



ноябрь–декабрь
№6 (201) 2016

БАЛЕТ

BALLET

~ Юбилеи ~

~ Премьеры ~

~ Фестивали ~

~ Конкурсы ~

~ Панорама ~

~ Кафедра ~



ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»»

«Душа танца» 2016

«ЗВЕЗДА»

Игорь Цвирко

Ведущий солист балета Большого театра
(Москва)

«ЗВЕЗДА»

Виктор Лебедев

Премьер балета Михайловского театра
(Санкт-Петербург)

«ЗВЕЗДА»

Алексей Любимов

Ведущий солист балета Музыкального
театра имени К.С.Станиславского
и Вл.И. Немировича-Данченко (Москва)

«ЗВЕЗДА»

Ольга Челпанова

Прима-балерина Марийского театра
оперы и балета имени Эрика Сапаева
(Йошкар-Ола)

«ЗВЕЗДА»

Анна Щербакова

ведущая солистка Московского государ-
ственного театра «Русский балет»
(Москва)

«ЗВЕЗДА СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

Александр Могилев

Танцовщик, хореограф
(Москва)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Инна Билаш

Балерина Пермского театра оперы
и балета имени П.И.Чайковского (Пермь)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Юрий Кудрявцев

Солист балета Красноярского театра
оперы и балета (Красноярск)



Специальный приз
«За пропаганду
отечественной
хореографии
за рубежом»

Нина Аловерт

Балетный критик,
фотограф
(США)

«МЭТР ТАНЦА»

Ирина Генслер

Профессор Академии Русского балета
имени А.Я.Вагановой
(Санкт-Петербург)

«УЧИТЕЛЬ»

Жанна Богородицкая

Педагог-репетитор театра
«Кремлёвский балет»
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Олия Галеевна Вильданова

Директор Башкирского
хореографического колледжа
имени Рудольфа Нуреева
(Уфа)

«Рыцарь танца»

Мориhiro Ивата

Художественный руководитель
балета Бурятского театра
оперы и балета
(Улан-Удэ)

«РЫЦАРЬ НАРОДНОГО ТАНЦА»

Петр Надбитов

Художественный руководитель
калмыцкого театра
танца «Ойраты»
(Элиста)

«ПРЕСС-ЛИДЕР»

Ольга Розанова

Балетный критик
(Санкт-Петербург)

«ПРЕСС-ЛИДЕР»

Катерина Новикова

Руководитель пресс-службы
Большого театра

Уважаемый читатель!



Если вы заметили, на прошлом номере журнала стояла знаковая цифра - №200.

Таким образом, свое 35-летие журнал завершает, печатая этот номер 201-м, то есть открывая счет третьей сотне выпусков журнала, надеясь на его долгую жизнь как летописца отечественного балета.

Этот год был богат юбилейными датами. Мы отметили даты Ольги Лепешинской, Софьи Головкиной. Этот номер журнала мы посвящаем юбилеям.

Прежде всего поздравляем с юбилеем Михаила Лавровского и с наступающим в самые первые числа 2017 года (когда журнал уже выйдет из печати) нашего великого современника - Юрия Григоровича.

На страницах этого номера вы сможете прочесть статьи о многих наших соотечественниках: Леоне Баксте, Ольге Лепешинской, Наталье Бессмертной, Марисе Лиепе, авторские материалы Николая Эльяша, Бориса Львова-Анохина.

Мы хотим отдать долг тем, кто так много значил для развития нашего искусства. Мы хотим, чтобы о них помнили те, кто их знал, и знали те, кто родился позже.

Ведь память о делах ушедшего поколения говорит о культуре общества, а знание их творчества есть история культуры народа. Мы гордимся теми, кто внес весомый вклад в историю нашего отечественного и мирового искусства, и считаем своим долгом рассказать об этом новому поколению.

Завершился год нашего юбилея - наступает новый 2017 год.

Мы хотим поблагодарить всех, кто был с нами в этом году, кто читал, писал, помогал редакции в ее работе. И надеемся на новые встречи.

С Новым 2017 годом, дорогие наши друзья!

Валерия УРАЛЬСКАЯ





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№6 (201)
ноябрь-декабрь 2016
выходит шесть раз в год

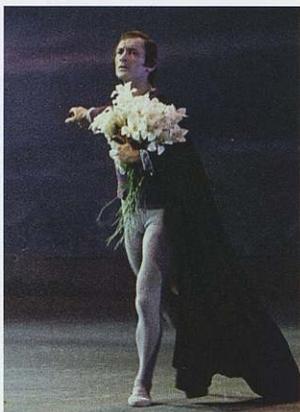
БАЛЕТ BALLET

ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА «ДУША ТАНЦА» – 2016

4. ЖУРНАЛУ 35!

ЮБИЛЕИ

6. **В.Модестов.**
Балетный театр **Юрия Григоровича**
10. **В.Уральская.** И лирика, и героизм
(**Михаил Лавровский**)



14. **В.Котыхов.**
Лев, покоровший
Париж (**Лев Бакст**)



18. **В.Котыхов.**
Все цвета радуги
(**Ольга
Лепешинская**)



22. **В.Майнице.**
С солнцем в крови
(**Марис Лиена**)



Главный редактор
В.И.УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:

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

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

Творческий совет:

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

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

Иностранная коллегия:

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

Советники

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

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>

24. **В.Вульф.**
Кто видел, не забудет
(Наталья Бессмертнова)



28. **Н.Эльяш.**
Нет лучшей школы,
чем школа Петипа

32. **В.Котыхов.**
Мастер тонкого письма
(Борис Львов-Анохин)

ПРЕМЬЕРЫ

34. **О.Розанова.**
Сказка в век Интернета

ФЕСТИВАЛИ

36. **Е.Таранда.** Свобода в простоте

ПАНОРАМА

38. **Н.Колесова.** Битва стилей



КАФЕДРА

40. **Т.Мацаренко.**
Имидж педагога-хореографа как становление профессионального мастерства

ПАНОРАМА

43. Еще пять лет вместе
(Иван Васильев)



44. В честь
Фёдора Лопухова

45. К юбилею – «Каменный цветок»

46. КОНКУРСЫ



На первой странице обложки:

Лев Бакст. Эскиз костюма к балету на музыку Клода Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» (1912).

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 Министерстве печати и информации РФ.

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

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

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

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

Любое воспроизведение оригиналов или их фрагментов на любом языке возможно только с письменного разрешения АНО «Балет».

Выпуск издания осуществляется при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Департамента культуры города Москвы, Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям.

Отпечатано в типографии:

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

Номер заказа 26020

Тираж 2500 экз.

Мнение редакции не обязательно совпадает с мнением авторов.

Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере.

Журналу 35!

28 декабря 1981 года в свет вышел его первый номер. Нынешний номер журнала – 201-й – первый в новом сотенном исчислении. И мы решили сами себя поздравить! Все сотрудники, члены редколлегии и творческого совета с гордостью трудятся, чтобы читатели могли держать в руках, смотреть в Интернете страницы журнала. С круглой вас всех датой и первым номером.



В первом номере журнала (1981 год) были опубликованы пожелания членов редакционной коллегии, ведущих мастеров отечественного балета. Предлагаем читателям фрагменты тех давних высказываний, которые, на наш взгляд, актуальны и сегодня.

Юрий ГРИГОРОВИЧ: «Мы надеемся, что на страницах журнала увидим широкую картину творческой жизни разных балетных коллективов, и в первую очередь в нашей стране. Здесь найдет место обмен творческим опытом и получат отражение процессы воспитания и обучения творческой смены – артистов, педагогов, балетмейстеров. О том, что балет – искусство молодых, знают все. Но не менее известно и то, что молодость – состояние переходящее, и в том, что именно придет ей на смену, будет зависеть во многом от того, как пишут о молодежи. И это – наша серьезная задача».

