



март-апрель
№2 (197) 2016

БАЛЕТ BALLET

~ Конкурсы ~

~ Фестивали ~

~ История ~

~ Конференции ~

~ Премьеры ~

~ Гастроли ~



Вечный Дон Кихот

На Исторической сцене Большого
театра состоялась премьера
балета Людвиг Минкуса
«Дон Кихот»

Либретто – Мариуса Петипа
по мотивам одноименного
романа Мигеля де
Сервантеса

Хореография – Мариус Петипа, Александр Горский

Новая хореографическая редакция – Алексей Фадеечев

Дирижер-постановщик – Павел Сорокин

Художник-постановщик – Валерий Левенталь

Художник по костюмам – Елена Зайцева

Художник по свету – Дамир Исмагилов

В балете использована хореография Ростислава
Захарова; Касьяна Голейзовского, Анатолия Симачева.

Предлагаем фоторепортаж

Дамира ЮСУПОВА и Елены ФЕТИСОВОЙ



Анна Тихомирова –
Уличная танцовщица.

Фото Дамира ЮСУПОВА
(Большой театр России)



Ольга Смирнова –
Повелительница дриад.

Фото Дамира ЮСУПОВА
(Большой театр России)





Мария Александрова – Китри
и Владислав Лантратов – Базиль.

Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр, Россия)



Фото Елены ФЕТИСОВОЙ (Большой театр, Россия)

Сцена из балета.

Мария Александрова – Китри.



Фото Дамира ЮСУПОВА
(Большой театр, Россия)



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№2 (197)
март–апрель 2016
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

ПРЕМЬЕРЫ

- 1 Вечный Дон Кихот



- 4 **В. Модестов.**
Злой гений
там
правит бал



- 6 **С. Сливинская.**
Бесконечная Фрида

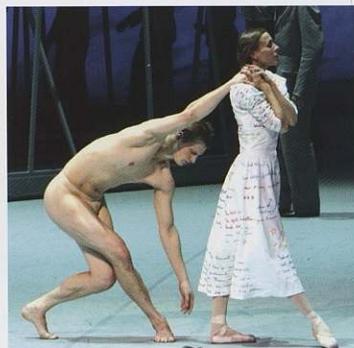
- 10 **В. Уральская.**
Феерия, но не балет-феерия

- 12 **В. Уральская.**
Вариации
на тему
рококо



ГАСТРОЛИ

- 14 **П. Яценков.**
Плоть, почти ставшая духом



Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

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

Е.Я.СУРИЦ
Е.Г.ФЕДОРЕНКО
Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

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

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

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

Советники
по экономическим вопросам:
Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
А.В.МАЛЫШЕВ
В.ГУРИН
С.А.УСАНОВ



КНИГИ

- 20 **С. Оленев.**
Традиции московской балетной школы

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА»

- 22 **Н. Воскресенская.**
Рыцарь танца. Кендзи Усуи

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

- 24 Бориса Акимова
с 50-летием
творческой
деятельности



ФЕСТИВАЛИ

- 26 **Е. Таранда**
То ли во сне, то ли наяву

- 28 **Е. Васенина.**
Читать в душах людей лучшее

ИСТОРИЯ

- 30 **Е. Беспалова.**
Бакст
и Спесивцева



КАФЕДРА

- 34 **А. Калыгина.** Система всероссийских фестивалей-конкурсов как действенное средство реализации творческого потенциала хореографа

КРУГЛЫЙ СТОЛ

- 36 И вновь о современном танце

POST SCRIPTUM

- 48 Что значит «современный» ?



На первой странице
обложки:
сцена из балета «Лебединое
озеро» (Пермский театр
оперы и балета имени
П.И. Чайковского).
Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА

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 предпочтатная 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

Номер заказа 23032

Тираж 2500 экз.

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

Злой гений там правит бал

Пермский оперный театр пополнил свой репертуар новой версией балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро». На этот раз центром спектакля стал Злой гений Ротбарт.

Из всех созданных в мире балетов «Лебединое озеро» является самым известным и самым популярным. Его эмоциональная, драматически насыщенная, образная музыка многие десятилетия будоражит фантазию балетмейстеров своей неисчерпаемостью. Несмотря на обилие хореографических версий, есть в этом творении Чайковского какая-то неразгаданная до сих пор тайна.

Теодор Курентзис, музыкальный руководитель постановки, решил «восстановить оригинал партитуры, восстановить симфоническое звучание этого балета», а хореограф Алексей Мирошниченко выстроил драматургию спектакля, приблизив действо к партитуре Чайковского. Так постановщики хотели не только стилизовать свою версию «Лебединого озера» под классику, «под эпоху Петипа – Иванова», но и осовременить балет, превратив его в цельный, логически организованный спектакль с психологически мотивированными поступками героев.

Мирошниченко, судя по его интервью, создавал свой спектакль как балет-легенду «о миропознании, о духовном опыте, о духе, который облечен в чувственную форму». По его версии, главный герой Ротбарт далек от гётевского Мефистофеля, «всегда желавшего зла, но творившего благое». Он больше напоминает олицетворяющего «вечное зло» Дьявола-искусителя из американской рок-оперы Пола О'Нила и Роберта Кинкеля «Последняя ночь Бетховена» (Beethoven's Last Night). Хореограф сочинил своему Ротбарту довольно сложную партию, основанную на пластике кукловода и зловещих пассах колдуна.

Спектакль открывается прологом, который подготавливает зрителей к новой расстановке акцентов в «старом» балете.

Для передачи волнений юного Принца накануне совершеннолетия и его первой встречи со Злым гением хореограф использовал музыкальную интродукцию с ее лирической темой гобоя в оркестре, переходящей в грустную мелодию сродни «лебединой» мелодии первого акта. Именно на этом полном радостных волнений и печальных раздумий фоне под злоеще звучащие возгласы тромбонов появляется в распахнутом ветром окне Ротбарт: он охотится за трепетной, метущейся душой Зигфрида, кото-

рому тесно в пышном рыцарском мире («он здесь был рожден, но не здешний душой»)...

И тут, словно пугаясь собственной смелости, творческий порыв постановщика замирает. Магия шедевра Петипа – Иванова не позволила «правоверному» вагановцу Мирошниченко нарушить петербургский канон и развить экспозицию в самостоятельное произведение. Хореограф избрал путь модного ныне римейка, соединив придуманные им сцены с дошедшими до нас фрагментами классической постановки в редакции Константина Сергеева, но без привычного хеппи-энда. Однако сделал он это довольно ловко: без видимых «швов» и с ощущением недоговоренности, которая в будущем может вырасти в нечто довольно любопытное.

А пока ничто не предвещает беды. В роскошном атриуме замка Принц (Сергей Мершин) отмечает свое совершеннолетие. Праздничная атмосфера «светлой, бодрой музыки» Чайковского предопределила оживленное сценическое действие, которое постановщик умело выстроил из разных жанровых сценок – лирических и комедийных, сольных и массовых – под присмотром вездесущего Шута (Александр Таранов) и друга Принца Бенно.

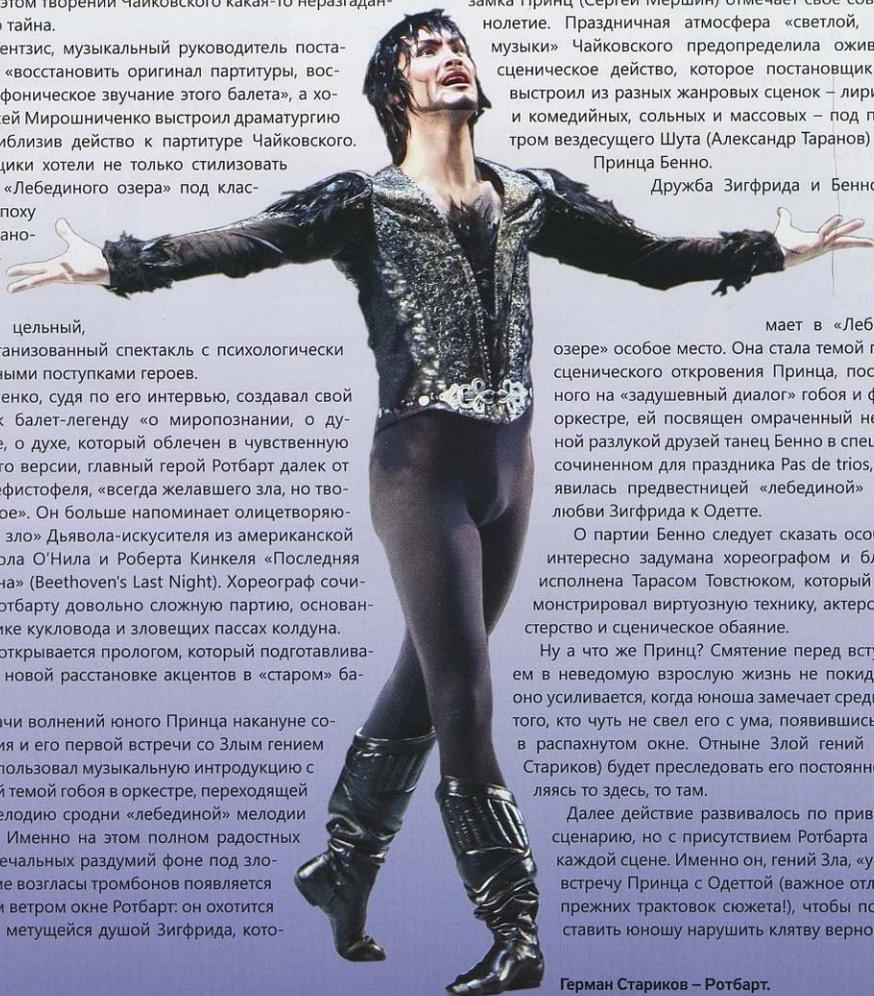
Дружба Зигфрида и Бенно зани-

мает в «Лебедином озере» особое место. Она стала темой первого сценического открытия Принца, поставленного на «задушевный диалог» гобоя и фагота в оркестре, ей посвящен омраченный неизбежной разлукой друзей танец Бенно в специально сочиненном для праздника Pas de trois, она же явилась предвестницей «лебединой» темы и любви Зигфрида к Одетте.

О партии Бенно следует сказать особо. Она интересно задумана хореографом и блестяще исполнена Тарасом Товстюком, который продемонстрировал виртуозную технику, актерское мастерство и сценическое обаяние.

Ну а что же Принц? Смятение перед вступлением в неведомую взрослую жизнь не покидает его, оно усиливается, когда юноша замечает среди гостей того, кто чуть не свел его с ума, появившись ночью в распахнутом окне. Отныне Злой гений (Герман Стариков) будет преследовать его постоянно, появляясь то здесь, то там.

Далее действие развивалось по привычному сценарию, но с присутствием Ротбарта почти в каждой сцене. Именно он, гений Зла, «устроил» встречу Принца с Одеттой (важное отличие от прежних трактовок сюжета!), чтобы потом заставить юношу нарушить клятву верности.



Герман Стариков – Ротбарт.

Мужественная пластика Зигфрида хорошо сочетается с пучим танцем Одетты в исполнении Дарьи Тихоновой, которая умеет слышать музыку. Во время первой встречи Одетты с Принцем («Глядь – поверх текучих вод лебедь белая плывет») и ее горестного рассказа о своей судьбе казалось, что она каждую секунду может взлететь и улететь. Этот найденный хореографом и балериной образ полета проходит через всю партию Одетты: порывистость и легкость птицы соединились в нем с девичьей робостью и застенчивостью.

Слаженно и вдохновенно танцевал кордебалет белоснежных лебедей. Он то сопровождал солиста, то исполнял собственную «лебединою» партию.

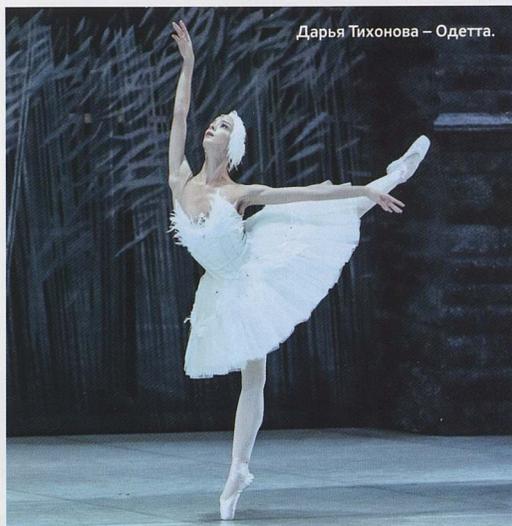
Принц, как и задумал Ротбарт, покоренный красотой Одетты, клянется ей в вечной любви и верности.

Ярким контрастом и своеобразным вызовом «озёрным» сценам стал задуманный матерью Принца парад невест. Открывали торжество шуты. Создавая атмосферу веселого карнавала, они высмеивали и пародировали всё и вся вокруг.

Появление Ротбарта и его дочери Одиллии, как две капли воды похожей на Одетту, в корне изменило ситуацию. Их сопровождала пестрая свита, заворожившая зрителей красотой костюмов и плясок. Сюита «заморских танцев» стала цепью соблазнов, которые должны были, по замыслу Ротбарта, вскружить Принцу голову и отвлечь его от мыслей об Одетте.

Коварная Одиллия в блестящем исполнении Инны Билаш своим коловским танцем стремилась разжечь чувственность Зигфрида, усыпить его волю, подчинить власти Ротбарта, который, подобно театральному режиссеру, руководил этой дьявольской феерией. Знаменитые 32 фуэте, бравадно исполненные Одиллией, явились завершением магического ритуала обольщения. Клятва, данная Принцем Одетте, была нарушена!

Заново поставлен и последний акт «Лебединого озера». Он начинается темой «тоскующих лебедей» и на ее фоне прощальной встречей Одетты с Принцем, который раскаивается в своей невольной ошибке, как оказалось, непоправимой: Одетта потеряла не только любимого, но и последнюю надежду вернуться к людям. До рассвета она должна умереть. Об этом напомнил Ротбарт, появившийся из ниоткуда в сопровождении стаи черных лебедей-убийц. Но Принц не захотел мириться с предначертанием злого Рока и предпочел смерть разлуке с любимой. В



Дарья Тихонова – Одетта.

порыве благородной ярости он бросился на врага рода человеческого и в неравной схватке погиб.

Однако любовь сильнее смерти: свободные от чар Злого гения души Зигфрида и Одетты навеки воссоединились на Небесах.

К сожалению, в спектакле отсутствуют дорогие для Чайковского темы бури, наводнения, воды, в которых композитор видел средство очищения и возрождения, средство перемен. Причина, думаю, не в идеологии балета, а в технических возможностях театра.

Из довольно эклектичной сценографии Альоны Пикаловой особенно запомнились «лебединые» сцены третьего действия, выполненные в созвучии с музыкой и хореографией. Свет (Алексей Хорошев) и костюмы (Татьяна Ногинова) также усиливали лирический симфонизм спектакля. ♦

Валерий МОДЕСТОВ

Фото Антона ЗАВЬЯЛОВА



Сцена из балета.

Бесконечная Фрида



В Санкт-Петербурге на сцене Александринского театра прошла премьера балета Юрия СМЕКАЛОВА *Infinita Frida*, посвященная жизни и творчеству Фриды Кало.

Легендарная художница Фрида Кало является национальным достоянием Мексики. И она воистину *infinita* (бесконечна), поражая богатством художественной палитры. Она жила и творила в сложное историческое время, когда мир менял свое лицо и в орбите ее жизни появлялись не только такие выдающиеся художники, как Диего Ривера, но и политические личности, как Лев Троцкий, который своей революционной аурой вызывал крайне противоречивые эмоции окружения. И когда именно по этой причине Франция отказала ему в политическом убежище, Фрида Кало и Диего Ривера отхлопотали ему это убежище у правительства Мексики, где он и поселился. Но и там крадущаяся за ним смерть настигла его. А в балете Смекалова она «станцевала» с этим историческим персонажем, прошедшим также и через жизнь Фриды Кало его финальную кровавую «вариацию».

Сама Кало однажды сказала: «Смерть всегда танцует вокруг моей постели». И эти слова Юрий Смекалов взял в качестве одного из эпиграфов к своему балету. Более того, он создал персонаж Смерти, которая стала неотлучной подружкой Фриды.

В центре Мехико в экзотическом доме Фриды Кало, где по газонам парка прогуливаются павлины, плавно, как в сюрреалистическом сне играя живописными веерами своих хвостов, расположился музей Фриды, в котором многочисленные картины в экстравагантных формах и красках повествуют о ее жизни.

В свое время неподалеку от этого дома жила Элиза Карильо Кабрера, ныне одна из ведущих балерин мира, прима-балерина Берлинского балета. В своем детстве Элиза (Лиза) со своей матерью часто ходила в этот музей, куда охрана пропускала их без всякой платы. Казалось, сама Судьба указывала будущей балерине ее дорогу. Картины Фриды Кало производили на девочку

Марк Элм 2015

неизгладимое впечатление. Они буквально вошли в ее плоть и кровь и подсознательно постоянно возникали в памяти и воображении. Страстная, волнующая цветовая палитра художницы давала девочке, начавшей заниматься танцем, эмоциональное вдохновение. И она мечтала хореографическими средствами воссоздать образ любимой художницы. Это желание окрашивало ее жизнь особым тайным смыслом. К тому же жизнь Фриды Кало, наполненная большим трудом, давала пример юной Элизе и вдохновляла ее на преодоление трудностей в овладении искусством танца.

Время шло. И Элиза Кабрера стала знаменитой балериной. Вместе со своим супругом, премьером Государственного Берлинского балета Михаилом Канискиным, а также отцом и матерью, она создала Фонд Elisa Carvillo Cabrera, основной целью которого является пропаганда культуры Мексики в других странах мира. И создание балета *Infinita Frida* является ее своеобразной миссией.

По воле судьбы Юрий Смекалов, выздоровевшая после полученной травмы, гостил в доме Элизы Кабрера, и она познакомила его со своим проектом.

Юрий Смекалов, премьер и хореограф Мариинского театра, с большим интересом взялся за постановку балета о жизни и творчестве Фриды Кало. А Элиза Кабрера, вдохновившая его на эту работу, стала соавтором идеи и концепции спектакля. Смекалову пришлось изучить историю жизни Фриды, вникнуть в суть событий того времени, а Элиза Кабрера стала ему в этом настоящей помощницей.

Создавая свой спектакль, Смекалов привлек к творческому процессу талантливую команду. Он пригласил одаренного композитора Александра Маева, большую группу профессиональных художников по разным специальностям и прекрасных танцовщиков из разных стран. Все вместе они создали очень интересный спектакль – своеобразную хореографическую фреску. Это были картины Фриды Кало в движении и история ее жизни в пластических образах, цветовых бликах и феерических брызгах взбунтовавшейся палитры художницы. Противоречивый образ Фриды с всевидящими глазами на автопортретах, политическая атмосфера времени, экстравагантные любовные истории, стра-

сти, измены, предательства обрели в балете Смекалова живописную форму сценической жизни.

В первом акте балета местом действия стали «сны», в которых маленькая девочка Лиза (ее прототипом можно считать Элизу) видит движущиеся картины Фриды Кало, которыми она была очарована наяву. В этих сюрреалистических снах ей являются персонажи жизни Фриды, ее первая любовь Александро, доктор Лео Элоесеро, сестра Кристина, художник Диего Ривера, Лев Троцкий и его жена Наталия.

Очнувшись от своих вещей снов, Лиза крепко прижмает к себе кисть, осознавая свое жизненное предназначение. В роли маленькой Лизы выступила еще совсем юная балерина Мария Кошкарева. Она обучалась в школе балета Ильи Кузнецова, а сейчас является ученицей первого класса Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Во втором акте местом действия становится «творчество», где уже взрослая художница Лиза создает свои картины. И здесь балерина Элиза Кабрера предстает во всем блеске своей «живописной» пластики, а персонажи окружения Фриды превращаются в «цвета». По ходу действия их цветовая аура взаимодействует с аурой Лизы и влияет на ее эмоциональное состояние, которое, в свою очередь, определяет ее танцевальную пластику. Этот прием вызывает ассоциации с цветовой гаммой Скрябина, проявившейся в спектакле Смекалова. И в действительности оказалось, что художник по свету Сергей Шевченко участвовал в воссоздании симфонической поэмы Скрябина «Прометей» в знаменитом Кафедральном Соборе Калининграда, где композитор представил открытую им цветовую гамму. Цветовые проекции на экране сцены образно взаимодействовали с цветами костюмов и пластикой хореографического рисунка. В результате получился сложный пластический колорит, свойственный и картинам Фриды Кало.

Смекалов является мастером классического танца, язык которого и лежит в основе его балета. Однако его своеобразный симфонизм окрашен также мотивами характерного танца и элементами танца модерн, что в целом делает хореографическую палитру выразительной и живописной.

Каждому персонажу Смекалов находит соответствующую





пластическую характеристику. Он мастерски создает вариации-монологи, дуэты взаимоотношений, сюрреалистические картины снов. Кажется, что вокруг Фриды танцует вся ее цветовая палитра, и танец Элизы Кабреры тоже насыщен всеми этими красками. Магическая Элиза была Фридой своего воображения, любовно создавая эмоционально-автобиографический образ на основе бесконечно дорогого ей персонажа.

Танцовщица Биатрис Кноп (Государственный Берлинский балет) в роли Смерти (черный цвет) с экспрессионистки заостренными движениями и всевидящими глазами, как на автопортретах Фриды Кало, была воистину интимной и доверительной подругой художницы, символом тонкой грани иного бытия.

