедию» «Моцарт и Сальери», где показал и гениальность, и злодейство. Жаль только, что в названии стоят имена двух композиторов, один из которых, как доказали исследователи этой темы, не имел никакого отношения к убийству своего ученика и друга Моцарта.

У Владимира Варнавы всё просто, как в газете «Пионерская правда». Вот весь в черном сам Варнава, скрючившийся и изворачивающийся от сжигающей его зависти. А вот слегка «завернутый» Моцарт. «Гуляка праздный» одет в свободный костюм светло-бежевого цвета. Свободный, чтобы не мешал Ивану Васильеву делать то, что умеет делать лучше всех – прыгать и вращаться. Прыжки, вращения, прыжки, вращения, прыжки, вращения – бесконечная прыжково-вращательная партия. Ну, и допрыгался. Надо отметить, что на сцене стояли в изрядном количестве стаканы с водой. Взяв один из них, злодей-Сальери

стал брызгать водой в Моцарта. Финал наступил быстро. И вот над умершим попрыгунчиком Моцартом со злорадством изгибается черно-черная фигура Сальери.

В третьей композиции «Fasada» (в переводе с португальского – удар, укол), хореография и режиссура Артура Питы, наконец-то соединились Наталья Осипова и Иван Васильев.

Эту композицию (постановка 2014 года) москвичи уже видели. «Fasada» старая, как мир история о несчастной невесте, от которой во время бракосочетания сбегают жених. Подобное случилось во все времена и имеет многочисленные трактовки, как в балете (одна из вершинных «Арлезианка» Ролана Пети), в литературе, кинематографе...

Особых открытий здесь не произошло, хотя первый выход Натальи Осиповой, ее пробеги, стремительный, кипучий, звонкий танец-соло, перед тем, как идти к алтарю смотрелся эффектно. Соблазнительно смотрелся и сбежавший от невесты Иван Васильев, сбросивший свадебный наряд и резвящийся на сцене в белых семейных трусах. И, конечно, его обязательная программа – прыжки и вращения. Вот, пожалуй, и все радости этой танц-пьесы. Ну, хотя бы это. ✧

**Владимир КОТЫХОВ**

*Фото предоставлены пресс-центром театра*

«Zeitgeist»



# В Нью-Йорке показали СКЕЛЕТ ПЕТИПА



Сцена из балета  
«Спящая красавица».  
Фея Карабос – Нэнси  
Раффа.

Американский балетный театр ежегодно выступает весной и летом на сцене Метрополитен-оперы. В этом году сезон был юбилейный – 75-й.

Созданный в 1939 году Л.Чейз и Р.Плезантом на основании труппы Балет Мордкина, театр открыл первый трехнедельный сезон в Нью-Йорке в 1940-м. АБТ с момента основания был и остается театром, в репертуар которого входят балеты всех направлений – от классических до работ современных хореографов разных поколений, начиная с М.Фокина, М.Мордкина, А.Долина, А.Тюдора и заканчивая А.Ратманским, включал работы американских хореографов Агнесс де Миль и Е.Лоринга и современных модернистов Твайлы Тарп, Марка Морриса и других. С труппой всегда выступали приглашенные танцовщики из Европы, позднее – знаменитые «невозвращенцы» Наталья Макарова и Михаил Барышников. Барышников стал постоянным членом труппы, а затем сменил Люсию Чейз на посту художественного

руководителя АБТ. Барышников перестал приглашать звезд со стороны и стал «растить» собственных премьеров и поднимать общий профессиональный уровень труппы.

С чем же пришел АБТ к своей юбилейной дате? Прежде всего с богатым и разнообразным репертуаром.

Современный художественный руководитель балета Кевин Маккензи вернулся к традиции приглашенных танцовщиков, которые выступали во время сезонов в Нью-Йорке наряду с премьерками довольно стабильной еще несколько лет назад балетной труппы. Но постепенно уходили со сцены премьеры, работавшие в труппе постоянно, и сегодня на 75-м году существования театра успех длительного весенне-летнего сезона зависит во многом от приглашенных звезд. Ими главным образом становятся русские танцовщики,

которые работают в России и других странах: Диана Вишнёва, Полина Семионова, Наталья Осипова, Ольга Смирнова, Мария Кочеткова. Каждый сезон появляются новые имена, например Вадим Мунтагиров, Владимир Шкляров, Евгения Образцова. Среди новых русских гостей надо особо отметить Кимина Кима из Мариинского театра.

