



июль-август
№4 (199) 2016

БАЛЕТ BALLET

~ Фестивали ~

~ Панорама ~

~ Премьеры ~

~ Гастроли ~

~ Юбилеи ~

~ Интервью ~



Российское посольство приветствует «Душу танца»

В Международный день танца, учрежденный ЮНЕСКО в день рождения великого реформатора балета Жана Жоржа Нoverра, редакция журнала «Балет» представила парижанам гала-концерт лауреатов приза «Душа танца». Было решено привезти в Париж представителей российских регионов, мало известных за рубежом. Концерт прошел с большим успехом, получил ряд отзывов от профессиональной общественности и в прессе. «Ярким праздником российского балета» назвал этот концерт в благодарственном письме министру культуры РФ Владимиру Мединскому г-н Орлов, посол России во Франции. Рядом с развернутой рецензией о торжественном вручении приза «Душа танца» в Москве главный редактор журнала Danse Мишель Оден поместил заметку о парижском выступлении артистов. Предлагаем ее нашим читателям.



Участники концерта.

29 апреля в Российском посольстве состоялся очень яркий и трогательный вечер, в ходе которого Валерия Уральская (главный редактор журнала «Балет») вручила приз «Душа танца» Виктору Игнатову, известному и талантливному журналисту, который на протяжении 25 лет пишет для журнала «Балет», эту учрежденную журналом награду.

Вечер составило большое гала танца, которое отразило многие аспекты сегодняшних событий хореографии России.

Для парижской публики вечер преподнес прекрасные открытия. Солисты Красноярского театра оперы и балета представили па де де из балета «Ромео и Джульетта» в персональной и талантливой хореографии Сергея Боброва, художественного руководителя труппы. Екатерина Булгутова, Юрий Кудрявцев были очень убедительны и снова доставили нам наслаждение во второй части гала, великолепно воплотив образы Отелло и Дездемоны, придуманные Мариной Кеслер.

Интересное открытие – хореограф Константин Уральский. Он представил фрагменты своего балета «Пиаф. Я не жалею ни о чем». Их исполнили Мария Стец, Антон Пестехин, солисты Астраханского театра оперы и балета, Юлия Мяррина, Сарыал Афанасьев, солисты Театра оперы и балета Республики Саха. Хореография балета дословно воспроизводит тексты и с большой чувственностью. Это произведение, бесспорно, будет развиваться.

И какая удача – снова увидеть на сцене столь красивую Екатерину Борченко в «Умирающем лебеде»! Чудесный и триумфальный сюрприз – два солиста балета Татарстана Кристина Андреева и Олег Ивенко в традиционном «Дон Кихоте».

К сожалению, многочисленные превосходные балетные труппы огромной России остаются, увы, почти не известными. Доказательство тому мы получили здесь в Париже. ✧

Мишель Оден



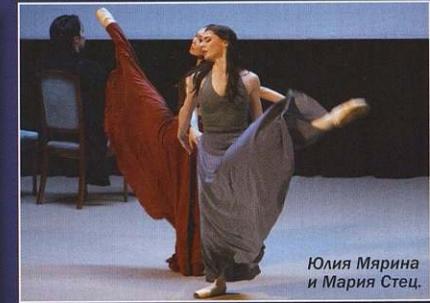
Чрезвычайный и Полномочный посол РФ во Франции А.К.Орлов.



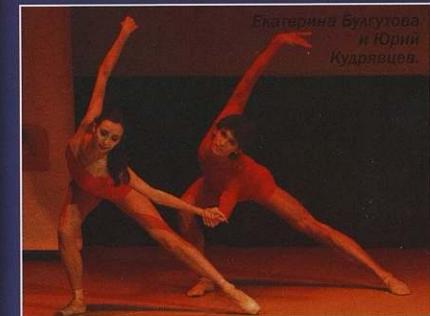
Виктор Игнатов.



В.Уральская и И.Соколов.



Юлия Мяррина и Мария Стец.



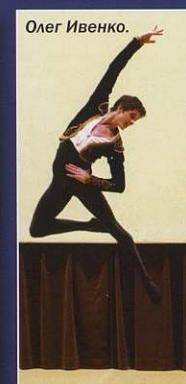
Екатерина Булгутова и Юрий Кудрявцев.



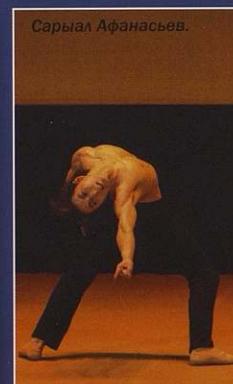
Александр Тихонов, Роман Кузнецов, Евгений Чернышков.



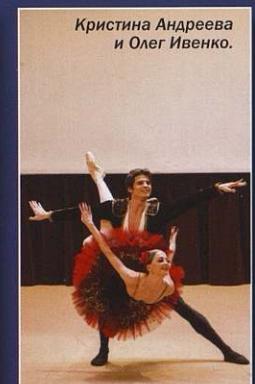
Юрий Кудрявцев.



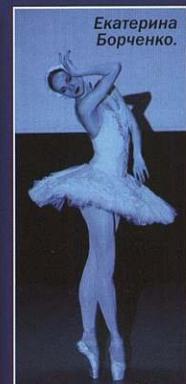
Олег Ивенко.



Сарыал Афанасьев.



Кристина Андреева и Олег Ивенко.



Екатерина Борченко.



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№4 (199)
июль-август 2016
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

«ПАРИЖСКАЯ ДУША ТАНЦА»

Российское посольство приветствует
«Душу танца»

ПРЕМЬЕРЫ

4. **О. Розанова.**
Балет-событие
в Астрахани

8. **Антоний (Азизов),
епископ Ахтубинский
и Енотаевский.**
С любовью
и уважением

10. **Р. Володченков.**
Без откровений.



12. **Р. Володченков.**
Теперь
«Эсмеральда»
и в Казани

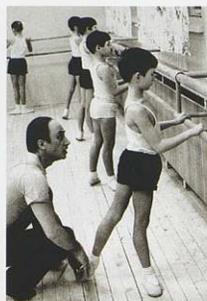
ИНТЕРВЬЮ

14. **Князь Н.Д. Лобанов-Ростовский**
беседует с корреспондентом Оксаной
Карнович о труппе «Les Ballets
Russes de Monte Carlo»



ЮБИЛЕИ

20. **Олия Вильданова.**
Башкирскому
хореографическому
колледжу имени
Рудольфа Нуреева 30.



Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

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

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

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ
С.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
В.Ю.ВАСИЛЁВ
В.В.ВАСИЛЬЕВ
В.М.ГОРДЕЕВ
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ
Н.Д.КАСАТКИНА
М.ЛЛАВРОВСКИЙ
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.АУСАНОВ

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



ФЕСТИВАЛИ

26. **А. Максов.**
В честь Нуреева

29. **М. Южанинова**
Пространство танцевальной мудрости



КОНКУРСЫ

32. **ОЧЕРЕДНОЙ**
Benois de la
Danse.



КАФЕДРА

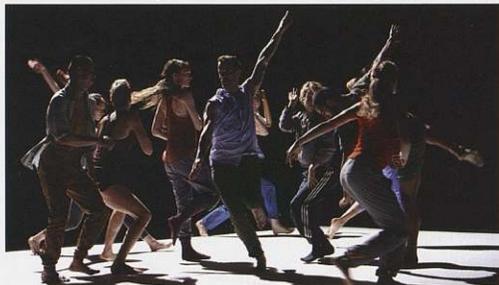
34. **Д. Родионов.** Оформление Карлом Вальцем балета «Коппелия» в московском Большом театре в постановке Александра Горского (1905)

ПАНОРАМА

39. **В. Кикта, П. Осколков.** «Орфей» аккомпанирует «Кремлевскому балету»

ФЕСТИВАЛИ

40. **В. Игнатов.**
Разнообразие стилей и жанров



44. **Н. Колесова.**
Время собирать камни

POST SCRIPTUM

48. **В. Уральская.** С другого берега

На первой странице обложки:

Гузель Сулейманова – прима-балерина Башкирского Государственного театра оперы и балета (выпуск 1997г).

Фото из архива Башкирского хореографического колледжа имени Р.Нуреева



Над номером работала:

В.Л. КОТЫХОВ
(Ответственный за выпуск)

Е.В. ЗИНОВЬЕВА
(Художественное оформление и предпечатная подготовка)

Э.И. ВАСИЛЬЕВА
(Технический редактор)

М.Ю. ОРЕХОВА (корректор)

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

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ.

Регистрационное свидетельство ПИ № 77-11097 от 09.11. 2001 г.

Журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидатов и докторов наук.

Учредители
АНО «Редакция журнала «Балет», Министерство культуры Российской Федерации, Департамент культуры

города Москвы Торговая марка зарегистрирована и является собственностью АНО Редакция журнала «Балет».

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 25143

Тираж 2500 экз.

Мнение редакции не обязательно совпадает с мнением авторов.

Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере.

Балет-событие в Астрахани

Балет «Андрей Рублев» в Астраханском государственном театре оперы и балета необычен и оригинален во всех смыслах. Прежде всего, необычен заглавный герой – гениальный иконописец, живший на рубеже 14-15 веков, автор бессмертной «Троицы».



Сцена из спектакля.

Необычен жанр. Спектакль можно назвать хореографической кантатой для кордебалета, четырех солистов и хора. Неожиданно художественное решение. Вместо предполагаемых пейзажей с церквями, теремами и избами – лишь три помоста с наклонным настилом с одной стороны и лестницей – с другой. Перемещаясь по сцене, они становятся дополнительным местом действия. Суровость оформления смягчает аванзавес, разделяющий картины балета. Его образуют падающие с колосников белые полотнища с орнаментом в нижней части. Поднимаясь вверх, они принимают форму портвер, схваченных невидимыми шнурами.

Неожидан и резко контрастирующий с условной сценографией натуральный ручей с живой водой. Журча, он стекает с груди каменной возле правой кулисы и разливается зеркальной полосой вдоль рампы. Конечно, это заметно усложняет подготовку спектакля, но игра стоит свеч. Живая вода – доминанта зрелищной стороны балета – имеет в его образной системе еще и важный содержательный смысл. Недаром рядом с «реальными» героями – Рублёвым и Юродивым – в балете действуют персонажи символические: Девушка и Юноша по имени Ручей. Влюбленная пара возникает на сцене в переломные моменты, олицетворяя непрерываемый ход жизни, ее изначальную чистоту.

Символический двойник натурального ручья – это своего рода ключ к восприятию всего балета, где каждое конкретное событие имеет общий, можно сказать, культурно-исторический смысл. В этом и заключается главная, принципиальная необычность балета «Андрей Рублев», его художественная осо-

бость. Именно таким был замысел главного балетмейстера астраханской труппы Константина Уральского – автора идеи, либретто и хореографии спектакля. «Меня всегда интересовала и увлекала история русской культуры, – пишет он в буклете к премьере. – Андрей Рублев – один из великих отцов нашей культуры».

Осуществить задуманное помог блестящий постановочный ход. Главным действующим лицом балетмейстер сделал народ, представив его кордебалетом и хором. Мысль о неразрывной связи творчества художника с судьбой его народа заложена в самой конструкции двухактного балета.

В первом акте преобладают массовые сцены. Обобщенный образ Руси во времена Рублева воз-

никает в картинах, демонстрирующих нрав и характер народа, разгул праздников и горькое опеченение после вражеского нашествия, плач по погибшим и возвращение к жизни.

Только дважды из самой гущи народной появляется Андрей Рублев. В одном монологе герой осознает себя избранником Бога, в другом – предчувствуя беды народные, страдает от собственного бессилия. После битвы с захватчиками, покрывшей землю мертвыми телами, Рублев – подавленный, опустошенный, с отчаянием припадает к живой воде ручья. И вот уже метафорический Ручей – счастливая пара влюбленных – вестником возрождения резвится от избытка молодых сил, а вслед за ним жизнь возвращается к людям.

Второй акт почти зеркально отражает первый. Здесь действие ведет Андрей Рублев. Сначала он томится неприкаянностью в монастыре среди скучающих собратьев, не гнушающихся плотских утех. Истерзанный душевной маятой, сознанием долга, он ищет помощи в природе. Мучительный процесс творческих поисков показан в развернутой сцене с участием Ручья-символа и Юродивого (дуэты, трио, квартет). Прозрением вожденной цели перед мысленным взором художника возникает образ мира и гармонии.

На сцене две группы мужчин и женщин в сияющих белозной одежде. Погруженные в думу мужчины сидят, опершись на руку. Женщины, стоя поодаль, осеняют мужчин баюкающим жестом рук. Нежный голос гобоя выводит задушевенную мелодию русского склада, зародившуюся еще в первом дуэте символического Ручья. Повторяясь вновь и вновь, чудная мелодия разрастается, постепенно захватывая весь оркестр, и вместе с ней расцветает танец. Мужчины и женщины соединяются в пары, партнерные движения аллегро, а затем адажио сменяются воздушными поддержками. В синхронном рисунке танца прочитываются уже знакомые, неоднократно повторенные комбинации из дуэтов Ручья. И сама юная пара влетает свой «голос» в звучный пластический «хор». Притом одежда Ручья цвета неба, отражаемого водами, бросает голубые отсветы на белые костюмы людей (знаменитый рублевский голубец!).

Красота и гармония воображаемой картины стесняют волнением душу Андрея, но не дает покоя мысль о бедствиях народа, боль за судьбу многострадальной родины. А дальше воображаемое и реальное странным образом переплетаются. Всё небо застилают тучи, людей охватывает панический ужас. Мужчины падают на землю, устремляются куда-то мощными скачками на месте, женщины проносятся стайкой вспугнутых птиц. Общее напряжение заряжает Андрея неистовой энергией, удесятяет его духовные силы. В порыве вдохновения он совершает то, к чему так долго и мучительно стремился: дарует людям божественную икону «Троица». Явление чуда искусства передано выразительной мизансценой. На высокой площадке в центре Андрей, внизу – Юродивый. По сторонам коленопреклоненный народ простирает руки к художнику. Томительную паузу нарушает Юродивый, бьющийся в священном трансе.

Внезапно сцена погружается во тьму и тут же всё ее пространство вспыхивает разноцветными красками – стократно увеличенной видеопроекцией «Троицы». Видение длится считанные секунды. Свет снова гаснет и только в глубине сцены в таинственном голубом свечении угадываются фигуры трех ангелов.

Шедевр Рублева представлен



Ручей – Мария Стец и Всеволод Табачук.

Анна Пигалкина в сцене «Масленица».



Сцена из спектакля.



в балете беглым намеком. Зато в буклете к спектаклю можно найти и изображение «Троицы», и высказывания о ней знатоков. Приведем несколько выдержек: «Краски Рублева прекрасны, нежны и благородны»... «Его ангелы, погруженные в созерцание, вовлекают в свой гармоничный мир»... «Как долго и как внимательно ни изучаешь икону святой Троицы, ее нежная грация, ее вдохновенная мистическая сила не перестают волновать воображение»... Рублеву «удалось создать... самую прекрасную русскую икону и одно из величайших произведений всей древнерусской живописи».

Явление «Троицы» – мощная кульминация второго акта и всего балета. Она как бы перечеркивает трагическую кульминацию первого акта – вражеское нашествие и гибель русских людей. Последующие сцены также рифмуются с финальными сценами первого акта. Там упавший духом Андрей в простра-

ции сидел у ручья. Здесь он спешит к воде усталый и счастливый и, зачерпнув живительной влаги, воздевает руки к небу. И словно в ответ на жест благодарности и благословения к нему приближается высокая женщина в белом, с платком на голове, завязанном по-русски. Образ матери, девы Марии, Богородицы? Не суть важно. От каждого ее жеста, подхваченного Андреем, веет материнской заботой и тревогой, будто она напутствует художника, благословляя на новые свершения. Женщина удаляется так же незаметно, как появилась, словно растворившееся в воздухе видение. А на беспокойную душу художника снисходит покой от сознания, исполненного великого долга.

Мир и согласие, завещанные божественной гармонией «Троицы», приходят и на русскую землю. В финальной сцене вновь звучит неоднократно повторявшаяся на протяжении спектакля распевная мелодия. Позади Андрея за прозрачным тюлем

Сцена из спектакля. На переднем плане Антон Пестехин (Рублёв).



высвечивается пригорок, на нем стоит хор, а ниже танцовщики в белых одеяниях, взявшись за руки, неспешно плетут узоры хоровода. И снова, как в пророческом видении Рублева, мелодия разрастается, крепнет. Прозрачная завеса исчезает. Танцовщики образуют пары, и теперь уже не в воображении художника, а в реальности разворачивается картина общего согласия и любви. А на переднем плане по воде бредет босиком Рублев – по-прежнему одинокий, свободный, готовый отдать свой дар людям.

Этот необычный балет производит особое впечатление, берет душу, а проникновенная лирическая мелодия – лейттема партитуры – западает в память. Музыка Валерия Кикты, русская по колориту и духу, не только задает эмоциональный тон каждой картине балета. Она доносит его сокровенную суть, чему в небольшой степени способствует идущее прямо от сердца звучание хора, ни с чем несравнимая красота женских и мужских голосов. Маститый композитор, автор множества симфонических произведений, ораторий, кантат, музыки для органа, кино и, в частности, более десятка балетов, увлекся идеей Уральского. Печать вдохновения ощущается в музыке «Андрея Рублева», исполненной оркестром и хором театра со знанием дела и неподдельным воодушевлением (музыкальный руководитель постановки и дирижер Валерий Воронин, хормейстер Светлана Раздвогина).

Запоминается и зрительный образ спектакля (художник-постановщик – Никита Ткачук, художник по свету Алексей Перевалов, художник по костюмам Светлана Невцетева-Долгалёва). Лаконичная, функциональная, выдержанная в строгой цветовой гамме сценография цементирует художественную цельность спектакля, существуя в идеальной гармонии с фантазией хореографа. Фантазии же, как и композиционного мастерства, накопленного интенсивной практикой, Константину Уральскому не занимать. Недаром замысел балета об Андрее Рублеве вынашивался им многие годы. Продумано и скрупулезно выверено всё – от идеи и формы спектакля до композиции до танцевальной лексики любой сцены. Чтобы показать хореографическое богатство балета, нужно было бы рассмотреть его от начала до конца. Ограничимся несколькими примерами.

В центре народных сцен фигура Юродивого (Максим Мельников). Слово существо без кожи, он остро чувствует происходящее, прозревает будущее и, как альтер эго Рублева, побуждает его к действию.

Блестящая находка – символический образ Ручья (Мария Стец, Артур Альмухамедов или Всеволод Табачук). Дуэты юной пары – стремительные, полетные, сверкающие брызгами мелких движений, с прелестными подробностями, – говорят о поэтической природе таланта Рублева и вносят в балет освежающую струю чистой лирики.

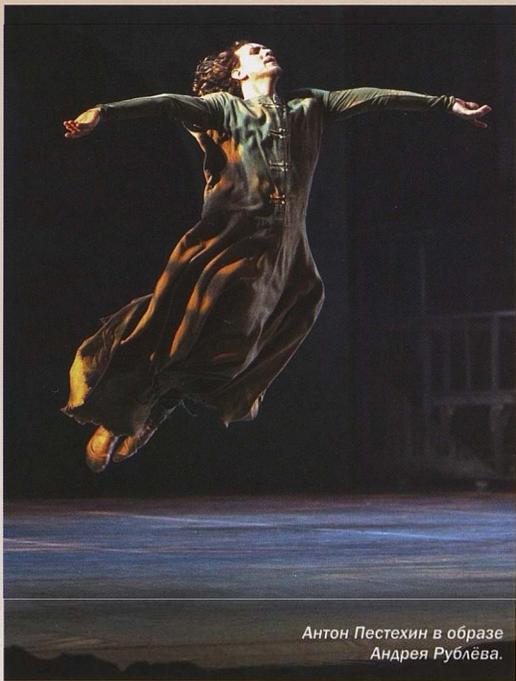
Изобретательно решено вражеское нашествие. Татарские воины-лазутчики вползают на сцену из боковых кулис, стелась по земле как черные змеи. С неуклонной последовательностью заполняя пространство четкими линиями, выпрямляясь во весь рост, они подобно хищным птицам взвиваются в воздух, припадают к земле и в монотонном ритме топчут ее с бестрепетностью машины.

Разительный контраст эпизоду нашествия – картины русского мира. Здесь всё живет и дышит в многообразии настроений, рисунков, форм. Танец кордебалета, подобный водной стихии, разливается широким речным потоком, дробится на множество рукавов, бурлит и пенится в загражденном порогами русле. Фантазия хореографа неисчерпаема, профессиональная эрудиция – владение приемами балетной драматургии и образности, – отменны. Прибавим к этому обширные знания в области русского плясового фольклора, умение в разных пропорциях переплавлять его с танцем классическим.

Все номера кордебалета различны по композиции и лексике, кроме Видения Рублева и Финала. Здесь главенствует фронтальное расположение танцовщиков, создающее ощущение покоя,

но вязь движений весьма затейлива: мужские и женские «голоса» то дополняют друг друга, то сливаются в согласном унисоне. В противовес «белым танцам» «реальные» картины народной жизни полны неумной энергии. Здесь чаще всего мужчины проносятся через всю сцену по диагонали, выделявая всевозможные плясовые коленца. Женщины оттеняют их удалой кантиленой движений или включаются в общее танцевальное буйство.

Массовые сцены красноречиво живописуют характер русского люда, его душевную щедрость, не знающий удержку нрав. Сокровенные чаяния народа, его духовные идеалы воплощает художник. Об этом вся партия Андрея Рублева, прежде всего монологи. Сильные элементы классического танца – мощные прыжки и вращения, экспрессивная пластика с ясным психологическим подтекстом передают высокий строй души, убеждают в незаурядности героя. В этом убеждают и оба исполнителя «образа Рублева» (так в программке!). Антон Пестехин – рослый, широкоплечий, с копной русых волос – захватывает эмоциональным напором, истовостью танца. Алексей Любимов (приглашенный солист Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, уже сотрудничавший с Уральским), изящный, с иконописными чертами лица, интересен сочетанием самоуглубленности с импульсивностью, не мешающей отточенной форме танца.



Антон Пестехин в образе
Андрея Рублева.

Полноправный герой спектакля – слаженный, технически сильный, артистичный кордебалет (ассистент хореографа Юрий Ромашко, репетитор Эсмиральда Мамедова) и изумительный хор.

Коллектив астраханского театра создал необычный, талантливый спектакль. Российская сцена знает только два балета о древней Руси и ее героях: «Ярославна» Бориса Тищенко с хореографией Олега Виноградова и режиссурой Юрия Любимова (1974) и «Иван Грозный» Юрия Григорovichа на сборную музыку Сергея Прокофьева (1975). Сорок лет спустя «Андрей Рублев» Валерия Кикты – Константина Уральского достоин стать третьим в этом славном ряду. ❖

Ольга РОЗАНОВА
Фото Марины ВАТАНСКОЙ

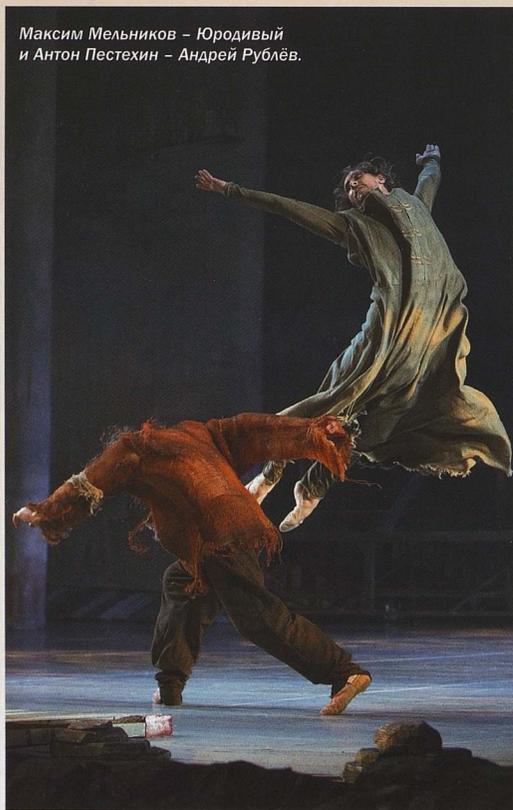
На сцене Астраханского государственного театра оперы и балета состоялась премьера балета «Андрей Рублев». Думаю, сказано и написано о постановке будет еще много, причем профессиональными критиками и деятелями культуры, но всё же позволю себе высказать свое совсем не профессиональное мнение одного из простых зрителей, ради которых, верю, и создавался этот балет.



Антоний (Азизов), епископ Ахтубинский и Енотаевский, Константин Уральский, Валерий Кикта.

С любовью и уважением

Максим Мельников – Юродивый и Антон Пестехин – Андрей Рублёв.



Современный балет – очень разнообразное и зачастую провокационное по сути явление: искусство, где языком танца автор пытается донести до зрителя тот или иной образ или идею. Современное искусство для адекватного восприятия зрителем должно быть, конечно, ярким, в каком-то смысле клиповым: помимо музыки и хореографии это всегда игра цвета и света.