Анастасия Лаврененко (Мариинский театр, одновременно ассистентка балетмейстера) в роли Наталии, жены Троцкого (темно-синий цвет), при желании казаться спокойной испытывала постоянное чувство тревоги и неуверенности. Линии ее танца овеяны строгой, благородной красотой.

Виктория Брылёва (Мариинский театр) в роли сестры Фриды (зеленый цвет) овеивает молодых, свежим дыханием болезненную ауру Фриды и привносит малую толику покоя в ее тревожное состояние.

Михаил Канискин (премьер Государственного Берлинского балета) в роли Диего Ривера (желтый цвет) живет в сиянии сол-

нечного света, любви, творчества и полета фантазий, в которые подчас порывисто врывается дух противоречий и сомнений.

Владимир Шклярков (Мариинский театр) в роли Льва Троцкого (красный цвет) являет собой буквально сгусток порывов, страстей и противоречий. И его пластика дышит революционным пламенем. В этом образе революционного персонажа знаменитый виртуоз Мариинского театра обрел еще одну звездную роль.

Игорь Колб (Мариинский театр) в роли доктора Лео Элоесера (белый цвет) – терпеливый, осторожный, внимательный, как бы оберегающий душу Лизы и всегда готовый оказать необходимую помощь.

Дину Тамазлакару (Государственный Берлинский балет) в роли Алехандро, ее первой любви, свет от которой остается на всю жизнь, излучает тепло и нежность. А светло-синий цвет его ауры – цвет мечты и надежды.

Все персонажи жизни Фриды Кало причудливо возвращаются круговороте ее судьбы. И музыкально-живописный образ спектакля, созданный Юрием Смекаловым, венчается песней Фриды, как будто идущей из глубины мироздания, в которой торжество жизни и творчества сливаются в единое целое. ♦

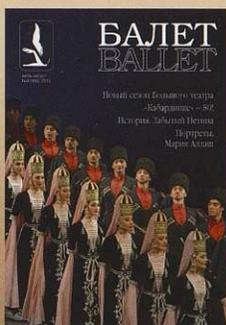
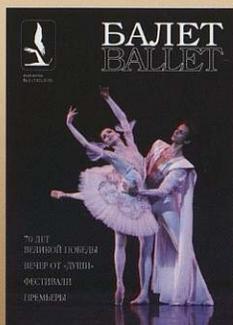
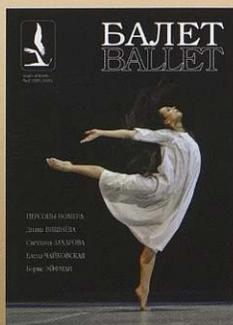
Светлана СЛИВИНСКАЯ

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

Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2016 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2016 год»

«Пресса России» (зелёного цвета) на наши издания

«Балет» стр. 179: на полугодие – 70947, на 1 год – 43713;

«Студия Антре» стр. 372: на полугодие – 44728, на 1 год – 84998;

«Линия. Балет» стр. 137: на полугодие – 83810, на 1 год – 83811.

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) 680-95-22, e-mail: public@akc.ru

ООО «МК-Периодика», тел.: (495) 681-57-15

(для иностранных подписчиков) www.periodicals.ru

Феерия,

(о премьере балета «Баядерка» на сцене
Кремлёвского Дворца съездов)

но не балет-феерия

Всего не более чем на расстоянии полукилометра от Большого театра и чуть большего отдаления от Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, где балет «Баядерка» прочно вошел в репертуар, на сцене Кремлёвского Дворца прошла «реставрация» этого балета как премьеры года.

Конечно, для любого коллектива возможность исполнить бессмертную хореографию Мариуса Петипа – свидетельство определенного профессионального уровня.

Шутка ли, только кордебалет сцены «Тени» требует наличия 32 танцовщиц классической выучки и безупречной формы.

Но одновременно это и испытание. Испытание на верность школе классического танца, уровню ее освоения как непосредственно в классическом и характерном танце, так в мастерстве пантомимы.

Здесь следует еще учесть и масштабы сцены Кремлёвского Дворца, с одной стороны, дающей разворот для зрелища, что важно для любой феерии, с другой – усложнение задачи артистов в широте изобразительного жеста и, главное, в актерском общении в дуэтах и игровых сценах. А перед постановщиками ставит непростую задачу выбора исполнителей, чья

фактура и физические данные позволяют сделать доступным освоение хореографического материала и создание контакта с отдаленной зрительской аудиторией.

К сожалению, преодоление всех этих сложных условий не позволило, с нашей точки зрения, создать спектакль, отвечающий статусу и имиджу, завоеванным коллективом театра «Кремлёвский балет».

Балеты так называемого классического наследия не новость для труппы. И идут они в достойных интерпретациях. Мы имеем в виду и «Дон Кихот», и «Лебединое озеро», и «Жизель». Но на сегодняшний день в труппе не оказалось балерин ни на роль Никии, ни на роль Гамзатти.

Милая, технически обученная Ирина Аблицова в партии Никии мела и не обладает той утонченно-совершенной формой, которая определяет право на этот эталонный образ. Нет в ней и внутренней актерской силы для драматически глубокого образа героини балета.

Для Гамзатти – Джой Уомак чуждой оказалась сама стилистика этого балета, и роль получилась на грани безвкусицы.

И если не учитывать масштабы сцены, требующие и роста и фактуры, то с мужскими ролями вопрос обстоит более благополучно. Особенно следует отметить танец Михаила Мартынюка-Солора в знаменитой вариации и дуэтах.

Большая удача у исполнителей характерных партий и танцев, умело использовавших пространство сцены, яркость характеристик и эмоциональную наполненность.

В сцене «Теней» нельзя назвать удавшимся выход из скалы, недостаточно приподнятой сценографом.





Михаил Мартынюк – Солор.

Вместе с тем разновеликий подъем ног (в arabesque) и музыкальное опоздание на следующее движение и позу (port de bras) также оставляет желать большей синхронности. Но постепенно их танец выровнялся, вызвав хоть и запоздалые (по сравнению с традиционными) аплодисменты.

Нужно сказать о сценографическом решении, предложенном художником Вячеславом Окуновым. Мастер оформления балетных спектаклей, он и здесь в традиционных рамках, диктуемых сложившимся решением пространства, создал масштабную картину, необходимую для феерии.

Наименее удачным, с нашей точки зрения, решение сцены «Теней». Совершенно не понятно, что должны означать шлемы рыцарей – они на страже или погребены и это их памятники? Во всяком случае конкретность изображения снижает таинственную строгость мира теней.

Но и главная претензия к постановщику спектакля Андрису Лиепе. Не из-за тривиального треугольника, ни даже красоты хореографии теней сохранил свою долголетнюю жизнь балет

«Баядерка». Его философская глубина заключена в том, что дает снятая постановщиком последняя картина, в которой рушится замок. Разрушение – есть возмездие за обман, измену, всему, что нарушает нравственные ценности и в миру и в вере. Подумайте об этом – спектакль только начал свою жизнь и может усовершенствоваться, чтобы стать достойным в репертуаре в целом самобытного театра. Это «Кремлёвский балет» подтвердил в блистательном сценическом решении своего недавнего юбилея.

И последнее. Большой зал Кремлёвского Дворца съездов вмещает больше зрителей, чем любая другая балетная площадка. Это делает доступным посещение спектаклей (и материальное в том числе) многими зрителями, приходящими семьями. И очень ответственно, чтобы их вкус, демократичной молодой публики, формировался на достойных академического искусства образцах. ♦

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Фото Валерии КОМИССАРОВОЙ

Алина Каичева и Марат Нафиков.
Индусский танец.



В конце прошлого года на сцене Концертного зала имени Чайковского прошла необычная премьера – «Вариации на тему рококо». Тонкое, стилистически гармоничное сценическое решение музыкального произведения в исполнении Александра Рудина и хореографического воплощения автором Марианной Рыжкиной нельзя не отметить как большой успех и удачный эксперимент.



Дарья Бочкова,
Клим Ефимов,
Маргарита Шрайнер.
«Вариации на тему рококо».

Вариации на тему РОКОКО

И прежде чем обратиться к оценке артистов балета, занятых в этом неординарном спектакле-концерте, опубликуем точно изложенную программу (поскольку лучше не скажешь), предложенную зрителям, заполнившим зал в этот вечер.

Программа концерта «Вариации на тему рококо» задумана Александром Рудиным как коллаж сочинений композиторов XIX-XX веков, написанных не для балетных постановок, но явно балетно-танцевальных по своей природе.

«Приглашение к танцу» Вебера, «Концертные танцы» для камерного оркестра Стравинского, сюита «Мозертиана» Чайковского – любое из этих произведений могло бы сопровождаться танцем. Но выбор пал на особо близкие Александру Рудину по духу Вариации на тему рококо Чайковского.

Написанные композитором в 1876-1877 годы, Вариации практически сразу были достаточно серьезно отредактированы, вплоть до изменений в тексте, сделанным первым исполнителем этого произведения виолончелистом В. Фитценхагеном, и в таком виде были изданы в 1878 году.

Впоследствии именно эта версия сочинения вошла и до сих пор востребована в исполнительской практике. Однако в 50-х годах прошлого века среди историков и исполнителей началось движение за возвращение к исполнению авторской версии сочинения как приоритет-

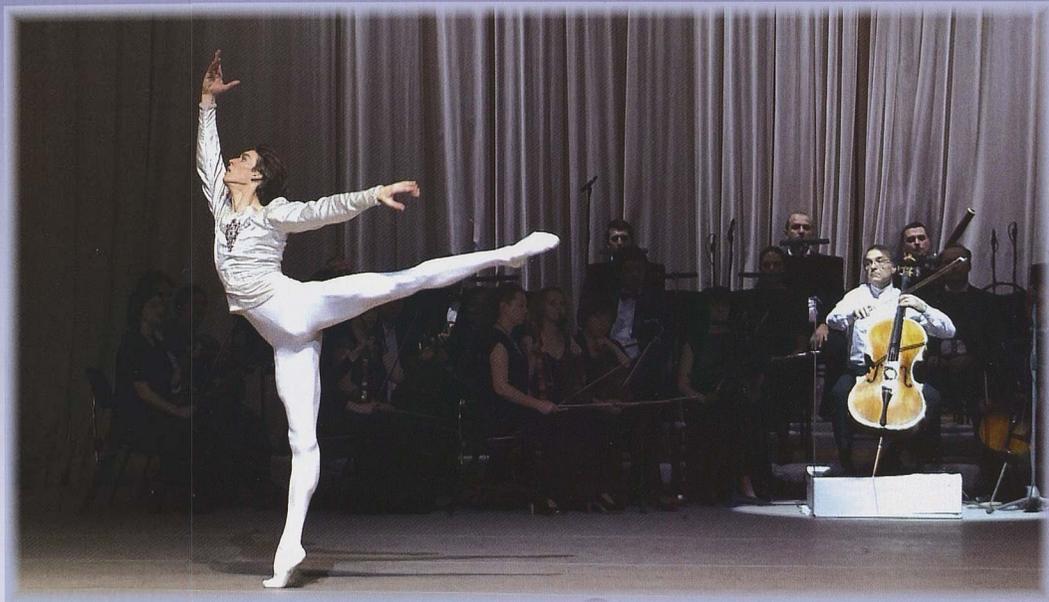
ной. Именно Рудин стал одним из первых российских виолончелистов, исполняющих в концертных программах только авторский вариант этих Вариаций.

Мастро Рудин давно мечтал о постановке хореографического дивертисмента с музыкой этого сочинения, которая бы соединила живое концертное исполнение и балетный танец на одной сцене. Не только характер музыки, но и благодарная форма вариаций позволяет раскрыть разнохарактерные музыкальные и танцевальные образы и возможности сочетания обоих жанров.

Результатом совместного творчества Александра Рудина и хореографа, прима-балерины Большого театра России, Марианны Рыжкиной стал хореографический дивертисмент «Вариации на тему рококо», в который органично вплетаются музыка Чайковского в исполнении Александра Рудина и оркестра Musica Viva и балетные вариации в исполнении солистов балета Большого театра России. В постановке особая драматургия света, которая полностью вплетается в ткань музыки и танца.

Премьера «Вариаций на тему рококо» в рамках концертной программы на сцене Зала имени Чайковского – первый опыт подобного жанра, который можно было бы охарактеризовать как «балет в концертном исполнении».

В этот вечер зритель присутствовал при рождении давно забытой формы симфонического танца, где сама музыка оживает в пластическом движении классического танца.



И надо отдать должное работе дуэта Александра Рудина и Марианны Рыжиной, подарившим зрителю завораживающее слух и зрение зрелище, эмоционально взволновавшее чувства зрителей.

Тишина особая, свидетельство магии искусства, заполнила зал. На сцене властвовали исполнители, создатели авторского дуэта – артисты Большого театра. Трудно выделить кого-либо, так как это был ансамбль, живущий одним движением.

Ни три дуэта, ни исполнительницы «четверки» ни разу не позволили себе отойти от предложенного стилистического решения музыки хореографом.

Звездные мастера Мария Александрова и Владислав Лантратов, сама хореограф Марианна Рыжина, солисты

Александр Водопетов и Клим Ефимов, Дарья Бочкова, Светлана Павлова, Маргарита Шрайнер, Дарья Ловцова – вот тот состав, что подарил зрителю филармонически академичный образец балетной классики.

К сожалению, работа осталась незамеченной балетной и критической общественностью, увлечение которой лежит в другой сфере.

Хочется надеяться на повторный показ этого вечера, так тепло встреченного теми, кто посетил Зал Чайковского в тот вечер и был вознагражден подлинным искусством музыки и танца. ♦

Клим Ефимов
и виолончелист
Александр Рудин.

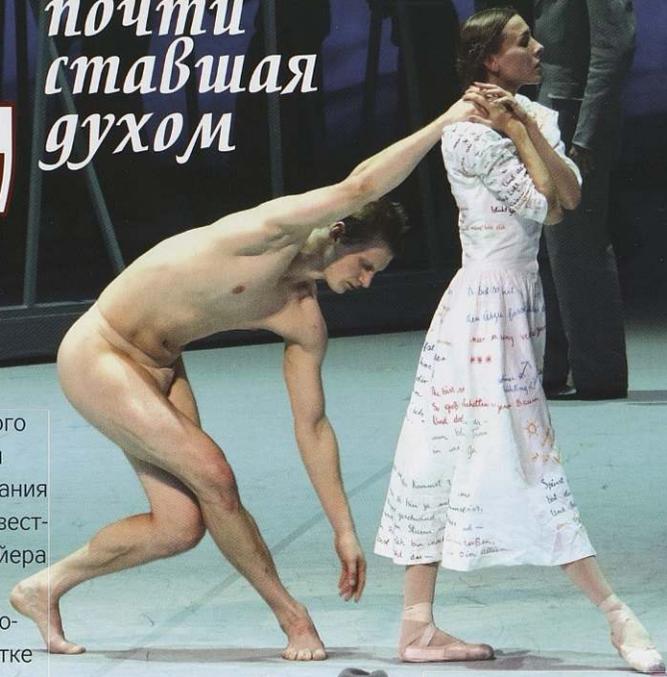
Мария Александрова,
Владислав Лантратов,
Марианна Рыжина.

Валерия УРАЛЬСКАЯ
Фото Евгения ЕВТЮХОВА



Плоть, почти ставшая духом

На Исторической сцене Большого театра прошли гастролы труппы Hamburg Ballett. В Москве компания под руководством всемирно известного хореографа Джона Ноймайера показала единственный балет. «Пер Гюнт» на музыку нашего соотечественника Альфреда Шнитке давно считается классикой XX века.



Анна Лаудере – Сольвейг
и Эдвин Ревазов – Пер Гюнт.

Спектакль, созданный еще при жизни композитора на таких артистов, как Иван Лишка и Жижя Хайе, и достигший небывалых высот в интерпретации танцовщиков гамбургской труппы предыдущего поколения (Иван Урбан и Анна Поликарпова), предстал в обновленном виде. Хотя основная концепция спектакля никак не изменилась, примерно наполовину хореография оказалась переработанной.

Незначительные перестановки и сокращения претерпела и музыка. Кроме того, несколько иной вид приобрели костюмы (тролли, например, которые раньше выходили в блестящих колпачках, теперь ничем не отличались от обычных людей – мужчины выходят в серых костюмах и шляпах, женщины – в зеленых платьях). Сократилось количество и таких, очень важных для понимания спектакля, героев, как Аспекты, представляющие личность Пера в разных ипостасях. Как и в теософских учениях, где человеческая жизнь подразделяется на семь ступеней, а человек имеет семь телесных оболочек, Ноймайер в своем прежнем спектакле выделял семь аспектов личности, характеризующих Пера (причем главной среди них была Анимы, воплощавшая жизненное начало и душу главного героя, и эту ипостась в спектакле танцевала исполнительница партии Сольвейг). Теперь они оказываются объединенными всего в четыре Аспекта, роли которых исполняют исключительно мужчины. Это Невинность, Проницательность, Агрессия и Сомнения (назовем наиболее выразительных из исполнителей этих партий: Александр Труш (Проницательность), Александр Рябко (Агрессия); выделялся в спектакле второго состава и наиболее важный в концепции Ноймайера Аспект Сомнения в исполнении танцовщика Мар-

ка Юбете). Все они появляются из чрева Матери прежде Пера абсолютно обнаженными (окончательную наготу прикрывает бандаж), испещренные нарисованными на теле кровеносными сосудами в Прологе балета. Причем, как подчеркивает сам Ноймайер, это «не двойники, не отражения, не другие Перы Гюнты», это различные аспекты одной и той же личности, которую в спектакле блестяще воплощает молодой артист нового поколения Гамбургской труппы Эдвин Ревазов. Как и вся постановка Ноймайера, продолжающая ибсеновскую традицию (а Ибсена, как известно, своим предтечей считали символисты), перед нами символические персонажи, являющиеся ключевыми для понимания замысла Ноймайера.

Естественно, встречаются они и почти во всех последующих сценах балета. В диалоге с Матерью раскачиваются на качелях и составляют ансамбли, олицетворяя фантазии Пера, появляются в мире троллей, костюмами подчеркивая готовность главного героя слиться с этой нечистью (на одном из Аспектов мы видим в этой сцене «тролличий» серый пиджак, другой Аспект Невинность появляется как уродливый сын Пера от троллихи Зеленой, и штаныны его красно-оранжевого комбинезона окрашены в ее зеленые цвета). Сопутствуют Перу Аспекты и в его странствиях по миру, в последнем акте даже намекая на такой важный для Ибсена персонаж, как Пуговичник, наделенный у писателя откровенно дьявольскими чертами. Нет в спектакле Ноймайера героя с таким именем Нет, но в сцене возвращения Пера из странствий есть некто Имярек (или «каждый человек»; позаимствован Ноймайером из одноименной пьесы Гуго фон Гофманшля в постановке Макса Рейнхардта), в которого в ба-

лете перевоплощаются все ипостаси главного героя. Такое перевоплощение, в свою очередь, символизирует превращение Пера в безликую серую массу, словно пуговица, годная лишь для переплавки. Интересно, что и у Ибсена этот дьявольский персонаж разгадывается исследователями как часть души самого Пера: согласно пьесе в детстве мальчик обожал лить пуговицы из настоящих монет.

Таким образом Ноймайер и в этом балете ведет диалог со зрителем в своей излюбленной педантичной филологической манере (Ноймайер филолог по первоначальному образованию), делая в спектаклях своеобразные «сноски и примечания», отсылающие к исследованиям того или иного произведения и побуждающие возвращаться к его работам после их просмотра снова и снова, разгадывая ребусы и коды, в них заданные.

Понятно, что для неподготовленного зрителя (а зачастую и для критиков) такой подход к «легкому» и обычно не перегруженному интеллектуальными изысками жанру, как балет, сложен и непривычен. Так же, как сложна и непонятна написанная композитором специально для этого спектакля музыка. Да и сам литературный первоисточник, созданный драматургом Генриком Ибсеном, совсем не прост для восприятия. Тем более переведенный на балетный язык.

Возьмем для примера взаимоотношения хореографа со временем. Время (причем не только в этом спектакле) у Ноймайера категория переменная: действие балета «Пер Гюнт» движется линейно, показывая жизнь человека от рождения до смерти, и условно разворачивается от середины века XIX (то есть ровно в те времена, когда происходит действие пьесы Ибсена, вольным переложением которой балет и является) до середины XX столетия. Тем не менее, Пролог, показывающий рождение Пера, и Эпилог, представляющий собой его после смерти, вообще выпадают у Ноймайера из каких бы то ни было временных границ. С этого не обусловленного категорией Времени и относящегося к категории Вечности пространства спектакль начинается и им же заканчивается.

Наиболее приближен к ибсеновской пьесе в балете «Пер Гюнт» первый акт. Даже детали истории, рассказанной здесь полностью, соответствуют драме норвежского драматурга, и никаких разночтений у более или менее знакомого с первоисточником зрителя в первой части балета не будет. Этот «первый круг» (такое название употребляет применительно к «Перу Гюнту» как сам хореограф, так и композитор), или «норвежский акт», включает в себя отрочество героя, его мечты, деревенскую свадьбу, кончающуюся похищением и изнасилованием невесты, оргию с троллями, чистую жизнь с Сольвейг, смерть Осе – матери Пера... Причем два дуэта главного героя с Сольвейг и эта последняя сцена первого акта, показывающая смерть матери, почти так же пронзительны в музыке Шнитке и хореографии Ноймайера, как и в поэтическом тексте Ибсена. Найденная же постановщиком деталь – раскрытый от ужаса в предсмертной судороге рот Осе, напоминающий «Крик» художника Эдварда Мунка – потрясает и делает ноймайеровский текст намного трагичнее ибсеновского (мать Осе второго состава Анна Лаудере кажется органичнее в этой роли, нежели Лесли Эйманн, выступившая в первом).