Владимир ВАСИЛЬЕВ: «Почему-то многим кажется, что артисты балета неразговорчивы. Но попробуйте в тесной компании затронуть струны их мира, и вы на себе почувствуете, как остро, иногда болезненно, реагируют они на происходящее в

искусстве, которому себя посвятили. Как будто всё невысказанное ими со сцены внезапно вырвалось и затопило пространство вокруг вас. Редко кто говорит так страстно, по-детски увлеченно среди друзей, как артисты молчаливого жанра.

Пишут ли они? А если пишут, то как? Мне бы хотелось на-деяться, что их страсть словесная ярким отпечатком ляжет на страницы нашего долгожданного журнала».

Олег ВИНОГРАДОВ: «Чего я жду от нового журнала? Как практик – прежде всего реальной помощи в деле, которым я занимаюсь. Я надеюсь, что журнал интенсифицирует столь необходимую деятельность по выявлению достоинств и, главное, недостатков в нашей работе».

Вячеслав ГОРДЕЕВ: «...и пусть наш журнал станет добрым наставником юных, пусть внимательнее вглядывается в их творчество, не проходит мимо их дебютов, больше рассказывает о начинающих на своих страницах. Хочется, чтобы журнал знакомил нас и с первыми работами молодых хореографов, даже (если это, конечно, интересно) с учебными пробами. Верю, что журнал поможет театрам и школам лучше узнать друг друга».

Галина УЛАНОВА: «...думаю, очень нужен журналу критик – заинтересованный, смелый, непредвзятый. Быть может, не только тот критик, который годами планомерно воздает хвалу одним и тем же, пусть даже заслуженным именам. А тот «новый» критик, кто сразу свежо и страстно подметит рождение нового таланта, поддержит его, пусть не безоговорочно, и даст напутствие. Как хочется, чтобы страницы журнала поведали о формировании молодой личности в балете, повторы – Личности».

Игорь МОИСЕЕВ: «Я надеюсь, что наш журнал сумеет стать не только зеркалом советской хореографии, но и ее компасом».

Софья ГОЛОВКИНА: «Я надеюсь, что на страницах журнала найдут свое место статьи, где проблемы хореографического искусства будут рассматриваться в синтезе всех составляющих его частей. Нужду в такого рода теоретических исследованиях мы ощущаем постоянно».

Ростислав ЗАХАРОВ: «...обычно в оценке спектаклей на страницах печати принимают участие критики-профессионалы или участники творческого процесса. Мне же хочется пожелать, чтобы в журнале выступали и зрители, то есть те, для кого и создается каждое произведение искусства. А от критики мы ждем профессионального, научного подхода к каждому новому произведению, каждому исполнителю новой партии. Кто как не опытный, объективный критик может способствовать творческому росту молодого артиста, правильно оценить его удачи и недостатки?!»

Константин СЕРГЕЕВ: «...отдельной темой разговора, мне думается, должно стать классическое наследие и формы его сохранения. Причем здесь следует серьезно поговорить о постановках образцов наследия в периферийных театрах, часто не удовлетворяющих ни по качеству исполнения, ни по решению и редакциям.

Ждет своего обсуждения и такая важная проблема, как состояние актерского мастерства в современных и классических спектаклях.

Эти и другие проблемы нашего балетного театра, которых накопилось немало, существуют не сами по себе, а в связи с главными: театр творит во имя зрителя».

Андрей ЭШПАЙ: «Мне думается, что наш новый солидный журнал предоставит место для творческих полемических дискуссий и серьезных теоретических рассуждений, кратких репортажных зарисовок и развернутых аналитических статей, ибо актуальность нашего искусства рождена самой жизнью».

Петр Гусев: «...чистоты и нежности не хватает в нашем беспокойном и сложном мире. Необходимо сохранить высокий гуманизм балета как искусства надежды, веры, правды, красоты. Содержательность, выразительность и красота – вот три кита искусства танца. Содержательность будит мысль. Выразительность волнует. А красота покоряет. Такова природа нашего искусства, и именно в ней кроются основы непреходящей славы отечественной хореографии».

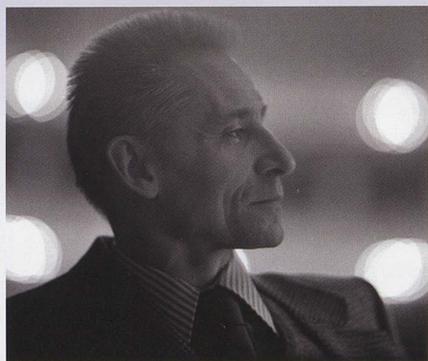
На недавно состоявшейся редакционной коллегии свои поздравления и пожелания творческих успехов журналу «БАЛЕТ» высказали нынешние члены редакционной коллегии и творческого совета:

Борис Акимов
Вячеслав Гордеев
Юрий Бурлака
Сергей Филин
Наталья Касаткина
Владимир Василёв
Валерий Модестов
Сергей Усанов
Валерий Кикта
Николай Гришко
Гюзель Апапаева
Наталья Мохина
Алла Михалёва
Валерия Уральская
(главный редактор)

Юрий Григорович
Михаил Лавровский
Марина Леонова
Аркадий Соколов-Каминский
Виктор Ванслов
Елена Федоренко
Марина Куклина
Сергей Бобров
Сергей Эйфман
Андрей Петров
Николай Цискаридзе
Андрис Лиена
Владимир Котыхов
(заместитель главного редактора)

*С круглой вас всех датой
и первым номером!*

Балетный театр ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА



Юрий Николаевич Григорович.

Настоящие шедевры искусства рождаются редко, но именно они подводят итоги трудных многолетних поисков, в них раскрывается сила отдельных исполнителей и всего коллектива. Быть может, как никому мне близок и радостен... успех Юрия Григоровича, художника, уверенно утверждающего реформу, в борьбе за которую столько было перенесено и выстрадано.

Касьян Голейзовский

Когда думаешь о Юрии Николаевиче Григоровиче, выдающемся хореографе нашего времени, который в будущем году отметит сразу два юбилея – 90 лет со дня рождения и 60 лет триумфального восхождения на балетный Олимп, то на память сразу приходят слова из французского эпиграфа к первой главе «Египетских ночей» Пушкина: «На, c'est un bien grand talent» («О, это большой талант»).

Имя Юрия Григоровича уважаемо и авторитетно в балетном мире, оно не требует добавления многочисленных званий, наград и премий, которых он по праву удостоен, ибо давно стало своеобразным символом хореографического искусства. Восторженные и благодарные зрители стоя долгими аплодисментами сопровождают каждый его спектакль.

О Григоровиче и его творчестве написаны горы восторженных статей у нас в стране и за рубежом, есть и ругательные, но это больше от зависти или желания «прославиться» – кто знал бы имя Герострата, если бы он не сжег храм Артемиды?..

«Удача – дама капризная, она любит дерзких и мужественных» – эти слова великого Лафонтена как нельзя лучше характеризуют жизнь и творчество мэтра российского балета, который на десятилетия опередил время и в значительной степени повлиял на развитие мирового хореографического искусства.

Вспомним теперь уже ставшие классикой постановки балетов «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Щелкунчик», «Спартак», «Иван Грозный», «Ромео и Джульетта», «Золотой век», в

Сцена из балета «Спартак».



которых хореограф проявил себя непревзойденным мастером композиционно выстроенного спектакля с единой стилистикой всех компонентов музыкально-хореографического действия, названного искусствоведами в его честь «Большим балетом Юрия Григоровича». Они по сей день ставятся и смотрятся без скидок на время.

О двух первых, ставших определяющими в творческой судьбе Грига, так хореографа между собой величает балетный люд, стоит сказать особо. Это «Каменный цветок» Сергея Прокофьева (1957) и «Легенда о любви» Арифа Меликова (1961).

