



# БАЛЕТ BALLET

сентябрь—октябрь  
№5 (200) 2016



~ Премьеры ~

~ Фестивали ~

~ Конкурсы ~

~ Гастроли ~

~ Юбилеи ~

~ Интервью ~

~ Вернисаж ~

~ Книжная полка ~





Литературно-критический  
историко-теоретический  
иллюстрированный журнал  
№5 (200)  
сентябрь-октябрь 2016  
выходит шесть раз в год

# БАЛЕТ

# BALLET

## 200-й юбилейный номер журнала «БАЛЕТ» (1981-2016)

### БАЛЕТ И КИНО

2. **Е.Белова.**  
Отечественный  
балет в кино  
и на телеэкране



### ИНТЕРВЬЮ

6. **Владимир Васильев.** Класс мастера



10. **Константин Иванов.**  
Значит, мы всё делаем  
не зря...

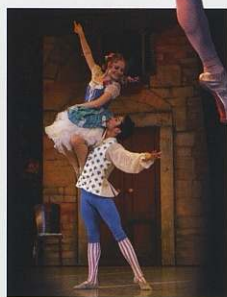
### ГАСТРОЛИ

14. **Я.Гурова.**  
Письмо человеку



### ПРЕМЬЕРЫ

16. **А.Багадаева.**  
К юбилею –  
знаменитые  
приключения  
Лизы и Колена



Главный редактор  
В.И.УРАЛЬСКАЯ

#### Редакционная коллегия:

Ю.П.БУРЛАКА  
В.В.ВАНСЛОВ  
В.Г.КИКТА  
В.Л.КОТЫХОВ (заместитель главно-  
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.ВАСИЛЬЕВ  
В.В.ВАСИЛЬЕВ  
В.М.ГОРДЕЕВ  
Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ  
Н.Д.КАСАТКИНА  
М.Л.ЛАВРОВСКИЙ  
А.М.ЛИЕПА

А.Б.ПЕТРОВ  
Т.В.ПУРТОВА  
С.Ю.ФИЛИН  
Н.М.ЦИСКИРИДЗЕ  
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 52/3  
тел.: (495) 688-24-01  
телефон/факс: (495) 684-33-51  
e-mail: mail@russianballet.ru  
<http://www.russianballet.ru>



## КНИЖНАЯ ПОЛКА

18. **А.Соколов-Каминский.**  
Гимн танцу

## ИМЯ

20. **Булат Аюханов** –  
принц казахского  
балета



## ФЕСТИВАЛИ

22. **Е.Васенина.** Своя платформа



25. **Е.Васенина.**  
Интервью с Мариам Алексидзе

## КОНКУРСЫ

## КАФЕДРА

30. **А.Кокаев.**  
К вопросу эволюции осетинского симда

33. **К.Мелейкина.** Неизвестный  
Игорь Моисеев: балет «Футболист»

## ИСТОРИЯ

36. **Я.Гурова.** Балерина – дирижер

## ВЕРНИСАЖ

38. **Т.Портнова.**  
Пластическая  
интонация  
и изобразительная  
режиссура  
в композиции картин «Рождение  
Венеры» и «Весна» С. Боттичелли



## ПАНОРАМА

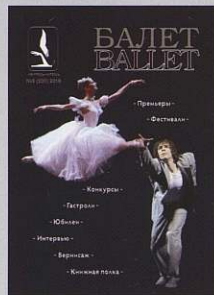
43. **43. В.Игнатов.**  
New York City Ballet в Париже

## POST SCRIPTUM

48. **В. Уральская.** Фольклор дело тонкое...

На первой странице  
обложки:

Евгения Образцова  
(фото Владимира  
СОКОЛОВА)  
и Денис Савин  
(фото Елены ФЕТИСОВОЙ)



### Над номером работали:

**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.Г.ГАЛЕКСА  
В.В.НАУМОВА  
Т.И.РОМАНЧУКОВА  
М.М.ЩЕРБАКОВА

Журнал зарегистрирован в Мини-  
стерстве печати и информации РФ.

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

Журнал входит в перечень рецензи-  
руемых 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 Редакции  
журнала «Балет».

Любое воспроизведение оригина-  
лов или их фрагментов на любом  
языке возможно только с письмен-  
ного 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 25461

Тираж 2500 экз.

Мнение редакции не обязательно  
совпадает с мнением авторов.

Редакция не несет ответственности  
за содержание рекламных  
объявлений в номере.



# ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ БАЛЕТ

## В кино и на телеэкране

Балет и экранные искусства подружились более 100 лет назад. Первые съемки хореографических номеров в России относятся к 1908 году, когда в фильме «Пьеро и Пьеретта» (режиссер А. Дранков) зрители увидели танцевальную миниатюру, исполненную артистами балета Мариинского театра.

**А**вскоре было снято несколько фильмов с участием легендарной прима-балерины Большого театра Екатерины Гельцер – «Ноктюрн» на музыку Ф. Шопена и «Коппелия» (1913), а также «Музыкальный момент» на музыку Ф. Шуберта, запечатлевший ее дуэт со знаменитым Василием Тихомировым (1913, режиссер Я. Протазанов). Через пять лет появился фильм «Азиадаз» (1918), где в главных ролях снялись ведущие солисты Большого – прославленный Михаил Мордкин и Маргарита Фроман. А первой русской кинозвездой стала тоже балерина Большого театра – несравненная Вера Каралли, сыгравшая около 30 ролей в немом кинематографе. Неслучайно многие ее героини были балеринами: «Любовь статского советника» и «Хризантемы» (1914), «Умиравший лебедь» (1917). Пленка сохранила для нас не только ее игру, но и танец, ставший неотъемлемой частью кинодраматургии.

Новая волна интереса кинематографа к балету возникла в нашей стране во второй половине 1940-х годов, когда в художественные фильмы стали включать фрагменты из балетных спектаклей (1947, «Солистка балета», режиссер А. Ивановский, в котором снималась Галина Уланова, а в роли героини фильма – солистка Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Мира Редина). Также начали создавать фильмы-концерты (сегодня они представляют документальную ценность для истории балета) с участием выдающихся танцовщиков: «Большой концерт» (1951, режиссер В. Строева, в фильм вошли фрагменты из спектаклей «Лебединое озеро» с Мариной Семеновой, Владимиром Преображенским, Майей Глисецкой, Юрием Кондратовым и «Ромео и Джульетта» с Галиной Улановой, Михаилом Габовичем, Сергеем Коренем и Алексеем Ермолаевым; «Половецкие пляски» с Асафом Мессерером, Еленой Чикавадзе, Еленой Ильющенко, Евгением Фарманянц); «Концерт мастеров искусств» (1952, режиссеры А. Ивановский и Г. Раппапорт, в фильм включены фрагменты из балетов «Шопениана» с Галиной Улановой и Владимиром Преображенским, «Раймонда» с Натальей Дудинской и Константином Сергеевым, «Гаянэ» с Аллой Шелест, Татьяной Вечесловой, Инной Зубковской, Семеном Капланом, Игорем Бельским); «Мастера русского балета» (1954, режиссер Г. Раппапорт, в фильме представлены фрагменты из балетов «Лебединое озеро» с Галиной Улановой, Натальей Дудинской, Константином Сергеевым, «Бахчисарайский фонтан» с



Ольга Лепешинская – Наталья Павловна и Сергей Корень – граф Нулин. «Граф Нулин».

Фото из архива редакции



Галиной Улановой, Майей Плисецкой, Петром Гусевым, Юрием Ждановым, Игорем Бельским; «Пламя Парижа» с Вахтангом Чабукиани, Музой Готлиб, Ядвигой Сангович).

С середины 1950-х годов на киностудиях начинают создаваться полнометражные цветные фильмы-балеты, экранизирующие наиболее известные спектакли Большого театра и Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова: «Ромео и Джульетта» (1955, режиссеры Л. Арнштам и Л. Лавровский, с участием Галины Улановой, Юрия Жданова, Сергея Кореня, Алексея Ермолаева и Александра Лапаури), «Лебединое озеро» (1957, режиссер З. Тулубьева, в главных партиях Майя Плисецкая, Николай Фадеечев, Владимир Левашев), «Хрустальный башмачок» (по балету «Золушка», 1961, режиссеры А. Роу и Р. Захаров, с участием Раисы Стручковой, Геннадия Ледея, Екатерины Максимовой, Елены Рябкиной), «Хореографические миниатюры» (1960, режиссеры А. Дудко и Л. Якобсон, с участием Ирины Колпаковой, Аллы Шелест, Аллы Осипенко, Нинель Кургапкиной, Игоря Бельского, Бориса Брегадзе и др.), «Сказка о Коньке-Горбунке» (1961, режиссер З. Тулубьева, в главных партиях Майя Плисецкая, Владимир Васильев, Александр Радунский, Алла Щербинина), «Спящая красавица» (1964, режиссеры А. Дудко и К. Сергеев, с участием Аллы Сизовой, Юрия Соловьева, Наталии Дудинской, Натальи Макаровой, Валерия Панова), «Лебединое озеро» (1968, режиссеры А. Дудко и К. Сергеев, в главных партиях Елена Евтеева, Джон Марковский, Махмуд Эсамбаев), «Балерина» (1970, посвящен творчеству Майи Плисецкой, режиссер Л. Дербенев, в фильм вошли фрагменты из балетов «Раймонда», «Прелюдии и фуги», «Кармен-сюита» с участием героини фильма, а также Николая Фадеечева и Сергея Радченко), «Барышня и хулиган» (1970, режиссер А. Дудко, в главных партиях Ирина Колпакова, Алексей Носков, Святослав Кузнецов), «Анна Каренина» (1975, режиссер М. Пилихина, с участием Майи Плисецкой, Александра Годунова, Владимира Тихонова), «Спартак» (1976, режиссеры Ю. Григорович и Л. Дербенев, в главных партиях Владимир Васильев, Марис Лиела, Нина Тимофеева, Наталия Бессмертнова), «Грозный век» (по балету «Иван Грозный», 1978, режиссеры Ю. Григорович и Л. Дербенев, с участием Юрия Владимировича, Наталии Бессмертновой, Бориса Акимова).

Были созданы и художественные фильмы о творчестве балетмейстера Мариуса Петипа (1965, «Третья молодость», режиссер Ж. Древилл), балерин Анны Павловой (1985, «Анна Павлова», режиссер Э. Лотяну) и Ольги Спесивцевой (1995, «Маня Жезели», режиссер А. Учитель), а также фильм «Фузте» (1986, режиссеры В. Васильев и Б. Ермолаев), где главные роли сыграли Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Наталия Большакова, Константин Заклинский.

Безусловно, удачным оказался союз балета и документального кино. На Центральной студии документальных фильмов были сделаны фильмы о ведущих солистах балета: «Галина Уланова» (1963, режиссеры Л. Кристи и М. Славинская), «Майя Плисецкая» (1964, режиссер В. Катанян; 1981, новая редакция), «Раиса Стручкова» (1981, режиссер В. Раменский), «А дольше всего продержалась душа» (посвящен памяти Мариса Лиелы, 1990, режиссер С. Раздорский). Большой вклад в развитие документальных фильмов о балете внес режиссер Юрий Альдохин, снявший замечательные ленты о Касьяне Голейзовском и Юрии Григоровиче.

Наиболее плодотворным стало сотрудничество балета и телевидения.

Хореографические номера появились на наших телеэкранах во второй половине 1940-х годов. Позже телевидение стало знакомить зрителей не только с отдельными фрагментами из балетов, снятых в студийных павильонах, но и с целыми спектаклями, транслируемыми из театра. Первый оригинальный телебалет «Граф Нулин» Б. Асафьева по одноименной поэме



Екатерина Максимова – Элиза.  
«Галатее».  
Фото Владимира ПЧЕЛКИНА

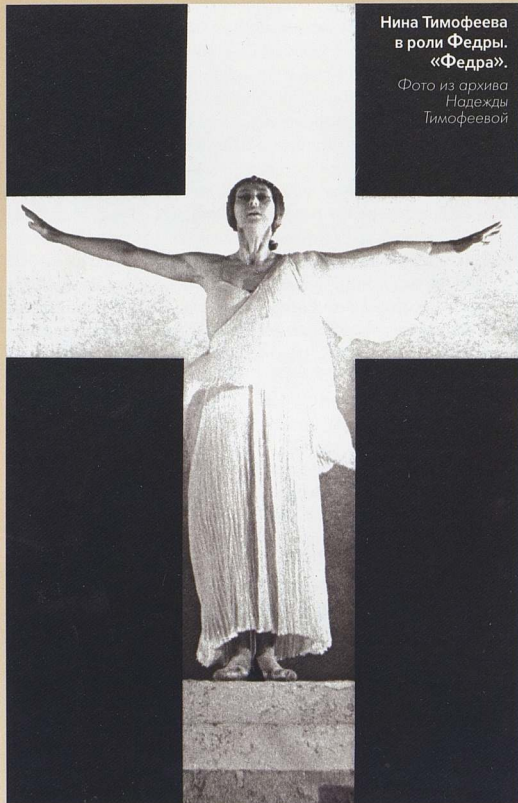
А. Пушкина был поставлен на Центральном телевидении в 1959 г. балетмейстером Владимиром Варковицким с участием прославленных танцовщиков Большого театра Ольги Лепешинской, Сергея Кореня, Александра Радунского и Ядвиги Сангович. Создатели «Графа Нулина» стремились не подражать театральному спектаклю, зафиксированному на пленке: они снимали балет, приближая его к игровому художественному фильму. Каждый использованный здесь прием становился открытием нового жанра: мультипликация в начальных титрах, съемки на натуре, введение панорамы пейзажей, частая смена ракурсов; танец героев, снятый через отражение в зеркале, что усиливало глубину кадра; параллельный монтаж, остроумно примененный в эпизодах, связанных с отношениями господ и слуг; комбинированная съемка в сцене «оживающего» портрета хозяйки дома и др. Драматургически четкое чередование игровых и танцевальных эпизодов, крупных и общих планов создавало целостность всего произведения. Через сближение принципов игрового кино и хореографии Варковицкий выявлял специфику оригинального телебалета.

Оригинальный телевизионный балет, таким образом, становился не хореографическим спектаклем, перенесенным со сцены театра на телеэкран, а совершенно самостоятельным произведением, не имеющим своего сценического первоисточника и созданным специально для телевидения и по законам телевидения. Жанр телебалета синтезировал завоевания современной хореографии и выразительных средств ТВ.





Ольга Лепешинская  
и Сергей Корень.  
«Граф Нулин».  
Фото из архива  
редакции



Нина Тимофеева  
в роли Федры.  
«Федра».  
Фото из архива  
Надежды  
Тимофеевой

В конце 1960-х гг. артисты балета Большого театра Наталия Рыженко и Виктор Смирнов-Голованов в творческом объединении «Экран» стали осуществлять свои постановки, предназначенные специально для телеэкрана: «Ромео и Джульетта» на музыку П. Чайковского (1968, режиссер М. Володарский, в главных партиях Наталия Бессмертнова и Михаил Лавровский), «Трапедия» С. Прокофьева (1970, режиссеры Ф. Слидовкер и В. Смирнов-Голованов, с участием Екатерины Максимовой, Владимира Васильева, Людмилы Власовой, Бориса Барановского), «Озорные частушки» на музыку Р. Шедрина (1970, режиссеры В. Граве и В. Смирнов-Голованов, в главных партиях Нина Сорочкина, Юрий Владимиров, Александр Богатырев, Татьяна Попко и др.), «Белые ночи» на музыку А. Шенберга, «Федра» на музыку А. Локшина (оба – 1972, оба – с участием Нины Тимофеевой и Михаила Лавровского), «Московская фантазия» на музыку В. Артёмова (1972, с участием Нины Тимофеевой и Александра Годунова). Специфику телебалета хореографы видели в активном

использовании съемочных средств: замедленной, ускоренной и комбинированной съемки, применении двойных экспозиций и сложного монтажа, введении стоп-кадров и выделении крупным планом отдельных движений и жестов и т.д. В «Ромео и Джульетте» Рыженко и Смирнов-Голованов впервые драматургически оправданно использовали в телебалете рапид, которым сняли сцену любовного свидания героев. Замедленно-плавные движения и прыжки танцовщиков гармонично сочетались с ритмом музыки Чайковского, создавая иллюзию бесконечно протяжного парения влюбленных над землей. Благодаря такому способу съемки балетмейстеры выделяли данную сцену из всего контекста телебалета, делая ее лирической кульминацией телехореографического рассказа. Многие из открытого Рыженко и Смирновым-Головановым уже прочно вошли в арсенал выразительных средств оригинального телебалета.

Иной подход понимания специфики телебалета показали последующие работы. В конце 1970-х гг. на студии «Лентелефильм» были созданы произведения, ставшие своего рода классикой этого жанра и принесшие ему огромную популярность у зрителей: «Галатей» (1977, по мотивам пьесы Б. Шоу «Пигмалион», вариации Т. Когана на темы музыки Ф. Лоу, сценарист и режиссер Александр Белинский, балетмейстер Дмитрий Брянцев, в главных партиях Екатерина Максимова и Марис Лиена) и «Старое танго» (1978, сценаристы и режиссеры А. Белинский и Д. Брянцев, балетмейстер Д. Брянцев, с участием Екатерины Максимовой, Сергея Радченко, Гали Абайдулова). В отличие от Рыженко и Смирнова-Голованова, Брянцев и Белинский в своих постановках отказались от зрелищных эффектов съемки и теле-треюков. Они выявили специфику телевидения через необычное для балета обыгрывание пространства, введение пантомимно



Екатерина Максимова – Петер  
и Маргарита Зенина – Служанка.  
«Старое танго».  
Фото Владимира ПЧЕЛКИНА



решенных сцен и прежде всего через хореографию, носящую не условно-абстрактный характер, а жанрово-бытовой, с обилием мелких движений, удачно смотрящихся именно на телеэкране. А игровые эпизоды сделали танцевальную ткань этих постановок более живой и эмоциональной. Дмитрий Брянцев доказал, что хореография телебалета не должна повторять лексику и приемы традиционного балетного спектакля. Он же первым попробовал применить в «Старом танго» ракурсную съемку, выстраивая хореографические композиции с учетом будущего перемещения камеры и варьирования пространства. Именно здесь заложено одно из основных преимуществ оригинального балета на телевидении. В постановках Брянцева и Белинского неожиданно раскрылась индивидуальность Максимовой, обратившейся к комедийным ролям и гротесковому языку современного танца. Приоритет хореографии и игровая стихия телебалетов Брянцева и Белинского нашли свое продолжение в последующих произведениях этого жанра, прежде всего в «Анюте» на музыку Валерия Гаврилина по рассказу Чехова «Анна на шее» (1982, «Ленфильм» по заказу Гостелерадио СССР, сценарий А. Белинского, режиссеры А. Белинский и В. Васильев, балетмейстер В. Васильев, с участием Екатерины Максимовой, Владимира Васильева, Гали Абайдулова). Непосредственной «речью» чеховских героев стал танец, основанный на классической лексике. Всё, что можно было «сказать» в телебалете без танца, решалось средствами пантомимы и актерской игры. Васильев и Белинский сближали природу драматического телеспектакля и телебалета, именно в этом сближении обнаруживая специфику балета на телеэкране.

«Галатея», «Старое танго», «Анюта» – своеобразная кульминация развития жанра оригинального телевизионного балета. Созданные также на Ленинградском телевидении сценаристом и режиссером А. Белинским «Дом у дороги» на музыку В. Гаврилина (1984, балетмейстер В. Васильев), «Чапелина» на музыку Ч. Чаплина (1987, балетмейстер Г. Абайдулов), «Женитьба Бальзаминова» В. Гаврилина (1989, балетмейстер О. Тимуришин)



**Владимир Васильев – Пётр Леонтьевич. «Анюта».**  
Фото Елены ФЕТИСОВОЙ

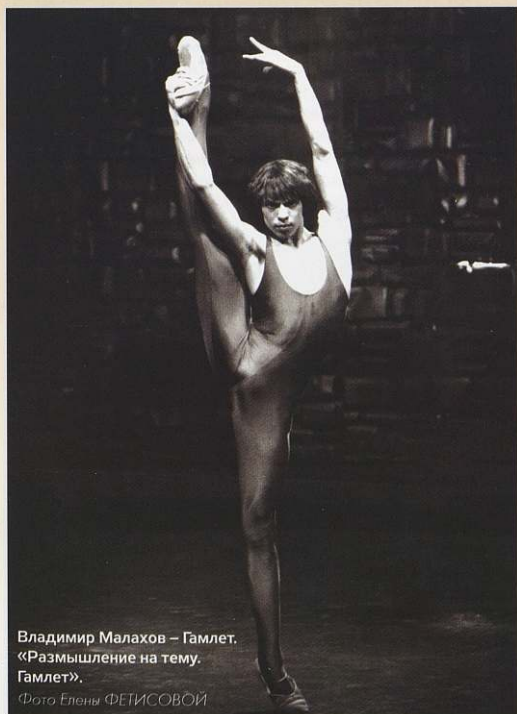


**Нина Тимофеева – Настенька и Михаил Лауровский – Мечтатель. «Белые ночи».**  
Фото из архива Надежды Тимофеевой

по-разному воплощали уже найденные приемы постановки телебалетов.

На московском ТВ в 1989 году хореограф Светлана Воскресенская, используя арсенал выразительных средств телевидения, поставила остроумный телебалет-шутку «Новогодний детектив» на популярную из классической музыки (Главная редакция музыкальных программ ЦТ, сценарий С. Воскресенской, режиссер С. Конончук, с участием С. Исаева, В. Малахова, В. Тимашевой и др.), обратившись к редкому жанру веселой хореографической пародии и возродив зрительский интерес к оригинальному телебалету. Ее следующая работа на ТВ – «Размышление на тему. Гамлет» на музыку Д. Шостаковича (1991, т/о «Телетеатр», сценарий С. Воскресенской, режиссер С. Конончук, с участием В. Малахова, Л. Васильевой, Н. Сайдаковой и др.) – выявляет специфику телебалета через приближение к психологическому театру, подробно анализирующему внутреннюю жизнь героев.

Оригинальный телебалет – одно из главных завоеваний союза хореографии и телевидения, ставший самостоятельным видом художественного творчества. Работы, сделанные в этом жанре, заметно расширили репертуар ведущих танцовщиков (прежде всего Екатерины Максимовой), позволили хореографам воплотить музыкальные и литературные произведения, которые ранее не были осуществлены на театральной сцене. ✧



**Владимир Малахов – Гамлет. «Размышление на тему. Гамлет».**  
Фото Елены ФЕТИСОВОЙ



# Класс мастера

Владимир Васильев с хореографами Мастерской по творчеству Василия Шукшина.



## С выдающимся артистом балета, хореографом, педагогом Владимиром ВАСИЛЬЕВЫМ беседует главный редактор журнала «Балет» Валерия УРАЛЬСКАЯ.

**Валерия Уральская:** Кажалось бы, какие только формы организации и жанрового разнообразия не принимали балетные представления кроме традиционных спектаклей. Это и фильмы, и шоу, и конкурсы, и фестивали, и телевизионные проекты, но никаких открытий не происходит. И вот Вы в четвертый раз осуществили Мастерские молодых хореографов с очень неожиданным содержанием. Как пришла эта идея и чем вызван Ваш творческий интерес?

**Владимир Васильев:** Присутствуя на различных вечерах современной хореографии (и не только хореографии), я часто, увы, наблюдаю бессмысленность, подаваемую как стиль. Как правило, это различной степени сложности и изобретательности упражнения – такое формотворчество. Но упражнения это только инструмент создания образа – главного отличия искусства от спорта или цирка. Когда я не понимаю, зачем тот или иной постановщик или исполнитель вышли на сцену, что хотели сказать – их упражнения не трогают мою душу, оставляют равнодушным. Если у исполнителей нет общения между собой – не получается и общения со зрителем. Как научить молодых людей этому важному условию творческого процесса. Чтобы было ясно, что он хочет выразить, что его волнует. Ведь именно эти качества отличают больших мастеров. И именно эти качества делают интересным и успешным то или иное произведение хореографа-автора. И вот как-то в Воронеже на Платоновском фестивале после просмотра одной приглашенной современной труппы из Франции я делился этими мыслями с организаторами фестиваля и присутствующим на вечеру губернатором области А.В. Гордеевым, собственно благодаря которому этот фестиваль

живет и процветает много лет. И моя помощница Марина Панфилович предложила: а почему бы не сделать мою Мастерскую (своеобразный класс Мастера) с современными хореографами с использованием высокой литературы. А поскольку фестиваль носит имя Андрея Платонова, имя писателя и определило тему первой моей Мастерской с артистами Воронежского театра оперы и балета.