Второй акт, как и в прежней редакции (теперь он не отделен антрактом от первого), переносит время и место действия на 100 лет вперед, в Америку детства и молодости самого Ноймайера, в 50-70-е годы... Ибсеновский антураж – Марокко и Египет, страны в которых побывал Пер в своих странствиях в пьесе, угадываются у постановщика лишь в декорациях да названиях голливудских фильмов. Ведь в своем спектакле Ноймайер забрасывает своего героя ни много ни мало как на Бродвей и в Голливуд. При этом фабрика грез в балете перед зрителем предстает во всей своей красе: от бесконечных кастингов и мюзиклов до масштабного блокбастера «Царь мира», звездой

которого становится сам Пер Гюнт. Показанные хореографом в этом акте блистательные пародии на советский балетный стиль, в частности на балет «Спартак» Юрия Григоровича, не заслоняют тут тему нравственного опустошения героя. Бедунка Анитра волей Ноймайера предстает перед зрителем голливудской кинодивой, расположения которой Пер добивается, откровенно используя ее как трамплин для своей дальнейшей карьеры. Как и все другие нравственные им на жизненном пути женщины – украденная на свадьбе и затем безжалостно брошенная Ингрид или троллиха Зеленая, Анитра у Ноймайера лишь очередная личина единого Лица Женщины – блудницы (все эти партии в балете воплощает одна и та же танцовщица Элен Буше). Манья величия и неотступные видения прошлого (Мать и Сольвейг) закономерно приводят Пера к безумию – акт, как и у Ибсена, завершается кошмарами дома для умилившихся, где Аспекты в смиренных рубашках надевают такую же и на вчерашнего кумира миллионеров.

Тема Сольвейг в новой редакции Ноймайера становится доминирующей, вырастая к последнему акту до трагической мифологической фигуры, с которой в нашем сознании и ассоциируется образ этой ибсеновской героини: нащупывающая дорогу клюкой, ослепшая от слез, в потоке бесконечно тиражируемых серых клонов она мгновенно опознает своего любимого, истинного Пера, и спасает его для вечной жизни, вырвав из массы, пред-



Анна Лаудере – Сольвейг и Эдвин Ревазов – Пер Гюнт.

*И его поведано словом,
Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы -
И в каких хрусталях полярных,
И в каких сияньях янтарных
Там у устья Леты-Невы...*

(А. Ахматова)

назначенной для «переплавки». «Третий круг», «земное адажио» здесь постепенно переходит в «круг четвертый», переносящий главных героев в «пятое измерение», в сферу инобытия. В этой сцене постановщик использует впечатляющий образный прием: совлеченные с тел главных персонажей одежды останутся лежать на сцене, отражаясь в спущенном с колосников зеркале как земные оболочки героев, силой истинной Любви перенесенных в Вечность. А транслируемый в зал в до предела замедленном темпе танец двух обнаженных тел (Пера Гюнта – Эдвина Ревазова и Сольвейг – Анны Лаудере) достигает пределов мастерства, зримо воплощая хотя и не ибсеновский, но близкий ему ахматовский образ «плоти, почти что ставшей духом».

Третий акт балета «Пер Гюнт» – бесспорный, признанный и неувядающий шедевр Джона Ноймайера и Альфреда Шнитке. Балетмейстер в хореографическом раскрытии темы Вечности конгениален великому композитору. В музыке, накладываясь друг на друга в этом акте, звучат все темы предыдущих сцен, сливаясь в единую завораживающую и доводящую (особенно в моменты, когда вступает хор) до дрожи тему «бесконечного адажио». Эта музыка написана человеком, вернувшимся «оттуда» (Шнитке дописывал третий акт после того, как двадцать дней находился в состоянии клинической смерти) и несравнимая ни с чем слышанным ранее. ♦

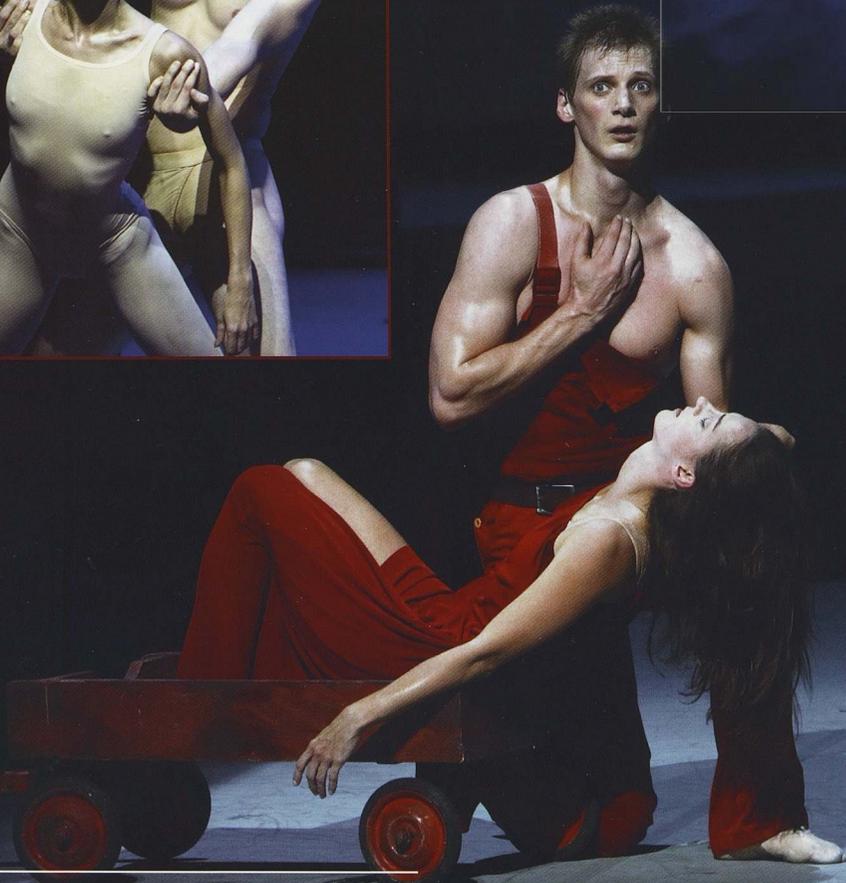
Павел ЯЩЕНКОВ

Photo by Holger BADEKOW

Анна Лаудере –
Сольвейг
и Эдвин Ревазов –
Пер Гюнт.



Анна Лаудере – мать Осе
и Эдвин Ревазов – Пер Гюнт.





МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЦЕНТР КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА



ЧЕРНОМОРСКИЕ АССАМБЛЕИ ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА

В Сочи на базе Зимнего театра и Олимпийской деревни с **16 по 26 июня 2016 года** состоится **МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОРУМ ИСКУССТВА БАЛЕТА «ЧЕРНОМОРСКИЕ АССАМБЛЕИ ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА»**.

В программе форума:

- VI Международный конкурс «Молодой балет мира» с 19 по 26 июня;
- Школа высшего исполнительского мастерства Юрия Григоровича с 16 по 25 июня;
- круглые столы и семинары по актуальным проблемам хореографического искусства;
- спектакли Краснодарского театра «Григорович-балет»;
- просветительская программа для российской молодежи различных регионов России (самостоятельные и детские танцевальные коллективы);
- десятая Генеральная ассамблея Международной федерации балетных конкурсов 24-26 июня;
- гала-концерты лауреатов VI Международного конкурса «Молодой балет мира» в Сочи, Краснодаре, Туапсе (ВДЦ «Орленок»), Гурзуфе (МДЦ «Артек»), Москве (июнь-июль).

VI МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «МОЛОДОЙ БАЛЕТ МИРА» пройдет с **19 по 26 июня** на сцене Зимнего театра Сочи. Конкурс посвящается творчеству С.Прокофьева и проводится по двум возрастным категориям: младшей не более 19 лет и старшей не более 26 лет и проходит в три тура. В каждой возрастной категории объявлены по три премии (первая, вторая и третья) у девушек и юношей, у женщин и мужчин раздельно, а также Гран-при конкурса.

Прием заявок на участие в конкурсе **до 25 апреля 2016 года**.

Подробности на сайте конкурса: www.sochi-ibc2014.ru или www.sochi-ibc.ru и на сайте Международной федерации балетных конкурсов: www.balletfederation.com.

ШКОЛА ВЫСШЕГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА с 16 по 25 июня Международные летние мастер-классы «Высшего исполнительского мастерства» для молодых танцовщиков по классическому, народно-сценическому и современному танцам силами педагогов Большого и Мариинского театров, Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, а также Московской государственной академии хореографии

и Академии Русского балета им. Вагановой и зарубежных педагогов.

По окончании мастер-классов участнику будет выдан сертификат Международного союза деятелей хореографии. Если участник Школы будет участвовать в Международном конкурсе «Молодой балет мира», то он может прорепетировать на занятиях свой конкурсный репертуар. Подробности по участию в Школе высшего исполнительского мастерства Ю. Григоровича на сайте конкурса.

КРУГЛЫЕ СТОЛЫ И СЕМИНАРЫ ПО АКТУАЛЬНЫМ ПРОБЛЕМАМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА:

- круглый стол «Актуальные проблемы современного репертуарного балетного театра. Художественный руководитель или главный балетмейстер?»;
- круглый стол «Современная хореография и дальнейшие направления её развития. Проблемы становления молодых хореографов»;
- чтения «Худековское наследие и его роль в истории искусства классического танца».

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ПРОГРАММА ДЛЯ РОССИЙСКОЙ МОЛОДЕЖИ РАЗЛИЧНЫХ РЕГИОНОВ РОССИИ (самостоятельные и детские танцевальные коллективы) с посещением Международного конкурса «Молодой балет мира», спектакля Краснодарского театра «Григорович-балет», классов, открытых уроков, экскурсий в дом-музей Сергея Худекова, осмотром олимпийских объектов, достопримечательностей Сочи и активным отдыхом.

ДЕСЯТАЯ ЮБИЛЕЙНАЯ ГЕНЕРАЛЬНАЯ АССАМБЛЕЯ (отчетно-выборная) Международной федерации балетных конкурсов.

Состоятся два пленарных заседания, круглый стол по проблемам репертуарной политики в конкурсных программах и требований точного исполнения хореографического текста участниками, а также встреча руководителей мировых конкурсов с художественными руководителями балетных фестивалей по привлечению лауреатов конкурсов в фестивальные программы.

Подробности о предстоящей Генеральной ассамблее на сайте Международной федерации балетных конкурсов www.balletfederation.com.

Дирекция форума и Международная федерация балетных конкурсов

Московская балетная школа в Греции

В преддверии перекрестного Года культуры России и Греции с 19 по 27 декабря 2015 года в Афинах состоялись выступления студентов и учащихся Московской государственной академии хореографии.

в ведущем Национальном оперном театре страны работали такие известные деятели искусства балета, как ученик Касьяна Голейзовского Борис Князев, благодаря которому традиция проведения чисто балетных представлений вошла в систему составления репертуара данного театра, сын и ученик московского танцовщика Леонида Мясина Лорка Мясин, поставивший «визитную карточку» Национального оперного театра Греции – балет «Зорбас», на премьерном показе которого в 1988 году в главной партии выступил народный артист СССР, выпускник московской балетной школы Владимир Васильев [3].

Духовная и культурная близость между народами Греции и России важна сегодня как никогда, это тот фундамент, на котором основано взаимодействие наших стран в условиях непростой экономической ситуации.

Перед Новым 2016 годом студенты Московской государственной академии хореографии танцевали в Афинах балет «Щелкунчик» в хореографии Василия Вайнонена: 12 спектаклей, представленных публике в театре «Бадминтон» (Badminton Theater), посмотрели свыше 25 000 зрителей.

Спектакль хорош для сценической профессиональной практики студентов тем, что он очень органичен: музыка Чайковского, определяющая хореографию спектакля, глубока и содержательна; завершенность каждого хореографического движения; добрый юмор без иронии и сарказма; эмоциональная игра персонажей, позволяющая пережить целую гамму чувств; яркие художественные образы.

Наряду с приглашенной из Большого театра парой солистов Артемием Беляковым и Дарьей Хохловой успешно выступили студенты Академии – лауреат международных конкурсов Дмитрий Выскубенко и Ирина Аверина, Артем Калистратов и Ольга Ладина. Дмитрий Выскубенко и Ирина Аверина порадовали зрителей крепкой техникой, уверенностью исполнения танцевальных па, артистизмом.

Поэтичный образ Маши-принцессы, созданный трогательной, мечтательной Ольгой Ладиной, и романтический герой Принца-Щелкунчика в исполнении Артема Калистратова покорили греческую публику.

В спектакле много персонажей, танцев, актерских сцен, что позволяет задействовать учеников разных уровней обучения.

Яркие образы создали Елизавета Кокорева и Мария Подрядова в роли маленькой Маши, Андрей Кошкин – в роли Дросельмейера, Павел Галкин блистал в образе Короля мышей.

Ольга Ладина – Маша
и Артем Калистратов – Щелкунчик-принц.



Греция и Россия дружат очень давно, оказывая друг на друга колоссальное влияние, и причина тому – связь истории, культуры и религии. Несмотря на то что российско-греческие отношения были установлены только в 1828 году, после создания независимого Греческого государства, еще во времена правления Екатерины Второй в России существовал так называемый «греческий проект», согласно которому на территориях бывшей Османской империи предполагалось возродить Византию со столицей в Константинополе [1]. Правителем там должен был стать внук Екатерины Константин. Этот проект осуществить не удалось, однако связь между Россией и Грецией становилась только крепче. В то время в России стало образовываться множество греческих общин, в особенности после присоединения Крыма и создания Новороссии. Также при Императорском дворе на балах танцевались греческие танцы, люди носили греческую одежду, и греки, состоящие на службе у императрицы, занимали высокие должности.

Великая княгиня Ольга Константиновна Романова, вышедшая замуж за короля эллинов Георга Первого в 1867 году, немало сделала для сближения русской и греческой культур. Занимаясь благотворительностью, она сумела завоевать любовь греков и остаться в их памяти на долгое время [2].

Что касается искусства балета, следует отметить, что русская балетная традиция оказала существенное влияние на процесс становления профессионального балета в Греции, в частности



Αφίσα γαστρολιών της Μοσκόβικης ακαδημίας χορογραφίας.



Ελιζαβετα Κορορεβα – Μασσα.

«Ροζοβύ νταλς» ν ιςπυλνίτυνι στυδεντς Ακαδημίας νσγδα ζακάννιβαλς πυδ οβακίτυ ζρλίτηνυ ζαλα.

Σ υνερννύτυνυ μζοζα ζαζαί, ζο ζο τυλ ιδεαλνύνυ σπεκτακλ ζα ζυ δυα ζνδρύλς. Υρζυε κζςτυμς, νελιζολεπνύε δεκορακίτυ, νεζ σπεκτακλ τυλ ναπυλνεν ποζιτυνίτυνυ εμζοκίτυνυ νι πρίυτηνυ ρζζζενστνύενηνυ ατμζςφζρη. Νεσυμνένυ, «Σζελκυνζυκ» στυλ ζνεοεοζαζνύνυ σνμβζολμζ ρζζζενστνύενηνυ, ζεζ κζοζοζυ νεοζνμζζζοζο πρζδςτανίτυ ζοζυ πρζζνζνιζ.

Να σπεκτακλζνυ ζαλ τυλ πυλζν – ν Γρζκίτυ ραζτετ ιντερεζ κ Ρζςσίτυ ν ρυςσζκζνυ κυλτυρζ.

Μαρίνα ΛΕΟΝΟΒΑ

Φζοτυ πρζδςτανένυ Μοσκόβικης ακαδημίας χορογραφίτυ.



Υαζητυνίτυνυ γαστρζολείτυ.

Московская школа балетного искусства – одна из наиболее выдающихся и прославленных в России и мире. Уже более 240 лет педагоги, танцовщики и балетмейстеры, принадлежащие к московской школе, сохраняют и укрепляют ее художественно-педагогические традиции, заложенные при основании «классов танцевания» 23 декабря 1773 года [2, С. 28].



Воспитательный дом.

Традиции *московской балетной школы*

В наши дни само собой разумеется, что артисты, принадлежащие к этой славной когорте, пополняют собой труппы основных театров нашей и других стран, и их всегда можно узнать по блестящей технике исполнения классического, историко-бытового и народно-сценического танца, отточенному артистизму, серьезной дисциплине и замечательным творческим качествам, которые говорят о строгом отборе в альма-матер московской балетной школы – Московскую государственную академию хореографии. Но эти показательные моменты складывались не вдруг и не случайно. Московская школа прошла непростой путь развития – ее история наглядно демонстрирует многогранность и разнообразие исторических коллизий, приведших к формированию этой цитадели высокого классического искусства.

Истории московской художественно-педагогической традиции классического танца посвящено проведенное в Московской государственной академии хореографии фундаментальное научное исследование «Из истории Московской балетной школы (1773 – 1917)», подготовленное ректором МГАХ, профессором, народной артисткой РФ Мариной Константиновной Леоновой и заведующей историко-архивным отделом академии, заслуженным работником культуры Зайтуной Хабировной Ляшко. Данный научный труд является уникальным опытом всеобъемлющего исторического освещения истоков и направлений развития школы, раскрывающим широчайший спектр сведений, ранее не доступных не только простому читателю, но и специалистам.

Архивы Московской государственной академии хореографии хранят огромное количество свидетельств и документов, позволяющих составить целостное представление о непростом, но славном пути московской традиции балетного искусства. Эти источники, дополненные данными из Российского государ-

ственного архива литературы и искусства, Российского государственного исторического архива, Государственного Центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина и других архивов и музеев, послужили основой фактографическому каркасу исследования, состоящего из двух взаимодополняющих составляющих – исторического повествования и наглядных материалов, делающих данное издание не только академическим научным трудом, но и художественным альбомом, задачи которого не исчерпываются эстетическими и развлекательными функциями – он исключительно познавателен, систематичен и точен в изложении исторических фактов.

Первый том раскрывает происхождение московской балетной школы в период с ее основания – с 1773 по 1849 год, второй – с 1850 по 1917 год. Авторы исследования не упустили возможность представить развитие школы, естественным образом вплетенное в историю России и Европы, в широком историческом контексте, обеспечив высочайшую детальность представления материала. Происхождение художественно-педагогической традиции классического балета – специальный предмет исследования, требующий немалой эрудиции от читателя, поэтому и в первом, и во втором томе представлен материал, непосредственно связанный с историей школы и способствующий наиболее полному и глубокому раскрытию исторических перипетий московской традиции балетного искусства, – анализируется эволюция танца, включая историю отечественного балета, история костюма, балетная музыка рассматриваемого периода.

«Из истории Московской балетной школы (1773 – 1917)» – результат длительной и кропотливой работы авторов в архивах, и это выражается, прежде всего, во введении в научный оборот огромного количества материалов, которые не просто раскрывают данную тему, но и объединяют ее с многопрофильными историко-биографическими исследованиями. В книге представлены персоналии педагогов и хореографов, списки выпускников, хроники постановок. Эти уникальные данные снабжены редчайшими иллюстрациями, факсимиле афиш, портретами

артистов, фотоизображениями сцен из спектаклей (естественно, начиная с момента появления фотографической техники).

Исключительно велик и педагогический потенциал данного исследования. В нем подробно анализируются и цитируются учебные программы и учебные планы, по которым готовили артистов балета с первых десятилетий существования московской школы, приводятся фрагменты учебников XVIII-XIX веков, описывается учебный инвентарь, применявшийся для повышения эффективности занятий, отдельные образчики которого в наши дни могут вызвать даже недоумение в связи со своей функциональной неоднозначностью, например специальные технические приспособления для формирования выворотности [2, С. 170].

Книга оставляет впечатление «живого слепка с натуры» – мало где еще можно встретить настолько полно и основательно описанное бытие целого профессионально-творческого сообщества, каковым является московская школа балета. Основываясь на исторических источниках, документах и фактах, авторы подробно описывают учебную инфраструктуру балетного образования, помещения учебных корпусов, включают в текст выдержки из выдающихся учебных пособий, показывают, насколько преданно и неустремленно развивали русский балет представители московской школы, движимые своим творческим призванием [3, С. 185].

Описав исторические и фактографические достоинства этого издания, невозможно не остановиться и на иной, пожалуй, даже более важной стороне исследования. Московская балетная школа – один из кардинально значимых элементов системы нематериального культурного наследия: она представляет собой живую традицию высокого искусства, на столетия сформировавшего узнаваемые черты русской культуры. При этом московская балетная школа – это две неразрывно связанные между собой традиции: традиция худо-

жественная, включающая особые качества исполнения, постановки, артистизма, техники и т.д., и традиция образовательная, определяющая преемственность мастерства, передаваемого новым поколениям артистов наиболее выдающимися деятелями балетного искусства.

Обе составляющие традиции московской балетной школы основываются на важнейшем принципе, отличающем ее от некоторых отечественных, и значительной части зарубежных школ – на принципе бережного сохранения классического наследия. Московская школа не теряет, не пересматривает, не «сбрасывает с корабля истории» свои прошлые достижения – она только прирастает, при этом оставляя всё накопленное ранее живым и востребованным в современных условиях. Нематериальное культурное наследие московской балетной школы постоянно в работе – на лучших примерах исполнения, на уникальном опыте педагогов, хореографов и исполнителей прошлого, на лучших образцах современной хореографии учатся новые поколения творческих деятелей, которые с самых первых занятий в Московской государственной академии хореографии узнают, что только та инновация является настоящей, которая основывается на глубоких знаниях традиций, и не разрушая их, прибавляет новое к известному.

