



МАЙ-ИЮНЬ  
№3 (198) 2016

# БАЛЕТ BALLET



~ Премьеры ~

~ Фестивали ~

~ Проекты ~

~ Юбилеи ~

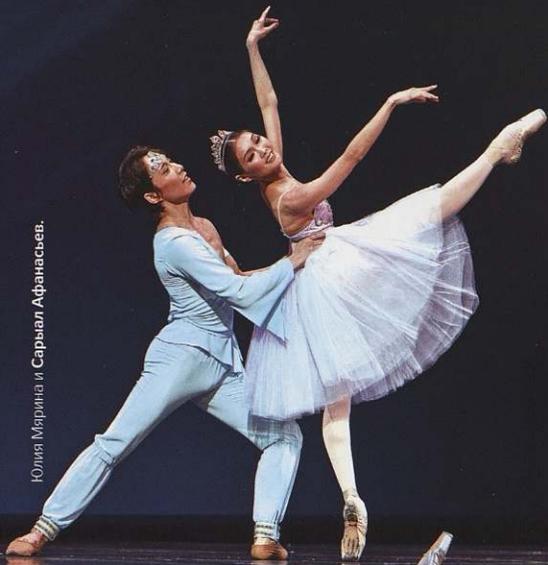
~ История ~

~ Конференции ~

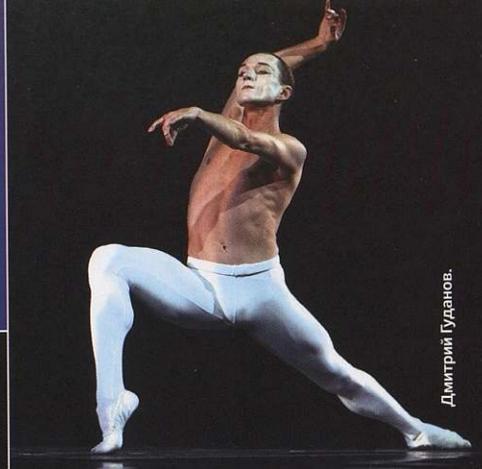
~ Лауреаты и участники  
«Души танца» ~

# Душа танца

Юлия Марина и Сарыал Афанасьев.



Дмитрий Гуданов.



Ксения Рыжкова и Фридеман Фогель.

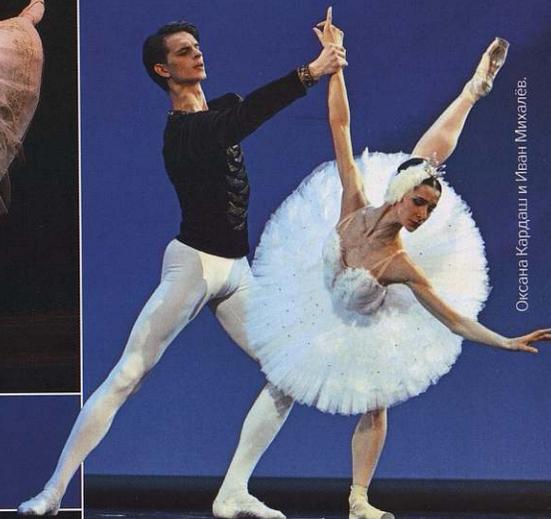


Кимин Ким.



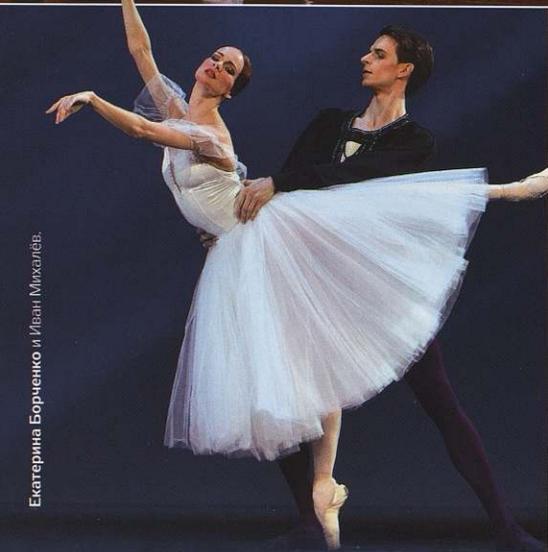
Эльвина Ибраимова, Клим Ефимов, Мария Мишина.

Оксана Кардаш и Иван Михалёв.

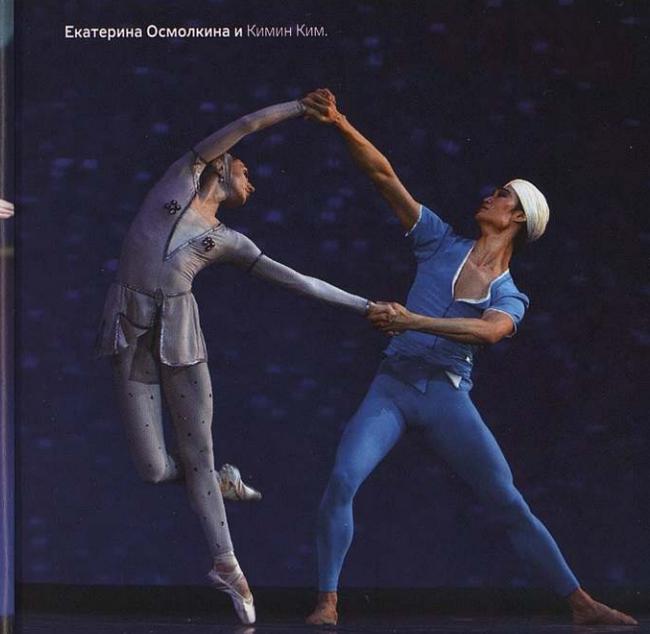


## БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ

Екатерина Борченко и Иван Михалёв.



Екатерина Осмолкина и Кимин Ким.



Роман Кузнецов.



Александр Тихонов.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Валерия Уралская.



Геннадий Ярин.



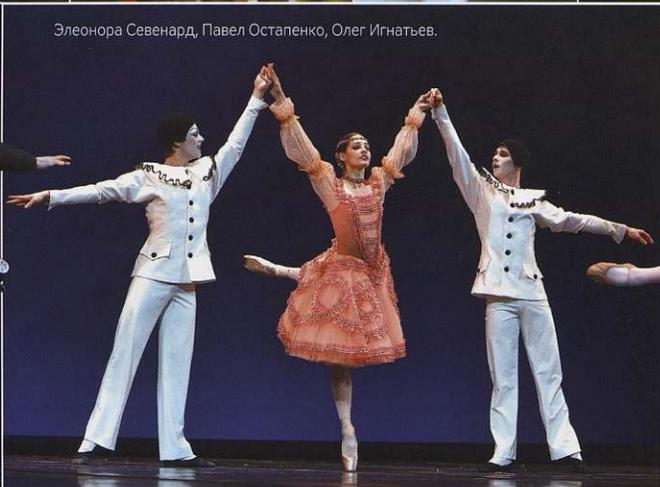
Ирина Журавель.



Сергей Журавель.



Евгений Чернышков.



Элеонора Севенард, Павел Остапенко, Олег Игнатьев.



Алина Каичева.

# БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ



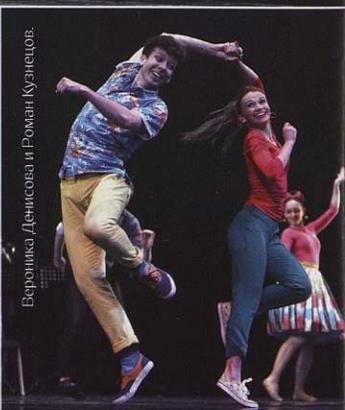
Народный детский ансамбль «Калинка».



Учащиеся Московской государственной академии хореографии.

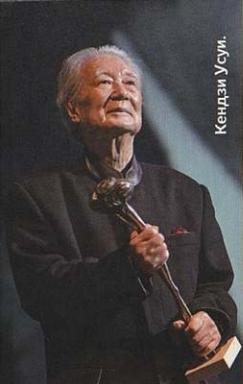


Артисты Детского музыкального театра имени Н.И.Сац.



Вероника Денисова и Роман Кузнецов.

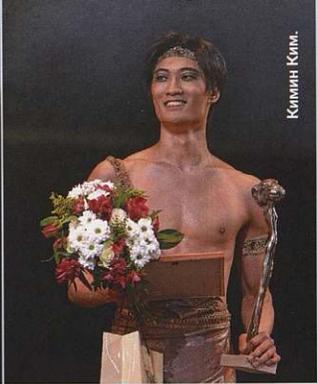
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



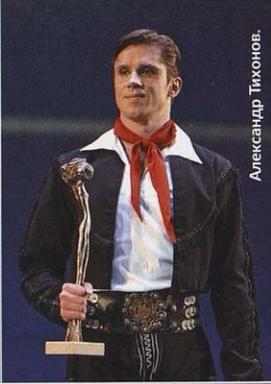
Кендзи Усуи.



Ксения Рыжкова.



Клим Клим.



Александр Тихонов.

# ПОЗДРАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ



Лариса Абызова.



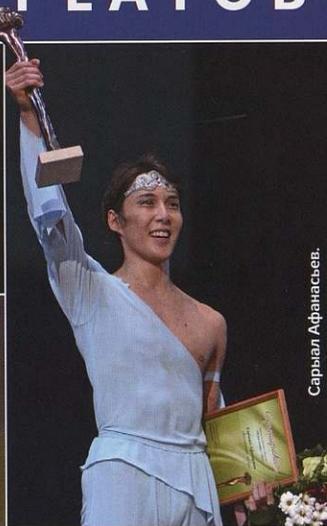
Марианна Рыжкина.



Владимир Кириллов.



Вячеслав Самодуров.



Сарыал Афанасьев.



Маргарита Дроздова и Екатерина Борченко.



Олег Закоморный и Ирина Горбунова.



Светлана Иванова.

# БЛАГОДАРИМ СПОНСОРОВ

# Grishko®

# творческая мастерская СВЯТ-ОЗЕРО



RCLASS  
USSIAN



РАДИО  
РОССИИ





Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал  
№3 (198)  
май-июнь 2016  
выходит шесть раз в год

# БАЛЕТ

# BALLET



## «ДУША ТАНЦА»

**Фоторепортаж  
Игоря Захаркина**



## ЮБИЛЕИ

6. **Планета по имени  
Прокофьев**
12. **В. Котыхов.**  
Маг сцены – К. Вальц



16. **Театр классического балета.**  
Все жанры, кроме скучного.

## ПРЕМЬЕРЫ

18. Большой и современность  
**Фоторепортаж М. Логвинова  
и Е. Фетисовой**
20. **Р. Володченков.** Возвращение  
«Медного всадника»



22. **Л. Абызова.**  
Всадник из меди,  
ноги из хрустала



## АНОНСЫ

26. **Спастись в наводнении**
28. **Звезда балета Денис Матвиенко**  
отметит юбилей премьерным спектаклем

**Главный редактор**  
В.И.УРАЛЬСКАЯ

**Редакционная коллегия:**

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

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

**Творческий совет:**

Б.Б.АКИМОВ  
С.Р.БОБРОВ  
Н.Н.БОЯРЧИКОВ  
В.Ю.ВАСИЛЬЕВ  
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

## ФЕСТИВАЛИ

27. Победители Российской национальной театральной премии и фестиваля «ЗОЛОТАЯ МАСКА»
30. **В. Уральская.** Мечта и действительность создают искусство



## КАФЕДРА

32. **Д. Умеров.** Семантика песенно-плясового и игрового фольклора татар-мишар

## БАЛЕТ И КИНО

36. **С. Сливинская.**  
Терпсихора в объятиях десятой музы

## ДЕНЬ ПОБЕДЫ

39. **Я. Гурова.**  
Наталья Дудинская в переписке балетоманов блокадного Ленинграда

## ПРОЕКТЫ

42. **Д. Казанцева.** Точка пересечения

## КОНФЕРЕНЦИИ

44. **В. Наумова.** Посвящение Петипа

## ПАНОРАМА

45. **В. Игнатов.** Я встретил тебя случайно



## POST SCRIPTUM

48. **В. Уральская.** Взгляд в будущее



**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 предпечатная 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  
Редакция 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.

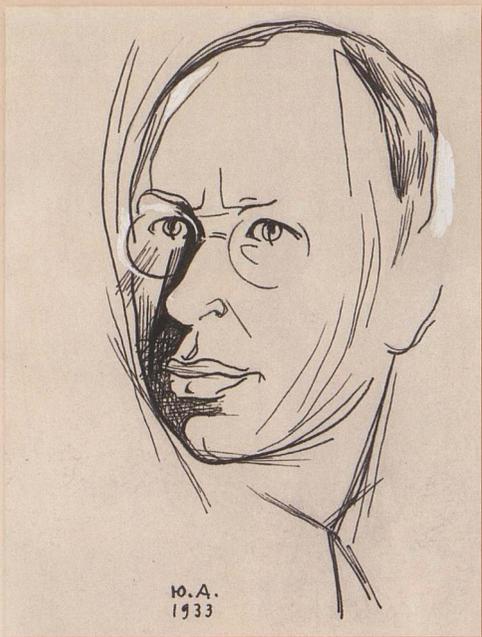
**Отпечатано в типографии:**  
«Подольская фабрика  
офсетной печати»  
Адрес: 142100, Московская  
область, г. Подольск,  
Революционный проспект, д. 80/42

Номер заказа 23708

Тираж 2500 экз.

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

Ю.П.Анненков.  
Портрет Сергея Прокофьева  
(1933).



В этом году мир отмечает 125-летие со дня рождения великого композитора Сергея Прокофьева, чей вклад в сокровищницу балетной музыки уникален и бесценен.

# Планета по имени Прокофьев

«Балеты, написанные Сергеем Прокофьевым в разные годы, представляют собой вехи, во многом позволяющие проследить художественную эволюцию композитора, становление и расцвет его таланта. Балетное творчество Прокофьева можно разделить на два периода. Первый из них 1914-1932 годы – отмечен созданием одноактных балетов, второй – годы после возвращения композитора на родину – ознаменован созданием трех больших балетов, принадлежащих к числу высших художественных достижений зрелого мастера.

Идею создания балета впервые подсказал композитору в 1914 году Сергей Дягилев во время пребывания Прокофьева в Париже. Он же и заказал ему произведение для своей труппы «на сказочный или доисторический сюжет», рекомендовав в качестве сценариста поэта С.Городецкого. Прокофьев увлекся замыслом – очевидно, не без влияния парижских художественных впечатлений...

Вернувшись в Петербург, композитор взялся за работу совместно с либреттистом, который взял за тематическую основу балета древнеславянские языческие мифы. К весне 1915 года клавир «скифского» балета, получившего название «Ала и Лоллий», был готов. Музыка его изобиловала буйной красочностью, декоративностью, свойственными молодому Прокофьеву. Но Дягилев всё это не принял. И заказал Прокофьеву новый балет – на тему русской народной сказки. Дягилев сам отобрал две шуточные сказки из сборника, составленного А.Афанасьевым, набросав сразу же либретто, где на первый план выступали

пародийность, «насмешливость» (как писал позже Прокофьев), лубочная затейливость русского сказочного мира.

Но для композитора само обращение к национальной тематике оказалось чрезвычайно увлекательным. Завершив работу к осени того же 1915 года, Прокофьев вернулся к музыке балета «Ала и Лоллий» и сделал из нее четырехчастную «Скифскую сюиту» для оркестра, ставшую одним из наиболее известных сочинений раннего периода его творчества. «Скифская сюита» прозвучала впервые 16 января 1916 года в зале Мариинского театра под управлением автора. А на балетной сцене это произведение было впервые поставлено в 1927 году: 7 мая в Берлине под названием «Освобожденные» (на сюжет из Данте), 11 октября – в Буэнос-Айресе.

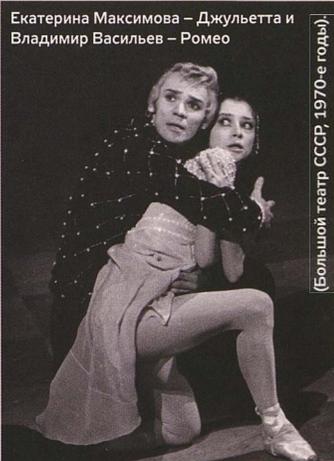
Мировая война надолго воспрепятствовала началу сценической жизни второго балета Прокофьева «Сказка про шута, семейных шутов перешутившего» или просто «Шут». Труппа Дягилева приступила к постановке только в начале 1921 года (по просьбе Дягилева автор несколько переработал партитуру, дополнил ее симфоническими антрактами), ставили спектакль балетмейстеры М.Ларионов и Т.Славянский. Премьера состоялась в Париже 17 мая 1921 года под управлением автора. Затем «Шут» был показан в ряде других стран Европы. Впоследствии балет стал редким гостем на балетных сценах мира.

Но хореографические возможности раскрытия музыки продолжали увлекать композитора. Тогда же, в 20-е годы, он написал «Четыре танцевальные пьесы» (соч. 32), затем небольшой балет

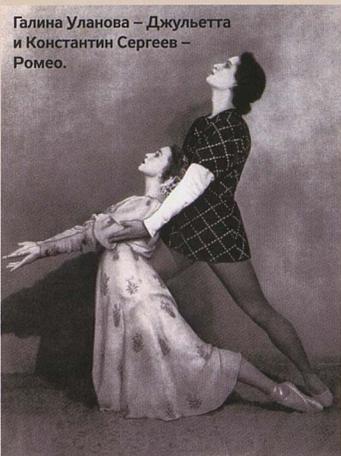
Галина Уланова – Джульетта и Александр Лапури – Парис (Большой театр СССР, 1946-1956).



Екатерина Максимова – Джульетта и Владимир Васильев – Ромео (Большой театр СССР, 1970-е годы)



Галина Уланова – Джульетта и Константин Сергеев – Ромео.



Мая Плисецкая – Джульетта и Дмитрий Бегак – Капулетти (Большой театр СССР, 1961-1967).



Раиса Стручкова – Золушка и Геннадий Ледах – Принц (кинофильм «Хрустальный башмачок»).  
Выставка в Петербурге



Галина Уланова – Золушка.



«Трапедия» на сюжет из жизни артистов цирка, заказанной и поставленной гастрольной труппой хореографа Б.Романова.

Летом 1925 года Прокофьев с охотой откликнулся на новое, довольно неожиданное предложение Дягилева написать балет, сюжет которого был бы взят из жизни Советской России. Сначала предполагалось привлечь для написания либретто писателя И.Г.Эренбурга, жившего тогда в Париже, но потом остановились на художнике Г.Б.Якулове. Но Якулов не имел опыта литературной работы, не знал театра, и в результате вместо сцен, которые должны были бы рисовать быт советского народа, его новую жизнь, получились довольно абстрактные урбанистические картины, воспроизводящие сугубо внешние приметы городской жизни. Тем не менее композитор был вдохновлен самой идеей. «Я одним духом, закусив удила, накатал новый балет», — писал он. Партитура получила название «Стальной скок»; музыка была выдержана в основном в духе конструктивизма, изобилвала жесткими, «машинными» звучаниями. Премьера состоялась 7 июня 1927 года в Париже (постановка Леонида Мясина), после чего дягилевская труппа познакомилась со своей новой работой публику ряда европейских стран. Часть критики расценила балет как пропаганду коммунизма, что вынудило Дягилева, в конце концов, снять спектакль. «Стальной скок» вернулся на парижскую сцену лишь в 1948 году в постановке Сержа Лифаря.

В основе сюжета следующего балета Прокофьева, также созданного по заказу Дягилева, — евангельская притча о блудном сыне (сценарий Б.Кохно). Однако композитора с самого начала привлекала не назидательная сторона притчи, а возможность выразить подлинные человеческие эмоции, показать образы реальных людей. Здесь в музыке ощущается поворот Прокофьева к мелодической выразительности и глубокому психологизму. Работая над партитурой, композитор в начале 1929 года выражал уверенность, что этот балет «будет одним из самых удачных моих сочинений». И действительно, «Блудный сын», поставленный Джорджем Баланчинным, имел заслуженный успех на премьере в Париже 21 мая 1929 года. Позже произведение не раз ставилось на сценах многих стран. «Блудный сын» стал одной из наиболее удачных зарубежных работ композитора.

Последней партитурой, созданной им в этом жанре за границей, стал балет «На Днепре», написанный по заказу парижского театра Гранд-Опера в 1930 году. Либретто и сценарий сочинялись Прокофьевым совместно с Лифарем, который и взялся поставить произведение. Оба автора исходили, при этом, из заранее заданных пластических решений, формальных хореографических схем, «...считая, — как писал тогда Прокофьев, — сюжет в балете вещь второстепенной». После того как музыка была готова, к ней приспособили примитивную по драматургии романтическую фабулу, в основе которой была довольно банальная любовная история, лишь внешне «привязанная» к украинскому «месту действия». Это не могло не сказаться на всем произведении, отличающемся абстрактностью образов, очевидными противоречиями между музыкой и действием, отсутствием внутреннего развития. 16 декабря 1932 года балет «На Днепре» был показан в Гранд-Опера, но успеха не имел и быстро сошел со сцены.

Вскоре после этого Прокофьев вернулся на родину. В 1935 году его мысли снова обратились к балету. Он начал работать над музыкальной хореографической трагедией по мотивам «Ромео и Джульетты» Шекспира. Соавторами композитора в создании либретто стали С.Э.Радлов и А.И.Пиотровский. Работа продвигалась быстро, и к концу лета клавир был закончен. Автор показал его в Большом театре, который предполагал первым поставить произведение. Музыка сразу же получила высокую оценку, но отдельные места либретто вызвали возражения, принятые автором.

Композитор внес необходимые изменения. Однако начало работы над спектаклем откладывалось по различным обстоятельствам. Между тем к новому балету Прокофьева проявляли



Константин Сергеев — Принц. «Золушка».