В «Каменном цветке» тридцатилетний Григорович сумел соединить зашельмованный нашей критикой драмбалет, который отлично прижился на Западе, и балетный симфонизм, что стало поворотным пунктом в развитии отечественного хореографического искусства второй половины XX века. Кроме того, во время этой работы родился уникальный творческий дуэт балетмейстера Юрия Григоровича и художника Симона Вирсаладзе (1908-1989). Ему суждено было в корне изменить эстетику балета Большого театра.

«Легенду о любви» Григорович поставил менее чем за два месяца. Симон Вирсаладзе нашел изумительное по красоте и образной выразительности цветное и пластическое решение спектакля.

Оба спектакля были для того времени столь новаторскими, столь революционными, что сразу стали художественной сенсацией, своеобразным манифестом новой хореографической эстетики, в основе которой единство сюжетно-драматического развития и симфонического танца.

«Бывают роли, где нравятся отдельные эпизоды. Здесь, в «Легенде о любви», мне нравится каждый момент сценической жизни Мехменэ, — утверждала первая исполнительница этой роли в Большом театре Майя Плисецкая. — Самые позы, самые движения, их великолепно найденная, подчиненная логике образа последовательность так выразительны, что их надо только безукоризненно точно выполнить... Такова вообще хореография этого спектакля, созданная Юрием Григоровичем. Такова его изысканная пластика, вызывающая аналогию с персидскими миниатюрами».

Этими балетами Григорович убедительно доказал, а последующими подтвердил, что хореографическому искусству доступно многое: темы философско-этического содержания, глубокий психологизм характеров, художественная страстность, тончайший лиризм, огромный эмоциональный заряд, который передается залу и держит внимание зрителей до последнего закрытия занавеса.

В его хореографических образах, по мнению Дмитрия Шостаковича, живет настоящая поэзия.

Григорович обладает редкостным драматургическим мышлением, что позволяет ему видеть задуманный спектакль во всех деталях задолго до начала работы над ним. Вероятно, поэтому он не знает равных себе в постановке развернутых сюжетных балетов, в которых раскрываются сила и возможности как отдельных исполнителей, так и всего коллектива в целом. Он первым превратил кордебалет в полноценный художественный образ спектакля, раскрывающий эмоциональный мир человеческих отношений, а мужской танец поставил вровень с балеринским.

В то время как в зарубежном, а с недавних пор и в нашем хореографическом искусстве преобладают одноактные балеты и малые формы, что определяется причинами не только творческими, но и экономическими, Григорович был и остается, по



Анна Никулина — Джульетта
и Александр Волчков —
Ромео. «Ромео и Джульетта».

Фото Дмитрия КУЛИКОВА

мнению академика Виктора Ванслова, мастером большого, масштабного, драматически цельного и концептуально выстроенного балетного спектакля.

В одном из интервью я спросил Юрия Николаевича, каким видится ему идеальный балетный спектакль? Подумав, он ответил: «Композиционно целостным и стилистически единым. Я убежден, что хореография — это прежде всего искусство композиции, и поэтому балетмейстер не изобретатель отдельных слов, а сочинитель танцевальных фраз, танцевальных монологов, диалогов, групп и хоров и балета как единого содержательного сочинения, где есть место реальности и грёзам, сомнениям и свершениям, противоборству добра и зла, властной силы и свободной души».

Это свое художественное кредо Григорович подтверждает постановками спектаклей на протяжении всей творческой жизни. Этими же принципами он руководствуется и при обновлении ставших классикой балетов Мариуса Петипа, Льва Иванова, Александра Горского («Спящая красавица» и «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Раймонда» А. Глазунова, «Жизель» и «Корсар» А. Адана, «Баядерка» и «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, «Коппелия» Л. Делиба), проявляя неизменный вкус, деликатность, ощущение времени и стиля, умело и органично вплетая собственные хореографические находки в ткань старого спектакля. Редкостная, согласится, культура воссоздания классики, которая по плечу лишь большому Художнику.

Владимир Васильев – Спартак.



Фото Елены ФЕТИСОВОЙ

По мнению Рудольфа Нуреева, только Григорович обладает той эмоцией, тем накалом страстей, которые создают гениальное прочтение текстов русской балетной классики.

Юрий Григорович убежден, что балет – искусство молодых. Собственно это и стало одной из главных причин его ухода из Большого театра, которому он отдал 30 лет творческой жизни.

С тех пор многое изменилось. Страсти улеглись. Он вернулся в родной театр и по-прежнему ставит в нем и по всему миру свои спектакли, руководит созданным им в 1996 году Краснодарским театром балета, в котором идут только его постановки.

Григорович – член Венского музыкального общества, почетный президент Комитета танца Международного института театра при ЮНЕСКО, президент Международного союза деятелей хореографии и фонда «Русский балет». С 1992 года он возглавляет программу «Benois de la Danse». Григорович является бессменным председателем жюри Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве и многих других международных и балетных конкурсов как у нас в стране, так и за рубежом.

Но наш рассказ о Великом Григе не будет, на мой взгляд, полным без живого участия в нем самого юбиляра. Поэтому хочу закончить его фрагментами наших бесед в разные годы. Суждения Мэтра по проблемам балетного искусства не потеряли своей актуальности, они и сегодня звучат точно, свежо и остроумно.

Валерий Модестов: В российской и зарубежной прессе периодически пишут о том, как безнадежно отстал наш балет от западного. Неужели это так?

Юрий Григорович: Сообщения о безнадежном отставании нашего балета, я думаю, сильно преувеличены. Конечно, десятилетия запретов и партийной цензуры не могли пройти бесследно, но жизнь продолжается, то, чем сегодня по праву гордится Запад, начиналось у нас, в России. Федор Лопухов, Касьян Голейзовский и Леонид Якобсон, которые всегда шли «против течения», первыми наметили пути развития современного балетного искусства, обогатив его хореографическую палитру новыми выразительными средствами. Западные хореографы внимательно следили за всем, что происходило у нас, и перенимали всё лучшее, дополняя увиденное результатами собственных поисков и экспериментов. Нам же приходилось творить в условиях бесчисленных табу: то «тема не та», то «музыка лишена оптимизма», то «танец слишком эротичен», то... Вагановская школа танца – основа подготовки наших артистов балета – дает возможность танцовщику одинаково успешно осваивать классику, модерн, народный танец, так что тут я никакого отставания не вижу. Что касается постановок, то наши молодые балетмейстеры не стоят на месте и успешно используют возможности путешествовать по миру. Каких только балетных спектаклей сегодня ни увидишь: и пластические, и драматические, и эротические, и полифонические, и мистические... А пока мы увлекаемся всеми этими изысками, уставший от них западный зритель предпочитает смотреть сюжетные костюмированные спектакли. Со временем, я думаю, всё выровняется и встанет на свои места.

В.М.: Искусство балета прекрасно, но жестоко к своим жрецам – исполнителям, их артистический век слишком короткий. Отчего, на Ваш взгляд, зависит творческая судьба артиста балета?

Ю.Г.: От многого, хотя всё очень индивидуально. Одни заявляют о себе уже на выпускных показах, другие раскрываются позже, их надо «рассмотреть». Но есть качества, необходимые любому артисту балета на протяжении всей его творческой жизни. Это – талант, школа, трудолюбие, целеустремленность, характер, «голова на плечах», здоровые амбиции, кураж и, конечно, его величество Случай. Балетные спектакли требуют от исполнителей виртуозной техники, душевной и эмоциональной самоотдачи, физической выносливости.

В.М.: Вы ставили спектакли во многих странах, работали в лучших театрах мира с лучшими балетными коллективами. С кем легче работать – с нашими артистами или зарубежными?

Ю.Г.: Балет – искусство синтетическое. Одним из первых это

Сцена из балета «Золотой век».