В число сущностных приоритетов Московской государственной академии хореографии в качестве важнейшего входит принцип, отраженный в «Концепции федеральной целевой программы «Культура России (2012 – 2018)» – «...сохранение культурных ценностей и традиций народов Российской Федерации, материального и нематериального культурного наследия России, использование его в качестве ресурса духовного и экономического развития» [1]. На протяжении 242 лет поколения педагогов и учащихся московской балетной школы остро осознавали, что именно они своим трудом, творческим поиском и эстетическим чувством деятельно способствуют сохранению и приращению высокого искусства русского балета, распространению его культурного влияния в других этнических общностях. В условиях глобализации, снижающей национально-культурное разнообразие, создающей бессмысленные и безвкусные «подделки», продолжение и развитие художественной и педагогической традиции московской балетной школы – кардинальное противопоставление настоящего искусства обезличивающим тенденциям современной культуры. Поэтому трудно переоценить значение исторического труда Леоновой и Ляшко «Из истории Московской балетной школы (1773 – 1917)»: всемерное распространение знаний из области высокого искусства – это наилучший вклад в культурное благополучие страны и мира.

В подобном контексте своевременным и необходимым является отнесение Московской государственной академии хореографии к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации, утвержденное Указом Президента России №15 от 16 января 2016 года [4]. ♦

Святослав ОЛЕНЕВ



Литература

1. Концепция Федеральной целевой программы «Культура России (2012 – 2018)». Утверждена распоряжением Правительства РФ от 22.02.2012 №209-р [Официальный сайт Федеральной целевой программы «Культура России (2012 – 2018)»]. – URL: <http://fcprkultura.ru/docs.php?id=52> (дата обращения: 18.01.2016).
2. Леонова М.К., Ляшко З.Х. Из истории Московской балетной школы (1773 – 1917). – Часть 1. – М.: МФАХ, 2014. – 232 с.
3. Леонова М.К., Ляшко З.Х. Из истории Московской балетной школы (1773 – 1917). – Часть 2. – М.: МФАХ, 2014. – 332 с.
4. «Об отнесении федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная академия хореографии» к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации». Указ Президента Российской Федерации №15 от 16.01.2016 [Официальный сайт Президента Российской Федерации]. – URL: <http://kremlin.ru> (дата обращения 18.01.2016)

Рыцарь танца

Кендзи Усуи

**Специальный приз
«За пропаганду отечественной
хореографии за рубежом»**

В прошлом году в Токио состоялся концерт «Звезды балета», посвященный 90-летию Кендзи Усуи. Многие ученики мастера работают на мировых сценах, в том числе и в России. Какое счастье испытал мэтр балета в этот праздничный день!



Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Но мы вернемся в далекое прошлое и поделимся воспоминаниями юбиляра: «Еще учась в гимназии, я очень хотел заниматься балетом и освоить движения классического танца. Параллельно я начал изучать историю балета. По окончании гимназии поступил на экономический факультет Токийского университета, но балет я не бросил и продолжал около двух лет заниматься в студии Юсако Азума. Он был приверженцем системы Энрике Чеккетти и давал уроки по его методике». Пытливый и внимательный, первый учитель очаровал воображение молодого человека, особенно после посещения спектаклей с его участием.

В шестнадцатилетнем возрасте в 1940 году Кендзи получает дебют в труппе любимого учителя, совершенствует исполнительское мастерство, накапливает репертуар...

Мобилизация в действующую армию бросила юношу в маньчжурский Харбин и вместе с частями разгромленной Квантунской армии Кендзи Усуи попадает в советский плен. Три года лесоповал, сибирский мороз, деревянные нары, вши, полуголодный паек вместо принцев и сказочных балетных замков. Из воспоминаний Кендзи Усуи: «Однажды крутили советский фильм «Артистка балета» – всколыхнулось всё, вспомнились эпизоды из той далекой жизни, вспомнились кумиры русского балета... Нас везли на открытых платформах из Маньчжурии в Находку. Мороз с ветром склеивал ресницы, поезд приближался к российской границе, мелькнул километровый столб – сердце забилось так, что бросило в жар: неужели через мгновение я вдохну тот воздух, которым дышала Анна Павлова?..»

В конце 1949 года Кендзи возвращается на родину. Труппа «Юсаки Азума балет компании» принимает его – учитель не забыл своего питомца. Нужно входить в форму, вводиться в новый репертуар. Кендзи старательно и ответственно совершенствует свою технику

под руководством педагога Большого театра Алексея Варламова, гастролирует с другими балетными труппами. К тому времени отчетливо формируется стремление всерьез заниматься коллекционированием литературы по истории и практике балетного театра и особенно о становлении и развитии русского классического балета. Собирается всё, что свидетельствует о разных педагогических направлениях, о премьерных постановках на всех мировых балетных сценах, о Дягилевских сезонах, о блистательных успехах «Оригинального русского балета» под руководством полковника Воскресенского (де Базиля) и многое другое... От тематических почтовых марок, театральных программ, балетных либретто, портретов артистов, эскизов костюмов и декораций и других артефактов. Постепенно эта страсть начинает занимать значительную часть жизненных интересов артиста. Танцевальные успехи привели его в состав культурной делегации Японии для участия в Московском всемирном фестивале молодежи и студентов 1957 года. В фильме «Любовь и голуби» можно увидеть танцевальный эпизод, в котором участвует молодой японский исполнитель, это был Кендзи Усуи. Первое посещение Москвы открыло двери театров, музеев. Завязались новые знакомства, друзья щедро делились опытом и знаниями, сложились хорошие отношения, строились планы.

На родине Кендзи Усуи начинает активно заниматься преподавательской деятельностью, всё больше времени уходит на создание Японской балетной ассоциации, со временем он станет ее президентом. Увлеченно трудится Кендзи Усуи и над расширением своей коллекции, получает как балетовед и критик приглашения на участие в конференциях, инспектирует школьные смотры и экзамены, работает в качестве члена жюри на международных балетных конкурсах в Перми, Джексона, Варне, на традиционном Московском международном конкурсе арти-

стов балета. В 1988 году Кендзи Усуи в Японии открывает Школу русского классического балета. По факту Школа явилась филиалом Московской государственной академии хореографии. Многие педагоги Академии в разные годы с успехом преподавали основы классического танца.

На Московском конкурсе мне было поручено взять интервью у члена жюри Кендзи Усуи, и с тех пор у нас завязались добрые отношения. Моя любовь к истории балета в лице Кендзи нашла глубокого знатока и азартного собеседника. Каждый последующий визит в Москву начинался «экскурсией» по книжным и букинистическим магазинам. Приятно видеть, как острый взгляд профессионального коллекционера интуитивно, но адресно выхватывает редкие раритеты, закрывающие хронологические бреши в его замечательной коллекции. Сама же коллекция настолько разрослась, что потребовались профессиональные архивисты и библиотекари, чтобы систематизировать накопленные экспонаты.

У нас была намечена торжественная встреча по поводу выхода в свет первого тома Каталога балетной коллекции. Мы с нашими японскими друзьями встречали Кендзи на вокзале маленького городка Тояма. Скоростной поезд из Осаки подошел бесшумно точно в назначенное время, двери распахнулись, и вышел счастливый «именинник», держа в руках связку только что отпечатанных сборников. Это был действительно праздник, поскольку Catalogue of Kengi Usui Ballet Collection Performing Arts Centre, так теперь книга стала официально называться, получила научное признание и статус музейного собрания, а ведь это итог и дело всей жизни! Значит, продолжается любимая работа, надо готовить следующие три тома, значит, продолжают «букинистические экскурсии» и поиски...

Рассказываю Кендзи об одной легендарной истории, связанной с судьбой постановки Федора Лопухова – танцсимфонии «Величие мироздания» на музыку четвертой симфонии Бетховена в 1923 году на сцене Мариинского театра. В балете были заняты Александра Данилова, Леонид Лавровский, Жорж Баланчивадзе, Лидия Иванова, Петр Гусев и другие молодые артисты театра. Эта принципиальная, программно-концептуальная мечта главного балетмейстера с шумом провалилась. Но хореографическая партитура, написанная Лопуховым, сохранилась! Кендзи сказал: «Партитуру надо расшифровать и поставить балет в Токио в труппе моего ученика – Японской балетной академии (NBA)». Рукописная партитура, никогда, никем не востребованная, обнаружилась в фондах Петербургского музея театра и музыки. Кендзи выкупает копию партитуры, и через год на другой стороне земного шара на сцене токийского Нью-Порт театра реабилитация – если талантливый русский балетмейстер

Федор Васильевич Лопухов в этом нуждается – состоялась! Танцсимфония «Величие мироздания» вместе с двумя старинными русскими балетами имела заслуженный успех. Спектакль получил Государственную премию Японии, что дало возможность в следующей постановке познакомить японского зрителя с подлинной хореографией Льва Иванова – Вальсом снежных хлопьев из «Щелкунчика» и сценой «Волшебный остров» из балета А. Сен-Леона и Мариуса Петипа «Конёк-Горбунок». В этом прежде всего заслуга неутомимого пропагандиста русской балетной школы Кендзи Усуи. В Доме-музее Дягилева в Перми есть ценнейшие раритеты знаменитых Русских сезонов – подарки Усуи музею. Много лет Кендзи Усуи является членом иностранной редколлегии журнала «Балет». И не есть ли это продолжение славной просветительской традиции Сергея Дягилева и полковника де Базиля?.. Вот такой он – Почетный профессор Московской государственной академии хореографии, создатель антологии русского балета, неутомимый пропагандист российского балета, Президент балетной ассоциации Японии, Кендзи Усуи – истинный рыцарь балета, обладатель приза «Душа танца». ♦

Наталья ВОСКРЕСЕНСКАЯ
Фото из архива Кендзи Усуи.



С Галиной Улановой.

Танцсимфония «Величие мироздания», поставленная в Японии.



Бориса Акимова

народного артиста СССР, заместителя
председателя художественного совета
балетной труппы Большого театра,
балетмейстера-репетитора

с 50-летием
творческой
деятельности!

Борис Акимов родился 25 июня 1946 года в Вене. В 1965 году по окончании Московского хореографического училища (ныне Московская государственная академия хореографии), где учился в том числе и у Мариса Лиепы, был принят в балетную труппу Большого театра. Совершенствовал свое мастерство под руководством выдающегося танцовщика и педагога Алексея Ермолаева.

Актерское дарование, мощный темперамент и экспрессивность исполнительской манеры делали Акимова незаменимым участником премьер современного репертуара.

В 1979 году Борис Акимов окончил педагогическое отделение Государственного института театрального искусства имени А.В.Луначарского (ныне Российская академия театрального искусства).

В 1980-88 годах преподавал в ГИТИСе (кафедра хореографии).

С 1989 года является педагогом-балетмейстером Большого театра. Кроме того, выступал в этом качестве в лондонском театре «Ковент-Гарден», миланском «Ла Скала», токийском «Асами Маки балете», Венской государственной опере, Гамбургской государственной опере, Баварской государственной опере (Мюнхен), Королевском Датском балете (Копенгаген), Парижской

национальной опере, Мариинском государственном академическом театре, Балете Базеля (Швейцария), Национальном балете Голландии (Амстердам) и Лондонской Королевской школе.

Снимался в кинофильме-балете «Грозный век» (по балету «Иван Грозный», режиссеры Ю. Григорович, В. Дербенев, 1978) и телеэкранизации балета «Лебединое озеро» (1983).

Пишет музыку, еще в советские времена выпустил диск вокальной лирики (на стихи Сергея Есенина).

С 2000 по 2003 год Борис Акимов был художественным руководителем балетной труппы Большого театра.

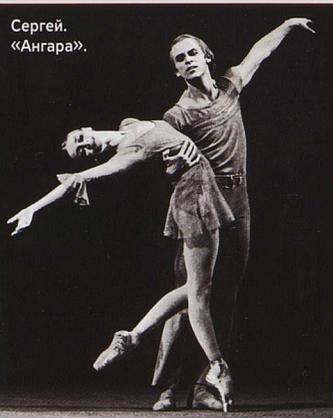
В 2001-2005 годы был профессором кафедры мужского классического и дуэтно-классического танца Московской государственной академии хореографии, в 2001-2002 – исполняющим обязанности ректора академии, в 2002-2005 – ее художественным руководителем.

С 2013 года был председателем художественного совета балетной труппы Большого театра. ♦

30 марта на Исторической сцене Большого театра состоится творческий вечер, посвященный 50-летию творческой деятельности **Бориса АКИМОВА**.



Солист.
«Шопениана».



Сергей.
«Ангара».



Злой гений.
«Лебединое озеро».

Фото из архива редакции

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
Высшего профессионального образования
Московский государственный университет дизайна
и технологии
Государственная академия славянской культуры
ИНСТИТУТ ТАНЦА

Институт танца ГАСК объявляет приём абитуриентов на 2016/17 учебный год



Направление подготовки:
«Хореографическое искусство» [52.03.01 (071200)]
(программа бакалавриата).
Формы обучения: очное, очно-заочное и заочное.
Срок обучения: в очной форме - 4 года, очно-заочной
или заочной - 5 лет.
Профили обучения: педагогический, балетмейстерский (хореографы),
творческо-исполнительский, историко-теоретический (балетоведение).

Впервые проводится набор по профилю -
«Современный балльный танец».

Вступительные экзамены проводятся в начале июля по специальным
дисциплинам: **народно-сценический, классический та-
нец**, а также собеседование **по истории хореографического
искусства.**

Принимаются лица, имеющие среднее специальное образование
или танцевальный стаж в хореографических коллективах.
На профиль искусство балетмейстера принимаются лица, имеющие
стаж **практической постановочной работы.**

Поступающие представляют на экзамен видеозаписи своих хорео-
графических работ (наличие портфолио приветствуется).

Всем нуждающимся предоставляется общежитие.

Контакты для дополнительной информации

<http://gask.ru>

E-mail: it-gask@inbox.ru

Телефон: 8-499-183-55-10

Факс: 8-499-183-55-10

Адрес: 129337, Хибинский проезд, дом 6
(проезд от метро ВДНХ или Рижская, автобус 903,
остановка Полиграфический колледж).

Grand Dance
Academy

Приглашаем Вас на **Первый международный детско-юношеский
ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ & МАСТЕР-КЛАССЫ
„GRAND DANCE ACADEMY“** в Болгарии.

www.granddanceacademy.com

МАСТЕР-КЛАССЫ

В рамках фестиваля проводятся мастер-классы
под руководством педагогов МОСКОВСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ
(The Bolshoi Ballet Academy) и международных
солистов балета и хореографов.

ЛЕТО 2016: 01 Июля - 09 Июля 2016
8 ночей / 9 дней

Мастер-классы проводятся по:

- классическому танцу, репертуару, пальцевой технике,
- дуэтно-классическому танцу, балетной гимнастике,
- народно-сценическому и историческому танцам,
- современному танцу/ контемпорари: импровизация,
техника релиз, техника Каннингхэм.

ГРАН-ПРИ

Приглашение на
обучение или
стажировку в самой
знаменитой балетной
школе - МОСКОВСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АКАДЕМИИ
ХОРЕОГРАФИИ
(The Bolshoi Ballet
Academy)



МАРИНА ЛЕОНОВА
Москва, Россия
РЕКТОР МОСКОВСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ



ГЕДИМИНАС ТАРАНДА
Москва, Россия
ОСНОВАТЕЛЬ И
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ
ИМПЕРСКОГО РУССКОГО БАЛЕТА



ЕЛЕНА АНДРИЕНКО
Москва, Россия
ПРИМА-БАЛЕТЕРИНА
БОЛЬШОГО ТЕАТРА



ВАДИМ ПИСАРЕВ
Донецк, Украина
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОДЕВЫ И
БАЛЕТА ИМ. А.Б. СОЛОВЬЯНЕНКО



МОРИС КОЗЕЙ
Нидерландия
ВЕДУЩИЙ СОЛИСТ БАЛЕТА
УИЛЬЯМА ФОРСАЙТА ГОРОДА
ФРАНКФУРТ-БАЛЕТА-КЛИВЛАНДА



ПАТРИК ДЕ БАНА
Германия
ВЕДУЩИЙ СОЛИСТ COMPANIA
NACIONAL DE DANZA - ИСПАНИЯ
ПОД РУКОВОДСТВОМ НАЧО ДУАТО

То ли во сне, то ли наяву

На протяжении трех месяцев фестиваль Dancelnversion знакомил с новыми прочтениями вечного танго, хип-хопа, мимическими перформансами с элементами балета и акробатики. Здесь было представлено всё, что только можно вообразить.



Ф

естиваль «говорил» о разнообразии возможностей, смеси стилей и новой эре танца, которому можно всё. Впервые фестиваль проходил на Новой сцене Большого театра и увеличил интерес у публики – все спектакли прошли с аншлагами. Гостями этого года стали: Каролин Карлсон со спектаклем «Сейчас», Акраам Хан, Израэль Гальван и их совместный спектакль «Торобака», Микаэль Ле Мер и его жгучий «Красный», чешская «Коррекция» от Иржи Гавелка и «Безумная чашка чая» с Линнеа Хаппонен, а лондонский Сэдлерс Уэллс в заключение исполнил «Милонгу» бельгийца по происхождению и тангероса по призванию Сиди Ларби Шеркауи. Концентрацию вариаций на тему танго хитом фестиваля Ирина Черномурова объяснила своей давней любовью к этому танцу, а также талантами на мировой арене, которых пора было показать в России.

В детстве многих наших соотечественников были танцевальные площадки, где в той или иной мере существовало танго, танец, близкий нашему духу и чувствам. После длительного перерыва к фестивалю вновь при-

соединилась Чехия, с танцпесней, в которой есть место и драмтеатру, и современной дискотеке. Иржи Гавелка создал концептуальную «Коррекцию». В жанре, близком к пантомиме, нежели к хореографии, семеро артистов исполнили 40-минутный бой за банан и свободу от оков. Будучи прибитыми намертво к полу, не имеющие возможности оторвать ногу в «чужунных» башмаках, они пробовали сдуть соседа, плюнуть в вечность или приподнять себя за волосы, но все попытки были тщетны, и они с грохотом рушились то на спину, то на голову, будто это не люди, а пластилиновые человечки, тела которых без проволоки, как без костей. Все этюды попеременно пугали, смешили и даже чуточку трогательно щекотали «в носу», но это работает только один раз на неожиданности зрителя. В финале нас ждал катарсис в виде стробоскопа и неистово дергающихся ребят под электронную музыку. Наблюдая за опытами над классикой, интересны произведения, к которым зритель остался равнодушным, хотя это не всегда означает положительный отзыв. Популярное в последние годы у всех жанров искусства произведение Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» претерпело еще одно прочтение. В «Безумной чашке чая» режиссер Линнеа Хаппонен поставил театр абсурда на перевернутые чайные чашки по всей сцене. Музыкантов взгромоздил на сервант, а хозяйина бара и официантку заставил танцевать танго прямо на хрупком доньшке чашек. Пить чай приходилось всеми безумными способами: ногами, вниз головой, переворачиваясь на подвесных качелях, держа пальцами ноги блюдечко и даже втягивая пупком. Бариста летал на воздушном велосипеде к невидимым далям, официантка, рискуя жизнью, без страховки совершала полеты во сне и наяву. Всем зрителям артисты в общем порядке налили чаю и поблагодарили за внимание. Растерянные и недоумевающие поклонники фестиваля побрели к гардеробу, приятно удивленные, но в большей степени неприятно разочарованные. Они ожидали большого и содержательного, а получили камерный, лишенный всякого смысла мир. Отнесем результат к завышенным требованиям для современного искусства, от которого ждут сюжетной линии и техники,

«Милонга» (постановка Сиди Ларби Шеркауи).
Театр Сэдлерс Уэллс.



как от классики. Акраам Хан и Исраэль Гальван в Торо – бык Бака-корова, станцевали дуэт поединков, босые ноги против испанских каблучков. Обратившись к дадаисту Тристану Тцару и поискам пересечения испанских быков и индийцев у реки Ганг, они создали на редкость потешную дуэль двух стилей. Акраам, с его руками-змеями, и Исраэль, с виртуозными выстукиваниями, на разные лады высмеивали сами себя. Сталкиваясь лбами, кружась и высекая искры подковами, они веселили и развлекали. Не думаю, что их главная цель состояла в создании спектакля на века, так как соединение артистов здесь и сейчас интересно именно в их исполнении, они вышли на арену не для боя за будущее или сохранения прошлого, а для сатисфакции момента. Отрадно, что эмоциональный окрас вечера был исключительно светлым несмотря на антураж черно-красных тонов. В данный период творчества два хореографа напомнили своим поклонникам, как важно быть «серьезным».



«Кармен» (постановка Дяди Масило).

«Сейчас» (постановка Каролин Карлсон).