интерес другие коллективы. И получилось так, что до Большого театра балет «Ромео и Джульетта» был поставлен сначала хореографом И.Псотой в чехословацком городе Брно (30 декабря 1938 года), а затем Леонидом Лавровским в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова (11 января 1940 года). Последняя постановка, в которой главные партии блистательно исполняли Галина Уланова (Джульетта) и Константин Сергеев (Ромео), вызвала восторженную реакцию критики и зрителей. Стало ясно, что родилось произведение огромной художественной ценности и выразительной силы, в котором музыкально-хореографическое искусство впервые поднялось до высот шекспировской трагедии. Стройность драматургической концепции, значительность замысла и убедительность его воплощения, образная рельефность музыкальных характеристик, напоминающая портреты мастеров эпохи Возрождения, принесли балету всеобщее признание.

Новая хореографическая версия принадлежит балетмейстеру Юрию Григоровичу (премьера состоялась 26 июня 1979 года).

Балет «Ромео и Джульетта» стал наряду с балетами Чайковского одним из самых популярных и любимых зрителями произведений во всем мире.

Окрыленный успехом «Ромео и Джульетты», композитор в том же 1940 году приступил к сочинению новой балетной партитуры по заказу Ленинградского театра имени Кирова. Сценарий будущего балета писал театровед и литератор Н.Д.Волков по мотивам популярной сказки Шарля Перро «Золушка».

Предполагалось, что ставить балет будет Вахтанг Чабукиани, а в главной роли выступит Уланова. Композитор уже успел зафиксировать в нотах значительную часть музыки, но дальнейшее осуществление этого проекта надолго отодвинула война. Лишь спустя некоторое время он вернулся к «Золушке», завершив ее к 1944 году. Сценическая судьба балета с самого начала складывалась на редкость счастливо: он был одобрен после первого

же прослушивания, и 21 ноября 1945 года увидел свет ramпы в Большом театре в постановке Ростислава Захарова; в заглавной партии поочередно выступали Галина Уланова и Ольга Лепешинская. Вновь, как и после премьеры «Ромео и Джульетты», и специалисты, и зрители признали спектакль выдающимся достижением. «Искусство балета шагнуло здесь вперед», – писал Дмитрий Шостакович. Спустя несколько месяцев состоялась и ленинградская премьера – поставил балет Константин Сергеев, а исполнительницей заглавной партии была Наталья Дудинская. После Москвы и Ленинграда «Золушка» была поставлена в десятках театров СССР и многих стран и поныне занимает одно из ведущих мест в современном балетном репертуаре.

В последнее десятилетие жизни Сергей Прокофьев мечтал о создании «настоящей русской сказки» в балете. Композитор долго искал подходящую сюжетную основу. Одно время думал остановиться на «Снегурочке» А.Н.Островского, но познакомившись с книгой Павла Бажова «Малахитовая шкатулка», окончательно сделал свой выбор. В основу либретто будущего балета были положены две сказки сборника – «Горный мастер» и «Каменный цветок», а также некоторые мотивы из двух других – «Приказчики подошвы» и «Огневушка-поскакушка». Сценарий балета, при непосредственном участии композитора, написали М.А.Мендельсон-Прокофьева и Л.М.Лавровский. Прокофьев несмотря на болезнь с увлечением погрузился в работу и написал весь балет за полгода – с 18 сентября 1948-го по 24 марта 1949 года.

В июне 1949 года состоялось прослушивание «Сказа о каменном цветке» в Большом театре. Автор ждал начала совместной работы с труппой над постановкой, продолжая «шлифовать» и редактировать отдельные фрагменты произведения. 5 марта 1953 года он завершил переработку девятой картины. В тот же день Прокофьева не стало. Через год после его смерти – 12 февраля 1954 года – состоялась премьера балета «Сказ о каменном цветке» в Большом театре. Спектакль был поставлен Леонидом Лавровским, в главных ролях выступили Уланова, Плисецкая, Преображенский, Ермолаев. Однако первая постановка оказалась не вполне удачной: в ней недоставало стилистической цельности,

элементы классической хореографии и народного танца не всегда соединялись в необходимой гармонии. Успех пришел к балету после показа в Ленинградском театре имени Кирова в постановке Юрия Григоровича. После этого балет, за которым закрепилось название «Каменный цветок», в хореографии Григоровича вошел в репертуар десятков театральных коллективов.

Вклад Сергея Прокофьева в обогащение балетного жанра не ограничивается только произведениями, непосредственно предназначенными для балетной сцены. Музыка многих других произведений композитора не раз оплодотворяла фантазию ведущих балетмейстеров многих стран.

В 1963 году в Большом театре О.Г.Тарасова и А.А.Лапури поставили балет на музыку Прокофьева к кинофильму «Подполучик Киж».

На основе музыки Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» и других его сочинений композитор Михаил Чулаки написал одноименный балет, поставленный Юрием Григоровичем на сцене Большого театра в 1975 году и в 1976 году – на сцене Парижской оперы.

**В сокращенном варианте из книги «Советские балеты». Составитель А.М.Гольцман, общая редакция С.В.Аксюка. Москва. «Советский композитор», 1984.**

## ГИМН ЛЮБВИ

Международный фестиваль балета DANCE OPEN в рамках off-программы XV юбилейного сезона посвятил композитору выставку «Сергей Прокофьев. Гимн любви». Ее открытие состоялось 15 апреля в фойе Новой сцены Александринского театра.

Центральным сюжетом экспозиции стал балет Прокофьева «Ромео и Джульетта», история его создания и поистине драматическая судьба. Документальные свидетельства ее поворота – от клейма «нетанцевальности», которое скептики пытались примерить к музыке мастера, до триумфального шествия балета по лучшим сценическим площадкам мира – сегодня представляют неоспоримую ценность и бережно хранятся в фондах Государственного Центрального театрального музея имени Бахрушина.

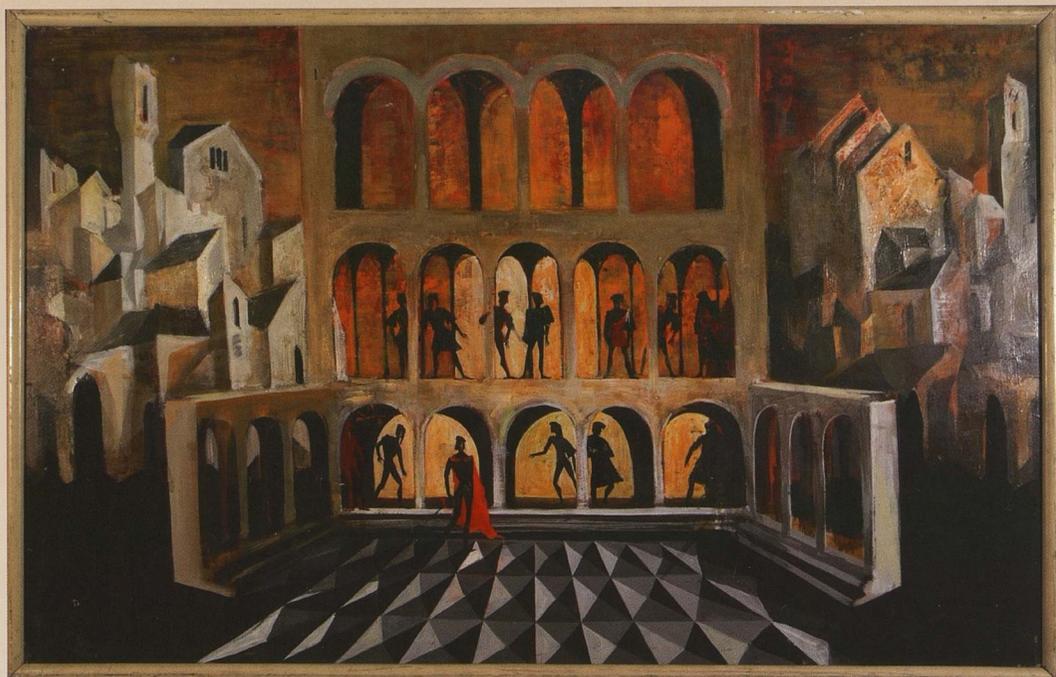
Уникальную экспозицию артефактов истории дополнили предоставленные костюмерным цехом Пермского академического театра оперы и балета имени Чайковского «живые» не музейные костюмы – роскошные ренессансные одежды, в которых в наши дни вновь и вновь погружаются в океан любви и умирают на сцене Ромео и Джульетта.

История создания музыки к «Ромео и Джульетте» с самого начала была окружена сюжетами недоступными и загадочными. Мало кто знает, что на создание головокружительной музыкальной конструкции Прокофьева вдохновила игра в шахматы. Партия длиною в лето, которая была разыграна на 12 придвинутых друг к другу досках, могла бы войти в мировую шахматную историю. Но не вошла, потому что фиксировать драгоценные ходы было некому. Композитор играл сам с собой, и рождавшаяся в процессе игры музыка была его самой красноречивой, самой безоговорочной победой. В сентябре 1935 года она была готова.

Стоит сказать, что шокирующей доминантой первоначальной версии балета стал счастливый финал шекспировской истории, предложенный Сергеем Сергеевичем в соавторстве с советским режиссером и шекспироведом С.Э.Радловым. Сам Прокофьев в автобиографии писал: «Причины, толкнувшие нас на это варварство, были чисто хореографические: живые люди могут танцевать, умирающие не станцуют лежа... Подействовало на меня, однако, другое. Кто-то сказал: «По существу, в вашей музыке не удалась настоящая радость в конце» – и это была правда». Немного позже после ряда консультаций с хореографами балетный выход был найден, а музыка переписана под трагический финал.

Сергей Сергеевич Прокофьев  
(1891-1953).





В.Я.Левенталь. Эскиз декорации к балету «Ромео и Джульетта» С.С.Прокофьева (Новосибирский государственный академический театр оперы и балета, 1965).

И всё равно с точки зрения современников она была слишком непривычной. Первое представление балета в СССР, по настоянию хореографа Леонида Лавровского дополненного рядом новых танцев и драматических эпизодов, состоялось только 11 января 1940 года в Государственном театре оперы и балета имени Кирова в Ленинграде.

Это был вариант в трех действиях и 13 картинах, с прологом и эпилогом, который впоследствии обрел всемирную известность и в разное время воплощался самыми разными хореографами на лучших театральных сценах по всему свету. Именно поэтому среди экспонатов «Гимна любви» так много афиш и постеров спектаклей.

Шекспировская драматургия, облаченная в новаторскую музыкальную форму, позволила многим звездам засверкать ярче, по-новому раскрыть свой талант, актерскую индивидуальность. Выставка представляет целую галерею портретов легендарных Ромео и Джульетт разных лет в разных хореографических трактовках: Михаила Габовича и Галины Улановой, Рудольфа Нуарева и Марго Фонтейн, Николая Фадеечева и Майи Плисецкой.

Особое вдохновение подарила всемирно известная история любви и художникам-сценографам. На экспозиции мы сможем увидеть эскизы декораций и костюмов, созданные Валерием Левенталем и Симоном Вирсаладзе, и представить себе спектакли прошлого.

Отдельного внимания заслуживают редкие личные снимки самого композитора за работой в кабинете, на репетициях оркестра, за дирижерским пультом.

Помимо архивных исторических материалов, представленных музеем имени Бахрушина, внимание зрителей, без сомнения, привлекут современные экспонаты – сценические костюмы, созданные для труппы Пермского академического театра оперы и балета имени Чайковского. Именно в этом театре под руководством Алексея Мирошниченко в 2013 году впервые на российскую сцену был перенесен крупноформатный балет «Ромео и Джульетта» в хореографии легенды Ковент-Гардена Кен-

нета Макмиллана. Сценические наряды из парчи, бархата и атласа, сшитые вручную, с учетом всех культурных и исторических канонов Ренессанса, поражают аутентичностью. Тяжелые ткани, причудливые формы, яркие цвета – всё это с легкостью переносит воображение зрителей в шекспировскую Верону.

Художниками по костюмам выступили итальянские мастера, которые сотрудничали с Фондом Макмиллана ранее – они создавали наряды для «Ромео и Джульетты» в Teatro alla Scala в 2010 году. Однако для постановки Пермского театра итальянские художники решили не повторяться, а создать уникальную сценографию и коллекцию костюмов. По приглашению Алексея Мирошниченко в команде работала петербургский технолог Татьяна Ногонова, которая адаптировала наряды и сделала их максимально удобными для танца.

Всего было создано более 200 костюмов. В фойе Новой сцены Александринки была представлена только часть, но и этого хватило, чтобы поразить воображение зрителя. Посетители увидели костюмы главных героев – нежное платье Джульетты с первого бала, щегольской наряд Тибальда, помпезные, нарочито богатые костюмы сеньоров Монтекки и Капулетти, элегантный наряд Париса и задорный, юношеский костюм Ромео. Кстати, любопытная деталь: многие считают, что впитавшие в себя буйство красок и аромат Италии роскошные одежды внутренней строгостью и геометрией линий чем-то напоминают поэзию шахматных фигур... А что об этом думаете вы?..

Увидеть «Ромео и Джульетту» Кеннета Макмиллана в исполнении труппы Пермского балета и солистов Королевского балета Ковент-Гарден петербуржцы и гости Северной столицы смогли 18 и 19 апреля на Основной сцене Александринского театра в рамках XV юбилейного сезона Международного фестиваля балета DANCE OPEN. ♦

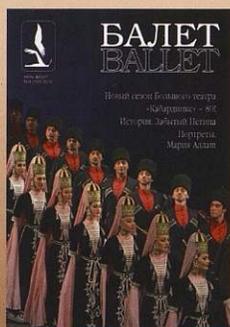
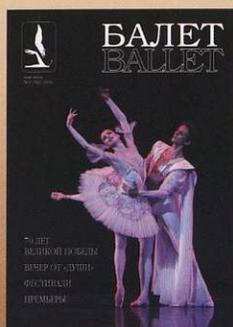
Материал подготовлен пресс-службой Государственного Центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина.

# БАЛЕТ

## Журнал «Балет»

Информация о всех важных  
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.  
Балет*



*Студия  
Антре*

журнал «Балет»  
в газетном формате  
10 номеров в год

детская версия  
журнала «Балет»  
6 номеров в год

## Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 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

# Маг сцены

Обыкновенные декораторы на сцене подобные чудеса не устраивают – фантастические сценические эффекты, смелые декорационные построения, использование сложнейших технических трюков и неожиданного светового решения. На это способны лишь маги и волшебники сцены.

**К**арл Вальц (1846-1929), главный декоратор и машинист Большого театра, был настоящим волшебником.

В контракте Вальца с конторой Императорских театров оговаривалось, что он будет иметь ежегодный бенефис с постановкой живых картин и концертным отделением. И тут Вальц фонтанировал сказочными построениями, давая волю уникальной фантазии, ошарашивая, восхищая, приводя в неопикуемый восторг зрительный зал:

«Помню, как-то однажды мною был дан в первый раз на сцене Большого театра «Полет валькирий» Вагнера. – Пишет в своих мемуарах «65 лет в театре. АКАДЕМИА» Карл Фёдорович. – Картина была смонтирована в полной сценической обстановке с декорациями и при участии живых лошадей, на которых скакали по особо устроенным подмосткам в облаках цирковые наездницы... В другой раз я превратил сцену в фантастический волшебный сад с партером живых цветов, в виде ковра с разнообразнейшими арабесками... Как-то раз я поставил в виде апофеоза географически-видовую картину. В ширину сцены была устроена терраса из стеклянных рамп. Это сооружение шло уступами к рампе, причем наверху били фонтаны натуральной воды и в виде кипящего водопада ниспадали по маршам до самого низа... Вокруг водопада были расставлены тропические растения».

В это трудно поверить, невозможно представить, чтобы в те далекие времена можно было достигать столь сильных сценических эффектов. Сегодня, когда театры Москвы, имеющие новейшее театральное оборудование, потрясли наше воображение чем-то подобным? Нет...

Карл Вальц родился в 1846 году в Санкт-Петербурге в семье Фёдора Карловича Вальца, театрального машиниста-механика. Образование получил в Германии, где учился у специалистов своего времени: декорационной живописи – у профессора Отто Рама в Дрездене и мастерству театрального декоратора – у Карла Гропиуса в Берлине.

Вскоре после возвращения в Россию переехал в Москву, куда в 1856 году по службе перевели его отца. Карл стал помогать ему и в 15 лет был зачислен в штат Императорских театров в Москве. В основном он работал в Большом театре, но также и в Малом, Новом театре, различных антрепризах.



Вальц отвечал за всё художественное оформление спектаклей – декорации, свет, сценические эффекты. Он был всем – и сценографом, и механиком, и электриком. А еще писал либретто.

Помимо театральных постановок Карл Вальц участвовал в устройстве ежегодных московских маскарадов, благотворительных вечеров и базаров, был занят устройством городской иллюминации. Восемь сезонов он сопровождал в качестве приглашенного декоратора выступления «Русских сезонов» Дягилева по многим сценам Европы.

Художник Александр Бенуа, вспоминая о «Русских сезонах», пишет: «Особенно удачным получилось то усовершенствование или «украшение», на котором настоял маг и волшебник машинист Вальц. Это усовершенствование заключалось в том, что вместо небольшого среднего фонтана, бывшего в петербургских «садах Армиды», здесь, в Париже, к концу второй картины вздымались две гигантские водяные пирамиды. Не только вид этих серебристых и пенистых масс производил на фоне темной зелени чарующее и необычайно «освежающее» впечатление, но и самый плеск воды как-то поэтично сочетался с музыкой...».

А вот что вспоминает об этом спектакле сам Вальц: «В этом балете была одна чистая перемена, которую мне удалось выполнить довольно оригинальным образом: в одну секунду декорация менялась, уходя одновременно в обе стороны, вверх и вниз. Чистота и быстрота подобного фокуса были еще не виданы в Париже, и я, кроме шумных одобрений, заслужил еще прозвище «русского Калиostro».

Теперь о либретто, и не только. В начале 70-х годов XIX века, как вспоминает сам Вальц, «...я пошел в дирекцию с предложением, не имевшим ничего общего с моей специальностью. Я предложил поставить новый балет по моему либретто, пригласив для этого балетмейстера из-за границы. Мое предложение было принято, и из Австрии был выписан балетмейстер Рейзингер. Написав либретто балета «Волшебный башмачок», сделав для него эскизы костюмов и декораций, я поручил композитору Мильдондерферу сочинить музыку. Первое представление балета в бенефис Собежанской, 14 декабря 1871 года, с бенефицианткой в роли Сандрильоны, имело необыкновенный успех, и мое детище надолго укрепилось в репертуаре Большого театра. Ба-

лет этот привлекал публику главным образом своей трюковой стороной – в нем я впервые применил цветное электрическое батарейное освещение, выдумал массу неожиданных эффектов и даже выпустил на сцену колесницу, запряженную велосипедом...».

Однако не всё легко давалось Карлу Вальцу. Другая его попытка осовременить декорационное оформление вызвала неудовольствие театральной дирекции.

«Бывая очень часто за границей, я невольно пленился манерой письма французских художников-импрессионистов. – Пишет в своих мемуарах Вальц – Мне чрезвычайно нравилась та исключительная прозрачность красок, невыписанность отдельных частей, игра света и тени и вместе с тем всегда точная ясность рисунка, наблюдавшаяся у французов. У нас же в Москве в то время обязательно требовалась самая тщательная отделка деталей, аккуратность и мельчайшая, чисто академическая выписка всех подробностей, в особенности в декорациях архитектурных».

Вальц решает исполнить заказанные ему декорации к балету «Арифа» во французской манере письма. Но, увы, «...театральное начальство твердо дало понять, что подобная манера исполнения столь туманна и неопределенна, что совершенно не приличествует императорским театрам», – сокрушался Карл Федорович.

Однако еще одному новшеству, встреченному театральным начальством столь же отрицательно, погибнуть не удалось.

«С вдворением газового освещения я пробовал делать на сцене абсолютную темноту при так называемых «чистых переменах». Теперь это способ применяется всюду, – вспоминает Вальц, – как очень удобное средство скрыть от зрителя то, что делается на сцене: подъем и опускание декораций, уборку

и расстановку бутафории, перемещение артистов и т.п. Но тогда это было новшество, и, конечно, его нашли неудобным и недопустимым. Несмотря на всё это я всё же, вопреки желанию театрального начальства, время от времени выключал свет при чистых переменах и мало помалу ввел этот обычай в обиход Большого театра».

Карл Вальц принимал участие и в первой московской 1877 года постановке балета Петра Ильича Чайковского «Лебединое озеро» в малоудачной хореографии Рейзингера. В своих мемуарах Вальц отмечает: «Чайковский перед написанием балета долго добивался, к кому можно обратиться, чтобы получить точные данные о необходимой для танцев музыке. Он даже спрашивал у меня, что ему делать с танцами, какова должна быть их длина, какой счет и т.д. Я, разумеется, как лицо в этом малосведущее, не смог дать ему почти никаких указаний. Чайковский принимал живейшее участие в декорационном оформлении и много беседовал со мной об этом. Особенное внимание было уделено Петром Ильичом финальному акту. В сцене грозы, когда озеро выходит из берегов и наводняет всю сцену, по настоянию Чайковского был устроен настоящий вихрь – ветки и сучья у деревьев ломались, падали в воду и уносились волнами. Эта картина удавалась очень эффектно и занимала Петра Ильича. После грозы, для апофеоза, наступала заря, и деревья под занавес освещались первыми лучами восходящего солнца».

О том, какой любовью и популярностью пользовался у зрителей Карл Вальц, говорит один интересный эпизод, также описанный Вальцем в своих мемуарах.

«При Теляковском пришлось мне праздновать свой 50-летний юбилей, во время которого произошел небольшой инцидент. Надо сказать, что незадолго до этого вышло распоряжение от дирекции, что чествование работников монтировочной ча-



Карл Вальц. Эскиз декорации к балету «Корсар». Москва, Императорский Большой театр, 1880-е гг. КП 100256



Обложка книги



Карл Вальц. Эскиз декорации «Восточный дворец в саду» к фантастической сказке «Разрыв-трава», Москва, Новый театр, 1901 г. КП 64482

сти разрешается только при закрытом занавесе. Сколь ни тяжело мне было, но делать было нечего... и пришлось подчиниться этому распоряжению. Но вот когда на сцене началось мое чествование, отголоски которого были слышны в зрительном зале, публика и окружающие громко потребовали поднятия занавеса. Начался невероятный шум, во время которого занавес был отдан вверх. Публика, оставшаяся вся на своих местах, устроила мне грандиозную овацию и долго и громко аплодировала».