**В.У.:** Как определился состав участников Мастерской и выбор тем для их постановок? Вы предлагали произведения писателя или сами участники делали свой выбор? Ведь, скажем честно, далеко не все молодые люди хорошо знакомы с непростым наследием Платонова.

**В.В.:** На конкурсах и фестивалях в Лодзи, Витебске, Перми и других я видел немало интересных работ отечественных хореографов. Но почему-то наши фестивали и продюсеры обращают свое внимание в основном на зарубежные коллективы современной хореографии. Мне же хотелось показать, что у нас есть собственные таланты, и им тоже нужно давать возможность показывать свое искусство нашим зрителям.

Я собрал участников своей первой Мастерской из тех, кого я сам считал способным и интересным. На Платоновском фестивале это были Юрий Смекалов, Дмитрий Залесский, Александр Могилев, Радуга Поклитару, Елена Богданович, Вера Арбузова и Арина Панфилова. Выбор же произведений Платонова и музыки целиком был предоставлен участникам. С этого начинался творческий процесс. После их выбора проходил кастинг исполнителей из артистов театра, и начинались постановочные репетиции. Когда вечерне всё было готово, хореографы показывали



мне свои работы, и возникала атмосфера лаборатории: мы обсуждали, что-то подправляли, работали вместе с артистами, я писал эскизы для мультимедийной проекции к их миниатюрам, ставил специально начало и финал вечера, выстраивал их в единую композицию.

В любой профессии самое сложное - это органика, когда все составляющие обретают единое целое, и именно органика позволяет донести до зрителя задуманное. Этим бесценным даром обладают редкие артисты и постановщики. Ведь не отдельно взятые форма, прыжок, вращение, создавали на сцене ощущение чуда – это было всё вместе, слитое органично воедино, в единый образ, что определяло творческий успех.

И уже на первой мастерской сложился поиск органики всех составляющих, которая объединила бы авторский текст произведений (фрагменты этих произведений я читал со сцены на вечер), хореографию и сценическое оформление в то единое, что и называется балет. Иными словами, театральное действие, переданное языком пластики, танца.

Успех первой Мастерской определил дальнейшее. На Мастерскую специально приехал Геннадий Рукша, тогда помощник губернатора Красноярского края по культуре, удивительно чуткий к новому и профессиональному в хореографическом искусстве человек. Он и пригласил нас провести подобную мастерскую во время Азиатско-Тихоокеанского фестиваля в Красноярске и посвятить ее творчеству их земляка и гордости Красноярского края – «писателя всея Руси» Виктора Астафьева.

**В.У.:** Сохранился ли состав участников Мастерской?

**В.В.:** Только наполовину. Мне хочется всё время обновлять состав участников, чтобы дать возможность и другим хореографам проявить себя. Мне и самому интересно работать с новыми постановщиками. Вот и в последней шукшинской Мастерской появились Константин Кейхель и Юлия Бачева из Петербурга.

**В.У.:** Насколько я помню, Мастерская в Красноярске имела еще и тематическое направление, то есть посвящалась юбилею Победы в Великой Отечественной войне, то есть из произведений Астафьева выбиралась именно военная тематика.

**В.В.:** Нет, мы специально не посвящали нашу Мастерскую какой-то определенной дате или событию. Было только творчество Астафьева, из которого хореографы делали свой выбор. И как-то так произошло, что они почти все не сговариваясь выбрали именно военную тему. Что понятно, ведь астафьевская проза особенно пронзительна, когда речь идет о жертвах, ко-

торые наш народ принес в защиту своей земли, во имя ее светлого будущего. Работы у ребят получились трогательными, щемящими. У многих ведь даже среди мужчин они вызвали слезы. Именно здесь и достигалась органика смыслового и визуального ряда, как в работе хореографов, так и артистов. И сегодня эти композиции, точнее, вечер в целом, вошли в репертуар театра. Этот спектакль действительно теперь показывают ко Дню Победы, возили его недавно на гастроли в Севастополь.

Фото Эдуарда ТИХОНОВА



торые наш народ принес в защиту своей земли, во имя ее светлого будущего. Работы у ребят получились трогательными, щемящими. У многих ведь даже среди мужчин они вызвали слезы. Именно здесь и достигалась органика смыслового и визуального ряда, как в работе хореографов, так и артистов. И сегодня эти композиции, точнее, вечер в целом, вошли в репертуар театра. Этот спектакль действительно теперь показывают ко Дню Победы, возили его недавно на гастроли в Севастополь.

**В.У.:** Две последние Мастерские прошли подряд в апреле в Перми, открыв традиционный Конкурс артистов балета имени Екатерины Максимовой, и в июле в Барнауле. Расскажите об особенностях этих мастерских и тех задачах, которые Вы ставили перед участниками.

**В.В.:** В Перми Мастерская была посвящена творчеству Николая Гоголя. И впервые исполнителями стали профессиональные артисты современного танца – балет Евгения Панфилова. А участниками Мастерской стали лауреаты прошлых лет конкурса современной хореографии конкурса «Арабеск» Глухов, Антипов, Богданович, Панфилова, Могилев и Расторгуев.

Хочу отметить интересный ход, выбранный талантливым Александром Могилевым. Я рад, что, наблюдая за ним с пер-

«Игроки» (хореография Павла Глухова).

Фото Эдуарда ТИХОНОВА





вой Мастерской в 2012 году, могу сказать, что он так творчески вырос. Он не оставил свой выбор на каком-то известном произведении Гоголя, а обратился к его письмам, к истории его собственной жизни. То, как он соединил мультимедийную видеопроекцию со своей хореографией, было чрезвычайно интересно и показательно как пример для создания современных спектаклей. Также я был глубоко тронут постановкой Алексея Расторгуева. Я смотрел его «Шинель» и поймал себя на том, что забыл о том, что я профессионал, что это Мастерская: я видел прекрасно поставленный и исполненный спектакль с замечательно подобранной музыкой. И за Лешу я тоже очень порадовался. Леночка Богданович также взяла собирательный образ дороги на музыку Свиридова и Мусоргского, а исполнителей привезла из театра имени Сац из Москвы. Интересно заметить, что у тех хореографов, которые берут за основу не сюжет, а только образы писателя, атмосферу его произведений, получаются более удачные постановки, чем у тех, кто выбирает путь повествовательности.

В целом я был счастлив, что мы с моими молодыми коллегами сделали этот спектакль, который имел такой успех у зрителя, хотя и удивился, что никто не взял тему и образы «Мертвых душ». Но у Гоголя любое произведение достойно сценического воплощения.

В Барнауле впервые современные хореографы ставили на ансамбль народного танца и песни. Меня особенно это радует, что исполнителями Мастерских современной хореографии выступают каждый раз танцовщики разных стилей: классики, современники, а на Алтае, на родине Василия Шукшина – народники. И опыт Мастерских показывает, что всё подвластно современной хореографии, если постановщик хорошо понимает, с каким материалом имеет дело. С коллективом молодежного ансамбля песни и танца Алтая я знаком давно, еще с фестиваля «ТанцОлимп» в Берлине, где они стали победителями. И так получилось, что благодаря приглашению их невероятно преданного своему делу и артистам руководителю А. Березикову, мы вместе праздновали их становление как государственного ансамбля и открывали специально построенный для них губернатором края А.Б. Карлиным современной концертный зал. Я поставил у них, что тоже невероятно, балет «Дом у дороги», который существовал только в киноверсии.

Нельзя не отметить, с каким увлечением и самоотдачей работает весь коллектив театра. Потому решение провести Мастерскую» в Барнауле, да еще посвященную творчеству Шукшина, было и интересным, и ответственным и для участников - К. Кейхеля, Ю. Бачевой, Д. Залесского, Д. Антипова, и балетмейстера ансамбля Е. Березиковой, и для меня. Успех на открытии Шукшинского фестиваля был праздником для всех нас. Ведь в танце ожили образы его деревенских рассказов, романов и даже стихов. Ансамбль уже получил множество приглашений на гастроли с этим спектаклем по регионам России.

**В.У.:** Как финансируются Мастерские? Ведь их участники не только хореографы, но и исполнители-артисты. Кроме того, спектакль надо оформить, «одеть» и т.д.

**В.В.:** До сих пор Мастерские проходили в рамках фестивалей или конкурсов, и расходы закладывались в смету этих мероприятий. Исполнителями выступали артисты театров городов, где проходили Мастерские.

**В.У.:** Какие еще важные моменты Вы отмечаете в ходе проведения Мастерских, и каково будущее этой Вашей затеи, вызванной чувством долга, заботы об отечественных хореографах и их возможности прозвучать, получив возможность реализации, в которой, к сожалению, им так часто отказывают?

**В.В.:** Первое, это с чего мы начали разговор.

Танец – это часть органики творческого процесса, язык, позволяющий выразить мысль и чувство. Только тогда он – искусство. И это, как мне кажется, нам вместе с участниками удалось доказать в их работах. Ведь как часто и эти хореографы, и другие одаренные авторы ставили неплохие отдельные современные номера, но не получалось, когда брались за большой современный спектакль.

Именно отсутствие целостной режиссерской концепции, соединяющей смысл и выразительные средства, которые являются языком спектакля, а также неумение работать с артистами в плане актерской составляющей ограничивают возможности сценического воплощения балета.

Наша богатая, яркая, самобытная литература помогает участникам нашего проекта осваивать мастерство творческого созидания. А в будущем... посмотрим, есть идеи, есть планы, но говорить о них пока рано. Хочется сделать и показать это и в Москве. ✧

«Шинель» (хореография Алексея Расторгуева).

Фото Эдуарда ТИХОНОВА





«Выклик» (хореография Дмитрия Антимова).

Фото Эдуарда ТИХОНОВА



«Праздники детства» (хореография Елены Березиковой).

Фото Виктории ПАРШКОВОЙ





# Значит, мы всё делаем не зря...

**Предлагаем вниманию читателей интервью с известным балетмейстером, художественным руководителем Марийского государственного театра оперы и балета имени Эрика Сапаева Константином ИВАНОВЫМ.**

**Корреспондент:** Константин Анатольевич, Вы приезжаете в Москву на гастроли уже не первый год, зная, что данный тип гастролей коммерческий для агентства, которое Вас привозит. Не самая престижная форма гастролей для такого театра, который уже заявил о себе как достойный театр России. В чем Ваш интерес?

**Константин Иванов:** На самом деле приехать с театром в Москву – моя давняя мечта. Я к этому делал различные подходы, в том числе и через друзей, знакомых, которые занимаются



Константин Иванов.



Сцена из балета «Корсар».



продюсерской деятельностью в Москве. Когда начали считать, сколько надо будет вкладывать в это денег на рекламу, аренду, гостиницы, другие различные вещи, то, конечно, получается гигантская сумма. В условиях экономического кризиса, в котором мы сейчас находимся, включая Марий Эл, очень сложно получить субсидии из республиканского бюджета, чтобы попасть на эти гастроли.

Мы много ездим, у нас много городов в России, которые мы считаем уже своим вторым домом, нас там любят, ждут... С Московской получилось совершенно случайно. В прошлом году мне позвонили организаторы фестиваля «Летние балетные сезоны», про которые, безусловно, я знал. Когда работал в Большом театре, я постоянно видел их афиши. Я представлял, что здесь проходят мероприятия, даже знал, какие компании участвуют, но не могу сказать, что радовался этому событию. А здесь поступило такое предложение, и я подумал, почему бы нет. Сразу такая репертуарная заявка, можно привести большое количество спектаклей – практически весь классический репертуар. В прошлом году мы еще показывали балет «Мастер и Маргарита», спектакль, который не везде покажешь. Он не для репертуарного показа, не для каждого зрителя. Это всегда специальное приглашение. Мы и в Марий Эл его показывали не так часто. Уже поэтому был рад, что получилось попасть в фестивальную программу.

В прошлом году это для меня было очень волнительно. Потому что приехать на Театральную площадь, с которой ты почти десять лет назад уехал, совершенно в другом качестве – огромная ответственность, тем более что пришли и друзья, и коллеги, и педагоги, критики и люди, которые знали меня еще по танцам. Благодаря фестивалю мы получили возможность показать коллектив на столичной сцене, смогли заявиться в Москве.

**Корр.:** А они финансируют какую-то долю?

**К.И.:** Нам полностью всё оплачивает принимающая сторона. И приезд, и доставку грузов, и расселение. Мы сами не тратали ничего, гонорар у нас полностью уходит на суточные артистам. Потому что мы понимаем, что в Москве и суточные у нас повышенные, чтобы ребята могли себя чувствовать здесь нормально, и поесть, и в музей сходить. Это очень важно, так как в некоторых спектаклях, например в «Корсаре», участвуют ученики балетной школы. В прошлом году они приезжали участвовать в спектаклях «Щелкунчик» и «Спящая красавица», мы им сделали большой выход в Третьяковскую галерею по отдельной программе. В этом году у них получился интересный выход в Пушкинский музей, где сейчас представлена великолепная выставка Бакста.

Образовательной части я уделяю очень много внимания, так как возглавляю профессиональную балетную школу в Марий Эл. Эти гастроли также возможность приехать в столицу нашим детям.

**Корр.:** Давайте отключимся от московских гастролей. Вы упомянули о других городах, куда часто гастролирует театр, расскажите об этом?

**К.И.:** Города, где нас всегда ждут и душевно принимают. Прежде всего - Саров, учитывая, что это самый закрытый город в стране и, наверное, в мире. Это столица атомного производства, туда не так просто попасть. Мы бываем там три раза в год, проводим полноценные гастроли – два-три дня показываем спектакли. Апофеозом нашей практически десятилетней дружбы с этим городом стало выступление в юбилейный день города. Много слов можно сказать о Кирове, который от нас в 330 километрах, мы бываем там не один раз в год. Нас очень любят в Костроме, полюбили в Ярославле. У нас очень много зрителей в Череповце, Вологде, Ульяновске. Нас всегда ждут в Чебоксарах, потому что это наши соседи. Неоднократно мы бывали в Самаре, Сыктывкаре, Грозных западной Сибири.

**Корр.:** А это тоже республиканское финансирование?

**К.И.:** Нет, это полностью хозрасчетное мероприятие. Здесь мы сами себе продюсеры. Театр закладывает стоимость билетов, рассчитывает, чтобы всё окупилось. К счастью, это получается.

А вот если говорить о гастролях за границу, это совершенно иная история. Театр часто гастролирует по миру. В этом году мы выступали в Мексике, Германии и Китае. В октябре мы снова летим в Мексику, в декабре у нас Германия и май месяц у нас Китай. Это четкий выработанный план взаимосодействия, который расписан на годы вперед. Мы не ставим самоцель гастролей, я считаю, что это не должно быть приоритетом театра. Приоритет театра – это работа в репертуаре внутри стационарного театра. Если театр нигде не ездит, то артисты себя как-то странно чувствуют, вроде как неполноценно что-то.

**Корр.:** Но весь вопрос в том, что постановочная работа требует много затрат...

**К.И.:** Да, она требует очень много сил, энергии и средств. На сегодняшний день мы сформировали крупнейший балетный репертуар. И конечно, если говорить об окупаемости спектаклей, а об этом приходится говорить, мы понимаем, что если сейчас не будем ставить коммерчески успешные спектакли, театр не выживет. Принципиально я сейчас настраиваю на эту задачу весь коллектив.

В частности, чтобы в

этом году мы могли выпустить оперы «Риголетто», «Майская ночь» и «Любовь к трем апельсинам», мы поставили рок-оперу Рыбникова «Юнона» и «Авось». Это полноценный спектакль с большими балетными сценами, здесь занята вся труппа, работаем под фонограмму. Это абсолютно коммерчески успешный спектакль. Я говорю, что мать-кормилица нашего театрального сезона, рок-опера «Юнона» и «Авось». Если бы ее не было в нашем репертуаре, мы бы очень многое не смогли сделать. На следующий год замахнулись на «Иисус Христос – суперзвезда», тоже рок-опера. Многие мне говорят: «Ты увлекаться!» А как жить...

Балетная постановка на следующий год у нас будет, по-видимому, одна, хотя в этом году у нас вообще не было премьерных работ. В новом сезоне театр готовится представить спектакль «Чиполино» Генриха Майоро-



Ольга Челпанова – Одетта.  
«Лебединое озеро».



ва, работа над которым уже давно началась, и в сентябре мы должны его закончить.

**Корр.:** То есть практически в роли такого посещаемого балетного спектакля в следующем году будет «Чиполлино»?

**К.И.:** В данном случае да. Но вообще балетный репертуар у нас настолько большой, что мы не успеваем даже в течение сезона прокатать все спектакли, которые есть.

Большое достоинство нашего театра, что у нас есть орган, и органные концерты в прошлом году вызывали огромный интерес.

**Корр.:** Ну а если перейти к более общим вопросам, вот есть причина жизни театра – включение зрителя. А если исходить из профессиональных интересов, как Вы понимаете вообще соотношение в балетном репертуаре новых спектаклей и академического репертуара?

**К.И.:** Я сторонник академического репертуара, вообще я сторонник классических спектаклей. Может, потому что я получил это образование. Но при всем этом я понимаю, что труппа молодая, они очень много видят, много знают. И я, безусловно, понимаю, что ребятам интересно попробовать что-то новое. Поэтому у нас появился триптих Карла Орфа «Триумфы» маэстро Май-Эстер Мурдмаа. Я не могу сказать, что это современная хореография, потому что Май-Эстер Мурдмаа хореограф прошлого века, но она всё равно другая. У нее свой почерк, свой подход, своя лексика, очень интересная, где-то даже спорная. Но наши артисты работали с огромным удовольствием. И вообще ведь прикоснуться в работе с мастером лично – это бесценный опыт. Когда она предложила поставить «Мастера и Маргариту»,

я сказал «да». Потому что, во-первых, этот спектакль нигде не идет. Спектакль, безусловно, спорный, это даже не балет, а хореографическая фантазия постановщика. Этот балет не каждый поймет. Но он, на мой взгляд, должен был идти в нашем театре, и труппа танцует его с удовольствием. Игорь Марков у нас в свое время поставил «Болеро» на музыку Равеля, спектакль в эйфмановской пластике. Также молодой хореограф Нина Мадан поставила у нас «Письма с фронта», балет, который взял Гранпри на фестивале «Йошкар-Ола театральная». Драматические критики признали этот спектакль лучшим среди всех спектаклей Республики Марий Эл. Когда-то японский хореограф Фуджиццо Озаки поставил в нашем театре «Сон в летнюю ночь», тоже на основе классики, но не классика. Тамаз Вашакидзе поставил балет «Многоголосие» в грузинском стиле. Сегодня мы также ведем переговоры с балетмейстерами. Хореографы приезжают ставить современные миниатюры на наших солистов для конкурсов. Поэтому в любом случае у нас идет прикосновение к теме современной хореографии.

**Корр.:** У Вас театр молодой, поэтому особо проблемы поколения нет, как в фундаментальных старых театрах, тем не менее кто-то уезжает, кто-то приезжает...

**К.И.:** Сейчас никто не уезжает. Когда-то, когда я пришел в театр, это был 2000 год, надо было решать вопрос, так как наша балетная школа начала работу только в 1999 году. Тогда я поехал в Казань и убедил десять из двадцати выпускников Казанского училища поехать в Марий Эл. Приехали молодые ребята, и мы начали с ними создавать этот театр. Дальше школа росла, ребята всё-таки были приезжие, их тянуло обратно. В итоге вся эта



Ольга Челпанова – Китри  
и Константин Коротков – Базиль.  
«Дон Кихот».



команда, кроме одной девушки, разъехалась по разным городам. А те, кто начал обучение у нас, они уже наши. Они живут в своем родном городе, они сегодня получили новое здание, у них есть премьеры, вводы. Родные и близкие, родная земля, и может, сейчас не так модно в балете говорить про внутренний патриотизм, о том, как здорово, когда ты работаешь в своей республике, но у наших артистов это присутствует. Мы не навязываем любовь к родине, это всё происходит само собой. Они сейчас находятся в Москве, но все хотят домой. Наш мир в Марийской Республике он какой-то совершенно иной. Кто к нам приезжает, замечает это.

**Корр.:** Назовите исполнителей, на которых Вы сейчас делаете ставку?

**К.И.:** Прежде всего это Ольга Челпанова и Константин Коротков, это наши признанные звезды. Оля приехала из Сыктывкара, но я ее считаю своей ученицей. Хотя она получила прекрасное образование, в театре у нас она очень неплохо набрала. Ольга своим трудолюбием сделала из себя настоящую приму. Константин Коротков – мой ученик, он у меня выпускался, я преподавал у него последние пять лет в училище и теперь уже в театре. Кирилл Паршин, характерный танцовщик нашей труппы, тоже мой ученик. Дмитрий Коган из этой же плеяды. Сегодня из нового поколения могу сказать о Екатерине Байбаевой, которая волею судьбы тоже оказалась моей выпускницей.

**Корр.:** А педагогами в школе Ваши артисты выступают?

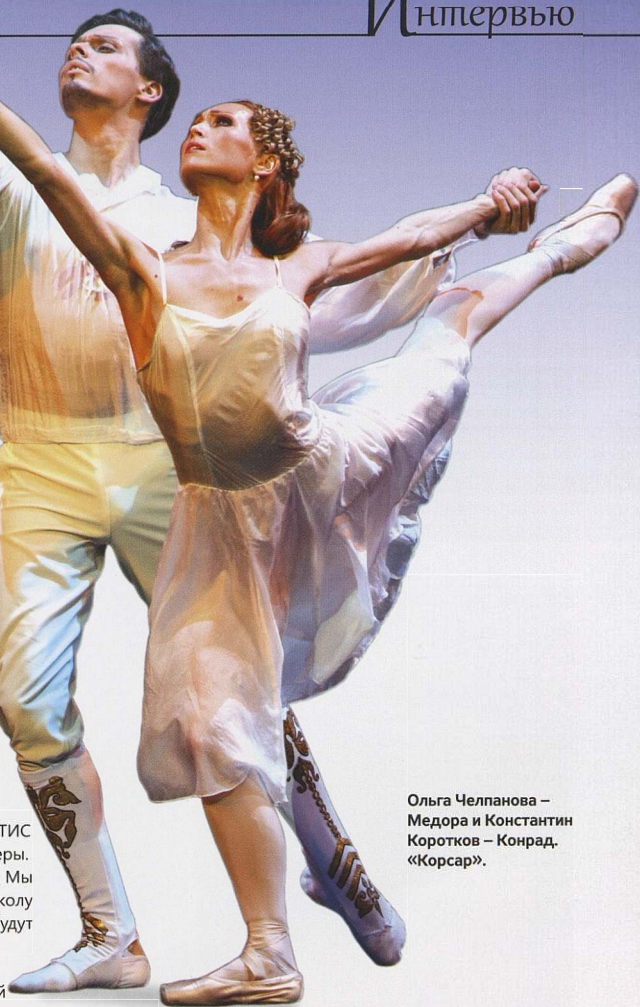
**К.И.:** Нет, хотя у нас двенадцать человек закончили ГИТИС у Евгения Петровича Валукина как педагоги-балетмейстеры. Сейчас на третьем курсе у нас учатся еще восемь человек. Мы кадры готовим на будущее. Сейчас артистов отвлекать на школу мне не хочется, они занимаются собой. Безусловно, они будут преподавать позже.