Фото Патрика Берже



Декорации меняются, людские чувства никогда. Танго в исполнении настоящих тангеросов только ускоряло свой темп на фоне видеопроекции мелькающих городов. Живые люди появлялись на месте картонных, за фасадом которых иногда была пустота, а иногда личности, которые любят. Внешне не похожие на чемпионов балльных танцев, они были на высоте технического уровня, так виртуозно они «описывали ногами» бурную ссору, воссоединение и признание в любви без слов. Хореограф Сиди Ларби Шеркауи 15 лет ищет ответ на вопрос, в чем сила этого гипнотического танца, в котором суть чувств очевидна и требует лишь ритма и безмолвия. Привезенная из Буэнос-Айреса, это не стиль танца, а атмосфера и действие, внутри которого всё бурлит. Эта милонга без остановки и передышки шла по нарастающей, час тридцать показали вечностью, в которой танцевальный марафон – это единственный способ жить и остановка равносильна смерти. Восхитительно! Милонга завершила фестиваль и стала «вишенкой на торте», он был из разных слоев и показал развитие новых течений через погружение в истоки, абстрактные работы, в которых есть цель и смысл. Но все-таки в ожидании революционеров классика в современном прочтении – это основное направление XXI века в искусстве, перетрясая сундуки, хореографы создают новые шедевры, ведь танец для них это марафон всей жизни. ♦

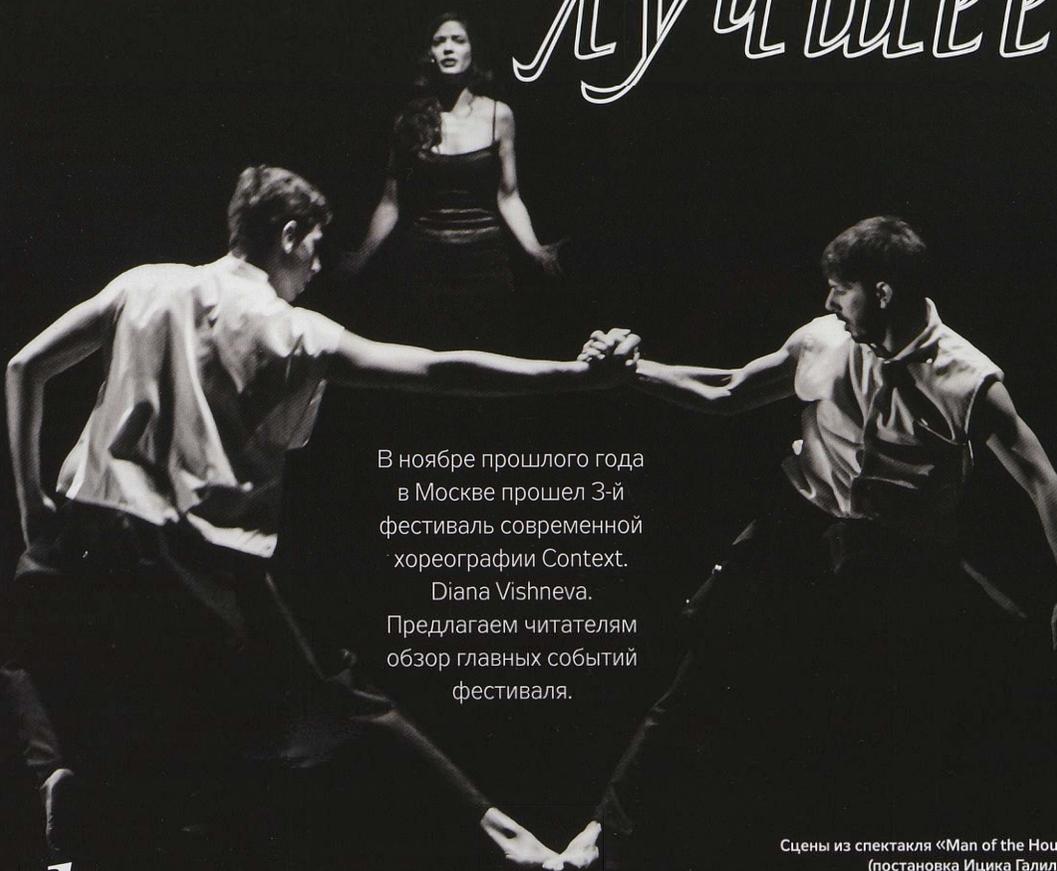
Елизавета ТРАНДА

Фотографии предоставлены
пресс-службой фестиваля.



«Милонга».

Читать в душах людей лучше



В ноябре прошлого года в Москве прошел 3-й фестиваль современной хореографии Context. Diana Vishneva. Предлагаем читателям обзор главных событий фестиваля.

Сцены из спектакля «Man of the Hour»
(постановка Ицки Галили).
Фото Евгении ПИРШИНОЙ

Ф

естиваль Context. Diana Vishneva еще четче обозначил свой интерес к современной хореографии, связанной с миром балета. Интерес российского современного танцевального сообщества к конкурсу молодых хореографов (куратор Анастасия Яценко), который проводит фестиваль, велик: после фестивалей 2013 и 2014 года, призовых стажировок в мировых танцевальных центрах, показов новых работ участников на следующем фестивале о новом конкурсе говорили с большими надеждами. Заявок поступило не архи много, чуть больше полусотни, возраст участников ограничился 31 годом. Видимо, таков психологический возраст молодых хореографов России, хотя формальных ограничений фестиваль не устанавливал.

Конкурс – важная приманка развивающегося профессионального сообщества, и в 2015 году его участниками стали выпускницы АРБ Елизавета Некрасова и Арина Тростянецкая (Арина уже успела поработать в бежаровской школе-студии «Рудра» и NDT-II). Связанные с деятельностью московского театра-студии современной хореографии Екатерина Лещенко и

Михаил Колегов, танцовщик МАМТа Константин Семенов, чей спектакль «Архитектура звука» идет в репертуаре «Балета Москва», и основательница Московской танцевальной компании Сона Овсепян. Жюри, в которое вошли Диана Вишнёва, Вячеслав Самодуров и Ханс ван Манен, признало победителем спектакль Семенова «Забутые приношения», поставленный на танцовщиков Большого театра.

Сообщество российского contemporary dance немедленно предьявило счет фестивалю, заявив на круглом столе, что балерина Диана Вишнёва верна своему классическому прошлому и не внемлет языку российского contemporary dance. Допустим, мои симпатии помимо действительно достойной работы Семенова были и на стороне работы «Станционный смотритель» Екатерины Лещенко.

Работа Семенова выглядела более универсальной, международной, и приз – стажировка в парижском ателье Каролин Карлсон – был преподнесен как необходимость доучиться, добрать мягкости, объема, «понимания». Действительно жаль, что

работы, созданные специально для фестиваля и показанные однажды, не имеют возможности жить дальше, если это только не связано с авторскими правами фестиваля. Они бы задышали и расцвели, возможно, без фестивально-премьерного стресса. Так, например, обрел жизнь спектакль Соны Овсепян «Внутриутробная музыка гения» в репертуаре московского «Нового балета» под названием «Музыка гения».

Фестиваль-2015 стал посвящением Майе Плисецкой, которая с самого начала была попечителем «Контекста». Гала Ave Maya в Большом театре состоялась за несколько дней до начала фестиваля, и Диана Вишнёва станцевала там «Болеро», к которому готовилась три года. Это выступление и стало ее главным оммажем в честь Плисецкой.

В Центре документального кино при поддержке интеллектуального клуба «418» проходили лекции и показы фильмов из программы фестиваля кинотанца в Сан-Франциско.

Если в зрительном зале фестиваля можно было встретить гламурную публику, телезвезд и знаменитостей, благодаря популярности Дианы Вишнёвой и высоким ценам на билеты заинтересовавшимся вожделенным авангардом, то на лекционную программу, куда вход свободен, ходит много начинающих искусствоведов и любителей балета.

На своей творческой встрече Вишнёва напомнила, что цель фестиваля – достичь мирового контекста современной хореографии и балета. Даже скорее современного балета, потому что, видимо, именно эта область искусства и является предметом интереса прима-балерины. Диана прямо говорила о том, что еще в Мариинском театре поняла, что для расширения своих профессиональных возможностей должна искать новые возможности и встречи с другим репертуаром. Рассказала о том, что значительные хореографы современности Эдвард Локк и Ханс ван Манен предложили ей сотрудничать с ними. То, как ей удалось понять одноактный балет LIVE Ханса ван Манена, позволило балерине попросить у хореографа эту работу в свой репертуар, и LIVE был показан на «Контексте» дважды – на открытии и закрытии. Впервые LIVE был поставлен 46 лет назад на классическую балерину Колин Дэвис. В сюжете как бы история отношений пары танцовщиков, которая вышла за пределы работы, и балерина, глядя в зеркало видеокамеры, словно пытается отделить свой сценический образ от своих внетанцевальных чувств и убеждает себя в том, что репетиция адажио – это не свидание. Ван Манен не любит внешних проявлений актерского мастерства, нужно сохранять спокойствие при внутреннем напряжении и при этом обнажить внутренний диссонанс, с которым надо справиться. Естественную кантиленность движения и музыкальность нелегко сохранять в медленном исполнении, но Ханс ван Манен остался доволен. Партнером Вишнёвой в LIVE стал пермский танцовщик Артур Шестериков, работающий в NDT.

Диана призналась, что стала балериной вопреки физическим данным, характеру, балетным стереотипам, и выработавшаяся привычка доказывать себя помогает покорять новые вершины. Подготовка к «Болеро», показанному в рамках вечера Ave Maya в Большом, заняла три года. Когда-то она и не мечтала «оказаться на красном столе», и сегодняшний руководитель «Балета XX века» Жиль Роман дал свое добро, потому что видел Диану не только на сцене, но и в репетиционном процессе: после расставания с Мариинским театром балерина работала с Бержаром в Берлине над «Кольцом Нибелунгов», репетируя партии Брунгильды и Фрикки.

Классический репертуар Вишнёва танцует сейчас в АВТ, там у нее есть партнер, которому она доверяет. Из недавних ролей классического репертуара «Спящая красавица» в версии-реконструкции Алексея Ратманского в АВТ. Однако современный балет Диану сегодня занимает больше – его ракурсы дают самые вдохновляющие импульсы. Так, вместе с хореографом Мауро Бигонцетти и режиссером Андреем Северным родился чер-

но-белый арт-фильм с Вишнёвой в главной роли «Притяжение: вариация во времени и пространстве». Исползованная в работе камера Phantom Flex 4K позволяет рассмотреть движение, замедленное в 40 раз. Исползованный в съемке круг белого света, очерчивающий тело, отсылает к полной луне (оказалось, использованы лунные съемки NASA).

Зрительские ожидания были связаны с выступлением компании Марты Грэхем, которая никогда не приезжала со спектаклями в СССР и Россию. Художественный руководитель и педагог компании Кристин Дакен в 1992 году через полгода после ухода великой Марты приезжала во Владивосток с классами модерна для компании Ольги Бавдилович, но спектаклей действительно не было. Нынешний руководитель компании Джанет Эйлбер привезла Cronicle, реконструкцию балета 1936 года, посвященного угрозе фашизма, современные вариации на «Оплакивание», посвященные взрывам небоскребов 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке и «Весну священную» 1984 года. В нынешних танцовщиках нет доверия к стилизованному визионерству, желания проломить стену общественного мнения своими идеями, но их имитация вполне талантлива. Идеи Грэхем, ее наследие, ее почти 200 балетов – сегодня американское достояние, витрина американского искусства. Витрина не обязана быть революционной. Баланс музея, реконструкции былых страстей и, возможно, точного воспроизведения качественно соблюден.

Живой огонь, сиюминутное чувство, переданное с филигранным мастерством, принес спектакль Ицика Галили Man of the Hour. Галили вернулся в Израиль после долгих странствий, спектакль сделан в сотрудничестве с израильской оперой и центром Юан Даяль. Man of the Hour посвящен современному Израилю.

Сильнейшим впечатлением фестиваля стал спектакль Cantus хореографа Нильса Кристи в исполнении компании Introdans. Introdans одна из старейших трупп современного танца Нидерландов, работающая в жанре неоклассического балета под руководством Розля Вооринтольва. Кристи в течение 15 лет был ведущим артистом NDT, где дебютировал как хореограф в 1974 году. С Introdans начал сотрудничать в 1981, Cantus – 25-я по счету работа «хореографа музыки» для труппы. Cantus – одноактный балет о сотворении мира, о встрече мужчины и женщины, о любви и войне, о смерти и памяти. Емкость, читаемость абстрактных образов, связанность хореографии и музыки Арво Пярта рождала в зрителях душевный подъем, смятение, тоску по своим мечтам. Балетом Cantus Кристи показал себя хореографом, умеющим читать в душах людей лучшее. ♦

Екатерина
ВАСЕНИНА



БАКСТ *и* СПЕСИВЦЕВА

Хорошо описаны отношения русского художника Л.С. Бакста (1866-1924) со звездами балета дягилевских Русских сезонов – В.Ф. Нижинским, Т.П. Карсавиной, Л.Ф. Мясным – и его вклад в становление их легенды. Введены в научный оборот факты длительного сотрудничества Бакста с Анной Павловой на протяжении всей ее карьеры.¹ Мало известны связи художника с Ольгой Спесивцевой, а между тем Бакст сыграл в ее жизни значительную роль.

В научной литературе утвердился неверный взгляд, что взлет ее славы на Западе, получение разрешения на работу во Франции обеспечил С.П. Дягилев.² На самом деле усилия по получению О.А. Спесивцевой французской визы в 1924 г. приложил Л.С. Бакст. Только Париж, по его мнению, мог поднять Спесивцеву на достойную ее высоту.



Лев Бакст и Ольга Спесивцева в Лондоне в 1921 году (фотография).

Художник и балерина из Советской России познакомились в 1921 г. в Лондоне. Дягилев пригласил Спесивцеву исполнить роль принцессы Авроры в балете «Спящая красавица». В родном театре молодая прима дебютировала в этой роли в январе этого года. Дягилева это не смущало. Из четырех балерин, которым предстояло воплотить эту роль – В.А. Трефиловой, Л.Н. Егоровой,

Ольга Спесивцева в роли Авроры в балете «Спящая красавица». Театр Альгамбра. Лондон. Антреприза С.П. Дягилева (1921). Костюмы выполнены по эскизам Л.С. Бакста.



Л.Ф. Лопуховой, Спесивцевой – премьера досталась Спесивцевой. Режиссер дягилевской труппы С. Григорьев в своих мемуарах лучшей Авророй назвал Трефилову, а потом по нисходящей Егорову и Лопухову.³ Художник Бакст, по его собственным словам, был «ослеплен и покорен» Спесивцевой и бросил весь свой авторитет на утверждение статуса новой звезды для мало известной на Западе балерины. Бакст организовал съемку Спесивцевой в костюмах Авроры у знаменитого лондонского фотографа Свейна.⁴

Бакст планировал и реализовывал элементы рекламной кампании Спесивцевой. 12 декабря 1921 г. дягилевский спектакль посетила королевская чета – Георг V и королева Мария. Дягилев представил им Спесивцеву, король сказал балерине утонченный комплимент. Вечером того же дня Бакст пишет из Парижа Дягилеву: «Хочу поговорить о "Спящей". Хорошо что Георг приехал. Надо бы непременно это дать знать в Париж».⁵ И рекомендует журналистов, которым можно заказать статьи по столь удачному информационному поводу. Вскоре Бакст пишет Дягилеву в Лондон о визите крупных государственных деятелей Франции: «Бриан и Бертель придут завтра в Лондон. Постарайся сейчас же добыть их к себе на вечер со Спесивою. Это сейчас попадет во все депеши всего мира, так как всё внимание обращено на Бриана. Хорошо бы выудить у него несколько фраз, годных для напечатания о спектакле. Безумно важно для Парижа».⁶

Балет «Спящая красавица», по мысли Дягилева, должен был идти в Лондоне полгода каждый день. Доход от этого «долгоиграющего» балета должен был дать возможность Дягилеву содержать экспериментальную труппу. Этот замысел провалился. После 105-го представления балет закрыли. Дягилев потерпел колоссальные убытки, костюмы и декорации были арестованы за долги. Рухнул план показать шедевр русской хореографии во время сезона в Гранд-опера летом 1922 г. Контракт со Спесивцевой был нарушен: ей, как и многим другим, Дягилев не выплатил полную сумму гонорара. Спесивцева потеряла интерес стремиться в Париж, она вернулась в Россию и в начале следующего сезона дебютировала в роли Авроры на родине.

После Лондона Бакст состоял в переписке со Спесивцевой, в ней он именует себя «ваш пронизательный друг» и «ваш верный поклонник». Иногда он выступал посредником между Спесивцевой и Дягилевым, но после апреля 1922 г., после разрыва с Дягилевым из-за оперы «Мавра», Бакст пишет только от своего лица. В 1921–1924 гг. Бакст интенсивно сотрудничает с Гранд-опера. Как художник он ставит здесь и драматические произведения, и балеты. В этих балетах Бакст является и автором либретто. Для Гранд-опера им было написано четыре балетных либретто. По трем из них при его жизни хореографы Н. Герра и Л. Стаатс осуществили постановки. В 1922 г. в Гранд-опера с успехом прошел балет «Смущенная Артемида» на музыку Поля Паре и в хореографии Никола Герра.

В 1923 г. Бакст занят подготовкой балета «Волшебная ночь» по своему либретто на музыку Шопена. Сюжет – это вариация на тему об оживших куклах. В труппе Гранд-опера нет молодой прима – здесь безраздельно царит 48-летняя Карлотта Замбелли. Мысли Бакста всё время возвращаются к Ольге Спесивцевой. Годом ранее Бакст уже обсуждал с директором Гранд-опера Жаком Руше планы переноса сюда дягилевской постановки



«Спящей красавицы» и переманивания Ольги Спесивцевой в парижскую труппу.⁷ Сейчас он советуется с ведущим балетным критиком Парижа А.Я. Левинсоном, как это лучше сделать. Критик пишет художнику: «Получил Ваш "крик души". Жаль, что мои отношения с Руше, весьма корректные, не дают мне основания советовать ему в области ангажементов; лишь когда он сам меня о чем-либо спрашивает, я говорю ему свое мнение. Ваше положение иное, как один из популярнейших авторов Оперы, у которого идет один балет и пойдут два балета, Вы имеете полную возможность сказать, что она Вам необходима и, вообще, очень желательна. Тем более что он говаривал мне, что он интересуется Спесивцевой».⁸

Ольга Спесивцева в роли Жизели. Гранд-опера (1924).



О приглашении Спесивцевой в Париж Бакст ведет переговоры и с режиссером Н.Г. Сергеевым. С успехом осуществив постановку «Спящей красавицы» по своим записям хореографии Петипа для Дягилева в Лондоне в 1921 году, он задумал сформировать на Западе балетную труппу для продвижения русской классической хореографии. 3 июля 1923 года Сергеев пишет Баксту: «После Лондона я попал в Ригу, и ехали вместе со Спесивцевой. В настоящую минуту я нахожусь в Париже. Мне крайне необходимо с вами повидаться и поговорить об одном деле, в которое я хочу втянуть и Спесивцеву».⁹ Планы Бакста заполучить Спесивцеву для Гранд-опера или для создания частной балетной антрепризы в 1923 г. реализовать не удалось.

Премьера балета «Волшебная ночь» по либретто Бакста и в хореографии Л. Стаатса прошла в Гранд-опера с успехом 12 ноября 1923 года без участия Спесивцевой. Фею Арабеллу танцевала Замбелли. Балет был с восторгом принят и публикой и прессой. Агентство Associated Press разослало по всем странам сообщение о «феноменальном успехе балета Бакста».¹⁰ Американский театальный магнат Морис Гест предлагал Баксту контракт на постановку этого балета в Нью-Йорке.¹¹

В 1924 г. Бакст возобновляет усилия по приглашению Спесивцевой в Гранд-опера. Он написал новое либретто «Шальная молодость», музыку пишет Луи Обер, главную роль он хочет поручить своей любимице. 4 июня 1924 г. Бакст обращается к директору Гранд-опера Жаку Руше: «Я пишу вам это, ибо состою в переписке со Спесивой, которая в данный момент находится в Италии в Милане, где она отдыхает после сезона в Петрограде. Наш общий «друг» (С.П. Дягилев. – Е.Б.) безусловно хочет ее ангажировать любой ценой для своих балетов, поскольку у него нет звезды, а она является, возможно, самой великой танцовщицей современности. Он так ее хочет, что послал с ней Россию своего представителя, чтобы уговорить ее вернуться к нему в труппу. Но она, как большинство людей, имевших с ним дело, настроена против него [...] Посылаю вам ее адрес, напишите ей сами в Милан. Спесива мой хороший друг, полагается на мои советы. Надеюсь, всё останется между нами. Вот вам доказательства моей дружбы, а также надежды иметь удивительную танцовщицу в моем будущем балете «Шальная молодость»».¹²



Л.С. Бакст. Аврора в день совершеннолетия. Эскиз костюма к балету «Спящая красавица» (1921).

Проходит три недели, Спесивцева перебирается в Рим и пишет оттуда Баксту: «Телеграммы Руше нет, нет и вашего письма. Прошу телеграфировать в отель Квириналь до понедельника».¹³ Через две недели Ольга Спесивцева из Берлина пишет Баксту: «Прошу устроить визу. [Имею] русский паспорт. Грушу видеть, говорить с вами. Адрес: отель Эден».¹⁴ В тот же день Бакст пишет Руше: «Я только



Л.С. Бакст. Сад короля Флорестана. Эскиз декорации к балету «Спящая красавица» (1921). Театр Альгамбра. Лондон. Антреприза С.П. Дягилева.

что получил телеграмму из Берлина от мадмуазель Ольги Спесивцевой [...] она просит у меня французский паспорт для вьезда в Париж, и думаю, что сейчас Вам легче будет это сделать, поскольку многое изменилось. Думаю, когда она будет в Париже, Вам будет легко заполучить ее для Опера либо на один сезон, либо на серию выступлений – она стремится получить признание, которое она заслуживает, в Париже. Естественно, получить этот паспорт для нее Вам легче, чем мне!¹⁵

В письме Жаку Руше Бакст рассказывает о достижениях Спесивцевой в России: «Она с большим успехом выступает в балетах «Времени года» Глазунова, «Корсар», «Браме», «Коппелии» и во многих других балетах, не известных в Европе».¹⁶ Информация о балетной жизни Петрограда проникала сквозь железный занавес с трудом. На самом деле репертуар 29-летней балерины включал в себя главные роли в самых прославленных балетах: «Жизель» и «Эсмеральда» (с 1918 г.), «Корсар» (с 1919 г.), «Баядерка» (с 1920 г.), «Спящая красавица» (с 1921 г.). В 1923 году к нему добавились главные роли в «Дочери фараона», «Дон Кихоте» и «Лебедином озере».