Десять лет спустя, 26 марта 1922 года, театральная общественность Москвы отмечала уже 60-летний юбилей службы главного декоратора и машиниста-механика. На сцене Большого театра в его честь выступали выдающиеся мастера отечественной сцены. А в финале была показана знаменитая картина «Гибель корабля», сотворенная Вальцем для балета «Корсар» (1912) в хореографии Александра Горского.

«Со своей стороны и я по мере сил и возможностей старался содействовать Горскому и давать что-либо новое и интересное в его балетах, — пишет Карл Вальц. В этом отношении на первое место ставлю сооружение огромного корабля, исполненного по моим чертежам для балета «Корсар». Эта огромная бутафорская машина весом в 600 пудов легко двигалась по сцене, качалась, разваливалась и незаметно убиралась на глазах у публики, так что после этого на сцене оставалось одно волнующееся море».

Вальц прослужил в театре до 1927 года, перейдя на почетную должность консультанта-механика машинно-декорационного отде-

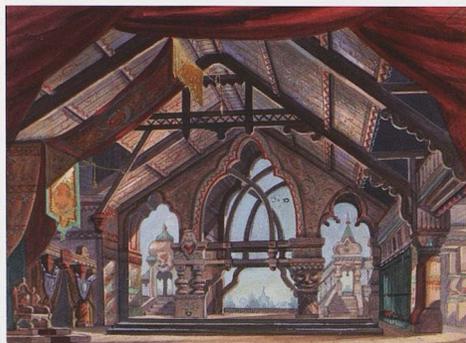
ления (сверх штата). В 1928 году вышло первое издание его мемуаров «К.Ф. Вальц 65 лет в театре». В 1929 году, на 84-м году жизни, Карла Фёдоровича не стало. Его похоронили 6 апреля на Немецком (ныне Введенском) кладбище. Могила Карла Вальца утеряна...

*К 170-летию со дня рождения Карла Фёдоровича Вальца в Государственном Центральном театральном музее имени А.А.Бахрушина состоялась выставка «Вальцедник русской сцены».*

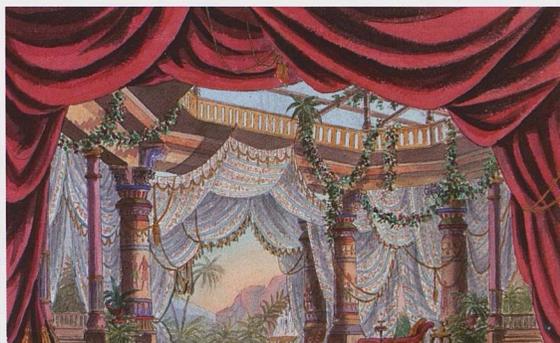
*В экспозиции были представлены эскизы костюмов, декораций, занавесов, прирезки макетов, сцены из спектаклей Карла Вальца в редчайших фотографиях Карла Финера. В выставке приняли участие Музей Большого театра, Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства, РГАМ, Государственный Дарвиновский музей.*

Владимир КОТЫХОВ

Редакция журнала «Балет» благодарит  
ГЦТМ имени А.А.Бахрушина за предоставленный  
иллюстративный материал.



Карл Вальц. Эскиз декорации «Палаты Берендея» к опере «Снегурочка». Москва, Императорский Большой театр, 1893 г. КП 61797



Карл Вальц. Эскиз декорации. Ассирийские бани. Пейзажный задник. Неустановленный спектакль. 1880-е гг. КП 62811



INTERNATIONAL  
FEDERATION  
of  
BALLET  
COMPETITIONS

## «АРАБЕСК» – 2016

Подведены итоги XIV Открытого российского конкурса артистов балета «Арабеск» имени Екатерины Максимовой. Приз имени Екатерины Максимовой (Гран-при) в этот раз не присуждался, звания лауреатов распределились следующим образом.

### МЛАДШАЯ ГРУППА

**Первая премия** – Ко Ын Ли (Корея)  
и Марк Чино (Россия, Москва).

**Вторая премия** – Екатерина Клявлина (Россия, Москва)  
и Кирилл Макурин (Россия, Пермь).

**Третья премия** –  
девушки – Альбина Колобова (Россия, Пермь);  
юноши – Григорий Иконников (Россия, Москва),  
Руслан Стенюшкин (Россия, Воронеж).

### СТАРШАЯ ГРУППА

**Первая премия.** Танцовщицы – Со Чон Мин (Корея),  
**Первая премия.** Танцовщики – Томоха Терада (Япония),  
Чин Соль Ым (Корея).

**Вторая премия.** Танцовщицы – Таис Диодженес (Бразилия),  
**Вторая премия.** Танцовщики – Сан Мин Ли (Корея),  
Марат Сыдыков (Кыргызстан).

**Третья премия.** Танцовщицы – Харука Уемура (Япония),  
Мики Кавахара (Япония).

**Третья премия.** Танцовщики – Александр Омельченко  
(Россия, Москва),  
Вагнер Карвалью (Бразилия).

### Владимир Васильев, художественный руководитель и председатель жюри конкурса:

– Я очень рад, что XIV конкурс «Арабеск» в Перми снова подтвердил свой авторитет и статус в России и за ее пределами. Это выразилось не только в большом количестве заявок на участие, но и в общем высоком уровне танцовщиков, который они продемонстрировали. У жюри была непростая задача в отборе лауреатов. В конкурсе современной хореографии произошли значительные подвижки и в исполнительском мастерстве участников, и в хореографии. Это снова убеждает в том, насколько правильным было решение сделать отдельный конкурс современников. Как всегда порадовал большой интерес к конкурсу, гостеприимство и теплый прием пермской публики, которая знает и любит балет, и для которой каждый конкурс – праздник, ожидание радости открытий, удовольствие от встречи с новым. Это означает, что наша совместная работа очень важна и нужна и гостям-участникам, и пермякам. Поэтому необходимо вместе сохранять это достояние российской и конкретно пермской культуры и делать всё возможное, чтобы оно и дальше жило и развивалось.

Приз Екатерины Максимовой и Владимира Васильева «ЛУЧШЕМУ ДУЭТУ КОНКУРСА» достался Таис Диодженес (Бразилия) и Вагнеру Карвалью (Бразилия).

Приз имени Галины Улановой «ЗА ОДУХОВЛЕННОСТЬ ТАНЦА» получила Анна Маркова (Россия, Москва), а награду «ЗА ЧИСТОТУ И АКАДЕМИЗМ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА» – приз имени Мариуса Петипа, учрежденный Пермским местным общественным фондом поддержки и развития Пермского академического театра оперы и балета имени Чайковского «Жемчужина Урала» – увезет Эркин Рахматуллаев (Казахстан).

### АРТ-ДОСЬЕ

«Арабеск», который сегодня является одним из самых престижных балетных конкурсов в мире, впервые состоялся в 1990 году. Раз в два года из разных стран в Пермь приезжают молодые танцовщики (от 13 до 26 лет), представляющие разные хореографические школы. Конкурс «Арабеск» более 20 лет открывает новые имена и демонстрирует самые актуальные тенденции в балете.

С 2012 года конкурсу «Арабеск» присвоено имя Екатерины Максимовой, стоявшей у истоков его создания и бывшей на протяжении нескольких лет бессменным председателем международного жюри. В 2010 году председателем жюри стал Владимир Васильев.

С 2010 года в программу «Арабеска» входит конкурс хореографов и исполнителей современной хореографии. С 2014 года победители этого конкурса награждаются медалями и им присваиваются звания лауреатов международного конкурса.

# Все жанры, кроме скучного

Театр «Московский классический балет» – именно под таким названием знают во всем мире коллектив, который ныне носит название Государственный академический театр классического балета.

**Т**руппа балета была сформирована в 1966 году при содействии Министерства культуры СССР, и возглавил ее прославленный Игорь Моисеев. Репертуар включал тогда фрагменты из классических балетов и хореографические миниатюры в постановке Голейзовского, Мессерера и самого Моисеева. В 1977 году Игорь Моисеев передал художественное руководство Владимиру Василёву, ученику Асафа Мессерера, а главным балетмейстером стала Наталия Касаткина, ученица Марины Семёновой. Приход новых руководителей принципиально изменил творческое направление труппы, которая из концертного коллектива превратилась в балетный театр.

Народные артисты России, лауреаты Государственной премии Наталия Касаткина и Владимир Василёв создали три балета и одну оперу в Большом театре, два балета и две оперы в Мариинском и 23 балета в своем театре, не считая постановок на других российских и зарубежных сценах. Балет «Сотворение мира», созданный в Мариинском театре для Михаила Барышникова, был поставлен более чем в 60 театрах мира. Две последние премьеры прошли в США. Авторский балет хореографов-постановщиков Наталии Касаткиной и Владимира Василёва внес значительный вклад в развитие такого направления, как classic today (классика в современном прочтении), в мировое балетное искусство. Сегодня многие театры с большим успехом ставят спектакли с их хореографией, режиссурой и либретто.

«Все жанры, кроме скучного!» – вот девиз Театра классического балета, поэтому особенностью постановки каждого произведения в театре является стремление сделать любую историю понятной и интересной людям всех возрастов, национальностей и конфессий, людям современным.

В репертуаре труппы все балеты Чайковского, «Золушка» и «Ромео и Джульетта» Прокофьева, «Дон Кихот» Минкуса, «Жизель» Адана, «Весна священная», «Поцелуй феи» и «Жар-птица» Стравинского, «Чудесный мандарин» Бартока, «Спартак» Хачатуряна, «Сотворение мира» и «Пушкин» Петрова и другие – всего около 30 балетов классических и современных, различных стилей и направлений.

В числе перспективных проектов театра

балет Ольги Петровой «Лисистрата» по одноименной комедии Аристофана, «Корсар» Адана и «Легенда о Лебедином озере и Гадком утёнке» на музыку Грига. Премьера 2008 года – балет «Маугли» на музыку Алекса Прайера, 14-летнего композитора из Лондона – рассчитан на семейный просмотр.

С творчеством театра, оригинальностью репертуара которого позавидует любая балетная труппа, познакомились зрители более 200 городов России и ближнего зарубежья, его гастрольные туры прошли более чем в 30 странах мира на пяти континентах. Каждый год странствуют по планете 75 артистов балета, 30 тонн декораций и 4000 костюмов, изготовленных для репертуарных спектаклей.

«Фабрикой балетных звёзд» часто называют этот театр. Именно здесь произошло открытие и становление артистов, получивших мировое признание. Среди них Ирек Мухамедов (ныне солист театра «Ковент-Гарден»), Галина Степаненко (прима Большого театра), Владимир Малахов (художественный директор и ведущий танцовщик балетной труппы Немецкой Государственной оперы в Берлине, ведущий приглашенный исполнитель в Венской Государственной опере), Ильгиз Галимуллин (ведущий солист и педагог нашего театра и Национального театра Токио). Касаткина и Василёв обладают особым видением самобытного таланта артистов, и под их руководством театр воспитал новую плеяду звёзд классического балета мирового уровня. Сегодня достойно театр представляют Екатерина Березина, Ильгиз Галимуллин, Марина Ржанникова, Николай Чевычелов, Наталья Огнева, Артем Хорошилов, Алексей Орлов, Алена Подвалова, Диана Косырева – народные и заслуженные артисты России и лауреаты международных конкурсов.

В этом году Театр классического балета отпраздновал 50 лет со дня основания. В честь полувекового юбилея на сцене Кремлёвского дворца солисты ведущих театров Москвы исполнили фрагменты из авторских постановок хореографов. Открывали вечер артисты прославленного Ансамбля имени Игоря Моисеева. А во втором отделении зрителей ждала премьера. Масштабным проектом юбилейного года стал семейный балет «Легенда о Лебедином озере и Гадком утёнке». ♦

Николай Чевычелов –  
Молодой лебедь  
(выросший Гадкий утёнок).

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Наталья Касаткина и Владимир Василёв.

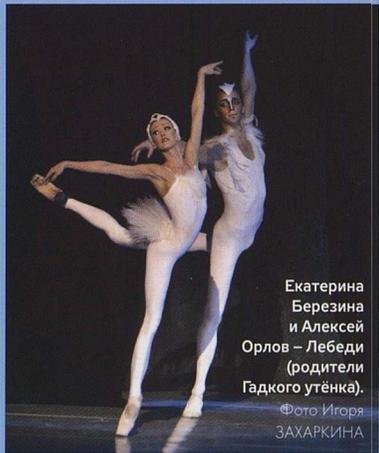
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Валерия Цой  
и Владимир  
Малахов.  
«Жизель».  
Фото Дмитрия  
КУЛИКОВАМargarита  
Перкун-Бези-  
чи – Джульетта.  
«Ромео  
и Джульетта».  
Фото Дмитрия  
КУЛИКОВАЕкатерина Максимова и Сергей Белорыбкин.  
«Натали, или Швейцарская молочница».

Фото из архива редакции

Сцена из балета «Легенда о Лебедином озере и Гадком утёнке».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Екатерина  
Березина  
и Алексей  
Орлов – Лебеди  
(родители  
Гадкого утёнка).  
Фото Игоря  
ЗАХАРКИНА

# Большой и современность

На Исторической сцене  
Большого театра состоялась премьера  
балета «Вечер современной хореографии».

Современность была представлена спектаклями:

**ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ФРАНКА БРИДЖА**

На музыку Бенджамина Бриттена

Хореограф – Ханс ван Манен

Декорации и костюмы – Кесо Деккер

Художник по свету – Берт Далхейзен

Дирижер-постановщик программы – Павел Клиничев

**СОВСЕМ НЕДОЛГО ВМЕСТЕ**

На музыку Макса Рихтера и Людвиг ван Бетховена

Хореография, декорации и костюмы – Соль Леон, Пол Лайтфут

Художник по свету – Том Бевурт

Видеодизайн – Соль Леон

Дирижер-постановщик программы – Павел Клиничев

**СИМФОНИЯ ПСАЛМОВ**

На музыку Игоря Стравинского

Хореограф, автор концепции – Иржи Килиан

Ассистент хореографа – Стефан Жеромски

Сценограф – Уильям Катц

Художник по костюмам – Йооп Стоквис

Художники по свету – Иржи Килиан (концепция), Йооп Кабоорт (реализация)

Автор световой редакции – Кейс Тьеббес

Дирижер-постановщик программы – Павел Клиничев

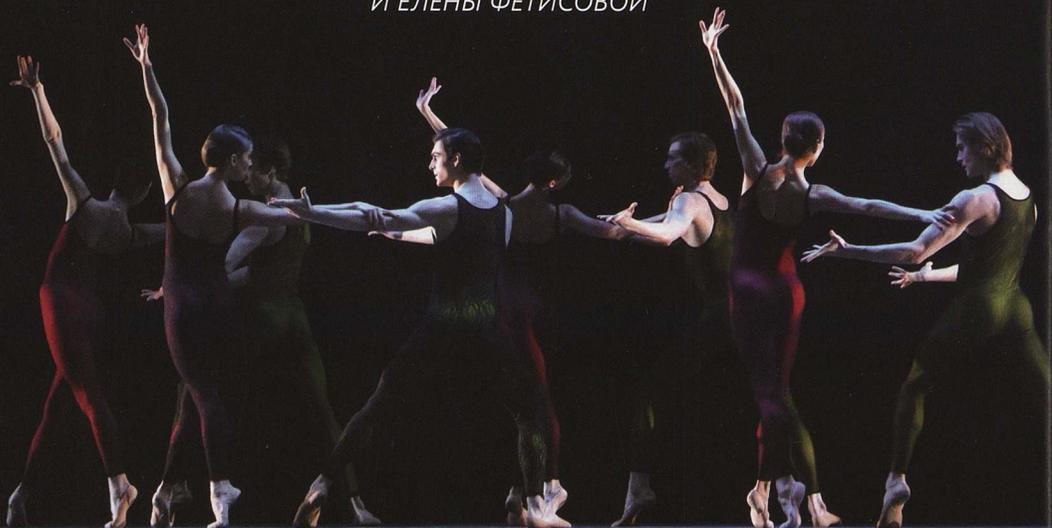
Премьера балета в Большом театре состоялась 21 июля 2011 года.

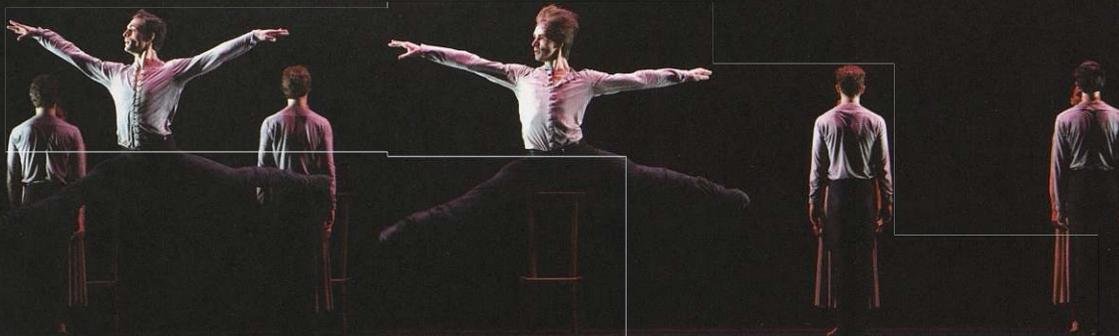


Екатерина Крысанова и Владислав Лантратов  
«Совсем недолго вместе»

Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)

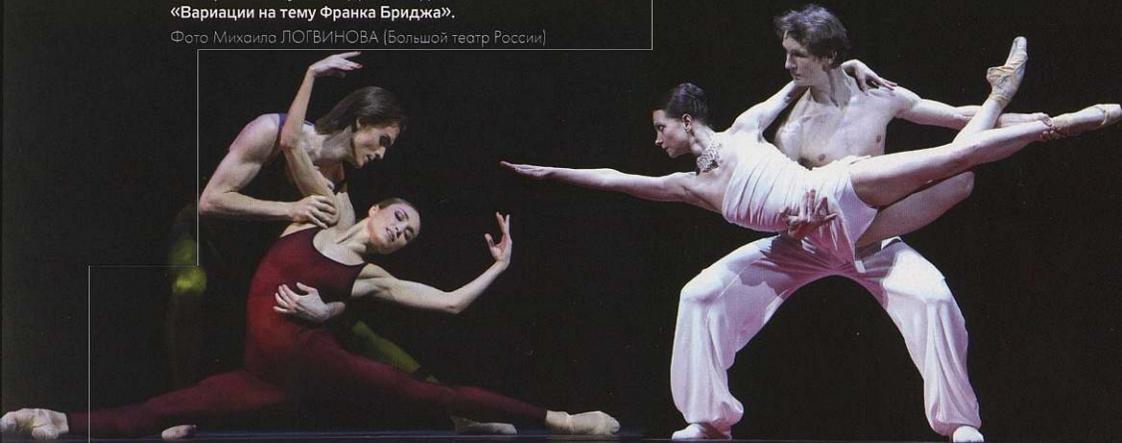
ПРЕДЛАГАЕМ ФОТОРЕПОРТАЖ МИХАИЛА ЛОГВИНОВА  
И ЕЛЕНА ФЕТИСОВОЙ





Сцена из спектакля «Симфония псалмов»,  
Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)

Екатерина Шипулина и Денис Родькин.  
«Вариации на тему Франка Бриджа».  
Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)



Нина Капцова и Семён Чудин. «Совсем недолго вместе».  
Фото Елены ФЕТИСОВОЙ (Большой театр России)



Сцена из спектакля  
«Вариации на тему Франка Бриджа».  
Фото Михаила ЛОГВИНОВА  
(Большой театр России)



Сцена из спектакля «Симфония псалмов»,  
Фото Михаила ЛОГВИНОВА (Большой театр России)

# Возвращение «Медного всадника»

Балет «Медный всадник» по одноименной поэме Пушкина был впервые поставлен в 1949 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С.М.Кирова (Мариинский театр). Его создатели (композитор Р.М.Глиэр, сценарист П.Ф.Аболимов, балетмейстер Р.В. Захаров, художник М.П.Бобышев, дирижер Е.А.Дубовской) создали большую хореографическую пьесу с использованием мотивов из других произведений русского гения («Домик в Коломне», «Арап Петра Великого»). Буквально через три месяца после ленинградской премьеры Ростислав Захаров поставил «Медного всадника» и в московском Большом театре.

**В** обеих столицах пушкинский балет пользовался успехом, сменил не одно поколение выдающихся исполнителей, восстанавливался и за долгую историю существования стал легендарным, знаковым произведением академической сцены. Последние десятилетия спектакль не шел в российских театрах, однако вопрос о его возобновлении периодически возникал. Наконец обстоятельства сложились удачно, и «Медный всадник», уже в новой постановке Юрия Смекалова, вернулся на сцену Мариинского театра (Мариинский-2). Его три премьерных показа прошли в рамках XVI Международного фестиваля балета «Мариинский» 31 марта и 2-3 апреля.

В своей работе Смекалов основательно следовал либретто Аболимова, взятого для постановки Захарова, поскольку в новой версии «Всадника» сохранились почти все ключевые эпизоды первоначальной версии. Однако целью хореографа была не реконструкция знаменитого драмбалета, а его адаптация и приближение к восприятию современных зрителей. Такая попытка Юрию Смекалову в целом удалась.

Оказавшись в зале перед началом спектакля, зрители уже начинали «входить» в пространство замысла постановщиков: сцена (ее портал) была закрыта не традиционным занавесом, а символической картиной с изображением водной глади и большого белого пера писателя на ее фоне. Такая задумка поэтически настраивала на последующее сценическое действие (за художественную концепцию всего спектакля отвечали художник-постановщик Андрей Севбо, художник по костюмам Татьяна Ногинова, художник по свету Александр Наумов и художник-видеографик Александр Логвинов).

В прологе закономерно и в соответствии с пушкинским текстом поэмы на сцене появляется Пётр Первый. Его убедительный образ создал Владимир Пономарёв (в первом составе – Данила Корсунцев), исполнявший эту роль еще в предыдущей постановке «Всадника». Партия Пономарёва – актерская, пантомимная, но она имеет свое начало, развитие и действительную силу ничуть не меньшую, чем танцевальные партии ведущих солистов. Роль Петра – главная в прологе и в первом действии. Она не просто подходит артисту, Пономарёв в ней чувствует



Елена Евсеева – Параша  
и Константин Зверев – Евгений.