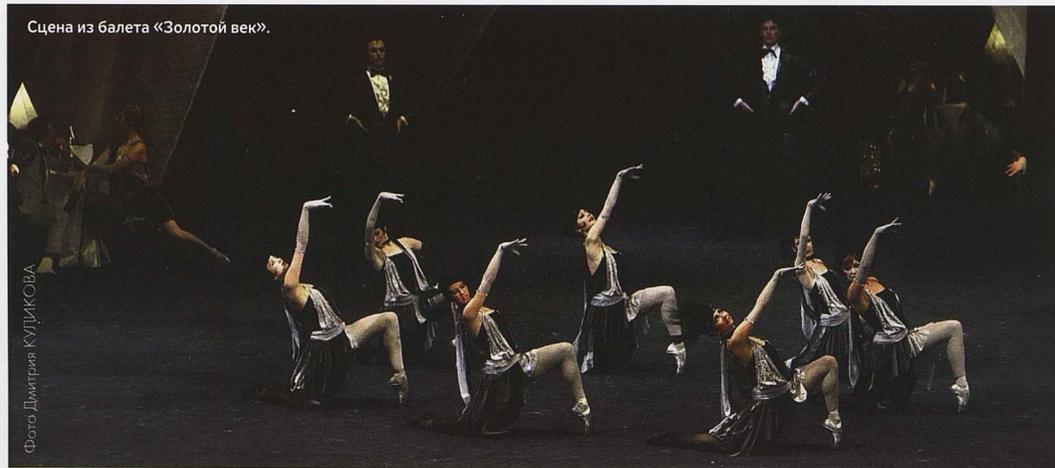
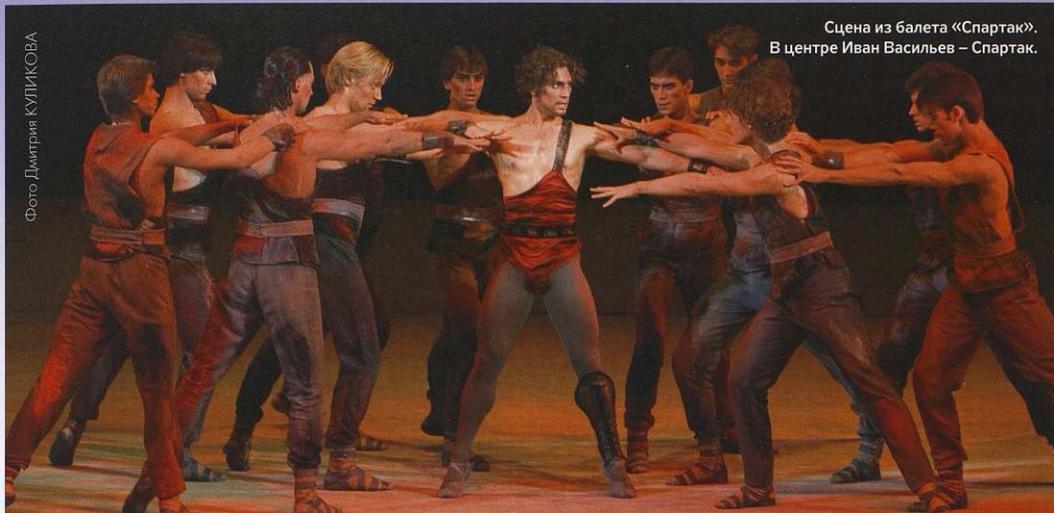


Фото Дмитрия КУЛИКОВА



Сцена из балета «Спартак».
В центре Иван Васильев – Спартак.

доказал Сергей Дягилев, умевший собирать коллектив единомышленников. Так появились его «Русские сезоны», которые прославили русский балет. Нечто подобное, с поправкой на время и условия, было у нас в 60-70-е годы в Большом театре. Мне, например, очень недостает сегодня такого художника, каким был Симон Вирсаладзе. Мы проработали с ним не одно десятилетие и понимали друг друга с полуслова. Искусство Вирсаладзе – это искусство не одного дня, в нем нет ничего от преходящей моды, случайного соблазна, погони за дурно понимаемым прогрессом. Он творчески в театральной реальности доказал, что существует феномен балетного театра XX века, имеющий определенные границы и свойства. Западные балетные коллективы отличаются от наших только одним: их труппы формируются из артистов различных танцевальных школ, как говорится, с борю по сосенке, а у нас этого разнообразия практически нет. Сегодня одним из наиболее интересных балетных театров Европы является, на мой взгляд, парижская «Гранд-Опера», где органично переплетаются достижения в классике и новации современных хореографов, где прекрасная балетная школа.

В.М.: Сегодня в мире много молодых амбициозных хореографов, которые заявляют о себе как о реформаторах нового поколения, строя свои «опыты» на полном отрицании всего предыдущего. Как Вы относитесь к этому явлению наших дней?

Ю.Г.: Спокойно. Во все времена молодежь низвергала бывших кумиров. Поиск нового необходим. На этой «ярмарке амбиций и тщеславия» появляются порой настоящие жемчужины, их успех требует внимания и поддержки. Благодаря конкурсам я много смотрю работ хореографов различных эстетических воззрений и стилей. Среди них есть очень талантливые. Международное жюри приза «Benois de la Danse», Московского, Варненского и других балетных конкурсов особыми наградами отмечают такие достижения. Однако хореографы – «товар» штучный. Сегодня редкий артист балета при достижении критического возраста не заявляет о себе как о реформаторе балетного искусства, забывая о простой вещи: как не всякая рыба может стать ихтиологом, так не каждый артист балета, пусть даже самый блистательный, может стать балетмейстером. Это совсем другая профессия.

В.М.: Юрий Николаевич, в балетном мире появилась мода на воссоздание по архивным записям старых балетов. Как Вы относитесь к подобным экспериментам?

Ю.Г.: Я не уверен, что это возможно в принципе. Но даже если бы такое чудо произошло, то оно имело бы сугубо научный

интерес. Я сомневаюсь, что зрителям было бы интересно смотреть балеты позапрошлого века такими, какими они шли когда-то. С тех пор изменилось слишком многое, прежде всего сам балет и его зрители. Читая сегодня литературные произведения прошлого, мы испытываем вполне естественные затруднения. Нам требуются комментарии. В балете всё то же самое. Поэтому и делаются редакции классического наследия, чтобы оставить всё, выдержавшее испытание временем, и продемонстрировать в рамках предложенной темы и общей стилистики современные достижения балетного искусства.

В.М.: Вы возглавляете жюри ряда престижных международных балетных конкурсов. Каково Ваше мнение о конкурсном движении?

Ю.Г.: Балетный конкурс – это не только соревнование, но и смотр талантов как молодых исполнителей, так и хореографов. Это тот самый его величество Случай, когда можно продемонстрировать зрителям, авторитетному международному жюри, критике, балетным менеджерам свои возможности, даже если ты не занимаешь пока ведущего положения в своем коллективе. Известно немало случаев, когда именно конкурс определял дальнейший творческий путь того или иного его лауреата или дипломанта. Конкурсы выявляют тенденции развития мирового исполнительского искусства, указывают на успехи и недостатки школы, оценивают работу педагогов. Кроме того, конкурс – это прекрасное место установления творческих и дружеских связей балетной молодежи разных стран. Одновременно конкурс это тяжелое испытание на выносливость, характер, умение собраться, что так важно в работе любого артиста. Успех окрыляет личность, а неудачи закаляют.

Большой театр отмечает юбилей своего именитого хореографа своеобразным фестивалем его спектаклей, на которых выросло поколения замечательных танцовщиков, состоялись творческие открытия и судьбы отдельных исполнителей, ставших звездами мирового балета.

Журнал «Балет», членом редколлегии которого является Юрий Григорович, сердечно поздравляет юбиляра со знаменательными датами.

Здоровья Вам, дорогой Юрий Николаевич, интересных встреч, талантливых исполнителей и учеников, новых свершений на благо балетного театра.