Сегодня преподают бывшие танцовщики и балерины нашего театра. Это выпускники Академии имени Вагановой Алла Александрова и Людмила Королёва, выпускница пермской школы Наталья Микова. Мужской педагог в младших классах Владимир Шабалин. По мужской школе у нас с ним очень хороший тандем получается. Команда вообще небольшая. Еще Вероника Новикова, которая ведет исторический танец, ритмику и является методистом нашего отделения. А на будущее я бы хотел, чтобы ребята, которые окончили нашу школу, заняли позиции везде. И в ансамбль Марий Эл пошли преподавать, и в школу искусств, в балетные танцы и фигурное катание. Чтобы, используя базу такого общего образования, там тоже были профессионалы. Хочется вывести всю хореографию Марий Эл на другой, более профессиональный уровень. Хочется, чтобы в перспективе система дополнительного образования работала по-другому, и лучшие ученики могли прийти работать к нам.

С этого года мы еще открыли педагогику балета у себя в Марийском государственном университете, это тоже большой шаг. У нас молодой ректор, он смог пробить открытие этой специальности, и у нас уже год идет обучение.

**Корр.:** Получается, артисты танцуют и получают высшее как педагоги?

**К.И.:** Да, как педагоги, в ГИТИСе они учатся заочно. Хотя я противник заочной формы обучения, но как обучаются они, я сторонник. Потому что они приезжают и получают такой объем информации, что даже очники могут позавидывать. Кафедра идет нам навстречу, и в удобное для нас время мы отправляем артистов на целый месяц. Они приезжают в Москву и на этот



Ольга Челпанова – Медора и Константин Коротков – Конрад. «Корсар».

месяц они закрыты, полностью поглощены учебным процессом, попробуй прогулять – я за этим слежу.

**Корр.:** Но Вы еще проводите в театре различные мероприятия. Вот уже два раза, я знаю, Вы принимали проект «Дебютные проекты молодых хореографов»?

**К.И.:** Это тоже интересно, и я очень благодарен Министерству культуры, что на нас, на нашу площадку обратили внимание. Это совершенно оживляет культурную жизнь города. В Марий Эл очень любят балет, танец у нас стал каким-то национальным достоянием даже. Моя мечта, чтобы у нас прошел один из балетных конкурсов. Для этого у нас есть всё: город в шаговой доступности, прекрасная сцена, балетные залы. Надеюсь, когда-нибудь мы сможем эти задумки осуществить. А вообще, я радуюсь стабильности, потому что очень сложно сегодня планировать что-то новое, важно сохранить наработанное.

В сентябре театру вручили премию Правительства РФ имени Федора Волкова. Я считаю, что это большая победа. Нашему театру всего 48 лет, а если говорить о современном театре, то ему гораздо меньше. Поэтому данная премия для нас большое достижение, тем более когда понимаем, в какой конкуренции было принято это решение. Значит, мы всё делаем не зря, и есть куда стремиться дальше! ✧

Редакция журнала «Балет»  
Фото Евгения НИКИФОРОВА



# Письмо человеку

Не успели утихнуть споры после триумфальной премьеры монодрамы «Бродский/Барышников», как на европейских сценах прошли первые показы моноспектакля «Письмо человеку». Вновь ажиотаж вокруг постановки с участием Михаила Барышникова. На этот раз Латвийская Национальная опера в Риге представляла «Письмо человеку» – моноспектакль в постановке Роберта Уилсона по мотивам дневников Вацлава Нижинского.



Уилсону единственному удалось убедить Барышникова сыграть роль, которую танцовщику предлагали неоднократно. В ряду инициаторов был и Ингмар Бергман, еще в 1970-х годах он вел переговоры с артистом о его участии в роли Нижинского в своем проекте, который, к сожалению, так и не был реализован.

Творческий союз Уилсона и Барышникова проверен временем. Спектакли «Ожившие портреты» (2007) и «Старуха» (2013) имели успех у публики по всему миру. Третий совместный проект танцовщика и режиссера не стал исключением. В основе сюжета дневниковые записи Нижинского 1919 года, созданные во время пребывания в клинике для душевнобольных. Драматический этап жизненного пути блистательного танцовщика запечатлен им в форме потока сознания, где его истерзанная душа



не может обрести покой. Его мысли путаются, звучат голоса на разных языках, он размышляет, анализирует, забывается в философских рассуждениях о любви, о Боге, о танце. Нижинский ведет диалог с Дягилевым, незримым собеседником, одним из виновников своего душевного смятения.

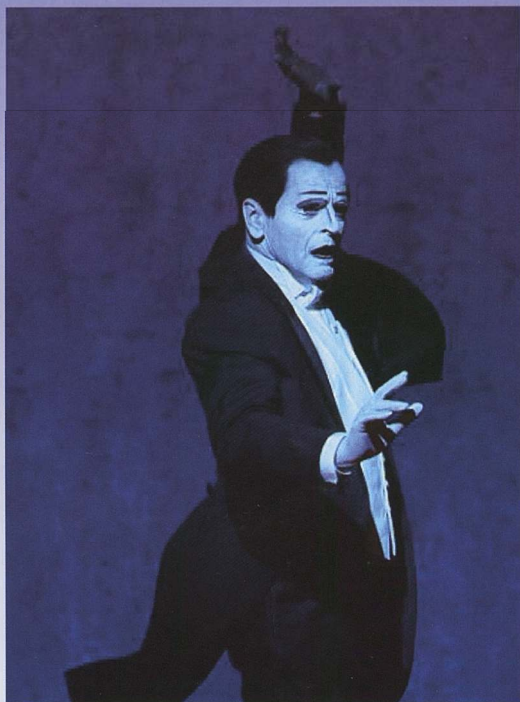
Постановка рассчитана на человека подготовленного, введение в атмосферу грядущего действия ощущается в зрительном зале задолго до начала. Сцена обрамлена лампами, на заднем плане ширма в виде яркого алого эстрадного занавеса с золотой окантовкой, над которым возвышается портрет Нижинского. Фоном звучат известные мелодии 20-х годов.

Режиссерская идея спектакля всецело отражает психологический накал и душевную боль известного персонажа, замкнутого вовсе не в стенах клиники, а внутри себя самого. Сценография в черно-белых тонах, лишь изредка пронизана нарочито яркими цветами как олицетворение минутного прозрения. Образ Нижинского, с выбеленным лицом, во фраке и лакированных туфлях, в воплощении Барышникова отдаленно напоминает марионетку в руках всеильного кукловода. Собирательный образ, в котором отчетливо просматриваются черты от скорбного Петрушки, самодовольного Фавна, трагикомичного Чаплина, светского пижона, блистательного танцовщика до человека, который потерял себя.

Первое появление героя символично. Ослепительно белый луч разрывает черный фон, и перед нами заключенный в смиренную рубашку Нижинский. Неподвижно сидя на стуле, он повторяет раз за разом одну и ту же фразу. Барышников интонирует ее, подобно джазовому музыканту: находит различные варианты звучания одной темы. Рефрен – один из режиссерских приемов, частое повторение одного текста с последующим его неожиданным появлением в другой картине. Текст звучит подобно музыке с поцарапанной пластинки, где фразы обрываются, путаются и начинаются сначала.

Смена настроения по щелчку, резкого и неожиданного. Вот он прикован к стулу и недвижимо вторит фразу, пытается найти ее наиболее убедительное звучание. Через мгновение он танцует, с легкостью заполняя всё пространство сцены. Щелчок – герой погружен в себя, он молчалив и сосредоточен на звучащих голосах супруги Ромолы и Дягилева. Его собеседники нарочно говорят на разных языках, что еще больше угнетает и без того растерзанное сознание танцовщика. Периодически звучит пронзительный свист, напоминающий гудок паровоза. С каждым разом он будет на тон выше, переходя до оглушительного высокого взвизгивания, свойственного птицам. Нижинский ведет диалог с незримым собеседником, чаще с самим собой, в попытке осознать происходящее. Нет, он не шизофреник, который сменяет маски и теряется в собственном раздвоении личности. Барышников создает образ человека, нарочно доведенного до состояния безумия. Блистательного танцовщика, что в жизни стал Петрушкой под безграничной властью кукловода. Невысказанные обиды, потаенные нереализованные желания, безграничная преданность человеку, который, словно испытывая его на прочность, уничтожил.

Угадываются в сценографии примитивные по исполнению, но значимые символы в духе Жана Кокто. Простой круг, как символ замкнутости, безвыходного положения, штрихами преобразуется в око, взгляд на самого себя со стороны. Размышления Нижинского о себе, о сущности и природе человека вполне разумны. Его осознание бедственного положения раскрывается в простом режиссерском решении, но совершенно неповторимом воплощении Барышникова. На светлом полотне очертания больничной решетки. Одинокая фигура человека пронзительно и обреченно смотрящего в даль. Горечь и душевная боль заключены в неподвижном положении, где красноречивее слов очертание спины душевно сломленного человека.



Мгновение спустя, после размышлений о Боге и любви к собственной жене, уже совершенно изможденный душевными терзаниями герой сидит на подвешенном стуле вниз головой. Он пристально смотрит в зал, продолжает философствовать о вечном, но вот его мировоззрение во всех смыслах иное. Поражительно, но голос артиста звучит умиротворенно, не сбивается дыхание, он говорит так, как танцует, легко и непринужденно.

В сознание Вацлава вторгается его брат Станислав Нижинский. Он подобно тени с опаленными ветвями проходит мимо, напоминания о своей недавней трагической гибели. Мгновение – и наступит агония, от статики до пляски, в поисках отрешения от проходящего, возможности забыть.

Действие имеет музыкальное сопровождение, которое составил коллаж произведений Хэлла Виллнера, Тома Уэйтса, Арво Пярта, Генри Манчини, Александра Мосолова и других. Музыка звучит полно, дополнением к выразительному живому голосу Барышникова и фонограммой звучащих реплик других персонажей.

«Письмо человеку» – спектакль, который оставляет неизгладимое впечатление. Завораживающая атмосфера происходящего, оригинальное концептуальное режиссерское решение Уилсона и блистательное исполнение Барышникова. В содружестве постановщик и артист создали спектакль о Нижинском, человеке редкого дарования, судьба которого заставляет задуматься лишний раз о собственной жизни.

Сложно представить в данной роли другого артиста. Барышников создал неповторимый образ, воплощение которого не под силу другим на данном высоком уровне. Полный физических сил для исполнения джазовых вариаций, драматического таланта для передачи эмоционально сложных мизансцен, обладатель редкого выразительного голоса, он доказал еще раз превосходство и многогранность своего дарования. ✧

Янина ГУРОВА  
 Михаил Барышников на фото Lucie Jansch  
 с официального сайта режиссера  
 Роберта Уилсона [www.robertwilson.com](http://www.robertwilson.com)



# К юбилею — знаменитые приключения Лизы и Колена

Бурятскому республиканскому хореографическому колледжу имени Л.П.Сахьяновой и П.Т.Абашеева исполнилось 55 лет. К юбилейной дате была приурочена премьера балета «Тщетная предосторожность» на музыку Петера Людвиг Гертеля, где вновь ожили картины и герои произведения Жана Доберваля.

Эта редакция балета представлена в постановке М.Мартirosяна, с использованием хореографии М.Петипа и А.Горского. Возобновление спектакля принадлежит Ю.Бурлаке и С.Мартirosян.

История балета Бурятии насчитывает не одну сценическую редакцию знаменитой истории о соломе. Впервые балет Бурятии обратился к постановке «Тщетной предосторожности» в 1944 году. Впоследствии появлялись и другие версии «соломенных» приключений Лизы и олена.

Алиса Шикина – Лиза  
и Субедей Дангыт – Колен.



А в этом году бурятский зритель увидел «Тщетную предосторожность» в исполнении учащихся Бурятского республиканского хореографического колледжа.

Балетная редакция Максима Мартиросяна с использованием хореографии Мариуса Петипа и Александра Горского не восходит к поиску каких-либо новых форм, сохраняя атмосферу старого доброго классического балета во всей его прелесть и красоте. Хореография нового балета отнюдь не оказалась упрощенной или подогнанной под учебную сценическую практику. Напротив, танцевальный текст учащихся старших курсов, как солистов, так и исполнителей корифейных партий (подруги и друзья), составлял сложный ряд чередующихся друг с другом технических трудностей.

Вплотить новую редакцию «Тщетной предосторожности» в формате школьного исполнения педагогам колледжа помогли ведущие специалисты страны – Юрий Бурлака, признанный знаток и реставратор старинной хореографии и Сусанна Мартиросян, дочь балетмейстера М.С.Мартиросяна (благодаря которому этот спектакль сохранил танцевальные фрагменты и мизансцены Ж.Доберваля-М.Петипа-А.Горского). Они провели огромную исследовательскую работу по уточнению хореографического текста и мизансцен (используя запись спектакля Н.Сергеевым 1903 г., хранящуюся в Гарвардской театральной коллекции). Бережно восстановили связующие мизансцены и танцевальные нюансы спектакля, нашли все сохранившиеся видеоматериалы, поставленного М.Мартиросяном в 1979 году для Московского академического хореографического училища – ныне МГАХ, спектакля «Тщетная предосторожность».

Юрий Бурлака буквально по крупицам собрал клавиры и партитуры почти утраченного спектакля, а также весь иконографический материал балета (эскизы декораций и костюмов, старинные фотографии), которые помогли не только балетмейстерам-постановщикам, но и художникам в воссоздании декораций и костюмов.

Новые декорации к спектаклю создала молодая московская художница М.Вольская, получившиеся необыкновенно стильными и яркими, удивительно подходящими к этому жизнерадостному школьному спектаклю. Третья картина спектакля (внутренность дома Марцелины) была впервые в точности воспроизведена по старинному эскизу 50-х годов XIX века, отдавая должное декорационной традиции великих мастеров прошлого и украсившая спектакль. Ведь сохранился только один эскиз декораций из огромной, многовековой истории этого спектакля, он хранится в Театральном музее имени А.Бахрушина.

Костюмы спектакля, выполненные по оригинальным эскизам И.А.Всеголоцкого и П.Григорьева 1886 г. и созданные для редакции М.Петипа и Л.Иванова, удивительно точно и scrupulously воспроизвела московская художница Елена Нецветаева-Долгалева, добавив и свои стильные эскизы, органично вписавшиеся в цветовой решение старых мастеров. Необходимо отметить, что эскизы Всеголоцкого и Григорьева впервые воспроизводятся на сцене за последние 120 лет. Особая благодарность сотрудникам Санкт-Петербургской театральной библиотеки, сохранившим в своих фондах многочисленные работы Всеголоцкого-художника.

Главным «идейным» вдохновителем этого значимого проекта, стала директор колледжа, Ирина Ильинична Хунданова. Ей принадлежал как выбор самого спектакля, так и выбор балетмейстеров-постановщиков.

Огромную часть постановочно-восстановительной работы взяла на себя педагога колледжа во главе с художественным руководителем Людмилой Георгиевной Пермязовой, отличающейся ответственным и проникновенным отношением к своему делу. Без ее опыта, вкуса и любви к многочисленным деталям спектакля, будь то нюансы хореографического текста и старинной пантомимы, до цвета бутафории, качества фонограммы



С.Дангыт (Колен),  
Р.Азизов (Марцелина),  
А.Шикина (Лиза).



Гран па из 2-й картины  
(хореография  
М.Мартиросян).



Рустам Азизов – Марцелина  
и Субудай Хомушку – Никез.

и возможности сценических эффектов, этот спектакль был бы не наполнен той искрометной энергией, которую показали все юные исполнители.

В главных партиях заняты студенты выпускного курса. По-ученически правильно и с большим старанием исполнила свою роль Алиса Шикина (Лиза), творческий потенциал и хорошую выучку классического танцовщика продемонстрировал Субудей Дангыт (Колен), вполне зрелым артистическим даром порадовал исполнитель Марцелины Рустам Азизов. Хорошо актерскую игру показали Субудай Хомушку (Никез) и Эжер Хунакаа (Мишо), ярким темпераментом отличился главный «цыган» Александр Нагорянский.

Веселый и радужный балет порадовал сочетанием технических элементов и комедийно-игровых сцен, сольных и массовых танцев. Подчеркнутая яркость и театральность сценографического решения Мари Вольской, костюмы, воспроизведенные Еленой Нецветаевой-Долгалевой по историческим эскизам более чем столетней давности, и даже живые курочки, беспечно кудахтающие на сцене, дополняли картину основательно подготовленного и сделанного с особым трепетом премьерного спектакля. ❖

Анастасия БАГАДАЕВА  
Фото Анны ОГОРОДНИК



# Гимн танцу

О научной и издательской деятельности  
Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой

**Т**ворческая жизнь в Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой с приходом нового ректора Николая Цискаридзе заметно оживилась. Повевая ветром перемен. Многие преобразились кардинально. И не только в сфере собственно танцевальных дисциплин. Сказался приход руководителя новой формации – решительного, не боящегося ни ответственности, ни новизны. И широта интересов, и завидная эрудиция сказались тоже. Научно-исследовательская работа, а с ней издательская деятельность обрели размах.

Восстановлена кафедра балетоведения. Ведь Петербургская консерватория, первой начав подготовку специалистов этого профиля, после 26 лет успешной деятельности в данной области от этой специализации отказалась. Академии, таким образом, выпала честь сохранить отечественную балетоведческую школу и накопленные ею ценности.

Научно-практические и теоретические конференции, круглые столы, международные в том числе, проходят с завидной регулярностью, одна встреча интереснее другой. Темы поражают разнообразием и масштабом.

Здесь мемориальное и чисто научное тесно переплетено, порой образует некий содержательный сплав интеллекта и эмоций. А это так необходимо для углубленного постижения искусства и скрытых до поры до времени смыслов и тайн!

Две личности, два имени венчают блистательную вереницу незабываемых мастеров: Мариус Петипа и Агриппина Ваганова. К их бесценному наследию с годами не убывает, а даже обостряется и профессиональный, и чисто человеческий интерес.

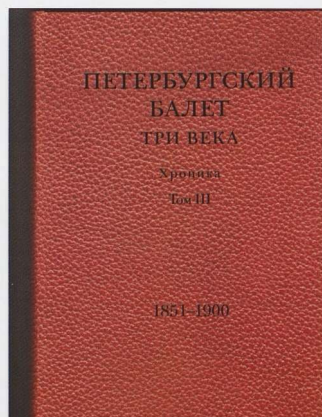
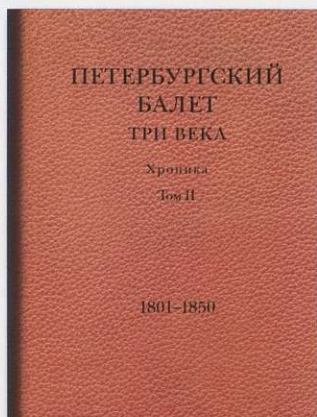
Конференция «Посвящение Петипа» учреждена как ежегодная и проводилась уже второй раз. Она задумана широко, включает необычайно разнообразную тематику – помимо материалов, касающихся непосредственно Мариуса Ивановича. Здесь встречаются теоретики и практики балетного театра, размышляющие о далеко идущем влиянии гения на судьбы хореографического искусства многих стран и континентов.

И если Мариинский театр величают «Домом Петипа», то Академия давно стала «Домом Вагановой» и по праву носит ее имя. «Международные Вагановские чтения» объединили профессионалов разных стран, безоговорочно признающих – именно с нее начинается новый этап теоретического осмысления и классического танца, и методики преподавания его как целостной и многослойной художественной системы.

Ваганова, естественно, в числе самых почитаемых лиц и удостоена разнообразных изданий. Чего стоит только роскошный альбом, выпущенный к 135-летию со дня ее рождения – «Агриппина Ваганова: от "царицы вариаций" до профессора хореографии!» Остроумно задумано и блистательно воплощено. Руководитель проекта – Николай Цискаридзе, координатор проекта и редактор – деятельная, изобретательная коллега, соратник, помощница Галина Петрова. Этот плодотворный союз осветит многие самые броские издания. Под стать им автор текста Лариса Абызова. Ее рассказ и содержателен, и увлекателен. Уникален иллюстративный материал – тут кроме редких фотографий документы, например ее аттестат на звание балерины. И конечно же, здесь присутствуют ученики – им отведена вторая часть книги.

В знак особого уважения и к данному печатному труду, и к его автору репринтно переиздан учебник Вагановой «Основы классического танца» 1934 года – основа основ. И снова уже знакомые нам руководитель проекта и координатор!

Юбилейные даты – достойный повод в выборе героя. 145 лет со дня рождения Николая Легата. Возвращение на родину после долгих лет вынужденного расставания. Так произошло со знаменитым нашим соотечественником, после революции обосновавшимся в Париже, а затем в Лондоне и в пропаганде русской школы балета преуспевшим. Его замалчивали у нас по понятной в былые времена причине – изменник. А ведь фигура исключительная! Не просто блистательный танцовщик и педагог, талантливый, несомненно, хореограф – связующее звено, мостик между хореографией века XIX и XX. Его консер-





вативность помогла в годы бури и радикальных перемен сохранить высокий статус традиционного классического танца, его незабываемых основ и непреходящей ценности. Недаром среди его подопечных звезды отечественного, включая Анну Павлову, и английского балета. Уж не он ли помог английскому балету возродиться?

И тут щедрость Академии поражает. Одно издание шикарнее другого. Каждое захватывает. Три книги, перевод с английского, прежде недоступные для нас, рядовых читателей. Тут и «Эпизодические зарисовки о жизни и времени Николая Легата», и «Наследие балетмейстера» английских авторов. Какая масштабная фигура, какое человеческое и профессиональное богатство! И оно всем принадлежит. А теперь и нам.

Обняком стоит книга самого Николая Густавовича «История русской школы», извлеченная из небытия (рукопись утрачена, существует лишь английский перевод).

А великие иноземцы, безоглядно обогащавшие наши балетные основы? Дарившие нам бесценные завоевания предшествующих им поколений? Легендарный Энрико Чекетти, всех объемлющий щедрой душой и несравненным педагогическим даром. Его мемуары превращает предисловие благодарной ученицы, всё той же Павловой. Книга очень необычна по форме – в ее основе записи бесед Ольги Ракстер с маэстро и содержит несказанно интересные сведения.

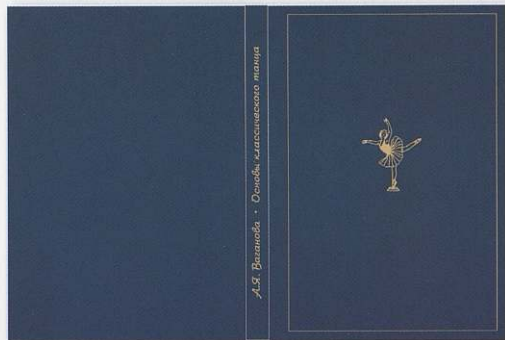
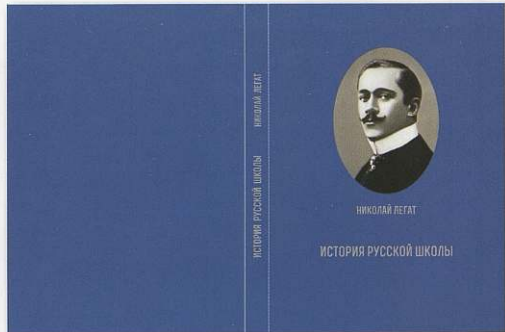
Не обойдены вниманием и другие вершители судеб хореографии XX века, такие как Джордж Баланчин и Пина Бауш. Каждый удостоен юбилейной конференции, глубоких и проницательных размышлений, а то и докладов. Пусть пока не появилось в их честь отдельных изданий – мысли и обретенные порой навыки остаются, обогащают опыт любознательных участников. И зафиксированы также на страницах особого труда, речь о котором впереди.

«Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой». Ныне это авторитетнейшее издание, признанное ВАК, потому публикация тут засчитывается при защите диссертации. С приходом нового ректора оно заметно выросло в объеме и обрело надежную стабильность – шесть выпусков в год. Это много соперничает с другими периодическими изданиями, такими признанными и популярными, как журнал «Балет». Объем публикуемых тут материалов, их высокий профессиональный уровень свидетельствуют об убедительном размахе научно-исследовательской работы в стенах Академии.

Главный редактор «Вестника» – Светлана Витальевна Лаврова, проректор по научной работе и развитию, ответственный секретарь и выпускающий редактор – Анна Владимировна Константинова. Это их высочайший профессионализм, тонкость и отточенное мастерство задали тон изданию, гарантируют его безусловное качество. Тут есть рубрики постоянные, а есть возникающие по конкретному случаю, например проводимой конференции либо памятной дате.