В этом сезоне попрощались со сценой три ведущие балерины театра: Джули Кент (ее еще Барышников принимал в труппу), Палома Херрера и Сиомара Райес. Джули Кент провожали с особым сожалением, и не только зрители. Ее постоянный партнер Гомес плакал весь спектакль «Отелло», который они танцевали в начале сезона, от осознания, что больше они не будут вместе выступать в этом балете.

Из американских прима-балерин труппы еще танцует Джиллиан Мерфи. В труп-

пе есть несколько премьеров-мужчин (прежде всего Марсело Гомес), мужской потенциал АБТ вообще заметно лучше женского: статус балерин получают танцовщицы, которые по существу являются обычными солистками. Когда некоторые приглашенные звезды не смогли приехать на время летнего сезона, их отсутствие было ощутимо.

Главным событием сезона была объявлена «Спящая красавица» Чайковского – Петипа: штатный хореограф труппы Алексей Ратманский стремился реконструировать оригинальную постановку Мариуса Петипа. Он пользовался в своей работе записями балета, сделанными режиссером Николаем Сергеевым. Сергеев был бессменным репетитором «Спящей красавицы» в Мариинском театре при Петипа и после его смерти и записал балет по системе Степанова. Уехав за границу, Сергеев увез записи с собой, они хранятся в Америке в Гарвардском университете.

Первый вопрос, который возникает в подобных случаях: возможно ли восстановить спектакль позапрошлого века, претерпевший изменения во времени, по записям? Сам Мариус Петипа считал, что нельзя. «Вот мое мнение о книге Степанова. Я великий поклонник всего изящного, но отнюдь не скелетов, с которыми в хореографическом искусстве делать нечего... я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте и па и положение рук, головы, таза, верхней части бедер, движения колен, торса, повороты корпуса, сгибание и разгибание плеч, кистей, запястья и прочее.

Талантливый балет-мастер, возобновляя прежние балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом и вкусом публики своего времени...» (отзыв о книге Степанова «Мариус Петипа. Документы, материалы, статьи», Ленинград, 1971).

Николай Сергеев возобновил «Спящую красавицу» для Сергея Дягилева, решившего показать классический балет на гастролях своей труппы в Лондоне. Но и записи Сергеева не очень надежный источник: по воспоминаниям современников, сам Сергеев после смерти Петипа выбрасывал и менял пантомимы и сцены из «Спящей красавицы», часто Сергеев не дописывал вариацию до конца, добавляя «и так далее». Да и Дягилев не стремился возобновить балет Петипа в точности. Прежде всего он пригласил Игоря Стравинского для переоркестровки (!) отдельных фрагментов музыки Чайковского. Оформлял балет Л.Бакст, художник серебряного века, то есть художник совершенно иного направления.

Он создал утонченно-роскошные, но стилизованные под XVI и XVIII век костюмы и декорации (более позднее время по сравнению с оригиналом). Современный художник Ричард Хадсон рисовал оформление по эскизам Бакста (и не всегда удачно). Таким образом, даже внешне Ратманский восстановил вариант дягилевской антрепризы, а не оригинальный балет. Как лондонский спектакль является скорее стилизованной редакцией оригинального балета, так и «Спящую красавицу» Ратманского правильнее называть «редакцией» лондонского

спектакля. Исполнители ролей в Лондонской редакции также вносили изменения в хореографию своих партий. Ратманский сохранил некоторые из них.

Ратманский – хореограф опытный и известный. И как хореограф он склонен к насмешке и иронии. Романтика и поэзия не самые сильные стороны его таланта. Это сказалось и на реконструкции «Спящей красавицы». Фея Карабос в прологе у Ратманского – фигура почти комическая. А ведь именно в победе феи Сирени над Карабос заключено главное разрешение конфликта балета – победа Добра над Злом. Конечно, в музыкальной теме феи Карабос есть и сарказм, и ирония, но всё-таки основная тема в музыке – тема зловещего рока. К обидным просчетам редакции относятся сцены видения Авроры Принцу, как-то формально поданные, «стиснутые» между двумя зданиями, лишённые поэзии. Но невозможно в статье подробно разобрать весь спектакль.

В 1999 году Сергей Вихарев возобновил «Спящую красавицу» для Мариинского театра по тем же записям Сергеева. Главная трудность, в решении которой Вихарев и Ратманский полностью разо-



Киммин Ким – Солор-«Бандерка».



Диана Вишнева – Аврора и Марсело Гомес – Дезире. «Спящая красавица».