Валерий МОДЕСТОВ

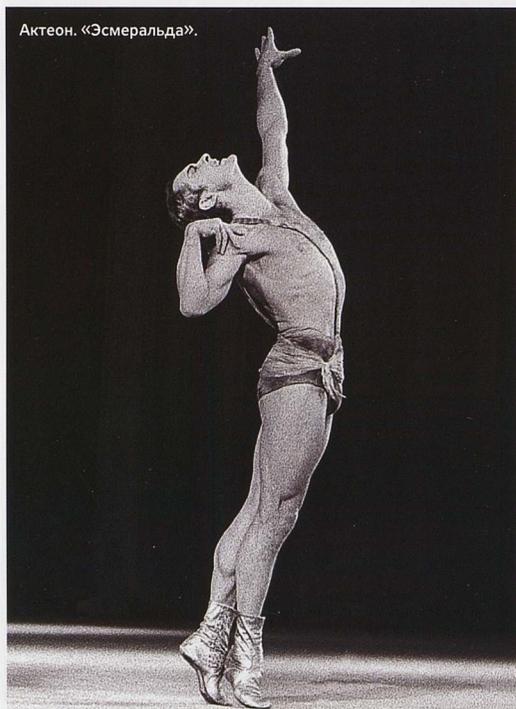
И лирика, и героизм

«Я очень люблю жизнь» – сказал мне когда-то Михаил Лавровский. Можно сказать, что этим чувством были наполнены сполна все созданные им образы, будь то актерские работы в спектаклях Большого театра или его авторских балетах.

Когда я пытаюсь определить особые черты его творчества, то мне представляется, что более точно будет «лирика в героике и героика в лирике».

Уже в своей первой ведущей роли Альберта в «Жизели» юный Лавровский отличался мужественностью танца при всех порывах молодых чувств и лирическом характере образа. Этот спектакль сопровождал артиста всю жизнь, и от возраста менялся характер его героя. От непосредственно увлеченного юноши, через игру повзрослевшего и знающего искусство обольщения представителя знати, до трогательно влюбившегося зрелого мужчины. Но всегда и лирические сцены первого акта, и трагического осознания потери второго, так называемого белого акта, носили характер поведения мужчины. И в романтике, и в трагедии Лавровского всегда отличало именно это прежде всего читаемое состояние мужского проявления. Сам же танец, не знавший трудности, позволял свободно ощущать себя в любой хореографии, будь то балеты классического репертуара или работы хореографов середины XX века.

Первые годы его жизни наставником был его отец Леонид



Актеон. «Эсмеральда».



Михаил Лавровский.

Михайлович Лавровский. Уроки Вацлава в «Бахчисарайском фонтане», Ромео в «Ромео и Джульетте» не прошли даром.

Приготовленный с одним из самых ярких представителей мужского танца, педагогом Алексеем Ермолаевым, Базиль в балете «Дон Кихот» принес Лавровскому эпитет «супермена» во время гастролей за рубежом.

Естественно, что расцвет творчества Михаила Лавровского приходится на время создания репертуара Юрия Николаевича Григоровича. Это время, когда на сцене Большого театра утвердил себя мужской танец. Хореография, давшая театру целую плеяду ярких танцовщиков – Владимир Васильев, Юрий Владимиров, Марис Лиена, Александр Богатырев, Вячеслав Гордеев, Борис Акимов и, конечно, Михаил Лавровский.

Разнообразные по темпераменту и манере исполнения, они не знали никаких проблем в школе и технике танца. Это оставалось за обсуждением, как само собой разумеющееся в профессии. Потому каждый находил свое место в новых балетах, позволяя хореографу создавать партии, опираясь на индивидуальность актера, при этом оставляя возможности проявления своей самовитости.

Пример тому балет «Спартак» и его герои. Не случайно при присуждении Государственной премии за этот спектакль в списке награжденных были два Спартак: Васильев и Лавровский.

Героический образ Спартак в исполнении Михаила Лавровского убедителен именно своей многогранностью: смелый, решительный воин, уверенный вожак спартанцев, верный друг, страдающий человек, нежный любящий муж. И на все эти черты актер находил сценически яркие краски. Мужское обаяние, темпераментный танец, самоотдача на каждом спектакле вызвали ответную реакцию зрителей.

Особое место в творческих откровениях артиста представляет образ царя Ивана в балете Юрия Григоровича «Иван Грозный». Когда-то в журнале была напечатана моя статья «Портрет в одной роли». Действительно этот противоречивый образ потребовал от артиста концентрации всего своего опыта.

Положительное обаяние Михаила Лавровского позволило показать историческую значимость и масштабность личности Грозного, вынужденного принимать жесткие решения во имя блага страны. Достаточно вспомнить исполнение артистом сцены молитвы или прощания с Анастасией. И здесь, несмотря на весь драматический накал образа, лирическая линия, овеянная жизнелюбием самого артиста-человека, сказалась в полной мере.

Вероятно, сейчас самое время написать о партнершах Лавровского.

С юности его дуэт Наталией Бессмертной один из ярких и тонких в биографии артиста.

Встреча с мастерством Раисы Стручковой предопределила огромный успех в балете «Дон Кихот». Не случайно в спектакле-бенефисе Марины Кондратьевой «Ромео и Джульетта» ее

Ромео был Михаил Лавровский. Каждая балерина вносила особые черты в его дуэтный танец. Чуткий партнер, Лавровский откликался на каждый жест импровизации игры данного спектакля у своих партнерш, а встреч таких было немало.

Отдельную страницу творчества Лавровского составляют его авторские балеты. Хореограф Лавровский не получил благоприятных условий для звучания. В его спектаклях всегда жил актер Лавровский. И в лучших из них он исполнял ведущие партии.

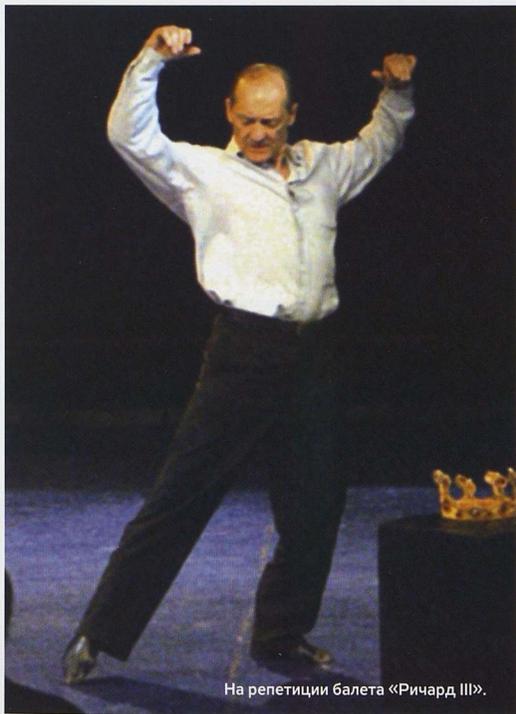
Фильм-балет «Мцыри» был близок его индивидуальности и поиску новых приемов. Достаточно вспомнить технические приемы кино выполненные зависающие в воздухе прыжки-полеты.

В Тбилиском театре оперы и балета Лавровский создал один из своих лучших балетов – «Порги и Бесс». Роль Порги была сочинена для самого автора. В спектакле было много актерских удач, но присутствие на сцене самого Лавровского определило огромный успех спектакля. К сожалению, он не сохранился в репертуаре. Образ Калеки Порги, которого любовь подняла на ноги, – поэтический ход хореографа, который восходит к приему Ролана Пети в балете «Собор Парижской Богоматери», когда в дуэте с Эсмеральдой Квазимодо забывает о своем горбе и выпрямляется.