В итоге – потрясающее собрание исключительных биографий и судеб – С. Прокофьев и Д. Шостакович. Им посвящена юбилейная конференция и соответствующие публикации. Вера Красовская – основоположница отечественной балетоведческой школы – также удостоена и того, и другого. Деятели непосредственно балетного театра, заметьте, не забыты – такие значительные фигуры, как В.С. Костровицкая, Б.Я. Бреговдзе, многие другие. Память о них жива, опыт – тоже.

Инициатив много, всего не охватить. Но об одной, оригинальной, упомянуть необходимо. Это четырехтомное издание «Петербургский балет. Три века: хроника». Грандиозно по замыслу, высокопрофессионально реализовано. История русского балетного театра представлена в осзаемости конкретного исторического документа либо публикации, обретает оттого наглядность и убедительность. Автор проекта и редак-



тор – многоопытная С.В. Дружинина, чьи заслуги в пропаганде балетной литературы трудно переоценить.

Обняком – монографии. Тут и переиздание признанных, и выпуск новых, весьма интригующих: например, остро воспринимаемые «Военные хроники ленинградского балета» Л. Абызовой, обзорная «История становления и развития теории и практики профессионального обучения классическому танцу» П. Силкина, ряд других не менее ценных книг. Успешно преодолевается некая замкнутость, улоение собственной исключительностью – характерная особенность прошлых лет. И это тоже веяние новизны и непрерывающихся преобразований. Академия словно распахнула свои объятия окружающему, готова участвовать в культурной и художественной жизни страны и мира. Год культуры, IV Санкт-Петербургский международный культурный форум, Дни философии в Санкт-Петербурге – 2015 – везде Академия представлена и весьма значимо. Токи современности ей необходимы. А такие начинания, как Международная научно-практическая конференция «Балет на перекрестке культур» (Россия – Польша), или VIII Международная научно-практическая конференция по реконструкции и развитию исторического бытового танца и многие другие, безусловно, подтверждают: Академия не только участвует в процессах глобализации, но и предпочитает держать управляющие нити в своих руках.

Открою секрет, к созданию редакционно-издательского отдела и выпуску «Вестника» в 1992 году имею непосредственное отношение. И то и другое – моя инициатива, активно поддержанная тогдашними руководителями Академии: президентом К.М. Сергеевым и ректором Л.Н. Надировым. Они были в числе немногих, веривших в перспективность задумки, всячески способствовали ее реализации. А теперь всё это качественно преобразилось, выросло в чрезвычайно полезное для всех нас, любящих балет, дело. ♠

Аркадий СОКЛОВ-КАМИНСКИЙ



# Принц казахского балета

Предлагаем фрагменты книги «Витражи балета или Pas de burgee по жизни», рассказывающей о выдающемся танцовщике Булате АЮХАНОВЕ.

«Про иных говорят, что они родились не в свое время. Но времен, как мне кажется, своих и чужих не бывает. А потому Булат АЮХАНОВ родился тогда, когда ему полагалось, и утвердил факт собственного бытия своей жизнью и творчеством. Тончайший романтик и фантазер, он создал нишу в искусстве Казахстана, и эта ниша не пустует и, надо сказать, пустовать не будет.

<...>

Удивительный человек, Булат вызывает восхищение не только тем, что он великолепный артист балета. По призванию своему он скорее всего проектировщик и архитектор в одном лице, создатель и устроитель одновременно.

<...>

Режиссер-постановщик и художественный руководитель, педагог-воспитатель и администратор, снабженец и ходок по кабинетам чиновников, вдохновитель успехов и утешитель, организатор гастролей и других мероприятий, писатель-эссеист и киноактер... Булат Аюханов един во всех лицах, и когда дело касается «Молодого театра Алма-Аты», он может всё.

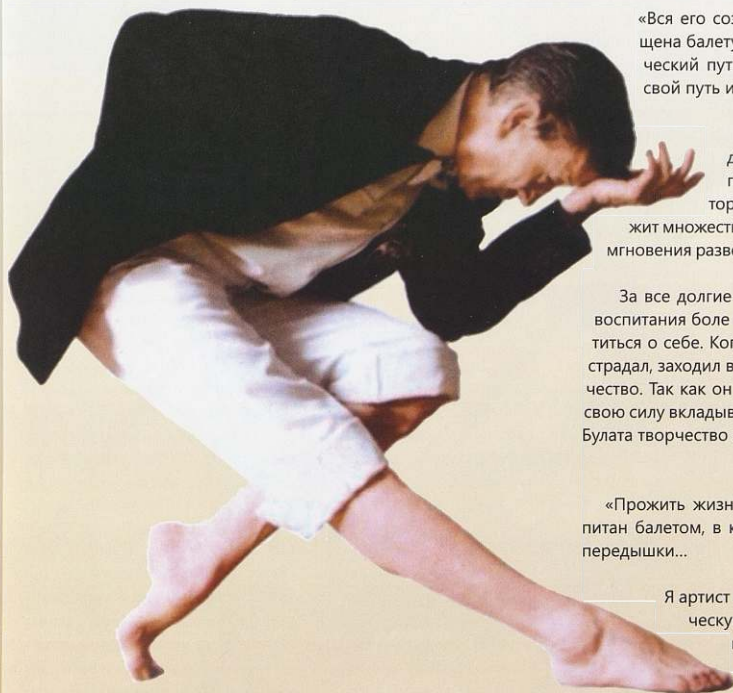
<...>

Да, Аюханов может всё, и я думаю, что универсализм этот идет от следования тем добрым старым традициям бродячих актеров, когда каждая труппа, создавая себя, извлекала всё из самой себя. В его руках судьбы артистов. Он берет их из училища совсем юными, неоперившимися и несет полную ответственность за их физическое совершенствование, творческий рост, профессиональные навыки, духовную наполненность, моральную и нравственную стороны, личностное самоутверждение».

*Л. Енисеева-Варшавская*







«Вся его сознательная жизнь была полностью посвящена балету. Если мы взглянем в его неуемный творческий путь, то сразу же увидим, что он сам нашел свой путь и определил свое дело.

<...>

Балет, по мнению Аюханова, это вечное дыхание жизни. Ребенок рождается, дрогает ручками и ножками, куда-то стремится, топчется, идет старик, в каждом его шаге лежит множество тайн, печали, вот все эти повторяющиеся мгновения разве не являются неповторимыми картинками!

<...>

За все долгие годы руководства большим коллективом, воспитания более ста учеников, он никогда не пытался заботиться о себе. Когда он переживал волнительные моменты, страдал, заходил в тупик, то опирался и верил только в творчество. Так как он воспринимает создателя как чудо, то всю свою силу вкладывает в него без остатка, то есть в понимании Булата творчество это и есть создатель».

*Магира Кожаметова*

«Прожить жизнь в искусстве – затея громоздкая. Я пропитан балетом, в котором давно обозначился, и он не дает передышки...

<...>

Я артист и как все артисты всю сознательную (творческую) жизнь отягощен своим непредсказуемым существованием.

<...>

Я окружен музыкой и людьми, которые ждут от меня чего-то нового. И вот это новое в том, что не иссякает желание делать постановки, в которых задействованы мои артисты, и я не могу разочаровать их в моих возможностях и праве учить, словом, созидать обязательно всё, что вошло в мою деятельность.

<...>

«Жизнь дарит радости, приносит огорчения, и ничего в ней переигрывать не надо. Открытая, как книга, она жаждет волнующих душу впечатлений. Мой танец обязан подпитываться художественностью.

Балет хрупкое искусство. Я живу им и защищаю его ради рождения сиюминутной красоты. Она живет в музыкально-хореографических образах. Несколько балетных поз рук и ног, если в них вложена душа, становятся чудодейственными красками высокого искусства».

«Каждая постановка меня окрыляет, заряжает неизведанными чувствами. Для меня важно, чтобы вместе со спектаклем загорелся пожарником зритель. На этом стоим и понимаем, что сами становимся чище и лучше».

«Ставлю балеты быстро. Я знаю, о чем хочу сказать. Я живу музыкой, а движение рождается в музыке. Музыка должна танцевать! Когда я создаю балеты, то люблю артистов, когда мы понимаем друг друга. Без этого – шаги в пустоту. Я не люблю проигрывать!»

«Я люблю артистов, и мечтаю, чтобы они чувствовали себя моими соавторами. Я горжусь нашим взаимопониманием.

Моя мечта – увидеть в них свое отражение».

«Мало одного увлечения балетом. Нужны страсть и преданность искусству танца. Только через такое искусство можно коснуться любви и любви не абстрактной, а всепоглощающей».

«Мы, артисты, избранная категория и несем аристократизм тонкого балетного искусства. Талант, интеллект и профессионализм должны соединиться воедино. Но я доверяю только зрителям!»

*Булат Аюханов*

*На фотографии Булат Аюханов.*

«О нем написано, рассказано столько, что трудно читателю преподнести новое, неизведанное и хотя бы как-то интересное. Но я знаком с Булатом более полувек».

<...>

Булат не только известный в мире танцовщик, он не только балетмейстер и руководитель уникального коллектива, но и интересный исследователь танца. Я не являюсь ни искусствоведом, ни журналистом и рассказываю только о тех сторонах жизни моего друга, которые мне ближе. Но помня известное высказывание Марка Твена «не надо быть курицей, чтобы познать вкус яичницы», я по-дилетантски (Булат сказал бы: «как зритель») выскажу о его творчестве.

<...>

Мне не хочется говорить о тонкостях его постановок. Это удел и доля других. Я хочу рассказать о его человеческих чертах. Булат неистов в достижении своих творческих замыслов. То, что он не является рабом штампа, может понять практически любой, кто даже впервые знакомится с его постановками. Но радуется его музыкальная культура. Он рассматривает сложные симфонические произведения как режиссер, балетмейстер. Это его возвышает над коллегами по ремеслу. Я не оговорился. Булат рассматривает балет как трудную работу и полагает, что гений в балете не столько талант, сколько ремесленник, отрабатывающий каждый миг спектакля до автоматизма.

<...>

Он поистине «Вечный принц казахстанской хореографии», и я горд тем, что нас когда-то соединила судьба».

*Срым Букейханов*

«Булат – как природа, он безграничен в проявлении духа и духовности. Течение его мыслей – как течение воды в горных реках».

*Мурат Ауэзов*



Два события в современной хореографии стали важными на пути профессионализации этого вида танца. Корреспондент журнала Екатерина ВАСЕНИНА посетила масштабный форум в Санкт-Петербурге и Первый фестиваль современного танца кавказского региона, проходивший в Тбилиси. Редакция публикует два материала под общей рубрикой «Современный танец – пути развития».

«Пена дней» (Команда АХЕ).  
Фото Дарьи ПОПОВОЙ



## СВОЯ платформа

В Петербурге состоялась четвертая национальная платформа современного танца Russian LOOK. Ее создатель Вадим Каспаров давно мечтал о создании национального шоукейса современного танца, где могли бы собираться продюсеры международных фестивалей, профессиональное сообщество и широкая аудитория.

**В** этом году Russian LOOK прошел полномасштабно, при большом конкурсе заявок со стороны участников: на 11 мест в программе претендовали более 120 танцевальных и театральных компаний. Новая сцена Александринского театра дала возможность показывать пять спектаклей за вечер в разных пространствах.

Шоукейс открыла «Пустая комната» художественного руководителя и хореографа петербургского Дома танца «Каннон Данс» Натальи Каспаровой. В резиденты Дома танца «Каннон Данс» попадают лучшие ученики Дома, прошедшие все «уровни», готовые заниматься в профессиональном режиме: два раза в день пять дней в неделю. Пустая комната как ноль-пространство, в котором может начаться новая жизнь, а может, всё исчезнет, обнулится и исчезнет, а может, это комната из фильма «Солярис», которая зна-

ет о тебе больше, чем ты сам позволяешь думать о себе. И в этом пространстве, нагруженном такими смыслами, 19-летние смогли доказать, что им есть что делать на этом поле битвы

Русское будто в исполнении петербурженки Таи Савиной предстало в перформансе «ЗТ» как ресурс глубокой сосредоточенности. Нас все время что-то отвлекает: повседневность, бесплатный вай-фай, желание поесть или полениться. Русский бутист показывает красоту аскезы, умение сказать сансаре «нет». Рифма с японским будто, родившимся после второй мировой войны и ядерных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, только в форме: выбеленное тело и лицо, словно навсегда осыпанное радиоактивным пеплом. Тая была частью создававшегося на наших глазах рисунка и была воплощением сосредоточенности на чем-то главном.



Ольга Пона давно привела свой Челябинский театр современного танца к вершинам изощренной техники. Ее новый спектакль «Теоретическая модель абсолютной свободы» демонстрирует танцовщиков на пике формы, даже несколько агрессивных в своем совершенстве, так пневматичны их тела в ответ на музыку проекта Woven. Спектакль начинается с танца кинетического объекта на шарнирах, созданного челябинским инженером-механиком Николаем Панафидиным. Ольга Пона сравнивает иллюзию свободы движений кинетического объекта с попытками людей стать свободными в своем танце, которые наталкиваются на ограничения ума или физических возможностей тела. Ольга Пона тоскует о том, что движения создаются из того, что мы уже знаем, что мы можем только мечтать о свободе как о вечном горизонте.

Дуэт – всегда про отношения, и эту тему Russian LOOK разработал широко. Дуэт «Насквозь» московского хореографа Лики Шевченко – об отрезке мучительного пике страсти, когда мучения – высшее наслаждение. Изобретательность поддержек и трюков говорит о доскональном знании возможностей и реакций партнера, и остановка его движения или ответ на него секундой раньше или позже меняют драматургию и вкус движения. В дуэте «768800» – столько километров от Земли до Луны и обратно – танцовщики «Балета Москва» Ольга Тимошенко и Алексей Нарутто размышляют о лирической экзистенции людей-планет, чьи орбиты притянулись. Красота их тел не мельтешит, но зависает на границе света и тьмы сцены, подставляет бока электрическому теплу и соседней планете, пока до нее не 768800 км. Челябинский дуэт Solo for Two Марии Грейф и Татьяны Сущенко, танцовщиц и хореографов театра Ольги Пона, показал, насколько современная женщина красива в своей самодостаточности, как порой упоена ею, и как робко, жадно и трепетно она стремится быть в дуэте, быть вдвоем, как тяжел и нужен ей этот труд. Дуэт – короткая форма, Марии и Татьяне в кратких минутах удалось высказать столько эмоций и смыслов.

Своеобразным открытием фестиваля стал спектакль из Ставрополя «Муха в повидле» театра танца 10th Avenue. Тан-

цовщики разных возрастов (есть 10-летние) и разных хореографических школ (есть мастера пантомимы, а есть хип-хопа) разделились на две команды под управлением амбициозных бабушек и соревнуются друг с другом в режиме то баттла, то балетного конкурса. За час перед нами разворачивается целый мир с ненавистью, любовью, растерянностью перед внезапно возникающими большими вопросами: мир танца как в капле раскрывает людей. Этот спектакль вывалился из общего контекста платформы эстетикой и настроем: кажется, участники театра привыкли брать публику энергичным напором, срывать аплодисменты, танцевать удачные фрагменты «на бис», – перформативный поворот, к счастью, не добрался еще до Ставрополя.

Лучшим спектаклем платформы стал «АхматМоди» русско-французского хореографа и танцовщика Мити Федотенко, посвященный отношениям франко-итальянского художника Амедео Модильяни и Анны Ахматовой. Модильяни станцевал автор идеи постановки Митя Федотенко, Ахматову – московская цирковая танцовщица Ангелина Лангнер. «АхматМоди» – международная копродукция, в которую вложились фестиваль Open Look, Французский институт в Москве и Национальная Сцена французского города Алес. Последний участник копродукции вызвал у нас вопросы, и мы спросили у Мити, в чем интерес этой площадки к спектаклю. Нас ждала радостная новость. С осени Митя Федотенко, уже свыше 20 лет работающий танцовщиком и хореографом во Франции, становится художественным руководителем этой сцены, самой крупной в регионе Лангедок Руссийон. В послужном списке у Мити (не Дмитрия, он наставляет) – своя компания Autre Mina в Монпелье и многолетнее сотрудничество с мэтром французского современного танца Франсуа Верре. Осенью французской премьерой «АхматМоди», в которой Ахматову станцует супруга и соратник Мити Наташа Кузнецова, много работавшая у знаменитого хореографа Матильды Монье, Федотенко отметит свое вступление в должность «артиста-резидента» Национальной сцены (что и означает «художественный руководитель»).

«Пена дней» (Команда АХЕ).

Фото Дарьи ПОПОВОЙ







Тая Савина  
в перформансе  
«3Т».



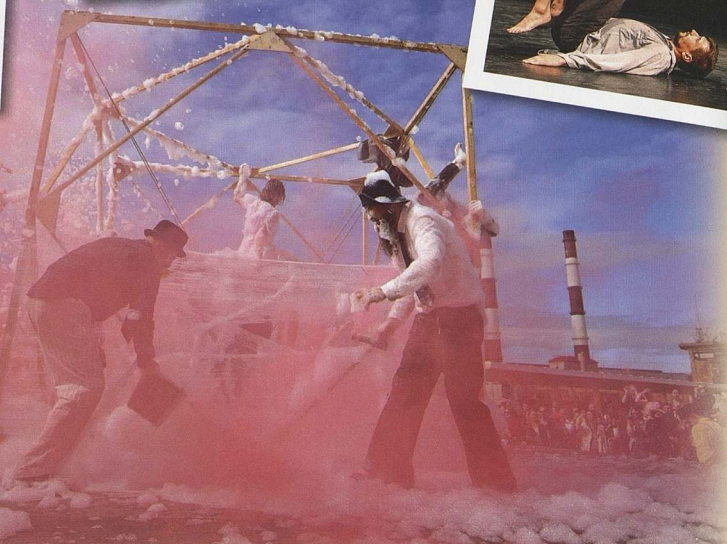
«На себя/ От себя»  
(хореография  
Татьяны Чижиковой).



«АхматМоди» (хореография  
Мити Федотенко).



«Теоретическая модель  
абсолютной свободы»  
(хореограф Ольга Пона).



«Пена дней» (Команда АХЕ).

В основу спектакля положена свободная интерпретация книги французки с русскими корнями Элизабет Барийе «Предчувствие любви», беллетризованная история встречи Ахматовой с Модильяни в Париже 1910 года. Под любовью тут стоит понимать не адюльтер, а состояние раскрытых чувств, пригодных для творчества, но не для жизни. Митя и Лина не преподносят какого-то небесного хореографического текста; но они явно знают, что такое быть скованным страстью, и как это заметно в человеке вне его желания. Стихи Ахматовой звучат, всего два, по одному на уста: «Так много камней брошено в меня» (1914) читает по-французски Митя, «Как соломинку пьешь душу мою» (1912) – Лина. Сцена воображаемого ваяния великолепна: Митя набрасывает пышные волосы Лины ей на лицо и лепит контур ее лица ее же волосами, кружась по оси, разглаживая непослушные пружинки, расчищая истинный профиль. В современном танце так перво-степенно самовыражение, потому и пишется: «Митя», «Лина», не «Модильяни», «Ахматова» – мысли о них помогли сказать танцовщикам что-то важное и об их персонажах, и о них самих.

Литературоцентричный сюжет фестиваля продолжил московский спектакль «На себя/ От себя» и заявил о молодом талантливом хореографе Татьяне Чижиковой, – ее размышление о произведениях Владимира Набокова. Татьяна и ее соавтор Ольга Дыховичная вдохновлялись образом эмигранта, живущего в отелях, и примеривали его к артистам. Случайные связи, короткие встречи – Мария Исаева, Илья Карпель, Дмитрий Коновалов, Екатерина Погребкова отлично сыграли две нестабильные пары, качающихся на магнитных волнах страстей, а Алексей Кирсанов – метрдотеля-соглядатая, учтиво приносящего то стакан воды, то вычищенную одежду, но главная его работа – всё видеть и потихоньку сходить с ума от увиденного.

Матры петербургского визуального театра, команда АХЕ, показали на бывшем кожевенном заводе «Пену дней» по Борису Виану. Это, как и «АхматМоди», была свободная интерпретация, но основная канва сюжета соблюдалась и была преподнесена в режиме экстремального уличного театра: заболевшую главную героиню Хлюю вспарывали ножом, сосиски-кишки из ее нутра кидали в толпу, обезумевший от горя Колен висел на перекладинах фанерного куба как на волоске. Один из самых захватывающих французских абсурдистских романов был рассказан адекватным Виану языком – с пышной пеной нам в лицо.

Завершил фестиваль и литературно-танцевальный метатекст Russian Look-2016 обладатель «Золотой маски»-2016, спектакль Саши Пепеляева «Кафе Идиот». «Кафе Идиот», поставленный весной 2015 года на труппу московского «Балета Москва» – энергичный, костюмный, музыкальный. Пепеляева по-прежнему интересует текст и рождаемые им смыслы; с «Идиотом» Достоевского он прожил несколько лет.

Роман, как признавался хореограф, поглощал, запутывал, источал, а спектакль получился, как и роман, многогранным – и зрелищным, и художественным. Разные артисты исполняют одного персонажа, устраивая зеркальные лабиринты пластического сюжета. Получая удовольствие от хореографии, можно и перепутать, в роли купца Рогожина был так убедителен и артистичен танцовщик «Балета Москва» Константин Челкаев, или все же в более подходящей его фактуре роли князя Мышкина? В любом случае Челкаев в «Идиоте» запоминаешь. Запоминаешь и детский серьезный голос Магоги Сехон, дочери известной актрисы Мариам Сехон, рассуждающей за кадром о судьбе Настасьи Филипповны.

Екатерина ВАСЕНИНА  
Фото Дарьи ПОПОВОЙ



# НАША ЦЕЛЬ – помогать развиваться

Мариам АЛЕКСИДЗЕ – хореограф, пропагандирующий свободную хореографию в Грузии. Современной хореографии училась в Цюрихе, классическому балету в Тбилиси, чувству музыки – у своего отца Георгия Алексидзе.



В 2011 Мариам вместе с мамой Мариной создала Фонд развития современной хореографии имени Георгия Алексидзе. Под эгидой Фонда Мариам восстанавливала спектакли отца и создавала свои работы, посвященные Грузии. Цикл спектаклей, посвященных культуре разных регионов, так и называется – «Фантазии на темы Грузии». В 2016 году Мариам стала художественным руководителем тбилисского фестиваля современной хореографии. Также в 2016 году мэрия Тбилиси создала «Тбилисский современный балет» имени Георгия Алексидзе, небольшую камерную труппу, у которой пока нет своего помещения, но есть намерение сохранить наследие известного советского балетмейстера и развивать его идеи пластического эксперимента.

**Екатерина Васенина.** Как планируете репертуар своего нового театра?

**Мариам Алексидзе.** У труппы «Тбилисского современного балета» будет несколько направлений. Мировые премьеры зарубежных хореографов, которые будут ставить специально на нашу труппу. Конечно же, восстановление отдельных работ отца, постановки молодых грузинских хореографов. В скором времени при труппе откроется школа балета модерн и современного танца.

**Е.В.** Много ли человек у Вас в команде?

**М.А.** Долгое время я все делала одна – имею в виду организационную работу, а сейчас собралась отличная команда, радуюсь, когда соратники проявляют инициативу и расширяют компетенции.

**Е.В.** В 1999 году по инициативе Георгия Алексидзе в Тбилиском театральном институте имени Руставели был открыт факультет хореографии, его окончили Ираклий Шенгелия и Михаил Менабде. Как складывается их карьера?

**М.А.** Ираклий Шенгелия продолжил учебу в хореографической магистратуре в Нью-Йорке. Он работает и в США, и в Грузии. Михаил Менабде благодаря общению с отцом настолько полюбил музыку, что стал дирижёром, окончив Киевскую консерваторию. Теперь хореографы-репетиторы учатся в Тбилисской консерватории по программе Георгия Алексидзе и руководит программой Марина Алексидзе.