шлись, – оставлять современный стиль исполнения балета или постараться вернуться на 100 лет назад. Вихарев решил оставить современный стиль. Он сказал в недавнем интервью: «...А наш инструмент сегодня — это тела современных танцовщиков. И меня при всем желании невозможно убедить в том, что тела современных артистов можно заставить двигаться так, как двигались танцовщики конца XIX века. Для этого восемь лет нужно учиться этому «другому!»» (Colta.ru2015)

Сохранив современный стиль исполнения, Вихарев сохранил красоту хореографии в нашем понимании.

Ратманский заставил танцовщиков поднимать ногу не выше 90 градусов, как 100 лет назад, делать туры то на полупальцах, то на пальцах, то есть заставил их «двигаться, как двигались танцовщики конца XIX века». И проиграл. Танцовщики с трудом осваивали новый стиль исполнения, что было заметно даже на спектакле. Классические позы в этом варианте сегодня выглядят некрасиво, особенно атиюд: низко поднятая нога «повисла» и колено торчит в зал. Но при этом Голубая птица вдруг делает «разножку», шпагат в воздухе, лицом к зрителю, то есть трюк,

распространившийся в мужском танце с конца XX века.

Ратманскому всё-таки пришлось сочинять недостающие места в балете (как и предсказывал Петипа), например мужскую вариацию в «свадебном адажио», завершающем победу любви и гармонии. Ратманский поставил Принцу вариацию, состоящую из одних заносок. В результате Принц не танцует, а только прыгает (в какой-то момент просто подпрыгивает на одной ноге, что как-то несовместимо с его королевским достоинством). Кроме того, в его вариацию вставлена «диагональ» – бризе из партии Голубой птицы, мелкие прыжки, имитирующие полет... Я видела двух исполнителей Принца, танцовщиков с разными данными, но ни один не смог сделать вариацию красивой.

Из исполнительниц Авроры, естественно, надо выделить Диану Вишнёву. В дуэте с Марсело Гомесом они буквально возвращали партиям красоту и благородство (несмотря на то, что партия Дезире не соответствует амплуа танцовщика). Хорошо справлялись с трудностями исполнительницы фей в прологе и третьем акте. Особенно надо выделить Веронику Парт в роли феи Сирени в прологе. В дру-

гом составе Гомес бы неотразим в роли феи Карабос. Он довел комические сцены до гротеска, чем вернул партии зловецкий характер.

Конечно, у этой редакции есть и положительный результат: Ратманский открыл купюры, восстановив некоторые классические движения, выпавшие в течение века из «энциклопедии классического танца». Но в целом его редакция лишена общего стиля и смотрится даже не как «оживший скелет» Лондонской премьеры, а как пестрые «картинки с выставки».

И как бы ни стремились сегодня вернуть оригиналы классических балетов, чаще всего это имеет только историческую ценность. И то с большими оговорками. Жизнь классического балета, его актуальность для современного зрителя, как и любое живое искусство театра, всё-таки поддерживают только изменения во времени. И «талантливый балетмейстер, возобновляя прежние балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом и вкусом публики своего времени...» ✧

**Нина АЛОБЕРТ**

**Photo by Gene SCHIAVONE**

Евгения Образцова в балете «Ромео и Джульетта».





# ХУДОЖНИК ТРУДНОЙ ПРОСТОТЫ



Нелегко писать о художнике Валерии ЛЕВЕНТАЛЕ в журнале «Балет». Поскольку его влекли драматический и музыкальный театр, кинематограф, телевидение. Он много работал и в стране и за рубежом. Ставил спектакли вместе с такими выдающимися театральными режиссерами как Анатолий Эфрос, Олег Ефремов, Валентин Плучек, Марк Захаров, Сергей Юрский...

В 1965 году, в двадцать семь лет Валерий Левенталь пришел в Большой театр, с 1988 по 1995 году он главный художник первого театра страны. Можно долго перечислять, сколько замечательных оперно-балетных постановок оформил этот тонкий мастер.

Но вернемся к балету. Наверное, с моей стороны это будет дерзостью, но мне кажется, что... Конечно три балета Родиона Щедрина и Майи Плисецкой – «Анна Каренина» (1972), «Чайка» (1980), «Дама с собачкой» (1985), если бы в них не принимал участие Валерий Левенталь, несомненно, имели бы успех и признание публики. Но именно он, удивительно чувствующий и понимающий русскую литературу, смог придать этим постановкам нечто особенное, нежное. Помимо поэтической сценографии, в этих спектаклях, благодаря его художественной трепетности, живет ностальгия по давно ушедшим временам и их загадочности. Особенно это ощущалось в балетах, созданных по произведениям Чехова.

Сам Валерий Яковлевич в буклете к балету «Чайка» пишет: «Со своей стороны я хотел, чтобы сценическое пространство было наполнено жизнью, запахами озера, шумом ветра, шелестом осенних листьев, звуками старого дома...