То, что мы увидели на сцене Астраханского театра, представляет собой удивительно тонкое сочетание современной русской симфонической и хоровой музыки, современной хореографии, технических возможностей света и иконографичной гармонии цвета костюмов и декораций. И всё это было призвано через призму личности преподобного Андрея Рублева показать историю многострадального русского народа, показать духовную борьбу и выбор, творческий поиск и вдохновение, показать святость.

Очень непростые темы, но, мне кажется, это получилось, и получилось, прежде всего, благодаря целомудренному отношению к этим темам автора и всего коллектива. Каждая сцена – это штрих, но именно настолько тонкий, чтобы показать нам лишь образ, отражение всех этих важных и востребованных сегодня нашим обществом тем. Не больше и не меньше, ровно столько, насколько это необходимо, чтобы заставить современного человека подумать о том, в чем основы нашей культуры, в чем основа русского национального характера, что такое монашество, творческая и духовная борьба.

Некоторые сцены оставляют ощущение недосказанности, хочется развития и глубины, но именно эта недосказанность оставляет нам простор для размышления и делает спектакль лаконичным. В этом смысле он похож на икону: не показывает реальность, а лишь намекает на нее.

Хочется, конечно, отметить написанную специально для балета музыку, особенно ее хоровую часть, созданную на стыке русского народного и богослужебного пения.

Поражают костюмы героев. Художники проделали колоссальную работу, проникнувшись эпохой. Пастельный колорит

костюмов и декораций подчеркивает отсутствие всякого намека на страстность.

Конечно, игра главных героев, образ Рублёва, образ Юродивого, образ Ручья, массовые сцены – всё прочувствовано и пронесено через сердце.

Безусловно, всё это результат большого труда, прежде всего главного, на мой взгляд, автора – Константина Уральского. Я благодарен ему за столь бережное отношение к важным для нас темам и эпохе. Благодарен за желание услышать голос Церкви и внимательно отнестись к Ее преданию.

Уверен, что спектакль богат дидактическим материалом и создает замечательную иллюстрацию средневековой Руси, времени, которое мы называем «золотым веком русской святости».

Если вы спросите меня, стоит ли идти на балет «Андрей Рублев», я отвечу: стоит, если для вас это не просто имя далекого исторического персонажа; стоит, если для вас важна история русского народа; стоит, если вы хотите попытаться понять, что такое монашество и какова его роль в истории России; стоит, если вам знакомы муки творчества; стоит, если вы хотите увидеть современный спектакль, который поднимает вопрос внутренней духовной жизни и говорит об этом современным языком и образами; стоит, в конце концов, потому что это сделано на площадке главного культурного центра нашего региона силами замечательных, горящих своим делом людей, молодой талантливой балетной труппой, сделано честно, без малейшего намека на халтуру и эпатаж, сделано с любовью и вдохновенно. ✧

*Антоний (Азизов),
епископ Ахтубинский и Енотаевский*



*В образе Андрея Рублёва –
Алексей Любимов.*



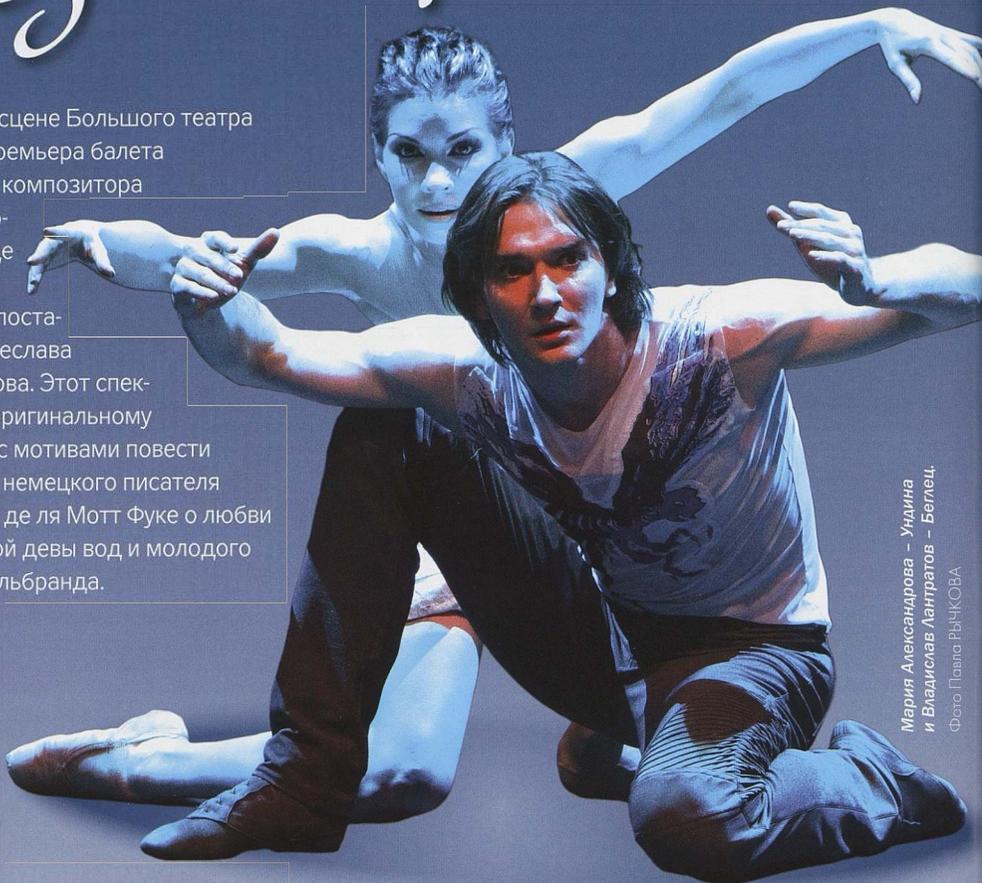
*Максим Мельников – Юродивый
и Антон Пестехин – Андрей Рублёв.*



Сцена из спектакля.

Без откровений

На Новой сцене Большого театра прошла премьера балета «Ундина» композитора Ханса Вернера Хенце в хореографии и постановке Вячеслава Самодурова. Этот спектакль по оригинальному либретто с мотивами повести «Ундина» немецкого писателя Фридриха де ля Мотт Фуке о любви прекрасной девы вод и молодого рыцаря Гюльбранда.



Мария Александрова – Ундина
и Владислав Лантратов – Беглец.
Фото Павло РЫЧКОВА

Яркая, эмоциональная музыка Хенце (первую постановку «Ундины» в 1958 году на сцене театра Ковент-Гарден осуществил Ф.Аштон) вдохновила Вячеслава Самодурова. Однако она, разбередив фантазию хореографа, не повлекла за собой никаких откровений. Самодуров, активно используя лексику классического танца и пластику танца модерн, азартно придумывал новые движения, связи, но ощущения значимости от потока его танцев так и не возникло. Первые два действия балета, идущие без антракта, протекли монотонно, в каком-то инстинктивном общении группы ундиин и компании беглецов.

Третье действие балета более удалось Самодурову, где он уверенно осваивал традиционную хореографическую форму вариации в *pas de huit*. По соревновательному характеру (не по языку), когда каждый новый солист стремится перетанцевать другого, данное действие напомнило балет «Агон» Баланчина. В финале спектакля ундины, получив бессмертные души беглецов, ногами укатывают от одной стороны сцены к другой опустошенные тела беглецов.

Сценография балета (Энтони Макилуэйн) достаточно скупая.

Ее концепция проста и убедительна: сцена занята перпендикулярно стоящими на равноудаленном расстоянии друг от друга (от пола до колосников) столбами. По замыслу художника они должны напоминать стоящие на морском дне сваи прибрежного пирса. Волны изображают спускающиеся сверху плоские, похожие на больничные кварцевые лампы, световые пластины. В зависимости от перемены сцены и столбы и пластины то поднимаются, то опускаются. Женский мир ундиин водных, человекоподобных фантастических существ, отделен от мужского мира людей прозрачной пластиковой стеной, то исчезающей, то превращающейся в преграду.

Костюмы Елены Зайцевой по стилю вполне соответствуют сценографии. Они не довлеют чрезмерной яркостью идеи и не мешают зрительскому восприятию хореографии. У танцовщиц это короткие минималистские платья-пачки, материал которых напоминает мятую фольгу, у артистов балета – узкие брюки и майки с изображением неведомого чудовищного насекомого.

Точным оказался выбор исполнителей на главные партии в составе Мария Александрова (Ундина) и Владислав Лантратов

(Беглец). Солисты не просто старательно исполнили свои роли, они стали олицетворением двух фатальных состояний губительной силы (Ундины) и губительной страсти (Беглец). Не только пластика, но и энергия образа Ундины близка Марии. И дело не в схожести ее сильного характера с волевой героиней водной стихии, а в том, насколько глубоко балерина смогла погрузиться в раскрытие роли, насколько сильно она увлеклась отражением ее сущности. Лантратов же чутко уловил суть своего импульсивного, мятущегося героя, что позволило ему составить интимный и необыкновенно притягательный дуэт с Александровой.

На волне премьеры «Ундины» восполнился недостаток звучания музыки Хенце в России. Произведение одного из известных европейских композиторов второй половины XX века наконец-то было поставлено в Большом театре и прибавило своих поклонников. Дирижером-постановщиком «Ундины» и ее талантливый интерпретатором выступил Павел Клиничев.

В современном музыкальном театре при постановке спектакля авторы (хореограф, режиссер, художник, дирижер) нередко самостоятельны и независимы в решении замысла, что может наносить вред целостности нового сценического произведения. В случае с «Ундиной» этого не произошло. Здесь авторы выступили тандемом с пониманием художественного единства всех компонентов балета.

К числу положительных факторов, повторимся, можно отнести выбор исполнителей на главные партии – Александрова и Лантратов. Артистам удалось создать ауру романтического, чувственного и одновременно жесткого танцевального произведения.

Музыка Х.-В. Хенце позволила Вячеславу Самодурову уйти от сюжетной иллюстративности, помогла найти ключ к ассоциативному восприятию, но ее трехактная форма оказалась слишком громоздкой для темы абстрактного либретто, сочиненного самим хореографом.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

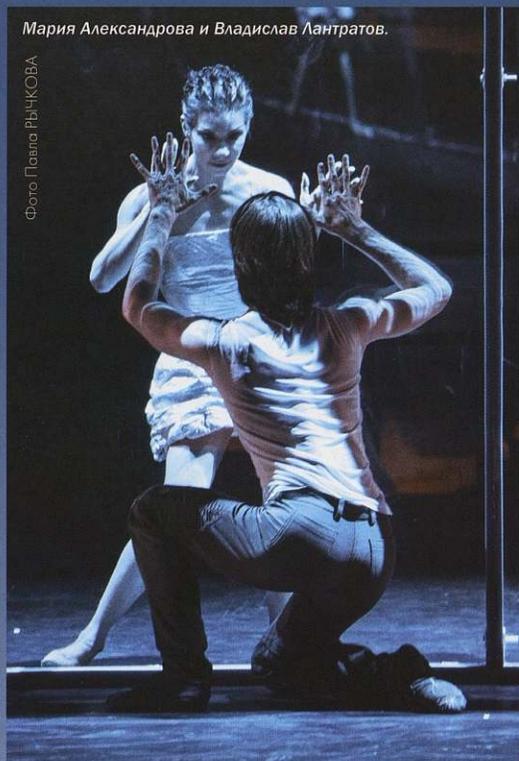
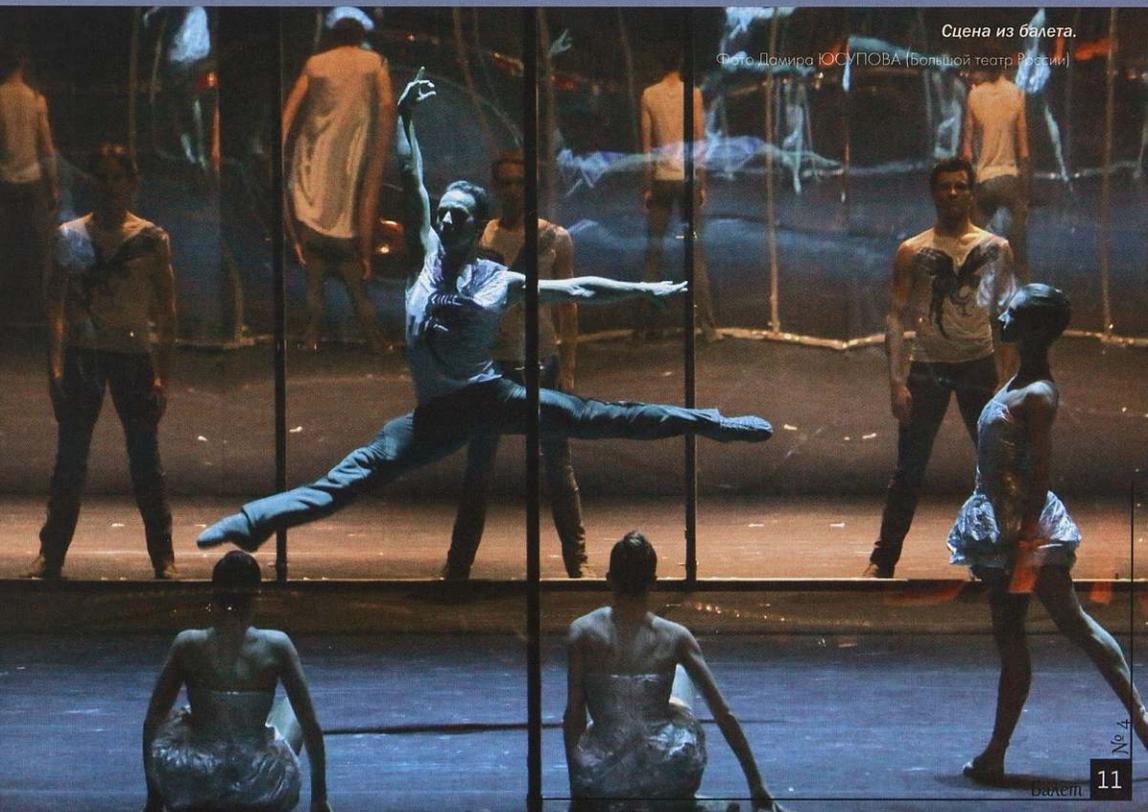


Фото Павла РЫЖКОВА

Мария Александрова и Владислав Лантратов.



Сцена из балета.

Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)

«Эсмеральда»

Теперь

и в Казани



Сцена из балета. В центре Олег Ивенко – Пьер Гренгуар.

Балет «Эсмеральда» один из главных шедевров эпохи романтизма. Это произведение способно украсить афишу любого музыкального театра. Вероятно, этим и руководствовалась дирекция Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля, когда решала выбор нового спектакля для его балетной труппы. Вопрос о постановщике решился в пользу художественного руководителя «Кремлёвского балета» Андрея Петрова, который еще 10 лет назад представил московской публике свою версию «Эсмеральды» Пуни – Дриго.

Казанский двухактный спектакль в постановке Андрея Петрова вышел удачным в плане ясной и «досказанной» режиссуры, а также интеллигентного отношения к сохранившимся шедеврам классической хореографии (Жюль Перро, Мариуса Петипа, Агриппины Вагановой), органично вошедших в канву обновленной «Эсмеральды». Особую роль в ней сыграли и талантливые исполнители главных партий.

Реалистичная, не раздражающая псевдомодерновыми вымыслами версия балета приглянулась зрителям и, судя по всему, обречена на успех как на родной сцене, так и на возможных гастрольных площадках. Балет прозвучал на открытии 29-го Международного фестиваля классического балета имени Рудольфа Нуарева и был показан дважды в программе его первых вечеров.

Оформление спектакля принадлежит художникам Григорию Белову (сценография) и Ольге Полянской (костюмы). Их взгляд во многом определил зрительское восприятие балета. Видение художников можно назвать традиционным, следующим стилю

эпохи, описанию исторических мест из романа Гюго «Собор Парижской Богоматери». Собственно овеянный легендами готический собор Нотр-Дам де Пари на острове Ситэ и является одной из основных достопримечательностей балета. Его фасад с двумя башнями, экстерьер, интерьер, отдельные детали (химеры-демоны с крыш собора) стали главными частями декорационного оформления сцены. На их фоне как танцевальные, так и статичные фигуры артистов в костюмах Полянской выглядели ярко и запомнились деталями.

Сравнивать исполнителей из разных составов этически неправильно. Но важно отметить наиболее интересные работы артистов. Это (в первом составе) очаровательная, легкая, притягивающая к себе внимание Эсмеральда Кристины Андреевой. Романтически возвышенный, обладающий парящим прыжком, не знающий технических преград Пьер Гренгуар Олега Ивенко. Внутренне сдержанный, но не чуждый земных страстей Клод Фролло Нурлана Канетова. Необыкновенно стильная Ксения Ха-

бинец в роли Флёр де Лис и танцующие на грани человеческих возможностей Мидори Тэрада и Коя Окава (Диана и Актеон). Во втором составе главную героиню исполнила прима «Кремлёвского балета» Александра Тимофеева, представшая драматически выразительной танцовщицей. Обратили на себя внимание каноник воспаленных чувств Клод Фролло Кирилла Ермоленко, музыкальный и актерски выразительный Квазимодо Артема Белова, царственная Диана Джой Уомак.

Примечательно, что для таких главных персонажей, как Клод Фролло и Квазимодо, хореографом придумана оригинальная пластика, достаточно выразительно их характеризующая. Так, каноник, одетый в черную сутану, практически постоянно сохраняет спину в прямом положении и передвигается скользящим, удлиненным шагом, а внешнее уродство звонаря собора передает не только яркий грим, но и согбенность его фигуры и ковыляющая походка. Для Эсмеральды, Феба, Гренгуара и Флёр де Лис в рамках классического танца меняется характер и манера исполнения, стилистические нюансы. К примеру, цыганка на площади танцует в свободной, раскрепощенной манере, а девушка-аристократка в богатом доме герцогини исполняет грациозные, величественные по манере танцы.

Музыкальный руководитель постановки Ренат Салаватов с большим вниманием отнесся к танцевальным темпам солистов, но таковые порой значительно ускорял для массовых сцен. Правда, танцующий единым ансамблем кордебалет хоть и торопливо, но поспевал за дирижером.

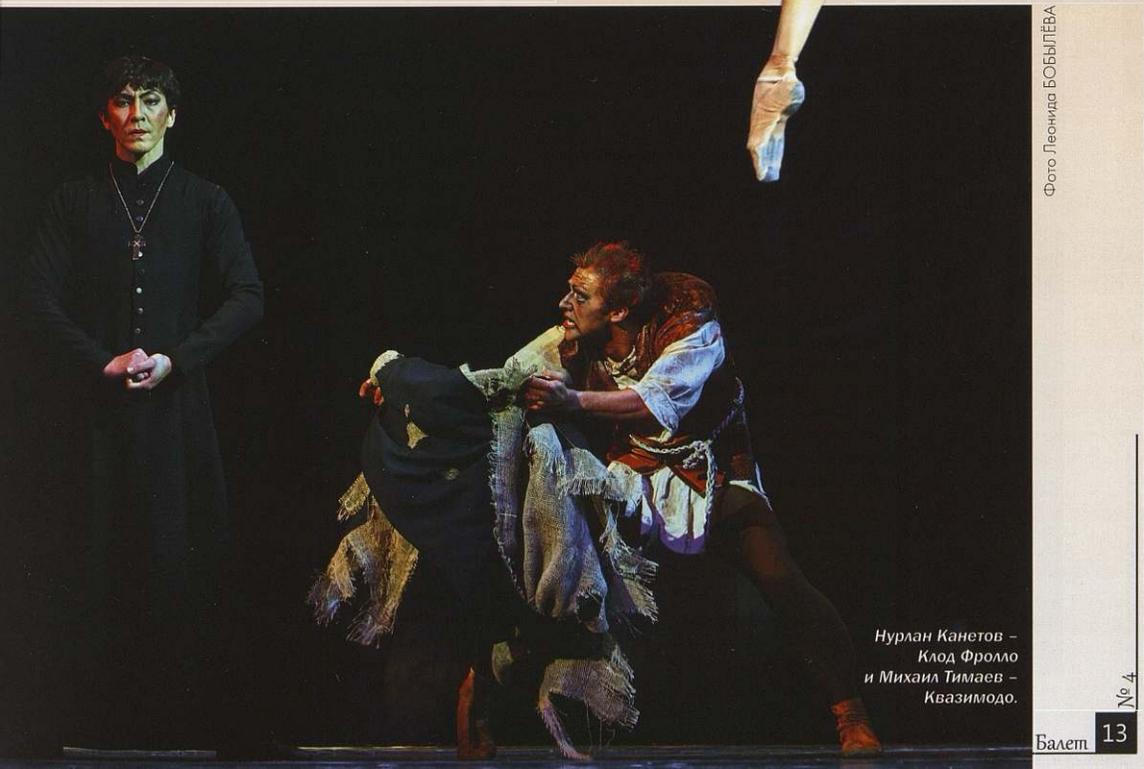
Казанский оперный театр сегодня один из беспроигрышных лидеров балетной России. Что подтверждает его продуманная репертуарная политика, наличие первоклассных балерин и танцовщиков, качественная работа педагогов-репетиторов.

С новым спектаклем балетная труппа приобрела возможность дальше совершенствоваться и следовать важной тенденции сохранения лучших традиций классического балета. ✧

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ



Кристина Андреева – Эсмеральда.



Нурлан Канетов – Клод Фролло и Михаил Тимаев – Квазимодо.

Фото: Леонид БОБЫЛЕВА

О труппе «Les Ballets Russes de Monte Carlo»



Каждого посетителя Новой сцены Большого театра поражает волшебство великолепной росписи плафона, где изображены эскизы Льва Бакста к спектаклям дягилевской антрепризы в редакции Зураба Церетели. Это персонажи балетов «Клеопатра», «Нарцисс», «Жар-птица», «Синий бог» и других. Но эти шедевры могли быть безвозвратно утерянными, если бы не усилия князя Лобанова-Ростовского и его первой супруги Нины. Они спасли от забвения уникальные экспонаты балетных и оперных постановок художников Серебряного века, в годы революционных событий и гражданской войны навсегда покинувших Россию. Лобановы-Ростовские собрали более 1100 произведений¹ 77 художников русского театрально-декоративного искусства, сохранив и представив миру богатство русской культуры и искусства. После многочисленных выставок, устраиваемых супругами за рубежом, последовали выставки в СССР. Осуществилась и главная цель – возвращение театральной коллекции на родину российских живописцев. Сейчас коллекция Лобановых-Ростовских находится на постоянном хранении в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства.

Оксана Карнович. Никита Дмитриевич, Вы сохранили огромный пласт культурного наследия дягилевской антрепризы. Вам довелось встречаться с теми, кто непосредственно входил в круг общения Сергея Дягилева?

Князь Никита Дмитриевич Лобанов-Ростовский. В мае 1959 года у меня вырезали гланды (миндалины) в больнице в Ист-Хэмптоне (пригород Нью-Йорка на Лонг-Айленде). Туда меня пристроил Саша Тарсаидзе². Я тогда был студентом в Нью-Йоркском университете. Саша сказал, что больница в Ист-Хэмптоне всегда почти пустая на выходные, и поэтому он мне там устроил операцию утром в 7 часов в субботу. В воскресенье он меня пригласил к себе отдыхать на пляж, где среди гостей был князь Сергей Оболенский, с которым они вместе работали в рекламной фирме, созданной князем. Помимо иных обстоятельств нас с Сергеем Платоновичем связывало то, что мы оба окончили Оксфордский университет, а именно Крайст-Черч колледж, и мы оба были членами клубов Буллингдон и Лодер (Loder's), к которым принадлежала и ныне принадлежит верхушка британского общества и правящая элита (истеблишмент). Британский премьер-министр Давид Камерон, министр финансов Джордж Осборн и мэр Лондона Борис Джонсон – все были членами Буллингдона.

Мы разговорились, и Сергей Платонович рассказал о прошлом:

«В мае 1912 года я приехал с отцом в Лондон, чтобы поступить в Оксфордский университет. Я проделал все необходимые административные шаги, и мне сказали, что ответ будет через месяц.

Вместо того чтобы возвращаться в Россию, я решил дожидаться ответа в Лондоне. Поселился я у моего друга князя Феликса Юсупова, который как раз окончил Оксфордский университет, и жил в квартире в районе Найтсбридж (Knightsbridge). У Феликса собирался светский артистический кружок. Это среди прочих были Анна Павлова, супруги Михаил и Вера Фокины, Лев Бакст, Сергей Дягилев, Джульетта Дафф (дочь леди Рипон), маркиз де

Кузас, Тамара Карсавина, король Мануэль Португальский. В один из вечеров Павлова была в очень хорошем настроении. Я с ней танцевал «бурлеск фанданго». Я на ходу вспоминал па, которым маэстро Чеккетти обучал меня в Петербурге. Для Павловой же это было в известном смысле возможностью отвлечься от напряженной работы на сцене. Павлова была близкой подружкой Феликса и, живя у него, я постоянно виделся с ней.