**Е.В.** Ваш отец был главным балетмейстером Тбилисского театра имени Палиашвили в общей сложности больше четверти века: с 1973 по 1979 и с 1985 по 2004. Почему его спектаклей нет в репертуаре?

**М.А.** В 2010 году, в театре оперы и балета для юбилейного вечера, посвященного Георгию Алексидзе, мы с мамой возобновили большую программу отцовских работ. Вечер прошёл, и на этом все закончилось. Так что этот вопрос не ко мне. Наш фонд, которому принадлежат права на постановки отца, не чинит никаких препятствий, в том числе и финансовых.

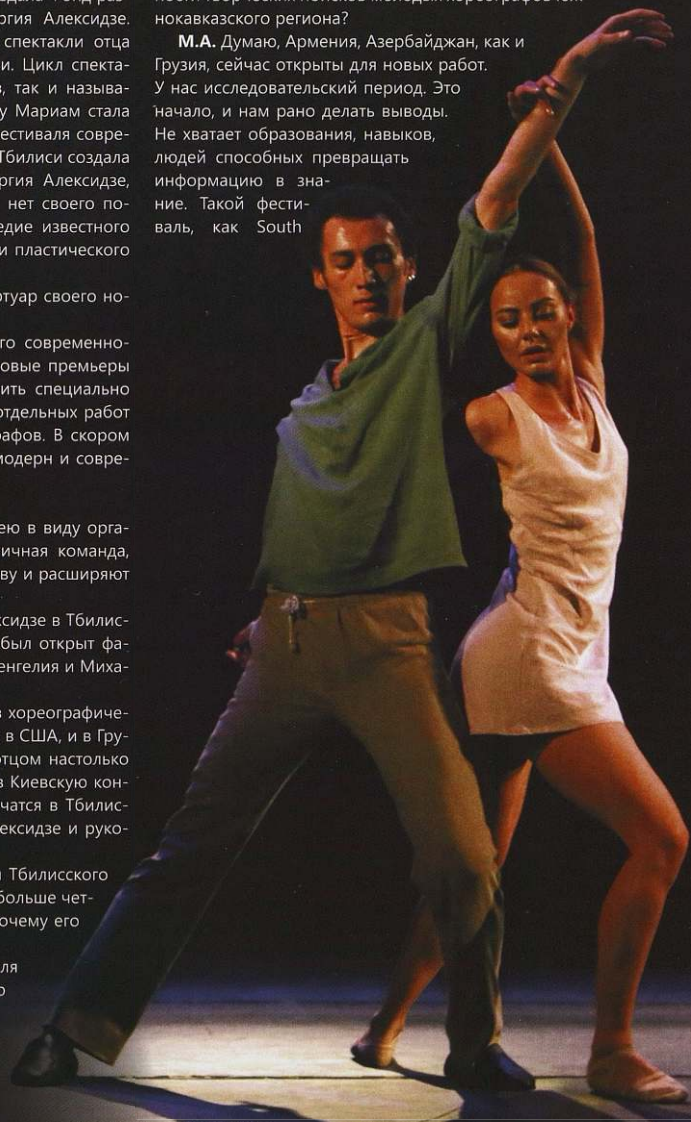
**Е.В.** Как бы Вы охарактеризовали особен-

ности творческих поисков молодых хореографов южнокавказского региона?

**М.А.** Думаю, Армения, Азербайджан, как и Грузия, сейчас открыты для новых работ.

У нас исследовательский период. Это начало, и нам рано делать выводы.

Не хватает образования, навыков, людей способных превращать информацию в знание. Такой фестиваль, как South



Натия Бунтури и Бурак Озбек.  
«Зигзаг плюс» (хореограф Иракли Шенгелия).



Caucasus Contemporary Dance Experimental & Art Festivali Tbilisi, помогает двигаться в сторону знания.

Я вижу, многие молодые хореографы хотят быть понятыми в привычной балетной системе понимания. К тому же на Кавказе сильна традиция национальных танцев. Хотя, на мой взгляд, танцевальный фольклор нелегко поддается действительно интересным интерпретациям, но фольклор можно и нужно использовать в современном танце.

**Е.В.** Может быть, для придания импульса стоит читать лекции этнологов, искусствоведов разного профиля?

**М.А.** У нас большие планы на образовательные программы. В течение года балетными специалистами, литераторами, режиссерами, искусствоведами проводятся лекции, мастер-классы, это дает возможность напитаться знаниями для новых работ. На прошлом фестивале студенты консерватории, хореографы-репетиторы, которыми руководит Марина Алексидзе, показали совместный спектакль из миниатюр. Также поступили армянские коллеги в этом году. Четыре хореографа сложили свои миниатюры в общую постановку. Получилось интересно.

Для молодых танцовщиков и хореографов из кавказского региона, желающих развить свои знания о современном танце, на берегу Черного моря, вблизи Батуми, второй год устраиваем летнюю школу. Всё, включая дорогу, для участников бесплатно. Уставка фестиваля – помогать развиваться.

Гастроли и фестивали помогают обмену идеями, новым импульсам и мыслям. Нужно думать о новых подходах в построении сюжета. Проблема постсоветских стран в том, что они до сих пор не отошли от драмбалета. Хотя я не против драмбалета, когда он на высоком уровне, с хорошей режиссурой, использованием современных театральных достижений. Благодаря отцу моя сфера интересов шире классического балета, и широта кругозора в итоге помогает лучше ставить балеты любого направления.

**Е.В.** Чем Вы сейчас заняты?

**М.А.** Ставлю персидские миниатюры по пяти поэмам Низами на музыку азербайджанского композитора Полада Бюльбюль-оглы. Танцует «Тбилисский современный балет» и приглашенные солисты из Баку. В сентябре на официальном представлении труппы «Тбилисского современного балета» будет показан мой спектакль на стихи Галактиона Табидзе.

Я жила и училась в Швейцарии четыре года, но всегда знала, что я живу и работаю в Грузии, что своей стране я больше пригожусь. ✧

*Фото предоставлены Тбилисским фестивалем современной хореографии.*



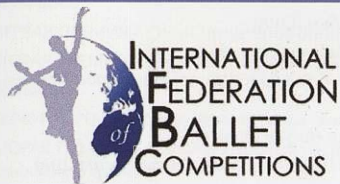
«Последний»  
(хореографы Акиф Каримли и Сабина Хаджиева).



«Часы прозрения»  
(хореографы: Рима Пипоян, Тома Айдинян, Карен Хачатрян, Ара Асатурян).



# XIII Международный конкурс артистов балета и хореографов в Москве состоится в июне 2017 года.



## XXVII МЕЖДУНАРОДНЫЙ БАЛЕТНЫЙ КОНКУРС В ВАРНЕ

### СТАРШАЯ ГРУППА

#### Женщины

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ – *Аманда Гомес* (Бразилия)

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ – *Джой Аннабель Вомак* (США), *Саика Шираи* (Канада)

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ – *Юнджи Чо* (Корея), *Асами Накашима* (Япония), *Елена Свинко* (Болгария).

#### Мужчины

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ – *Поль Марк* (Франция)

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ – *Джордж Хавьер Лопес Баранаи* (Куба), *Юи Ши* (Канада)

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ – *Сан Ву Ли* (Корея), *Юя Омаки* (Япония).

### МЛАДШАЯ ГРУППА

#### Девушки

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ – *Лу Спихтиг* (Швейцария)

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ – *Рина Канехара* (Япония)

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ – *Гохюн Ли* (Корея).

#### Юноши

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ – *Вильям Джексон Бекхам* (США)

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ – *Юн Масуда* (Япония), *Су Ким* (Корея).

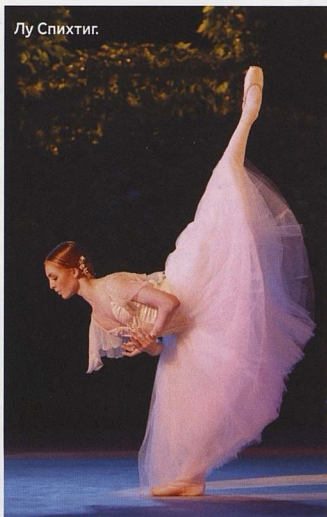
ПРИЗ «ЗА ОРИГИНАЛЬНУЮ КОНТЕМПОРАРИ ХОРЕОГРАФИЮ, ПРЕДСТАВЛЕННУЮ НА СОРЕВНОВАНИИ» – *Александр Могилёв* (Россия)



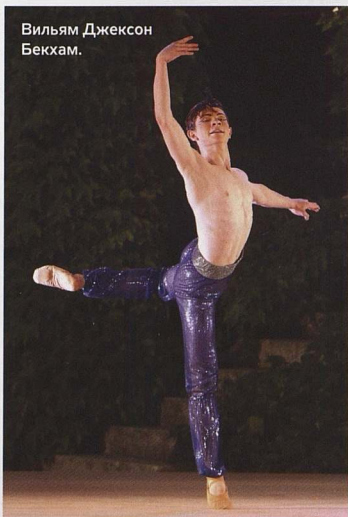
Поль Марк.



Аманда Гомес.



Лу Спихтиг.



Вильям Джексон Бекхам.





## МЕЖДУНАРОДНЫЙ БАЛЕТНЫЙ КОНКУРС «YOUTH AMERICA GRAND PRIX»

ГРАН-ПРИ – Джунхюк Джун (Корея – Великобритания)

### СТАРШАЯ ГРУППА

#### Женщины

- 1 ПРЕМИЯ – Ю Хан (Китай)
- 2 ПРЕМИЯ – Таис Гольц (Бразилия)
- 3 ПРЕМИЯ – Макензи Хенсон (Австралия).

- 1 ПРЕМИЯ – Нарциско Алехандро Медина Ариас (Куба)
- 2 ПРЕМИЯ – Станислав Вегжин (Германия – Польша)
- 3 ПРЕМИЯ – Мотоми Кийота (Япония).

### МЛАДШАЯ ГРУППА

ГРАН-ПРИ – Антонио Касалиньо (Португалия)

#### Девушки

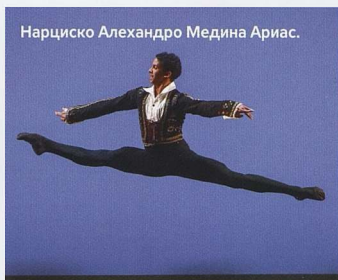
- 1 ПРЕМИЯ – Эшли Лью (США)
- 2 ПРЕМИЯ – Эри Шибата (Япония)
- 3 ПРЕМИЯ – Бриджид Уолкер (США), Котоми Ямада (Япония).

#### Юноши

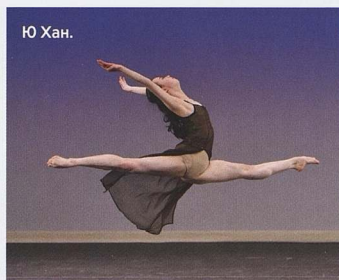
- 1 ПРЕМИЯ – Итсуки Масуда (Япония)
- 2 ПРЕМИЯ – Давид Перез (Мексика), Сэмюэль Гест (США)
- 3 ПРЕМИЯ – Шун Ин Чан (Китай, Гонконг), Яго Гуэрра (Бразилия).



Джунхюк Джун.



Нарциско Алехандро Медина Ариас.



Ю Хан.

## ИТОГИ МЕЖДУНАРОДНОГО БАЛЕТНОГО КОНКУРСА ВАЛЕНТИНЫ КОЗЛОВОЙ (Нью-Йорк, США)

ГРАН-ПРИ – Ильдар Тагиров (Россия)

### СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ

#### Раздел 1

- ЗОЛОТО – Кий Кули (США)  
 СЕРЕБРО – Чило Ибаролла (Парагвай)  
 БРОНЗА – Джулия Миро (Испания), Анна Томашофф (Австрия).

#### Раздел 2

- ЗОЛОТО – Орландо Харбат (США)  
 СЕРЕБРО – Лондон Милс (США)  
 БРОНЗА – Сомер Миа Фебрари (Южная Африка).

#### Раздел 3

- ЗОЛОТО – Юн Ю Ли (Корея)  
 СЕРЕБРО – Жиль Делелио (Бельгия)  
 БРОНЗА – Никита Борис (США).

#### Раздел 4

#### Женщины

- ЗОЛОТО – Вивиан Лорена Бобадилла (Бразилия), Чжон Юн Ли (Корея)  
 СЕРЕБРО – Йи Сул Рох (Корея)  
 БРОНЗА – Ювен Сю (Китай).

#### Мужчины

- ЗОЛОТО – Сун Юк Сонг (Корея)  
 СЕРЕБРО – Хи Вон Хам (Корея)  
 БРОНЗА – Хю Юб Юнг (Корея).

### КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ

#### Юниоры

- ЗОЛОТО – Каролина Гроссман (США)  
 СЕРЕБРО – Йи Ван Ли (Корея)  
 БРОНЗА – Катя Сабурова (Россия), Юн Ю Ли (Корея).

#### Студенты

#### Женщины

- ЗОЛОТО – Сун Мин Ю (Корея)  
 СЕРЕБРО – Сеон Хуан Ан (Корея), Йи Ин Чу (Корея)  
 БРОНЗА – Чэ Рин Рох (Корея), Лондон Милс (США).

#### Мужчины

- ЗОЛОТО – Юн Су Ли (Корея)  
 СЕРЕБРО – Кейта Фуджишима (Япония)  
 Третья премия не присуждена.

#### Младшая группа

#### Женщины

- ЗОЛОТО – Никита Борис (США)  
 СЕРЕБРО – Сон Ми Пак (Корея)  
 БРОНЗА – Мария Клара Амброссини (Эквадор).

#### Мужчины

- Первая премия не присуждена  
 СЕРЕБРО – Джастин Валентин (США), Жиль Делелио (Бельгия)  
 БРОНЗА – Мигель Давид Аранда (Парагвай).

#### Старшая группа

#### Женщины

- ЗОЛОТО – Мария Илюшкина (Россия)  
 СЕРЕБРО – Да Вон Ли (Корея), Хи Вон Чо (Корея)  
 БРОНЗА – Анна Гуэрреро (Филиппины), Бреке Сван (США).

#### Мужчины

- Золото – Сун Хюн Ди (Корея)  
 Серебро – Дон Хун Квак (Корея), Гван Ву Пак (Корея)  
 Бронза – Томас Гиуговаз (США).





## ИТОГИ III МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА В АСТАНЕ

### ГРАН-ПРИ

Бахтияр Адамжан (Казахстан)

Мужчины

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ – Серик Накыспеков (Казахстан)

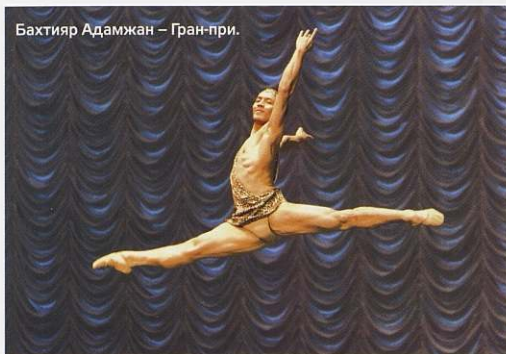
ВТОРАЯ ПРЕМИЯ – Еркин Рахметуллаев (Казахстан)

Женщины

ПЕРВУЮ ПРЕМИЮ среди женщин жюри решило не присуждать

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ – Наталья Ивасенко (Украина) и Элина Походных (Украина)

Бахтияр Адамжан – Гран-при.



Серик Накыспеков.



Еркин Рахметуллаев.



Наталья Ивасенко  
и Виктор Томашек.



Элина Походных.



# Третий как первый

В столице Казахстана Астане после длительного перерыва прошел Третий Международный конкурс артистов балета.

Конкурс был задуман с характерным для Казахстана размахом. Как сам город Астана, выросший в фантастически короткий срок. Как Театр оперы и балета, построенный за два года и поражающий своей величиной и убранством.

Как новая Академия балета – четыре великолепных корпуса, в которых 21 балетный зал, учебные аудитории, бассейн, спортивный зал, интернат, учебный театр – и всё это на самом современном уровне оснащено. В Академии предусмотрены все уровни образования – от начального до бакалавриата по специальностям педагогика, искусство хореографа и балетоведение.

Именно к открытию Академии и был приурочен Международный конкурс артистов балета. Залы и сцена Театра оперы и балета на неделю были предоставлены участникам конкурса – молодым артистам из Казахстана, России, Киргизии, Украины, Беларуси, Японии. К сожалению, сроки проведения конкурса (10-18 сентября) совпали с театральным сезоном и началом учебного года, что ограничило количество участников.

Уже с открытия конкурса, жеребьевки участников и представления членов жюри установилась приветливая обстановка. С улыбкой были вручены подарки участникам, вытянувшим 1 и 13

номера. Успеха участникам пожелал министр культуры Казахстана и председатель жюри, художественный руководитель театра в Астане Алтынай Асылмуратова.

И успех был. Свидетельство тому – Гран-при, которое получил Бахтияр Адамжан, представитель Казахстана. В целом мужская группа конкурса была профессионально сильной и достойной полученных наград. К сожалению, по причине отсутствия младшей группы жюри вынуждено было оценивать всех участников на равных условиях. И начинающая свой путь молодежь не смогла пройти конкурсные туры до конца. Видимо, это нужно будет учесть организаторам конкурса в будущем.

Гала-концерт конкурса состоялся из церемонии награждения и двух частей – выступлений участников и артистов Театра оперы и балета и молодого коллектива «Астана-балет».

Конкурс состоялся, и можно надеяться на его успешное продолжение, так как у организаторов и руководителей культуры есть и энтузиазм, и творческий задор, и желание сделать конкурс явлением мирового звучания.

Валерия УРАЛЬСКАЯ



# К вопросу эволюции осетинского симда

## *The evolution of the Ossetian Simd: some aspects*

### Коротко об авторе

Алан Кокаев – аспирант ГИТИСа, хореограф, танцовщик, начальник управления культуры г. Владикавказа.  
E-mail: kokai@list.ru

Alan Kokaev is postgraduated of Russian University of Theatre Arts, choreographer, dancer, Head of Vladikavkaz culture.  
E-mail: kokai@list.ru

### Краткая аннотация на статью

Статья выдвигает предположение, что осетинский танец симд укоренен в мировой мифологии и культуре, и прослеживает некоторые черты генезиса танца симд.

**Summary of article**  
The article suggests that the Ossetian dance Simd rooted in world mythology and culture and traces the genesis of some of the features Simd dance.

### Ключевые слова:

осетинская хореография, мифология, национальная культура, симд, нартский эпос, танцевальный фольклор.

### Key words:

Ossetian choreography, mythology, national culture, Simd, nart epic, dance folklore

Искусство хореографии на протяжении веков играет значительную роль в осетинской культуре. Осетинская хореография в своей основе мифологична и ритуальна. Изучению осетинской хореографии посвящены работы М.С.Туганова, Л.Грикуровой, М.М.Шавлохова, А.Х.Магомедова, Б.А.Алборова, В.Уарзиати, Б.А.Галаева. Исследованию народной хореографии посвящены работы, в частности, Т.Ткаченко, А.Борзова, Т.Устиновой, В.Уральской, М.Бежара, О.Макаровой, Ю.Чурко, В.Е.Гусева, Е.Д.Коптеловой. Исследования мифа и ритуала также чрезвычайно многочисленны, нас интересовали труды Е.М.Мелетинского, Дж.Вико, Ф.Боаса, Б.Малиновского, Л.Леви-Брюля, А.А.Потебни, М.Элиаде, С.А.Токарева, А.Ф.Лосева, О.Фрейденберг, М.А.Лифшица, Е.В.Маликова.

Задачей научной работы является доказательство мифологической основы осетинской хореографии и погруженность осетинского эпоса нартвов в глобальный мифологический контекст. Историческое и социальное развитие нации, ее психотип влияют на особенности национальной хореографии, специфики пластического мышления. И в то же время общая психофизиологическая база диктует похожие структуры танцевального искусства. «Автогенного, спонтанно развивающегося фольклора не существует»,<sup>1</sup> – утверждает фольклорист В.Гусев.

«Нартовский эпос сформировал так называемый кавказский культурный круг»,<sup>2</sup> и он связывает Кавказ с пространством мировой культуры. У Туганова мы находим указание на сказание о Басты-Сары-Тыхе, оригинально национальное и одновременно вызывающее ассоциации с мифом о Прометее, где причины землетрясений объясняются чрезмерными способностями первого нарта. Бог, опасаясь, как бы первый нарт не разрушил планету (то есть он обладает равными богам потенциальными), заманивает его в центр земли, где нарт и находится до сих пор, сотрясая время от времени почву изнутри, пытаясь пошевелиться и выбраться. Первый нарт, навсегда живой, становится источником священного подземного огня, вырывающегося при землетрясении. Первый нарт не крал огня на Олимпе, как Прометей, но будучи помещенным во чрево земли, своими телодвижениями (прототанцем) выталкивает огонь на поверхность, к людям, и люди познают силу огня. Прометей, как и древний огненный нарт, лишен свободы богом (Зевсом), – он прикован «у Кавказской скалы».

В нартском сказании «Урызмаг и кривой уаиг» мы встречаем героя Урызмага, в котором находим сходство с древнегреческим героем Одиссеем и его встречей с циклопом Полифемом, загнавшим в свою пещеру стадо баранов и Одиссея с его путниками. Одиссей ослепляет Полифема, чтобы выбраться из плена и прячется под брюхом одного из баранов. В нартском

эпосе одноглазого великана зовут уаиг. Оказавшись в его пещере, Урызмаг берет в руки вертел, накаливает его и вонзает в единственный глаз уаига. «С ревом вскопил великан, стал он шарить вокруг себя – искать Урызмага. Но зачем было Урызмагу оставаться возле уаига? Бросился он в середину стада и спрятался среди овец».<sup>3</sup>

Традиционная хореография, особенно содержащая сакрально-обрядовый заряд, на всем протяжении своего развития так или иначе соотносится с мифологическим наследием первобытности и древности. «Новейшие интерпретации мифа выдвигают на первый план миф (и ритуал) как некую емкую форму или структуру, которая способна воплотить наиболее фундаментальные черты человеческого мышления и социального поведения, а также художественной практики», – пишет Е.М.Мелетинский.<sup>4</sup> Язычество начинало с метафизики, и первая метафизика была чувственной, фантастической, поэтической. «Люди представляли себе причины ощущаемых и вызывающих удивление вещей как богов», – пишет Дж.Вико.<sup>5</sup> В этом смысле показательно происхождение танца цоппай: если во время дождя в человека падала молния и человек умирал, его односельчане были уверены, что боги таким образом забрали жертву за дарованный дождь или что-нибудь другое, что его смерть от молнии – дар и знак, и потому танцевали вокруг этого человека танец цоппай.

Исследователь осетинской культуры и этноса В.Уарзиати указывает на то, что «наиболее древние виды танцев осетин по характеру исполнения относятся к массовым»,<sup>6</sup> и симд среди них. Человек древности и средневековья мог обрести себя лишь в рамках коллектива, на это указывает целый ряд ученых. Так, Дюркгейм придает большое значение ритуалам как форме осуществления социальной жизни, через которую социальная группа себя периодически утверждает.<sup>7</sup> По Леви-Брюлю, в коллективных представлениях ассоциациями управляет закон партиципации (сопричастия).<sup>8</sup> Леви-Брюль видит в мифе способ поддер-



## Ирон хъазт, танцевальное игрище.

жания солидарности со своей уникальной социальной группой.