Еще один яркий спектакль Михаила Лавровского также связан с его актерским успехом и успехом исполнителей роли Вацлава Нижинского. В балете «Нижинский» сам Лавровский предстал в роли Сергея Дягилева, и большой удачей в создании образа Нижинского было выступление Дмитрия Гуданова.

Сам большой актер, Лавровский закладывал в хореографию своих спектаклей глубокие возможности для раскрытия образов действующих лиц, потому, как правило, успех ждал индивидуально одаренных артистов.

Так было и в балете «Казанова», долгое время шедшем на сцене Большого театра. Отсюда логические возможности еще одного направления в жизненном пути Лавровского – его педагогической деятельности.

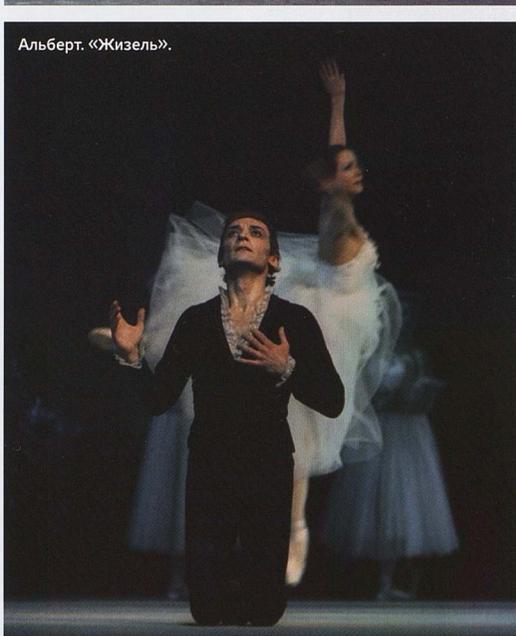


На репетиции балета «Ричард III».

С Людмилой Семеняка. «Щелкунчик».



Альберт. «Жизель».



Михаил Леонидович Лавровский – профессор ГИТИС, художественный руководитель МГАХ и, конечно, балетмейстер-репетитор, педагог, передающий свой актерский опыт молодым артистам в своем родном Большом театре.

Говорят, талантливый человек талантлив во всем.

Михаил владеет рисунком, удивительно динамичным и по экспрессии выражающим его жизнелюбие. Михаил пишет рассказы, сценарии, у него много интересных и пока не осуществленных замыслов.

И еще одно качество Михаила Лавровского хотелось бы упомянуть – это человеческая порядочность (его всегда называли «хороший парень» – с таким реноме трудно жить). Он умеет дружить, ответственный и скромный, уважающий старших – он так воспитан его матерью и другом Еленой Георгиевной Чикваидзе.

Валерия Уральская
Фото Дмитрия КУЛИКОВА



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОСКОНЦЕРТ



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС
АРТИСТОВ БАЛЕТА
И ХОРЕОГРАФОВ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР | МОСКВА
ИЮНЬ 2017

moscowballetcompetition.com

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

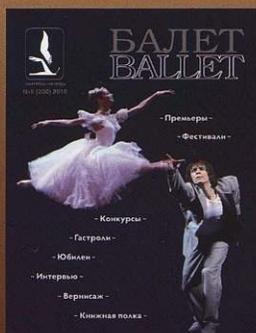
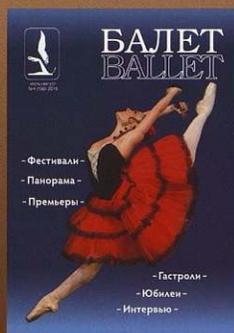
Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



*Линия.
Балет*

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



*Студия
Антре*

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 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



Лев Бакст.
Автопортрет (1906).

ЛЕВ, покоривший Париж

Как-то в пору юности на вопрос: «Кем вы желали бы быть?», Лев Бакст (1866-1924), тогда еще Лев Розенберг, ответил: «Я желал бы быть самым знаменитым художником в мире». Друзей Лёвушки, не очень веривших в его художественную избранность, этот ответ рассмешил, и они долго с улыбкой вспоминали его слова «самый знаменитый».

И всё-таки знаменитым он стал. Добродушный, трогательный, наивный Лёвушка Розенберг, родившийся в глухой провинции, в Гродно, в традиционной еврейской семье, очень далекой от каких-либо искусств и художеств, без боя, чуть ли не с первой попытки захватил столицу мира – Париж. Сначала парижан покорила оформленная Бакстом «Клеопатра», показанная в 1909 году. «Гений Льва Бакста выявился в «Клеопатре» в то время, когда большой лазурный ковер усыпался розами, бросаемыми рабами, одетыми в топаз и изумруд, – писал один из парижских критиков. – Этот Египет появился в совершенно особенном аспекте, это был также Восток, Россия, это было ничто и было всё, что-то очень большое и глубоко волнующее как своими подлинными качествами, так и новизной. Невозможно было оставаться равнодушными перед таким откровением. Одни кричали о чуде, другие о варварстве, но все были потрясены».

А год спустя Париж задохнулся от восхищения, увидев буйство красок оформленной им «Шехеразады». От сценической роскоши кружилась голова. Как в фантастическом калейдоскопе соединялись изумрудный и голубой, желтый и оранжевый цвета, а горячий золотой добавил сценографии Бакста особый жар. Декорации и костюмы Бакста в «Шехеразде» произвели настоящий фурор и затмили собой всё, что до сих пор показывал Парижу Дягилев. Один из французских критиков писал тогда: «Чрезвычайно просто распланированная и сведенная к своим основным элементам, декорация представляет внутренность гарема шаха: нечто вроде огромной палатки зеленого, интенсивного и яркого, цвета. Этот зеленый цвет, в одно и то же время ослепительный и выдержанный, необыкновенной силы и богатства. Никакого другого цвета, или почти никакого. Всего каких-нибудь два-три рисунка персидской орнаментики, черных или оранжево-красных, на этой обширной зеленой поверхности. Пол покрыт оранжевым ковром более бледного оттенка. В глубине сцены видны двери синего, почти черного, цвета. Костюмы мужчин и женщин в своем большинстве имеют те же цвета, что и декорации: красные и зеленые разных оттенков. На этом общем цветном фоне играют и сверкают серебро и золото на костюмах влюбленных негров. Кое-где более глубокие оттенки, например в одежде шаха, в которой господствуют темный синий и фиолетовые цвета, что заставляет вспоминать самые прелестные из персидских миниатюр. Всё это составляет ансамбль, исполненный удивительной

силы и гармонии: это постоянное очарование и ослепление для взора. Удовольствие, полученное от этого зрелища, тем сильнее, чем красота его не остается неподвижной и застывшей, но изменяется и движется каждую минуту. Сплетающиеся и расплетающиеся группы танцовщиц и танцовщиков, постоянно новые и изменчивые контрасты и сближения оттенков, образуемые их костюмами, – всё это движение, кольханье, потоки цветов скомбинировано и урегулировано с самым изысканным искусством, точным и в то же время смелым».

Сразу после премьерных показов «Шехеразады» театральным стилем Бакста захватил в плен парижских модниц. Во всех Домах моды были представлены туалеты, сшитые из ярких шелков, женщины стали носить восточные тюрбаны, украшенные драгоценностями. «Шехеразада» вдохновила парижских кутюрье на создание нового стиля одежды. Дом Пуаре занялся разработкой моделей в ориентальном духе. Музей декоративного искусства приобрел оригиналы акварельных эскизов костюмов, сделанных для «Шехеразады» Бакстом. Но что Дома моды и кутюрье, когда сам Пабло Пикассо назвал «Шехеразду» шедевром.