себя свободно и раскованно, не играя, а проживая. После пролога с петровскими думами о создании великого града на Неве открывается картина народного гулянья на Сенатской площади, где действуют разные персонажи. Одни из них изображают прогуливающих горожан (похоже на массовку в кино), другие составляют военный оркестр, марширующий через всю сцену, есть и яркие танцевальные персонажи представления бродячих артистов (Коломба – Софья Иванова-Скобликова, Арлекин – Василий Ткаченко и другие). Так, судя по воспоминаниям современников и фотографиям прошлых лет, было и в захаровской постановке. Большую часть нынешней картины гулянья занимают народные танцы, напоминающие концертные номера из репертуара хореографических ансамблей, нежели колоритную плясовую составляющую площадного празднества.

В первом же действии впервые появляются главные герои балета: Евгений – Константин Зверев и Параша – Елена Евсеева (в первом составе – Владимир Шкляров и Виктория Терёшкина). Именно Евгений у памятника царю начинает свой рассказ Параше о петровских временах. С этого момента действие превращается в иллюстрации картин из петровских времен, где зрители видят таких исторических персонажей, как Меншиков (Ислом Баймурадов), арап Ибрагим (Виталий Амелишко), шут Балакирев (Владислав Шумаков)... Один из эпизодов акта – ассамблея во дворце Петра, где самодержец представляет своему крестнику Ибрагиму Царицу бала. Эту знаменитую некогда танцевальную партию без особого вдохновения исполнила Оксана Скорик (в первом составе – Екатерина Кондаурова).

Весь второй акт посвящен развитию отношений Евгения и Параша. Он по танцевальным и режиссерским задачам менее нагружен событиями, чем первый. Однако создать в нем необходимое лирическое настроение и атмосферу, предшествующую трагедии (наводнению, унесшему жизнь Параша и ее матери), тоже задача не из простых. С ней хореограф справился, более того, второе действие получилось более целостным. Здесь привлекли к себе внимание трогательная и искренняя в своих чувствах Параша Елены Евсеевой и темпераментный Евгений Константин Зверева.

В третьем действии «Медного всадника» и кульминация, и развязка балета. Этот акт особый и, наверное, самый захватывающий по эмоциям. Танцев практически нет, но благодаря техническим средствам и режиссуре действие увлекает и заставляет следить с пристальным вниманием за развитием событий. Сначала зрители наблюдают людское волнение на площади, затем видят, что вода начинает выходить из берегов и заполнять мостовую. С помощью большого тканевого полотна артисты на пространстве всей сцены воспроизводят водную стихию. В спокойных волнах Невы появляется лодка с двумя перевозчиками (на фоне колышущейся ткани небольшое бутафорское судно эффектно маневрирует с одной стороны на другую), в которую попадает рвущийся на другой берег Евгений. Буря стихает, но герой, достигнувший желанного берега, не обнаруживает ни Параша, ни ее домика. Одна лишь сломанная плакучая ива напоминает Евгению о былом счастье.

Потерявший рассудок Евгений оказывается перед Медным всадником и грозит ему карой за гибель Параша. Конная статуя Петра, появляющаяся на сцене с помощью видеографики, оживает и начинает преследовать Евгения, который, не в силах скрыться от «горделивого истукана», падает мертвым. Также трагически оканчивается и поэма Пушкина, но финальную точку в балете ставит не гибель героя, а оптимистический эпилог будущего, где Петербург предстает преобразованным романтическим городом, вселяющим надежду на любовь и счастье.

Своему возрождению «Медный всадник» во многом обязан коллективу репетиторов и консультантов, многие из них некогда танцевали в спектакле Ростислава Захарова. Они помогли восстановить лучшие фрагменты из прошлой постановки и соединить их с новой хореографией и режиссерскими идеями Юрия Смекалова. «Поднять» партитуру трехактного балета вместе с оркестром Мариинского театра взялся дирижер Владислав Карклин, отнесшийся с большим вниманием и к стилю сочинения Рейнгольда Глиэра (к его мелодизму), и к его танцевальным темпам. ♦

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ  
Фото Натальи РАЗИНОЙ

Хоровод Параша с подругами.



# Всадник из меди, ноги из хрусталя

Вялый балетный сезон в Петербурге оживляется в апреле: один за другим следуют два фестиваля — «Мариинский» и Dance Open.

«Мариинский» (он прошел в 16-й раз) имеет свои традиции: показ премьеры, участие в спектаклях театра зарубежных звезд и программу работ молодых хореографов.

Премьера действительно состоялась. Театр с гордостью оповещал о возрождении масштабного балета «Медный всадник» Рейнгольда Глиэра, увидевшего свет рампы в далеком 1949 году. Балетмейстер Ростислав Захаров решил его в жанре драмбалета, что соответствовало духу и ребованиям эпохи.

В народной памяти сохранилась изобретательно поставленная сцена наводнения. Хореография Захарова изысками мастерства не блистала, но и она во многом оказалась утеряна. Работу по возобновлению организовали так: ветераны сцены вспомнили о старом спектакле, что смогли, а остальное сочинил Юрий Смекалов. В результате на афише значится: «Хореография Ростислава Захарова и Юрия Смекалова, постановка Смекалова».

Получился конгломерат, где части, сложенные в длиннющий трехактный спектакль, существуют не смешиваясь. Самой однородной получилась первая картина, где на Сенатской площади танцуют представители всех социальных слоев петербургского общества, марширует, браво поигрывая оружием, полк, шествует военный оркестр с песней «Соловей, соловей, пташечка».

При постройке корабля работать может один Пётр Первый, лихо рубящий топором всё подряд швартовы, камни, бороду попавшему под руку мужику. Пока царь радеет за пополнение флота, тут же возле стапеля многочисленный кордебалет в сафьяновых сапожках и белых с красным русских костюмах яростно пытается переписать ансамбль народного танца. Идеологическая миссия этого наряженного люда велика: робуют иностранцы, дивятся представители своего народа (мужички в лохмотьях, испуганно притоптывающие на заднике сцены). Соревноваться с этим «символом русского духа» дано только персонажам, названным «питомцами гнезда Петрова», с их неистовыми прыжками и кульбитами.

Партии главных героев однообразны у Параша бесчисленные арабески, аттитюды и туры пике, у Евгения — столь же бесчисленные кабриолы, содебаски и жете ан турнан. В результате утомилась и исполнители, и зрители.

Смекалова упрекают в использовании комбинаций из «Жизели» и «Баядерки». Если бы они были к месту, никто бы не заметил. Но из захаровской структуры они выбиваются. Удивляет и

решение кульминационной картины наводнения, повернувшего судьбы героев. Фёдор Лопухов пенял Захарову: «Массовая сцена, когда народ ожидает наступления Невы, построенная на так называемой отанцованной шагистике, просто нетерпима».<sup>11</sup> От своих упреков Лопухов отказался бы, глядя, как ожидающее бури население пустилось в бешеные пляски в духе Бориса Эйфмана, а прибывающие невские воды изображает машущий огромными рукавами кордебалет, взятый напрокат из «Ангарь» Григоровича. И после такого «симфонизма» сцена очистки улиц после разгула водной стихии сделана в драмбалетном духе: горожане тщательно убирают «настоящий» хлам.

Трудно дать определение понятию пошлость. А показать ее пример пожалуйста: это финал спектакля. К памятнику Петру несет цветы нескончаемая вереница новобрачных пар (идея, вероятно, из давней программы «Миллион новобрачных» Ленинградского мюзик-холла). Среди этих людей слоняются души (или привидения?) Евгения и Параша. Для пущей красоты герои возвышаются над толпой на беленьких кружевных мостиках, принесянных на Сенатскую площадь из усадьбы небогатого помещика.

Оригинальным по замыслу был вечер Дианы Вишнёвой, которой балерина посвятила Людмиле Ковалёвой, своему педагогу в Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой. В программе собрались ученицы Ковалевой — от танцовщиц со сложившейся судьбой Ольга Есина (Венская опера), Ольга Смирнова (Большой театр), Екатерина Борченко (Михайловский театр), Софья Гумерова (Мариинский театр) до выпускниц прошлого года.

Диана Вишнёва просвещала зрителей в хореографии Ханса ван Манена, исполнив два его номера «Старик и Я» с Владимиром Малаховым и Live с Константином Зверевым. Live петербуржцы увидели впервые. Ван Манен показывает эмоциональную жизнь героини on line, проецируя ее с помощью кинооператора на экран в центре сцены. Оператор Хенк ван

<sup>11</sup> Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 306, 307.

Деяк неотступно следует за балериной, становясь полноправным участником события, которое перемещается из зрительского зала. Художественному восприятию мешали человеческие эмоции: ползание по холодному кафельному полу в кассовом фойе и уход балерины на улицу, где температура стояла около нуля, внушали беспокойство за ее здоровье.

Неожиданным героем вечера Вишнёвой стал Игорь Колб, исполнивший с дочерью Ковалёвой Алисой Петренко дуэт из балета «Дождь» Раду Поклитару. Колб, за свою долгую карьеру упорно доказывающий амплу классического премьера, с незаурядным мастерством создал образ героя, напоминающего персонаж Сергея Юрского в фильме «Любовь и голуби». Способность передать нюансы современной пластики, вжиться в неординарный психотип роли ставят Колба в число сегодняшних лидеров новых направлений игровой хореографии. Печально, что нет хореографов, желающих использовать эти качества артиста.

Стильно составленная программа Пермского театра оперы и балета имени П.И.Чайковского — одноактные балеты английских хореографов на зимние темы («Конькобежцы» Фредерика Аштона, «Когда падал снег» Дагласа Ли и «Зимние грёзы» Кеннета Макмиллана) позволила оценить высокий уровень труппы. Сказывается наличие в театре должности главного балетмейстера (этот пост занимает дважды выпускник Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой и бывший танцовщик Мариинского театра Алексей Мирошниченко).

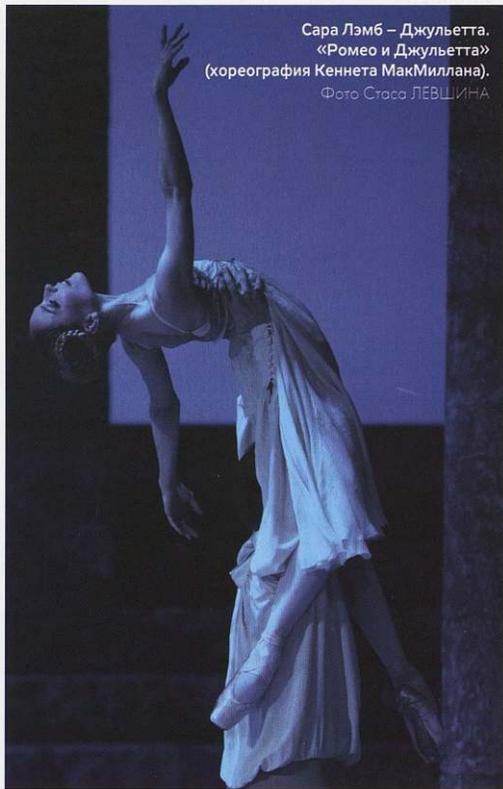
Программа Творческой мастерской молодых хореографов, привлекающая неизменный интерес надеждой на открытие новых талантов, не снимает уже возникших в прошлые фестивали вопросов. По определению Мастерская — предприятие, работающее на постоянной основе. Одного показа в год недостаточно для творческого развития даже самого крупного молодого таланта. Нет у Мастерской и правил, определяющих, кому выпадет удача выступить. Исполняющий обязанности заведующего балетной труппой Юрий Фатеев говорит, что он отбирает участников сам. В компетентности Фатеева сомнений нет, но претенденты на показ должны заранее знать условия.

На сей раз счастливых было четверо: Илья Живой, Ксения Зверева, Максим Петров из Мариинского и Андрей Меркурьев из Большого театра. Из их работ профессиональной законченностью выделились одноактный балет Ильи Живого Seasons на музыку Макса Рихтера для четырех пар солистов во главе с именитыми Екатериной Кондауровой и Константином Зверевым и остроумная миниатюра-шутка Максима Петрова «Павловск» на музыку Карена Ле Фрака о заснувшем охраннике, проворонившем сбежавшие из музейной витрины экспонаты. Ксения Зверева в номере «Элегия. Офелия» на музыку Петра Ильича Чайковского удачно сделала ставку на актерские таланты Виктории Терёшкиной и Андрея Ермакова.

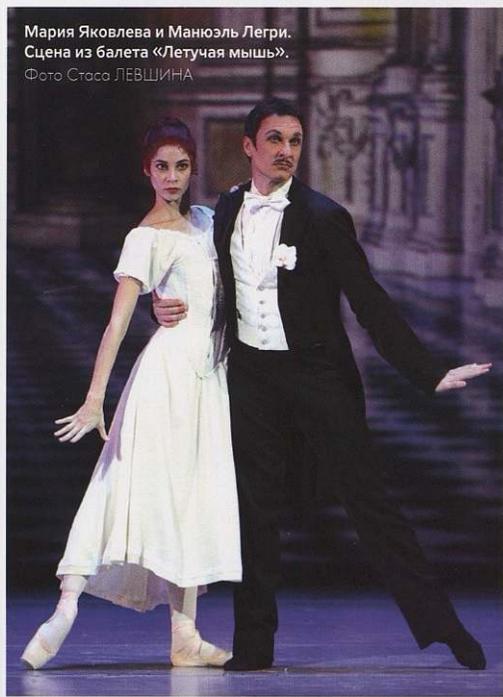
Гала-концерт закрытия Мариинского фестиваля, обычно блистающий именами зарубежных гастролеров, на сей раз обошелся вовсе без них. Юрий Фатеев шутил о полном импортозамещении, но зрителей это мало утешило. Да и те представители Парижской оперы, Канадского балета и Американского театра балета, исполнившие главные партии в репертуарных спектаклях Мариинки, мировой славы пока не имеют.

Фестиваль Dance Open имеет противоположную цель — показ именно гастролеров, и о каком-либо «импортозамещении» речи быть не может. В этом году в гости явились Венский государственный балет (Wiener Staatsballet), Балет Дрезденской оперы (Semperoper Ballett Dresden), Балет Марибора (Slovene National Theater Maribor) и балетная труппа Пермского государственного театра оперы и балета имени П.И.Чайковского.

Главным в программе Венского государственного балета позиционировался 50-минутный фрагмент из балета «Тайна Синей бороды» на музыку из произведений Филипа Гласа в хореографии, декорациях и костюмах Штефана Тосса.



Сара Лэмб – Джульетта.  
«Ромео и Джульетта»  
(хореография Кеннета Макмиллана).  
Фото Стаса ЛЕВШИНА



Мария Яковлева и Манюэль Легри.  
Сцена из балета «Летучая мышь».  
Фото Стаса ЛЕВШИНА

Отталкиваясь от сюжета всем известной сказки, драматург Аня фон Витцлер рассказывает свою историю, изложенную в программе: «Синяя борода (Кирилл Курлаев) ведет юную Юдит (Алиса Фиренце) по замку своей памяти. Открывая двери одну за другой, он делится с женой частью своей жизни, чтобы посмотреть, сможет ли она принять эти воспоминания». Она-то принимает, а зрителям трудно понять, зачем новобрачной знать не только о прошлых увлечениях любимого мужа, но и о его пороках, сексуальных связях с собственной матерью — воображаемых или реальных — неважно. Абсолютно ясна только магистральная идея постановки: свекрови худшие враги молодых жен. Самой страшной стала сцена, когда супругу героя Юдит терзает семерка ее свекровей (матушка мужа раздвоилась, вернее, рассемерилась).

Труппа из Дрездена продемонстрировала, что энтузиазм исполнителей успешно скрывает недостатки профессиональной подготовки. Азарт артистов в «Танцевальной сюите» на музыку Рихарда Штрауса восполнил нехватку мастерства для передачи ими изящной стилизации хореографии Алексея Ратманского. Балету «В другой комнате» на музыку Макса Рихтера повредила нечеткость концепции хореографа Понтуса Лидберга: хитроумные, изобретательные комбинации лишили должного эффекта то глубокомысленные послы к персидской поэзии, то появление двух артистов в образе шаржированной лошади с головой и крупом из белой проволоки. Балет «Кактусы» хореографа Александра Экмана (музыка Франца Шуберта, Йосифа Гайдна, Людвиг ван Бетховена) полон весельем. Танцовщики размещаются на платформах-постаментов, которые используют как ударные инструменты, стуча по ним с отменным чувством ритма. На эти же квадратах танцуют, из них строят замысловатые конструкции. Кактусы разных видов в огромных цветочных горшках, появившиеся в финале в руках обнаженных артистов, символизируют, вероятно, усыпанный колочками путь к совершенству. Дрезденская труппа рисковала: в прошлом году петербургцы видели «Кактусы» в исполнении Нидерландского театра балета, для которого этот опус и был создан. Спаса немецкие гости их наивная серьезность, оттенившая юмор хореографии.

Начатый на Мариинском свой «английский путь» пермяки продолжили на Dance Open, показав балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» в постановке Кеннета Макмиллана, где главные партии исполнили солисты Королевского балета Великобритании Сара Лэмб (Джульетта), Мэтью Голдинг (Ромео), Гэри Эвис (Тибальд). Эффектные костюмы (художники Одета Николетти и Луиджи Бенедетти) и декорации (художники Мауро Карози и Чинция Ло Фацио), хороший профессиональный уровень труппы, ее умение работать с «чужими» солистами радуют. Он не перестает удивлять: зачем провинциальной труппе строить свой репертуар на наследии английского балета? Подобного уровня отечественные балеты середины XX века давно объявлены «нафталином и старьем».

Балет Марибора, напротив, приблизил к самым последним новинкам, представив балет «Пер Пюнт» на музыку Эдварда Грига в постановке своего худрука Эдварда Клюга (его «Весну священную» Dance Open показал три года назад). Заглавную партию хореограф доверил Денису Матвиенко, что внесло свою лепту в успех. Главным же фактором, позволяющим считать балет значимым явлением, стала концепция Клюга. Хореограф не боится серьезных тем о месте человека на Земле, о его долге и ответственности перед людьми, любимой женщиной, самим собой. Более того, Клюг не стесняется быть пафосным, порой нелепым, смешным, непонятным; он рискует отказаться от сложной танцевальной техники, заменив ее пантомимой или выразительным сценическим движением. В результате его герои (включая фантастических персонажей) обладают живыми характерами, способны заинтересовать и тронуть зрителей. В этом, вероятно, самая сильная сторона таланта хореографа.

По традиции Dance Open завершился гала-концертом звезд



Сцена из балета «Синяя борода».  
Фото Стаса ЛЕВШИНА

мирового балета, по результатам которого проходит кульминация фестиваля — вручение призов в Мраморном зале Этнографического музея. В состав жюри 15-го Dance Open под председательством Ханса ван Манена вошли известные личности: Борис Эйфман, Эдвард Клюг, Александр Экман, Алексей Мирошниченко, Юрий Фатеев, Тед Брандсен, Вячеслав Самодуров, Манюэль Легри, Кристиан Шпук, Ирина Черномурова. Призы — хрустальные слепки с ног Анны Павловой — вручались в семи номинациях.

В номинации «Ms. виртуозность» победила Яна Саленко, прима-балерина Берлинского балета. Титулом «Mг. виртуозность» наградили Мэтью Голдинга из Королевского балета Великобритании, вызвавшего живой интерес в картине «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст» внушительной массой тела.

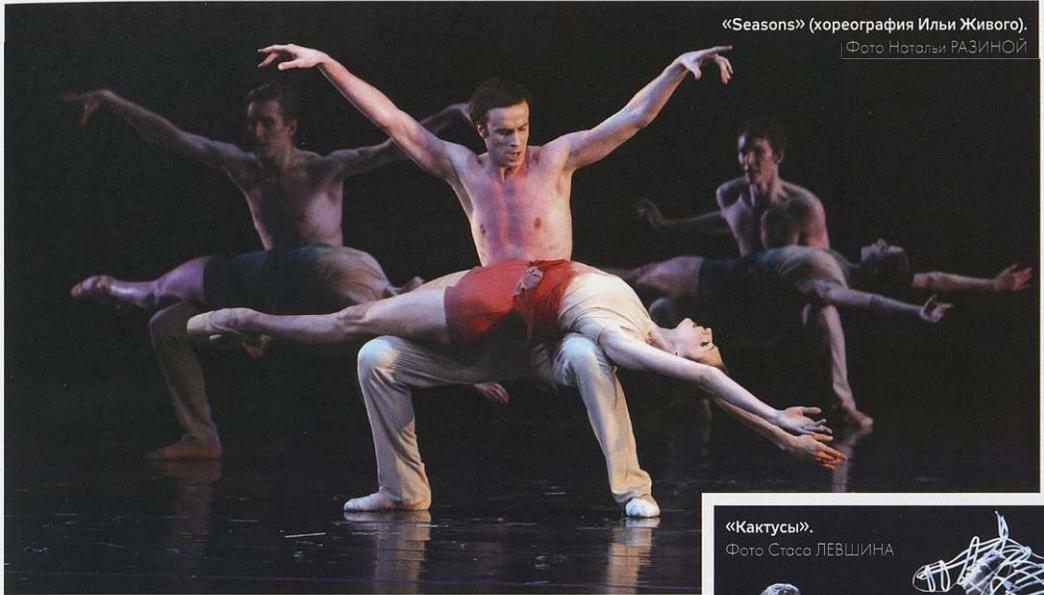
Призы за выразительность получили ведущие солисты Национального балета Нидерландов. Прима труппы Анна Цыганкова, имеющая Гран-при Dance Open 2014 года, на сей раз стала «Ms. выразительность» так оценили ее страстные призывы в дуэте из балета «Мата Хари» Тарика О Ригана в хореографии Тед Брандсена. «Mг. выразительность» объявлен обязательный Реми Вортмейер за соло из балета «Пять танго» Ханса ван Манена на музыку Астора Пьяццолли.