Маркиза Рипон, русских кровей, устраивала большие приемы для людей из разных областей искусства в своем доме Кумб-Корт (Coombe Court) возле дворца Хэмптон-Корт (где проводила свои последние дни великая княгиня. В один из приемов за завтраком я там встретил Нижинского, Павлову и Карсавину. В июне 1911-го леди Рипон на свои деньги привезла в Лондон дягилевскую труппу. Премьера, состоявшаяся в канун коронации Георга V, была самым громким успехом в истории театра в Лондоне. В ней участвовали Карсавина, Нижинский и даже мой старый учитель танцев маэстро Чеккетти.

Леди Джульетта Дафф (дочь леди Рипон) была замужем за полковником Королевской конной гвардии. Она продолжила меценатскую традицию, начатую матерью, и после октябрьского переворота собрала средства, чтобы снова пригласить Дягилева в Лондон. Я тогда помогал ей со сбором денег среди друзей. Она продолжала помогать Дягилеву вплоть до его кончины в 1929 году, собирая около трех тысяч фунтов в год на содержание труппы.

После смерти Дягилева Рене Блюм и полковник де Базиль в 1931 году основали Бале рус де Монте-Карло (les Ballets Russe de Monte Carlo). В 1934-м Блюм ушел из компании, и труппу возглавил полковник де Базиль, переименовав ее в Бале рус дю колонель де Базиль (Ballet Russe du Colonelde Basil). Базиль не имел того круга богатых почитателей, которым располагал Дягилев, и был на грани банкротства. Через Савелия Сорина он обратился ко мне за помощью (к тому времени я уже жил в Америке). Я ответил Сорину, что согласен помочь, и возглавил «финансовый комитет» с целью финансирования труппы

де Базиля. Мы решили создать полноценную американскую балетную труппу, что было чрезвычайно трудно ввиду предыдущего финансового краха в США. Для начала я договорился со знаменитым американским импресарио Солом Юроком устроить им гастроль по Америке. Одной из проблем было то, что у нас была конкуренция в лице осколка дягилевской труппы, финансируемой Сергеем Денемом (Serge Denham, Сергей Иванович Докучаев) и Джанки Флайшманом (Julius "Junkie" Fleishman), под названием Бале-рюс де Монте-Карло. Я, конечно, сразу же понял, что для нашего дела убийственно иметь две компании с подобным репертуаром, предназначенным для той же самой аудитории. Поэтому мы с Соринным считали, что эти две труппы должны слиться. Де Базиль сопротивлялся, ссылаясь на то, что, мол, Денем никогда на это не согласится. В конце концов, мы достигли устного договора. Вышло так, что обе труппы гастролировали в Лондоне. Я приплыл в Лондон, чтобы обсудить вопрос с адвокатами Русского балета Монте-Карло. Увы, в ходе переговоров я понял, что де Базиль никогда не согласится на слияние, ибо его абсолютным условием было быть единственным главой новой созданной компании, не оставляя места Сержу Денему. Конечно, мы с Савелием Соринным были глубоко разочарованы, ибо потратили так много времени и денег на это дело. Единственным приятным воспоминанием от тех переговоров остались встречи в промежутках от них. Это были встречи с друзьями из прошлой России – такими, как Александра Данилова, Леонид Мясин, Михаил Фокин и Вера Зорина. Как ни странно, по вечерам на танцах я был разочарован, убедившись, что очень немногие балерины столь же хороши в исполнении балльных танцев.

О. К. Вам безразлична тема классического балета. Как Вы познакомились с Алисией Никитиной,³ первой исполнительницей Терпсихоры в балете «Аполлон» Джорджа Балланчина, фавориткой лорда Гарольда Хамсворта, первого виконта Ротермира (1868–1940), который из-за любви к балерине материально поддерживал труппу Дягилева?

Кн. Н. Л.-Р. В поисках эскизов театральных работ к постановкам труппы Дягилева мне дали адрес Никитиной в Монте-Карло. Я ей написал в надежде, что у нее что-то осталось, что она могла бы мне продать. К сожалению, во время моих деловых поездок в Монте-Карло, связанных с возможностью продажи собрания Лифаря в Монако, мне как-то не удалось у нее побывать. Так что у меня прямых впечатлений о ней не осталось, кроме ее письма ко мне от 24 октября 1976 года, которое я могу воспроизвести:

«Милый Никита Дмитриевич Лобанов!

Ваше письмо я получила. Я создала «La Chatte» у Серг. Пав. Дягилева, по его желанию в Париже и по всей Европе. У меня сохранились костюмы, и конечно много фото т.к. это был самый большой успех последних лет дягилевского русского балета, на музыку, написанную для него Henri Sauguet, в хореографии нашего Джоржа Балланчина и дек. и костюмы Табо и Певзнера. Мои костюмы были выставлены на выставке в честь столетия со дня рождения С.П. Дягилева, которую открыли в присутствии князя и княгини Монакской. У меня, конечно, есть много фото в этом балете, так же как и статуя в балете «Les Biches», сделанную знаменитым скульптором в Будапеште «VONSTROB». Во время моих выступлений на музыку F. Poulenc, постановка Брониславы Нижинской, костюмы Marie Laurencin. Что же касается рисунков, то они все были сделаны по заказу С.П. Дягилева и затем перешли его секретарю Борису Кохно. Если он не отдал музею в Париже, со всеми остальными предметами балета.

Если Вы знаете Б. Кохно, я даю Вам его адрес: 18 Rue Marie Stuart, Paris 1R, tel. len33-04. Если Вы сегодня придете, я могу Вам показать костюмы и фотографии.

С лучшими пожеланиями,

P.S. Вы можете также иметь разъяснения о балете в New York'e в «Lincoln Center» это Library and Museum of the performing Arts, откуда приезжала желанная «Curator, dance collection Genevieve Oswald для interview со мной. Они это срежиссировали на пластинке. Приезжала сюда ко мне их журналистка Mlle. Kendall. Есть у меня здесь по желанию князя Монакского школа балета по нашей русской традиции и затем конкурс с Boursed'etudes для лучших учениц, чтобы <...> балетную труппу в память С.П. большого Класа!

О. К. У Вас есть фотография с Алисией Марковой.⁴ Вы встречались с ней в театре «Ковент-Гарден»?

Кн. Н. Л.-Р. Главным образом на мероприятиях, организованных Клементом Криспом, маститым балетным критиком Англии. Они были большими друзьями. Он сказал, что нам следует непременно познакомиться. Так что встреча состоялась по его инициативе.

О. К. Каковы Ваши впечатления от общения с Алисией Марковой?

Кн. Н. Л.-Р. Впечатления... Контрапункт с Баланчинным: тот «обамериканился», она же была воплощением английской леди. Приятная статная дама, излучающая сердечность и доброжелательность. Это часто бывает у людей, которые уверены в себе, знают свой талант и поэтому чувствуют себя спокойно во всех обстоятельствах. Ей не нужно было ничего доказывать. Она была настолько приятна, что ее можно было долго и интересно слушать. Небольшого роста, она тихо говорила – деликатно, женственно. Я должен был записывать наши разговоры,



Н.Д. Лобанов и Алисия Маркова. Ковент-Гарден, Лондон, 2001 г.

но, увы... Мы встретились несколько раз. Конечно, дягилевский период у нее остался наиболее важным, гвоздем ее балетной карьеры. Все начиналось там. В общем, она в его труппе была самой молодой балериной. И под давлением Дягилева русифицировала фамилию. Была очень обаятельная женщина. Впрочем, как и Ольга Спесивцева. Как странно, две танцовщицы, и обе имели какую-то душевную доброту, излучали тепло. Так что с ними было просто приятно быть.

О. К. Расскажите, пожалуйста, об истории письма от Александры Даниловой.⁵

Кн. Н. Л-Р. Данилова дружила с Мизией Серт, одной из самых богатых и влиятельных женщин Парижа, музой художников и поэтов, покровительницей русского балета, подругой Сергея Дягилева (все ее называли Мисей). Когда два знаменитых американца Артур Голд и Роберт Фитцдейл, которые играли вместе на ролях, решили написать о ней книгу, то они пригласили нас с первой супругой Ниной с собой из Нью-Йорка на Лонг-Айленд, зная, что мы тоже интересуемся Мисей Серт, послушать, что она будет им рассказывать. Я помню наши с Ниной поездки на Лонг-Айленд, как Данилова нас тепло принимала. По сравнению с другими балеринами из русской эмиграции она жила достаточно хорошо. Видно было, что она сильный человек, говорила уверенно и интересно. Нина записывает каждый свой день в дневнике, подробней можно расспросить у нее. С Мисей Серт я не мог встретиться, так как приехал в Париж только в 1953 году, а ее не стало в 1950-м. Но у меня были работы ее супруга Хосе Марии Серт, которые я подарил в отдел балета Нью-Йоркской публичной библиотеки при Линкольн-Центре. У Зинаиды Серебряковой я купил портрет Александры Даниловой. Вот ее письмо ко мне:

«Многоуважаемый Никита Дмитриевич!

Простите меня, пожалуйста, что я Вам сразу не ответила на Ваше письмо и не поблагодарила Вас за новую фильму.

Спасибо Вам большое.

Мои друзья странно заинтересовались моим портретом.



Ольга Спесивцева (1895-1991).

Один из них David James звонил мне из Лондона – что он в восторге от портрета и сказал, что Вы и Ваша жена были очень милы с ним.

Спасибо Вам за то, что Вы были так любезны с ним.

Один из моих друзей занимается фотографией и чудно впечатал мне Вашу первую фильму. Теперь я ему дам вторую в красках. Я думаю, это будет очень красиво. Очень хочу знать, жива ли Серебрякова? И если жива, то где она живет? Последний раз я видела ее в Париже. Очень милая дама.

Она племянница Александра Бенуа, который, конечно, давно умер.

Еще раз спасибо за все хлопоты. Искренне Ваша Александра Данилова.

О. К. И с Ольгой Спесивцевой встречались?

Кн. Н. Л-Р. Да, в Толстовском фонде, когда туда ездил с Джо Уиши (Joseph Wisny). Он хотел снять фильм о ней. Уиши – американский балетовед, гомосексуал. Он получил средства на фильм, но ничего не сделал. Как-то всё было неудачно. Я ездил с ним как переводчик. Потом я ездил с ним в Тифлис, чтобы снимать Параджанова, а затем фильм о Дягилове с Владимиром Васильевым и Карлой Фраччи в Лугано. Снимали часами. Но все эти ленты пропали... Он умер от СПИДа. Так многое из этого культурного наследия просто потеряно. Общих знакомых у нас было мало. Те, которые были, уже умерли. И мне так обидно, что такая масса часов съемок с Питером Устиновым, игравшим Дягилева, Карлой Фраччи (Тамара Карсавина) и Васильевым (Вацлав Нижинский) потеряны.

О. К. Какие воспоминания остались у Вас от общения с Ольгой Спесивцевой?

Кн. Н. Л-Р. Я не ощущал, что она душевно больная. Два часа, которые мы провели в Толстовском фонде, она сидела очень прямо, была красивой светской дамой. По-французски ее можно назвать «гранд дам» (grande dame), чего не скажешь о большинстве балерин. У нее было чудное тело. Было лето. Она была в легком сарафане. Вообще она была дамой высшего общества. Как и почему? Я не знаю ее биографии. Мы с Джо специально поехали в Толстовский фонд ее навестить. Она была подготовлена. Знала о нашем приезде.

О. К. Вы помните о чем Вы говорили?

Кн. Н. Л-Р. К сожалению, нет. Всё это было записано на пленку. Это одна из моих больших досад в жизни от этих трех интереснейших фильмов, к которым я лично был причастным, по той или иной причине ничего не осталось. И даже фотографий у меня не осталось. Я не ожидал, что Джо Уиши уйдет так быстро. Я всегда думал, что будет время с ним поговорить и всё это получить. Тогда еще не было лекарства, и он растаял за три месяца.

О. К. Мне кажется, что эта плеяда ярких балерин, как Спесивцева, Никитина, Данилова, Маркова, несмотря на то что получили балетное образование в разное время и в разных странах, оставались хранительницами традиций императорской русской школы, олицетворяя собой всю красоту и элитарность балетного искусства, что пестовал в своих танцовщиках и танцовщицах Сергей Дягилев.

Кн. Н. Л-Р. Да, несомненно.

О. К. Расскажите, пожалуйста, о Марго Фонтейн. Вы упоминали, что у вашего дяди Николая Васильевича Вырубова был роман с ней.

Кн. Н. Л-Р. Впервые я встретил Марго Фонтейн летом 1967 года на приеме у Луи Камю, отца моего ближайшего друга по Оксфорду Алена. Камю-старший был председателем Коммерческого банка (Banque de Commerce) и пригласил нас с Ниной на обед в свое имение под Брюсселем.

На обед также была приглашена prima ballerina assoluta Королевского балета Англии Марго Фонтейн, много лет танцевавшая с Нуреевым, несмотря на то что она была значительно старше него. Меня усадили справа от нее. Узнав, что я русский, живущий в Париже, она спросила, не знаком ли я случайно с Николаем Вырубовым (ему была посвящена выставка в Доме русского зарубежья. — О.К.). «Да», — ответил я и добавил, что он младший брат моей матери. Фонтейн объяснила, что задала этот вопрос, ибо я очень похож на Вырубова, которого она хорошо знала в Лондоне до войны. Больше она ничего о нем не сказала. Но я знал, что у моего дяди был бурный роман с ней, и он хотел на ней жениться, а мой дед считал, что не подобает русскому дворянину жениться на балерине, и запретил брак. Похожая участь постигла моего дядю в желании жениться на дочери первого премьер-министра Индии Джавахарлала Неру Индиры. Может быть, мой дед был прав, ибо в 42 года мой дядя женился на Сабин де Ноай (Noailles), дочери герцога де Муши, на 20 лет моложе его, и более полувека прожил с ней в счастливом браке.

Помимо этого наша общая знакомая леди Памела Джеллико, которая в тот момент уже не жила со своим бывшим супругом военно-морским министром Джеллико, была близкой подругой Марго Фонтейн. Нина с ней подружились главным образом, потому что после развода леди Джеллико подрабатывала, читая лекции. Одной из ее излюбленных тем было садоводство, что ее сблизило с Ниной. Она была не столь красива, но говорила и выступала очень хорошо, за небольшие оклады, скажем, в музее «Метрополитен» в Нью-Йорке. Позже, когда мы переехали в Калифорнию, она выступала в музее там. В те дни она таскала с собой из Лондона слайды со стеклом для предохранения пленки. Тогда технология слайдов была гораздо сложнее. И эту тяжелейшую сумку она несл в руке, боясь, что они могут потеряться и лекция не состоится.

Когда мы переехали в Лондон, в 1980 году мы участвовали с леди Джеллико и Марго Фонтейн в комитете по спасению или выкупу имения Анны Павловой для создания дома-музея балерины.

О. К. Кем комитет был организован? Кому было небезразлично наследие русской балерины?

Кн. Н. Л.-Р. Комитет был организован Ричардом Баклом, балетным критиком лондонской газеты «Обсервер». К сожалению, «левая» администрация района, где находился дом Павловой, считала, что следует создавать не музей балерины, а лучше организовать школу для менее обеспеченных жителей района.

Кн. Н. Л.-Р. Однажды Макарова ужинала у нас с Джун в Лондоне. Наталья сказала, что когда она сбежала из Советского Союза, британское правительство ее спрятали. Она описывала долгую, петляющую дорогу в лесах, прежде чем подъехать в это имение, саму усадьбу. И вдруг Джун сказала: «Это наше имение Пиквелл!», где они жили с отчимом. Отец Джун был убит на войне в кровопролитной битве при Монте-Кассино в Италии, и его коллега по службе и ближайший друг женился на маме Джун. Он разыгрывал отставного военного помещика, который занимался охотой и рыбной ловлей. И пил. Но в сущности он работал в британской разведке. Джун не знала, но предполагала и со мной не делилась своими предположениями. Как я узнал, что он работал на разведку? Когда мы с Джун были в гостях у ее сводного брата Джоффи Кларка (Joff Clarke), я видел фотографии ее отчима с маршалом Тито и другими видными политическими деятелями. Я спросил



Н.Д. Лобанов и Марго Фонтейн. Брюссель. 1964 г.

об этом Джоффи: «При чем тут отставной военный фермер и маршал Тито?» Он ответил, «Отца парашютировали в штаб Тито во время войны с немцами (он держал связь между Тито и Черчиллем). Каждый раз, когда приходила агентура в наш дом, я должен был подписываться, что ничего не буду говорить о том, что здесь кто-то был». Джун в это время уже переехала жить в Лондон. История с Макаровой была еще одним подтверждением. Отчим Джун был «Джеймсом Бондом» под маскировкой английского джентльмена-фермера. Явно английская разведка попросила его спрятать Наталью Макарову у себя в имении, которое было окружено непроходимым лесом. Никто не мог бы додуматься, что Наташа находится в этом имении, до которого нужно было долго ехать по лесу. На днях я получил письмо от брата Джоффа:

«Может, Вы напомните мне, в каком году Наталья Макарова сбежала в Великобританию? (1970 — О.К.)»

У меня самые теплые воспоминания с тех пор, когда я смотрел, как Макарова упражнялась на лужайке в Пиквелле. Это было восхитительное зрелище для молодых глаз!

Разведывательная служба МИ 5 назначила русскоязычного человека в Пиквелл. Первый пробыл около трех дней, прежде чем отец выставил его из-за грубого отношения к персоналу и к маме. Второй был приятный и лондон на всё время пребывания Макаровой в Пиквелле.

К сожалению, папа вырвал страницу, подписанную Макаровой в книге посетителей. Как всегда «охотник за шпионами» заметал след!

Незадолго до того как мы продали Пиквелл в 2000 году, мой друг Эндрю Добсон работал в Москве и Санкт-Петербурге. Это был пост от банка, где он работал, спонсируемый правительством Великобритании, с целью помочь наладить финансовые услуги в России. К нему приставили очень красивую русскую бизнес-партнершу, которая приехала с ним в Пиквелл на обед. Будучи бывшим майором КГБ, она была заинтригована Пиквеллом. Она сказала, что в КГБ было большое досье на отца. Они подозревали, что он участвовал в укрытии Макаровой, и была приятно удивлена, когда узнала, что та скрывалась именно в этом доме! Эта дама также имела высшую

С юбилеем!

Бориса ЭЙФМАНА, советского и российского хореографа, балетмейстера, художественного руководителя Санкт-Петербургского государственного академического театра балета, заслуженного деятеля искусств РСФСР, народного артиста России, лауреата Государственной премии России. ✧



С наградой!



Чрезвычайный и Полномочный посол Великобритании в РФ Доктор Лори Бристу и Валерий Шадрин.

Орденом Британской империи, которого удостоился генеральный директор Международного Чеховского фестиваля **Валерий ШАДРИН**.

Почетную награду **Валерию Шадрину** лично вручил посол Великобритании в Москве.

Орден присуждается за отличия в искусстве и науках и за общественную деятельность.

Именно Чеховский фестиваль впервые познакомил российских зрителей с творчеством таких выдающихся британских режиссеров, как Деклан Доннеллан и Саймон Мак-Берни, а в 2012 году, после 25-летнего перерыва, организовал в Москве гастроли знаменитого Шекспировского театра.

«Великобритания – это та страна, где замечательный театр, где разнообразные формы театра, это одна из стран, с которой мы должны активно взаимодействовать. И мы это делали на протяжении всех этих 24 лет. То, что королева Великобритании наградила меня, в моем лице Чеховский фестиваль – это заслуга и наших коллег, и наших театров, и всех, кто помогает театральному искусству в России. Поэтому мы с благодарностью к этому относимся», – сказал Валерий Шадрин. ✧

Башкирскому хореографическому колледжу имени Рудольфа Нуреева

30 лет

30 лет – много ли это? Для профессиональной балетной школы в стране, где имеются старейшие образовательные учреждения, это, казалось бы, только начало. Тем не менее сегодня Башкирское училище (колледж) сумело занять достойное место в системе балетного образования России.



Первый директор – Алик Салихович Бичурин.



Нынешний директор – Оля Галеевна Вильданова.

А начиналось всё в 1986 году, когда под руководством Алика Салиховича Бичурина открылось Уфимское хореографическое училище. Основным ориентиром в деятельности первого директора – выпускника Ленинградского училища стала направленность на методику и традиции Ленинградской школы балета.

В обновленное здание с пристроенным интернатом вошли первые маленькие ученики. Исторически значимым и в определенной мере обязывающим является факт, что в этом здании находилась средняя школа №2, именно отсюда выпускник Рудольф Нуреев отправился в Ленинград, чтобы воплотить свою мечту – стать выдающимся танцовщиком.

Первые педагоги классического танца Венера Хакимовна Галимова в классе девочек и Шамиль Ахмедович Терегулов, набравший класс мальчиков, обучали и пестовали своих учеников в течение всех восьми лет – с первого и до выпускного классов.

Заслуженная артистка России, народная артистка Республики Башкортостан Венера Галимова окончила Ленинградское хореографическое училище имени Вагановой в 1956 году (вместе с будущим супругом Аликом Бичуриным) в классе у замечательного педагога Наймы Валеевны Балтачевой – одной из любимых учениц профессора Агриппины Вагановой. Так же, как ее дорогой педагог, Венера Хакимовна стала продолжательницей академических традиций в преподавании классического танца. Особо она ценила академизм, выворотность и отточенность в ногах, пальцевую технику. Для нее не было мелочей – скрупулезно, шаг за шагом она добивалась чистоты исполнения на уроках и репетициях. Обладая незаурядной «балетной памятью», прекрасно помнила многочисленные партии из спектаклей классического наследия и национальных балетов. Непреклонно защищавшая порядок каждого *pas de deux* из классических балетов от лишнего вмешательства, Венера Хакимовна жестко требовала от учениц четкого исполнения каждого нюанса. Благодаря педагогу воспитанницы буквально впитали в себя любовь и уважение к Ленинградской, Вагановской, школе. На уроке Венера Хакимовна могла и пошутить, и подбодрить своих учениц. Без крика и шума нерадивых ставила на место, вызывая у всех

трепетное отношение к своему педагогу. Очень важно для нее было отношение к работе, стремление к исправлению ошибок и замечаний. Большое значение педагог Галимова придавала движениям головы и рук, выразительности поз и наполненности танца. Среди ее учениц бывшая солистка Кремлёвского балета Анжела Тагирова, ведущие солистки Башкирского театра: заслуженные артистки Республики Башкортостан Анна Хасанова и Гульнара Халитова, солистка Екатеринбургского театра оперы и балета Елена Кабанова и многие другие.

Заслуженный артист России, народный артист Республики Башкортостан Шамиль Терегулов в 1967 году окончил Пермское хореографическое училище в классе выдающегося педагога – заслуженного деятеля искусств РСФСР Юлия Иосифовича Плахта. Задачей своей Терегулов считал обязательное сохранение стиля своего педагога, в свое время окончившего Ленинградскую школу. Преподавать в училище начал будучи солистом балета и продолжал вести класс несмотря на возложенную на него должность художественного руководителя балетной труппы театра с 1990 года. Ученики Шамиля Ахмедовича сегодня – солисты крупнейших балетных коллективов мира.

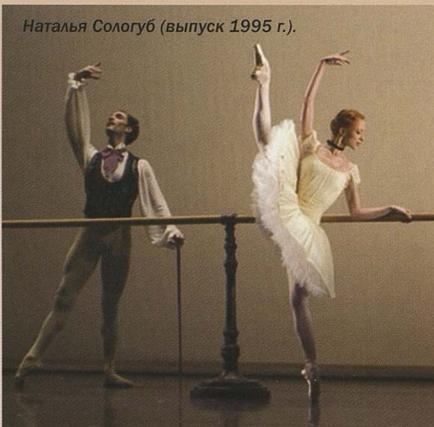
Благодаря стараниям и организаторским способностям Алика Салиховича Бикчурина высокая планка профессиональному уровню башкирской балетной школы была задана уже в 1991–1992 годах. На Международном конкурсе молодых артистов балета имени Дягилева в 1992 году в Москве из восьми учащихших шесть получили дипломы. В Минске на Фестивале хореографических училищ СНГ – второе место и приз «Хрустальная балерина». На конкурсе «Арабеск» (1992) в Перми студент второго курса Роман Рыкин получил третью премию, а Анжела Тагирова и Айрат и Фатхелисламов были признаны лучшими учащимися балетных школ. Свои позиции башкирская школа продолжает утверждать и на других международных балетных конкурсах – в Лозанне, Сеуле, Нагойе.

Традиции ленинградской школы продолжает ее выпускница 1956 года, заслуженная артистка Республики Башкортостан Эмма Мухаметовна Тимиргазина. Старейший педагог ведет мужские классы и не перестает удивлять неизменной железной дисциплиной в классе и высокими результатами на конкурсах.