Наиболее распространенная форма массового народного танца – круг, называемый в разных культурах по-разному. Карагод у славян, хоро у болгар, хоруми у грузин, ёхор у бурят, бранль у французов, симд (тымбыл симд) стал обозначением массового, изначально ритуального танца осетин. Ученые часто сходятся во мнении, что круговое построение танцующих связано с культом солнца. Движение людей по кругу символизирует движение небесных светил, повороты вокруг своей оси – вращение светил и планет согласно своей орбите. Линейное построение обобщает ассоциации, связанные с войной, квадрат может быть частью архаического орнамента, изображающего поле, а симметрия танцевального рисунка символизирует идею неземного уклада. Не исключается, что подъем на кончики пальцев в мужской национальной пляске имитирует тотемическое копытное животное. Не только ученые, Н.В.Гоголь также отмечал влияние национального характера и образа жизни на хореографический портрет нации: «Откуда такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий».<sup>9</sup>

О величии осетинского симда говорили хореографы и поэты. «Только по одному этому танцевальному шедевру можно определить высокую танцевальную культуру народа», – хореограф Серж Лифарь. «Даже если бы осетины создали только один танец симд, они были бы великой нацией», – балкарский поэт Кайсын Кулиев. «Симд – танец, который выражает рыцарство, чистоту чувств, мужество и благородство», – хореограф Дмитрий Алексидзе.<sup>10</sup>

Исследования В.А.Абаева лингвистически указывают на принадлежность симда древней индоевропейской культуре (Абаев относит термин «симд» к лексической группе индоиранских народов): «Sam-/sim-» означает «ревностно исполнять культовое действие, связанное с жертвоприношением». Танец нередко является частью обряда жертвоприношения, таким образом, с помощью танца можно вступить в контакт с божествами и духами. На изначально сакрально-обрядовую функцию симда указывает его вертикальная структура – традиционные формы симда бывают двухъярусными и даже трехъярусными. В.Урзиати полагал, что «в вертикальной структуре трехъярусного «Симда» получило сакральное отражение древнее представление индоиранских племен о космических плоскостях: небесной, символизирующей солнце, средней – земной и подземной, или водной».<sup>12</sup> Так осетины танцем изображали весь известный им космос.

Первое упоминание об осетинском танце связывают с осетинским нартским эпосом, который относится к формам устного бытования героического эпоса. По разным версиям, он сложился в I тысячелетии н.э. и «включает в себя мотивы еще большей древности». Есть версии, что нартский эпос складывался в эпоху государства Урарту (860-590 гг. до н.э.). П.К.Козаев в научной работе «Нартовский эпос как исторический источник» говорит даже об удревнении осетинского эпоса до V-IV вв. до н.э.<sup>13</sup> Если принять эту версию как возможную, по крайней мере допустить формирование нартского эпоса в эпоху Урарту, это позволит нам в дальнейшем найти общие пластические корни осетинского танца симд и армянского танца берд (мужские двух- и трехъярусные варианты). В любом случае исследователи кавказских



архаических культур указывают на участие в создании нартских сказаний аланских групп и предков народов, говорящих на западно-кавказских языках.<sup>14</sup>

Человек всегда носитель памяти о своих предках. Особенности той или иной национальности запечатлены в устройстве жилища, в покрое и убранстве одежды, характере народных игр и танцев. Танец обозначает мировоззрение народа, и каждое движение становится освоением пространства, освоением мира, рисунком мира. Для данного научного исследования мы выбрали танец симд как безусловную жемчужину осетинской хореографии и культуры, воплощающую многие идеи национального онтогенеза. «Идея сотворения мира – ведущая в ритуальной культуре», – пишет Л.Акимова, и эти слова соотносятся с идеями древнего осетинского танца симд о ритуальной демонстрации сильного, благородного и единого осетинского мира.<sup>15</sup>

Структура и хореография симда достаточно хорошо изучена и практически неизменна с тех пор как была зафиксирована, однако его эмоционально-смысловая составляющая может меняться во времени. «Один из самых сложных аспектов проблемы мифа состоит в следующем: доказано, что во многих цивилизациях мифы отвечали важнейшим потребностям человека, и нелепо предполагать, что они исчезли. Неясно, однако, чем удовлетворяются эти потребности в современном обществе и что выполняет в нем функцию мифа», – пишет исследователь мифа Роже Куйуа.<sup>16</sup> Дать свой ответ на этот вопрос мы предполагаем в этой работе.

В нартском сказании «Как Сослан женился на Ведухе» говорится о танце «на спор» на пиру. Сначала пляшет Челахсартаг, сын Хиза, но в пляске на столе проявляет неловкость. В соревнование вступает Сослан: «Волчком кружился он по самому краю столов и ни одного куска хлеба не задел, ни одной чаши не пролил». Потом пирующие поднимают свои кинжалы остриями вверх и Сослан танцует на остриях мечей и кинжалов. «С такой быстротой вертелся он, с какой колеса мельницы кружятся в бурном потоке. <...> Когда сел Сослан на свое место, хозяева пира внесли до краев наполненную ронгом большую почетную чашу Уацамонга и сказали: «Тот, кто спляшет, держа на голове нашу чашу Уацамонга, и не прольет из нее ни капли ронга, тот поистине будет считаться лучшим танцором». Челахсартаг плясал хорошо, но капли ронга переливались у него из чаши. После его чаща чашу снова наполнили до краев и подали Сослану. «Ни капли ронга не перелилось через край чаши. Кончил плясать Сослан. <...> Ты услышишь правду, сказали нарты. – Ты, сын Хиза, плясал хорошо. Но Сослан плясал лучше тебя: спор выиграл Сослан».<sup>17</sup> Из-за того, что решение спора не было выполнено, Челахсартаг не отдал за Сослана красавицу Ведуху, и последствия пира привели к военному походу. Танец этого





Симд нартов.

сказания можно считать развлекательным (исполнен на пиру) и пирическим (мужское соревнование, состязание в ловкости и физической выносливости).

Нартские сказания на протяжении веков сохранялись в форме устного народного творчества и только в XIX веке начинается их фиксация и систематизация. XIX век, рубеж XIX и XX веков становится этапным для развития национальной осетинской культуры. Появляется профессиональная литература и записанная хореография, начинается активная работа по сбору и систематизированию песенно-танцевального народного творчества. Все сохранившиеся к настоящему моменту образцы и варианты осетинского танца берут свой отчет в XIX веке. Первая публикация осетинских сказаний о нартах была сделана в 1868 году А.Шифнером. Тексты собрали Д.Чонкадзе и В.Цораев. На это указывает П.Козаев.<sup>18</sup>

Музыкальный звуковой комплекс, сопровождающий осетинский танец, по-прежнему, как и во времена предков, включает в себя вокальное, инструментальное и ритмо-шумовое сопровождение: «Когда из театрализованного плясового действия стали выделяться народная литература, вокальная и инструментальная музыка, живопись и скульптура, синтез народного театрализованного плясового действия не распался, не прекратил своего существования и развития».<sup>19</sup>

Главная тема народной хореографии – труд. Но и поднятие духа воинов энергичным, почти магическим танцем стоит всегда рядом с темой труда, возможность заниматься которым кто-то должен охранять. «Военные пляски первобытных охотничьих народов представляют собой художественные произведения, выражающие те чувства и идеалы, которые необходимо и есте-

ственно должны были развиваться при свойственном им образе жизни», – писал Г.В.Плеханов.<sup>20</sup> Симд в некоторых старинных вариантах, исполняемом только мужчинами, в огнях костров, при жарке мяса, можно считать танцем пирического духа. В сказании «Симд нартов» пляшут «громоздкий симд», чтобы привлечь внимание красавицы Аколлы, живущей высоко на горе в башне. «Доблестные нарты собрались на вершине Черной горы и пляшут там симд, такой симд, что горы рассыпаются, вековые деревья в дремучих лесах содрогаются и трещины проходят по их могучим стволам. Земля колеблется под ногами пляшущих нартов».<sup>21</sup>

Наиболее распространенные варианты симда на сегодняшний день подразумевают участие женщин – то есть в XIX веке структуры симда уже были распяны и на мужчин, и на женщин. Когда именно произошло включение женщин в симд? Предложим практическую версию эволюции симда: сакральным и пирическим мужским танцем симд был в период установления смысловых и географических границ аланского мира. Женщина-тацовщица входит в пространство симда в период формирования структур светских сельских праздников, в период развития сельской экономики, все сельские ремесленники (посуда, одежда, убранство домов) и животноводы (еда на пирах) работают на экономику торжества и праздника, есть возможность отпраздновать победы, семейные даты мирной жизни, насладиться красотой. Как известно, танец живет только когда исполняется, и понятие сохранения в танце означает, как правило, переосмысление танца и его популяризацию. Эволюция структур и интерпретаций симда во времени говорит об этом. Задачи переосмысления и популяризации ставит перед собой и автор данного исследования.

Наша задача – выявить наиболее устойчивые черты и признаки симда, описать типичные для разных его вариантов правила и порядок исполнения, определить наиболее признанные и укоренившиеся варианты исполнения, дав также указания и на редко исполняемые или забытые образцы. «Исследование фольклора, в том числе современного, постижение не столько буквы, сколько духа народного творчества, кристаллизующего суть национального мировосприятия, – высокий стимул вдохновения настоящего художника».<sup>22</sup> ✧

Алан КОКАЕВ

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 52.
2. Хугаева Ф.В. Нартский героический эпос как средство поликультурного воспитания. Вектор науки ТГУ. Серия: педагогика, психология. 2013, №4. С. 209–2011. file:///C:/Users/Ejik/Desktop/nartskiy-geroicheskiy-epos-kak- sredstvo-polikulturnogo-vospitaniya.pdf (дата обращения 15.11.2015).
3. [http://biblio.darial-online.ru/text/narts/index\\_rus.shtml](http://biblio.darial-online.ru/text/narts/index_rus.shtml) (дата обращения 22.11.2015).
4. Е.М.Мелетинский. Поэтика мифа. М., 2012. С. 6.
5. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций / Вступ. ст. М.А.Лифшица. Л., 1940. С. 132.
6. Урзизати В. Этнология. Культурология. Семиотика. Избранные труды. Книга первая. С. 181.
7. Durkheim E. Les formes elementaires de la vie religieuse. Paris, 1912.
8. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930.
9. Гоголь Н.В. Собр.соч. – М., 1952. – Т.4. – С. 91.
10. Культура и традиции. Танцевальная культура. <http://kzabektour.ru/o-regione/kultura-i-traditsii> (обращение к ресурсу 10.11.2015)

11. Абаяев В.А. Историко-этимологический словарь осетинского языка. I–IV. М.; Л., 1958, 1972, 1979, 1989. Т. III. С. 110.
12. Урзизати В. Этнокультурные встречи в народной хореографии осетин // Молодые ученые Осетии – 70 летию Великому Октябрю. Орджоникидзе, 1988. С. 175.
13. Козаев П.К. Нартовский эпос как исторический источник. Диссертация на соискание научной степени кандидата исторических наук. Владикавказ, 2011. 212 с. <http://www.dissertat.com/content/nartovskii-epos-kak-istoricheski-istochnik> (дата обращения 17.11.2015).
14. <http://feb-web.ru/feb/iv/vi2/vi2-2792.htm> История всемирной литературы: в 9 томах. – 1983. Том второй. Литературы Кавказа и Закавказья (до конца XIII вв.). Древнеэпические сказания народов Кавказа и Закавказья. С. 279–284. (дата обращения 18.11.2015).
15. Акимова Л.И. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика – СПб., 2007. С. 26.

16. Куйуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 120.
17. Сказание о нартах. Осетинский эпос. М., 1978. <http://ironau.ru/narty78-s-veduxa.html> (дата обращения 10.11.2015)
18. Козаев П.К. Нартовский эпос как исторический источник. Автореферат на соискание степени кандидата исторических наук. Владикавказ, 2011. 212 с. <http://www.dissertat.com/content/nartovskii-epos-kak-istoricheski-istochnik> (дата обращения 15.11.2015)
19. Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1958. Т. I. С. 17.
20. Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. М., 1978. Т. I. С. 277.
21. [http://biblio.darial-online.ru/text/narts/index\\_rus.shtml](http://biblio.darial-online.ru/text/narts/index_rus.shtml) (дата обращения 22.11.2015) или Осетинские нартские сказания. Дзауджикау, 1948. С. 294.
22. Шумцова Э.И. Национальное в советском балете. / Музыка и хореография современного балета. Л., 1974. С. 64.



# Неизвестный Игорь Моисеев: балет «Футболист»

*Unknown Igor Moiseev: the ballet «Footballer»*

## Коротко об авторе

Мелейкина Кристина Александровна, аспирантка Московской государственной академии хореографии (научный руководитель – Е.П.Белова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения).

E-mail: koppelia@mail.ru

Meleykina Kristina Aleksandrovna, postgraduate student of Bolshoi Ballet Academy (academic advisor – E.P.Belova, PhD – art criticism, professor of department of choreography and art criticism).

E-mail: koppelia@mail.ru

## Краткая аннотация на статью

В статье анализируется сценическая история постановки и особенности хореографической драматургии балета «Футболист» В.А.Оранского. Автором рассматривается аспект соотношения спорта и хореографии в XX веке на примере создания оригинального спектакля в хореографии И.А.Моисеева и Л.А.Лащилина.

The article analyzes the history of theatrical performances and choreographic peculiarities of the ballet drama «Footballer» V.A.Oransky.

The author considers the aspect of correlation between sport and choreography in the XX century by creating original performance choreographed by I.A.Moiseev and L.A.Laschilin.

## Summary of article

## Ключевые слова:

балет «Футболист», Большой театр, И.А.Моисеев, эпоха авангарда, отечественное хореографическое искусство.

ballet «Footballer», the Bolshoi Theatre, I.A.Moiseev, the avant-garde era, the choreographic art of Russia.

## Key words:

В 1930 году репертуар двух ведущих театров страны – Большого театра и Ленинградского государственного академического театра оперы и балета пополнился спектаклями на современную тему. Либретто балетов «Футболист» В.А.Оранского (сценарий В.Н.Курдюмова, хореография Л.А.Лащилина и И.А.Моисеева, художник Л.А.Фёдоров) и «Золотой век» Д.Д.Шостаковича (сценарий А.В.Ивановского, хореография Л.В.Якобсона, В.И.Вайнонена, В.П.Чеснокова, художник В.М.Ходасевич) были созданы по итогам конкурса Управления государственных театров на лучший сюжет для современного балета.

**Т**ема спорта как яркое олицетворение современности возникла на балетных подмостках не случайно. Популяризация спорта и здорового образа жизни к 30-м годам XX века стала одним из ключевых аспектов политики советского общества. Эстетика спорта проникла во все виды искусства: спортивные мотивы в своем творчестве развивали художники А.А.Дейнека, П.В.Уильямс, композитор Д.Д.Шостакович. К идеалу спортивного, физически развитого тела обращались скульпторы В.И.Мухина, С.Д.Лебедева, М.Г.Манизер.

Начиная с 1922 года выходит периодическое издание «Физкультура и спорт». В это же время создаются крупные физкультурные общества – «Спартак» и «Динамо», а также многочис-

ленные гимнастические союзы.

Наконец, характерной приметой времени становятся масштабные театрализованные спортивные представления, к постановке которых привлекаются ведущие мастера театра – хореографы И.А.Моисеев, К.Я.Голейзовский, А.М.Мессерер, режиссеры В.Э.Мейерхольд и С.Э.Радлов.

Уже к концу 20-х годов популярность футбола нашла отклик в балетмейстерском творчестве А.М.Мессерера. В 1924 году для учеников Хореографического техникума имени А.В.Луначарского он создает массовую танцевальную картину «Футбол», а в 1929 году – номер «Футболист» на музыку А.Н.Цфасмана. Однако этот танец не пропагандировал спорт и здоровый образ жиз-





В.В.Кудрявцева (Метельщица) и М.М.Габович (Футболист).

ни, а имел сатирическую направленность. Он был добродушной пародией, шаржем на жизнерадостного молодого человека, «который не задумывается ни над какими проблемами». [8]

Таким образом, балет «Футболист» стал естественным откликом балетного искусства на современность и продолжением уже существующих достижений смежных искусств в области этой темы.

Интересно то, что премьеру балета «Футболист» В.А.Оранского в Большом театре в 1930 году немногим раньше опередил одноименный спектакль в Украинской государственной столичной опере (Харьков) в хореографии Н.М.Фореггера. Рецензент газеты «Пролетарий», анализируя эту постановку, отмечал, что «Спортивные танцы вышли очень бледными, они сделаны при полном отсутствии элементарных знаний по спорту. Футболисты не имеют даже мяча, почему их танец превращается в беспредметное топтание на месте, которое никак не звучит гимном физкультуре», а также то, что балет «Футболист» «является пустым балетом, который не становится советским и от финальных танцев нефти, угля и воды». [11]

В Большом театре премьеру балета находилась под угрозой срыва – несколько раз постановку отклонял художественный комитет.

Тогда в помощь уже опытному хореографу, одному из создателей знаменитого балета «Красный мак» Л.А.Лашину, был дан молодой артист балета, только пробующий себя в балетмейстерской профессии, – И.А.Моисеев.

Протокол заседания постановочно-технической комиссии от 5 марта 1930 года запечатлел, в какой накаленной атмосфере шла работа над спектаклем, премьеру которого была назначе-

на на 30-е марта. Многие участники постановочной группы высказывали сомнения в успехе ввода в репетиционный процесс нового балетмейстера: хореограф Л.А.Лашин, в частности, указывал на то, что «если т. Моисеев чувствует, что он не осилит задания, то лучше сейчас об этом заявить, дабы не было казусов»; дирижер Ю.Ф.Файер, в свою очередь, признавал «как ненормальность этот короткий срок, который дан Моисееву, принимая во внимание, что Моисеев впервые приступает к такой ответственной работе». [12]

Тем не менее премьеры балета «Футболист» состоялась в намеченный срок.

Сам Моисеев впоследствии вспоминал: «Мне предстояло войти в чужую, почти готовую работу. В процессе репетиций пришлось переkreить весь сценарий. Мое вмешательство заделало и музыку. Композитор Виктор Оранский поначалу воспринимал мои предложения в штыки. Но результат моего вторжения в музыкальную ткань превзошел все ожидания». [9]

Позднее балетмейстер оценил идею сценария «Футболиста» достаточно критически: «Тенденциозная, бездарная агитка с такими действующими лицами, как Метельщица и Футболист, которым противопоставлялись Нэпман и Нэпманша. <...> В сценах футбола исполнялись классические па – туры, пируэты, поддержки. Это было похоже на карикатуру. Сцены вновь и вновь переделывали, но ничего не получилось. Тогда обратились ко мне». [10]

Создатели «Футболиста» вывели на первый план четырех героев: Метельщицу, Футболиста, Даму и Франта. Среди участников массовых сцен были бытовые персонажи – милиционеры, мальчишки-газетчики, фотографы, продавцы и модницы. В спектакле на современную тематику участвовали корифеи Большого театра М.М.Габович, А.М.Мессерер, Е.М.Ильющенко, А.И.Абрамова и В.В.Кудрявцева.

Хореография балета отличалась яркой стиливой эклектикой – классический, народно-характерный и гротесковый танцы смешивались с бытовой пантомимой. Традиционные приемы классического балета соединялись в спектакле с новаторскими, примером являлась сцена, в которой балерина танцевала в составе кордебалетного ансамбля.

Сюжетная канва спектакля условно делилась на три больших блока: «Стадион», «Универмаг» и «Дивертисмент». В каждом из них имелась сюита танцев: если в первом акте это танцы красноармейцев, лотошников, детский танец физкультурников, во втором акте – танцы франтих, танец Дамы и Франта, танец игрушек и соло пары кукол, танец полотеров, то в третьем – танец заговора Метельщицы и Футболиста, танцы Урожая, Нефти, Угля и Воды.

Балетмейстерская работа распределилась таким образом, что Моисееву была дана возможность постановки второго акта и заключения третьего (номер «Снятие паранджи»), танец Метельщицы и Футболиста и финальная точка – парад физкультурников).

Лишенный явной политической направленности, этот спектакль утверждал вечный балетный сюжет о силе любви, преодолевающей все испытания. Действие балета разворачивалось в реалиях современного индустриального города. Первый акт открывался картиной, в которой тесно сплетались любовные и трудовые мотивы, зритель заставал героя за их каждодневной работой: Метельщица старательно подметала улицу, а Футболист вместе со своей командой готовился к ответственному матчу. В комедийных проделках влюбленной пары рождалось их первое любовное адажио. Идиллию зарождающегося чувства разрушало внезапное появление вычурных Франта и Дамы.



Вторая картина первого акта переносила зрителей на стадион, на котором шестие пионерского отряда знаменовало открытие спартакиады. Об этой сцене писала музыковед Е.А.Грошева, отмечая, что «восторженный прием зрителей встречал показанный в спектакле парад пионеров. Дети маршируют под музыку, а зрительный зал взрывается аплодисментами – так радостно было увидеть на сцене свое, родное...». [5]

На стадионе проходили соревнования по метанию диска, копья и стрельбе из лука. Спортсменов изображали артисты мимического ансамбля. Завершался этот фрагмент сценой бега в исполнении артистов балета. Газетная хроника сохранила замечания актива рабочих физкультурных кружков, которые были призваны на репетицию с целью внесения рабочих поправок в этой сцене: «Артисты неправильно бегают, а надо сделать показ легкой атлетики со сцены театра образцовым (тов. Лебедев от ЦДКА); надо усилить момент агитации за военизацию физкультуры (рабкор тов. Райц); надо культивировать артистов в процессе работы силами общественников специалистов (тов. Тарасов, красноармеец); надо усилить агитативный момент спорта как такового (тов. Тимкин); надо развивать в физкультурном отношении актеров (тов. Михельс – журнал «Физкультура и спорт»); надо, наконец, создать новый танец, новые формы советского балета, т.е. старыми приемами умерщвляется идея советизации балета (тов. Белоцкая, отд. работниц ЦК)». [3]

За спортивными соревнованиями следовала картина футбольного матча. Этот фрагмент был поставлен Моисеевым, и в большинстве рецензий он отмечен как наиболее удачный в спектакле: «Смотреть на стадион, зеленое поле для футболистов, видеть крепкие, закаленные тела физкультурников неизмеримо приятнее, чем снюсюканье и слюноточивое показывание классических па, бросков, верчений и т.д. даже очень законченных технических» [1], «Моисеев почувствовал интуитивно и передал танцевально черты определенного вида спорта и ту общую спортивность манеры, которая в реальной действительности была достаточно распространена». [7]

Действие второго акта разворачивалось в Центральном универсаме. Здесь было многообразие игровых мизансцен – в нетерпении закуривал Франт, поджидая Даму, и тут же оказывался свхваченным бдительными пожарниками; притирчиво перебирали наряды модницы, а с ними и вся четверка героев. Желая завоевать расположение Метельщицы, Франт дарил ей нарядную сумочку, однако скромная девушка отказывалась от дорогого подарка и звала к помощи Футболиста. Преследуемый спортсменом, незадачливый кавалер спасался бегством.

Герои оказывались в отделе игрушек. Идея этого эпизода практически дословно повторяла картину второго акта классического балета «Коппелия», когда героиня – Сванильда – попадала в дом Коппелиуса. В царстве кукол оживали самые диковинные персонажи: рабочий с молотом, красноармеец с винтовкой и даже игрушка-капиталист – то выскакивающая, то запрыгивающая обратно в коробку. Солировали в этой картине будущие артисты Большого театра, а тогда еще учащиеся младших классов техникума Е.К. Фарманянц и Ю.Н. Гербер.

Е.К.Фарманянц вспоминает: «Я танцевала куклу, которая стояла на полке, в пачке и с бантом, а рядом со мной стояла русская кукла, мальчик. Сначала это был Юра Гербер, а затем данную

роль исполнял мой брат Георгий Фарманянц. Нэпманша Дама покупала в универсаме какие-то вещи, и в том числе хотела купить куклу. И кукло заводили для нее. Девочка танцевала на пальцах, а у мальчика был русский костюм и сапожки. Сначала танцевала одна девочка: что-то вроде классической вариации – очень трудной, на пальцах. Потом мальчик ей как бы говорил: «Ты танцуешь нехорошо, ты одета нехорошо». Повязывал ей платочек, и они танцевали русский танец в паре. Этот танец строился на контрасте: девочка танцевала чистую классику, а мальчик исполнял русские народные движения». [2]

Наконец, достигнутый спортсменом Франт поднимал крик, и тогда погоня начиналась уже за Футболистом. Приняв юношу за вора, за ним устремлялись все участники действия – продавцы и покупатели, милиционеры и пожарные. Не желая быть пойманным, спортсмен решался на уловку – вскочив на витрину, он изображал из себя манекен, за ним же трюк повторяла симпатизирующая ему Дама.