Лучший дуэт Алисия Амастриан и Джейсон Райли, солисты из Балета Штутгарта, исполнившие номер Punk Love на музыку Стефана Боэма в хореографии Эрика Готье. Пара хрустальных ног в качестве Гран-при досталась представительнице Большого театра Ольге Смирновой и Семену Чудину за pas de deux из балета «Марко Спада».

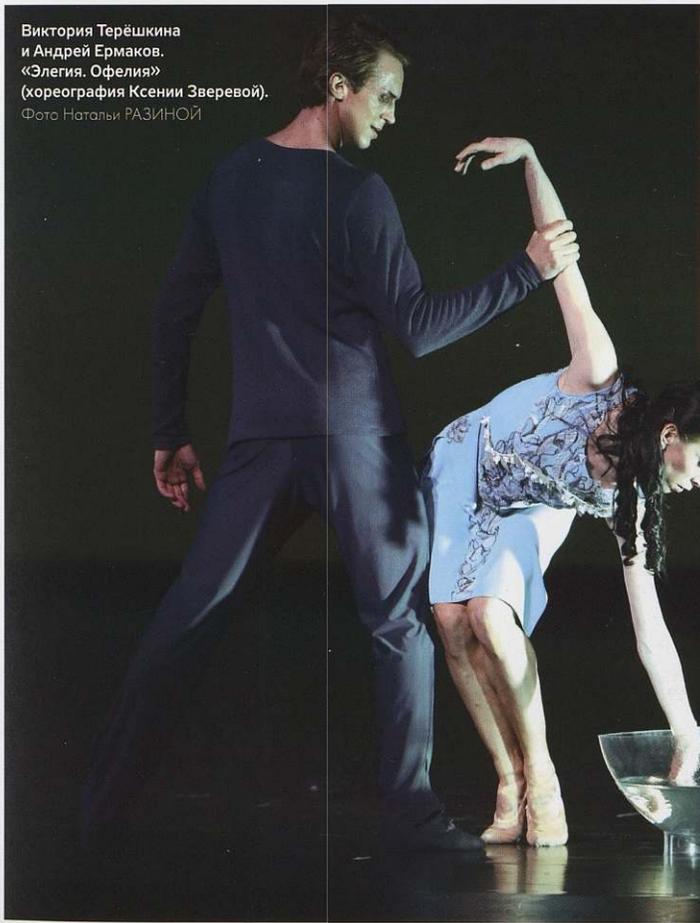
Приз зрительских симпатий публика определила своим голосованием после гала. Фаворитом стал хударук Венского государственного балета Манюэль Легри. В недавнем прошлом эту роль Парижской оперы, Легри больше не танцует, но прибыв на Dance Open в статусе специального гостя, сделал исключение и вышел на сцену во фрагменте из балета «Летучая мышь» Ролана Пети на музыку Иоганна Штрауса. Артист не утратил хорошей профессиональной формы, а его эlegantность, аристократический шик были неподражаемы. Кроме того, зрители с удовольствием увидели, что его партнерша Мария Яковлева, выпускница Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой, ученица Людмилы Ковалёвой, принятая в труппу Мариинского театра, но не пригласившая там, сделала достойную карьеру за рубежом.

Апрельские фестивали, при неоднозначной оценке их отдельных составляющих, на месяц всколыхнули балетный мир города. Грядущий фестиваль «Звезды белых ночей» ярких событий не обещает. Похоже, что петербургские балетоманы погрузятся в «спячку» до следующей весны. ♦

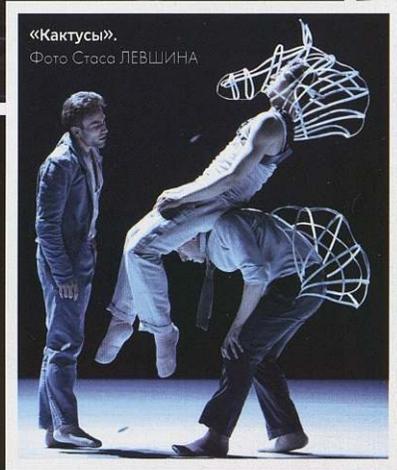
Лариса АБЫЗОВА



«Seasons» (хореография Ильи Живого).  
Фото Натальи РАЗИНОЙ



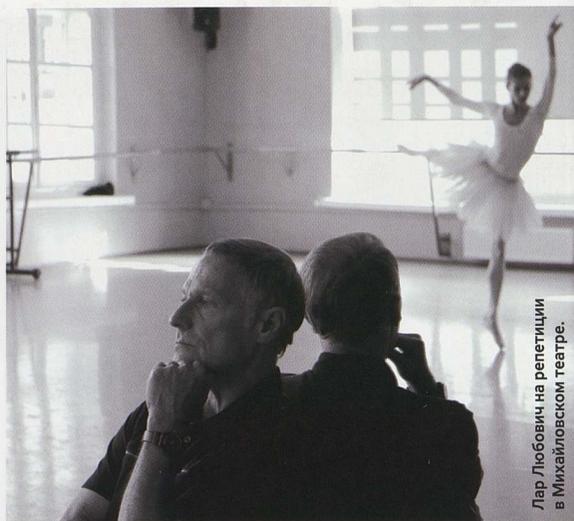
Виктория Терёшкина  
и Андрей Ермаков.  
«Элегия. Офелия»  
(хореография Ксении Зверевой).  
Фото Натальи РАЗИНОЙ



«Кактусы».  
Фото Стаса ЛЕВШИНА

# Спасти В наводнении

Дню рождения Санкт-Петербурга (27 мая) Михайловский театр посвящает премьеру балета «Люблю тебя, Петра творенье...». Американский хореограф с полувековым стажем Лар Любович, вдохновленный поэмой Пушкина «Медный всадник», впервые работает в России. Лауреат «Бенуа де ла данс», создавший более 100 спектаклей в театрах по всему миру, рассказывает об идеях, которые он вложил в постановку.



Лар Любович на репетиции в Михайловском театре.

– «Люблю тебя, Петра творенье...» – немного странное название для балета, Вам не кажется? Это строчка из поэмы «Медный всадник». О чем балет – о наводнении?

– Это балет о человеке – в самом широком смысле слова. О том, как маленький человек сталкивается с чем-то очень большим. Теперь это происходит повсюду. Мы все маленькие человечки, и вокруг нас большой и сложный мир. Так что, в конечном итоге, это балет обо всех нас.

– Что Вы подразумеваете под «чем-то очень большим»?

– В балете, поскольку там нет слов, мы прибегаем к помощи метафор. Там есть что-то настолько большое, что не поддается контролю. В балете мы используем картинку, чтобы вызвать нужную эмоцию. В нашем случае – страх маленького человека, который окружен гигантскими явлениями, на которого давит огромная сила. Там есть момент о тирании, но в виде метафоры. Мой балет не о Медном всаднике, он о Пушкине. Пушкин пишет «Медного всадника», и строчки его поэмы оживают прямо на сцене. Он думает о наводнении, он думает о Евгении, и в этот момент его герой оживает. Так что этот балет о Пушкине как художнике.

– Но всё-таки противостояние маленького человека и всемогущего тирана есть?

– Раньше все думали, что это только русская проблема, но теперь ясно, что это проблема интернациональная. Мы все чувствуем себя беспомощными в момент, когда в мире происходит то, что мы не можем контролировать. Так что мы все сейчас пытаемся спастись в этом наводнении. Я художник, и наверное, не должен говорить о политике, это не моя тема. Но сейчас люди проходят через нечто очень похожее везде, в том числе в Америке. Мы не можем контролировать то, что происходит вокруг нас, и чувствуем себя беспомощными.

– Искусство помогает преодолеть чувство беспомощности?

– Искусство вдохновляет людей, наводит на размышления, помогает воспрянуть духом. Искусство дает пример того, что есть более высокие материи. Без искусства осталось бы только наводнение, которое всех нас куда-то смывает.

– Задумывая этот балет, Вы изучали русскую историю?

– Я изучал жизнь Пушкина, кем он был, когда писал поэму, каковы были его отношения с императорским двором. Пушкин очень хорошо понимал, что он не был свободным, а художник обязательно должен быть свободен. Но Пушкин таковым не был, и он не видел свободных людей вокруг себя. Через поэму он показал, каким беспомощным может быть человек в этом

«потоке наводнения». И это, как мы знаем, навлекло на него неприятности.

– Как художник Вы чувствуете связь с Пушкиным?

– Да, я понимаю ход его мыслей, я ведь тоже поэт, но только поэт не слова, а движения. Меня вдохновляют музыка и танцовщики. Я догадываюсь, что вы, возможно, хотели бы услышать, что меня вдохновляет Пушкин и что я хочу, чтобы русским этот балет понравился. Но мне уже 73 года, я просто перестал думать о таких вещах, я просто хочу создавать танец, в силу которого верю.

– Балет по мотивам поэмы «Медный всадник» на музыку Глиэра уже есть. А для своей постановки Вы берете музыку того же композитора, но другую. Почему?

– Потому что я создал оригинальное произведение искусства. Почему я должен использовать то, что уже сделал кто-то другой? Это уже было. Не думаю, что мне надо это повторять. Я делаю что-то совсем новое, новым должно быть всё: музыка, хореография, идея.

– Вы работаете в Петербурге уже несколько недель. Изменился ли за это время замысел балета? Оказал ли город на Вас влияние?

– Большое влияние оказали танцовщики Михайловского театра. Ведь я создал балет специально под людей, с которыми работаю, под их возможности. Здесь я нашел выдающихся танцовщиков, они просто потрясающие.

– Про русских танцовщиков говорят, что они лучшие в мире...

– Да, правда, они лучшие.

– А в чем разница, если, например, сравнить русских танцовщиков и американских?

– В широком смысле разницы нет. Потому что танцовщики – это одна нация, все в мире танца разговаривают на одном языке, и каждый предан идее танца. Не русский, не американский, не французский – это мир танца и каждый является его частью. Но с точки зрения техники русские более продвинутые, физические нагрузки во время репетиции больше, в Америке репетиции щадящие. Впечатляет интенсивность, с которой работают русские артисты, они полностью отдадут себя своему делу. Они работают весь день, вечером выступают, а утром снова приходят и начинают работать. ♦

Интервью предоставлено пресс-службой Михайловского театра.

Журнал «Балет» благодарит за предоставленные публикации интервью и фотографии.

# Победители Российской национальной театральной премии и фестиваля «ЗОЛОТАЯ МАСКА»

## БАЛЕТ/ СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ:

**Лучший спектакль (балет):** «Герой нашего времени», Большой театр, Москва

**Лучший спектакль (современный танец):**

«Кафе Идиот», Театр «Балет Москва», Москва

**Лучшая работа балетмейстера/хореографа:**

Даглас ЛИ – «Когда падал снег», Театр оперы и балета имени П.И.Чайковского, Пермь

**Лучшая работа дирижера:**

Юрий КОЧНЕВ – «Стальной скак», Театр оперы и балета, Саратов

**Лучшая женская роль:**

Любовь АНДРЕЕВА (Николь Уоррен) – «Up&Down», Театр балета Бориса Эйфмана, Санкт-Петербург

**Лучшая мужская роль:**

Олег ГАБЫШЕВ (Дик Дайвер) – «Up&Down», Театр балета Бориса Эйфмана, Санкт-Петербург



Екатерина Шипулина – Уддина и Артём Овчаренко – Печорин. «Герой нашего времени».

Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр, Россия)



## ЗВЕЗДА БАЛЕТА

*Денис Матвиенко*

*отметит юбилей  
премьерным спектаклем*

Легенда мировой балетной сцены Денис Матвиенко отметит сценический юбилей двумя спектаклями в театре имени Моссовета. 30 июня и 1 июля будут показаны два одноактных спектакля – Radio & Juliet и Stabat Mater, созданные под руководством прославленного хореографа Эдварда Клюга. Первый спектакль, положенный на песни культовых британских рокеров Radiohead, с успехом был презентован в Москве в 2012 году. Второй балет, созданный на музыку Джованни Баттиста Перголези, будет показан в России впервые.





Сцены из балета «Stabat Mater».

**Б**алет Radio & Juliet с аншлагом идет по всему миру, объединяя извечную историю любви с современной музыкальной и хореографической трактовкой. В постановке звучат 11 песен Radiohead с альбомов The Bends, OK Computer и Kid A. В отличие от классических адаптаций пьесы «Ромео и Джульетта», Эдвард Клюг предлагает не следование классическому либретто, а погружение в эмоциональный мир, созданный Шекспиром, современной пластикой и музыкой Radiohead.

«Я не собирался пересказывать знаменитую историю любви, а лишь предложил зрителям посмотреть на нее с другой точки зрения, – рассказывает Клюг. – Важный момент в истории: Джульетта убивает себя, проснувшись рядом с мертвым Ромео. В моем прочтении она не убивает себя, потому что уже мертва, лишившись любви. Поэтому моя Джульетта с этого момента и до начала истории – одинокая женщина, которая возвращается к началу своей любви».

Балет Stabat Mater, также созданный Эдвардом Клюгом на музыку католического гимна Джованни Баттиста Перголези, является логическим продолжением Radio & Juliet. Текст Stabat Mater состоит из двух частей и принадлежит перу Якопоне да Тоди. Первая часть рассказывает о страданиях Девы Марии во время распятия Иисуса Христа; вторая – о мольбах грешника даровать ему рай после смерти. Однако, в балете Клюга вы не найдете буквального отображения стихов Тоди. Этот текст – лишь фон для авторского необычайно яркого монохромного полотна:

«Я спросил себя: что имел в виду Перголези? Почему страдание он передает при помощи жизнеутверждающей музыки? Для себя я понял это так: *ergo Stabat Mater* – не про боль и страдания, а про надежду», – утверждает хореограф.

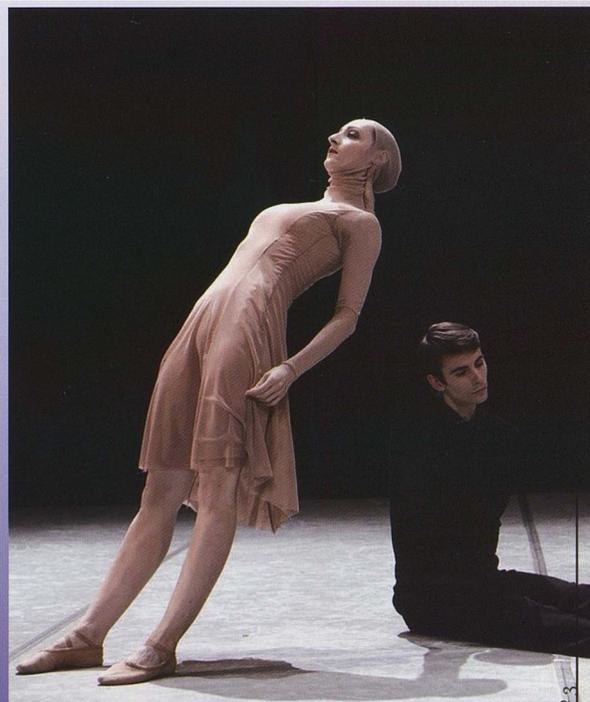
Премьерный спектакль пройдет в оба дня. Все ведущие мужские партии балета Stabat Mater исполнит Денис Матвиенко, благодаря этому на сцене появится «сквозной» персонаж, который на глазах у зрителей проживет собирательную жизнь персонажей, существующую вне времени и пространства.

Денис Матвиенко – артист балета, один из лучших танцовщиков современности. Участник проекта «Короли Танца», премьер Мариинского театра, приглашенный солист Metropolitan Opera, Большого театра, театра La Scala, Нового национального театра Токио, Grand Opéra в Париже. Единственный в мире владелиц

четырёх Гран-при международных конкурсов артистов балета. Обладатель Приза Вацлава Нижинского, премии «Душа Танца» в номинации «Звезда».

В июне 2016 года возглавил балетную труппу Новосибирского государственного театра оперы и балета (НГАТОиБ), сменив на этом посту Игоря Зеленского.

*Текст и фото предоставлены пресс-службой Дениса Матвиенко*



# Мечта и действительность СОЗДАЮТ ИСКУССТВО



Сцена из балета «Пиарф»  
(хореография  
Константина  
Уральского,  
Астрахань).

Есть в Якутии поэтический образ птицы – стерх, прилетающий, чтобы принести счастье. И так назван фестиваль балетного искусства в Якутии. Фестиваль, получивший за годы жизни признание зрителей и мировое звучание. Но редко появлялась эта мечта – фестиваль проводится раз в два года. Видимо, этого для любящего искусство танца города стало мало. И руководители театра решили отметить юбилей своего крупнейшего хореографа, как считается, первого профессионального балетмейстера Алексея Попова новым фестивалем Sakha dance festival («Данс-фестиваль Саха»). Он состоялся в конце прошлого года.

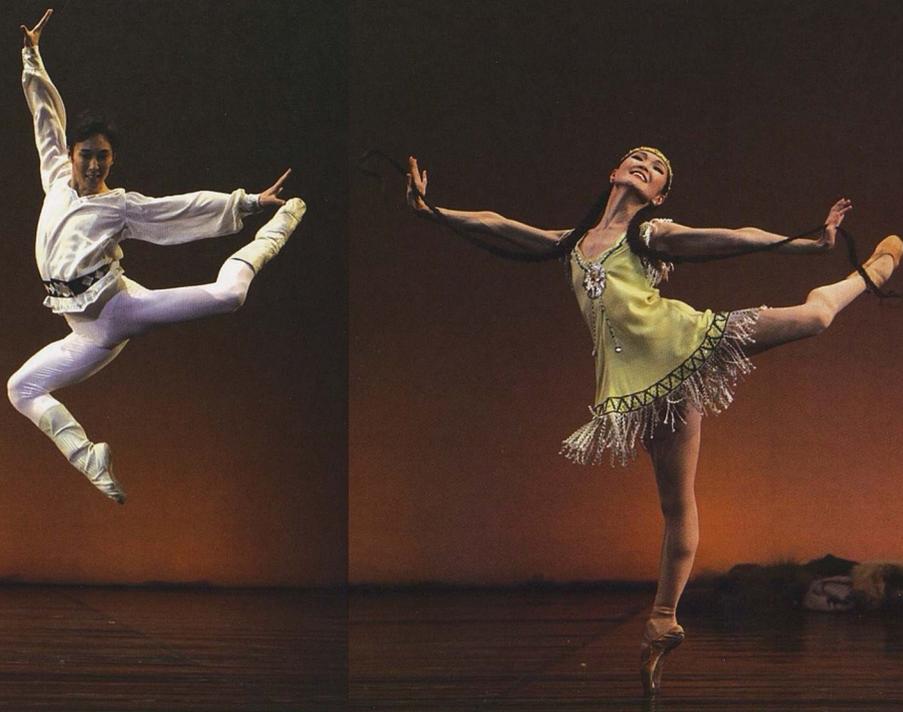
**С**охраняя преемственность двух хореографических форумов, фестиваль начался с балета «Баядерка».

Само наличие этого спектакля в репертуаре театра – свидетельство сегодняшнего уровня балета республики.

По фестивальной традиции ведущие партии в спектакле исполняют артисты-гости.



Джан Йисян. «Внешность обманчива...»  
(Пекин, Китай).

Юлия Мярина и Сарыял Афанасьев. «О, Солнце!»  
(хореография Алексея Попова, Якутск).

Приглашенный из Санкт-Петербурга молодой звездный артист Кимин Ким, конечно, придал всему спектаклю премьерный тонус и задал уровень новому фестивалю. За этим последовали спектакли и миниатюры Алексея Попова – и идущие в репертуаре театра, и специально восстановленные новым поколением артистов. Они внесли и в балет «Золушка», и в «Кармен-сюиту», и в «Вальпургиеву ночь» сегодняшнее звучание и право на жизнь в современном репертуаре театра. Назовем имена этих артистов: Юлия Мярина, Сарыял Афанасьев, Екатерина Тайшина, Михаил Дмитриев, Надежда Корякина, Леонид Попов, Тимофей Федотов и весь состав помолодевшей труппы театра.

А также тех, кто являются носителями этих спектаклей, бережно их сохраняют и трепетно передают молодежи театра: Наталья Христофорова, Ирина Пудова, Игорь Мясоедов, Надежда Баллыева. И конечно, Ирина Борисова – инициатор проекта, бережно хранящая память о творчестве.

Едва ли не главной задачей фестиваля, заявленной организаторами, является современное хореографическое искусство. Вечер, посвященный этой теме, включал выступление и хозяев, и гостей в композициях разных хореографов нового времени.

В качестве гостей на фестиваль приехали артисты балета из Китая и Кореи, Беларуси и Литвы, Саратова и Астрахани и, конечно, из Москвы и Санкт-Петербурга.

Успех вечера «Лики современной хореографии» и гала-концерта, закрывавшего фестиваль, у зрителей показал готовность публики Якутска воспринимать непростое по концепции и новое по эстетике искусство хореографов и артистов XXI века. А значит, Sakha dance festival на верном пути, и его, как и «Стерх», ждет долгая жизнь на земле, где мечта и действительность создают искусство. ♦

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Фото Александра НАЗАРОВА

Кристина Гуджюнайте  
и Геннадий Жуковский  
(Вильнюс, Литва).Адажио из балета «Тристан и Изольда»  
(хореография Кшиштофа Пастора).

# Семантика песенно-плясового и игрового фольклора татар-мишар

## Semantics song and dance and games of the folklore of the Tatars-misar

### Коротко об авторе

Умеров Давлят Исмагилович – ведущий научный сотрудник Республиканского центра развития традиционной культуры Республики Татарстан, аспирант-соискатель Казанского государственного института культуры, руководитель образцового детского ансамбля танца «Мирас» («Наследие»). По результатам фольклорных экспедиций Д.И.Умеров пишет доклады, которые публикуются в различных научных журналах. Давлят Исмагилович постоянно обменивается опытом своей работы: дает мастер-классы, консультации, участвует в конкурсах в качестве члена жюри, проводит лекции для слушателей Института дополнительного педагогического образования. За хорошие показатели в работе неоднократно был отмечен грамотами и дипломами. В РЦРК выпустил DVD-диски: Урок №1 учебный фильм «Уроки татарского танца». Урок №2. «Танцы татар-мишар» и CD-диск «Обрядовая музыка астраханских татар». Урок №3 «Танец татар крышан».