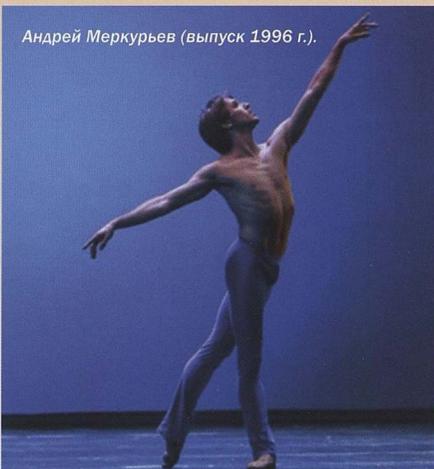
Уже 28 лет преподает в училище заслуженный работник культуры Башкортостана Серафима Ивановна Саттарова. Выпускница Пермского хореографического училища, она подготовила за эти годы шесть выпусков. Неустанно воспитывая любовь к выбранному делу, много времени она уделяет сценической практике. Редкий концерт проходит без участия воспитанниц Серафимы Ивановны. Среди ее учениц Сабина Яппарова (Михайловский театр), Евгения Зодбаева (Театр Бориса Эйфмана).

Ученица Людмилы Павловны Сахаровой, выпускница ПГХУ 1970 года, народная артистка Республики Башкортостан Людмила Васильевна Шапкина за свою педагогическую деятельность также подготовила шесть выпусков колледжа имени Нуреева. Выпускные экзамены Шапкиной – это образец честной, безукоризненной работы, каждая из учениц выполняет все обязательные программные движения ни за кого не прячась. При этом обладая высокой техникой, ее ученицы выразительны и эмоциональны. Среди воспитанников Людмилы Шапкиной ведущие солисты

Наталья Сологуб (выпуск 1995 г.).



Андрей Меркурьев (выпуск 1996 г.).



Гульсина Мавлюкасова (выпуск 1999 г.).





Художественный руководитель –
Леонора Сафиевна Куватова.

многих театров страны. В Башкирском театре оперы и балета – заслуженная артистка России, народная артистка Башкортостана, лауреат Государственной премии имени Салавата Юлаева и Республиканской молодежной премии имени Бабича Гузель Сулейманова, заслуженная артистка Башкортостана Валерия Исаева, Софья Гаврюшина. В Екатеринбургском театре танцуют Алёна Шамшарова, Анастасия Кержеманкина, Карина Кудоярова.

Сегодня в колледже трудятся преподаватели специальных дисциплин: заслуженная артистка РФ и РБ Зухра Хамитовна Ильясова, заслуженная артистка Таджикистана и Республики Башкортостан Г.Г. Сабирова, заслуженный деятель искусств Башкортостана О.Г. Вильданова, заслуженные артисты Башкортостана З.А. Габдулхакова, А.Р. Папина-Ганеева, А.М. Тимиргазеева, народная артистка Республики Башкортостан Е.Ю. Фомина, заслуженный работник культуры Башкортостана А.Р. Насырова, М.А. Каримов, Т.Л. Елисеева, Н.Х. Большакова, Н.В. Бирюкова, Г.З. Насонова, Р.Н. Халикова. Вернулись в родные стены в качестве преподавателей и выпускники училища: Г.Р. Халитова, А.В. Хасанова, А.В. Новичков, И.Р. Аюпов, Ю.В. Власова, Д.А. Мухутдинова, Р.Р. Мухаметов, М.Е. Купцов. Каждый преподаватель вкладывает в своих учеников все свои знания, душевные силы и здоровье и, не считаясь со временем, стремится привить любовь к своей профессии артиста балета.

Народная артистка Российской Федерации и Республики Башкортостан, лауреат премии имени Салавата Юлаева, обладательница приза «Душа танца» журнала «Балет» Леонора Сафиевна Куватова уже несколько лет возглавляет художественное руководство колледжем. Выпускница Вагановской школы 1967 года, она продолжает ее традиции и сегодня, тесно сотрудничая со своим педагогом, профессором Академии Русского балета имени Вагановой Ириной Александровной Трофимовой. Стремясь максимально раскрыть возможности будущих артистов, Куватова тщательно подбирает репертуар, придавая большое значение раскрытию индивидуальности каждого ученика. Особое внимание она обращает на работу верха корпуса – хорошую «танцующую» спину, грамотные руки, кисти. Тщательно относится к мельчайшим деталям исполнения. Педагог Куватова считает, что только постоянным трудом невзирая на данные можно добиться успеха, приводя множество примеров своих учениц. Будучи прима-балериной театра, она сумела подготовить три выпуска. Одна из лучших ее учениц Наталья Сологуб.



Венера Хакимовна Галимова в классе.

– Подготовить и выпустить грамотных танцовщиц, любящих свою профессию – в этом наша главная задача, – говорит Леонора Сафыевна. И продолжает: необходимо сохранение академизма классического танца, при возможности привнесение в него национального элемента, так как мы являемся одной из немногих национальных балетных школ страны. Наличие народного отделения в колледже является продолжением дела великого Файзи Гаскарова, основателя башкирского балета и Башкирского академического ансамбля народного танца. Так же, как в программу классического отделения включено изучение образцов классического наследия Мариуса Петипа, на народном отделении обязательно изучение башкирской народной классики, образцом которой является хореография Гаскарова.

Большое значение в колледже придается сценической практике. Первым школьным балетом стала «Волшебная флейта» Дриго. По инициативе директора Бикчурина приглашенным балетмейстером Андреем Меланьиним поставлен замечательный игровой спектакль, где участвуют воспитанники начиная со второго класса. Уже много лет в исполнении учащихся колледжа на сцене Башкирского театра с успехом идет «Белоснежка и семь гномов» Карена Хачатуряна в хореографии Андрея Мягкова. Прочно вошли в репертуар школы балеты «Щелкунчик» и «Лебединое озеро». На отчетно-выпускных концертах показаны «Шопениана», «Пахита», «Арлекинада».

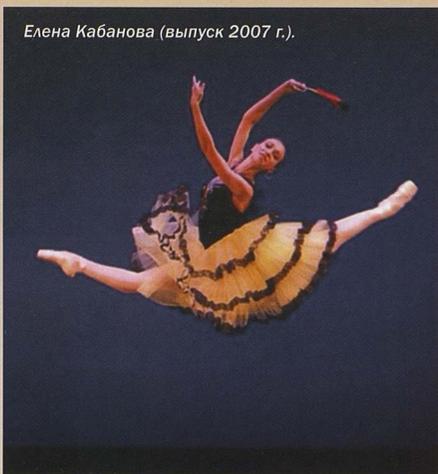
Для творческого процесса и профессионального развития школы необходимо привлечение опытных мастеров и молодых балетмейстеров, создающих новые произведения, что и вошло прочно в традицию. С интересом учащиеся работали под руководством реставратора классических балетов, заслуженного артиста РФ Юрия Бурлаки. Оригинальные постановки премьеры Театра Бориса Эйфмана, заслуженного артиста России Олега Габыева великолепно легли на юных исполнителей. Башкирская школа вырастила и балетмейстеров, в прошлом своих выпускников, а теперь уже с дипломами Академии имени. Лучшие воспитанники принимают участие в конкурсах артистов балета и нередко возвращаются с наградами. В 2014 году учащиеся народного отделения стали лауреатами Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов. Последняя победа школы – золото и серебро Дельфийских игр в номинации «Классический танец».

В декабре 2015 года учащиеся колледжа представили мировую премьеру – первый детский национальный балет «Водная красавица» на музыку молодого композитора Николая Попова. Ринат Абушахманов (выпуск БХУ 1998 года) поставил необычный спектакль, успевший полюбить публику всех возрастов.

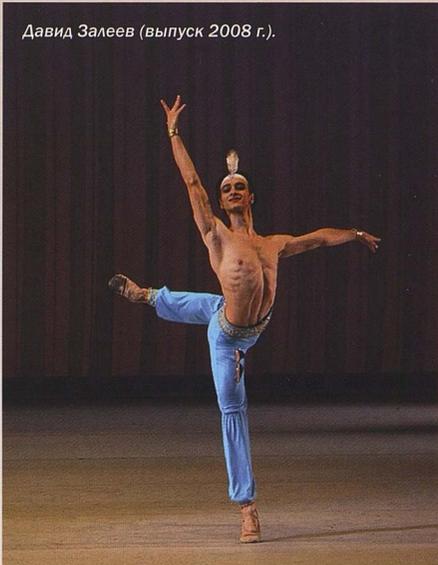
Помимо выступлений в Башкортостане (по просьбе Леоноры Куватовой колледжу был выделен комфортабельный автобус) школа неоднократно выезжала с выступлениями в Германию и Великобританию.

Колледж работает в тесном контакте с Башкирским театром оперы и балета, балетную труппу которого полностью представляют наши воспитанники – яркие, интересные танцовщицы Гульсина Мавлюкасова, Римма Закирова, Лилия Зайнигабдинова, Рустам Исхаков, Олег Шайбаков, Ильдар Маняпов, Андрей Брынцев показывают высокий уровень профессиона-

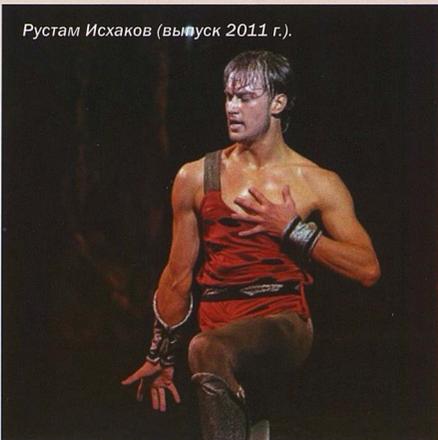
Елена Кабанова (выпуск 2007 г.).

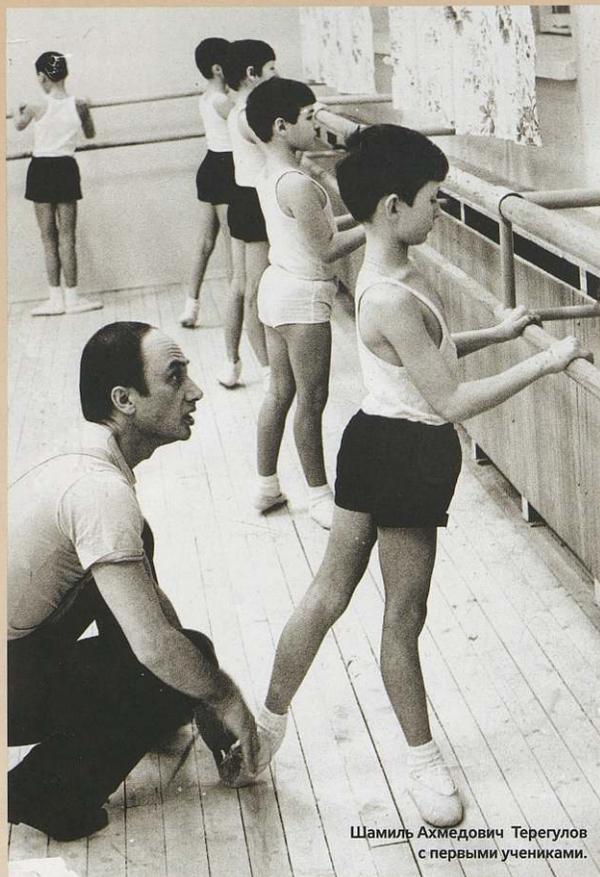


Давид Залеев (выпуск 2008 г.).



Рустам Исхаков (выпуск 2011 г.).





Шамиль Ахмедович Теругулов
с первыми учениками.

лизма, немислимый без базовой подготовки. Ученики башкирской балетной школы непременно участники Международного фестиваля памяти Рудольфа Нуарева, проходящего на сцене Башкирского театра оперы и балета. Естественно, что когда возникла идея создания своего фестиваля хореографических училищ, его сразу нарекли «малым Нуреевским». Первый фестиваль с успехом прошел в 2013 году. Второй фестиваль, уже в статусе международного, планируется провести в ноябре 2016 года.

Как правило, мужские классы у нас заполнены, и зная об этом, руководители балетных коллективов частые гости колледжа. Балетная труппа Башкирского театра целиком состоит из воспитанников нашего колледжа. А имена Натальи Сологуб и Андрея Меркурьева хорошо известны и любимы в балетном мире. Примечательно, что именно солист Большого театра, заслуженный артист России Андрей Меркурьев учредил в родном колледже в 2011 году именную стипендию для лучших студентов.

Выпускники башкирской школы разбегались по всему миру. Редкая балетная труппа в России обходится без наших воспитанников: в Большом театре танцует заслуженный артист России Андрей Меркурьев, в Мариинском театре – заслуженный артист Республики Северная Осетия – Алания Давид Залеев, премьер Кремлёвского балета, заслуженный артист России Айдар Шайдуллин, Сабина Яппарова – солистка Михайловского театра, лауреат Молодежной премии «Триумф», лауреат премии губернатора Свердловской области Елена Кабанова – солистка Екатеринбургского театра оперы и балета, заслуженная артистка Республики Башкортостан Ирина Сапожникова танцует во Владивостоке.

Сегодня в колледже обучаются 260 детей со всех уголков России – от Выборга до Владивостока. Продолжают развиваться и зарубежные связи, среди учащихся девочки из Японии.



Шамиль Ахмедович Теругулов и первые выпускники.

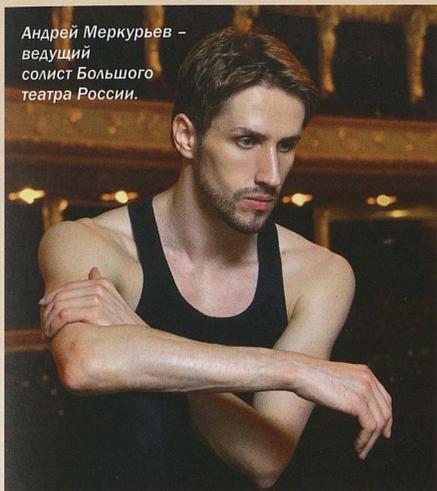
За 30 лет колледж подготовил более 1000 артистов. Из них уже многие имеют звания народных и заслуженных артистов, лауреатов и дипломантов российских и международных конкурсов. Есть среди выпускников и руководители – Красноярский хореографический колледж возглавляет заслуженный артист РФ, народный артист Республики Башкортостан Аркадий Зинов (выпуск 1994 года).

Имя Рудольфа Нуреева задает высокую планку Башкирской балетной школе, и колледж держит направление на сохранение, развитие и обогащение великих достижений русского балета. ✧

Олия Вильданова

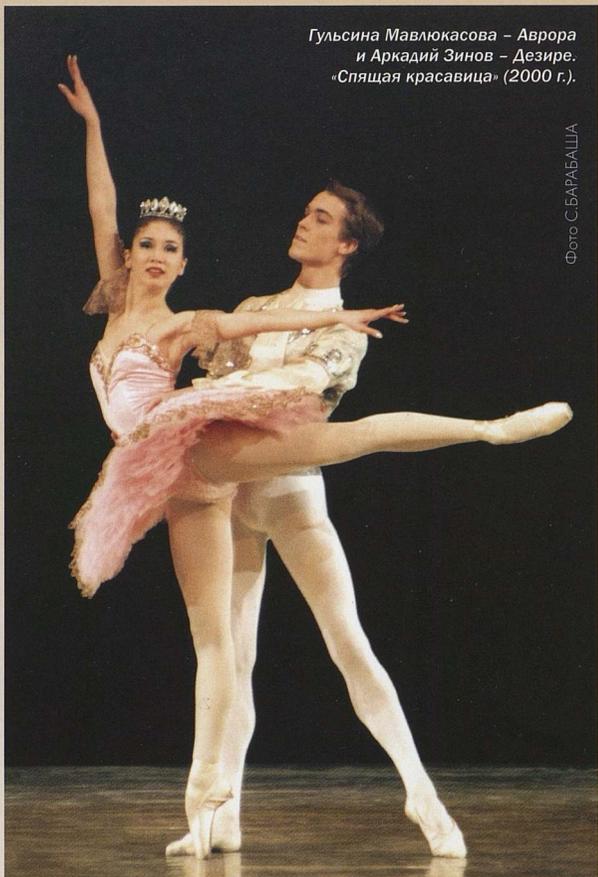
Фото предоставлены Башкирским хореографическим колледжем имени Рудольфа Нуреева.

Андрей Меркурьев –
ведущий
солист Большого
театра России.

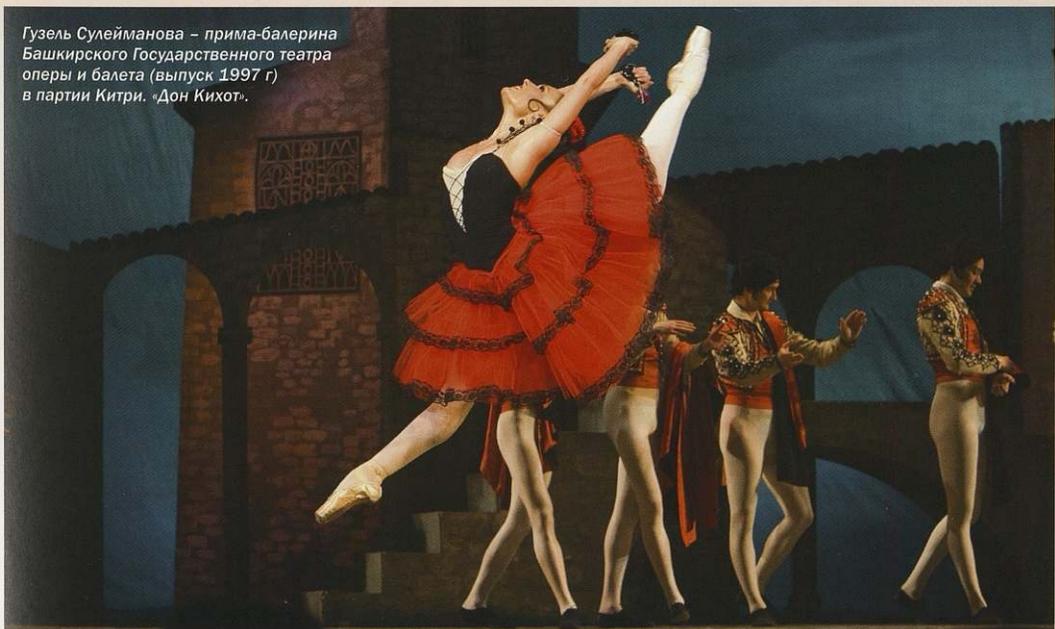


Гульсина Мавлюкасова – Аврора
и Аркадий Зинов – Дезире.
«Спящая красавица» (2000 г.).

Фото С.БАРАБАШ



Гузель Сулейманова – прима-балерина
Башкирского Государственного театра
оперы и балета (выпуск 1997 г.)
в партии Китри. «Дон Кихот».





В честь Нуреева

За прошедшие годы международный балетный форум обрел собственное лицо. В его афише обязательная премьера, ежедневно зрители перед началом с интересом изучают нарядный буклет, рассматривают в главном фойе стенды, отражающие знаковые события хореографического искусства. Полиграфию и витрины с летописью фестиваля заботливо готовят сотрудники литературной части и музея театра. Ныне – посвящения 70-летию танцовщика Камилы Гайнуллина, 65-летию Владимира Яковлева, 125-летию со дня рождения кудесника-сценографа Петра Сперанского, 100-летию казанского балета. Специальные экспозиции отразили юбилейные даты Анны Павловой, Сергея Прокофьева, «Жизели»... Здесь же в фойе праздничную атмосферу усиливают музыканты. Чарующая скрипка Захара Штейнберга, изливающая звуки от Моцарта до Монти, вовлекает в пляс и тех, кто пришел просто насладиться балетным спектаклем, а перед его началом прослушать интересные исторические факты «введения» от многолетнего ведущего Сергея Коробкова и дебютировавшего в этом качестве в Казани Геннадия Янина.

Афиша 29-го фестиваля началась с премьеры балета «Эсмеральда», перенесенного на казанскую сцену со столичной –

Казань знает, как нужно проводить балетные фестивали, и умеет это делать. Татарский театр оперы и балета имени Мусы Джалиля приобрел опыт в организации праздника танца в честь Рудольфа Нуреева. Директор театра и «Рыцарь балета» Рауфаль Мухаметзянов железной рукой и мягкой силой направляет движение фестивального марафона. В будущем году это будет уже юбилейный – 30-й Нуреевский.

Кремлёвского дворца – в версии балетмейстера-постановщика Андрея Петрова. Вместе с автором серьезную работу с артистами провела педагог-репетитор «Кремлёвского балета» и первая исполнительница заглавной партии Жанна Богородицкая. В первом из двух премьерных спектаклей главные партии исполнили казанские артисты: не ведающая технических преград Кристина Андреева (Эсмеральда), Олег Ивенко (Гренгуар), привлекательный Антон Полодюк (Феб), психологически точный Михаил Тимаев (Квзимодо). Во втором – выступили москвичи Александра Тимофеева (Эсмеральда), Максим Афанасьев (Гренгуар), Михаил Евгенов (Феб).

Если Ксения Хабинец («Кремлёвский балет») выходила в образе Флёр де Лис оба раза, как и Глеб Кораблев в колоритном образе Клопена, то Артем Белов в роли горбуна с успехом сменил Тимаева. А Ивенко из мечтательного школяра-поэта перевоплотился в античного Актеона, став партнером эффектной американки Джой Вомак (Диана).

Нуреевский фестиваль – пиршество классического танца. В классическом ряду спектаклей разве обойдешься без старинной и вечно молодой «Жизели»? И разве можно пропустить спектакль, если его ведут солисты Английского Королевского бале-



Леонора Болак – Никия
и Франсуа Алю – Солор.
«Баядерка».



Михаил Тимаев – Спартак.

та – аккуратная в танце, полетная и трогательная Сара Лэмб и Мэтью Голдинг с его мужественностью и энергией? Свою песню извечного одиночества «пропела» Мирта Марию Бек. Уверенно, несмотря на первое прикосновение в роли.

Еще одной дате – 130-летию со дня рождения Габдуллы Тукая посвятили «Шурале» Ф.Яруллина. Балет Леонида Яковсона, отредактированный лидером казанской труппы Владимиром Яковлевым, приехали интерпретировать солисты Мариинского театра – лиричная Мария Ширинкина (Сюимбике) и Владимир Шкляров (Былыр). В его богатые ощущается явная стать классического балетного премьера.

Их петербургские коллеги Оксана Скорик и Евгений Иванченко солировали в «Лебедином озере», которое не менее «Жизели» желанно в фестивальной программе. Балерине бесконечных линий и пластической гибкости лучше удался образ Одетты. А опытный партнер, как всегда, продемонстрировал рыцарскую надежность и сценическую стабильность.

С берегов сумрачного озера лебедей эксцентричный казанский «Дон Кихот» перенес в напоенную жарким солнцем Испанию. Здесь очень кстати пришелся огненный темперамент Майи Махатели (Национальный балет Нидерландов). Ее партнер по сцене и жизни Артур Шестериков старался соответствовать балерине в танце и актерской игре.

Список гостей фестиваля продлили солисты Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко – выразительная и музыкальная Ольга Сизих (Уличная танцовщица), темпераментный Александр Селезнев (Эспада) и владеющая кантиленой танца Мария Бек (Повелительница дриад).

Следующие три дня отвели для казанских «Спартак» со своими мастерами: Михаилом Тимаевым (Спартак), Антоном Полодюком (Красс), Кристиной Андреевой (Ливия), Александрой Елагиной (Клавдия), Алиной Штейнберг (Мать-волчица) и «Анюты» – с приглашенными солистами. Из Большого театра приехали Дарья Хохлова (Аннота), Геннадий Янин (Модест Алексеевич) и Андрей Меланьин (Пётр Леонтьевич), из Воронежского театра – Иван Негроров (Студент). Хохловой и Негророву пришлось «входить в спектакль» буквально с одной репетиции, но в их адажио зритель этого не ощутил. Здесь самое время упомянуть об огромной работе, проведенной продюсером фестиваля Айдаром Шайдуллиным.

На «Баядерку» из Парижской оперы в столицу Татарстана прилетели хрупкая, но техничная Леонора Болак (Никия), обладающий впечатляющим прыжком Франсуа Алю (Солор) и легконогая Сэ Ын Пак (Гамзатти).

Ярким событием фестиваля стала Месса h-moll И.-С.Баха в грандиозном сценическом воплощении *Dona nobis pacem* Владимира Васильева. Автор вывел на сцену оркестр с дирижером Александром Анисимовым, многочисленный хор, солистов-вокалистов, танцовщиков и впечатляющую массу кордебалета. На сей раз от гала-концерта отказались. Фестивальным бонусом стали гастроли Санкт-Петербургского государственного академического театра балета Бориса Эйфмана со спектаклями «Евгений Онегин» и «Роден». ✧

Александр МАКОВ

Фотографии предоставлены
пресс-службой театра.

Мария Ширинкина – Сюимбике
и Владимир Шкляров – Былыр.
«Шурале».



МИХАИЛ МУРАШКО
ИГЛАШАЕТ ДРУЗЕЙ

Хоровод «Ильмень-озеро».
Хореографический ансамбль «Веснушки»
(Москва).

Фото Виктора Смирнова



Пространство танцевальной мудрости



Фото Юрия Чайкина

Михаил Петрович Мурашко.