Чехов не терпит сложных приемов, ярких эффектов. Но его «простота» очень трудна для сценического воплощения...» Валерию Левенталю удалось передать эту трудную «простоту».

Но помимо простоты в его палитре есть и сочные, горячие, буйные краски. Все они, как яркое солнце осветили самый радостный балет в мире «Дон Кихот» (1994) в редакции Юрия Григоровича.

Среди других балетных спектаклей, оформленных Валерием Левенталем в Большом театре: «Асель» (1967), «Икар» (1976), «Чипполино» (1977), «Макбет» (1980), «Маленький принц» (1983), «Корсар» (1994). Сотрудничал Валерий Левенталь и с балетмейстером, бывшим в то время главным балетмейстером Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко Дмитрием Брянцевым.

В последние годы Валерий Яковлевич жил в США на ферме, где в бывшем коровнике оборудовал студию и занимался живописью.

В одном из редких интервью на вопрос корреспондента, «почему художник не преподает в Москве?», Валерий Яковлевич ответил: «В свое время я открыл отделение театральных художников в Школе-студии при МХАТе. На семь студентов-сценографов приходилось восемь профессоров. Все это закончилось в 1995 году, когда мне предложили брать со студентов плату за обучение. С этим я был категорически не согласен и ушел. Я вообще считаю, что преподавать искусство за деньги невозможно. Сын богатых родителей статистически не так талантлив, как человек, обуреваемый страстью к искусству. А эта страсть, как правило, вспыхивает в неимущих семьях».

Художник скончался 8 июня 2015 года в Балтиморе, Штат Мэриленд.

Валерий Яковлевич, театральная Россия никогда Вас не забудет.

**Владимир КОТЫХОВ**



С Майей  
Плисецкой.





# ГАСТРОЛИ и их роли

**Н**ачну с ностальгии по поводу системы гастрольных показов в летний сезон в столице страны. Гастролей – своеобразных отчетов театров оперы и балета городов и республик.

Привезти в Москву главные спектакли оперы и балета было делом чести и ответственной подготовки. А зрители и поклонники музыкального искусства получали полную информацию о том или ином театре: владение творческим коллективом известного и собственного репертуара, составах труппы – мастерах и восходящих артистах. Но что было, то миновало.

В лучшем случае благодаря фестивалю «Золотая маска» в Москву привозят выбранные премьерные спектакли года.

Но выбор определяют отдельные в каждом случае эксперты согласно своему вкусу, взглядам на искусство, а подчас (что скрывать) отношениям.

Но спасибо и за это.

Для театров же отдельный спектакль это еще и не программа деятельности. Возможность показать репертуарную афишу была бы куда полезней.

Сегодня гастроли театра по стране и миру не носят серьезный коммерческий характер. Это скорее затратное мероприятие. Роль гастролей иная: расширение зрительской аудитории от привычной – своего города, что позволяет руководству и артистам прожить атмосферу почти премьерных спектаклей, расширяет кругозор и жизнеспособность творчества. Это касается и зарубежных гастролей. Утверждение репертуарной политики театра, проверка уровня исполнительства, в конце концов, звучание театра, как теперь говорят, пиар-компания – всё это гастроли. И они очень важны. Их роль – не дать творческому коллективу замкнуться в привычном кругу, что ведет к потерям художественным.

Вернуться к некоторой плановости таких гастролей, обменом гастрольными афишами между городами, обеспечение их финансовых возможностей, безусловно, вопрос централизации и системы в работе органов культуры, и он не может быть отдан на откуп только активности того или иного коллектива. Гастроли должны стать постоянным, а не случайным явлением. И конечно, этот процесс и затраты на него окупятся уровнем общего развития нашего искусства, что, в свою очередь, позитивно скажется на воспитательной роли театров в формировании вкусов, взглядов, образовании зрителей страны. ✧

**Валерия УРАЛЬСКАЯ**



# Арлекин Либерти выбор танцовщиков Гранд Опера



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

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



Замки для  
стыковки щитов



Интегрированные  
амортизаторы

## HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®



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

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

[www.harlequinfloors.com](http://www.harlequinfloors.com)

# Grishko®

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

АННА ТИХОМИРОВА  
Первая солистка Большого театра

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



*На шаг впереди!*

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ОДЕЖДА И ОБУВЬ ОТ МИРОВОГО ЛИДЕРА



[www.facebook.com/grishko.rus](http://www.facebook.com/grishko.rus)

[www.grishko.ru](http://www.grishko.ru)  
[www.grishko-world.com](http://www.grishko-world.com)