В 2011 году выиграл грант Российского государственного научного фонда на публикацию книги «Танцевальный фольклор татар Нижнего и Среднего Поволжья». В 2012 году опубликованы несколько статей в различных научных журналах и выпущена книга «Татарские этнические танцы. Сборник этнических танцев и плясок татар Среднего и Нижнего Поволжья. Казань: Ихлас», 2012. 168 стр. с илл.  
E-mail: dawlat@bk.ru

### Краткая аннотация на статью

Наше исследование строилось на материалах собственных фольклорных экспедиций, в ходе которых мы использовали систему записи, предложенную С.С.Лисициан, кинетографию. Мы рассмотрели обрядовый и повседневный танцевальный фольклор татар-мишар, проследили взаимные влияния и заимствования, выявили характерные черты. Мы обнаружили, что многие танцевальные формы перекликаются – это хоровод, использование такмаков, специфические ритмо-шумовые эффекты, топот ног и т.п. Однако каждая этническая группа имеет и свои особенности плясовой культуры, которые сохраняются и передаются из поколения в поколение, обеспечивая тем самым культурную преемственность этнической идентификации. Впервые нами введен в научный обиход обширный ранее не известный материал в многоаспектной интерпретации, который также может быть использован на сцене в практике профессиональных и самодеятельных коллективов.

### Ключевые слова:

песенно-плясовые игры, хороводы, фольклор, полевая экспедиция, описательная методика, кинетография, трансформация, коммуникация.

### About the author

Umerov Dawlat Ismagilovich leading researcher at the national centre for the development of traditional culture of the Republic of Tatarstan, postgraduate student-postgraduate, Kazan state Institute of culture, head of children's exemplary dance ensemble "Miras" (Heritage). The results of folkloric expeditions D.I.Umerov wrote reports, which are published in various scientific journals. Dawlat Ismagilovich a constant exchange of experience of its work by giving master-classes, consultations, participates in competitions as a jury, conducting lectures for students of the Pedagogical Institute Additional Education. A good performance in the work was repeatedly awarded with certificates and diplomas. In RCRD released DVDs: Lesson №1 educational film "Lessons of the Tatar dance". Lesson №2. "Dance of the Tartars-mesar". The release of the CD "Ceremonial music of the Astrakhan Tatars." Lesson №3 "The dance of the Tatars Kryshashens".

In 2011 won a grant of the Russian state scientific Fund on the publication of the book "The Dance folklore of the Tatars of the Lower and Middle Volga region". In 2012 published several articles in various scientific journals, and published the book "Tatar ethnic dances. The collection of ethnic dances and dances of Tatars of the Middle and Lower Volga region. Kazan: Ихлас, 2012. – 168 p. (with illustration).  
E-mail: dawlat@bk.ru

### Summary of article

Our study was based on the materials of their own folklore expeditions, during which we used recording system proposed by S.S.Lisician, kinetography. We have considered the ceremonial and everyday folk dance three ethnic groups Astrakhan Tatars, followed the mutual influence and borrowings, found characteristics. We found that many dance forms in common – a dance, the use Takmakov specific rhythm-sound effects, stamping of feet, etc. However, each ethnic group has its own particular dance-culture which preserved and transmitted from generation to generation, thus ensuring cultural continuity of ethnic identification.

For the first time we have entered into scientific use the vast previously unknown material in the multidimensional interpretation, which can also be used on stage in the practice of professional and amateur groups.

### Key words:

song-and-dance-games, dances, folklore, field expedition, narrative technique kinetography, transformation, communication.

П риступая к исследованию танцевального фольклора южно-волжских татар-мишарей, необходимо напомнить, что эта этническая группа имеет тесные связи с соседними регионами расселения, из чего могло не сказаться на танцевальной культуре. Изначально мишари (по названию Мещера) были переселенцами,<sup>1</sup> внутри эта этническая группа также неоднородна. В книге «Татары» Р.К.Уразманова, С.В.Чешко приводят общую схему татарской этнической общности, где татары-мишари определяются как субэтнос этнотерриториальной группы волго-уральских татар. Внутри субэтнота татары-мишари подразделяются на этнографические группы: северная, южная, лямбирская, приуральская.<sup>2</sup> В работе «Татары Среднего Поволжья и

Приуралья» авторы называют татар-мишарей хвалынскими: «...Ряд поселений их находятся в бывшем Хвалынском уезде Саратовской губернии чересполосно с чувашами и мордвой (также оторванными от основных мест жительства своего народа) и в окружении основного русского населения. Эта подгруппа поселилась здесь относительно поздно, в конце XVII – начале XVIII века. Говор у них чокаяющий, хотя звук «ч» выделяется не так сильно, как у мишарей окской группы».<sup>3</sup>

Южнее хвалынских мишарей в правобережье Волги также можно обнаружить небольшие вкрапления сельских татар-мишарей. В бывших Вольском и Петровском (Базарный Карабулак) уездах Саратовской губернии, а также на севере Астраханской

губернии (Красный яр, ныне Волгоградской области). Эти небольшие группы татар изучены слабо и неясно, откуда и когда они сюда переселились.<sup>4</sup> Предположительно, что татары-мишари Астраханской и Саратовской областей – это одна и та же этнографическая группа татар-мишарей, о чем говорит и близость фольклорных танцев.

Сведения о плясках татар-мишарей мы находим в работе С.Г.Рыбакова,<sup>5</sup> некоторые аспекты танцевальной культуры мишарей освещались в трудах первого татарского балетмейстера и исследователя Г.Х.Тагирова,<sup>6</sup> ученого-фольклориста и балетмейстера К.М.Бикбулатова,<sup>7</sup> исследователя фольклора Э.Р.Каюмовой.<sup>8</sup> Впервые попытка проанализировать и классифицировать традиционные пляски татар-мишарей была предпринята именно К.М.Бикбулатовым: «Районы расселения татар-мишарей представляют значительный интерес, – пишет Бикбулатов, – поскольку в них наблюдается пестрота населения и своеобразие исторических условий его формирования. Так, например, русские, мордва, марийцы, чуваш и татары-мишари в течение длительного времени живут здесь рядом друг с другом, нередко чересполосно. Поэтому, естественно, в танцах татар-мишарей проявляются специфические особенности в отличие от других этнографических групп татар».<sup>9</sup>

К.М.Бикбулатов описывает около 40 хороводов, хороводных танцев и танцевальных игр. Но наши записи не повторяют, а скорее дополняют список Бикбулатова. В ходе фольклорной экспедиции мы записали более 10 песенно-плясовых игр и множество движений татар данной этно-территориальной группы, кроме того, мы смогли записать тексты песен для игр и речитативные выкрики (такмак) на татарском языке диалекта татар-мишарей южной волго-уральской этнотерриториальной группы.

При записи песенно-плясового и игрового фольклора необходимо учитывать все нюансы, которые могут возникнуть в ходе исследования локальных особенностей фольклорных танцев татар-мишарей. «Существующие памятники искусства движения – это рисунки, скульптура, описательная литература, фольклорная, художественная и историческая, записанные музыкальные сопровождения – памятники, созданные в большинстве случаев не в целях сохранения произведений искусства движения. Они лишь разрозненно, эскизно, неполно говорят о движениях, об игре, о процессиях, о позах какой-либо пляски...».<sup>10</sup> Поэтому в анализе фольклорных плясок мы попытались реконструировать историю происхождения обрядового танца путем изучения различных памятных истории танца. Помимо собственно танца мы обращали внимание на орнаментальные вышивки фартуков, костюмов и различных предметов обихода, тексты песен и такмаков и т.п. Все эти артефакты способны сказать многое об истории развития фольклорной пляски татар-мишарей.

Множество обрядовых песен и танцев на сегодняшний день забыты и безвозвратно утеряны. Однако в экспедиционных исследованиях еще возможно найти людей, которых хранят традиции. Благодаря собранным сведениям стали более ясны бытовые и религиозные воззрения мишарей.

Так, по рассказам информаторов Фатихи Садыковны Тугушевой (1955 г.р.) и Гольжихан Юсуповны Акчуриной (1949 г.р.), девушки танцевали отдельно от парней, т.е. играли там, где их никто не видит. Раздельное времяпрепровождение мужчин и женщин, как предполагается, связано с запретом мусульманского духовенства на увеселительные массовые мероприятия. Речь идет о периоде борьбы с язычеством, из-за чего были утрачены многие обрядовые пляски. Но всё же несмотря на запрет многие коллективные пляски и игры продолжали существовать и в быту носили уже иной, развлекательный характер, нежели магический, который лежал в основе танцевального фольклора.

В ходе экспедиции мы смогли записать большое количество песенно-плясовых игр и обрядов, а также записать и изучить

песенно-плясовые игры и протяжные песни в обрядовом комплексе «джием». Эти обрядовые песенно-плясовые игры бытовали у нижеволжских татар-мишарей вплоть до 60–70-х годов XX века.

В результате нашего исследования выявлено, что основными видами фольклорных плясок татар-мишарей были песенно-плясовые хороводы и подвижные игры. В композиционном отношении большинство танцев имеют форму круга, характерную для хороводов «Түгәрәк уен». «Круговое движение в танцах у татар-мишарей, – пишет К.М.Бикбулатов – равно как и у казанских татар,<sup>11</sup> крашен,<sup>12</sup> сибирских<sup>13</sup> и приуральских татар,<sup>14</sup> вероятно, связано с культом солнца. Движение танцующих исполнителей по кругу носило магический характер и выражало стремление повлиять на солнце и ускорить приход весны».<sup>15</sup> Песенно-плясовые игры с трехшагом и распевом песен по кругу существуют в фольклоре многих тюркоязычных народов и не только. В русском фольклоре они называются «игровым хороводом».

По мнению А.С.Фомина, игровые хороводы являлись частью религиозных языческих обрядов, где основным смыслом было поклонение божествам, загадочным силам, которые в итоге олицетворялись в самой природе. «В Древнем Египте, Ассирии, Вавилоне, Индии примерно 6000 лет назад приносились жертвы богам и в их честь исполнялись хороводные пляски вокруг жертвенника... Синкретизм хоровода способствовал выражению основных мотивов просьбы через позу, ритм, жест, композицию хоровода, слово, напев, ритуальные предметы. Их устойчивые канонизированные формы определяли семантику народной и национальной культуры».<sup>16</sup> С ним согласна и С.С.Лисицян: «Построение в круг – в хоровод – считалось в старину наделенным магической силой – оберегом от проникновения злых духов».<sup>17</sup> Со временем обрядовые хороводные игры трансформировались, утратили свою сакральную составляющую и превратились в молодежные песенно-плясовые игры.

Хороводные пляски включают в себя песню, движение простыми шагами по кругу, а также элементы плясовых движений. В хороводных плясках татар-мишарей под аккомпанемент песни совершается движение по замкнутому кругу, внутри которого или показывают действие или исполняют пляску со сменной партнершей.

Многие информаторы сегодня не могут объяснить разные виды сцепления рук в песенно-плясовых играх татар-мишарей. Как правило, при показе какой-либо песенно-плясовой или коллективной игры информаторы не придают особого значения целому ряду моментов:

- как движется круг, по часовой или против часовой стрелки;
- как сцеплены руки, за кисти или за пальцы, мизинцами, ладонью к ладони, положенными на плечи кистями рук и т.п.;
- согнуты ли локти или выпрямлены, и под каким углом, если согнуты;
- какая рука, правая или левая, кладется поверх руки соседа;
- опущены ли руки или подняты, и на каком уровне высоты (по отношению к тору и голове) должны находиться локти и кисти рук и куда должны быть направлены – вбок, вперед, вверх, вниз или косо по промежуточному направлению;
- где приходятся локти и кисти рук пляшущих – в промежутках ли между плечами соседей, между талиями, бедрами, на определенном уровне перед своим торсом или перед торсом соседа, на уровне бедра, живота, груди, плеч, выше плеч, головы, за спиной соседа, на его поясе и т.д.;
- как качаются руки – по вертикали, по горизонтали; диапазон качания, ритм его, соотношение с движениями других частей тела, в особенности с перегибами и выпрямлениями колен, и переступанием;
- соединен ли круг или это змейка;
- на каком расстоянии должны находиться участники игры друг от друга;
- повёрнут ли весь корпус по ходу движения или нужно двигаться боком;

Все эти вопросы, тем не менее, представляются важными для исследователя при определении семантики пляски.

В хороводных плясках татар-мишарей, когда держатся за руки и круг замкнут, это означает, что совершается какое-то доброе колдовство, это обережная позиция. По мнению С.С.Лисициан, если круг разомкнут – значит, в круг могут войти злые чары. Но в песенно-плясовых играх татар встречаются также орнаментальные хороводы, в которых идет движение змейкой или спиралью, и в данном случае это совсем не означает разомкнутого круга, в котором совершается злое колдовство. В данном случае движение змейкой или спиралью, возможно, имитирует движение природных энергий ветра или воды, важных в обрядовых плясках. Движение же за руки всегда есть единение, причем на основе доверия и открытости, в данном случае работает дихотомия сознания «свой – чужой», хоровод включает «своих», отделяя от круга «чужих».

Рука к руке, ладонь в ладони, руки в воротцах или на уровне плеч – все эти жесты в танце имеют символическое значение равенства. В плясках татар-мишарей, как правило, в хороводах участвуют только девушки, да и в парных плясках юношам не разрешается брать девушку за руку, также, в отличие от средневожжских татар, астраханские татары не танцуют, взявшись под руку.

В плясках татар-мишарей мы зафиксировали различные сценические ритуалы в парных и коллективных песенно-плясовых играх и танцах:

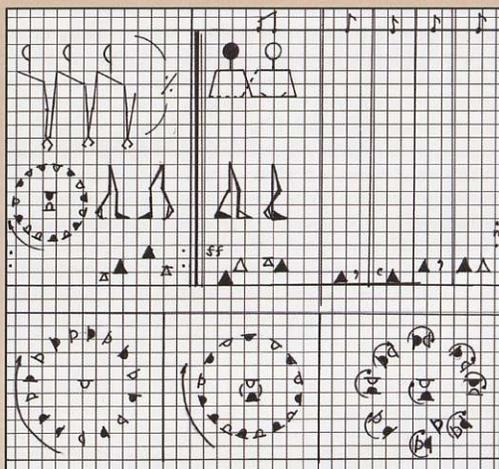
- под руку, правыми или левыми руками, стоя друг против друга, зацепиться кистями под руку;
- так же, как и впередицуем сцеплении, зацепиться под руку и свободными руками взять в замок сцепленные руки в паре;
- зацепившись правыми руками под руки, расположить кисти рук под лопатку партнера и при этом еще немного откинуть корпус от центра;
- юноша берет левую руку девушки в свою левую руку, правую руку кладет на талию девушке, у девушки свободная рука может держать подол платья или кончик фартука;
- аналогичен с третьим видом, но свободная рука юноши заводится на затылок, как бы придерживая тубейку.

Помимо этой информации о старинном плясовом обряде, других обрядовых плясок в ходе наших экспедиционных исследований нам зафиксировать не удалось. Однако было записано и проанализировано большое количество песенно-плясовых игр татар-мишарей, расселившихся в различных районах Поволжья. Не будем приводить здесь все пляски, среди которых есть коллективные (исполняемые на песенно-плясовых играх), сольные (женский, мужской) и парные. Остановимся на наиболее характерных коллективных плясках, в которых прослеживается историческая традиция и связь с обрядовыми плясками.

Песенно-плясовая игра «Элирэн-Гелирэн»<sup>18</sup> представляет собой хоровод с меняющимся солистом в центре круга. Все участники, взявшись за руки, движутся по кругу простыми шагами в такт музыке. Музыкальный размер 2/4. Двигаясь шагами на каждый счет, исполняется первый куплет песни, солист стоит на середине.

*Элирэн-гелирэн, эллила элэ лайли. (2 раза).*  
*Ямьле тау арасы, сайрый былбыл баласы. (2 раза).*  
*Ямьле су буе, кошлар сайрый жэй буе. (2 раза).*  
*Перевод: Элирэн-гелирэн, эллила элэ лайли. (2 раза).*  
*Между живописных гор поет птенец соловья. (2 раза)*  
*На живописном берегу птицы поют круглое лето. (2 раза)*

На припеве солист выбирает себе партнершу, и они, взявшись обеими руками за руки, кружатся внутри круга, исполняя тройной притоп. Солистом теперь становится выбранная бывшим солистом партнерша, и хоровод может продолжаться до бесконечности.



В хороводных плясках основной куплет поется всеми участниками протяжно и мелодично в умеренном темпе, соответствующем спокойному движению танцующих, а припевы – коротко и быстро, но на том же мелодическом материале. Смена партнеров-солистов напоминает об обрядовых танцах, в которых таким образом организована коммуникация внутри небольшой группы и подчеркивается равенство танцоров. Солисты меняются – мужчина, затем женщина, что нехарактерно для изначальных традиционных танцев, формировавшихся под влиянием культуры раздельного воспитания, однако традиционные движения и способ коммуникации в танце сохраняют изначальный смысл плясового действия как коммуникации в молодежной среде.

Песенно-плясовая игра «Тактага басып уен»<sup>19</sup> («Игра стоя на досках») или «Зилэйлук». Музыкальный размер 2/4. Наступая полной стопой на каждый счет музыки, держась за руки и исполняя первый куплет песни, все участники двигаются по кругу. Они выстраиваются в колонну. Юноши с одной стороны, девушки с другой стороны начинают запевать первый куплет песни, и последний стоящий юноша берет за руку последнюю стоящую девушку. Далее пара продвигается вперед между колоннами. На 8 тактов исполняют движение «перескок с притопом».

*На «и» – оторвать от пола правую ногу.*

*На «раз» – сделать небольшой перескок и топнуть полной ступней правой ноги.*

*На «и» – топнуть левой ногой рядом с правой ногой.*

*На «два» – топнуть правой ногой рядом с левой ногой.*

*На следующий такт то же самое исполняется с левой ноги.*

Первый куплет:

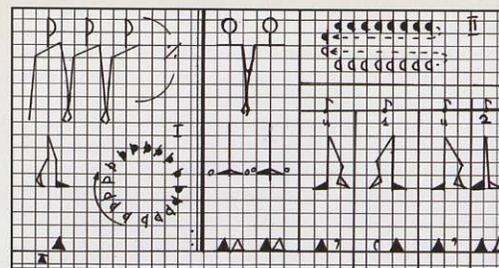
*Син дэ бастың тактага, мин дэ бастым тактага. (2 раза).*

*(Перевод: Ты наступил на доску, я тоже наступила на доску).*

Припев:

*Сығанәңне күргән идем, пожалуйста, мактама. (2 раза).*

*(Видела я твоего возлюбленного, пожалуйста, не хвались).*





# Терпсихора

В объятиях

десятой музы

2016 год объявлен в России Годом кино. И все его почитатели с восторгом чувствуют свое любимое искусство.

**Н**емного истории... Кинематограф в переводе с древнегреческого означает «запись движения». Это поистине гениальное изобретение братьев Люмьер увидело свет во Франции в 1895 году. Во втором десятилетии XX века кинематограф стал уже «великим немой». Затем он приобрел звук, цвет и всевозможные спецэффекты. Но развитие и совершенствование кинематографической техники, как ни парадоксально, привело к определенной утрате актерской выразительности. Этой теме отчасти посвящен фильм Билли Уайлдера «Бульвар Сансет» («Бульвар Заката»), где блистательная Глория Свенсон, вспоминая свое звездное прошлое в немом кино, с презрением говорит создателям звукового фильма: «У нас были лица, а у вас есть только распухшие языки». В 1958 году в Брюсселе мировой критикой были выбраны «12 лучших фильмов всех времен и народов». Вот они:

1. «Нетерпимость». Режиссер Дэвид Уорк Гриффит, 1915. США, (немой).
2. «Броненосец Потёмкин». Сергей Эйзенштейн. 1925. Россия, (немой).
3. «Похитители велосипедов». Витторио де Сика. 1948. Италия, (звуковой).
4. «Алчность». Эрих фон Штрогейм. 1924. США, (немой).
5. «Страсти Жанны д'Арк». Карл Теодор Дрейер. 1928. Дания, (немой).
6. «Великая иллюзия». Жан Ренуар. 1937. Франция, (звуковой).
7. «Земля». Александр Довженко. 1930. Россия, (немой).
8. «Мать». Всеволод Пудовкин. 1926. Россия, (немой).
9. «Золотая лихорадка». Чарльз Чаплин. 1925. США, (немой).
10. «Гражданин Кейн». Орсон Уэллс. 1941. США, (звуковой).
11. «Кабинет доктора Калигари». Роберт Вине. 1920. Германия, (немой).
12. «Последний человек». Фридрих Вильгельм Мурнау. 1924. Германия, (немой).

В результате бурных дискуссий критиков в этом списке оказалось всего три звуковых фильма и девять немых. И ни одного цветного. Об этом стоит поразмышлять. И несмотря на то, что в конце 50-х годов XX столетия был период бурного расцвета кино и почти все ведущие кинематографисты мира уже пришли в свое искусство, многим даже очень знаменитым режиссерам не досталось места в этом почетном списке. А когда уже в наши дни поднимался вопрос о том, каким бы был этот список, если бы он формировался сегодня, то оказалось, что ни один из находящихся в нем шедевров не сдвинулся со своего места. Этот знаменитый перечень возглавляет фильм «Нетерпимость» Дэвида

Уорка Гриффита, который и считается «отцом» мирового кино.

И сегодня кино называют «десятой музы», которая помимо собственной жизни помогает и другим музам остановить мгновение и остаться во времени. В том числе и его величеству Балету. Кинематограф фиксировал спектакли и репетиции, позволяя вникнуть в творческий процесс артистов и хореографов, а подчас и сам становился основным участником творческого процесса при создании оригинальных произведений на темы балетной жизни.

Танец, возникший с незапамятных времен, претерпел долгий путь эволюции и породил бесчисленное многообразие форм. На сегодняшний день ему подвластны абсолютно любые темы, сюжеты и бессюжетные эксперименты. Но в отличие от других искусств он никогда не имел четкой системы записи, и многие его шедевры канули в Лету. Как ни грустно признать, но попытки их возрождения являются, мягко говоря, условными. И даже театры, пытающиеся сохранить свои произведения, нередко жалуются, что с уходом авторов их сочинения со временем претерпевают изменения.