Разъяснение этой красивой формулы, услышанной в разговоре с коллегой, я получила в Йошкар-Оле на VI Международном конкурсе-фестивале исполнителей танца и хореографов-постановщиков «Михаил Мурашко приглашает друзей».

Именной фестиваль – явление нечастое, потому что ответственное, вот и сюда Мурашко отбирает коллективы сам. Здешний конкурс отличается высоким уровнем исполнительского мастерства вообще, но нынешний получился просто ударным. Народный танец пошел мощно и ярко, азартно и со вкусом. Складывалось впечатление нового взлета популярности народно-сценического танца.

На этот раз к пристрастному отбору участников и интересному месту проведения добавился особый элемент – 75-летие Мастера и 55-летие его творческой деятельности. Сам Михаил Петрович относился к дате иронично, приговаривая, что на юбилеях заслуги юбиляра, как правило, преувеличиваются. Да,

слов и подарков получилась гора, но она не заслонила, а наоборот, укрепила конструкцию праздника.

Коллеги и ученики говорили о разных гранях «метода Мурашко», где теория незамедлительно опробовалась практикой, не было мелочей, а вокруг идеи собирался сильный творческий коллектив, способный выдержать высокое напряжение работы по подготовке – созданию – представлению результата. Ансамбль, театр танца были одновременно научной лабораторией, балетмейстер – педагогом, конкурс – школой, фестиваль – катализатором новых идей и действий. И всё это одно целое.

Михаил Петрович сумел выстроить убедительную систему адаптации традиционной танцевальной культуры народа мари к

Болгарский танец.
Студия танца «Импульс»
(Санкт-Петербург).

Фото Виктора СМЕРНОВА



законом сцены. Создал полноценную антологию танцев марийского края. Перед постановкой каждого произведения занимался серьезным исследованием: этнической группы и ее характерных черт, обрядов, ритуалов, праздников, упоминаемых в танце. То же касалось музыки. Работа над сценическим костюмом превращалась в бурный творческий процесс. Мурашко создал и 20 лет руководил знаменитым Государственным ансамблем танца «Марий Эл», в репертуаре которого значится более 50 поставленных им тематических и сюжетных марийских танцев. Каждый основан на этнопластике, мифологии, фольклоре, нормативной культуре горных, или луговых, или восточных мари.

Один из фестивальных вечеров был посвящен сольному выступлению ансамбля «Марий Эл». Недоверчиво кивнув рассказчику об увлекательности предстоящего двухчасового концерта марийских танцев, состоящего только из «классики жанра», и приготовившись старательно «различать тонкости», я совершенно не заметила, как пролетело время, настолько захватывающим оказалось зрелище. Концерт был поставлен в «стиле Мурашко», то есть по единому сценарию: каждый следующий номер словно продолжал повествование предыдущих, но отличался по темпу и аранжировке музыки, ритму движений, количеству танцующих, цвету их костюмов. Мягкая, поющая, скользящая лексика луговых сменялась экспрессией и стремительностью горномарийских танцев, а та в свою очередь сложными мелкими и частыми – «гармошечными» – дробями восточных мари. Каждый элемент не случаен, каждое движение – знак или рассказ. Они знакомы и любимы зрителями настолько, что только объявление «Девичьего пира» с его завораживающей женской магией, удалого «Хитрого Миклая», игровых «Пяти пар», многолинейного «Строя» и других танцев заливало зал аплодисментами.

В чем загадка притягательности, обаяния марийского танца? Безусловно, в его жизнественности. В том, что он часть на редкость жизнестойкой традиционной марийской культуры, испытанной совсем непростой, часто трагической, историей, но пришедшей в сегодняшний день во многом достойной и целостной. В республике две официальные религии: православие и чимарий йула – марийская национальная религия. Согласно ей мир со-

стоит из системы равнозначных духовных и материальных сил, явлений природы, которые человек должен почитать и уважать. Всё это непрерывно развивается, одухотворяется и преображается от эпохи к эпохе, стремясь к абсолютной гармонии. Оттого так много у марийцев живых чувств. По данным ЮНЕСКО, мари – последний языческий народ Европы.

Марийцы убеждены, что ничто не воспитывает человека лучше, чем национальная культура. Что народная мудрость, родной язык, своя история – это главное, что держит человека сегодня. Они же считают Михаила Мурашко непревзойденным мастером танца, исследователем и основоположником марийской народно-сценической хореографии, создателем школы марийского сценического танца. И говорят, что вся республика и марийцы, проживающие за её пределами, танцуют, «как он». Вначале балетмейстер учился у народа, а теперь народ танцует созданные им танцы, и именно его танцы лежат в основе работ марийских балетмейстеров. Будто поменялись ролями.

Кроме работы в ансамбле «Марий Эл» у Михаила Петровича были и другие яркие страницы творческой биографии: постановка хореографических спектаклей, танцев в операх, опереттах, мюзиклах, драматических спектаклях, гала-концертов на конкурсах и фестивалях России, Франции, Италии, Испании, Нидерландов. Став художественным руководителем Государственного ансамбля танца Белоруссии, он впервые в истории ансамбля сочинил программу в двух отделениях, построенную на основе белорусского танцевального фольклора. Она пользовалась большим успехом.

Приехав в Москву по приглашению ректора Московского государственного института культуры, возглавил кафедру хореографии и организовывал хореографический факультет, при котором создал Российский театр национального танца, мгновенно ставший знаменитым программой «Русичи». И у нас в стране, и за её пределами эту программу называли «энциклопедией русского народного танца» с его уникальными региональными особенностями. Сегодня Михаил Мурашко преподаёт дисциплину «Искусство балетмейстера» студентам МГИКА, ставит танцы в разных ансамблях страны, возглавляет жюри многочисленных конкурсов и фестивалей, много времени уделяет исследователь-

ской работе. Получили заслуженное признание книги по марийскому танцу. Выпущена в свет серия книг по русскому танцу под общим названием «Пляска как феномен русской танцевальной культуры».

Таков отец праздника, таков контекст конкурса-фестиваля. Участники от пяти лет и старше в пяти возрастных категориях собрались, чтобы в течение четырех дней соревноваться друг с другом в мастерстве исполнения народного, народно-стилизованного, фольклорного, детского сюжетного, историко-бытового, характерного, классического, бального, современного, эстрадного, эстрадно-спортивного и шоу-танца. Включая руководителей коллективов и родителей, неизменных меценатов мероприятия, гостей собралось более тысячи человек.

Профессиональный уровень участников был очень высоким. Коллективы – интересными: «Сибирские узоры» (Новосибирск), «Импульс» (Санкт-Петербург), «Счастливое детство» (Ярославль), «Веснушки», «Планета детства», «Этерия» (Москва), «Боярушка» из Подмосковья, «Калинка» (Нижний Новгород), «Волга» (Ульяновск), «Росинка» (Владимир), «Искорки» (Самара), «Креатив» (Тольятти), «Ровесники» (Ижевск), «Сувар» (Чебоксары), а также многочисленные ансамбли из Республики Марий Эл...

Победителями конкурса стали: «Планета» из Йошкар-Олы, выросшая в один из сильнейших российских коллективов (Гран-при в номинации «Эстрадный танец», руководитель Анна Фоминых). «Сибирские узоры» из Новосибирска, победитель многих российских и международных конкурсов (Гран-при в номинации «Русский танец», руководитель Ирина Овечкина). «Импульс» из Санкт-Петербурга, выступления которого на конкурсе произвели настоящий фурор (Гран-при в номинации «Народный танец», руководитель Яна Дынко). Многие ансамбли стали лауреатами и дипломантами I, II и III степени. Вообще на конкурсе не было победенных. Это отчетливо проявилось в заключительном гала-концерте. Зал кружился, ахал и смеялся вместе со сценой, редкое и заслуженное явление единения.

Помимо традиционно сильного состава конкурсантов, фестиваль знаменит мастер-классами членов жюри. В этот раз их было четыре: Василий Смуров – классический танец, Валерия

Майорова – русский народный танец, Вадим Гиглаури – современный танец, председатель жюри Михаил Мурашко – искусство балетмейстера. Руководители коллективов утверждают, что ребята возвращаются отсюда совсем другими – воодушевленными, так на них действует дружеская атмосфера этого фестиваля. И дети, и педагоги здесь многому и с удовольствием учатся, а профессура-жюри с не меньшим удовольствием делится тем, что сами умеют. Устоявшаяся традиция – на круглом столе вместе с руководителями коллективов делается подробный профессиональный разбор удач и промахов представленных работ на уровне коллеги – коллеге.

Яна Дынко, руководитель студии танца «Импульс», столь любившегося зрителям и участникам конкурса, раскрыла тайну зрительского успеха: именно на замечания Мурашко на разных конкурсах и фестивалях рос коллектив – и подбор репертуара, и исполнительское мастерство артистов. В этот раз ребята вдруг сумели прочувствовать обратную связь зала, волну восхищения, поднявшую их на следующий уровень ощущения искусства танца. Получилось.

Тамара Дмитриева – директор Республиканского научно-методического центра народного творчества, директор фестиваля и ученица Михаила Мурашко, уже размышляет о следующем формате мероприятия. Да, в этот раз многое сложилось правильно, но нет предела совершенству. На следующем фестивале будет работать ежевечерний этно клуб, где участники будут изучать танцы друг друга – русские, марийские, татарские, чувашские, кавказские... Будет много интересного.

Из бесед с Михаилом Мурашко: «Чтобы сочинить народный танец, нужно влюбиться в этот народ, а лучше – полюбить его, а чтобы полюбить, нужно этот народ изучить. Ибо нельзя постичь народный танец, не зная народа». Это и есть формула его метода.

Обращение к истокам в творчестве, казалось бы, аксиома и звучит слегка старомодно, но только там возможны значимые открытия, постижение особых ритмов и смыслов. Только там возникает «кружение сердца», уносящее отважных и сильных сквозь время в пространство танцевальной мудрости. ✧

Марина ЮЖАНИНОВА



Танец восточных мари «Пять пар». Государственный ансамбль танца «Марий Эл» (Йошкар-Ола, хореография М.Мурашко).

Фото Виктора СМЕРНОВА

Юлия Степанова и Денис Родькин.
«Макбет» (хореография В. Васильева).



ОЧЕРЕДНОЙ Benois

В Москве прошел традиционный Международный балетный конкурс Benois de la Danse.

Это профессиональный балетный конкурс, в котором принимают участие самые яркие танцоры и хореографы. Ежегодно авторитетное жюри выбирает победителей в четырех номинациях: "Хореограф", "Художник", "Танцовщик" и "Танцовщица".

В этом году в "пятой номинации" – совместный российско-итальянский приз "Бенуа-Москва-Мясин-Позитано" – победителем стала прима-балерина Большого театра России Екатерина Крысанова.

В двух номинациях – "Хореограф" и "Танцовщица" – названы сразу по 2 победителя.

В номинации "Хореограф" обладателями приза стали Юрий Посохов (Россия) и Иохан Ингер (Нидерланды).

В номинации "Танцовщица" – Алисия Аматрийем (ФРГ) и Ханна О'Нейл (Парижская опера). В номинации «Танцовщик» победителем был признан Кимин Ким (Мариинский театр). Лучшим художником — Жен Дуншень (Пекинская Академия танца).

Были вручены и несколько специальных призов:

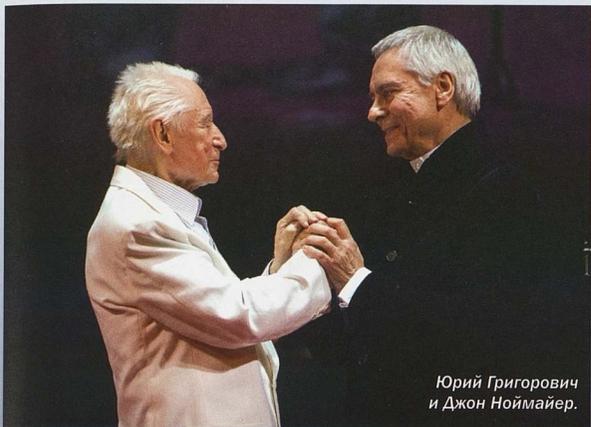
"За высокий артистизм в партнерстве" – Премьеру Гамбургского балета Александру Рябко. "За жизнь в искусстве" – Джону НОЙМАЙЕРУ и Эдуарду УОТСОНУ.

Сильвия Аццони и Александр Рябко.
«Как Вам это понравится»
(хореография
Д.Ноймайера).

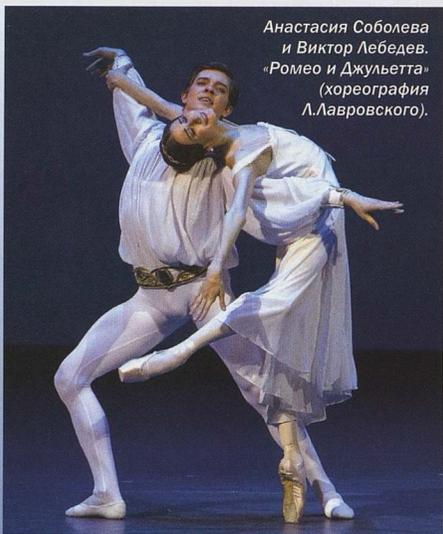


Сильвия Аццони и Александр Рябко.
«Гамлет» (хореография Д.Ноймайера).

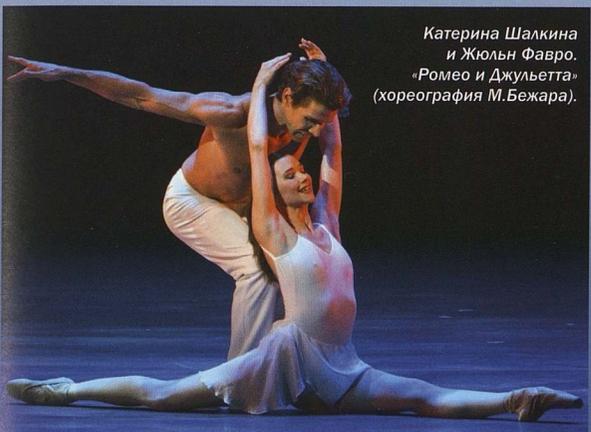




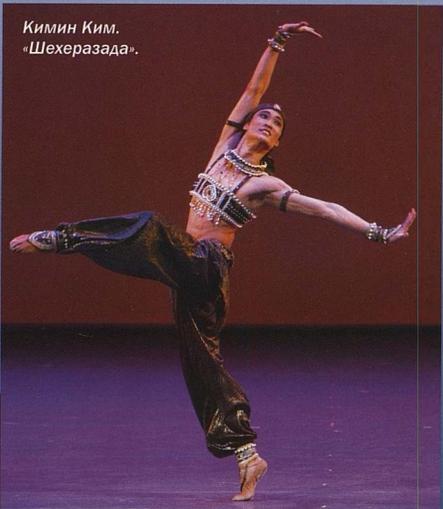
Юрий Григорович
и Джон Ноймайер.



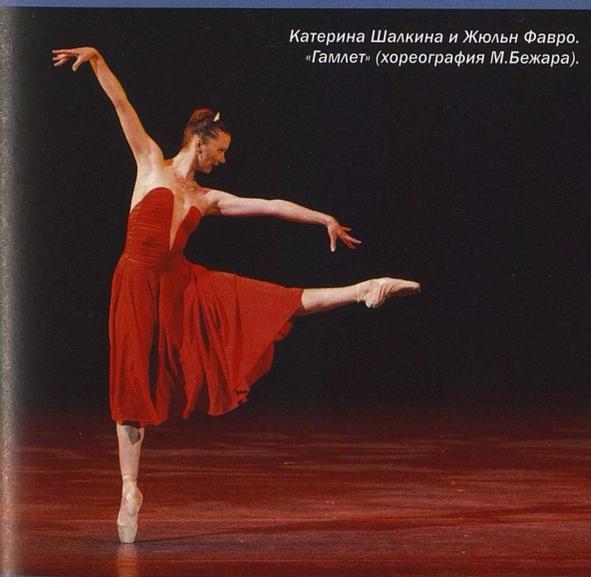
Анастасия Соболева
и Виктор Лебедев.
«Ромео и Джульетта»
(хореография
Л.Лавровского).



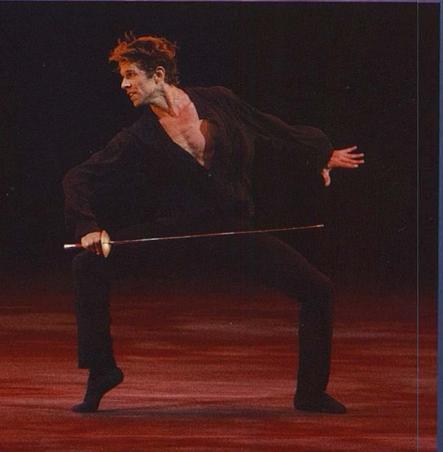
Катерина Шалкина
и Жюльн Фавро.
«Ромео и Джульетта»
(хореография М.Бежара).



Кимин Ким.
«Шехеразада».



Катерина Шалкина и Жюльн Фавро.
«Гамлет» (хореография М.Бежара).



Оформление Карлом Вальцем балета «Коппелия» в московском Большом театре в постановке Александра Горского (1905)

Karl Walts' design of the ballet «Coppelia» in the Moscow Bolshoi theatre choreographed by Alexander Gorsky (1905)

Коротко об авторе

Дмитрий Викторович Родионов – театровед, окончил Государственный институт театрального искусства имени А.В. Луначарского (ГИТИС), Российскую академию государственной службы при Президенте РФ. Профессиональная деятельность связана с музыкальным театром: работал в Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, «Новой опере», Большом театре, «Геликон-опере». С 2007 года – генеральный директор Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина.

С 2001 года – главный редактор журнала «Сцена». Секретарь Союза театральных деятелей России. Член ревизионной комиссии Союза музеев России. Член ученого совета Государственного музея изобразительных искусств имени Пушкина, Государственного музея музыкальной культуры имени Глинки. Автор и куратор ряда крупных культурных проектов, в частности выставки «Большой театр за 225 лет» в Центральном Манеже (Москва, 2001), «Открытая Россия» (Пекин, 2009), «Чехов» (2010), «Постижение сада» (2011), «Театральный костюм на рубеже веков» (2015) и др.; автор публикаций по истории русского театра и современным проблемам театральной деятельности.

E-mail: Dr_rodionov@mail.ru

About the author

Dmitry Victorovich Rodionov – theatre critic, graduated from the A.V.Lunacharsky State Institute of Theatrical Arts (GITIS), Russian Academy of State Service under the President of the Russian Federation. His professional activities are related to a musical theatre: he consistently worked in the K.S.Stanislavsky and V.I.Nemirovich-Danchenko Moscow Musical Theatre, «New Opera» theatre, the Bolshoi theatre, «Helicon-Opera» theatre. Since 2007 – General director of the A.A.Bakhrushin State Central Theatre Museum. Since 2001 – chief editor of the «Stage» magazine. Secretary of the Theatre Union of the Russian Federation. Member of the Inspection commission of the Museum Union of the Russian Federation. Member of the Scientific councils of the A.S.Pushkin State Museum, of the M.I.Glinka State Museum of Musical Culture. Author and supervisor of a number of major cultural projects – particularly, «The Bolshoi Theatre Over 225 Years» exhibition held in the Central Manege (Moscow, 2001), «Open Russia» (Peking, 2009), «Chekhov» (2010), «Comprehension of a Garden» (2011), «Costume At the Turn of the Century» (2015) and others; author of the publications about the history of the Russian theatre and current problems of theatrical activity.

E-mail: Dr_rodionov@mail.ru

Краткая аннотация на статью

Статья посвящена анализу декорационного оформления постановки балета «Коппелия» (1905) в московском императорском Большом театре. Балетмейстер А.Горский, художник К.Вальц. Живописное решение картин балета следует романтической традиции и являет собой образец гармонического соединения с хореографической партитурой постановки.

Summary of article

The article deals with the analysis of the scenery design of the ballet «Coppelia» (1905) in the Moscow Imperial Bolshoi theatre. Ballet-master – A.Gorsky, stage designer – K.Valts. Decorations of ballet scenes are determined by romantic tradition and are in complete harmony with the choreographic score of the ballet.

Ключевые слова:

Карл Вальц, Александр Горский, Лидия Гейтен, «Коппелия», романтическая традиция.

Key words:

Karl Valts, Alexander Gorsky, Lidiya Geyten, «Coppelia», romantic tradition.

Карл Федорович Вальц (1846, Петербург – 1929, Москва) – талантливый декоратор, прекрасно владевший секретами перспективной живописи; инженер-конструктор, изобретавший и рассчитывавший сложнейшие сценические машины и приспособления и воплощавший их в практике; химик-пиротехник, создававший театральные эффекты, поражавшие современников, и использовавший широкий спектр выразительных средств от свечей до электричества, внедрению которого на сцене он сам всячески способствовал; машинист, блестяще знавший возможности сценической коробки от колосников до трюма и, наконец, автор балетных либретто, по которым были поставлены спектакли, оставившие яркий след в истории русского балета. Вальц был одной из главных фигур московского театра второй половины XIX – начала XX века, наиболее ярко развернувших свою новаторскую деятельность в последней трети XIX века.

В своем творчестве Вальц стремился к единому художественному решению оформления спектакля, отстаивая и утверждая свои эстетические взгляды в каждой постановке. Целый ряд спектаклей он оформил персонально, единолично создавая эскизы живописных декораций и костюмов всех персонажей, что было несомненной новацией для того времени. Он сам и воплощал декорации по своим эскизам, иногда передавая часть работы штатным декораторам, которые выступали в роли исполнителей его авторского замысла.

В сфере театрально-декорационного оформления Вальц талантливо применял различные живописные приемы в целях наиболее яркого и точного отображения идеи произведения, убедительно используя характеристики свето-воздушной среды и цветового колорита для наиболее выразительной передачи общего замысла музыкально-драматического действия.

Так, его декорации к «Снегурочке» (1893) своим строем и ат-

Музей Большого театра. Инв. 1554 Ф.2131
КП 2399/131 Декорации балета Л. Делиба
«Коппелия». Художник К. Вальц. Изображение
интерьера дома Коппелиуса. 1905 г.
Ателье К. Фишера, Москва.

мосферой передавали поэтический дух сказки А.Н. Островского и ярко отражали жанровую суть лирико-эпической оперы Н.А. Римского-Корсакова. Последующие постановщики оперы, для которых главной творческой задачей было не акцентирование феерической стороны действия, а наиболее яркая и точная передача эпического характера произведения, следовали именно этим, проложенным Вальцем, путем.

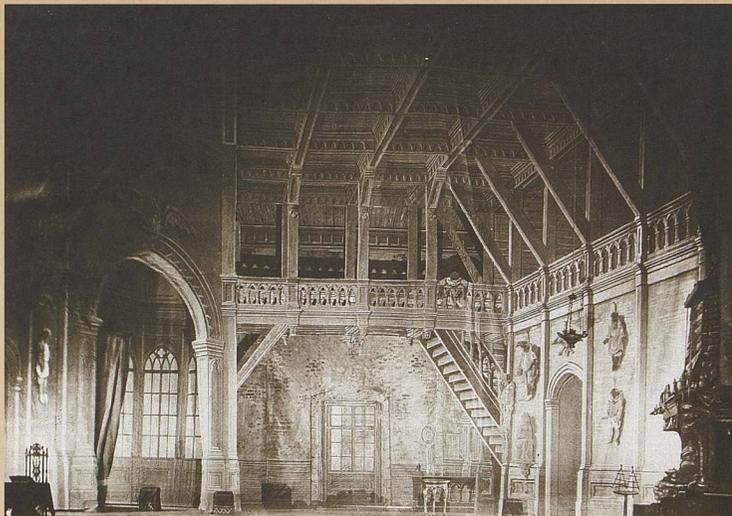
Важнейшее качество творческого метода художника – связь оформления с музыкой: живописные образы существовали в гармоничном единстве с музыкальной партитурой спектакля. Вальцу суждено было стать первым художником, создавшим живописные решения оформления как «Лебединого озера» (1877), так и всех других произведений Чайковского, впервые поставленных на сцене Большого театра.

Декорация Вальца давала большую свободу режиссеру для построения мизансцен, позволяла решать и массовые, и камерные сцены в соответствии с логикой сценического действия.

Владея глубокими знаниями пространства сцены-коробки, художник свободно оперировал живописной декорацией, открывая в ней за традиционной статикой природного или архитектурного фона внутреннюю энергию динамических превращений и преобразований, причем эти возможности часто воспринимались именно как чудеса и волшебство, настолько точно и почти мгновенно происходили перемены и изменения во время действия спектакля. Именно действенный характер сценографии можно назвать одной из главных отличительных характеристик творческого метода Вальца.