Руше выполнил просьбу Бакста и сделал французскую визу русской балерине. 5 августа 1924 г. Спесивцева приехала в Париж. Телеграммой она просила Бакста встретить ее на Северном вокзале,¹⁷ но Бакст был тяжело болен и встретить подопечную не мог. Балерина получила аудиенцию у директора Гранд-опера Жака Руше и начала с ним переговоры о контракте. Дягилев, находившийся в Монте-Карло, подослал к Спесивцевой своих эмиссаров. От его имени переговоры с молодой балериной вели В.Ф. Нувель и Борис Кохно. Дягилев, оправившийся от финансового краха 1922 года, сулил Спесивцевой золотые горы. Он предлагал ей контракт на 2 года (50 спектаклей в 8 месяцев) с гонораром 100 тысяч франков в год.¹⁸

Но Спесивцева опиралась на советы «проницательного друга» – Бакста: «[Когда] Вы одержите победу в Оперу (что гораздо почетнее, чем успех в Театре Елисейских полей) оба они – и Руше и Дягилев – будут в Ваших руках».¹⁹ И Руше и Дягилев хотели подписать долгосрочный контракт с молодой звездой, Дягилев настаивал на эксклюзивности для Парижа и Лондона. «Проницательный друг» рекомендовал ей краткосрочный договор с Гранд-опера: «Я советую контракт на год [...] Даже если он (Руше – Е.Б.) предложит Вам немного, соглашайтесь всё же для первого года. Ваш талант и Ваши друзья сумеют создать Вам славу первой танцовщицы мира. [...] Я сделаю всё, чтобы Париж поднял Вас на достойную Вас высоту».²⁰ Спесивцева прислушалась к советам Бакста и подписала контракт с Гранд-опера. 20 сентября она написала художнику: «Как обидно быть в Париже и не иметь возможности повидать Вас. Выздоровляйте. С большой благодарностью О. Спесивцева».²¹

26 ноября 1924 года Ольга Спесивцева вышла на сцену Гранд-опера в роли Жизели – лучшей на отечественной сцене. Специально для нее восстановили этот балет во Франции после полувекового перерыва. Хореографом в программе назван Н.Г. Сергеев. На самом деле он перенес шедевр Коралли, сохранившийся на русской сцене в редакции Мариуса Петипа. В этот вечер Спесивцева-Жизель вошла в легенду. Все ощутили гипнотическую силу ее танца, отточенными, совершенными движениями она передавала духовную и психологическую сложность личности. Классический танец в ее исполнении становился остро современным. А человек, который помог ей попасть в Париж, не присутствовал на ее триумфе в Гранд-опера. Все декорации и костюмы, которые он задумал для нее вместе с Н.Г. Сергеевым, так и не были сделаны. Первое появление Спесивцевой на сцене Гранд-опера состоялось в декорациях А.Н. Бенуа, старинного друга Бакста.

Включение Ольги Спесивцевой в труппу было последним подарком русского художника французскому театру, которому он служил. Русская балерина своим присутствием преобразовала балетную труппу Гранд-опера, в которой состояла (с перерывами) до 1932 года. ♦

Елена **БЕСПАЛОВА**



Л.С. Бакст. Аврора в день свадьбы. Эскиз костюма к балету «Спящая красавица» (1921).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Беспалова Е. Бакст и Павлова. Собрание. 2014. № 1. С. 20-25.
2. Федосова Е. Ольга Спесивцева. СПб. 2009. С. 20, 179.
3. Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М. 1993. С. 144.
4. Библиотека-музей Опера. Париж. Фонд Кохно. Письмо Л.С. Бакста С.П. Дягилеву от 12 декабря 1921 г.
5. Там же.
6. Там же. Письмо Л.С. Бакста С.П. Дягилеву без даты.
7. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (далее – ОР ГТГ) ф. 111. Ед. хр. 1901; Национальный архив Франции. Париж. AN AJ 13 1207 F 29.
8. ОР ГТГ. ф. 111. Ед. хр. 1326.
9. Там же. Ед. хр. 1937.
10. Там же. Ед. хр. 1131.
11. Там же.

12. Библиотека-музей Опера. Париж. Фонд Руше. Письмо Л.С. Бакста Жаку Руше от 4 июня 1924 г.
13. ОР ГТГ. ф. 111. Ед. хр. 1957.
14. Там же. Ед. хр. 1958.
15. AN AJ 13 1207 F 45.
16. Там же.
17. ОР ГТГ. ф. 111. Ед. хр. 1956.
18. Телеграмма С.П. Дягилева В.Ф. Нувелю от 20 августа 1924 г. Цит. по: Buckle R. Diaghilev. London. 1993. P. 441.
19. Письмо Л.С. Бакста О.А. Спесивцевой от 2 июня 1924 г. Цит. по: Томина-Петрова Е.Д. Жемчужина русского балета – Ольга Спесивцева. СПб. 2006. С. 144.
20. Там же. Письмо Л.С. Бакста О.А. Спесивцевой от 26 июня 1924 г.
21. ОР ГТГ. ф. 111. Ед. хр. 1955.

СИСТЕМА ВСЕРОССИЙСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ-КОНКУРСОВ

как действенное средство реализации
творческого потенциала хореографа

*System All-Russian festivals as effective instrument
realization of creative potential
of the choreographer*

Коротко об авторе

Калыгина Анна Александровна, заведующая отделом хореографического искусства Государственного Российского Дома народного творчества, аспирантка Орловского государственного института культуры (научный руководитель Е.Ю.Стрельцова, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой истории и теории народной художественной культуры МГИК).
E-mail: akalygina76@gmail.com

About the author

Kalygina Anna Aleksandrovna, head of the Department of choreographic art of the State Russian House of folk arts, post-graduate student Orel state Institute of culture (supervisor E.Y.Streltsova, doctor of pedagogical Sciences, professor, head.the Department of history and theory of folk artistic culture).
E-mail: akalygina76@gmail.com

Краткая аннотация на статью

В статье говорится о фестивалях-конкурсах народного танца для любительских коллективов. Основной акцент делается на развитие творческого потенциала хореографа. Отдельно рассматриваются педагогические аспекты, оказывающие влияние на формирование учебно-творческого процесса.

Summary of article

The article talks about festivals and folk dance competitions for Amateur teams. The main focus is on development of creative potential of the choreographer. We separately consider pedagogical aspects that influence the formation of educational-creative process.

Ключевые слова:

фестиваль-конкурс, творческий потенциал, любительская хореография, народный танец, творчество.

Key words:

Festival, creativity, Amateur choreography, folk dance, creativity.

Считается, что фестивали-конкурсы – это порождение двадцатого столетия. Но доподлинно известно, что 500 лет до н.э. существовали так называемые Дельфийские, или Пифийские игры, где исполнители разных видов искусства спорили за право считаться лучшими.

Один из первых Всесоюзных конкурсов народного танца самодеятельных коллективов состоялся в 30-х годах XX века. Основной его целью было выявление талантливых исполнителей и балетмейстеров. И именно здесь наиболее полно был представлен потенциал любительского хореографического искусства нашей страны. А молодые балетмейстеры смогли в полной степени заявить о себе, как новой интересной творческой единице.

Обратившись к словарям, увидим, что «потенциал (от лат. «сила») – степень мощности в каком-нибудь отношении, совокупность средств, запасов, возможностей, необходимых для чего-либо, а также средства, которые могут быть мобилизованы, приведены в действие, использованы для достижения определенной цели». [6]

Творчество – создание новых по замыслу культурных или материальных ценностей, ранее не бывшее, на основе реорганизации имеющегося опыта и формирования новых комбинаций знаний, умений, продуктов. [7]

Таким образом, «творческий потенциал» это очень мощный катализатор деятельности человека, направленный на создание нового, путем взаимодействия внешних факторов и внутренних способностей мастера (творца), на основе богатейшего опыта предыдущих поколений,

а также обобщения знаний современников и рождения своего собственного видения.

Несмотря на то, что любой специалист безошибочно определит, что является творческим, а что нет, мы, наверное, не сможем четко сформулировать – почему один человек делает свое дело творчески, а другой формально. Хотя мы безошибочно узнаем творческую фантазию во всем – от картин великих мастеров до бюджетного отчета, никто не знает до конца ее секрет. Поэтому творчество представляется неуправляемым порывом вдохновения, доступным лишь тем, кто неустанно проявляет поисковую активность».

Фестивально-конкурсная атмосфера является той открытой средой, находясь в которой хореограф может выбирать собственную траекторию развития, определять содержание, формы, варианты становления своего профессионализма. Т.В.Пуртова в своей аналитической статье говорит: «Прежде всего они (конкурсы – примеч. авт.) предоставляют возможность обмена опытом для руководителей ансамблей, расширения диапазона и профессиональных знаний». [3]

Конкурс – это соревнование, а соревнование – это всегда стресс. С психологической точки зрения именно стресс позволяет человеку мобилизовать все свои скрытые возможности. А так как любой конкурс идеально создаст творческо-стрессовую ситуацию, то и участие в нем позволяет хореографу наиболее полно реализовать свой творческий потенциал.

«Каждый фестиваль – это школа познания чего-то нового, позволяющая проанализировать, что удалось сделать в области русского танца, над чем предстоит работать. Фестиваль выявляет положительные и отрицательные стороны». [3] А также дает возможность наметить перспективы развития того или иного хореографического направления согласно с требованиями времени и новыми перспективными течениями, позволяющими сохранять и пропагандировать наиболее значимые культурные ценности. Участие в фестивальном движении позволяет коллективу показать себя, получить оценку своего творчества, сравнить себя и свои танцы с другими, приобрести художественный опыт и к тому же, является стимулом к творчеству как для руководителя, так и для участников, а организаторам фестивального движения даёт возможность видеть направление и тенденции развития хореографии, дает возможность влиять и управлять этим движением, создавая почву для творческого развития потенциала.

Кроме этого фестивально-конкурсная программа, как правило, предполагает и учебную практику, что дает возможность оценить результаты своего труда в сравнении с другими участниками. По итогам мероприятия, как правило, происходит разбор конкурсных показов

– своеобразная творческая лаборатория, дающая уникальную возможность повысить свою квалификацию посредством сравнительного анализа состоявшихся выступлений.

Таким образом, происходит обогащение творческого потенциала хореографа не только за счет раскрытия собственных ресурсов, но благодаря разностороннему потоку информации, в том числе и учебно-методической. «Одновременно данный процесс способствует повышению роли художественной самодеятельности в воспитании участников, слушателей, приобщении к миру искусства жителей самых отделенных уголков нашей страны». [2]

Вместе с тем, как правило, доброжелательная конкурсная атмосфера, в которой происходит «разбор полетов» и награждение победителей, способствует утверждению в правильности выбранной профессии, доставляющей радость творчества, что особенно важно для молодых людей, начинающих свой путь в танцевальном мире.

Заслуженный артист РФ, профессор Анатолий Алексеевич Борзов о конкурсной атмосфере говорит так: «Соревновательный характер конкурсов принципиально влияет на совершенствование, усложнение лексики, приводит к созданию новых элементов, сохранению традиционных, но в новом необычном прочтении и индивидуальной подаче». [1]

Специальные условия фестивалей-конкурсов направляют хореографов по пути изучения новых исторических источников, фольклорного наследия, а также обращения к «золотому фонду хореографии». Такие всероссийские фестивали, как Всероссийский праздник русского народного танца на приз имени Т.А.Устиновой (Владимир), «Храним наследие России» (Орёл), «Уральские переплясы» (Челябинск), «Танцуй, Поволжье!» (Пенза), а также по классической и современной хореографии – «Душой исполненный полет» (Новосибирск), «Пермский диверсификант» (Пермь), молодежных коллективов современного танца (Екатеринбург), и другие служат ярким примером соблюдения всех ранее перечисленных условий. А результатом является ежегодное открытие новых имен молодых талантливых хореографов. Специалистами «...неоднократно подчеркивалось значение конкурсов и праздников, которые с содержательной точки зрения необходимы как стимул к сохранению и развитию народных хореографических традиций...». [3]

Таким образом, определяющая роль конкурсов состоит в раскрытии творческого потенциала хореографа, способствующего эволюционированию хореографической мысли и развитию танцевального искусства в целом. ♦

Анна КАЛЫГИНА

Примечания:

1. Борзов А.А. Педагог в хореографическом искусстве //Хореография: история, теория, практика. М.: Университет Натальи Нестеровой, 2006. 112 с.
2. Добрынина В.И., Колесникова И.В., Кальченко А.Г. Современные межпоколенные взаимодействия и их роль в условиях преемственности культуры // Научный журнал «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств», гл. ред. Т.В.Кузнецова, М., январь-февраль 1(63). 2015. 265 с.
3. Заикин Н.И., Заикина Н.А. Русский народный танец. История и современность: Материалы II Всероссийской научно-практической

конференции по русскому народному танцу. //Сост. Т.В.Пуртова; М.: ГРДНТ, 2003. 112 с., ил.

4. Каргин А.С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе: Учебное пособие для студентов культурпросвет. факультетов вузов культуры и искусств. М.: Просвещение, 1984. 224 с.
5. Пуртова Т.В. Хореографическое искусство на любительской сцене / Сборник статей: Проблемы народного художественного творчества. М.: РДНТ, 1992. 85 с.
6. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/168433>
7. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1200

И вновь о современном танце

Фото Сергея АНДРЕЕЦЕВА



В Москве 30 ноября – 5 декабря 2015 года прошел Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов в номинации «Современный танец в музыкальном театре». В рамках конкурса состоялся круглый стол, на котором обсуждались различные темы, касающиеся современной хореографии. Эту встречу балетоведов, балетных критиков, журналистов, руководителей коллективов современного танца, педагогов, продюсеров открыла главный редактор журнала «Балет» Валерия УРАЛЬСКАЯ.

По традиции мы проводим круглый стол не с целью обсуждения, что было на данном конкурсе, не с целью обсуждения исполнителей или хореографов, а с тем, чтобы поделиться возникшими во время конкурса вопросами.

Что такое конкурс? В конкурсе, при всех его известных положительных качествах, а также и негативных, неоднократно обсуждавшихся, есть одно качество, о котором как-то не говорилось, а оно очень важно. Конкурс отражает то, что реально происходит в хореографическом искусстве, в частности в нашем сценическом искусстве.

Я приведу несколько примеров. Конкурсному движению более полувека. Когда только начались конкурсы артистов балета и хореографов, они проходили под эгидой ЮНЕСКО. И уже на самых первых проявились определенные тенденции. Стало заметным, что в классическом танце оказалась слабой техническая подготовка и оснащенность исполнителей. Это заметили все. Особенно этому способствовали советские представители, которые были продвинуты чуть больше в аллегорической

прыжковой части, и это обратило на себя внимание и привело к тому, что стали технически насыщать работы в школах и театрах при подготовке конкурсов. И настолько этим увлеклись, что в итоге переувлеклись. Но это проблема не нашего с вами круглого стола, думаю, это проблема будущего года, когда будет российский конкурс классического репертуара.

Другая проблема. Когда появился конкурс «Молодой балет мира» Юрия Григоровича в Сочи и ввели в репертуар характерный танец, выяснилось, что исполнителей, знающих характерные тексты из репертуара балетного театра, мало, и трудно подготовиться к конкурсу. Более того, сам репертуар ограничен, можно сказать, его почти нет. В прошлом году в ходе подготовки Всероссийского конкурса, посвященного характерному и народно-сценическому танцу, был восстановлен и опубликован огромный список репертуара по характерному и народно-сценическому танцу. Конкурс дает картину и способствует решению возникших проблем.

С первого конкурса было ясно, что наши исполнители отстают в разделе «современный танец», теряют баллы, накопленные на классическом репертуаре, а иногда просто проигрывают международные соревнования. Тогда, может быть, это было мудрым решением, предложили представлять в этом разделе всё, что имеет современное направление: разные стили, разные методики, разные школы. Вероятно, это дало свои плоды. В хореографических училищах в стране ввели специальный предмет. Появились небольшие группы людей, которые этим интересовались. На конкурсах современного танца, таких значимых, как, скажем, в Витебске, утвердились первые имена – лидеры. Эти лидеры сумели представить свой репертуар и создать свои театры, некоторые из которых получили государственное признание. И как театр современного танца на конкурсах появилось значительное количество номеров, более выгодно представляющих наших исполнителей. Прошло почти полвека, когда всё это соединилось. Более того, этого стало очень много,



Юрий Григорович вручает награду Софье Гайдуковой.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Юрий Григорович
и Вячеслав Гордеев.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

это начинает мешать разным определившимся направлениям. Театры современного танца обрели свою сценическую эстетику, обрели свое концептуальное направление. Возможности создания спектаклей, которые не являются репертуарными, часто сменяются, не рассчитаны спектакли и на стационарную сцену. Это отражается и на сценическом оформлении, чаще световом. Это определенное направление с определенным пониманием явления сценического танца. На сценах больших репертуарных театров появился ряд спектаклей чаще, к сожалению, зарубежного происхождения. Нашлись и свои хореографы, сегодня уже возмужавшие некоторые балетные труппы России. Появились хореографы, которых приглашают на отдельные современные постановки репертуарные театры. И это требует сегодня уже не объ-

единения, а разъединения. Проблема здесь в одном – в кадрах. Почему это длилось больше 50 лет. Потому что и исполнители-танцовщики, и исполнители-хореографы должны обучаться. Учить их должны педагоги, но где и как готовятся эти педагоги, которые должны обучать наших исполнителей? То есть самым острым образом стоит вопрос кадров. Где и как они образуются, не на случайных курсах, индивидуально у кого-то больших, у кого-то меньших возможностях, а в определенной обдуманной системе образования. Это вопрос, который сегодня стоит, – подготовка исполнителей и хореографов. Но самое главное тех, кто учит их в этом направлении. Это те темы, как мне кажется, сегодня волнуют многих и отражаются и на процессе конкурсного движения, и на процессе нашего сценического искусства в целом.

Вот что я хотела с вами обсудить. Потому что мы много на эту тему спорим, к чему-то приходим или расходимся, но, вероятно, пришло время, чтобы мы могли это сказать в открытую и зафиксировать в документах. Круглые столы, материалы которых мы обычно публикуем достаточно развернуто в нашем журнале, который кладется на стол в официальных учреждениях. Всё вместе, как я привела факты в первых примерах, дает медленную поддержку развития. Поэтому мне бы хотелось от вас услышать мнения, суждения, понимание явления, а может быть, и рекомендации, которые можно записать, чтобы нам вместе двигаться дальше. В отличие от принятой сейчас системы спикеров предварительно круглый стол, где собираются специалисты и ответственные люди, знающие проблемы, а не заранее объявленные спикеры, как на партийном собрании прошлых лет, когда президиум говорил, а все послушали и разошлись. Давайте все вместе эти вопросы обсудим.

Ольга ПОНА, художественный руководитель Челябинского театра современного танца:

Я хотела бы объяснить, по каким признакам определяю современный балет, а также ценность тех произведений, которые показываются на сцене. Потому что искусство рефлексировать жизнь, а жизнь усложняется, на нас обрушивается большой поток информации во всех областях. Точно также это влияет и на авторов, которые создают произведения в современном балете. За счет чего и балет становится современным. На мой взгляд, один из критериев это усложнение лексики, увеличение

плотности движенческого материала на единицу времени, в том числе и за счет нескольких точек восприятия. К примеру, здесь были некоторые ансамблевые композиции, когда одновременно на сцене были показаны два технически сложных виртуозных дуэта, я думаю, даже если бы показаны были три, то мы в состоянии были бы это обозреть и оценить. Это еще одна система уплотнения движенческого материала, то что диктует современная жизнь и современная реальность, – усложнение.

Это не означает, что балетная эстетика должна быть разрушена. Я говорю о якутском квартете, который выступал в младшей группе, нет, эти люди воспитаны в прекрасной традиции русской балетной школы, и хореограф их не ломает, он просто расширяет их границы, тем самым создает интенсивность лексики, вовсе не уходя из балетной эстетики. За счет чего создается эта интенсивность? Во-первых, за счет авторской лексики, и если хореограф берется и идет на риск для создания произведения, то конечно он в первую очередь избрывает свой собственный почерк, свой собственный лексический язык и этим только становится интересен в рамках конкурса. Второе, на мой взгляд, что определяет современный балет, это отсутствие повествовательности, отсутствие рассказывания историй в пользу движений абстрактно-танцевальных, но это вовсе не означает, что запрещается рассказывать истории. Каждый автор решает сам, я говорю о тенденциях. И еще один пункт, определяющий для меня современный балет, – отсутствие иллюстративности, отсутствие изображительности, в том числе в эмоциональном плане, когда



Андрей Меланьин, Константин Уральский, Ольга Пона.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

эмоции испытываются подлинно, а не изображаются, когда это не за счет мимического изображения лица, а за счет сложности лексики, которая присутствует в теле танцовщика. Последний пункт, по которому я охарактеризовала современный балет, это использование современной музыки. В том числе такой, которая, может быть, и не прочитана. Что касается подготовки танцовщиков, это вплотную завязано на работе хореографа с танцовщиками, и если хореограф видит необходимость, что танцовщики должны получать определенный класс, определенные уроки, именно этот хореограф, который

работает с ними и хочет дать им свой уникальный авторский язык, и должен работать с ними в классах. Вы можете проводить и универсальные тренинги – от йоги до известных техник, и педагогов достаточно много уже подготовленных, в том числе и в Европе. Я думаю, что эти решения могут принимать директора балетных школ, какие дисциплины вести и кто будет преподавать. Самое эффективное, когда хореограф работает с танцовщиками и дает им свой собственный язык. Каждый хореограф заинтересован в универсальном танцовщике, всесторонне подготовленном.