Жаль, что мы никогда не увидим танцы самой Марии Тальони и будем довольствоваться гравюрами и термином «талъонизм». А вот «Умиряющего лебедя» Михаила Фокина в исполнении Анны Павловой кинематограф нам оставил. И даже на плохой пленке видна божественная красота великой балерины и ее чудодейственная одухотворенность, которую невозможно описать словами. Великое спасибо десятой музы, которая теперь неотступно следует за Терпсихорой.

Недавно по телевидению прошел уникальный проект «Большой балет», привлечший внимание любителей балета всего мира. Заставкой к нему была белая пачка – символ балета и пуанты красного цвета, которые бережно надевала балерина... Откуда же эти красные туфельки? Кто знает, может быть, по интуитивной воле художника они пришли из сказки Ганса Христиана Андерсена, этого самого страстного балетомана всех времен и народов, которому недавно исполнилось бы 210 лет. Да, великий сказочник действительно очень любил балет. Подростком он мечтал танцевать и даже поступил в балетную школу Датского королевского театра в Копенгагене. Он участвовал во всех спектаклях, где «амуры, черти, змеи» и в особенности эльфы были его лучшими друзьями. Однако после окончания школы его в театре не оставили, уж очень он был некрасив, худощав и слаб здоровьем. Но он всегда оставался рядом со своим любимым искусством, работая в качестве либреттиста, дружил с Августом Бурновилем. Одну из своих романтических сказок «Красные башмачки» он посвятил балету. Балетные туфельки были символами балетного призвания. Даже если балерина уставала от танцев, то туфельки не давали ей остановиться, пока она не падала.

Спустя век эта сказка легла в основу фильма «Красные башмачки» английских режиссеров Майкла Пауэлла и Эмерика Прессбургера. Время действия фильма, в котором хореограф сочинял одноименный балет «Красные башмачки» было перенесено в эпоху Дягилева, когда балет был непременно связан с Россией. В нем действуют русские персонажи под руководством импресарио Бориса Лермонтова. В роли балерины здесь появляется известная Людмила Черина (Чемерзина) – дочь эмигрировавшего во Францию русского генерала. Истинной достопримечательностью фильма стал сам Леонид Мясин, хореограф дягилевской эпохи. А в эпилоге фильма, когда балерина погибает, на экране крупным планом остаются красные пуанты и поминальная свеча. Служители Терпсихоры уходят, и муза передает туфельки другим.

Леонид Мясин тоже продолжал служить Терпсихоре, а десятая муза зафиксировала его работу. Это были танцы для знаменитой Джини Лоллобриджи в фильме Жана Деланнуа «Собор Парижской Богоматери». Красавица цыганка танцевала на паперти знаменитого собора страстно и виртуозно. Казалось, что ее гибкое тело выпевает в пластике таинственные мелодии, известные только ее бубну, подчеркивающему их ритм звоном колокольчиков. Ее кордебалетом были персонажи двора чудес. И казалось, что в ярких лохмотьях их колыхающихся одеяний отражаются осколки витражей средневекового собора.

Кода Джина приезжала в Россию в 1994 году и участвовала с Валерием Леонтьевым в спектакле «Красавица и Казанова», поставленного режиссером Олегом Аверьяновым на сцене Большого концертного зала «Октябрьский», она с большим восторгом говорила о работе с Леонидом Мясиним и о том, что через его рассказы полюбила русский балет.

Русский балет заставил полюбить зрителей всего мира и другой выходец из России – режиссер Григорий (Грегори) Ротофф. Будучи родом из Самары, Ротов переехал в Одессу, где работал в музыкальном театре. Затем судьба привела его в Америку, в Голливуд. Способный мастер быстро освоился с законами этой жестокой «фабрики грез» и стал успешно работать. В послевоенные годы в России был показан ставший очень популярным его фильм «Мужчины в ее жизни» (в российский прокате «Балерина») с блистательным актерским дуэтом Лореттой Янг и Конрадом Вейтдом. В основу фильма легла ностальгия хореографа Станислава Розинга по императорскому петербургскому балету. В его воспоминаниях парили силуэты Анны Павловой и Тамары Карсавиной. Он тосковал. И вот однажды в цирке он увидел молодую танцовщицу, которая мало что умела, но опытный глаз знатока сразу же оценил ее данные. Розинг стал заниматься с юной балериной и дал ей псевдоним Лина Варсавина, заменив первую букву фамилии Карсавина. Пройдя с большим трудом все испытания, Лина стала замечательной балериной и своеобразной «лебединой песней» немолодого хореографа. Он сочинил для нее замечательную балетную миниатюру «Белая роза», которая стала ее коронным номером. И здесь напрашиваются параллели со знаменитым «Умиравшим лебедем» Фокина, созданным для Павловой, который легендарная балерина танцевала в конце каждого своего выступления во время поездок по всему миру. Этот «Лебедь» остался в мировой балетной памяти и стал символом русского балета. В фильме Григорий Ротоффа белый лебедь символически превратился в белую розу.



# 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

Благодаря кинематографу для истории остались записи многих балетных спектаклей и выдающихся исполнителей. Теперь любой историк балета может сравнивать любые редакции спектаклей и писать свои работы, а руководитель театра выбирать любую версию для постановки на сцене.

Для любителей балета кинематограф запечатлел «Жизель» Адольфа Адана в исполнении Галины Улановой и ее же Джульетту в балете «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева. Именно благодаря кинематографу стал возможен ее продолжительный прогреб с плащом, показавший пылкое и трепетное смятение. Фильмы-концерты запечатлели блистательный дуэт Наталии Дудинской и Константина Сергеева в «Лебедином озере» Петра Чайковского со знаменитыми виртуозными турами балерины по кругу в партии Одиллии, фантастическую пластику Вахтанга Чабукиани в «Баядерке» Людвигу Минкуса и буквально светящуюся Татьяну Вечеслову в балете «Гаянэ» Арама Хачатуряна в постановке Н.Анисимовой. Вечно будет летать перед любителями балета незабываемая Наталия Бессмертная в «Шопениане» Михаила Фокина. И мы можем бесконечно перелистывать историю балета, наслаждаясь танцами Натали Макаровой, Майи Плисецкой, Михаила Барышникова, Рудольфа Нуреева, Владимира Васильева, Никиты Долгушина в разные периоды их творческой деятельности.

Кино и балет взаимно вдохновляли друг друга. Одри Хепберн очаровала всех в роли Лизы Дутитл в фильме «Моя прекрасная леди». Пластика жестая и звучание слова создавали само очарование этого образа. И конечно, это было потому, что Одри Хепберн тоже балерина и в юности много танцевала. Вдохновленный этой темой, Дмитрий Брянцев создал замечательный телефильм «Галатея», где в роли Лизы блистала своим изяществом и уникальным юмором Екатерина Максимова. А как великолепно была Максимова в фильме «Танго», где в хореографии Брянцева она исполнила роль Петра, вызвав в памяти образ знаменитой Франчески Гааль в фильме «Петер». Исполнение Максимова сравнивали с образами Чарли Чаплина.

А фильмы самого Чаплина! Их называли как фильмы-балеты. Сам Чаплин тоже был танцовщиком, получившим образование в Лондонской танцевальной школе. В его насквозь пластичных фильмах есть настоящие шедевры в жанре своеобразной хореографии, играющей на сюжет фильма. Таким великолепным примером может служить сцена в парикмахерской в фильме «Великий диктатор», где во время бритья цирюльник Чаплин исполняет вокруг своего недоумевающего клиента виртуозную пластическую миниатюру на музыку венгерского танца Йоганнеса Брамса.

Очень популярны хореографические кинобиографии. К примеру, можно упомянуть фильм французского режиссера Жана Древиля «Третья молодость», снимавшийся в основном в Петербурге и рассказывающий о жизни и творчестве в России великого хореографа Мариуса Петипа, 200-летие со дня рождения которого будет отмечаться в 2018 году. Жизни и творчеству Анны Павловой посвящен фильм Эмиля Лотяну «Анна Павлова», где главную роль сыграла балерина Галина Беляева, ставшая киноактрисой.

Очень интересно была сыграна Ванессой Редгрейв роль Айседоры Дункан в фильме «Айседора» (режиссер Карел Рейш), где представлены танцы знаменитой танцовщицы, рассуждения о современном танце и страницы жизни, включающие отношения с Сергеем Есениным. Фильмов-биографий в кино достаточно много, и все они безусловно являются частью истории танца.

А вот выдающийся хореограф Боб Фосс, фантастично влюбленный в творчество кинорежиссера Федерико Феллини, снял мюзикл «Милая Чарити» по сценарию фильма Феллини «Ночи Кабирии», где главную роль виртуозно сыграла Ширли Маклейн. Вдохновленный фильмом Феллини «8 ½» об интроспекции во внутрь режиссерского творчества во время создания фильма,

он снял свой знаменитый мюзикл «Вся эта суета» о работе хореографа, где сам сыграл главную роль.

В свою очередь Феллини сам черпал вдохновение в творчестве знаменитых танцовщиков. Его мысли были направлены в эпоху выдающихся танцовщиков Фреда Астера и Джинджер Роджерс. Эта легендарная пара прославилась во многих фильмах-ревю, среди которых такие, как «Цилиндр», «Полет в Рио», «Время свинга». Они до сих пор являются фаворитами у поклонников таланта этих танцовщиков. Фред Астер был любимцем и Джорджа Баланчина, и зоркий глаз обязательно обнаружит в его творчестве штрихи влияния этого феноменального артиста и его изумительной элегантности. Основным костюмом Астера, который называли «второй кожей», состоял из фрака, белой рубашки, белого жилета, черных лакированных туфель и цилиндра. Часто его игра и танец сопровождалась виртуозным жонглированием тростью.

И вот однажды двум итальянским танцовщикам, не имеющим работы, пришло в голову для своего выступления на эстраде взять псевдонимы Джинджер и Фред, и успех не заставил себя ждать. Феллини для своего фильма суммировал все эти истории и тоже назвал его просто «Джинджер и Фред», поручив главные роли Джульетте Мазине и Марчелло Мастроянни. С какой восторженной любовью танцевала там Мазина, и какая глубокая ностальгия чувствовалась во всем облике Мастроянни, который мечтательно произнес сокровенные слова «великий Фред» и тут же, споткнувшись, растянулся на паркете в своем нелепом фраке. Но главным в этом фильме была восторженная любовь к великим артистам – кумирам публики.

Подход к работе в кинематографе и кинематографической стилистике у разных артистов тоже был разным и зависел от стоящей перед ними цели. Фред Астер, например, никогда не позволял режиссеру фильма с помощью кинотехники подчеркивать отдельные фрагменты своего танца или делать крупные планы отдельных движений, так как считал, что танец должен быть таким, каким он создан, он должен быть единым полетом.

А когда, например, Джером Роббинс сочинял танец для фильма-мюзикла «Вестсайдская история», то он, напротив, эффективно использовал все возможности кинематографа.

Хотелось бы отметить, что многие балерины успешно снимались в кино и создавали интересные характеры драматического плана. Карла Фрачки сыграла роль жены Джузеппе Верди в одноименном фильме Ренато Кастеллиани, Людмила Савельева сыграла Наташу Ростову в фильме Сергея Бондарчука «Война и мир». Майя Плисецкая – роль княгини Бетси в «Анне Карениной» Александра Зархи. Алла Осипенко прекрасно выступила в фильме Александра Сокурова «Скорбное бесчувствие», еще совсем юная Ольга Заботкина запомнилась зрителям в фильме «Два капитана» Владимира Венгерова, а блистательная норвежская фигуристка Соня Хени прожила свой еще один звездный час в заснеженном шоу фильма «Серенада Солнечной долины» с музыкальным сопровождением оркестра Глена Миллера, который справедливо называют «фильмом на все времена». И вообще благодаря кинематографу многие танцевальные и ледовые шоу, которые называют «волшебными снами Голливуда», стали достоянием широкой публики.

В свое время выдающийся танцовщик и хореограф Константин Михайлович Сергеев после окончания съемок фильма «Спящая красавица» произнес воистину благодарственные слова в адрес кинематографа за то, что великий балет Чайковского и Петипа дойдет до всех зрителей самых отдаленных уголков мира, которые и сегодня могут наслаждаться искусством Аллы Сизовой, Юрия Соловьева, Наталии Дудинской, Натали Макаровой, Ирины Баженовой...

И мы надеемся на дальнейшую плодотворную дружбу Терпсихоры и десятой музы – балета и кинематографа. ♦

Светлана СЛИВИНСКАЯ

# Наталья Дудинская

## В переписке балетоманов блокадного Ленинграда

Судьбы выдающихся деятелей искусства не перестают удивлять и раскрываются порой с самой неожиданной стороны. Легендарная балерина Кировского театра (как именовали Мариинский в годы блокады Ленинграда) Наталья Михайловна Дудинская (1912-2003) с первых дней своего появления на сцене привлекла пристальное внимание прессы и заслужила любовь и преданность большого числа ярких балетоманов.

**В** тяжёлые военные годы для многих почитателей таланта виртуозной танцовщицы спектакли с ее участием были единственной радостью. Поклонники с нетерпением ждали выступления Дудинской, они дрались у киосков, чтобы купить ее фотокарточку, собирали деньги на приобретение вскладчину букета цветов, долгие часы ожидали у служебного входа, желая проводить балерину до трамвая [6]. Не многим счастливым удавалось заполнить номер ее домашнего телефона и периодически звонить, справляться о ее здоровье, узнавать последние новости.

В ряду поклонников таланта Дудинской был выдающийся балетный дирижер Юрий Всеволодович Гамалей (1921-2015), которому осенью этого года исполнилось бы 95 лет со дня рождения. В юности он уже назовет Дудинскую любимой балериной, еще задолго до того, как поступит в консерваторию, затем встанет за пульт Кировского театра и получит трогательное посвящение, в котором prima assoluta отметит, как любила когда-то танцевать «под палочку» талантливого дирижера [2].

Юрий Всеволодович Гамалей – потомственный музыкант, с раннего детства не только посещал театр, но и имел возможность выступать на ведущей сцене города в составе детского хора. За несколько лет он хорошо освоил текущий репертуар, особенно балетный, ориентировался в исполнителях и достаточно хорошо мог оценить дарование каждого танцовщика. Кроме того, ему удалось собрать вокруг себя таких же страстных театралов, почи-



тателей творчества Дудинской. В 1940 году его призвали на службу в армию, и в составе симфоническо-оркестра он был командирован в Выборг. Лишенный возможности посещать театр и смотреть спектакли, Гамалей просит родных и знакомых писать ему как можно подробнее о том, что и как танцует Талочка (широко распространенное ласковое имя Дудинской).

Неопубликованная переписка Гамалея с разными лицами, в том числе и с самой Дудинской, раскрывает ряд малоизвестных фактов из истории балетного театра блокадного Ленинграда, а также страницы творческой биографии самой танцовщицы. Наиболее ярким примером любви публики к балерине может служить сложный период в судьбе Дудинской, связанный с травмой ноги.

Авторы писем – всегдатаи галерки, молодежь, пре-

имущественно студенты музыкального училища, первокурсники консерватории. Они многие годы регулярно посещают театр и имеют счастливую возможность общаться с балериной, которая к 1939 году знает их по именам и порой приглашает в гости. Потому письма на фронт содержат ценные сведения, отличные от официальных публикаций тех лет. Адресаты делятся впечатлениями от каждого спектакля, мелко испещряя дефицитные листы. По мере появления отзывов в прессе вырезки с упоминаниями Дудинской обязательно прикладывают к посланиям. Полевая почта красноармейца Гамалея содержит преимущественно хроники балетной жизни блокадного Ленинграда.

Отметим, что в те годы спектакли в театре начинались в 8.30 вечера, а Дудинская после представлений выходила практически последней. Потому дожидались ее только самые преданные поклонники, которые с раннего утра ходили на занятия, днем тяжело работали, но вечером находили в себе силы, чтобы посетить Кировский балет. Тяготы, невзгоды и лишения тех лет лишь вскользь упоминаются в переписке, основная тема – искусство. Адресаты, не сговариваясь, называют «истинным счастьем» два обстоятельства: возвращение домой, который цел и его обитатели живы, и спектакли с участием Дудинской.

В 1939-1940-х годах балерина получила травму, результатом которой стало продолжительное болезненное восстановление. Репертуар постоянно менялся, ее партии танцевали другие, поклонники соперничали ей, выражая в письмах озабоченность ее здоровьем, негодовали, когда самые лучшие роли отдавали «конкуренткам». В те годы на сцене блистали Галина Уланова, Фей Балабина, Ольга Иордан, Татьяна Вечеслова, именно среди них распределялись партии Дудинской, когда та была «на бюллетене».



Наталья Дудинская и Семён Каплан. «Жизель».

В личной переписке Дудинской и Гамалея балерина называла его исключительно «милый Юра», обязательно спрашивала о личных делах и делилась некоторыми своими проблемами. Также подчеркивала, что «мучается ногой» и о том, что лелеет надежду «10 мая начать заниматься». Танцовщица сетовала, что «20 апреля должна была танцевать «Дон Кихот», но заболела и до сих пор еще не начала работать» [3, л. 2]. Стоит отметить, что Дудинская гостеприимно принимала у себя самых верных поклонников, в их числе был и Гамалей, которого в том же письме танцовщица приглашала к себе, как только ему удастся получить увольнение в Ленинград. В послании, подписанном одной из преданных поклонниц балерины «Наталья Николаевна» [7, л. 1], говорится, что упомянутый «Дон Кихот» в действительности значит в репертуаре, но танцевать его будет Уланова, подчеркивая, что у Дудинской «нога не совсем прошла, настроение у нее совсем неважное» и репертуар теперь полностью зависит «от состояния ее здоровья» [7, л. 1].

Представления часто переносили, меняли состав ведущих исполнителей. Согласно переписке так продолжалось вплоть до зимы 1940 года. Друг Гамалея, который поставил в завершении письма лишь инициалы «И.П.» [5, л.3], подробно описывает, как в театре негодуют зрители, которым теперь заранее не сообщают о замене главных солистов. Причина в том, что многие поклонники Дудинской, видя, что ведущие партии отданы, например, Улановой или Балабиной, сдавали или перепродавали свои билеты, которые доставались им крайне тяжело и стоили дорого. Автор письма подчеркивает: «В программе предполагалось участие Н[атальи] М[ихайловны] и Чабукиани. Накануне по радио в 11.15 вечера были объявлены участники спектакля: Вечеслова и Шавров в «Карнавале» и Балабина и Сергеев в «Жизели». Это вызвало явное недоумение <...> и явилось полной неожиданностью для всех. Вот это обстоятельство усиленно обсуждалось в кулуарах, в вестибюлях и фойе» [5, л.3]. В другом письме ранее упомянутой Натальи Николаевны говорится также, что «Нат[алья] Мих[айловну] до сего времени беспокоит ее нога <...>. Должны были дать «Дон Кихот», но отменили, будет «Лебединое», с

кем, не известно» [7, л.2]. В послании другой знакомой Гамалея – Л.А.Сарычевой отмечено, что они навестили Талочку дома, и она пожаловалась: «Мне так грустно <...>. Все танцуют, а я должна лежать, да еще «Жизель» завтра нельзя танцевать» [6, л.2] (в спектакле действительно произошла замена, и ведущую партию исполнила Балабина). В продолжение письма Сарычева вспоминает о том, как Дудинская их принимала, как слушала радио и наслаждалась звучанием ее любимого «Итальянского каприччио», и что они пробыли до тех пор, пока к ней не пришел доктор. [6, л. 3].

В переписке Дудинской с Гамалеем балерина предстает очень чутким и внимательным человеком, которая не акцентирует внимание на своей персоне. Ее поклонники оживленно адресуют друг другу послания, в которых делаются впечатлениями об исполнении, всегда отдавая ей лидирующее положение в ряду других танцовщиц. Многие годы спустя Гамалей в своих воспоминаниях расскажет о юношеской увлеченности театром и Дудинской. Но природная скромность не даст ему описать тот факт, что еще задолго до того, когда он определится с выбором профессии, возглавит оркестр Кировского театра, он уже будет состоять в переписке и бывать дома у известной танцовщицы. В своих воспоминаниях балетный дирижер с полувековым стажем отметит у Дудинской виртуозность, техническую силу, скорость вращений и, конечно же, удивительную музыкальность. Исполнение ею ведущей партии в балете «Лебединое озеро» в 30-х годах сделает ее «любимой балериной», а спектакль «одним из наиболее посещаемых» [1, с. 82].

Это лишь малая часть неопубликованной переписки балетоманов блокадного Ленинграда, страстных почитателей таланта Натальи Михайловны Дудинской, которые отправляли на фронт подробные отчеты о спектаклях, отражая все нюансы сценической и личной жизни своего кумира. Ее искусство спасало авторов этих посланий от суровой реальности, в которой им приходилось выживать. ♦

Янина ГУРОВА

Фото материалы представлены автором.

## Источники:

1. Гамалей Ю.В. Мариинка и моя жизнь. СПб. Папирус, 1999. 422 с.
2. Наталья Дудинская: жизнь в искусстве. Воспоминания, статьи. СПб. СПбГУП, 1999. 432 с.
3. Письма из личного архива Ю.В.Гамалея. Публикуются впервые.
4. Дудинская Н.М. – Гамалю Ю.В. [март] 1940 г.
5. Дудинская Н.М. – Гамалю Ю.В. [осень] 1940 г.
6. И.П. [фамилия автора не установлена] – Гамалею Ю.В. 22 ноября 1940 г.
7. Сарычева Л.А. – Гамалею Ю.В. 17 ноября 1940 г.
8. Н.Н. [фамилия автора не установлена] – Гамалею Ю.В. [ноябрь] 1940 г.



# В точке пересечения

В Музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко пересеклись четыре хореографических истории. Новый проект театра «Точка пересечения», организованный Андреем УВАРОВЫМ, дал возможность молодым хореографам соприкоснуться в одной точке – на малой сцене – с творчеством друг друга и мнением заинтересованного зрителя.

**П**одобные пробы – это всегда риск, но они позволяют заечь новые звёзды на танцевальном небосклоне, дают участникам несомненный рост, а театру – возможность получить уникальный результат.

В проекте приняли участие четыре представителя разных театров и балетных школ.