Его деятельность подготовила приход в Большой театр художников-станковистов, с одной стороны, внедрением в практику театра принципа художественной целесообразности оформления спектакля одним художником, с другой – постоянным расширением спектра художественных приемов и выразительных средств. Вальца можно рассматривать как одного из последних приверженцев романтизма на императорской сцене. Его живописные решения декораций следовали романтической традиции, воспринятой Вальцем непосредственно от своего отца Федора Карловича Вальца, служившего сначала в Александринском театре, затем переведенного в московский Большой театр, а через отца – от академика Андреаса Роллера, знаменитого петербургского декоратора, считавшего Вальца-старшего своим учеником, и также от своего учителя – Карла-Вильгельма Грописа, выдающегося немецкого декоратора.

Картины волшебного озера, а также решение сцены бури и «светлого апофеоза» [1, с. 88] в постановке «Лебединого озера» 1877 года были восторженно приняты большей частью критики и публикой, а Чайковский остался доволен его работой. Вальц с мастерством и воодушевлением сочинил романтический пейзаж второго действия балета: в лунном свете возникла дикая гористая местность с водной гладью озера, берег которого с одной стороны зарос лесом и кустарником, с другой открывал руины древней крепости. На переднем плане картины Вальц поместил большое стройное дерево с гладким стволом, не мешавшим зрителям увидеть перспективу озера. Дерево в своей верхней части раздваивалось в два ствола с ветвистой кроной, сквозь которую



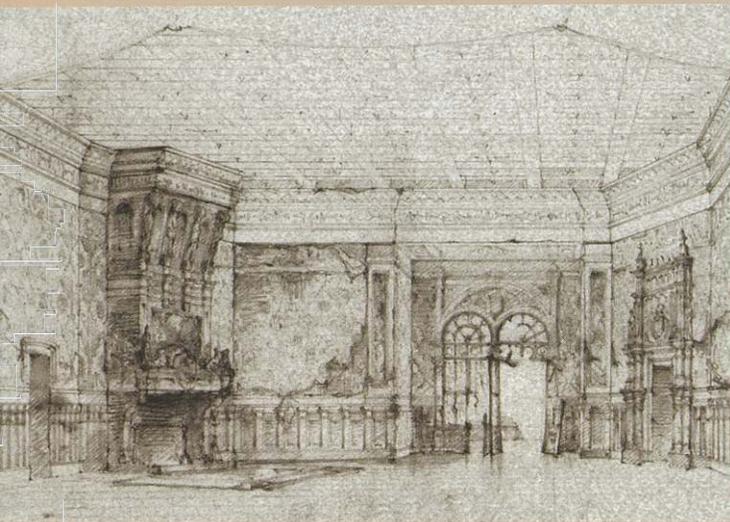
ярко светила луна и виднелось облачное небо. В финале стол дерева разрушался от удара молнии, и его обломки падали на сцену, а озеро выходило из берегов. От всей этой картины исходили поэтическая красота и таинственное очарование.

По либретто Вальца и в его оформлении были поставлены балеты «Сандрильона» (1871), «Кащей» (1873), «Бабушкина свадьба» (1878), «Даита» (1896), «Звезды» (1898) и др. Одним из спектаклей, в постановке которого участие Вальца также стало важнейшим в его профессиональной судьбе на сцене Большого театра, был балет «Коппелия, или Красавица с голубыми глазами» Лео Делиба [2].

«Коппелию» можно отнести к одному из последних балетов романтического направления, начальными вехами которого во французской хореографии стали «Сильфида» (Парижская опера, 12 марта 1832 г.) и «Жизель» (Парижская опера, 28 июня 1841 г.). Постановка «Коппелии» признана вершиной творчества Артура Сен-Леона. Джордж Баланчин назвал «Коппелию» величайшей из хореографических комедий.

Премьера этого балета на русской сцене состоялась в Большом театре 24 января 1882 года в бенефис танцовщика В.Ф. Гельцера. Дирижировал С.Я. Рябов, осуществил постановку балетмейстер Иосиф Гансен. Вальц был автором декораций первого («Деревенская площадь», совместно с В.И. Гурьяновым) и третьего («Праздник колокола») актов, второй акт («Мастерская Коппелиуса») оформили В.И. Гурьянов и Ф.И. Нордмарк. В афише особо указывалось, что электрическое освещение обеспечивал Вальц [3]. Первое в России обращение к музыке Делиба znamenательно само по себе. Постановка «Коппелии» в Мариинском театре будет сделана Мариусом Петипа в 1884 году (премьера 25 ноября). Московская постановка прошла почти незамеченной. «Комедийный, лишенный «роскошной» обстановки «балет имел весьма средний успех, уже в начале следующего (1883) года давал очень низкие сборы и после этого сошел с репертуара» [4, с.184]. Д.И. Мухин в своей «Книге о балете» оставил следующую запись о премьере «Коппелии» (сезон 1882/1883): «Балет имел большой успех и был дан десять раз» [5]. Всего спектакль прошел двадцать раз (последнее представление – 27 декабря 1885 года).

Сюжет балета, несмотря на простоту изображаемых событий, позволял показать характеры героев в широкой палитре от юмора до лирики, полнокровный и живой образ главной героини. Сванильда ревнует своего жениха Франца к таинственной незнакомке, каждое утро появляющейся в окне дома мастера Коппелиуса. С подругами она тайком проникает в мастерскую



ГЦТМ, Декор. фонд. Фонд Ф. и К. Вальц. КП 60295/73а – К.Ф. Вальц. Эскиз оформления балета «Коппелия». Мастерская Коппелиуса. 1890. Большой театр. Москва. Балетмейстер Х. Мендес.

Коппелиуса и, обнаружив, что соперница всего лишь заводная кукла, передается в ее платье и изобличает Франца в мнимой неверности. Балет заканчивается примирением влюбленных и всеобщим весельем на празднике в честь нового колокола [6, с. 89]. Для романтического балета определяющую роль составляет образ главной героини. При этом в «Коппелии», как отмечает В.М. Гаевский, в новых героях «поэтизируются качества более естественные, более необходимые: предприимчивость, находчивость, умение добиваться своего, умение распоряжаться своей энергией и своим талантами» [7, с. 339]. «Коппелия» завершает эпоху романтического театра, эпоху Перро, Марии и Филиппо Тальони, время идеальных представлений о красоте, человеческой душе и человеческом долге, волшебных художественных чар и возвышенных поэтических мечтаний [8, с. 339].

Успех постановки 1882 года прежде всего был связан с участием в ней замечательной танцовщицы Лидии Николаевны Гейтен, ставшей первой исполнительницей партии Сванильды на русской сцене. «Если бы госпожа Гейтен не была балериной, она стала бы выдающейся драматической актрисой; в каждой исполняемой ею роли она не только «танцует», но и «играет», поражая зрителей силой своего драматического таланта, столь редкого среди танцовщиц» [9].

Возобновление балета осуществил Х. Мендес в 1890 году (преьера 4 апреля) специально для Лидии Гейтен. Партию Сванильды балерина танцевала до своего ухода со сцены в 1893 году. Оформление этой постановки полностью сделал Вальц.

Сотрудничество Вальца с Гейтен было плодотворным. Балеты «Прелести гашиша, или Остров роз» Н. Кленовского (20 января 1885 г.), «Светлана, славянская княжна» Н. Кленовского (16 февраля 1886 г.), «Индия» Венанси и К. Даль-Арджине (9 февраля 1890 г.), «Приключения Флика и Флока» П. Гертеля (24 февраля 1891 г.), в которых центральные партии исполняла Л.Н. Гейтен, Вальц оформлял исключительно один (кроме «Прелестей гашиша», где в написании декораций принимал участие И.Ф. Какурин). Эти постановки, лишенные талантливой драматургической основы и не отмеченные убедительной и выразительной хореографией, имели две составляющие, благодаря которым привлекали зрителей, – участие в них Лидии Гейтен и изобретательное оформление Карла Вальца. Эти балетные спектакли также свидетельствуют о том, что именно Вальц ввел в постановочную традицию Большого театра практику оформления спектаклей одним художником и последовательно, насколько позволяла Контора, следовал ей.

В «Коппелии» в редакции Мендеса в 1893 году дебютировала в партии Сванильды, ставшей ее коронной ролью, Любовь Рославлева. Искусство Рославлевой «было одновременно искусством своей эпохи – уже уходящей эпохи балета XIX века. Она олицетворяла всё лучшее в нем. Но ей чужды были смятенность, напряженность, недоговоренность – качества, которые так ярко проявляются у артистов следующего поколения» [10, с.241].

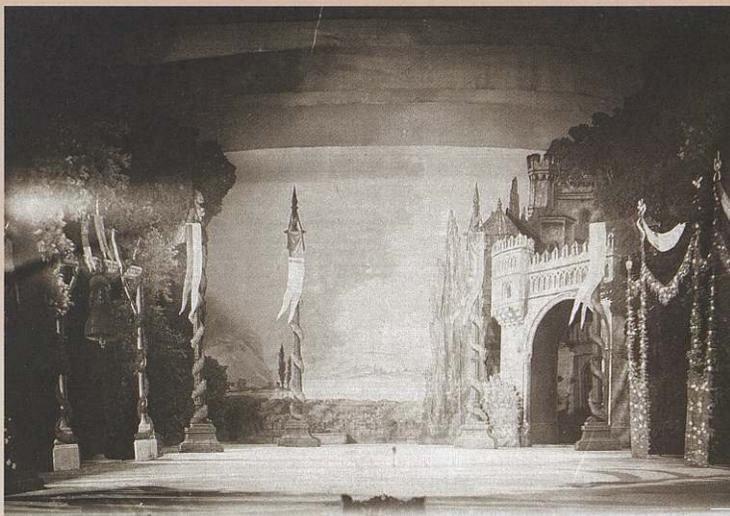
Вторая постановка «Коппелии» была показана 35 раз, последнее представление состоялось 7 января 1903 года, то есть в течение года в период с 1890 по 1903 год балет показывался в среднем не более трех раз. Эти сведения мы находим и у В.В. Федорова [11],

и у В.И. Зарубина [12]. Однако в этот период «Коппелия» возобновлялась еще раз: 4 октября 1898 года балет был поставлен И.Н. Хлюстиным с использованием редакции Мендеса, сам Хлюстин поставил новые танцы в третьем действии [13]. Сведения об этом факте и у В.В. Федорова, и у В.И. Зарубина отсутствуют. Было ли сделано возобновление «Коппелии» Хлюстиным или было заявлено только в афише, но по каким-то причинам не состоялось, требует дальнейших исследований. Но есть свидетельство, что 15 и 19 декабря 1901 года на сцене Нового театра силами балетной труппы Большого театра были исполнены первое и второе действия «Коппелии» в постановке А.А. Горского, в которых партию Сванильды танцевала Эрикетта Гримальди, что подтверждают афиши, хранящиеся в ГЦТМ [14].

В 1905 году судьба подарила балету новую жизнь именно в постановке Горского. Спектакль имел большой успех, прошел 158 раз и сохранялся в репертуаре театра до 1926 года (последнее представление 25 января) [15, с. 92]. Вальц называл Горского «незаурядным талантом» [16, с. 203]. Но и Горский, приглашая Вальца к сотрудничеству, не мог не учитывать его богатый опыт работы над этим балетом.

Первое представление «Коппелии» в редакции Горского состоялось 25 февраля 1905 года в бенефис Екатерины Гельцер. «Коппелия» шла в начале вечера. Коппелиуса играл заслуженный артист Императорских театров В.Ф. Гельцер, отец балерины. После «Коппелии» была представлена 11-я картина из балета «Конек-Горбунок» [17]. По каким-то причинам фамилия Вальца в афише не была указана, хотя рядом анонсировался балет «Волшебное зеркало», шедший на следующий день, и фамилия художника А.Я. Головина была напечатана. В своем дневнике В.А. Теляковский, приехавший специально в Москву курьерским поездом, чтобы посмотреть этот спектакль (но скорее всего истинной причиной приезда директора было участие Матильды Кшесинской в бенефисе Гельцер), отметил успех постановки у публики, саму постановку как «хорошую» и даже тот факт, что Гельцер поднесли помимо подарков и цветов жемчужное ожерелье стоимостью 6000 рублей, в отношении декораций и костюмов лишь отметил, что «все старые подобраны» [18, с. 427]. Ни Горский, ни Вальц Теляковым не названы. В своей критике творчества Горского В.В. Макаров также не упоминает «Коппелию», но отмечает, что в области внешнего оформления своих балетов «...Горский отказывается от барочной роскоши и фееричности и вводит яркие и эффектные красочные живописные декорации и костюмы» [19]. Определенно слишком общего ха-

Музей Большого театра. Инв. 1556 Ф.2133 КП
2399/133 Декорации балета Л. Делиба
«Коппелия». Художник К. Вальц.
Изображение дворца. 1905 г.
Ателье К. Фишера, Москва.



рактера, которое может быть отнесено к стилизованной характеристике постановок и других балетмейстеров, например Михаила Фокина. Д.И. Мухин ограничивается упоминанием, что 25 февраля для бенефиса балерины Гельцер «возобновили балет «Коппелию», не указывая фамилии Горского, но далее пишет, что «24 апреля для закрытия спектаклей г-н Горский изуродовал прекрасный балет «Тщетная предосторожность», заставив Федорову-вторую в роли Лизы кривляться и дурачиться вроде обезьяны» [20].

В целом такое отношение было вызвано, скорее всего, тем обстоятельством, что постановка не рассматривалась ни Конторой, ни публикой, ни критикой самостоятельным творением Горского. Как пишет в своих мемуарах Г.А. Римский-Корсаков: «В «Коппелии» Горский не меняет ни ниютеровской программы этого балета, ни классического французско-петербургского стиля его танцев, ни общего академически сдержанного характера всей постановки М.И. Петипа на Мариинской сцене» [21]. По другим сведениям, Горский «заново поставил танцы и сцены балета» [22]. Об этом свидетельствует и афиша, в которой указано, что танцы поставлены Горским [23]. Но бесспорно, впервые Франца танцевал балетный артист, а не балерина-трагиста. Эта миссия была доверена Горским В. Тихомирову. История работы Горского над постановкой «Коппелии» требует дальнейшего исследования и «расшифровки» остающихся загадок.

Сохранившиеся в музее Большого театра фотографии декораций Вальца к постановке 1905 года дают достаточно полное представление о принципах и стиливых особенностях оформления спектакля. Вальц точно следует либретто и воссоздает места действия согласно сюжету балета. В первом акте это площадь небольшого галицийского городка. С левой стороны Вальц ставит домик Сванильды с цветущим палисадником и скромной парадной лестницей, обрамленной кустарником, рядом – местный кабачок, напротив – дом-мастерская Коппелиуса. Общий вид площади представлен на фоне пейзажа горной долины с речкой (на заднем плане сцены), через которую переброшены мосты: один – в перспективе долины, второй – в арьере, перпендикулярно авансцене, со статуями средневековых королей и рыцарей. Сохранившаяся фотография зафиксировала только две трети сцены: мы видим дом Сванильды, кабачок с сидящим на его ступенях Коппелиусом и лишь фрагмент фасада мастерской с приставленной к нему лестницей. Это финал первого акта [24] (рис. 1). Вальц создал не только убедительную патриархальную картину маленького уютного городка с живописной перспективной пейзажа, но и сделал пространство, точно соответствующее либретто и давшее возможность хореографу для построения и массовых сцен и драматургических коллизий, проводниками которых выступают главные действующие лица балета.

Мастерская Коппелиуса решена Вальцем как громадная открытая двусветная зала, окруженная сверху балконной галереей, балки которой подпирают мощные деревянные контрфорсы, а резной кессонный потолок всей залы усиливает общее впечатление таинственного пространства. По стенам на больших крюках висят куклы-автоматы, справа на камине стоят склянки, бутылки и прочие принадлежности алхимической лаборатории [25] (рис. 2). Готические интерьеры Вальц дополняет высокой сводчатой аркой

с барельефом филина с раскрытыми крыльями, из-за занавеси в арке появится Сванильда в финале второго акта. В этом заключался не только точный по драматургии, но со стороны Вальца и архитектурно-сценографический акцент на главной героине.

В третьем акте, представлявшем городскую «Праздник колокола», Вальц создает открытое пространство для массовых танцев: это городская площадь в обрамлении высоких штандартов с флагами, увитых цветочными гирляндами. С правой стороны сцены в этом обрамлении главная доминанта – городские средневековые ворота, место для торжественного выхода главы города и праздничных процессий. С левой стороны – портал с подвешенным большим колоколом, также украшенный гирляндами и флажками. Визуальным центром всей картины является красивый пейзаж гористой местности. Особую торжественность и праздничность всему оформлению сцены придают живописные кулисы, изображающие пышные кроны деревьев [26] (рис. 3). Всё вместе создает сценографический акцент на главном месте действия – площади. Оформление Вальца стало одним из завершающих аккордов романтической традиции в принципах воплощения декорации на сцене Большого театра. Живописная архитектурная и пейзажная декорация с выверенной перспективой, создававшая убедительную пространственную иллюзию, органично соединившаяся с хореографической и музыкальной партитурами, предстала в «Коппелии» в своем классическом образце.

В процессе исследования истории постановок «Коппелии» на сцене Большого театра был обнаружен эскиз Вальца с изображением мастерской Коппелиуса, который можно отнести к постановке 1890 года [27] (рис. 4). Основания для такой атрибуции следующие: для постановки 1882 года Вальц «Мастерскую Коппелиуса» не делал, а полностью оформил балет именно для постановки 1890 года. Оформление «Коппелии» 1905 года было взято из постановки 1890-го или 1898 года и было лишь обновлено в части необходимого ремонта и реставрации. Эти две «мастерские» – на обнаруженном эскизе и на фото спектакля 1905 года отличаются и степенью разработки интерьеров, и общим планировочным решением, но очевидно, что разработка Вальцем мастерской для спектакля 1890 года была лишь творческой ступенью для художника в поиске наиболее выразительной формы «лаборатории» и жилища Коппелиуса. В процессе работы над спектаклем художник «увеличивает» монументальность пространства этого жилища, выстраивая второй этаж и добавляя мощные деревянные балки, сохраняя при этом ритмику кессонного потолка. Зеркально разворачивает камин (с заднего



Музей Большого театра. Инв. 1555 Ф.2132 КП 2399/132 Декорации балета Л. Делиба «Коппелия». Художник К. Вальц. Изображение крестьянских домов и пейзажа. 1905 г. Ателье К. Фишера, Москва.

род занятий ее владельца. Такое композиционное и художественное движение в создании образа мастерской Коппелиуса наглядно свидетельствует о стремлении Вальца к творческому развитию, что, в конечном счете, и было фундаментом его сценического успеха. А также позволяет сделать допущение, что по крайней мере живописная декорация второго действия была написана Вальцем к премьере 1905 года заново. Или же эти изменения были воплощены Вальцем в натуре в период с 1893 по 1898 год, когда спектакль 1890 года неоднократно возобновлялся и в глазах публики к 1905 году декорации обрели статус «старых».

В лице Горского Вальц на исходе своей театральной карьеры наконец-то обрел подлинного соратника, в сотрудничестве с которым был сделан спектакль, органично соединивший в себе все компоненты сценического произведения: музыку, танец и сценографию. Вальц после успешной премьеры «Коппелии» в постановке Горского продолжит свою работу в Большом театре, но именно «Коппелию» можно считать его романтическим «посланием» новому веку, в котором романтизм на музыкальной сцене будет теперь возникать исключительно в старых классических балетных спектаклях. ✧

Дмитрий РОДИОНОВ

левого плана в эскизе 1890 года на передний правый план в постановке 1905 года, тем самым зрительно уменьшая), переносит две стройные входные арки с правой стороны на левую и делает вместо двух одну громадную – с филином над ней, добавляет множество атрибутов на стенах мастерской, подчеркивающих

театре, но именно «Коппелию» можно считать его романтическим «посланием» новому веку, в котором романтизм на музыкальной сцене будет теперь возникать исключительно в старых классических балетных спектаклях. ✧

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вальц К.Ф. Шестдесят пять лет в театре. Ленинград: Academia, 1928. – 240 с.
2. Гаевский В.М. Книга встреч: заметки о критиках и режиссерах. М.: РГУ, 2012. 458 с.
3. Демидов А.П. Лебединое озеро. М.: Искусство, 1985. 366 с.
4. Зарубин В.И. Большой театр: первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. 366 с.
5. Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М.: 2012. 328 с.
6. Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург / под общей ред. М. Г. Светаевой; подг. текста М.А. Малкиной и М.В. Хализевой; коммент. М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской и М.В. Хализевой. – М. Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 2006. 928 с.
7. Федоров В.В. Репертуар Большого театра СССР. Т. 2. 1856–1955. Нью-Йорк: Norman Ross Publishing Inc., 2001.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «... балет завершался мажорным светлым апофеозом – картиной успокоенной стихии: распеваются тучи, лунный свет падает на озеро, по которому плывет стажа белых лебедей». Демидов А.П. Лебединое озеро. М. Искусство, 1985. С.88.
2. «Коппелия, или Девушка с эмальевыми глазами» (фр. Coppélia, ou la Fille aux yeux d'émail) – двухактный балет композитора Лео Делиба (1836–1891) в хореографии Артура Сен-Леона (Шарль Виктор Артур Мишель, 1821–1870); либретто Шарля Нюитера (Шарль Луи Étienne Truinet; 1828–1899) и А. Сен-Леона по мотивам рассказа Э.-Т.-А. Гоффана «Песочный человек». В основе либретто – веселая история о соре и примирении двух любящих друг друга молодых людей. Премьера состоялась 25 мая 1870 года в Парижской опере.
3. ГЦТМ. Фонд афиш и программ Москвы и С.-Пб. (доп. период). КП 307370/329. АфД 3553. Афиша с исполнителями. Москва, Императорский Большой театр «Коппелия» Нюитер Ш., Делиб Л., Сен-Леон А. (Балетмейстер Гансен Й., художник Вальц К.Ф.). В пользу танцовщица Гельцера 24 января 1882 г. Бумага, печать. 13х62.
4. Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. – М.: 2012. С. 184.
5. ГЦТМ. Ф.181. Мужин Д.И. «Книга о балете». КП 137484, инв. №1, л. 268 (оборот).

6. Зарубин В.И. Большой театр: первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. С. 89.
7. Гаевский В.М. Книга встреч: заметки о критиках и режиссерах. М.: РГУ, 2012. С. 339.
8. Там же.
9. Московский листок. 1885. 18 нояб.
10. Суриц Е.Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М.: 2012. С. 241.
11. Федоров В.В. Репертуар Большого театра СССР. Т. 2. 1856–1955. Нью-Йорк: Norman Ross Publishing Inc., 2001.
12. Зарубин В.И. Большой театр: первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998.
13. ГЦТМ. Фонд афиш и программ Москвы и С.-Пб. (доп. период). КП 11425/40. Афиша сводная с исполнителями. Москва, Императорские театры; Императорский Большой театр; Императорский Малый театр. Репертуар. 4-5 октября 1898 г. Фолиант. Афиши московских Императорских театров 1898 г. Бумага, печать. 48,5х71.
14. ГЦТМ КП 11434/165. Афиша сводная. Москва, Императорский Большой театр; Императорский Малый театр; Новый театр. Репертуар. 12, 13 и 15 декабря 1901 г. Фолиант. Афиши Московских Императорских театров. 1901 г. Бумага, печать. 47,5х80. 8.ГЦТМ. КП 11434/177. Афиша сводная. Москва, Императорский Большой театр; Императорский Малый театр; Новый театр. Репертуар. 19, 20 и 27 декабря 1901 г. Фолиант. Афиши Московских Императорских театров. 1901 г. Бумага, печать. 47,5х70.
15. Зарубин В.И. Большой театр: Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. С.91) указывает даты 12 и 19 декабря 1901 года, в афишах напечатано 15 и 19 декабря 1901 года.
16. Зарубин В.И. Большой театр: первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. С. 92.
17. Вальц К.Ф. Шестдесят пять лет в театре. Ленинград: Academia, 1928. С. 203.
18. ГЦТМ. Фонд афиш импер. и частн. театров (фолианты). КП 11438/223. Афиша сводная. Москва, Императорский Большой театр; Москва, Императорский Малый театр. Репертуар. 25, 26 февраля и 3 марта 1905 г. 1. «Коппелия» Нюитер Ш., Делиб Л., Сен-Леон А.; «Корнек-Горбунок, или Царь-девица» Пуни Ц. (11-я картина); «Волшебное зеркало» Корещенко А.Н. Москва, Императорский Большой театр. 25 и 26 февраля 1905 г.; 2. «Измена» Сумбатов-Южин А.И.; «Поросль» Хин. Москва, Императорский Малый театр. 25 и 26 февраля 1905 г.