Александр ПОЛУБЕНЦЕВ,
заведующий кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории имени Римского-Корсакова:

Я считаю, что такой конкурс в нашей стране – это замечательное явление. Поскольку мы можем встретиться, увидеть, что происходит в разных городах нашей огромной родины. Понять, от чего нам надо избавляться, а еще порадоваться достижениям, произошедшим в нашем балете. Поэтому приношу большую благодарность организаторам конкурса, потому что многие годы у нас не было всероссийского конкурса, что обедняло наши возможности. Конкурс показал, что интерес к современному танцу есть во всех регионах России. И что артисты, которые имеют профессиональную подготовку классического танца, прекрасно овладевают техникой и контемпорари, и модерна, и джаза... Что их тела готовы к освоению современной лексики танца. У хореографов есть интерес ко всем современным танцевальным течениям и направлениям.

Над чем я как заведующий кафедрой режиссуры балета должен работать? Первое: балетное искусство априори предполагает синтез музыки и танца. И воздействие возможно тогда, если на зрителя производят впечатление и музыка, и танец, и актер. Если один из этих компонентов не на уровне, то мы лишаемся художественного эффекта. О музыке – три четверти того музыкального материала, который мы услышали, примитивен. Это говорит о вкусах хореографов, но мне кажется, что есть связка хореограф – артист, и они должны внимательнее подходить к выбору

музыки. Для меня эталонными являются слова Майи Плисецкой, которая, когда ее спрашивали «как вы создаете образ, как вы выражаете эмоцию» отвечала: «Вы слушайте музыку, в музыке всё есть». В той музыке, которую мы слушали на протяжении конкурса, почти ничего нет, пустота, мало настоящей авторской музыки. Когда появляются такие фамилии, как Пярт, Шнитке, это совсем другой уровень. И нашего восприятия, и как откликаются артисты и хореографы на эту музыку. Нужно помогать нашей молодежи в выборе музыкальных произведений, это чрезвычайно важно. Второе – проблема названия. Хотя, думаю, проблема названия номера будет существовать практически всегда. На половину названий номеров, которые мы видели, можно поставить другой номер, и от этого ничего не изменится, потому что смысл названия никак не передается в хореографии или наоборот. Нужно внимательнее относиться к названиям, иногда это очень броско и уходит от содержания хореографической композиции. Третье – номер представляет собой набор разных движений более интересных или менее интересных. Очень хорошо, что хореографы ищут новый материал, но форма совершенно не учитывается хореографом, и подчас номера и сложны для восприятия, и представляют собой просто соединение разных по качеству комбинаций и движений. Конкурс показал, что у нас есть талантливые люди, у нас есть молодежь. Конкурс, к сожалению, не стал открытием, у нас не появились Уланова, Барышников, Нуреев, такие имена рождаются раз в сто лет, и я думаю, конкурс будет жить, продолжаться, и мы еще с вами откроем выдающихся артистов.

Аркадий ЗИНОВ,
директор Красноярского хореографического колледжа:

Я присоединюсь к тому, что сказал о конкурсе Александр Фёдорович. Хочу отметить важный лично для меня момент – возможность общения с коллегами. То количество вопросов, которые мы обсудили за эти дни, многое прояснило. И прежде всего главный вопрос, что такое современная хореография. Для меня стало удивлением, что мы даже с коллегами, классическими танцовщиками, не смогли найти какого-то общего понимания в этом вопросе. Я вспоминаю, в 2001 году на Московский международный конкурс приехали немцы, они не прошли в третий тур и сказали: «Замечательно у вас у русских. У вас современная хореография всё, что поставлено недавно». А они привезли такую современную хореографию, которую, наверно, не очень были готовы воспринять мы тогда, она была достаточно неожиданной.

И на этом конкурсе нескольких исполнителей, я думаю, абсолютно также считали, что современная хорео-

графия может быть и классической хореографией, просто она должна быть поставлена недавно. В общем-то, этот вопрос возникает на всех конкурсах, где мы бываем, где в условиях прописан показ современной хореографии. Каждый раз я возвращаюсь к этому вопросу и позволяю себе сделать это опять. В условиях единственного конкурса в Риге, где достаточно неплохо прописано, – на втором туре участники исполняют номер современной хореографии. И мне кажется важным, что там отмечено, постановка должна быть построена на полном или частичном отрицании принципов классического танца, их замена другими танцевальными системами или же комплексные комбинации элементов классического танца с другими танцевальными системами. На мой взгляд, это неплохая формулировка.

Сегодня, наверно, имеет смысл говорить о том, как мы учим в учебных заведениях современному классическому танцу. Наш колледж приглашает методистов из Московской академии, из Академии Вагановой, приглашаем хореографов, которые могут поставить классическое па

Георгий Гусев. «Маленький Жан»
(хореография Константина Семёнова,
Москва).



Мария Бек и Александр Селезнев. «У моря»
(хореография Константина Семёнова,
Москва).



Квартет «Московский», «Роза ветров»
(хореография Нины Мадан, Москва).



Екатерина Булгутова и Юрий Кудрявцев. «Сегодня будет совершенно другим,
чем вчера» (хореография Артёма Игнатъева, Красноярск).



де де, как-то взглянув по-современному и учитывая все новые веяния. Когда же мы говорим про современную хореографию, мы должны иметь в виду современные формы танца. И тут возникает вопрос, а каким формам учить и как можно предвидеть сейчас, что выпускникам придется танцевать через 10-15 лет. Вырастить такого танцовщика, который владеет абсолютно всеми направлениями современного танца невозможно. Единственное, что мы можем реально, это сделать ребенку некую «прививку» современной хореографией, чтобы если он где-то встретится с чем-то подобным, то его тело будет готово к этому. Например, Вера Арбузова, я не случайно произношу эту фамилию. Когда она училась в Красноярском училище, там еще не было современной хореографии, однако она прекратила работать у Бориса Яковлевича Эйфмана. В прошлом году еще одна наша выпускница попала в этот коллектив. Другой пример – Андрей Меркурьев. Когда он выпускался в Уфимском училище, у него не было такого предмета, как современная хореография, однако он – одаренный человек, прекрасно координированный, и судьба у него сложилась преимущественно

не в классических балетах. Что же касается педагогов, понятно, что Красноярская школа не может, как Академия Эйфмана, пригласить, скажем, Константина Кейхеля штатным балетмейстером или штатным педагогом по современной хореографии. Однако мы стараемся привлекать всех, кто заявляет о себе смело.

Последнее то, чего нам удалось добиться, мне очень нравится. Один из преподавателей замечательно дает контактную импровизацию, что не только развивает физические возможности тела, но и заставляет по-другому мозг понимать нахождение тела в пространстве. Можно сказать однозначно, учебные заведения, которые готовят исполнителей, должны смотреть, видеть и включать новое в свою работу. Потому что история наших учебных заведений пишется судьбами наших выпускников, и мы просто обязаны готовить их к тому, что им предстоит участвовать в будущем искусстве. Хотя предсказать, каково оно, совершенно невозможно. Ведь двадцать лет назад, когда я оканчивал училище, современной хореографии в наших театрах вообще не было. Но время предлагает новое, и к этому нужно готовить наших учащихся.

Игорь МЕЛАЙ, продюсер, директор Театра-студии современной хореографии:

Наша школа, Театр-студия современной хореографии, образовалась в декабре 1994 года. Сейчас нам 21 год. Я слушал выступления и ловил себя на мысли, что уже 20 лет мы находимся в поиске в плане направления, в плане, может быть, методики обучения. Я не танцовщик и не хореограф, я организатор. На самом деле мы пытались разобраться с этой проблемой. Первым, как мы знаем, в России был Николай Огрызков, создавший первую школу современного танца в 1990 году, в какой-то мере мы, наверно, его последователи.

Кажется всё ясно, танец модерн появился «в пику» классическому, но прошло какое-то время, и вдруг оказалось, что без классического танца куда-то как минимум с точки зрения базовой подготовки. Второй момент, который нас интересовал, что такое современный танец. Собственно этот вопрос нас очень озадачил, потому что в первую очередь мы работали с детьми, грузить их излишней концептуальностью, которая к нам пришла с Запада, как-то было проблематично, когда речь идет о малышах, ну как минимум их надо было подготовить к 10, 12, 15 годам и т.д. Может быть, на ощупь, методом проб и ошибок, мы для себя пришли к выводу, что нам не интересно заниматься движением как движением, более того, нам не интересно заниматься танцем ради танца. Может быть именно потому, что у нас всё-таки дети. На каком-то этапе мы решили, что хорошо, чтобы в танце присутствовала драматургия, чтобы в танце присутствовал театр. Это не противоречит тому, что сказала Ольга Пона, я не за сюжетность в чистом виде, хотя это имеет место в нашей практике, мы, скорее всего, за ассоциативность. В конечном итоге, если говорить о существующих, в частности в Москве, школах, они, как правило,

авторские, это накладывает некий отпечаток. К примеру, школа современной хореографии Александра Шишкина до сих пор самая крупная действующая школа Николая Огрызкова. В нашем конкретном случае по объективным причинам сложилось так, что любой наш концерт – это работа семи, восьми, девяти, десяти хореографов. Они же являются нашими педагогами, за редким исключением. Софья Гайдуква, Марина Никитина, Павел Глухов, все трое наши педагоги уже достаточно длительное время. Дети в школе разноплановые, занимаясь у этих педагогов, они знакомятся с разным видением, и нам кажется, кругозор у них расширяется. Наверно, стоит добавить, что первые результаты появились в последние три года, четверо наших выпускников продолжили свое образование в Европе.

К сожалению, так складывалось, что за двадцать с лишним лет, когда современный танец активно пришел в Россию, о системности образования никто и нигде на серьезном профессиональном уровне не задумался, в том числе о среднем профессиональном образовании и дошкольном. Мы пытаемся решить это в рамках театра-студии. У нас есть два этапа, первый – подготовительный, а затем – дети, которые учатся в обычной школе и продолжают заниматься у нас. На сегодняшний день в театре-студии занимаются 150 детей. Двадцать один год назад мы не знали, что из нас получится, мы работали, кропотливо искали, делали ошибки. Но вот где-то с 2004 года, практически 10 лет прошло, вдруг нас начали приглашать на профессиональные фестивали. В 2004 году, когда впервые нас пригласили на Международный фестиваль в Утебске, «Рампа Москвы», несколько позже приняли участие в фестивале «На грани». Значит, то, что мы делаем, правильно. Мы, пожалуй, стали первой и пока, наверно, единственной детской танцевальной школой в России, которая доросла не только до номинации, но и до получения «Золотой маски».

Валерия УРАЛЬСКАЯ:

Я бы хотела сейчас, чтобы наш разговор продолжили представители театра, потому что театр фактически заказчик, а затем и потребитель того, что происходит в учебных заведениях. Репертуар театра определяет заказ школы, с другой стороны, уровень возможности обучения дает возможность театрам дальше осуществлять свою деятельность.

Анастасия Николаева и Андрей Остапенко «Унесенные»
(хореография Константина Кейхеля, Москва).



Софья Гайдукова и Павел Глухов «Притяжение»
(хореография Марины Акелькиной, Москва).



Анастасия Губанова «Другая»
(хореография Софьи Гайдуковой, Москва).



Марина Окунева и Павел Окунев «Странники»
(хореография Алексея Арапова, Москва).



Венера Федотова
и Сарыал Афанасьев
«Притяжение»
(хореография
Екатерины
Тайшиной, Якутск).

*Елена ТУПЫЦЕВА, директор театра
«Балет Москва»:*

Я хотела сказать по поводу синтеза. Изначально театр работает с 1989 года, в нем две труппы – классического балета и современного танца. Три сезона театр прожил в новом формате, где по-прежнему у нас работают две труппы, причем сейчас, с четвертого сезона, труппа классического балета не танцует наследие XIX века. И пока у нас есть только два артиста, которые совмещают репертуар современной труппы и балетной труппы – это Софья Гайдукова и Константин Матулевский. Да, есть сложность с кадрами, когда я пришла в театр, то часть артистов из балетной труппы ушли, поскольку не были готовы отказаться от классики XIX века. Мы сделали перенабор в труппу, и сейчас каждый хореограф, который приезжает в классическую труппу ставить спектакли, если есть возможность, дает свой класс и готовит постановки через лабораторную методику, поэтому уровень труппы растет (средний возраст труппы примерно 27–28 лет).

Что касается современной труппы, то сегодня есть сложность с кадрами. Три года назад, когда я пришла в театр, у артистов был разный опыт, и приходилось в ходе новых постановок работать над общей технической базой. В труппе современного танца в основном кадры выпускники факультетов эстрадного и народного танца.

Марина КУКЛИНА, директор Государственного академического театра танца «Гжель»:

Что касается этого конкурса. Недавно я была еще на одном фестивале в Екатеринбурге. Не в обиду никому будет сказано, на самом деле я ни там, ни здесь не увидела для себя ничего нового как в плане лексики, так и в плане театральных групп. Это мое мнение. Почему я всё же взяла слово, я давно имею отношение к современному танцу и к балету, сейчас имею отношение и к народно-сценическому танцу. И мне кажется, что такой спектр представленного материала лексического во многом зависит от уровня подготовки кадров – балетмейстеров и исполнителей. Готовят их в училищах. Честь и хвала коллеге из Красноярска за то, что он индивидуально подходит к ученикам, будущим артистам, мудро видит, в какую сторону может сформироваться будущий артист. Я посмотрела многие училища в России, у меня ощущение, что большая направленность идет в сторону классического балета, оно и понятно. Серьезная проблема – то, что происходит с молодыми артистами балета. Фактически к училищу многие приходят профессионально непригодными. Есть проблемы со здоровьем.

Юрий ПЕТУХОВ, заведующий кафедрой балетмейстерского образования Академии Русского балета имени Вагановой:

Когда Владимир Михайлович Захаров создавал театр «Гжель», он хотел построить некий конгломерат, где работал бы театр, где было училище, классическое и народное отделение, откуда танцовщики шли в театр, а в Академии славянской культуры, где они еще получали образование, они параллельно учились и работали в театре. К сожалению, это на сегодняшний день развалилось. Но ведь это мог быть выход абсолютный для кол-

Для меня, как для директора театра, это, конечно, тяжело. Сейчас через три года, когда современная труппа прошла одинаковый совместный, лабораторный, постановочный опыт, я понимаю, что, видимо, нужно готовить кадры через стажировки. Один из путей, может быть, создание в труппе, состоящей из небольшого количества танцовщиков, молодежной группы, которая потом будет постепенно вливаться в репертуар театра. Мы сейчас плотно будем сотрудничать с Дрезденской школой, у нас в труппе работают несколько артистов иностранцев, может быть, будем расширять состав за счет иностранцев, чтобы как-то происходил обмен опытом артистическим и хореографическим. У нас половина репертуара поставлена европейскими хореографами. Конечно, хотелось с российскими хореографами больше работать. Сейчас мы приглашаем на работу хореографов из Санкт-Петербурга Анастасию Кадролеву и Артема Игнатьева, а раньше они танцевали в труппе Эйфмана, а сейчас работают самостоятельно как хореографы. Мы работали с Константином Семёновым, Кириллом Радевым, Кириллом Симоновым, Александром Пепеляевым, и вот дальше продолжаем искать российские имена. У нас, мне кажется, есть возможность, поскольку мы театр московский и при этом мы театр мобильный, и более открыты, у нас есть больше возможностей для риска и неудач, чем у других театров.

Но с другой стороны, может, это зависит от того, что по физическому здоровью предыдущее поколение было крепче. Мы изначально получаем материал, который физически не очень готов к нагрузкам. К проблеме образования нужно подходить гораздо шире. Нельзя всех детей сразу ориентировать на классический балет. Стандарты планов для училища позволяют подходить более вариативно. Они дают возможность выпускать артистов по видам танца. До определенного класса ученик может учиться только классическому танцу, а после можно их ориентировать на сценический, характерный и, соответственно, современный танец. Ни в одном училище такой специализации нет.

Такой пример был, когда Владимир Захаров создал при театре «Гжель» хореографическое училище. Но, к сожалению, сейчас это две разные структуры. У руководства училища существует проблема непонимания наших целей, задач, планов и собственно подготовки артистов балета, которых мы выпускаем. Не менее важный вопрос, проявившийся на конкурсе, – отсутствие у балетмейстеров режиссерского таланта, мастерства, режиссерской концепции. А это чрезвычайно важно, если мы хотим, чтобы современный танец стал искусством.

лективов и для театров.

По проблеме театральной. На сегодняшний день молодой балетмейстер, к сожалению, лишен опоры, которая была у нас. Первое это, конечно, отношение самих театров. Театр не всегда берет к себе балетмейстера. Что же есть у балетмейстера? У него есть композитор, который с ним работает? К сожалению, нет. Мы слышим иногда совершенно неинтересную музыку и спрашиваем, а что же вы ее взяли? Отсутствие либреттиста. Нет основной платформы, нет драматургии. И отсутствие художни-

Владимир КИРИЛОВ, главный балетмейстер Детского музыкального театра имени Н.Сац:

Конкурс – как глоток воздуха. В СССР это была единственная возможность заявить о себе. Конкурсы нужны. Балетмейстер может показать, смотрите, что я придумал, как я умею, прочувствуйте. Артист то же самое: посмотрите, я талантлив, я научился этому, я хочу танцевать. После того как ты становился лауреатом, у тебя уже есть хоть какая-то перспектива, тебя кто-то заметил. Удачные, плохие, хорошие, эти конкурсы необходимы. Сама возможность посмотреть, пообщаться – всё это нужно.

Дальше о театре, о репертуарном театре. Классика – это наше богатство, это наше все. На протяжении многих десятилетий она является главным и порой единственным направлением развития хореографического искусства. Этому учили в школах, хореографических училищах, колледжах. Но сейчас, конечно, пришло другое время. Влияние улицы, влияние Запада, всё это нужно учитывать. Детям «прививки ставить». На первых трех курсах смотреть, к чему более склонен ребенок,

а потом делать специализацию. Народную, эстрадную, классическую, любую. Чтобы они уже присматривали те коллективы, в которых они могли бы быть востребованы.

К слову, из училища «Гжели» у меня завтра девочка будет танцевать «Лебединое озеро». У них есть специализация: народники сюда, классики – туда.

А про современный танец все забыли. Есть авторские театры. Но я сейчас говорю о репертуарных, где разнообразие, как в музее, сегодня я пришел и посмотрел одно, завтра другое. Каждый день, каждый спектакль, это разные направления. Это архисложно. Но театр обязан это создавать. Есть театры, которые ничего не поставили за последние несколько лет. И есть артисты, которых мы увидели здесь, с голодными глазами, которые хотят танцевать. Обязательно театр должен иметь и то и то.

А по поводу отсутствия композиторов и художников... В консерватории они выпускаются каждый год. И художники выпускаются каждый год. Балетмейстеров и художников в столице немало. Собирая коллектив, который всех объединит, и будут новые проекты.

Константин УРАЛЬСКИЙ, главный балетмейстер Астраханского театра оперы и балета:

Во-первых, я тоже хочу сказать спасибо Министерству культуры, которое уже три года поддерживает возрожденный российский конкурс, потому что это важное звено в развитии всей хореографии.

Наше искусство, искусство танца – живой организм. Классическое наследие переходит из рук в руки, к новым исполнителям и меняется как эстетическая, так и динамическая напряженность техники и танцовщиков. И, соответственно, меняется подготовка артистов балета.

Я не считаю, что театр – это заказчик. Я считаю своей задачей как руководителя создать ту единственную возможную атмосферу, в которой создаются новые спектакли, новое творческое объединение. Как руководитель провинциального театра могу сказать, что, в отличие от некоторых театров Москвы и Петербурга, артиста невозможно удержать в театре, если ему не интересно. Только создав ту обстановку, в которой артисту интересно работать, он останется в одном и том же театре. Здесь возможен только один путь. Независимо от того, руководит театром хореограф или художественный организатор и приглашает других хореографов, театр становится неким, на данный момент, авторским коллективом этого человека, который решает и выполняет репертуарные задачи этого коллектива. И артист, приходящий туда, либо принимает философию этого коллектива и становится его частью, либо идет искать дальше. И другого пути быть не может.

Если посмотреть, как это происходит на Западе, то там всё немного иначе по одной простой причине: там артистов больше, чем мест в театре. Поэтому когда театр объявляет набор в труппу на следующий сезон, то приходит много людей, которых просматривают. И происходит такая вещь – для того чтобы найти работу, я должен владеть всеми техниками танца, так как хореографы могут быть разные, и под свой репертуар или стиль они подбирают себе артиста. Поэтому если я владею только классическим танцем, то мои шансы найти работу стано-

вятся намного меньше. Поэтому и школы должны быть разные. И я аплодирую Аркадию Зиннову, потому что его ученики уже не первый раз показывают открытые возможности. Дело в том, что школа танца модерн существует много, много разных направлений. Вопрос не в том, что вы выбрали, а в том, что тело танцовщика должно быть подготовлено к восприятию различной хореографии. Но хореография сама по себе это не набор движений, какая бы ни была школа танца, какое бы ни было это направление танца – это философия.