Эмиль Фаски – выпускник Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой, он уже девять лет работает хореографом, семь из которых ставит балеты для Мариинского театра.

Марианна Рыжкина – прима-балерина Большого театра, выпускница Московского хореографического училища, преподаватель ГИТИСа по курсу «Искусство балетмейстера», недавно начавшая свой путь в качестве постановщика, но уже имеющая в своем арсенале богатый репертуар.

Константин Семёнов – артист балетной труппы Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, выпускник Московской государственной академии хореографии, лучший молодой хореограф по мнению жюри фестиваля «Context. Диана Вишнёва» в прошлом году, уже более десяти лет работает танцовщиком и пробует себя в качестве хореографа.

Андрей Кайдановский – солист Венского государственного балета, хореографическое образование получал в Москве, Санкт-Петербурге, Штутгарте и Вене. Впитавший знания лучших современных балетмейстеров мира, он семь лет назад сделал первую собственную балетную постановку.

Перед хореографами стояло несколько условий: 20-минутный балет, минимальный бюджет, месяц на подготовку и никаких творческих ограничений. Каждый участник рассказывал свою историю. Хореографы искали новые формы, пробовали нестандартные подходы и проецировали на исполнителей свою философию танца. Вечер премьеры был той самой «Точкой пересечения», когда четыре спектакля соединились на одной сцене, подобно тому, как соединяются дороги на перекрестке. Каждый поражал своей уникальностью.

«Амальгама» Эмиля Фаски представляла собой сплав, но не ртути с другими металлами, а музыки и движения. Пластика, грация и текучие движения

артистов превращались в чарующий лабораторный эксперимент.

Марианна Рыжкина прокатила зрителей в трамвае №10. Ее постановка по стихотворению Сергея Михалкова «Шел трамвай десятый номер...» рассказывала о наблюдениях девочки с красными бантиками и широко распахнутыми глазами за судьбами ее попутчиков, для которых по воле судьбы «точкой пересечения» стал вагон трамвая. Три коротких истории, три типа отношений и одна на всех любовь – тема, близкая каждому чувствующему человеку.

Название номера Константина Семёнова «Вариации и квартет» говорит само за себя. Закольцованная композиция, начинающаяся и заканчивающаяся одной позой, разбита на пять частей: четыре вариации и квартет. Удивительно ловко переплетаются между собой части композиции. Каждый исполнитель несет свое настроение, свой темперамент, танцует свою роль, но в конце они сливаются воедино. Чем не пересечение?

Завершала вечер аллегоричная бытовая постановка Андрея Кайдановского «Чай или кофе?». Но за таким казалось бы рядовым вопросом скрывалось вечное шекспировское «быть или не быть?», и представленное действие напоминало о том, что все мы однажды встретимся в мире ином. Однако это было искусно обыграно и завуалировано. Главные герои – мать, отец, дочь и жених, встретившиеся за чашкой «чая или кофе», постепенно покидают мир живых, действие сопровождается звуком бьющейся посуды. Трагичный финал заставляет задуматься о быстротечности жизни и красоте в мелочах, например в глотке чая.

Зрители долго не отпускали артистов со сцены, щедро награждая их аплодисментами. Эксперимент театра можно назвать удачным, и надеемся, что точка еще не поставлена...

Дарья КАЗАНЦЕВА



Анастасия Першенкова и Алексей Любимов. «Чай или кофе?» (хореограф Андрей Кайдановский).

«Шел трамвай 10-й номер...»  
(хореограф Марианна Рыжкина).



Сергей Мануйлов. «Вариации и квартет»  
(хореограф Константин Семёнов).



Фото Олега ЧЕРНОВСА

# Посвящение Петипа



Борис Илларионов и Николай Цискаридзе.

В Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой состоялась 2-я ежегодная историко-теоретическая конференция *Homage a Petipa* («Посвящение Петипа»), приуроченная к 198-летию со дня рождения великого балетмейстера.



Участники конференции.

Э то уже не первая конференция, которую теперь периодически проводит Академия имени Вагановой. Не так давно в Академии прошел большой круглый стол, на котором обсуждалось творчество Петипа. И вот снова здесь вернулись к актуальной теме классического балетного наследия великого мастера.

Конференция проходила в два дня. Первый день начался с поездки к могиле Мариуса Петипа, которая находится в некрополе мастеров искусств Александрово-Невской лавры. Здесь произошло знаменательное событие – возложение цветов к могиле Петипа, что послужило началом открытия конференции *Homage Petipa*.

Сама конференция проходила в историческом месте – в музее Академии. Изначально на конференции планировалось изложение докладов по установленной теме, в ходе которого возникло интригующее событие. В результате проходившее пленарное заседание стало развиваться особенно активно. Олег Михайлович Виноградов принес вещи, которые принадлежали самому Мариусу Ивановичу, среди которых старинное зеркало, что не смогло не заинтересовать окружающих. Далее последовало изложение докладов по темам: проблемы сохранения классического наследия в театральной практике; традиции классических балетов XIX века, возрожденных в XXI веке («Корсар», «Розалий»); «Корсар»: сценическая жизнь в XIX веке; нераскрывшийся «Бутон» (о последнем балете Петипа «Роман бутона розы»; фотоархив семьи Петипа в собрании РГБИ и другие. После небольшого перерыва состоялся круглый стол, на котором обсуждались вопросы, связанные с проблемами терминологии в хореографическом искусстве. Круглый стол проходил под руководством главного редактора журнала «Балет» Валерии Уральской. Поводом стала презентация учебного пособия по хореографическим дефинициям, которые Лариса Абызова представила в своем издании «Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. Глоссарий». Второй день пленарного заседания вели профессор МГАХ, директор Дома народного творчества Тамара Пуртова и заведующий кафедрой балетоведения Борис Илларионов. Этот день был посвящен докладом по различным темам балетоведения. Также в рамках этого дня прошел семинар, на котором поднимались вопросы по проблемам преподавания истории и теории хореографического искусства в профильных учебных заведениях. В ходе научно-теоретической конференции обращались к двум основным темам: творческое наследие Петипа и общие вопросы балетоведения. ♦

Владислава НАУМОВА

Фото Валентина БАРАНОВСКОГО

Отмечая десятилетие «Театра тела: Пьетрагалла – Деруо», его основатели показали новый спектакль «Я встретил тебя случайно». Его создали и превосходно исполняют знаменитые артисты Мари-Клод Пьетрагалла и Жюльен Деруо. Они успешно продолжают многолетнее и плодотворное творческое сотрудничество, главная тема которого – отношения мужчины и женщины.

# Я встретил тебя случайно



«Я встретил тебя случайно» – это путешествие в интимный мир любви. Спектакль рассказывает о двух влюбленных, об эволюции их чувства. Представление идет под музыку ряда композиторов; многие фрагменты написал Яннаэль Кенель. После показа в Париже спектакль отправится в гастрольное турне Лион – Лиль – Марсель – Льеж – Брюссель – Лозанна.

Мари-Клод Пьетрагалла и Жюльен Деруо – яркие, артистичные личности, щедро наделенные талантами хореографа, режиссера, драматурга и исполнителя. Благодаря их судьбоносной встрече в 2005 году родился «Театр тела: Пьетрагалла – Деруо». За прошедшие десять лет он приобрел всемирную славу. И это не случайно. В творческой и супружеской паре Пьетрагалла – Деруо каждый из них самостоятельно прошел звездный путь.

В 1973–1998-е годы Мари-Клод сделала блистательную карьеру балерины в Парижской Национальной опере: в 1990 году провозглашена эталюной труппы; в 1994 году награждена Кавалерским орденом искусств и литературы; в 1998 году удостоена приза Поля Бельмондо и приза Benois de la Danse (Москва). В 1998 году она стала генеральным директором Национального балета Марселя и его Высшей школы танца. С 1998 по 2004 год Пьетрагалла и Деруо создали девять хореографических произведений, среди них потрясающие спектакли – «Шакунтала», «Ни Бога, ни хозяина», «Дон Кихот». В 2004 году супружеская пара основала «Театр тела: Пьетрагалла – Деруо».

Жюльен, начинавший карьеру танцовщика в Национальном балете Марселя в 1996 году, получил звание солиста в 1999 году. Наряду с выступлениями в спектаклях он активно работал в качестве репетитора и хореографа в сотрудничестве с Мари-Клод. За истекшее десятилетие знаменитая пара поставила девять великолепных спектаклей; с большим успехом они были показаны во многих городах Франции и Европы.

Новая постановка «Я встретил тебя случайно» является этапным произведением, наиболее ярко и полно раскрывающим высочайший творческий потенциал творческого дуэта. Суть своего нового театрального детища они выразили так: «Я тебя встретил случайно – это интимное путешествие, путь через то, что может составлять любовную, человеческую и уникальную связь между двумя существами. Эта пьеса о возникновении, нарастании и эволюции чувств, иногда об их мимолетности».

Путеводной нитью танцевально-драматического спектакля являются небольшие монологи артистов. Тексты, выбранные из литературной классики, в частности из «Федры» Жана Расина и «Перепишки» маркиза де Сада, выражают главные мысли и чувства авторов постановки. Важнейшим ее компонентом является музыка. Богатую и разнообразную панораму составляют фрагменты произведений многих композиторов – от Антонио Вивальди, Густава Малера, Игоря Стравинского до Генриха Горески, Арво Пярта, Яннаэля Кенеля, фортепианные и электроакустические сочинения которого органично связали музыку разных эпох и стилей.

Представления идут в знаменитом зале Folies Bergère. Согласно давней традиции этого парижского мюзик-холла, доверяющего открытие вечера молодым артистам, с сольной программой выступает Яннаэль Кенель, одаренный композитор и аранжировщик, пианист и ударник, автор музыки трех последних спектаклей «Театра тела: Пьетрагалла – Деруо». В 2008 году, закончив с отличием Национальную консерваторию Лиона по классу фортепиано, он основал Ансамбль классической и современной музыки (E:MC2). В июне 2014 года вышел его первый сольный альбом «Берлин – Париж» (label E:MC2) с записью фортепианной музыки, написанной для двух спектаклей «Театра тела: Пьетрагалла – Деруо» – Les Chaises («Стулья») и Etre ou paraître («Быть или показаться»). Лауреат нескольких фондов и XIII Международного конкурса в Жироне (Испания), Кенель впервые выступил в зале Folies Bergère. Программа концерта включала сочинения Рамо и Дебюсси, а также собственные произведения молодого композитора. Разные по стилям композиции он исполнял великолепно, демонстрируя свою музыкальную свободу и пианистическую технику. Барочная музыка Рамо звучала изящно и элегантно, игриво и красочно. Наиболее вдохновенно и увлечено Кенель играл свои произведения. Первая пьеса Mist («Дымка»), открывшая концерт и вечер, впечатляла бисерными и умиротворенными переборами, на фоне которых возникали трепетные замирения и мощные порывы. Важную часть концерта составляли три фрагмента из музыки, написанной композитором для спектаклей «Быть или показаться» и «Я встретил тебя случайно». Живописная пьеса The beach («Пляж») впечатляла своей музыкальной гармонией, безмятежностью и мерным звучанием ударных инструментов, вносящих живую пульсацию. Согласно искусной аранжировке к текущей теме роля присоединился потусторонний поток ритмических

звук электроустановки. Это не только обогатило музыкальную палитру камерной пьесы, но придало ей больший масштаб, по форме близкий к концерту для фортепиано с оркестром. Композиция La nuit («Ночь») причудливо искрилась звуками лучезарных звезд; в их сиянии возникали красивые мелодические темы, отражающие неумолимое движение времени. В завершении программы пианист с явным наслаждением и виртуозно сыграл пьесу Le Lazare. Танцевальная, веселая музыка пленяла бравурной фольклорной темой: многократно повторяясь, она набирала темп и динамику, яркость и экспрессию. На таком высоком музыкальном и эмоциональном подъеме Кенель завершил свое выступление. Благодарная публика устроила талантливому музыканту горячие и долгие аплодисменты.

После антракта предстал захватывающий спектакль, посвященный теме одиночества и любви. Сложную основу постановки составляет типичная история счастливой встречи и дальнейшей совместной жизни женщины и мужчины. Драматургия спектакля филигранно и контрастно выстроена на сложных и многообразных взаимоотношениях двух персонажей. Они появляются в состоянии глубокого одиночества. Независимо друг от друга мужчина и женщина как бы скользят по их собственным разным линиям жизни. Где-то они неожиданно пересекаются: персонажи встречаются, влюбляются и дальше движутся в счастливом дуэте. Судьба дарит им чудо страстной любви, но чудо скоротечно, оно не может быть долгим. В семейные отношения вселяются раздражение и рутина. Продолжая совместный жизненный путь, женщина и мужчина вновь ощущают одиночество.

Представление, созданное с большой фантазией, неспешно и гармонично разворачивается на черной сцене. Периодически на ней появляется несложный реквизит: фрагмент стены семейного дома, обеденный стол и стулья, черная постель и подушки... Спектакль состоит из 11 сценических картин: они отражают отдельные моменты жизни людей и широкое разнообразие человеческих отношений. В удивительной, искусно выстроенной цепи многожанровых картин Пьетрагалла и Деруо исполняют то, солинные партии, то дуэты. Артисты не только блистательно танцуют, но и проникновенно произносят важный литературный текст. Новый спектакль, как и предыдущие постановки «Театра тела: Пьетрагалла – Деруо», создан на грани разных жанров: в представлении органично переплетаются танец и пантомима, музыка и литература, драма и комедия. Здесь голос звучит как музыка, жесты красноречиво говорят, тело выражает мысли и чувства!

Многолика хореография спектакля выстроена в манере, характерной для творческого альянса Пьетрагаллы и Деруо: это сложные, причудливые композиции танцевальных связок и экспрессивных жестов, эффектных па и движений тела. Пластика тела необычайно музыкальна и выразительна: особенно богатое и образное развитие она получает в сценах пантомимы. Интересной особенностью танцевально-драматического действия является эволюция его стилистики. В начале спектакля, благодаря жесткой графической лексике, персонажи выглядят как механические бездушные существа. По ходу действия их движения постепенно приобретают живую и чувственную мягкость и гибкость, что как бы связано с эмоциональным переходом – от холодного состояния одиночества к пылкому чувству любви.

Мари-Клод – воплощение танцевального и артистического совершенства. Изысканная, хрупкая танцовщица с дивными музыкальными руками и красивым экспрессивным телом завораживает своим многогранным талантом. Наиболее ярко она демонстрирует свое хореографическое дарование и танцевальное мастерство в большой вариации, искусно поставленной на музыку балета Стравинского «Свадебка». Эффектная жестикуляция и причудливый танец, изысканно стилизованный под свадебные обряды славян, получают образную интерпретацию и вызывают восхищение публики.

Жюльен – олицетворение мужества и блеска в танце. Вир-

туозная техника и отточенные жесты, феноменальные прыжки и стремительные вращения, головокружительные поддержки в дуэтах с Мари-Клод и врожденный артистизм составляют главные черты творческого портрета выдающегося танцовщика. Сегодня он находится на олимпе высшего мастерства. Легкий, гибкий артист пленяет пружинистой пластикой и ювелирной акробатикой, его фантастические каскады искрометных трюков вызывают шок в зрительном зале.

Незабываемое впечатление производит соло Деруо, в котором он предстает как таинственный заклинатель. Крепкий, пластичный танцовщик появляется с обнаженным торсом, точная талия охвачена мягким светлым покрывалом. Яркий направленный свет подчеркивает скульптурные позы артиста, его красивое рельефное тело и крепкие натренированные мышцы. Под звуки таинственной музыки персонаж загадочно передвигается по темной сцене, исполняя каскады быстрых, круговых жестов, как бы выражая свою силу и власть. Выйдя на авансцену, он произносит длинный монолог – фрагмент из «Переписки» маркиза де Сада. Закончив монолог, артист сбрасывает покрывало и полубогаженный (в черных плавках) становится участником новой картины, в которой спектакль достигает своего апогея.

Действие разворачивается в спальне: предстает потрясающая сцена любви. Охваченные бурными чувствами, полубогаженные женщина и мужчина вначале осторожно кружат возле черной, в ярком освещении, постели и поочередно шлепают по ней черными подушками, напоминая азартных игроков, бравирующих козырными картами. Наконец, персонажи бросаются на постель и сливаются в жарких объятиях. Чувственная акробатика, взрывной эмоциональный и физический порыв артистов всецело захватывают зрителей. Накал страстей останавливает дыхание публики в зале. Гениальный, ослепительной силы дуэт идет в сопровождении английского пения: чудесно звучит дивная мелодия из полифонической композиции Stabat Mater, созданной для католического богослужения. Прекрасная возвышенная музыка усиливает впечатление от любовного слияния красивых тел.

После этой огненной, чувственной картины Пьетрагалла и Деруо тонко разыгрывают комическую сцену с обилием пародии и юмора, вызывая откровенный хохот в зрительном зале. Под звуки аккордеона супруги встречаются у обеденного стола: женщина появляется с пылесосом и начинает уборку. При этом супруг, откровенно восседающий на стуле, из-за своих неосторожных жестов получает шлепки тряпкой от раздраженной жены. Забавная ссора персонажей изумительно воплощается в дуэтом танце. В следующей картине супруг сидит уже с парой кустылей. С перебитыми ногами он пытается научиться ходить. Это сложное оригинальное соло впечатляет новаторскими в пластике и акробатике. Еще более эффектно предстает покалеченный супруг, когда появляется его беременная жена: начинается их удивительный танцевальный дуэт, вскоре переходящий в полетное лучезарное соло Пьетрагаллы. Эта картина пленяет изысканной гармонией вдохновенного танца и романтическим звучанием песен Малера.

В завершении спектакля герои в черных одеждах исполняют последний дуэт на темной сцене с зеркальным задником. На фоне звукового эха идет острый диалог: она хочет продолжать свою артистическую карьеру, а ему на это наплевать. В сопровождении грустной темы фортепиано стройные силуэты мужчины и женщины, словно тени, механично скользят по сцене и отражаются в зеркалах, которые как бы подчеркивают супружескую близость героев, а также их духовное одиночество.

Пьетрагалла и Деруо предельно ярко воплощают каждую сценическую картину и полностью отдают себя спектаклю. Выдержать такой накал физического сложного танца чрезвычайно трудно. Но артисты превосходно исполняют все сцены и на поклоны выходят с радостной улыбкой. Восторженная публика устраивает бурные и долгие овации: триумфальный успех венчает standing ovation!



В качестве послесловия отмечу, что Пьетрагалла и Деруо приедут в Санкт-Петербург для участия в XVII Международном театральном фестивале «Радуга» (18-24 мая): будет показан спектакль *Etre ou paraître* («Быть или показаться»), созданный в 2014 году на основе поэтических текстов Арагона, Шекспира и фортепианной музыки Кенеля.

*Виктор ИГНАТОВ*

**Мари-Клод Пьетрагалла и Жюльен Деруо. Сцены из спектакля «Я встретил тебя случайно».**

Photo by Pascal ELLIOTT



# Взгляд в будущее

Тема данного «Постскриптума» – балет и дети. Иными словами, будущее балетного театра. А оно состоит из тех, кто на сцене, и тех, кто в зрительном зале. О тех и других наш разговор.

**П**ервые – обучающиеся в училищах и колледжах – формируются и в классах, и в репертуаре сценической практики. О ней и пойдет речь.

Вопрос в следующем: насколько в программе этого важного предмета обучения (а в учебном плане это именно предмет обучения) должны сочетаться специально созданные с учетом возраста и возможностей подготовки детские композиции (номера) и насколько фрагменты балетов, идущих на сцене: вариации, дуэты, сцены из балетов классического наследия.

И второй вопрос: насколько необходимы в средних и особенно в старших классах композиции, основанные на языке современной хореографии. На все эти вопросы один ответ: соразмерное участие всех трех составляющих.

В работе современных учебных заведений практически отсутствует первое из названных, то есть собственно детский репертуар. И во многих школах нет современных композиций. Это объясняется тем, что хореографы, как правило, не привлекаются к работе с учащимися. Это происходит не из-за нежелания руководства, а в силу отсутствия финансовой статьи, соответствующей данному виду деятельности. А также известный миф об отсутствии хореографов.

Что данное положение необходимо исправлять – ясно всем. Также как ясно и то, что решение этого вопроса централизованное. Сейчас же руководители училищ и колледжей, лучше других видя эту проблему, пытаются (и иногда успешно) решать ее собственными силами, идя на превышение полномочий (чего греха таить).

Не менее важен и вопрос репертуара театров. В большинстве театров страны нет в афише специальных спектаклей, рассчитанных на посте-

пенное привлечение детей-зрителей в понимание балетного искусства.

Возрастные возможности детей не позволяют включиться в понимание и эмоциональное восприятие многоактных балетов, философски обобщенных или лишенных конкретной сюжетной линии.

Многолетний «Щелкунчик» не может решить все вопросы, тем более что и он «взрослеет» в новых редакциях и, кроме того, редко ставится на утренних представлениях.

И здесь вопрос упирается в ту же проблему – финансирование постановок специально детских балетов и привлечение для этой деятельности хореографов. Необходимы, видимо, специальные проекты, гранты для поощрения этого вида хореографической деятельности (конкурсы, госзаказы и т.п.), планируемые отдельной строкой в сметах федеральных и региональных министерств. Особенно важны эти проекты в новое время, так как сильно изменился «портрет» детей и подростков, для которых интернетное мышление определяет восприятие и эмоциональное видение.

Рационализм без человеческого лица, формула вместо чувства, информационность вместо художественно-образного мышления может сформировать поколение жестоко, чуждое добрых человеческих проявлений.

И роль театра, в частности обобщенного искусства музыки и выразительного движения – хореографии, не только велика, но и психологически необходима, как «здравоохранение» поколения будущего.

Надеюсь, что эта забота, высказанная в статье, вызовет понимание и государственную поддержку властей в культуре. ♦

Valeria УРАЛЬСКАЯ



# Арлекин Либерти выбор танцовщиков Гранд Опера



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

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



Замки для  
стыковки щитов



Интегрированные  
амортизаторы

## HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®



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

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

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

Grishko®



*Bolshoi stars*

Новая коллекция. Новая эра

[www.grishko.ru](http://www.grishko.ru)

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