19. Фолиант. Афиши Московских императорских театров 1905 г. Б., печать. 48,7 × 69,6.
18. Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург / под общей ред. М.Г. Светаевой; подг. текста М.А. Малкиной и М.В. Хализевой; коммент. М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской и М.В. Хализевой. М. Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 2006. С. 427.
19. ГЦТМ. Ф.№152. Макаров В.В. Монография «История русского балета. Машинопись. КП №Р252504/4370, 114 л. Л.85.
20. ГЦТМ, Ф.181. Мужин Д.И. «Книга о балете». КП 137484, инв. №1, л.708.
21. ГЦТМ, ф. 383 Корсаков (Римский-Корсаков) Г.А. Творческий путь А.А.Горского (черновые наброски). КП 317992/1, 1 ед., 75 л.; л.35.
22. Зарубин В.И. Большой театр: первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. С. 92.
23. ГЦТМ. Фонд афиш импер. и частн. театров (фолианты). КП 11438/223. Афиша сводная. Москва, Императорский Большой театр; Москва, Императорский Малый театр. Репертуар. 25, 26 февраля и 3 марта 1905 г. 1. «Коппелия» Нюитер Ш., Делиб Л., Сен-Леон А.; «Корнек-Горбунок, или Царь-девица» Пуни Ц. (11-я картина); «Волшебное зеркало» Корещенко А.Н. Москва, Императорский Большой театр. 25 и 26 февраля 1905 г.; 2. «Измена» Сумбатов-Южин А.И.; «Поросль» Хин. Москва, Императорский Малый театр. 25 и 26 февраля 1905 г. Фолиант. Афиши Московских императорских театров 1905 г. Б., печать. 48,7 × 69,6.
24. Музей Большого театра. Инв. 1555 Ф.2132 КП 2399/131. Декорации балета Л.Делиба «Коппелия». Художник К.Вальц. Изображение интерьера дома Коппелиуса. 1905 г. Ателье К.Фишера, Москва.
25. Музей Большого театра. Инв. 1554 Ф.2131 КП 2399/131. Декорации балета Л.Делиба «Коппелия». Художник К.Вальц. Изображение интерьера дома Коппелиуса. 1905 г. Ателье К.Фишера, Москва.
26. Музей Большого театра. Инв. 1556 Ф.2133 КП 2399/133. Декорации балета Л.Делиба «Коппелия». Художник К.Вальц. Изображение двора. 1905 г. Ателье К.Фишера, Москва.
27. ГЦТМ. Декор. фонд. Фонд Ф. и К.Вальц. КП 60295/73а – К.Ф.Вальц. Эскиз оформления балета «Коппелия». Мастерская Коппелиуса. 1890. Большой театр. Москва. Балетмейстер Х.Мендс.

«Орфей» аккомпанирует «Кремлёвскому балету»

Не собираемся открывать хорошо известную истину, что музыка и балет с давних времен спаяны воедино. Качество музыки и ее исполнения, яркая хореография и ее артистическое воплощение всегда создавали эффект обворожительного и волшебного искусства, которое на протяжении нескольких столетий продолжает манить к себе публику.



Сергей Кондрашев.

Симфонический оркестр радио «Орфей» вот уже пять сезонов сотрудничает с театром «Кремлёвский балет», осуществляя музыкальное сопровождение спектаклей театра, большую часть репертуара которого составляют шедевры мирового балета. Возглавляет оркестр яркий представитель молодого поколения российских дирижеров, художественный руководитель и главный дирижер Сергей КОНДРАШЕВ. Унаследовав у корифеев-дирижеров, профессоров Московской консерватории Марка Эрмлера и Геннадия Рождественского лучшие традиции дирижерского мастерства, он неуклонно стремится продолжить линию своих учителей по серьезности отношения к исполнению балетной музыки. Дебют Кондрашева состоялся в балете Глинки – Агафонникова «Руслан и Людмила». Сейчас в репертуаре дирижера 15 балетов. Обращает на себя внимание качество звучания симфонического оркестра радио «Орфей»: оточенная проработанность штрихов, нюансов и других важнейших деталей авторских партитур, а также полнокровное и масштабное звучание кульминаций, легкость и прозрачность лирических сцен и эпизодов. Весьма похвальна игра солистов оркестра, украшающих своим звучанием страницы балетных партитур: Екатерины Олейниченко (арфа), Петра Лаврищева (скрипка), Василия Попова (труба). За всем этим стоит огромный репетиционный труд музыкантов оркестра и их дирижера, позволяющий

свободно и убедительно интерпретировать в таких разных и контрастных по музыкальному стилю балетах – «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» и «Снегурочка» Чайковского и «Тысяча и одна ночь» Амирова, «Дон Кихот» и «Баядерка» Минкуса, «Ромео и Джульетта» Прокофьева.

Нынешний качественный уровень оркестра «Орфей» позволяет дирижеру Сергею Кондрашеву с достоинством исполнять балетную музыку в программах своих симфонических концертов в Большом зале консерватории, порой не боясь соединять Чайковского и Минкуса в разных отделениях. В этом неоспоримая профессиональная заслуга и смелость молодого дирижера. В связи с этим было бы интересно вспомнить, что эти композиторы одновременно работали в качестве профессоров в Московской консерватории с 1866 года. Не побоясь утверждать, что подобные симфонические программы стали своеобразным знаменем нашего времени. Концерты пользуются большой популярностью у широкой аудитории, благодаря чему балетная музыка зазвучала на новом исполнительском уровне в симфонических концертах.

Пожелаем на этом пути симфоническому оркестру радио «Орфей» и его маэстро Сергею Кондрашеву успеха! ✧

Валерий КИКАТ,
Пётр ОСКОЛКОВ

Разнообразие СТИЛЕЙ И ЖАНРОВ



«Shulu» (хореография Эмануэля Гато).

Во французском городе Монпелье ежегодно проходит Международный фестиваль современного танца, ставший одним из крупнейших в мире. В программе нынешнего, 36-го по счету, фестиваля участвовали 20 трупп из многих стран. Под руководством Жана-Поля Монтанари эта манифестация традиционно представляет как постановки известных мастеров, так и молодых хореографов. Программу нынешнего сезона открыли канадская труппа «Свободное катание», французская группа Насеры Белаза и Танцевальная компания Дрезден-Франкфурт, показавшая сенсационный балет Джакопо Годани *The primat trilogy*.

Труппа «Свободное катание» была основана в 2005 году в Монреале. Её составили четыре парня и девушка; каждый из них был чемпионом по фигурному катанию. Труппу возглавил Александр Хамель – титулованный виртуоз, однако полностью отвергающий как спортивные состязания, так и ледовые шоу. А.Хамель и его коллеги исповедуют идею «свободного катания» – нетрадиционное скольжение по льду с целью исследования и открытия новых территорий в современном танце. В этом путешествии труппу сопровождают Жасмен Буавен (композитор), Рут Литтл (драматург), Люси Картер и Ния Вуд (постановщики света). Фигуристы выступают под написанную для них электронную музыку и художественно поставленный свет, однако в повседневных невзрачных одеждах, чтобы не создавать театральных впечатлений. В таком оформлении представление выглядит весьма скромно. Всё внимание зрителей сосредоточено на катании группы, но оно малоинтересное, так как не имеет ни хореографии, ни структуры. Несмотря на то, что в создании представления участвовал также профессиональный драматург, его творческий вклад проявляется слабо. Видимо, по инициативе драматурга программа называется *Vertical – Influences* («Вертикаль – Влияния»), так как её первая часть («Вертикаль») посвящена исследованию отношений меж-

ду индивидуумом и его группой, а вторая часть («Влияния») – между группой фигуристов и публикой.

Фигуристы мягко и уверенно скользят по льду то в синхронном ансамбле, то в неординарных квартетах и трио, то в эффектных дуэтах и соло. Сольные выступления, наиболее частые в финальной части программы, насыщены виртуозными каскадами, оригинальными вращениями и сложными прыжками. Главная особенность второй части программы состоит в том, что её исполнители находятся в постоянном и тесном контакте со зрителями. Публика сидит очень близко к ледяной арене, и фигуристы демонстрируют свои номера, часто заигрывая со зрителями. Периодически фигуристы разгоняются и с огромной скоростью несутся прямо на трибуну со зрителями, но буквально в метре от нее врзаются в лед и замирают в эффектных позах.

Подлинным событием фестиваля стала французская премьера балета Джакомо Годани *The primat trilogy* («Трилогия примата») в исполнении Компании танца Дрезден-Франкфурт. Труппу основал Уильям Форсайт, но после его ухода в коллективе появились 15 новых танцовщиков, и с нынешнего сезона эту компанию возглавляет Дж. Годани. Родившийся в Специи (Италия), он начал заниматься классическим балетом в 1984 году. В течение трех лет Джакомо изучал также визуальные искусства в Институте Каррара. В 1986 году Годани был принят в Международный центр танца Мудра, созданный Морисом Бежаром в Брюсселе. Два года спустя Джакомо начал карьеру танцовщика, а через два года основал свою труппу. В 1991-2000 годы он был главным солистом Балета Франкфурта Уильяма Форсайта. Как хореограф Годани сотрудничал с труппой Форсайта и со многими международными компаниями. Осенью 2015 года он стал художественным руководителем и хореографом Компании танца Дрезден-Франкфурт. Премьера его балета «Трилогия примата», первого для этого коллектива, прошла с огромным успехом. О значимости своего спектакля Годани сказал так: «Вначале это была визитная карточка, достаточно радикальная, которая говорила, «что мы – новая компания, что мы представляем чистый и аутентичный танец». В последние годы труппа развивалась в направлении «без танца». Сегодня это компания современного балета. Мы хотим создавать современный танец, который действительно танцуется. «Трилогия примата» – абстрактная пьеса. Она ни о чем не говорит, но показывает потенциал компании».

Что составляет основу эстетики этой постановки? Она базируется, главным образом, на пластической пульсации тел танцовщиков и подчеркивается полупрозрачными костюмами, а также акцентируется ритмикой в музыкальном сопровождении и световом оформлении.

Начало представления поистине ошеломляет зрителя: вспышки света вырывают из тьмы причудливые группы танцовщиков, синхронно пульсирующих в ритмике электронной музыки. Эти фантастические видения подобны каскадам протуберанцев, несущих огромный заряд гипнотической энергии. Взрывные, демонические танцы однополюсных существ, облаченных в черные полупрозрачные комбинезоны, излучают невероятной силы магнетизм. Он исходит от красивых, чувственных тел, всецело охваченных огненной танцевальной страстью. Спектакль «Трилогия примата» выглядит как удивительный дивертисмент, в котором танцы сверкают, словно мощные энергетические вспышки, ритмично прерываемые эффектными замираниями. Синхронные и симметричные ансамбли, напоминающие дивные кружева, непрерывно трансформируются, восхищая графической стройностью и пластической текучестью, изысканной красотой и пьянящей чувственностью.

Нужно сказать, что все 28 участников спектакля демонстрируют высочайший уровень балетной классики, искусно обращенной в новый авангардный танец. Динамичный калейдоскоп абстрактных номеров дважды перекрывается медленным опусканием черного занавеса. Небольшие паузы позволяют более четко и рельефно представить все части танцевальной трилогии. Каждая из них имеет свою специфику танца, музыки, света и костюма.

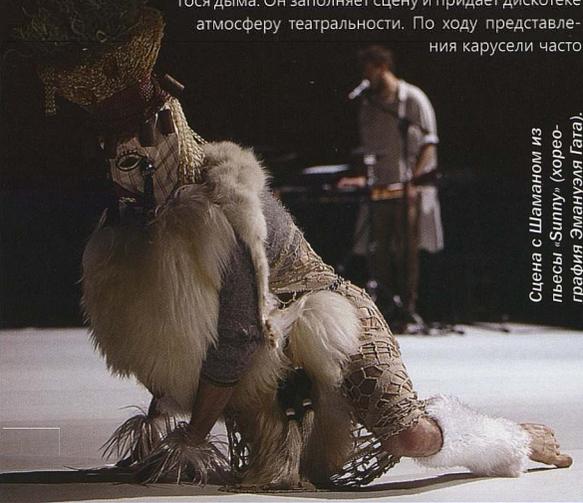
С большим интересом ждали премьерный спектакль Кристиана Ризо *Le syndrome yan* («Синдром Яна»). Он был создан для коллектива Национального хореографического центра Монпелье, который Ризо возглавил 1 января нынешнего года. Кристиан родился в 1965 году в Каннах, артистическую карьеру начал в Тулузе, где основал рок-группу и создал марку одежды. Потом он занимался пластическим искусством в Ницце и неожиданно увлекся танцем. В 90-е годы Ризо был исполнителем в группах многих современных хореографов, для которых делал также звуковые фонограммы и сценические костюмы. Теперь он является руководителем одного из 19 Национальных хореографических центров Франции.

О своем спектакле Ризо сказал так: ««Синдром Яна» объединяет девять танцовщиков в общей вибрации, где тишина распределяется между басовыми ритмами и мелодическими стопами, как бы являясь эхом поэзии Яна Куртиза» (Ян Куртиз – современный рок-музыкант). Представление идет на темной сцене в световом оформлении Кати Олив. Под странные ритмы в густой черноте, словно звезды в ночи, возникают семь огоньков. Под грустную звуковую тему в сумраке сцены долго переминаются в танце еле различимые фигуры артистов. Огоньки угасают и люди расходятся. Загадочный мир наконец-то обретает визуальность. Над сценой взлетают густые облака светящегося дыма, а на зву-



Танцевальная компания Дрезден-Франкфурт. «Трилогия примата» (хореография Джакомо Годани).

ковой фонограмме поверх ритмичного треска появляется говор многих людей, видимо, собравшихся на дискотеке. В сценической темноте вспыхивает неоновый контур вертикального диска карусели; возле него собираются артисты в одинаковых белых рубашках и черных брюках. Словно однополюсные клоны, они начинают свой банальный и заунывный танец. Артисты механично и однообразно движутся, как сегодня на очень скучных дискотеках. Правда, хореограф несколько скрасил это тягучее и нудное действие тем, что артисты иногда собираются в кружок или в линию для совместного исполнения синхронных движений в ансамбле, который незатейливо пульсирует в ритме звуков. На сцене царит абстрактный пластический хаос. Ритмичная музыка часто сменяется шумами. В потоке звуков артисты танцуют и вибрируют на разный манер. Периодически музыка угасает, слышатся голоса и звон бутылок. Унылое представление оживляют три световые карусели. Их неоновые лучи то фрагментарно гаснут, то непрерывно горят и набирают силу, то ритмично мигают. К тому же карусели регулярно изрыгают струи светящегося дыма. Он заполняет сцену и придает дискотеке атмосферу театральности. По ходу представления карусели часто



Сцена с Шаманом из пьесы «Sunny» (хореограф Эмануэль Гата).

перемещаются по сцене и своим разнообразным свечением производят больше впечатления, чем монотонные танцы. Как ни парадоксально, танцы выглядят некой пластической заставкой, на фоне которой происходят причудливые метаморфозы светящейся и дымовой сценографии. В финале этого опуса артисты исчезают, но вскоре возвращаются сплошь упакованные в черные мохнатые балахоны, чтобы продемонстрировать шаги, кручения и падения. После такого неинтересного пассажира одна танцовщица снимает балахон и, встав напротив потухшей карусели, долго выкручивается и вибрирует телом, пока не угаснет сценический свет и звук. Вот так банально хореограф выстроил премьерный спектакль «Синдром Яна», а труппа показала это блеклое творение на сцене очень красивого оперного театра в рамках международного Фестиваля танца в Монпелье. Хореограф не сумел проявить свою фантазию и новацию, поэтому его постановка оказалась просто копией какой-то дискотеки.

Премьерная пьеса Эмануэля Гата Sunny, получившая название от одноименной песни Авира Леона, богата новыми встречами. Пьесе исполняет труппа Гата, в которой недавно появились пять новых артистов. Кроме того, Леон, один из давних танцовщиков труппы, продемонстрирует в этом представлении свое музыкальное и вокальное дарование. Постановка Sunny положила также начало новому этапу в творчестве хореографа, впервые выстроившего танцевальное действие вокруг живого звучания музыки и вокала. Эмануэль Гат родился в 1969

году в Израиле. Занимаясь музыкой и мечтая стать дирижером, 23-летний Эмануэль увлекся танцем в любительском клубе под руководством Нира Бен-Галы. Вскоре в труппе этого израильского хореографа Гат начал карьеру танцовщика. В 1994 году он дебютировал как хореограф. Десять лет спустя в Тель-Авиве он основал свою труппу, для которой поставил несколько пьес. В 2007 году он с труппой обосновался во Франции. С 2008 года хореограф регулярно представляет свои пьесы на Фестивале танца в Монпелье, а с 2013 года является его привилегированным резидентом. Талантливый хореограф получил широкое международное признание, его постановки украшают репертуары многих известных трупп. Творчество Гата имеет важную особенность: используя лексику современного танца, он создает пластически сложные и загадочные игры хореографического поиска в лабиринтах интеллектуальных абстракций. Несмотря на давнюю и сильную увлеченность музыкой, звук для Гата всегда является лишь потусторонним фоном и никогда не связан с танцем. При постановке пьесы Sunny хореограф впервые работал вместе с французским композитором Леоном, который не только сочинил музыку специально для этого танцевального произведения, но и сам ее исполнил, сочетая сольное пение со звучанием электроустановки. На протяжении последних восьми лет Леон является танцовщиком труппы Гата. Параллельно он занимается музыкой. Вместе с компаньоном Леон основал группу UNNO, в которой 15 музыкантов, певцов, композиторов и артистов. Сейчас группа UNNO готовит выпуск своего первого альбома. Леон уже работал с двумя хореографами и для двух их пьес составил музыкальное сопровождение. Теперь состоялась его первое композиторское сотрудничество с Гатом, для которого этот новый творческий этап увенчался большим успехом.

Часовое представление открыл пролог: на белой сцене возник Шаман. С корзиной травы на голове, в страшной маске и в белых шкурах страшный персонаж отрешенно выламывался, как бы анонсируя творческие тайны, которым был посвящен спектакль. В его исполнении приняли участие 11 артистов. Центральную роль играл Леон: вокруг певца и музыканта, находящегося в глубине сцены, периодически собирались артисты. Они внимательно наблюдали за развитием танцевальных игр и в определенные моменты принимали в них активное участие.

В ходе представления после небольшой паузы на сцене поочередно появились ряженные: в ярких экстравагантных нарядах артисты вышли на авансцену. Находясь в линии, они пластически представили свои образы и, наконец, все вместе замерли в разных позах. Танцевальные игры пьесы Sunny придуманы с богатой фантазией. Они проистекают весьма деликатно и причудливо, заволаживая постоянно меняющимися связками и композициями. Соответствуя характеру вокально-музыкального сопровождения, игры меняются по структуре и темпу, но они всегда остаются в прочной и загадочной взаимосвязи, которая является главным в танцевальном действии. Оно развивается спонтанно и витиевато, подобно цепной реакции: движения одного танцовщика инициируют ответные реакции других. Хореография пьесы выстроена из множества разнообразных связей между солнечными, дуэтными и групповыми танцами, которые всегда быстро меняются по пластике и лексике. Иногда в ансамблях появляется мимолетная синхронность, при этом движения артистов приобретают и гимнастическую графику. Характер песен и музыки достаточно широкий – от грустных и мелодичных тем до радостных и бравурных. Вокально-музыкальное сопровождение порой прерывается небольшими паузами тишины, и все артисты замирают в разных позах. По ходу представления периодически изменяется также характер освещения. Оставаясь всегда монохромно белым, свет меняет свою интенсивность и направленность, что придает пьесе визуальную рельефность и сценографическое разнообразие. ✧

Виктор ИГНАТОВ

Фото предоставлены пресс-службой фестиваля.

МЛАДШАЯ ГРУППА

Девушки

III ПРЕМИЯ И БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ – *Ирина Труш* (Россия, Москва)

II ПРЕМИЯ И СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ – *Станислава Постнова* (Россия, Москва), *Марианна Тсембенгой* (Украина)

I ПРЕМИЯ И ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ – *Михо Окамура* (Япония), *Никита Борис* (США).

Юноши

III ПРЕМИЯ И БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ – *Григорий Иконников* (Россия, Москва), *Айтал Ефимов* (Россия, Якутск)

II ПРЕМИЯ И СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ – *Илья Владимиров* (Россия, Москва), *Джастин Валентин* (США)

I ПРЕМИЯ И ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ – *Марк Чино* (Россия, Москва).

СТАРШАЯ ГРУППА

Женщины

III ПРЕМИЯ И БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ – *Лилия Зайнигабдинова* (Россия, Уфа)

II ПРЕМИЯ И СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ – *Елена Шарипова* (Россия, Екатеринбург), *Екатерина Байбаева* (Россия, Йошкар-Ола)

I ПРЕМИЯ И ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ – *Феличия Русу* (Молдова).

Мужчины

III ПРЕМИЯ И БРОНЗОВАЯ МЕДАЛЬ – *Иван Титов* (Россия, Москва)

II ПРЕМИЯ И СЕРЕБРЯНАЯ МЕДАЛЬ – *Сарыял Афанасьев* (Россия, Якутск)

I ПРЕМИЯ И ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ – *Дмитрий Выскубенко* (Россия, Москва).

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРЕМИИ

ПРЕМИЯ ПЕДАГОГУ «ЗА УСПЕШНУЮ ПОДГОТОВКУ УЧАСТНИКОВ КОНКУРСА» В МЛАДШЕЙ ВОЗРАСТНОЙ ГРУППЕ:

Ксения Истомина (Украина)

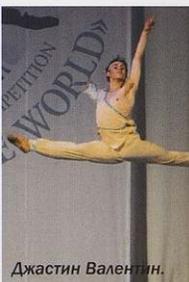
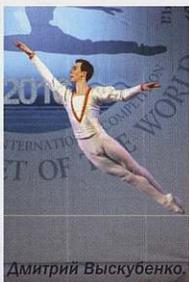
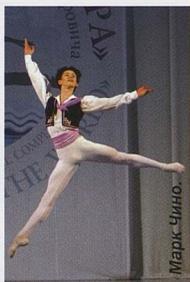
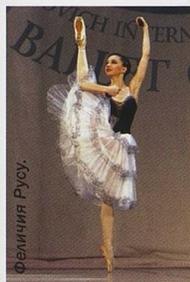
ПРЕМИЯ ПЕДАГОГУ «ЗА УСПЕШНУЮ ПОДГОТОВКУ УЧАСТНИКОВ КОНКУРСА» В СТАРШЕЙ ВОЗРАСТНОЙ ГРУППЕ: *Валерий Анисимов* (Россия)

ПРЕМИЯ «ЗА ПАРТНЕРСТВО» В СТАРШЕЙ ВОЗРАСТНОЙ ГРУППЕ: *Вячеслав Пегарев* (Москва)

ТРИ ПРЕМИИ «ЗА ЛУЧШУЮ СОВРЕМЕННУЮ ХОРЕОГРАФИЮ» – ЗА НОМЕРА, СПЕЦИАЛЬНО ПОСТАВЛЕННЫЕ ДЛЯ КОНКУРСА: *Александр Мозилев* (Россия), *Нина Мадан* (Россия), *Юрий Выскубенко* (Россия).

ПРИЗ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» «ЗА ЛУЧШЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА»: *Михо Окамура* (Япония), *Варвара Ерохина* (Россия).

Фото Вячеслава ПЕГАРЕВА



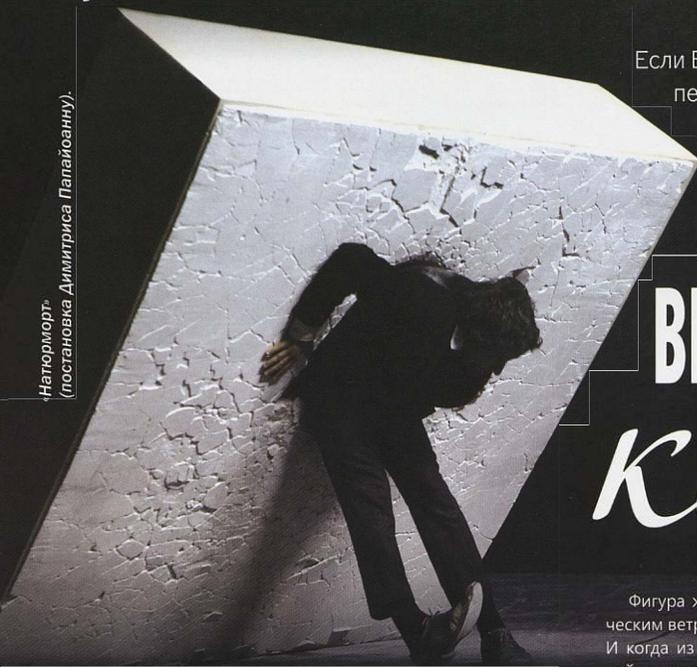
ГЕНЕРАЛЬНАЯ АССАМБЛЕЯ

В рамках «Черноморских ассамблей Юрия Григоровича» состоялась IX Генеральная ассамблея (отчётно-выборная) Международной федерации балетных конкурсов.

24 июня было проведено пленарное заседание ассамблеи, завершившееся выборами руководящего состава Федерации. Представители международных конкурсов разных стран мира отчитались о проделанной за текущий год работе по подготовке и проведению своих конкурсов, их популяризации и проанализировали динамику развития, а также обозначили проблемы, с которыми приходится сталкиваться в той или иной стране в период подготовки конкурсного творческого соревнования. Были обсуждены вопросы взаимодействия конкурсов, согласования календарного плана конкурсных дат, принципов формирования жюри (процентного соотношения представительств в составе членов жюри страны-организатора и других стран), критериев приёма в Федерацию новых членов (конкурсов и фестивалей).