А начиналось всё для Лёвушки Розенберга не очень ярко и празднично. Скорее буднично и бедно. С детских лет он мечтал стать художником, но его отец, биржевому маклеру, подобный порыв души казался дикостью. Однако переехав вместе с родителями из Гродно в Петербург, Лев, несмотря на недовольство отца, поступил в гимназию, а затем определился вольнослушателем в Академию художеств. Там он познакомился с известным художником Альбером Бенуа, а вскоре и с его младшим братом Александром. Тут-то и произошло главное. Льва Розенберга приняли в «Общество самообразования», организованное бунтарями-эстетам, среди которых были Александр Бенуа, Валентин Нувель, Дмитрий Философов. Очень скоро к ним присоединился Сергей Дягилев, а вскоре из этой маленькой, шутилой юношеской искорки несогласия с академическим искусством возгорелась пламя художественного объединения «Мир искусства». Александр Бенуа впоследствии напишет: «... я с удовольствием убедился в том, что в лице Лёвушки Розенберга мы, «идеалисты», получили подкрепление. Ясно было, что и ему претят теории материалистического и утилитарного уклона и что он – художник в душе. Кроме того, меня тронуло, с какой жадностью Розенберг разглядывает иллюстрации в журналах и

в книгах, причем некоторые его замечания свидетельствовали о его вообще вдумчивом отношении к искусству... Не прошло и трех месяцев с начала нашего знакомства, как уже все были с Лёвушкой на «ты», и он был признан «равноправным членом» нашей компании, а осенью того же 1890 года он даже «удостоился» занять должность «спикера» в нашем пиквикском «Обществе самообразования» – должность, дававшую ему, между прочим, право трезвонить в специальный колокольчик».

Над ним часто подтрунивали, смеялись, но и жалели. Жилось Лёвушке трудно. После внезапной кончины отца ему нужно было заботиться о матери, бабушке, двух сестрах и младшем брате. Денег на покупку художественных материалов не хватало. На помощь пришли старинные знакомые Бенуа – семья Канаевых. В их доме он бывал чуть ли не каждый день, Канаевы организовывали ему художественные заказы и уроки. Через них юный художник познакомился с каким-то издателем популярных книжек, для которых он делал по несколько рисунков пером. Эти рисунки были подписаны не «Л. Розенберг», а «Л. Бакст». «Чему Лёвушка, по свидетельству Бенуа, давал довольно путаное объяснение, будто он избрал такой псевдоним в память уже почившего своего родственника, не то дяди, не то деда».

К балету молодой Бакст относился пренебрежительно. Увлекаясь оперой и драмой, он недоумевал, почему его друзья вообще «допускают само существование такого нелепого, легкомысленного и даже предосудительного зрелища». Прошло немного времени, и Бакст изменил отношение к искусству танца, создав для балетного театра свои сцениграфические шедевры. Изменилось отношение Бакста и к технике письма, его всё больше захватывала акварель. Огромное значение для его развития в этом направлении имели занятия в «Акварельных пятницах», организованных Альбером Бенуа в Академии художеств. Бакст не пропускал ни одной «пятницы», приобретая таким образом некоторую известность. Во время работы его всегда обступали любопытные, и однажды среди них оказался тот, кто сыграл важную роль в жизни Бакста – Дмитрий Бенкендорф.

Этот светский господин, принятый в лучших петербургских домах, делал акварельные копии со знаменитых произведений живописи. Копии с картин Мита он выполнял при помощи фотографий, что до красок, то тут он полагался на память. Для большей «художественности» Бенкендорф время от времени нанимал профессиональных художников, которые под видом уроков подправляли его работы. Затем Бенкендорф отправлял эти «художества» на выставки, а некоторые даже продавал, причем за довольно значительные суммы. В общем, во все времена одно и то же: главное не талант, а умение его продать.



Эскиз костюма к балету на музыку Николая Римского-Корсакова «Шехеразада» (1910).

Увидев акварельные откровения Бакста, Бенкендорф решил проститься со своим старым «сотрудником» и обзавестись новым – всё под тем же предлогом «уроков». Бакст хотя и вел полуголодный образ жизни, согласился не сразу, посчитав предложение предосудительным. Но подпав под обаяние Бенкендорфа и вкусив прелестей сытной жизни, он быстро согласился и не ошибся. Очень скоро Бакст приобрел финансовую независимость и светский облик. Бенкендорф не скупился на советы, касающиеся одежды и манер, он же познакомил Бакста с некоторыми высокопоставленными и нужными людьми. Через год после начала «уроков» Бенкендорф пристроил своего «сотрудника» учителем рисования при детях Великого князя Владимира, что позволило Лёвушке получить на лето казенную квартиру при даче Великого князя в Царском селе.

Но случилось нечто, прервавшее стремительное восхождение Бакста к успеху. Этим «нечто» стал любовный роман с одной весьма искушенной в любовных делах артисткой Михайловского театра, старше Бакста, который затянулся на целых три года. Всё это время артистка играла с Бакстом, как кошка с мышкой, а он страдал от ревности не в силах прервать эту связь. Случившееся самым печальным образом сказалось на карьере Бакста и его финансах. Не имея месяца-



Эскиз декораций к балету на музыку Клода Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» (1912).



Автопортрет (1893).



Эскиз декораций к балету на музыку Мориса Равеля «Дафнис и Хлоя» (1912).

ми никакого заработка, он оказывался в полной зависимости от своей любовницы, а также от тех, кто заботился о его благополучии. Бенкендорф, не желая «поощрять глупости Бакста», не посылал несмотря на мольбы никаких подкреплений.

Роман, в конце концов, закончился, но впереди у Бакста будут и другие любовные похождения. Случилась и женитьба в 1902 году на дочери Павла Третьякова. Ради этого Бакст, всегда патристично относившийся к своему еврейству, перешел в православие, а потом мучился, что предал религию своих предков. После развода он вернулся в иудаизм.

Но, конечно, главным для Бакста всегда было искусство. «Талантливость неудержимо толкала его на творчество, и он чувствовал себя вполне по себе только тогда, когда был занят ри-

сованием или акварелью, что не мешало принимать участие в общей беседе и даже в споре», – вспоминал Бенуа.

Главной резиденцией редакции «Мира искусства» стала квартира Сергея Дягилева в третьем этаже дома № 11 на Фонтанке, куда двигатель и идеолог «Мира» Сергей Павлович переехал осенью 1900 года. Здесь в одной из комнат можно было почти всегда застать Бакста. Философов и Дягилев «засаживали туда полкладистого Лёвшуку за довольно неблагодарные графические работы и главным образом за ретушь фотографий, отправляемых в Германию для изготовления с них клише; Бакст рисовал, и особенно нарядные подписи, заглавия, а то и виньетки. Он любил эту работу и исполнял ее с удивительным мастерством». К тому же он всё ещё испытывал финансовые трудности, а это давало хоть какой-то заработок.

Вскоре началась большая театральная карьера Бакста. Он создал эскизы декораций и костюмов к спектаклю Александринского театра «Эдип», к неосуществленной постановке балета «Сильвия»... Наконец, в 1903 году к Баксту пришел первый успех – балет «Фея кукол». «Я впервые встретила его на генеральной репетиции, – записала Тамара Карсавина. – У него был вид жеманного денди. Бакст с первого же шага одержал победу, все партии и группировки признали его успех».

Интересны наблюдения поэта Максимилиана Волошина: «Насколько Бакст всегда казался одиноким и неуместным на русских выставках со своей чересчур изысканной элегантностью, откровенной чувственностью, смущающим глаз шиком, виртуозностью своего рисунка и фейерверком ослепительных узорчатых тканей, настолько он кажется здесь вполне у себя. Бакст... сумел ухватить тот неуловимый нерв Парижа, который правит модой, и его влияние в настоящую минуту сказывается везде в Париже – как в дамских платьях, так и на картинных выставках».

Идеи бакстовских костюмов в восточном, индийском и античном стилях использовал французский Модный Дом Пакэн и модельер-новатор Поль Пуаре. Скорость, с которой женщины реагировали на каждую фантазию художника, изумляла самого Бакста: «Парижанки так уж созданы, что всё, их поражающее на сцене, находит себе живой отклик в моде. Только этим я могу объяснить, почему мои постановки так повлияли на постепенное преобразование женского костюма, вплоть до цветных причёсок».