Завершала акт блистательная кульминация – танец полотеров в исполнении семи артистов балета. Этот номер, содержащий в хореографии производственные характеристики, был своеобразной отсылкой к студийной работе в области исследования архитектоники движения.

Третий акт балета «Футболист» открывало адажио влюбленных героев Метельщицы и Футболиста. За ним следовал карнавал – пестрый дивертисмент номеров, символизирующий шествие естественных богатств Советского Союза. [13]

На карнавале артистками балета исполнялись танцы Урожая, Нефти, Угля (Пламя – В.И.Цаплин) и Воды (солист А.М.Мессерер). Оригинальный номер в этой сцене под названием «Снятие паранджи» символизировал агитацию за право свободы женщин Востока. Балетный критик В.П.Ивинг отмечал: «Танцы последнего акта («Урожай», «Вода», «Уголь», «Нефть») при несомненных формальных достоинствах могут называться производственными очень условно. Уберите нефтяные вышки на заднем плане, и вы никак не догадаетесь, что изгибающиеся в восточном танце девушки в темно-радужных покрывалах изображают нефть; уберите водопад, и вы не поймете, что девушки в серебристых платьях представляют струи воды, а носящийся над ними великолепными прыжками А.Мессерер – электричество». [6]

При всех проблемах хореографической драматургии балета «Футболист», связанной, конечно, прежде всего с освоением новой для театра современной темы, эту постановку нельзя назвать неудачной. Рецензент газеты «Рабочий и искусство», в частности, достаточно категорично отмечал: «Но всё же лучше «Футболист», чем «Волшебное зеркало» или даже «Спящая красавица». <...> Парад физкультурников, массовые пляски, инсценированные карнавалы, живые люди улицы и стадиона, фабрики и пионеры отряда <...> предпочтительнее, чем нафабрикованные куклы, думающие пуантами и любящие, чувствующие «классическими приемами». [4]

Выведа на балетную сцену современных героев, показав в спектакле зарисовки модного вида спорта и точные производственные характеристики, эта постановка, кроме всего прочего, ознаменовала рождение нового балетмейстера – Игоря Моисеева. ✧

Кристина МЕЛЕЙКИНА

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Александров Н. Футболист – новый шаг к освоению репертуара современной темы. //Красная звезда, 1930, 16 мая.  
2. Беседа автора с Е.К.Фарманянц от 9 февраля 2014 года. Фарманянц Е.К. (р.1920) – профессор, заслуженная артистка РСФСР, лауреат приза журнала «Балет» «Душа танца», заслуженный деятель искусств РФ. В 1997-2015 годах заведующая кафедрой народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии.

3. Г.П. Рабочие поправки к театральным постановкам. // Правда, 1929, 30 октября.  
4. Г.П. «Футболист» о музыке //Рабочий и искусство, 1930, 5 апреля, №19 (27), с. 3.  
5. Грошева Е.А. Большой театр Союза ССР М.: Музыка, 1978. С. 137.  
6. Ивинг В. «Футболист» Большой театр //Рабочий и искусство. 1930, 5 апреля, № 19 (27), с. 3.  
7. Илюпина А., Луцкая Е. Балет и спорт // Музыкальная жизнь, 1980, № 12, с. 9.  
8. Мессерер А.М. Танец. Мысль. Время. М.: Искусство. 1979. С. 92.

9. Моисеев И. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М.: Согласие, 1998. С. 20.  
10. Моисеев И. Хозяин – это звучит уважительно //Культура, 2004, 17-23 июня, № 24, с. 16.  
11. Морской В. Гол за голом. Футболист в Госопере. // Пролетарий, 1939, 9 февраля.  
12. Протокол заседаний постановочно-технической комиссии Большого театра 28 августа 1926 – 5 марта 1930 //РГАЛИ. М. Ф. 2579. Оп. 1. Ед. хр. 1522.  
13. Футболист [либретто]. М., Театринолечать. 1930. С. 19.



Ольга Берг –  
Фея Бриллиантов.  
«Спящая красавица».



За дирижерским пультом  
на выпускном экзамене  
(Большой зал Филармонии).



## БАЛЕРИНА

## ДИРИЖЕР

Ольга Берг – балерина, пианистка, дирижер. Ольга Максимилиановна Берг (1907-1991) – личность уникального дарования. Ученица великих, она оставила значимый след в истории отечественного искусства, как виртуозная танцовщица, блистательная пианистка и дирижер. Жизнь ее семьи была тесно связана с Мариинским театром, в оркестре которого служили ее родители. Отец М.В. Берг (1870-1943), немец по происхождению – флейтистом, мать К.М. Бочкарева (1872-1945) – арфисткой. Судьба дочери оказалась предрешена: по их настоянию девочка поступила в Театральное училище на балетное отделение. Любовь к музыке преобладала, и она в годы обучения хореографическому мастерству параллельно оттачивала игру на инструменте.

Ольга Берг с ранних лет проявила себя технически одаренной танцовщицей, перфекционисткой, которая стремилась преодолеть все препятствия. Она была видной ученицей А.Я. Вагановой и отличалась невероятной музыкальностью. Современники отмечали, что «серьезное отношение к занятиям и быстрая сообразительность привели в скором времени к переводу девочки через класс, в результате чего уже через 6 лет она закончила училище» [1, с. 5]. С 13 лет Берг выступала как концертирующая пианистка. Выпускной спектакль «Ручей» остался в истории как триумф М.Т. Семёновой. Зрители вспоминали и блистательное выступление Берг в единственной вариации «технически очень трудной, исполненной легко и четко, что вызвало общий восторг» [2, с. 7] и единодушное требование публики повторить на бис.

В 1925 году в качестве артистки балета Берг поступает на службу в Мариинский театр. С первых появлений критики отмечали у балерины чеканность мелких движений, стремительные вращения, легкость прыжков и музыкальность. В прессе 1930-1940 годов в ряду ярких учениц Вагановой, рядом с именами М.Т. Семёновой, Г.С. Улановой и Н.М. Дудинской всегда фигурировала Берг. В плеяде блистательных выпускников ее имя неиз-



менно будет в числе выдающихся артистов Ленинграда. [3, с. 2]. Кроме того, Берг единственная танцовщица, которая без особых усилий исполняла мужские прыжки. Это была одна из причин, по которой Ф.В. Лопухов выбрал всесторонне одаренную исполнительницу для своей новой постановки «Пульчинелла» на музыку И.Ф. Стравинского. В интермедии «Комикующие турки» балетмейстер доверил Берг партию, в которой чередовались двойные туры в воздухе и фуэте на подиуме. За непревзойденное исполнение она заслужила ряд похвал балетных критиков и самого Лопухова. Рецензенты единогласно отмечали стремительный темп «для женского танца совершенно необычный» [4, с. 5]. Репертуар Берг поражает разнообразием, она искусно совмещала партии, в числе которых первая солистка в Pas de trois, Фея хлебных крошек, Фея бриллиантов («Спящая красавица»); Повелительница дриады, вариация последнего акта («Дон Кихот»); третья одалиска («Корсар»), Царица вод («Конёк-Горбунок»), Куколка, Китайский танец («Шелкунчик»), Алиса («Раймонда»), Паскуала («Лауренсия»), Мирта («Жизель») и многие другие.

Блистательная исполнительница классического репертуара не останавливалась на достигнутом. Целеустремленная Берг поступила в Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано (педагог О.К. Калантарова) и с успехом окончила в 1930 году. Ее талант был признан А.К. Глазуновым, который отмечал в манере игры «исключительное художественно-виртуозное и высокомузыкальное дарование. Исполнение Берг отличается самыми разнообразными достоинствами, начиная с красочности и заканчивая вдохновением» [5, с. 7]. По воспоминаниям супруга, выдающегося дирижера Ю.В. Гамалея, танцовщица никогда не бездельничала, ухитрялась совмещать, казалось бы, несовместимое. Работа в театре отнимала всё время, не оставляя возможности на домашние занятия на рояле. Тогда Берг начала оттачивать исключительно сложные технические места произведения, а основную концепцию детально продумывать «в трамвае по пути на улицу Росси (уроки у Вагановой продолжались там же и театральные репетиции тоже)» [1, с. 8].

Балерина и пианистка она совмещала сольные концерты в Большом зале филармонии и выступления в родном Мариинском театре. Виртуозный исполнительский репертуар сочетал сложнейшие произведения Ф. Шопена и Р. Шумана с не менее виртуозными сочинениями С.С. Прокофьева, А.Н. Скрябина, А.К. Глазунова. Параллельно с этим Берг была постоянным участником многочисленных концертов, которые шли в крупных городских кинотеатрах до и после сеансов кинофильмов. Тут она выступала и как балерина, и как пианистка, и как драматическая актриса. Казалось, что для нее не существовало преград и любая деятельность подвластна безграничному таланту.

Берг никогда не останавливалась на достигнутом. Будучи человеком прагматичным понимала, что карьера танцовщицы недолговечна, поэтому в 1941 году вновь поступила в Консерваторию, но теперь на дирижерское отделение (класс И.Э. Шермана). «Боевое крещение» в новой ипостаси состоялось 4 июля 1945 года благодаря требовательности и настойчивости Шермана, который заставил ее продирижировать несколько номеров в выпускном спектакле хореографического училища. Она была единственной, кто отлично знал музыкальный материал и хореографический текст.

В 1948 году Ольга Берг блистательно заканчивает обучение, обретая новую специальность. Впервые в истории отечественного искусства видная ленинградская балерина занимает должность дирижера в Малом театре оперы и балета, параллельно совмещая работу в оркестре теперь уже Кировского театра. Стоя за дирижерским пультом, она освоила классический балетный и оперный репертуар.

В 1968 году Берг начала преподавать в родной Консерватории на кафедре хореографии, для которой разработала уникальный

курс «Балетмейстерский анализ партитур». Новый творческий этап для нее оказал существенное влияние на работы студентов-балетмейстеров. Уже первые ученики стали привлекать пристальное внимание зрителей особой музыкальностью своих сочинений. В их числе были Б.Я. Эйфман, Г.А. Майоров, В.Н. Елизарьев, К.А. Рассадин. Отныне воспитанники ее класса умело ориентировались не только в сочинениях отечественных и зарубежных композиторов, но и самостоятельно анализировали произведения Б. Бартока, Р.Штрауса, В.-А. Моцарта, П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича и другие.

В октябре 1960 года в киножурнале №29 был помещен сюжет о разноплановой деятельности Берг. Отечественные и зарубежные периодические издания писали о ней, называя исключительно «сенсацией» и помещая портрет на обложку. Гастроли Берг в Каире стали событием года для страны, газеты которой публиковали восторженные отзывы, подчеркивая, что «Ольга Берг первая женщина дирижер в истории оперного театра Каира» [6, с. 16]. Она восхищала даже самых взыскательных крити-



ков доведенным до совершенства мастерством танца, игры на инструменте и техникой дирижирования.

Активная, любознательная, целеустремленная Ольга Берг всегда оставалась женственной. Современники запомнили образ дамы невысокого роста, всегда элегантно одетой, в туфлях на невысоком каблучке, стремительной в движениях. В повседневной суете она умело совмещала активную творческую деятельность с домашними хлопотами, не прекращая работать ни на миг, она отдала отечественному искусству 65 лет своей жизни.

Сегодня, спустя четверть столетия со дня ее ухода, можно с уверенностью сказать, что Ольга Максимилиановна Берг единственная в своем роде уникальная личность. ✧

Янина ГУРОВА  
Фотографии из личного фонда Ю.В.Гамалея.

#### Источники:

1. Гамалей Ю.В. Ольга Берг. К 100-летию со дня рождения. Творческий портрет. СПбГК, 2007. 32 с.
2. Розенфельд С. Академия танца // Ленинградская правда. 3 июня 1940, №126 (7515).
3. Ланский И. Талантливая артистка балета // За советское искусство. 31 августа 1940, №19 (141).
4. Богданов-Березовский В. Пульчинелла // Жизнь искусства. 25 мая 1926, № 21.
5. Отъезды профессоров об экзамене О. Берг 21 июня 1930 г. Личный архив Ю.В. Гамалея.
6. J.M.Tourné // Images. Caire. 9 février 1963, №1744.



# Пластическая интонация и изобразительная режиссура в композиции картин «РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ» И «ВЕСНА» Сандро Боттичелли

Эпоха расцвета итальянского Ренессанса образно связывается с XIV веком – кватроченто и прежде всего с фигурой Боттичелли – ярким представителем флорентийской школы, кому принадлежат известные картины «Рождение Венеры» и «Весна», находящиеся в экспозиции галереи Уффици во Флоренции.

**Т**ема нашего рассмотрения предполагает обращение к мало исследованному аспекту – категории пластики в этих шедеврах. Пластичность как тенденция художественного языка Боттичелли даже в западном искусствоведении специально не рассматривалась, хотя роль ее в художественной структуре произведений мастеров этого периода в той или иной мере отмечалась. Нам же представляется более целесообразным исследовать специфику пластичности и рассмотреть изобразительную режиссуру в композиции картин, выявить более или менее устойчивые ее признаки, формирующие стилистические принципы. Отметим, такая постановка вопроса в концепции всего творчества Боттичелли вполне закономерна с его повышенным вниманием к выразительности линий, контуру, рисунку движения. «Рождение Венеры» и «Весна» в этом контексте имеют для нас наибольшую ценность, поскольку художественная интуиция автора сформировалась в них в современную законченную пластическую систему.

Новая эпоха положила начало современной экспериментальной науке и реалистическому художественному языку. Да и сам талант Боттичелли вряд ли проявился в иных исторических условиях. Было бы неверным отграничивать пластику персонажей как носителей образности, запечатленных в этих двух картинах, от понятий пропорциональности, гармонического строения человеческого тела, которыми руководству-



Граци. Фрагмент картины «Весна».

ется анатомическая пластика Ренессанса. Безусловно, анатомические знания проявляются в центральной фигуре Венеры или в просвечивающих сквозь прозрачные драпировки торса граций. Вместе с тем явно видимые погрешности с точки зрения анатомии (маленькие головы, слишком удлиненные пропорции фигур) оборачиваются у Боттичелли достоинствами, облекаясь в эстетику пластического художественного стиля. И в этой диалектической логике пластического начала заключается высший поэтический смысл и глубокая правда образов.

С другой стороны, понятие «пластика» применительно к творчеству Боттичелли явно ассоциируется с театральной



пластикой, и в первую очередь танцевальной, которая в исследованиях выносится за скобки анализа или полностью игнорируется. Действительно, здесь правомерно говорить скорее не о «сценической» истории его картин, а об опосредованных связях с искусством танца, с которым художник был знаком через античные образцы (прежде всего греческие), что подтверждают источники. Вместе с тем раскрывая вопросы природы пластической интонации, внутренних связей с первоэлементами театра: взглядами, выражениями лиц, жестами, позами, движениями, непосредственно связанными с процессом воплощения их в художественных образах в картинах «Рождение Венеры» и «Весна», нельзя не заметить прекрасное владение режиссурой и драматургией в их композиционном построении.

Мы попытаемся показать — пластика есть основная форма выражения, как носитель эстетики стиля Боттичелли, как образная категория. Мы остановимся на многообразных составляющих пластического потенциала образов: на роли хореографического начала, которое было не исходным принципом, а ориентиром в формировании замысла и отразилось в графическом стиле художника; на духовной атмосфере изображенных персонажей, как важной грани актерского искусства, на которых движение — время — пространство — прерогативы прежде всего театра, а не живописи; на чертах театральности и режиссуре композиционных решений картин; наконец, на особенностях пластического стиля художника как обобщающей объединяющей субстанции.

Для начала обратимся к семантике картины, которая до сих пор является спорной, несмотря на то что большинство исследователей ограничивается литературным влиянием классической поэзии Горация, Овидия и Лукреция, а также гуманистическими идеями флорентийского поэта Анджеоло Полициано на сюжеты и образы этих живописных полотен. Другие исследователи видят в них визуальное воплощение основных идей флорентийских неоплатоников, особенно Марсилио Фичино. С нашей точки зрения правильнее считать эти течения синтезом всего раннеренессансного движения, сконцентрированного в двух полотнах художника («Рождение Венеры» в некотором смысле является продолжением «Весны»).

После возвращения из Рима во Флоренцию, ориентировочно в конце 1470 по 1484 год, Боттичелли работал над обеими значительными заказными мифологическими картинами «Весна» и «Рождение Венеры».

Утонченно-аристократическая атмосфера придворной жизни не могла не повлиять на мышление художника. Он видел вокруг себя изысканные позы и жесты, движения, входящие в систему этикета, который к XV веку окончательно породнился с танцем. Танцы эпохи кватроченто представляют собой первые европейские танцевальные композиции, которые дошли до нашего времени. Во владениях Медичи были распространены и мифологические представления — триумфы, представляющие роскошные спектакли. При итальянских дворцах появились первые танцевальные труппы, формировавшие культуру придворной среды. Мы полагаем, что танцевальная стихия полотен Боттичелли навеяна изысканной стилизацией и роскошью придворной жизни, утонченным рисунком старинной хореографии, словно ожившей в бобленых ракушках, а также впечатлениями от великолепной природы Тосканы. Тогда как мифологическая сторона сюжетов заимствована из древнегреческих и ренессансных текстов, хотя могла быть увидана художником и в мифологических карнавалах-представлениях и переосмыслена в изобразительно-живописные образы.

Так, образ трех граций, самый красивый эпизод на картине «Весна», олицетворявших красоту и женственную прелесть юности, напоминает античные барельефы, на которых действие развертывается в двухмерной фронтальной плоскости. Само композиционное расположение, повороты фигур (центральная Грация, обнимая двух других, обращена спиной к зрителю)



Венера. Фрагмент картины «Рождение Венеры».

как будто скопированы с античных движений. Известна римская копия несохранившегося греческого оригинала (Сиена), ее повторение (Ватикан). Известна также стенная фреска-ропись с изображением Граций близ Помпей и другие произведения, восходящие к более ранним утраченным оригиналам. Сохраняя основную изобразительную иконографию Граций, Боттичелли накинул на своих героинь легкие хитоны (на римских копиях Грация обнажена). Заметный уклон в античность можно наблюдать и на других фрагментах «Весны» и «Рождения Венеры». Так, главная поступь Венеры на картине «Весна» заставляет вспомнить образы Ники Самофракийской, спускающейся с небес, а фигура нимфы с картины «Рождение Венеры», словно застывшая в воздухе в парящей позе, как будто сошла с древнегреческой амфоры, ритмическое построение фигур на картинах ассоциируется со скульптурными фигурами древнегреческих храмов. Силуэты голов Граций в «Весне» напоминают классические образы античных камней. Известная американская танцовщица Айседора Дункан вспоминает: «На этот раз мое воображение пленил Боттичелли. Я просидела несколько дней перед знаменитой картиной «Примавера» [1]. Вдохновившись ею, я создала танец, в котором старалась воплотить нужные побуждения, внушаемые ею. Я думала: танцую эту картину, я пошла всем вестю о любви, о весне, о рождении жизни... Таковы были мои размышления перед «Примаверой» Боттичелли, которую я впоследствии пыталась превратить в танец, называемый мной «Танец будущего» [2].

Музыкальна и пластична сама цепочка ассоциаций, возникающих на картине: тема прикосновения, касания, наплыва, повторения в противоборстве с темой ветра образуют свое эмоциональное поле — важный элемент в поэтике сюжета. Да и вся легучность, мгновенность общего смысла мифа может быть уподоблена этюдному хореографическому впечатлению. Боттичелли создал средстами живописи грандиозное «хореографическое» полотно, величественную пластическую симфонию, где из полифонии фигур, поз, жестов явственно просматривается определенная программа: созвучное танцу размышление. Иной прием использует Боттичелли в фигуре Венеры, стоящей на раковине. Являющийся центром всей композиции — S-образный изгиб фигуры наподобие средневековых статуй, украшающих готические соборы. Венера словно теряет эллинизирующие черты, растворяясь в чертах другого стиля. В этой готической зыбкой неустойчивости фигуры заключено эмоционально-пластическое собственное выражение темы. Необыкновенно отточена линия Боттичелли, в ее непрерывности заключено скрытое движение, то, о чем, казалось бы, нельзя сказать как о художественно-решенном пространстве. Эффект



«статичной картинности» в нем довольно велик. Кажется неподвижным море в «Рождении Венеры», иллюстративно решен и пейзаж в «Весне». Однако и тут художник использует стробоскопический эффект – летящие по ветру драпировки, колышущиеся волны, падающие с небес цветы, полуоткрытые глаза. И здесь художнику помогает не только линия, но и цвет. Понимание цветовой гаммы полотна было для Боттичелли вторым принципиальным ориентиром, показывающим отношение к своим персонажам. Серо-голубой колорит рождает просветленный облик Венеры, словно сотканный из водяной дымки и тумана. Весна, шествующая по зеленому лугу среди распустившихся деревьев, осыпанная цветами, любованье лицами молодых героев – эти и другие изобразительные эффекты составляют тщательно разработанный зрительный ряд, рождает аллегорический образ ожившей природы. Здесь несколько более сухая, чем в «Рождении Венеры», линейная стилизация на основе той же S-образной ритмичности фигур, уже утрачившая всякие смысловые ассоциации с темой воды и получившая развитие с сюжетом раннего цветения природы. Как заметил один из авторов в своем описании картин Боттичелли: «Где не ступишь, там цветы алеют и с неба льется благодать».



Грации. Фрагмент картины «Весна».



Нимфа. Фрагмент картины «Рождение Венеры».

Если в «Весне» присутствует стилизация, декоративность, влюбленность в детали, то в «Рождении Венеры» – любованье ландшафтом, широта взгляда как форма отношения к миру. Цветоощущение для Боттичелли есть наряду с линией средство пластической образности. Цвет олицетворяет движение. Движение и цвет на его картинах не просто движение, это движение-вознесение, движение-парение. Это движение имеет две ипостаси: восходящую и круговую. В «Рождении Венеры» наблюдается восходящая ипостась движения. Стоящая на раковине Венера, являющаяся композиционным центром картины, бесплотна по цвету и материальности. Изгиб ее фигуры, подобный латинской букве S, удлинненные пропорции торса, маленькая голова и огромный каскад струящихся волос имеет направление движения ввысь, подобно тому, как возносятся небеса готические соборы.

Интересно заметить, что в индивидуальном стиле Боттичелли проявился и иная его черта, не живописная, а скорее «иконописная», пластически-графический ее вариант. Поиск некой новой формулы стиля, выраженный в виде латинской буквы S, подразумевающий пульсацию, волнообразное движение и, в зависимости от восприятия, стихийность, энергию или же, напротив, умирание, вялость, апатичность. И в этом увядании видится боттичеллевский идеал красоты. Несколько «вневременная» внешность Венеры, капризно-растянутые интонации, нежная инфантильность облика – весь необычный образ героини с полузакрытыми глазами, с лицом, полным тайны и освященным изнутри неуловимой улыбкой, оказался органичным в конструкции картины. Другие персонажи на картине развивают сюжет и способствуют движению «Венеры». Нимфа, пытающаяся накрыть покрывалом обнаженную Венеру, летящей походкой она движется из правого нижнего угла картины по диагонали в левый верхний, а из левого верхнего угла Зефир (западный ветер) дует, направляя потоки воздуха по диагонали в правую нижнюю часть картины. Таким образом, «Венера», находящаяся в пересечении этих встречных движений, едва касаясь стопами ног наклоненной раковины, приобретает зыбкость и неустойчивость. Сила рассеянного света, так ярко выраженная здесь, преобразует подробности чередующихся эпизодов. Нейтральный бестелесный образ Венеры словно обрاملен, тактично выделен некоторой пестротой в одеждах зефиров и нимфы. По мысли Боттичелли, иерархическая и временная последовательность



персонажей уступает место их расположенности в некоем умопостижимом синхронном пространстве; в нем они равноправны и потому обеспечены многообразием и полнотой связей и взаимосвязей. Таким образом, всё, что выделяет художественные образы Боттичелли, связано с поисками изобразительных средств, позволяющих выразить сложное ощущение времени, которое определяет состояние природы, изображаемое художником. Ему близки текучие переходные настроения (раннее утро) в «Рождении Венеры» и «Весне», подвижность пейзажа, который наблюдается в природе или вызывается к жизни в воображении, в воспоминании. Взволнованное отношение к тончайшей и сложной взаимообусловленности бытия персонажей с окружающим миром природы – одно из проявлений неумной потребности художественного восприятия мифа. Персонажи не изолированы от окружающей среды и непрерывно взаимодействуют с ней, среда всегда в кадре и всегда событийна, ибо в мифе объект изображения – герой, предмет, явление и событие одновременны, действие мифа – это действие вообще. Это боттичеллевское растянутое время, когда сама изображенная тема («Рождение Венеры из морской пены», наступление Весны) оказывает свое воздействие на сам жанр, на его повествовательные структуры.