Далее состоялся приём в число кандидатов Международного конкурса имени Махмуда Эсамбаева, балетного фестиваля Якутии и Международного конкурса Валентины Козловой (США, Нью-Йорк). В завершение первого дня работы Генеральной ассамблеи состоялись выборы руководящих органов МФБК на последующие 4 года.

Президентом Федерации был избран народный артист СССР Юрий Григорович (единогласно), Генеральным директором Заслуженный деятель искусств Сергей Усанов (единогласно), Вице-президентами: Димитар Димитров (Болгария, Варна) и Народный артист Украины Вадим Писарев (Украина, Донецкая народная республика). На другой день 25 июня состоялся круглый стол по проблемам репертуарной политики в конкурсных программах и требований точного исполнения хореографического текста участниками конкурсов, популяризации новых имён лауреатов и их привлечению в фестивальные программы и театральные спектакли. В круглом столе приняли участие руководители мировых балетных конкурсов, отдельные члены жюри конкурса «Молодой балет мира», балетные критики, а также представители СМИ.



Если Виктору Игнатову удалось увидеть первую половину фестиваля, то рассказ о второй, завершающей, части фестиваля в Монпелье предлагает Наталия Колесова.

ВРЕМЯ СОБИРАТЬ Камни

Фигура женщины за стеклом трепещет, сотрясаемая космическим ветром, накрываемая сверху бесконечностью Галактики. И когда из глубины сцены выходит фигура с пирамидой камней в руках и они с грохотом рассыпаются по сцене, а человек, балансирующий на стремянке, пытается дотянуться до неба и проткнуть его – это самые сильные символы спектакля. История о том, как борьба становится счастьем, а бесконечность не означает проклятие. Резкий свет в зрительном зале освещает стол, за которым на обильный ужин собирается под небом Вселенной большая греческая семья. Один за другим люди расходятся до тех пор, пока один не остается за столом, а другой, стоя на опущенной сцене, несет, вновь роняет и ловит камень, не давая ему упасть...

На фоне столь сильного впечатления от спектакля Папайоанну некоторые опыты его коллег выглядели почти студийными. Али Мойни представил пантомиму, в которой расположенные на сцене с помощью сложной системы противовесов актер в специальном костюме, распяленном на тросах, и металлическая конструкция, обозначающая остов человека, двигаются синхронно. Неодушевленный «Железный дровосек» даже порой грациозен. Но когда актер начинает неторопливо наращивать на металлические конечности сырое мясо, терпение зрителя заканчивается.

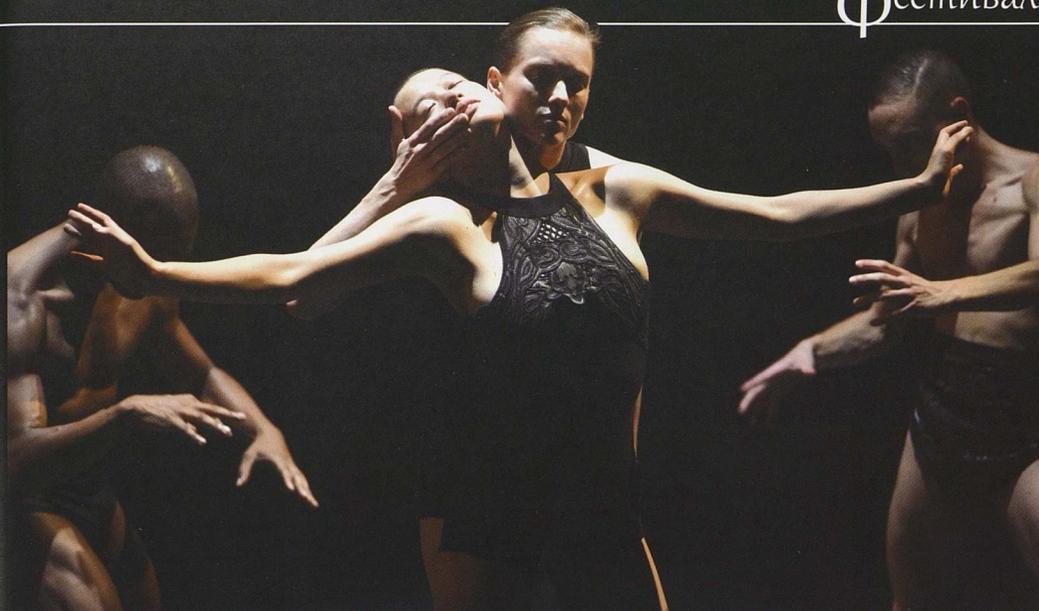
Фаворит прошлых фестивалей танца Пьер Ригаль, известный русскому зрителю спектаклем «Пресс», на этот раз выступил радикально, представив спектакль Мете («Тот же»). Блестящий танцовщик с особым акробатическим талантом на этот раз собрал команду, где каждый участник должен был делать всё – танцевать, играть на инструментах, декламировать, петь. Эффект дежавю, бесконечные повторения мизансцен дополнялись, к радости зрителей, остроумными репликами персонажей. Этюдный метод, импровизация придавали затянущемуся представлению милый налет студийности или легкого безумия. Но, как говорит с улыбкой сам Ригаль, «мои артисты должны быть немного сумасшедшими, как и я сам». И чтобы успокоить нас на будущее, обещает следующий спектакль поставить с исполнителями хип-хопа, профессионалами и оптимистами.

Спектакль «Ятра» (Yatra) Андре Марин и Кадер Атту в содружестве с ансамблем музыкантов и певцов из Раджастана демонстрировал оригинальный синтез модернизированных версий фламенко и хип-хопа, исполняемых в сопровождении яростного пения и игры на восточных инструментах, присущих

Ярчайшим событием современного танца в Монпелье стал спектакль выдающегося греческого постановщика Димитриса Папайоанну *Still Life* – «Наторморт», неожиданно и современно интерпретирующий античный миф о Сизифе. Режиссер, прославившийся своими грандиозными шоу открытия и закрытия Олимпийских игр в Афинах в 2004 году, представил на фестивале зрелище выдающееся. Его визуальный язык настолько выразителен и авангарден, что неслучайно спектакли Папайоанну бывают нередкими гостями в Центре Роберта Уилсона – лидирующего режиссера и художника в области художественной визуализации сценического пространства.

Спектакль греческого режиссера – это слав экспериментального танца, пластического театра и визуального искусства. В его изложении миф о Сизифе, обреченном богами вечно закатывать на вершину горы тяжелейший камень, опирается скорее не на классическую традицию, а на более современное его переосмысление Альбером Камю, написавшим в 1942 году: «Борьба за коронение вершин сама по себе достаточна, чтобы наполнить сердце человека. Можно представить себе Сизифа счастливым».

Абсурдность этой истории и ее метафизическая мудрость – два полюса постановки Папайоанну. Сценография «Наторморта» впечатляет: над пустой сценической плоскостью висит огромный, наполненный туманами и облаками баллон – символ Вселенной. Во взаимоотношениях человека и Галактики и заключен главный драматизм действия. Герой тащит не камень в гору, а целую каменную стену, с которой осыпается штукатурка и обломки. Человек-барельеф с крыльями из побелки на черном костюме раздваивается: один «выламывается» из стены, другое она поглощает. В разломе появляются то чужие ноги, то лишние руки, ассоциирующиеся с фаллическими символами. В борьбе со стеной, в столкновении героя и материи нет победителей и побежденных. Для постановщика даже пол Сизифа не имеет значения, и мы видим, как из стены вдруг появляется женская голова с распущенными волосами.

«OCD love»
(постановка Шарон Эваль и Гая Беара).

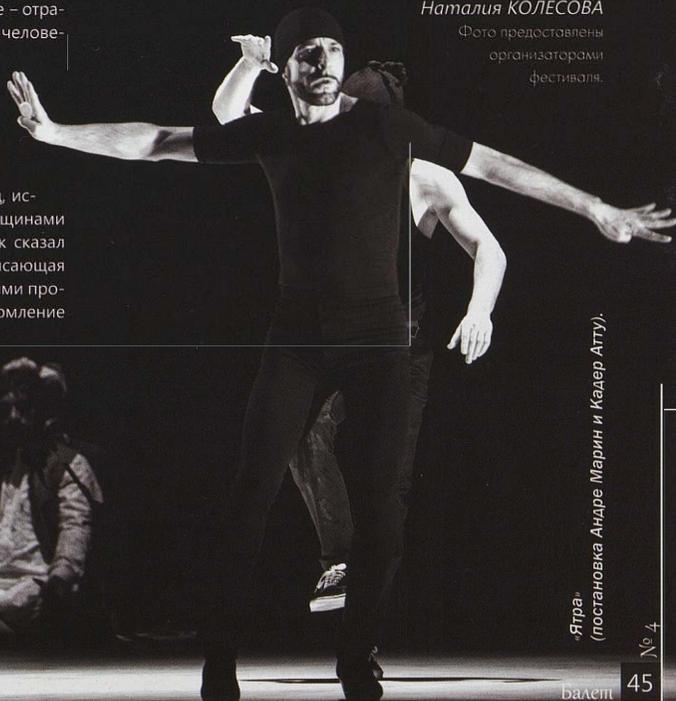
этому исламскому региону на границе с Ираном. Красочные костюмы, эффектные соло, дерзкий контрапункт между андалузским фламенко и акробатическими пируэтами хип-хоперов привели зрителей в восторг. Однако недоумение от такого смелого сплава всё же осталось – и прежде всего в стилистическом отношении. Смелые авторы, видимо, движимые жадой эксперимента, «впрягли» в одну тележку слишком разномасштабных «скакунов». Эклектичность зрелища в результате не была вызывающей, она скорее демонстрировала в действии любимый принцип постмодернизма: смешивать противоположное в неожиданных пропорциях. В чем авторы, безусловно, преуспели.

Одним из самых серьезных и высоких достижений фестиваля в Монпелье стало выступление израильской труппы под руководством Шарон Эваль и Гая Беара. Постановка OCD love – отражение различных фобий, скрывающихся в глубине души человека, не производит депрессивного впечатления. Шарон Эваль, в прошлом ведущая танцовщица компании «Батчева», вдохновила хореографа на выразительнейшую и эмоционально насыщенную фотографию. Для этой пары спектакль OCD love очень интимное произведение, поскольку рождением оно обязано взаимной и сильной любви. Фактически это даже не танец, исполняемый несколькими беспрецедентно гибкими женщинами и атлетическими мужчинами в черном, это поэма. Как сказал Гай Беар, «каждое движение Шарон – уже готовая потрясающая хореография». Тревога, вызываемая чистыми, свободными пространствами и структурами, нашла отражение и преломление

в движении. Страдание от жизни и радость одиночества, мир страхов и фантазий, просветление и освобождение – всё это в сопровождении оригинальной музыки Ори Личтик произвело сильнейшее впечатление на публику. Строгость концепции, отточенность исполнения, сбалансированность идеи и воплощения выгодно отличали постановку Шарон Эваль и Гая Беара от многих избыточных и порой неотшлифованных спектаклей современных авторов. Впечатление, оставленное самыми сильными участниками фестиваля современного танца в Монпелье в этом году, свидетельствует о безусловном качественном рывке в программе биеннале. Сохранение творческой составляющей – одна из главных побед команды фестиваля во главе с его президентом Жаном-Полем Монтанари. ✧

Наталья КОЛЕСОВА

Фото предоставлены
организаторами
фестиваля.

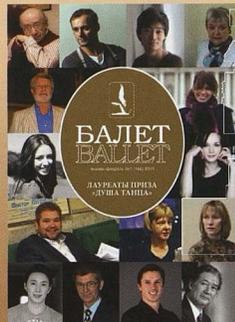
«Ятра»
(постановка Андре Марин и Кадер Атту).

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



*Студия
Антре*

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Вниманию читателей журнала «Балет»!

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

«Пресса России» (зелёного цвета) на наши издания
«Балет» стр. 179: на полугодие – 70947, на 1 год – 43713;
«Студия Антре» стр. 372: на полугодие – 44728, на 1 год – 84998;
«Линия. Балет» стр. 137: на полугодие – 83810, на 1 год – 83811.

А также непосредственно в редакции журнала «Балет».

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

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

На издания можно подписаться:

ООО «Книга-сервис» тел.: (495) 680-95-22, e-mail: public@akc.ru

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

(для иностранных подписчиков) www.periodicals.ru

Не часто призвание становится делом жизни

У Евгения Петровича Валукина судьба сложилась именно так. Педагогические способности у молодого артиста Большого театра увидела и предала Галина Сергеевна Уланова, предложив вести актерский класс.

После учебы у Николая Ивановича Тарасова и окончания ГИТИСа по профессии педагог-балетмейстер Ростислав Владимирович Захаров пригласил Валукина на педагогическую и организаторскую работу на балетмейстерский факультет ГИТИСа. С тех пор вся его жизнь связана была с родным вузом и любимым делом жизни – мужским классическим танцем.

Как педагог по методике преподавания классического танца Евгений Петрович выпустил за эти годы немало талантливых специалистов. В ведущих театрах, академиях, школах страны и мира его ученики служат делу сохранения принципов русской школы классического танца.

Дипломы, ордена, знаки отличия и благодарности из разных стран украшают личное дело мастера. Должность заведующего кафедрой хореографии многие годы завершила его должностное признание.

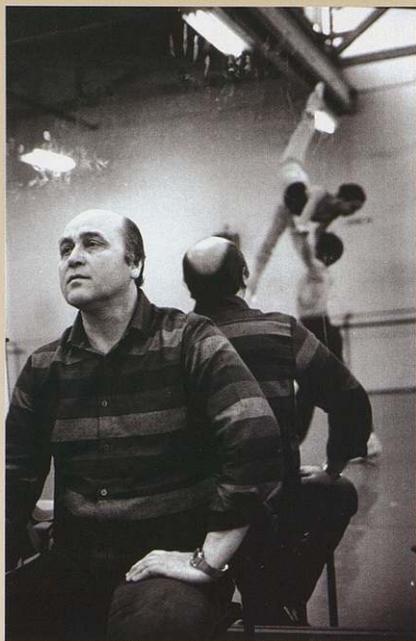
В книгах и статьях изложен бесценный опыт и научный анализ педагогического искусства мужского классического танца. Звание профессора, доктора наук, народного артиста, за вклад в отечественное искусство – неполный итог жизни.

«Скажи мне, кто твой друг...». Многие годы дружба с Раисой Степановной Стручковой, человеческая, душевная и профессиональная, освещала его творчество.

Главный итог – наследники – ученики, в числе которых верный профессор отца сын, продолжающие его дело, хранящие верность великому искусству – русской школе классического танца.

И жизнь продолжается... как память об ушедшем, чье призвание было быть учителем.

Редакция журнала «Балет»



Памяти Олега Левенкова



Ушел из жизни большой человек, которого отличала удивительная скромность, – Олег Романович Левенков. И только сейчас понимаешь, что за этой деловой неброскостью серьезный труд в разных ролевых проявлениях.

Ученый, чья книга о творчестве Джорджа Баланчина не только единственное в России издание, но и ценный вклад в мировое исследование наследия выдающегося хореографа.

Олег Левенков – инициатор и воплощение проектов по осуществлению произведений Баланчина на Пермской сцене. Причем это не просто постановка того или иного балета его учениками и последователями. В процессе подготовки проводились уроки по овладению техникой его хореографии, занятия по проникновению в особенность стиля его хореографии, читались лекции, просматривались визуальные материалы о его творчестве. Можно сказать, что был создан уникальный и профессионально обдуманный проект своеобразной «школы» Баланчина, ряд лет поддерживавшийся его фондом. Отсюда и успех труппы Пермского театра.

Другим направлением деятельности Олега Левенкова стало наследие Сергея Дягилева. «Дягилевские чтения», проводимые в Перми, привлекали внимание и завоевали научный авторитет среди многих ученых-искусствоведов. А Дягилевские фестивали зарекомендовали себя в художественном мире как яркие праздники искусства. Последний проект, связывающий места творческой биографии Дягилева, Пермь – Санкт-Петербург – Париж, подчеркнул масштаб замысла.

Начав свою творческую жизнь артистом балета, где многим памятна, к примеру, его роль царя Бориса в одноименной постановке Николая Боярчикова на музыку Сергея Прокофьева, Олег Левенков прошел путь, доступный немногим. Кандидат искусствоведения, ученый и практик, педагог и организатор, в жизни он был всегда собран, немногословен, встречал людей с улыбкой и доброжелательно.

Редакция журнала «Балет» ценит его публикации на наших страницах и хранит теплую память о человеке и коллеге.

Выражаем соболезнования всем близким светлого человека.

Редакция журнала «Балет»



С другого берега

Пишу и не перестаю сомневаться, надо ли и правильно ли меня поймут. И всё же...

Речь пойдет о вещах довольно тонких, но для меня и, надеюсь, многих принципиальных.

Великие имена писателей и их героев, ставших символами русской самобытности, Татьяны Лариной, созданной пушкинской поэзией, и Анны Карениной Льва Толстого и их интерпретация на балетной сцене.

Нельзя недооценить тот факт, что интерес у западных хореографов к великим творениям русской литературы огромен. Нельзя не быть благодарным за их воплощение образов русских женщин на сцене, интересен и их взгляд со стороны, так сказать, с другого берега. Всё это верно, когда осуществляются эти постановки, отражающие авторское понимание России со стороны на их территории, сценах мира.

Иной вопрос, когда хореографы другого менталитета специально приглашаются в Москву для создания балетов о самобытной «особливости» русского общества. Ведь даже мощный хореографический дар Ноймайера и образ Татьяны в его балете («Татьяна» на сцене театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.

Немировича-Данченко) вряд ли кому-либо показался пушкинским образом.

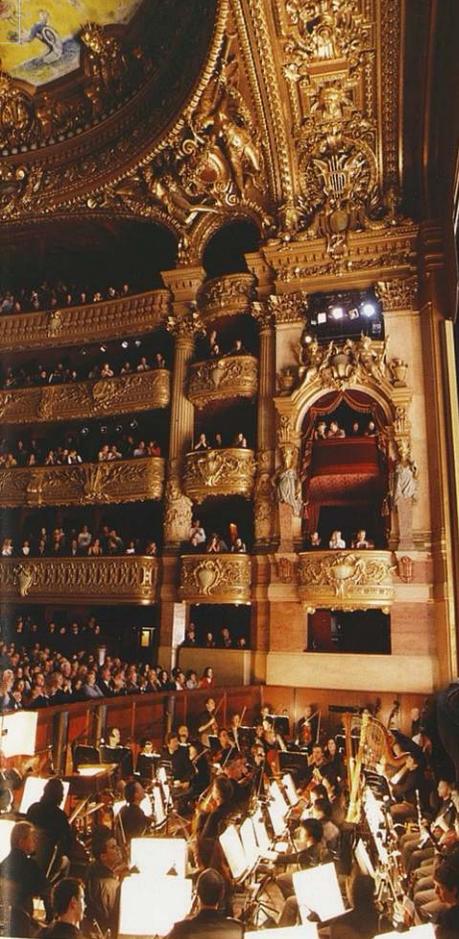
Нельзя, представив Россию березами, передать то особенное, что влияет на внутренний нравственный мир поступков и переживаний героини. Нельзя аскетичным приемом хореографу Шпuku передать мир чувств Анны Карениной, ее судьбы – судьбы русской женщины.

Есть «тайна русской души», «щемящее чувство» боли и радости, грусти и лихости, характерное для той самовитости, которую, вероятно, могли бы передать авторы только изнутри культурного мира России.

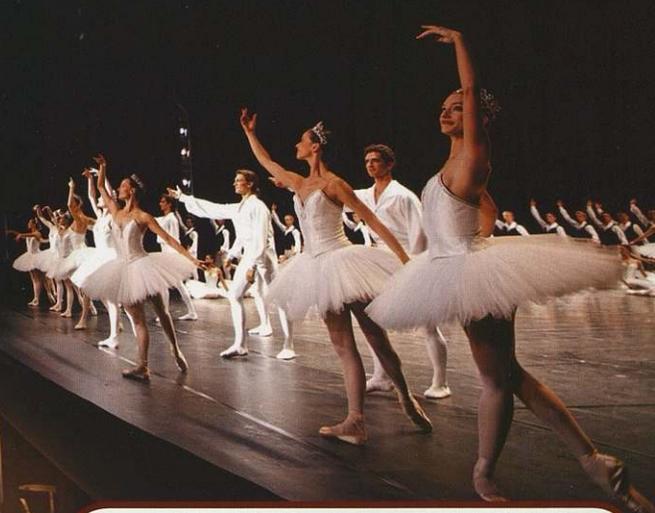
Отнюдь не стремясь обидеть названных мастеров, хочу обратить внимание директоров театров, продюсеров и менеджеров, в конце концов, руководителей культуры на самоуважение и глубинную заботу о том, что составляет генофонд культуры народа.

Пушкин и Толстой, Татьяна и Анна, созданные ими русские образы-символы должны оберегаться сознанием и сердцем ♦

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Арлекин Либерти выбор танцовщиков Гранд Опера



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

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



Замки для
стыковки щитов



Интегрированные
амортизаторы

HARLEQUIN
The world dances on Harlequin floors®



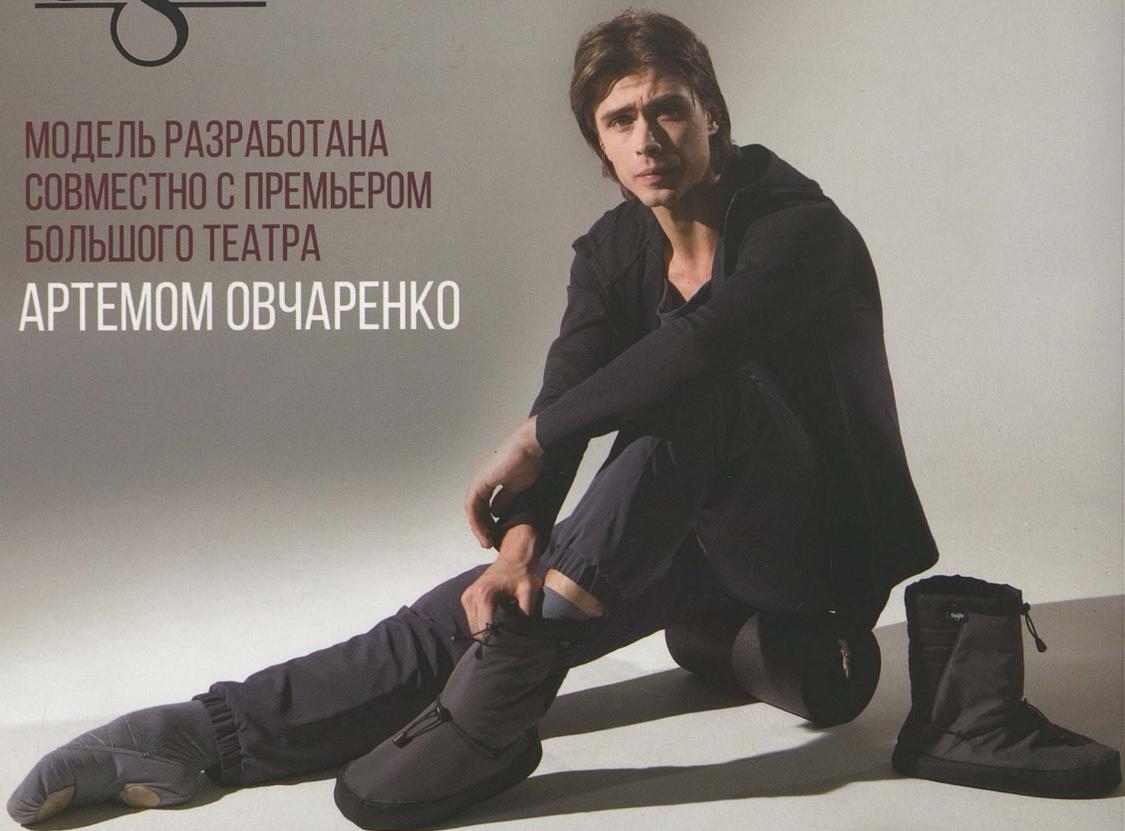
Harlequin Europe SA
29 rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg
Tel: +352 46 44 22
Fax: +352 46 44 40
Freephone: 00 800 90 69 1000
www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

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

www.harlequinfloors.com

Grishko®

МОДЕЛЬ РАЗРАБОТАНА
СОВМЕСТНО С ПРЕМЬЕРОМ
БОЛЬШОГО ТЕАТРА
АРТЕМОМ ОВЧАРЕНКО



Внимание!
обувь выдерживает
свыше 20 стирок
при температуре не
более 30°C

Артикул M61

САПОЖКИ ИЗ ИННОВАЦИОННЫХ МАТЕРИАЛОВ

Мягкий вкладыш под стелькой
для повышенного комфорта

Широкая окантовка выполнена из ультрапрочных материалов,
что делает эти легкие, почти невесомые сапожки долговечными

Подшва с особым
противоскользящим
эффектом

«Дышащая» подкладка
из флиса сохраняет тепло

Сапожки можно надевать
на мягкую балетную обувь и выполнять
различные упражнения