С чем я сталкиваюсь в ходе работы, приходят молодые танцовщики, которым интересно. У нас в труппе помимо классического тренажа идут практически ежедневно уроки йоги, и 2-3 раза в неделю урок танца модерн. Их, несмотря на необязательность посещения, так как это не входит в рабочее время, посещают 78% труппы. Потому что им интересно и они понимают, что без этого они не чувствуют себя также свободно на сцене и на репетиции, как тот, кто туда приходит. Труппа молодая, поэтому они могут позволить себе такую нагрузку. Но я сталкиваюсь с тем, что люди приходят и не понимают того, что балет – это не такая система правильности исполнения того или иного технического движения, соединяясь в хореографические фразы, они должны создать те состояния, в котором передадут то или иное содержание, внутреннее настроение, мысль. Не фабульное содержание, которое мы стараемся зачастую искать в современных номерах, а эмоциональное состояние, которое передается зрителю. И есть самый лучший пример из классического наследия: во втором акте «Лебединого озера» нет никакой сюжетной фабулы. Поэтому я не думаю, что нужно искать какие-то специальные программы, я думаю, нужно просто научить людей понимать, что сегодняшний танцовщик, не владея телом в различной технике танца, просто становится неинтересным.

К сожалению, действительно существуют мертвые театры из-за нехватки сегодня кадров. А я не понимаю, почему так складывается, ведь у нас очень много хореографических колледжей, училищ, но, к сожалению, у нас официальная нехватка в театрах танцовщиков. Мы

боремся уже просто за единицы. Да, есть театры, в которых артисты ходили и говорили «у нас более менее спокойная работа, я туда поеду, там три спектакля в неделю просто постояя с веслом...». Ну, таким артистам, может быть, стоит вообще поискать в нашей жизни что-то новое.

И еще хочу сказать по поводу формулировки современного танца с Рижского конкурса. Я не считаю, что в формулировке современного танца должно существовать отрицание классического танца. Скорее всего, это сделано латышами с не очень хорошим пониманием

значения слов русского языка. На самом деле это просто должно быть сформулировано как «выполненные в иной технике, чем классический танец». Но с другой стороны, существует столько мировых имен современных хореографов, танцовщиков, работающих в различных направлениях... Как понять, где заканчивается одно и начинается другое? Это авторская вещь. Сложно дать точную формулировку. Просто если это талантливо, если это интересно, если исполнители вынесли дух, внутреннее состояние и завладели зрителями, то это хорошо, а всё остальное это плохо.

Лариса БАРЫКИНА, театральный критик, арт-директор фестиваля «На грани» (Екатеринбург):

Всю свою жизнь я занимаюсь тем, что смотрю балет, современный балет, современную хореографию, театр. И пытаюсь это каким-то образом осмыслить, записать и что-то в этом понять. На вопрос, который задает Валерия Иосифовна, что у нас с педагогами, теми, кто учит, кто должен учить, ответ достаточно очевиден и прост. Потому что те две неравные части нашего современного хореографического процесса, который, можно назвать балетный театр, с его условно институтами – театр оперы и балета, хореографическое училище. И современный танец, конкретное явление, которое возникло не в столицах, как движение энтузиастов, лидеров-одиночек, которые создавали свои частные театры, сумевшие получить на протяжении 25 лет государственный статус. Вот эти два направления – они должны у нас каким-то образом взаимодействовать? Или мы должны проложить ров с проволокой и сказать, что это всё отдельно и идите и занимайтесь своими делами сами по себе?..

Если мы сейчас будем пытаться уточнить терминологию современного танца, каждый ответит по-своему. Но мне кажется, что современная хореография – это прежде всего современное мышление. Язык танца может быть классическим, неоклассическим, контемпорари, интерпретацией всех техник и видов. Качество мышления хореографа для меня определяет, современен этот номер или нет. Иначе складывается ситуация, когда в жюри на конкурсах собирается общество достойнейших, прекраснейших людей, каждый из которых имеет свое представление о том, что есть современная хореография, и в результате всё сводится к физическому подсчету баллов. Случайная теория чисел получается. Поэтому для меня решение любого конкурса не является безусловным. К этому надо относиться с некоторым снисхождением и спокойствием. Потому что то, что мы видим в процессе конкурса, гораздо интереснее результатов. Сами результаты кажутся для меня важными в том случае, когда кто-то получит какой-то шанс, будет замечен. Потому что разница в существовании, бытовании, в том, как происходят дела у академического балета, при всех наших экономических проблемах, и тем, что мы называем контем-

порари дэнс, – это пропасть, поверьте мне. Директора говорят, что кризис, финансирования не хватает, композиторов нет... Но представьте себе выпускников вузов по современному танцу, у которых нет работы, зарплат, а они создано работы, с которыми их приглашают на разные фестивали. Они это делают на чистом энтузиазме, иногда практически голодая. Я знаю таких людей.

И мне кажется, что профессиональнейшее хореографическое образование, система которого создана в нашей стране и которой можно только гордиться, она же очень замкнута, как и весь балет. Балет – это вообще достаточно эзотерическое искусство, которое «чужаков» не очень хочет пускать. Еще несколько лет назад, если у танцовщика не было хореографического образования, все его клеймили самодельностью. Огромное количество хореографов современного направления с трудом пробивали себе дорогу именно потому, что они это образование получали где-то в другом месте. Есть неприятие друг друга, а с другой стороны, есть гордыня у современщиков. Они думают: ну что такое балет?! Сложность, элементарщина сплошная, сюси-пусси... То ли дело мы, все такие интеллектуальные, философско-озабоченные. И за этой концептуальностью очень хорошо было устроиться и делать свои дела. Это я тоже очень хорошо знаю и видела.

Поэтому у меня вопрос: насколько эти два мира, очень мало соприкасаемые, могут найти общий язык?.. Мне бы хотелось, чтобы люди, которые развиваются в области современного танца, стали бы более консолидированными, может, взяли бы за основу что-то из академического балета. И наоборот. Потому что этим двум несмыкаемым системам, двум независимым планетам нужно что-то друг у друга брать. Может быть, именно в этом на современном этапе в России и заключается наша задача. Потому что в мире-то уже всё немного по-другому. И это понятно, развитие современной хореографии там не прерывалось, и никто идеологических препон не ставил. Если у нас развивались классика и народный танец, а модерна не было, то там всё идет своим чередом... Поэтому у нас пока проблема есть. Но конкурс подарил мне некоторое мгновение того, что в процессе времени что-то у нас всё же сдвинулось с мертвой точки и двигается дальше.

Валерия УРАЛЬСКАЯ:

Я бы хотела сказать, что взаимоуважение, взаимопонимание – явление непростое. И каждый должен понимать, что если он приходит на выставку импрессионистов и хочет ее судить по законам передвижников, то ему не понравится. А если он приходит к передвижникам и не видит то, что он любил у импрессионистов, он расстроится.

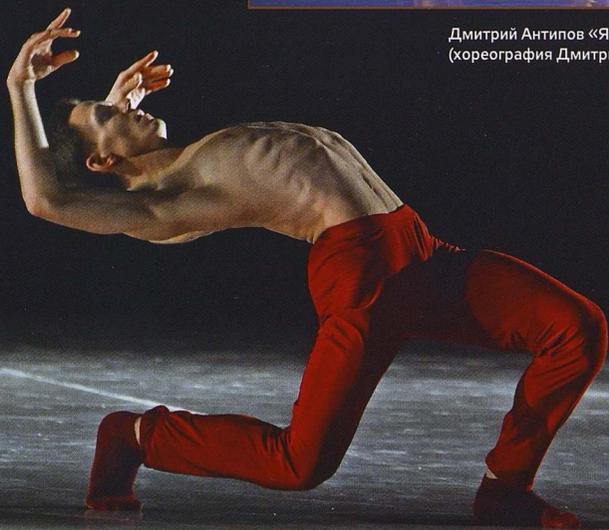
Прусаков Дмитрий «Ипостаси»
(хореография Елены Музеевой, Москва).



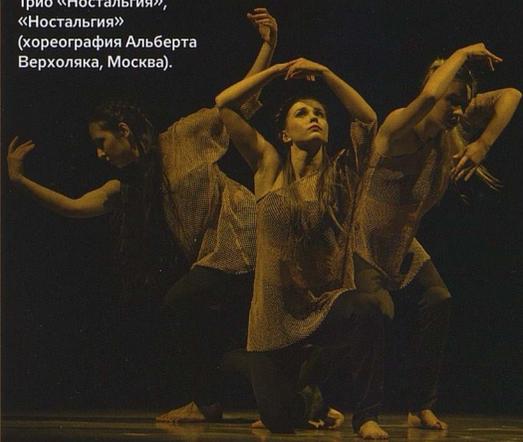
Трио «Игра» «Смятение чувств»
(хореография Елены Фельзер, Москва).



Дмитрий Антипов «Я умру не умирая»
(хореография Дмитрия Антипова, Красноярск).



Трио «Ностальгия»,
«Ностальгия»
(хореография Альберта
Верхоляка, Москва).



Роман Волков «Грань»
(хореография А. Малахова,
Санкт-Петербург).

Эльвира ПЕРВОВА, художественный руководитель театра современного танца «Скрили»:

Я считаю, что если вы привлечете самых гениальных педагогов, даже если вы освоите все техники, то ваш танец не станет современным, потому что он начинается в мыслях

и в сердце, а не в руках или ногах. Полезно встречаться на сцене разным коллективам, потому что это невидимо, но это проникает одно в другое. Есть разные пути, и не обязательно всегда быть вот так раскрытыми для зрителя. И очень важно для учебных заведений развивать личность. Дать студентам возможность быть теми, кем они хотят.

Лариса АБЫЗОВА, балетный критик, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени Вагановой:

Мы прослушали очень много докладов и сообщений. Все были интересны и важны. Но я должна отметить: что бы мы ни говорили, что такое современный танец – мы так и не смогли сформулировать. Что же это такое – современный танец. Дать четко определенный термин очень важно.

Что есть танец современный? С одной стороны, это не классика, с другой стороны, нам предлагают считать хореографией, например, как летают воздушные шарик, и говорят, что это тоже танец. Тут всё-таки надо понимать, что не каждое движение есть танец.

Предлагаю: считать наличие у хореографа определенной техники, причем ограничений быть не должно. Кроме определенной техники предлагаю считать за театральный вокализ действие, в котором хореографическими выразительными средствами решена художественная

задача спектакля. Кроме того, сколько мы прослушали докладов, только Константин Уральский говорил о философии. О том, что несет создатель спектакля зрителю. По каким формальным признакам мы должны решать, современна хореография или нет? Если сочинение хореографа несет признаки человеконенавистничества, агрессии, то такого рода произведения не должны считаться высоким искусством. Мы сейчас как-то стесняемся говорить о высоком искусстве, о его задачах, но без этого искусства нет. Но надеемся, что всё-таки такое возрождение пойдет.

Второй момент. Подготовка хореографов. К сожалению, большинство даже очень талантливых хореографов считают, что всё начинается с них. Что не было предшественников, не было Григоровича... Думаю, что это отсутствие интереса к своим предшественникам. Не желают знать ничего. Но опыт показывает, что те, кто такими качествами не отличился, вот они и достигли успеха...

Валерия УРАЛЬСКАЯ:

Действительно, наступает момент, когда неразвитость теории влияет на практику. Недопонятость терминов «современный танец», с его многоликостью, рождает ряд путаных картин.

Судить имеет право тот, кто умеет анализировать. Анализу мы учимся друг у друга. Это взаимный процесс. Практика ложится в теорию, а теория начинает влиять на практику.

Елена БОЛДАНОВИЧ, педагог Российского института театрального искусства:

Поскольку коллеги сказали совершенно изумительные вещи, я хочу, обращаясь ко всем молодым хореографам, сказать практическую вещь. Как мы друг у друга учимся, у людей, которые нам нравятся? Во многом не живьем, а по телевизору или глядя в экран телефона. У меня маленькое предложение по подготовке к конкурсам. Первое, когда вы доверяете свое неповторимое тело хореографу и надеетесь поразить на конкурсе, вы должны посмотреть на себя со стороны. Снимите себя на мобильный телефон, и через 3-4 дня посмотрите на свою постановку. Сравните то, что вам нравится, с тем, что вы видите на экране. Ведь потрясающие номера, они и с экрана потрясают. Дело в том, что после первой минуты, когда вы наслаждались, большинство замечает, что дальше вас уже не цепляет про-

исходящее. А проблема в отсутствии развития: смыслового, идейного, лексического.

И здесь снова всё приходит к образованию. Мы, поколение постарше, висели в театре, постоянно бывали в музеях. Помню, как-то 6 часов ходили по Крымскому, рассматривали выставку, чтобы потом на этой основе создать хореографию. Если вы поймете важность этого, то это база, которая сделает вас прекрасными. Мой мастер Ольга Тарасова, которая смогла раскрыть много самобытных хореографов разных направлений, сама была ученицей Лавровского. Я считаю, что это единственный человек, который преподавал приемы развития – музыкального и хореографического. Она заложила в нас структуру лексического развития, структуру композиционного развития и, естественно, важность драматургии. Нас всегда спрашивали: про что то, что вы ставите? Так хочется это увидеть в современных работах!

Мария САЙДЫКУЛОВА, главный балетмейстер Театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) имени Д.Сивцева – С.Омоллона:

Конечно, наше дальнейшее расположение не дает нам возможности пригласить педагогов или преподавателей современных направлений танца на длительное время, чтобы учить наших детей. В основном к нам приезжа-

ют хореографы на постановку на короткое время. Но за это время мы стараемся всё взять у этого специалиста, который приезжает с нами работать. В Якутске, если честно, мы не хотим разделять классический балет и современный. Мы хотим всё и сразу. Но не получается. Получается только тогда, когда приезжает хореограф. Сейчас благодаря Интернету можно всё знать, видеть, кто, как, где работает. Но всё равно у нас работа пока

всё же происходит исходя из личного знакомства, общения.

В театре этот процесс происходит сложнее. Всё-таки в образовательном учреждении есть какие-то программы специальные и всё можно свободнее организовать. Но и в театре мы стараемся приглашать специалистов для постановки. В этом плане многое нам дает фестиваль «Стерх». Именно за счет этого фестиваля, на который к нам съезжаются очень много интересных людей, мы многое узнаем, многое стараемся питать.

Лев ШУЛЬМАН,

режиссер, международный консультант по современному танцу (Санкт-Петербург):

У меня было подготовлено много тезисов на разные темы, потому что не очень было понятно, о чем говорить. Хочу сказать, обращаясь в первую очередь к коллегам, участникам конкурса. Есть такая хорошая истина: если не можешь писать – не пиши, если можете не ставить – лучше не ставьте. Потому что мое убеждение, что задача людей, занимающихся искусством, это создавать новую сущность. И не является задачей людей искусства создавать дополнительную пустоту. Если вам нечего принести зрителям, сидите дома, в классе, где угодно до того момента, когда вам реально будет что принести и что-то сделать со мной как со зрителем. Я хочу прийти в театр таким, а уйти уже другим, общаясь с вами. То, что касается образования, воспитания хореографа. Обратите внимание, постарайтесь проанализировать то, о чем мы говорим, думаем сегодня.

Мы думаем и говорим о технике, технологиях, об инструментарии. И совершенно забываем, что искусство это вообще-то magic. И как создавать людей, способных творить эту магию, я не знаю. Да, всё правильно, знания нужны, знания лишними не бывают. Но только это не работает... Сегодня я могу себе позволить не смотреть современный танец, потому что я чувствую, как воруют мое время, воруют жизнь. Но при этом бывают редчайшие моменты, когда тот самый magic происходит. Ведь задача искусства не только в том, чтобы сейчас что-то сотворить со зрителем. Надо положить зрителю в карман бомбу, которая взорвется где-то потом, через время...

Валерия УРАЛЬСКАЯ:

Я позволяю себе сделать некоторые выводы и предложения. Из выступлений понятно, что главной проблемой остается педагогика. Дело в том, что знания, полученные на краткосрочных семинарах, возможность кого-то увидеть на конкурсах и фестивалях еще не есть образование. Мне думается, что в любом театре потенциально есть люди, которые начинают заниматься хореографией или преподавать. Было бы целесообразно предложить интересующимся получить образование или повысить свою квалификацию, получив специальные знания в области современных хореографических направлений. С этой целью театры должны решить вопросы специального финансирования обучения специалистов для своих учреждений. Обучение должно носить коммерческий характер и быть поручено ведущим ВУзам страны. Для этого разработаны учебные программы, включающие специальный и общеобразовательный цикл.

Предлагаю обратиться в Министерство культуры Российской Федерации с просьбой поручить одному из вузов разработать систему подготовки необходимых кадров для решения актуальной проблемы развития хореографического искусства. ♦

Материал подготовили Олеся **АЛЕКСА**,
Владислава **НАУМОВА**, Дарья **КАЗАНЦЕВА**



АРТ-МАСТЕРСКАЯ

Дебют
ТЕАТРАЛЬНЫЙ САЛОН

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



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

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



Что значит «современный»?

Мы часто употребляем слово «современный» в разных приложениях. Последнее время – в сочетании «современный танец». Что же это означает? Каков такой современный танец? Какие элементы его составляют? И есть ли таковые? Как обучаются этому феномену? И кто является его носителем и исполнителями? Вот те вопросы, на которые хотелось бы ответить в этой статье.

Термин «модерн», что означало первоначально «современный», появился вместе с новым направлением в искусстве на рубеже XIX и XX веков. Этот процесс проявился и в хореографическом искусстве, то есть в танце.

Первыми проявлениями модерна в балетном театре можно смело назвать спектакли Вацлава Нижинского в антрепризе Сергея Дягилева.

Направление танца модерн начала XX века связано с именами Руфи Сен-Дени, Марты Грэхем и их последователями в Америке, Мэри Вигман, сестер Визенталь, Рудольфа фон Лабана и их последователями в Европе.

Отработалась и стала предметом обучения систематика обучения модерн танцу.

Определился и принцип рождения авторского стиля, так как искусство этого направления можно назвать «лидерным». То есть лидер исполнитель – солист – он же автор и группа артистов, работающих в предложенном им стиле и лексике. Таким образом, рождались хореографы, создатели целых программ и спектаклей.

Постепенно развиваясь, их призыв к свободной (не зависимой от классических канонов) пластике, к самовыражению в танце нашел и многих продолжателей и ярких исполнителей и хореографов – появились и значительные театральные произведения, ставшие страницей истории.

Природа танца позволяет, более того, предполагает появление всё новых танцевальных стилей.

XX век предложил большой выбор: джаз-танец – ответ на музыкальное течение джаза. Тэп-данс, в России его разновидностью является чечетка. Активное развитие спортивных пластических форм, в частности близкая к хореографии художественная гимнастика с ее «темой волны».

Музык-хольные действия, где сочетались разные стили танца, особенно его массовых форм.

Танцы появлялись, исчезали, влияя на сценическое театральное искусство. Некоторые из них надолго сохранили свою форму: чарльстон, буги-вуги, твист, джайв, брейк.

На многие танцы влияли национальные традиции разных народов.

Известно, что в истории наиболее устойчивые формы танца возникали на стыке пластических мотивов танцев ряда народов: так было, к примеру, с рождением вальса в Центральной Европе, или с танго, соединившем в себе мотивы и ритмы испанского и аргентинского танца и менталитета.

В США – стране, куда стекались культуры ряда европейских, латиноамериканских и афроамериканских танцев, влияние этих традиций, безусловно, сказалось на появлении хореографических стилей XX века.

Развитие современных разновидностей танца определялось и тем же стремлением к свободному движению, пластической подвижности всего тела, к авторской импровизации, связью с музыкальными ритмами и формами сегодняшней музыки.

Появилась и попытка на этих принципах создания целых композиций-представлений, использовавших существующий ранее термин «перформанс», перспективную методику контактной импровизации.

Это объединяет характеристки танцевальных тенденций в самых разных странах, как и формы проведения фестивалей, различных платформ и конкурсов новых танцев и коллективов, работающих в этом направлении.

Слово «современный» можно трактовать как связанный со временем, его ритмом и стилем жизни. И как танцы, воспринимаемые современниками как свои, отвечающие их интересам и вкусам.

Проходит время, и они становятся лишь характеристикой своего времени и теряют право на характеристику «современный».

Так произошло и с танцем модерн. Сегодня танец модерн – это определенное направление, имеющее свои классические образцы. Появилось понятие «классика модерна». А на смену модерну, как «современному», появился термин contemporary («контемпорари»). Он и характеризует пластические стили конца XX и начала XXI века.

Иными словами, можно говорить о ряде танцев и стилей, входящих в этот пласт культуры нашего времени. Они имеют свои характеристики, пластические мотивы, музыкальные ритмы. А это означает, что нет какого-либо отдельного современного танца.

А стили времени весьма разнообразны и в хорошем смысле слова эклектичны.

Настораживает лишь стремление носителей этих стилей отрицать общий поток хореографической культуры мира, его многообразного хореографического искусства, в котором и рождается новое, созвучное своему времени.

Поиск и творчество не должны быть агрессивными – это позитивный процесс, в котором возникают и устойчивые образцы, и они, в свою очередь, будут проверены временем, а лучшее станет характеристикой нашего времени. Времени, когда накоплен огромный запас образцов классического, народно-сценического, модерна, спортивного, джазовых – театральных и массовых видов танца.

А вместе это современная культура хореографического искусства – достояние народов мира, ценность, непреходящая и нуждающаяся в поддержке во всех своих разновидностях. ♦

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Арлекин Либерти выбор танцовщиков Гранд Опера



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

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



Замки для
стыковки щитов



Интегрированные
амортизаторы

HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®



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

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

www.harlequinfloors.com

Grishko®



Dream Pointe

Больше чем просто пуанты

www.grishko.ru
www.facebook.com/grishko.rus