Нетрадиционное художественное мышление, соединившее в себе средневековую сдержанность и европейскую ментальность, создают особое настроенное действие, где главным является не сюжет, а новое временное бытие. «У боттичеллевского стиля, настолько он интимен, субъективен и религиозен, не могло быть премирников, а только подражатели» [4], – отмечает В.Г. Власов.

Для Боттичелли персонажи имеют два существования, внутри и вне времени, настоящее и эсхатологическое. «Драматур-

гические задачи» на полотнах выполняет сама пластика. Так, в «Весне» различимы пять видов пластических движений фигур: статичное (Меркурий), круговое (Грации), устремленное вперед (Венера, Весна) и порывистое (Зефиры). При этом различные наклоны фигур и голов. Все персонажи на картине определяют композицию, подчеркивая в своем движении различные его траектории. Плавное движение одинаковых по рисунку Граций, их ритмическое действие, чередование фигур, соподчинение взглядов, смыкание рук, создают ощущение вращения, они словно в хороводе непрерывно перемещаются по кругу. Временные изменения в природе происходят по циклу – от весны до весны, с неизбежным ее возвращением, смысл которой в пробуждении и воскрешении жизни.

Итак, как видим, именно пластика у Боттичелли развивает и движет действие. Причем не только пластика графично-живописной визуализации, но пластика метафорическая, многослойная, которой, кажется, помешал бы четко зафиксированный конкретный сюжет, так как он закрепил бы лишь одно значение многозначного художественного образа и, упустив его смысл, уничтожил бы почву для широких ассоциаций. В прекрасно завершенных композициях Боттичелли с их фронтальной фресковой развернутостью есть аналогии с художественно организованным зрелищем, существующим в форме спектакля. ✧

Татьяна ПОРТНОВА

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Примавера» («Весна») – так называл свою картину сам Боттичелли.
2. А. Дункан. Танец будущего. Моя жизнь. Мемуары Л. Шнейдер. Встречи с Есениным. Воспоминания. Киев: ЛТД, 1994. С. 87.
3. В.Г. Власов. Стили в искусстве. Т. 2. СПб. С. 121.



## ПРЕМЬЕРА В МОСКВЕ ERAZ PRODUCTION представляет ERAZ DREAM БАЛЕТ-ФАНТАЗИЯ

"О чем мечтает женщина"

Солистка – Анастасия Першенкова  
Заслуженная артистка РФ  
Ведущая балерина  
Московского Музыкального театра  
К.С. Станиславского  
и Вл. И. Немировича-Данченко

Хореография – Овсепян Сона.  
Одна из ведущих балетмейстеров в области  
современной хореографии в России

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ГОСТИ:

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР «НОВЫЙ БАЛЕТ»

Одноактные балеты в исполнении лучших мастеров современного балета и участников фестиваля «CONTEXT DIANA VISHNEVA»  
«Унесенные» и «Музыка Гения».

6+



«ERAZ DREAM» – совместная армяно-российская постановка балета, который стал самой большой сенсацией театральной и музыкальной жизни в Армении последних лет и с 2015 года ERAZ стал частью официального репертуара главной сцены страны.

**Балет ERAZ DREAM** наполнен необычайным романтизмом и лиричностью музыки, яркой и высокопрофессиональной современной хореографией, в качестве художественного сопровождения применяется уникальная песочная анимация.

**Сюжет:** В центре сюжета – художница, мечтающая в поисках себя и своего счастья между реальностью и мечтами. Мать, образ которой является ей во сне и в востоминаниях, указывает героине неожиданный выход.

**Автор музыки: Эдуард Амбарцумян.**  
Композитор, врач-репродуктолог, Доктор медицинских наук, обладатель награды английского биографического общества «Один из лучших ученых 21 века», многие годы проработавший во Франции и в США.

**По вопросу приобретения билетов обращайтесь:**

в кассы Московского международного Дома музыки  
по тел: +7 (495) 730-10-11

**Online бронирование билетов:**

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

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

Тел: +7 (916) 853-88-28

<https://erazballet.timepad.ru/event/380781>



**Организатор:** ERAZ Production/ ИП Амбарцумян С.Р.

26 [www.mmdm.ru](http://www.mmdm.ru)  
СУББОТА 14:00  
СВЕТИАНОВСКИЙ ЗАЛ  
НОЯБРЯ



# С юбилеем

15 октября в Большом театре состоялось представление балета «Золотой век», посвященное народной артистке России **Нине СЕМИЗОРОВОЙ**. В этот день прославленная балерина, а ныне педагог балетной труппы и профессор отметила свой юбилей.



## Валерия КИКТУ,

Композитора, профессора Московской консерватории, председателя правления Русского арфового общества, автора сочинений различных жанров, среди которых балеты, поставленные в разных театрах страны, члена редакционной коллегии журнала «Балет».



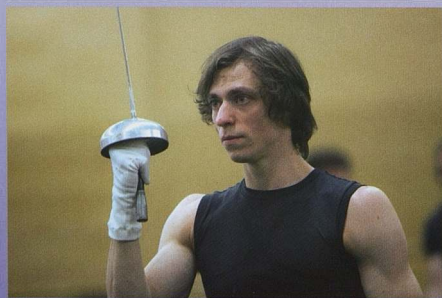
Нина Семизорова.  
«Спящая красавица».  
Фото Дмитрия КУЛИКОВА

# С наградой

За заслуги в развитии отечественной культуры и искусства Указом Президента РФ удостоены почетного звания «Заслуженный артист Российской Федерации» артисты балета Большого театра – прима-балерина **Евгения ОБРАЗЦОВА** и ведущий солист **Денис САВИН**.



Евгения Образцова.  
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Денис Савин.  
Фото Елены ФЕТИСОВОЙ



# New York City Ballet в Париже

В рамках парижского фестиваля «Лето танца» 32 тысячи зрителей смогли увидеть в Театре Шатле выступления прославленной труппы New York City Ballet (NYCB). В 1948 году ее основал великий хореограф XX века Джордж Баланчин.

**П**арижский фестиваль «Лето танца», основанный в 2005 году, каждый свой сезон посвящает одной из крупнейших трупп в мире. На нынешний, 12-й по счету, сезон фестиваль впервые пригласил труппу NYCB. Спустя 8 лет после ее гастролей в Парижской опере теперь она выступила на сцене Театра Шатле. В течение трех недель были показаны 20 балетов, среди них 14 в хореографии Баланчина, в том числе «Аполлон Мусaget» и «Симфония до мажор», поставленные в Париже, соответственно, на музыку Игоря Стравинского и Жоржа Бизе. Гастрольная программа включала знаменитый шедевр Джерома Роббинса West Side Story Suite («Сюита Вестсайдской истории»), две пьесы П. Мартинса The Infernal Machine («Дьявольская машина») и Barber Violin Concerto («Скрипичный концерт Барбера»), а также три балета хореографов нового поколения – Estancia Кристофера Уилдона, Pictures at an Exhibition («Картинки с выставки») Алексея Ратманского и Everywhere We Go («Везде, где мы идем») Джастина Пека. Сейчас 28-летний Пек является резидентом NYCB.

Главная особенность нынешних гастролей труппы в том, что в них участвовали артисты нового поколения, впервые выступившие во Франции. Все 96 молодых и одаренных артистов продемонстрировали свое танцевальное и сценическое мастерство, а главное, совершенное владение балетной лексикой и хореографическим стилем Баланчина. Гастрольные программы шли в сопровождении французского оркестра «Прометей» под управлением американских дирижеров. Благодаря таланту и мастерству музыкантов звучание оркестра было необычайно ярким и красочным, гармоничным и экспрессивным.

Чтобы читатель смог почувствовать атмосферу гастролей, предлагаем краткое описание одной из шести представленных

программ. Показанная 4 июля в День независимости США программа была посвящена национальному празднику и включала произведения всех трех художественных руководителей NYCB – Баланчина, Роббинса и Мартинса.

## Western Symphony

Популярный балет Баланчина, поставленный в 1954 году на музыку Кея Кершеля, отражает увлечение хореографа американской темой. Танцевальный дивертисмент разворачивается на манер шоу в фарвесте. Несмотря на это основу представления составляет классический танец. Баланчин использовал хореографическую лексику балетной классики, искусно сплетая ее с движениями и жестами американского фольклорного танца. Живая, бравурная музыка включает фольклорные американские песни в колоритной оркестровке К. Кершеля. Красочное 25-минутное представление идет на фоне живописного задника с видом городской площади фарвеста. Соответствуя трем частям симфонии Кершеля – Allegro, Adagio, Rondo, балет состоит из трех картин, разных по характеру хореографии и танцевальной лексике, а также по сценическим костюмам и световому оформлению. В каждой картине участвуют бравые ковбои и кокетливые танцовщицы салунов. Наиболее впечатляющая третья часть Rondo – захватывающий фейерверк как фольклорного, так и классического танца.

## Tarantella («Тарантелла»)

Несмотря на итальянское название этой 8-минутной пьесы, музыку для нее написал Луи Моро Готшалк (1829-1869) – американский композитор и пианист, родившийся в Новом Орлеане. В течение короткой жизни он получил большую известность



«Серенада» (хореография Дж.Баланчина).



благодаря яркости таланта и великолепию написанных произведений. Но после смерти композитора его сочинения быстро забыли. Баланчин обожал музыку Готшалка, хотя на его творчество оказали существенное влияние многие композиторы. Про «Тарантеллу» хореограф сказал так: «Эта музыка блистательная, быстрая и радостная. Надеюсь, что и танец такой же, то есть в неаполитанском стиле и наполовину характерный». В 1964 году Баланчин поставил «Тарантеллу» для дуэта виртуозов NYCB. Теперь эту динамичную пьесу искрометно исполнили солисты NYCB – Тайлер Пек и Жоакин Де Луз. Супруги в жизни и партнеры на сцене демонстрировали отточенную технику и танцевальный азарт. Воздушный, пластичный и прыгучий Жоакин летал над сценой, словно комета, пленяя страстью и энергией. Оригинальное жетё по кругу он исполнил превосходно под аплодисменты публики. Тайлер восхищала ювелирной нюансировкой и сверкала в диагоналях со сложными вращениями, требующими идеального баланса. Дивная музыка и чудесный танец захватывали единым эмоциональным порывом и доставляли публике истинное наслаждение. Финал дуэта был фееричный и шел под шквал оваций!

### The Infernal Machin» («Дьявольская машина»)

Мартинс поставил это па де де на музыку The Infernal Machine американского композитора Кристофера Руза. Премьера состоялась в 2002 году в день празднования десятилетия Diamond Project труппы. Семиминутный опус создан для дуэта артистов: они облачены в черные, облегчающие тела комбинезоны, которые подчеркивают остроту и графичность новаторской лексики танца. Тайнственные связки, изумительные поддержки и эффектные позы проистекают пластично и стремительно, под фантастическую музыку. Сложный, абстрактный опус феноменально исполнили миниатюрная Ашлей Ларасей и статный Амар Рамазар, солист NYCB.

### Barber Violin Concerto («Скрипичный концерт Барбера»)

Мартинс поставил этот 25-минутный балет на музыку Концерта для скрипки и оркестра, опус 14 Самюэля Барбера (1941). Премьера постановки состоялась в 1988 году на Американском музыкальном фестивале в Нью-Йорке. Хореограф создал интересное произведение: его исполняют два дуэта артистов, олицетворяющих классический и авангардный танец. Согласно красочной и мелодической музыке, в которой органично сочетаются высокопарный романтизм и тональный модернизм, дуэты артистов, одетых в белые костюмы, вначале исполняют разные па де де, поочередно сверкая контрастной лексикой соответственно классического и авангардного танца. Во второй части балета оба дуэта объединяются в единый квартет и демонстрируют общий танец, в котором изящно переплетаются

движения классики и авангарда, как бы утверждая их общность в искусстве хореографии. Под лирическую музыку третьей части Скрипичного концерта неожиданно предстает новый дуэт: с классической балериной танцует босоногий партнер с обнаженным торсом, покинувший свою авангардную танцовщицу. Несмотря на внешнее несоответствие балерина на пуантах и босоногий партнер, охваченные чувством любви, вдохновенно исполняют дивное па де де, восхищая красотой и экспрессией романтического танца, изящными связками, изысканными поддержками и фигурными вращениями. В четвертой части балета на сцене разворачивается «драматическая» картина. Высокий, элегантный партнер, покинутый балериной, страдает от одиночества, но появляется босоногая танцовщица, тоже покинутая своим партнером. Возмущенная и агрессивная, она пристаёт к одинокому артисту, ту повисая у него на груди или на спине, то вступаясь в его ностальгическое соло. От столь пылкого и назойливого натиска танцовщицы артист вынужден защищаться. Эта картина, наполненная комичной пластикой и забавной акробатикой, вызывает хохот публики в зрительном зале. Представление завершает эффектный трюк: в сложной акробатической связке танцовщица ловко проделывает сальто и падает на пол, при этом артист, стоя над ней, замирает в позе героя-победителя. Балет превосходно исполнили солисты NYCB Меган Ферчайльд, Сара Мернс, Джаред Англе и Аск Ла Кур.

### West Side Story Suite («Сюита Вестсайдской истории»)

В 1957 году на Бродвее состоялась премьера мюзикла West Side Story («Вестсайдская история»), открывшего новую эру в жанре музыкальной комедии. «Вестсайдская история» – гениальное творение Роббинса на музыку Леонарда Бернштейна. В этой постановке хореограф дал новую версию трагической истории Ромео и Джульетты, перенес ее в современный Нью-Йорк. Мюзикл играли два года на Бродвее, потом в турне по США, затем в течение трех лет в Лондоне. «Вестсайдская история» была поставлена во многих театрах мира. В 1961 году появился знаменитый фильм «Вестсайдская история». Он был награжден десятком «Оскаров», в том числе специальный приз за хореографию получил Роббинс. В 1989 году на сцене Императорского театра Нью-Йорка состоялась премьера «Сюиты Вестсайдской истории». Шесть лет спустя эту ретроспективу музыкальной комедии Роббинс ввел в репертуар труппы NYCB.

В парижском Театре Шатле, как только открыли занавес, публика устроила горячие аплодисменты, тем самым выражая свою радость встречи с шедевром Роббинса. В 34-минутной версии мюзикла предстают его главные танцевальные сцены. Представление идет на фоне периодически меняющейся сценографии, воплощающей бедный квартал Нью-Йорка. Танцевальное действие разворачивается в сопровождении оркестра







«Вальпургиева ночь» (хореография Дж.Баланчина).

и только одного приглашенного певца, так как многие исполнители не только замечательно танцуют, но и неплохо поют. Яркая, динамичная версия мюзикла полноценно воспроизводит его танцевальное великолепие и сценическую драматургию – постоянное соперничество и частые драки между двумя группами молодежи, в среде которых рождается любовь Марии и Тони.

Труппа исполняет этот хореографический шедевр с особым блеском и с наслаждением. Эмоции и энергия бушуют и в оркестре, и на сцене. После жестокой драки на ножах и смерти главнейших враждующих групп представление завершает патетическая сцена всеобщего примирения. Герои мюзикла танцуют прекрасное па де де, а все участники представления вместе поют и создают единый ансамбль, прославляя любовь и дружбу. Центральные роли Марии и Тони замечательно исполняют нежная, обаятельная Мими Стекер и красавец-блондин Чейз Финлей, солист NYCB.

### Сенсационный

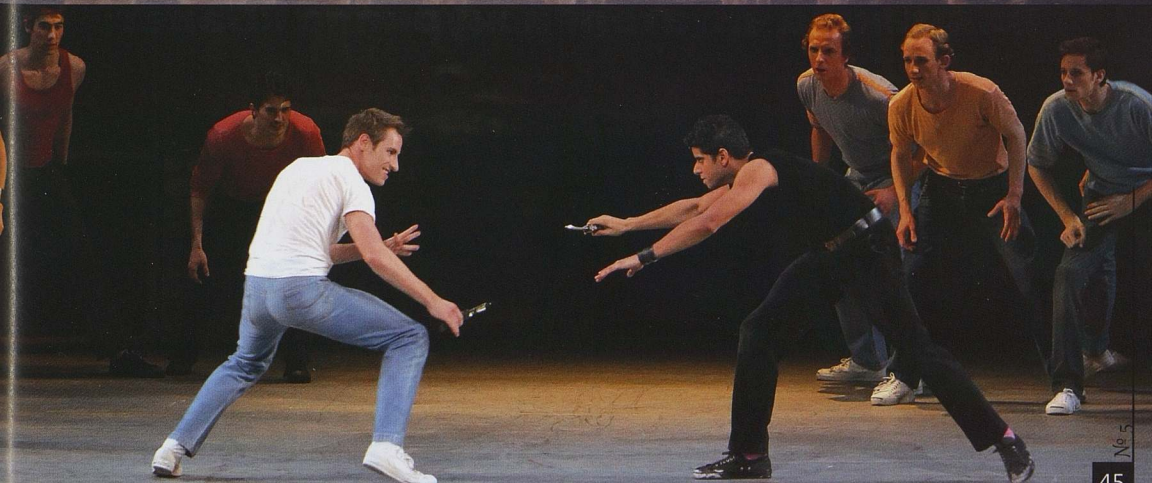
Заключительный вечер гастролей представлял собой хореографию Джорджа Баланчина. Программа включала прекрасные постановки американского балетмейстера, созданные им в разные годы на музыку французских композиторов: «Вальпургиева ночь» Шарля Гуно, «Сонатина» и «Вальс» Мориса Равеля, «Симфония до мажор» Жоржа Бизе. Последний балет – изысканный шедевр великого хореографа – завораживал не только гениальным озарением Баланчина, но и филигранным исполнением участвовавших в представлении 48 артистов. Отточенные линии кордебалета и его идеальная синхронность, виртуозные и элегантные выступления солистов свидетельствовали о неувядающем совершенстве артистов труппы, необычайно органичных, точных и музыкальных в сложной хореографической стилистике Баланчина.

Виктор ИГНАТОВ

Photo by Paul KOLNIK



«Второй фортепианный концерт Чайковского» (хореография Дж.Баланчина).



«Сюита Вестсайдской истории» (хореография Дж.Роббинса).



# БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных  
событиях в хореографии

6 номеров в год



Линия.  
Балет



Студия  
Антре

журнал «Балет»  
в газетном формате  
10 номеров в год

детская версия  
журнала «Балет»  
6 номеров в год

## Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2017 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2017 год»

«Пресса России» (зелёного цвета) на наши издания

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

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

«Линия. Балет»: 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



# Памяти Евгения Фарманянц

Изящная и миниатюрная, как статуэтка, грациозная и обаятельная, сливающаяся с движением, как сам танец, такой запомнилась Евгения Герасимовна на самом первом уроке ее педагогической карьеры.

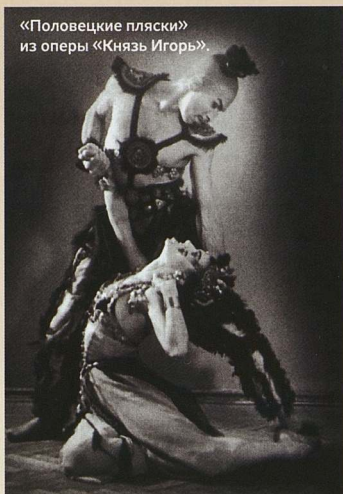
Профессиональные знания, эрудиция, тонкий вкус и преданность профессии – путь к ее ведущему положению в педагогике характерного танца, всеобщему признанию и глубокому уважению. Чуткий и любимый человек. Её не стало...

Скорбим.... и благодарим, что была в нашей жизни.

*Валерия Уральская, одна из многих-многих учениц  
и сотрудники редакции журнала «Балет»*



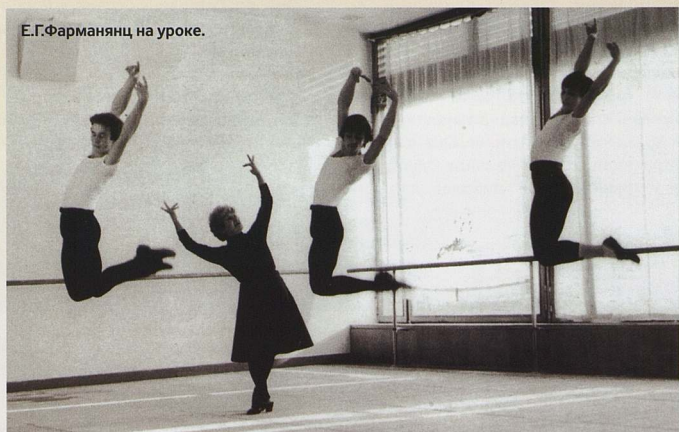
Танец с колокольчиками  
(«Бахчисарайский  
фонтан»).



«Половецкие пляски»  
из оперы «Князь Игорь».



Китайская кукла  
(«Щелкунчик»).



Е.Г.Фарманянц на уроке.



# Фольклор дело тонкое...



Фольклор, фольклорная традиция, народное творчество, традиционное искусство – как во всем этом правильно разобраться и не сделать ни теоретических, ни практических ошибок. Речь пойдет об одном из видов искусств – танце.

**С**ложность заключается в том, что в мировой практике и в России есть разный подход к самому термину «фольк» – в переводе «народный». В мире так называют все уровни проявления народного танца, а собственно алма-матер, основу называют «аутентик». В России сложилось так, что фольклором считают именно этот пласт – аутентичный танец, а танец в любительских и профессиональных коллективах, т.е. сценический – народным.

Аутентичный, локальный, местный танец или часть музыкально-песенного творчества создается самими исполнителями. Имеет импровизационный характер в типичной для данной группы людей, одного локального проживания, черты, вариативность, создающие фольклорную традицию. Она, фольклорная традиция, несколько шире одной аутентики и хранит в себе наиболее устойчивые

черты народного творчества. На ее основе и благодаря ее знанию происходит обработка по законам сцены народного танца, как стилизованного или авторского.

Видимо, не случайно мы пользуемся двумя словосочетаниями: народное творчество и народное искусство.

Вместе это богатство национальной культуры, самобытности народа. И создается это наличием всех пластов хореографии, ее знанию, пропаганде и охране в процессе взаимосвязи и естественного взаимовлияния. Не конфронтация, не споры деятелей науки и культуры, управленцев и носителей, а взаимоподдержка и взаимоуважение должны быть характеристикой этого процесса. Только тогда возможно создание искусства как части генофонда культуры страны. ✧

*Валерия УРАЛЬСКАЯ*



# HARLEQUIN

Мировой лидер – производитель  
сценических покрытий для  
танцев и балета.



## БОГАТЕЙШИЙ ВЫБОР КОЛЛЕКЦИЙ

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

Брошюры и образцы ☎ 00352 46 44 22

Harlequin Europe S.A 29 rue Notre-Dame L-2240 Luxembourg  
T 00 352 46 44 22 F 00 352 46 44 40 – [www.harlequinfloors.com](http://www.harlequinfloors.com)

## HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®



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



**Grishko®**

*Bolshoi*  
*stars* НОВАЯ КОЛЛЕКЦИЯ.  
НОВАЯ ЭРА

**МОСКВА**

- Смоленская площадь, д. 3  
ТДК «Смоленский пассаж», 4 этаж
- 3-й Крутицкий пер., д. 11
- ул. Тверская, д. 12, стр. 7, под. 10

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ**

- ул. Гороховая, д. 30

**grishko.ru**

facebook.com/grishko.rus