Благодаря моде имя Бакста было известно даже тем женщинам, которые никогда не видели русский балет. Бакст легко вписался в парижский пейзаж, Париж и Бакст полюбили друг друга. Эта любовь длилась с 1909 года, когда парижан околдовала бакстовская «Клеопатра», и до самой смерти художника в 1924 году.

В 1913 году Бакст создал декорации и костюмы для балета «Игры», поставленного Вацлавом Нижинским, предложив очень



Эскиз костюма Жар-птицы к балету на музыку Игоря Стравинского «Жар-птица» (1910).

неожиданные костюмы – спортивные, отличавшиеся простотой и современностью стиля. Это случилось до того, как вошли в моду дорогая простота и современность костюмов от Шанель.

Бакст не только создавал декорации и костюмы, но и сам придумывал грим для артистов. Пожалуй, в современном театре нет такого художника, который бы так тщательно работал над лицом и телом танцовщика, как делал это Бакст. Вот воспоминание Брониславы Нижинской о гриме Вацлава Нижинского в балете «Нарцисс»: «Тон, нанесенный на всё тело танцовщика, не имитировал ни загара, ни белизны мраморных статуй. Художник создал совершенно новый оттенок: к жидкому лимонно-желтому гриму он добавил чуть-чуть охры. Этот странный цвет делал фигуру Нарцисса несколько ирреальной, иллюзорной. Лицо его покрывал ровный слой того же грима – ни нарисованных красным губ, ни теней вокруг глаз. Лишь глаза и брови были легонько подрисованы карандашом, тонкая линия окаймляла губы. Волосы светлого парика Нарцисса лежали глоско, а голова была повязана узкой лентой. Бакст уложил короткие пряди на лбу, а более длинные, обрамлявшие лицо, – в непрерывную линию небольших локонов, напоминавшую орнамент, вырезанный в мраморе. Бакст умел с помощью грима сделать танцовщика совершенно неузнаваемым. Он работал так, будто перед ним холст, на котором он рисовал задуманный образ. Перед каждым спектаклем он осматривал всех танцовщиков, менял прически и парики, если они не соответствовали его эскизам. Сам гримировал артистов. Грим он наносил не только на лицо, отдельные штрихи делались и на теле. Пятки и подъёмы босых ног он непременно подрисовывал красным, у мужчин подчеркивал линии мышц».

В своих воспоминаниях Александр Бенуа посвятил отдельную главу своему другу и сопернику Лёвушке Баксту. С любовью и тщательно он представил словесный портрет Бакста, рассказал о многом, в том числе и о тех ссорах, что случались у них. Но серьезных последствий эти ссоры не имели. И когда много лет спустя в 1923 году Бенуа выбрался из Советской России в Париж, Бакст был «до последней степени мил и нежен» с ним и его женой. «Будучи тогда в зените своей славы, – вспоминал Бенуа, – он даже оказал нам на первых порах некоторую материальную помощь».

А вот с Дягилевым Бакст разорвал все отношения, разорвал резко, скандално. Кто тут прав, кто виноват, и не скажешь, у каждого была своя правда, и в общем никто не виноват.

Близкий друг Дягилева Мися Серт, возмущаясь неблагодарностью окружавших Сергея Павловича друзей, писала: «В год, когда началась война, Бакст, его ближайший сотрудник с первых часов возникновения антрепризы, писал мне из Женевы: «Я нахожусь здесь в ожидании Стравинского, с ним поеду в Рим на его концерты (я должен написать там несколько портретов) и счастлив, что поеду не один, так как буду стараться изо всех сил избегать этого грязного эксплуататора (sic), имя которого Серж. Между прочим, думаете, он мне заплатит? Ничего подобного! Он только вернул мне то, что я ему одолжил. Но мне отвратительны и он, и его деньги. После того как этим летом я продал много картин в Америке, могу бросить его деньги ему в лицо!» Этот «грязный эксплуататор» на самом деле пожертвовал всем для успеха антрепризы и славы артистов, лучшие из которых двадцать лет жили благодаря ему, и все – почти без исключения – обзывали его последними словами!»

После войны отношения с Дягилевым как будто восстановились, хотя и ненадолго. В 1917 году Бакст написал декорации к балету «Женщины в хорошем настроении», а в следующем начал работать над новой версией этого балета и «Волшебной лавкой».

А в это время по заказу Дягилева декорации и костюмы к той же самой «Волшебной лавке» писал Дерен...Произошла ссора. Бакст люто обиделся на Дягилева, но затем простил старого друга и даже согласился, хотя и не сразу, оформить в дягилевской антрепризе «Спящую красавицу» для показа в Лондоне в 1921



Эскиз костюма к балету на музыку Николая Черепнина «Нарцисс» (1911).

году. Работа художником была проделана огромная: около сотни костюмов и декорации к полнометражному балету. Тут же Бакст начал писать декорации для «Мавры» Стравинского. А как повел себя Дягилев? Заказал декорации для «Мавры» другому художнику, Сюрважу, и не заплатил Баксту за «Спящую». Бакст от подобной «благодарности» пришел в бешенство и начал судиться с Дягилевым. По иски художника в 1923 году в Париже был наложен арест на декорации «Русского балета»; Бакст выиграл процесс об уплате гонорара за декорации к «Спящей красавице». Печально, что два выдающихся человека, два друга так разошлись.

Дягилев тяжело переживал разрыв с Бакстом. А вскоре, когда в 1924 году Бакста не станет, все ссоры забудутся, останется лишь печаль, которую Дягилеву не с кем будет разделить: рядом не окажется никого, с кем он когда-то задумывал «Русские сезоны», радовался первым парижским триумфом.

«Здесь какая-то тайна дореволюционной России. На ее спящих стихиях выросли прекрасные цветы утонченной культуры, истинно русские и вместе с тем европейские, – писал Дмитрий Философов. – Чуть-чуть уставшее искусство чуть-чуть одряхлевшей Европы с радостью восприняло «утонченную стихию» России, талантливым представителем которой был Бакст... Для того чтобы дойти от серой мещанской жизни маленького провинциального городка до всемирной арены, надо быть человеком сильной воли и единой любви. Скромный, добродушный Лёвушка сделал этот трудный, но почетный путь как бы шутя, не добиваясь «славы». Она к нему пришла сама».

ВСЕ ЦВЕТА РАДУГИ



Ольга Васильевна
Лепешинская.

Мне посчастливилось встречаться с Ольгой Васильевной у нее дома, беседовать с ней о ее карьере и просто о жизни, нынешней и прошлой, когда она блистала на сцене Большого театра. Не могу сказать, что этих встреч было много, нет. Но на меня, тогда начинающего журналиста, они произвели сильное впечатление. Удивляло полное безразличие Ольги Васильевны к своему звездному статусу. На стенах не висело никаких ее портретов маслом или акварелью, фотографий, афиш с ее спектаклей. Поражали простота, уважительное отношение к собеседнику, радушие и гостеприимство.

Первый ее вопрос всегда звучал так: «Что сначала, чай будем пить или беседовать?». Я отвечал, что «конечно, беседовать». Но сколь продолжительной ни была беседа, без чая она меня никогда не отпущала. Из тех бесед и сложился этот материал.

– В одной из газет, – делилась со мной своими размышлениями Ольга Васильевна, – обо мне написали: «музейная Лепешинская в старомодной шляпке». Я не обижаюсь, в мои годы не обижаются. А что до возраста, то не будем о нем говорить. У балерины есть возраст, пока она танцует, потом уже не важно... Я была всегда общественно активна. Пионеркой воспитывала октябрят, став комсомолкой, занималась с пионерами. Когда вступила в ряды КПСС, отвечала за работу с комсомольцами. У нашей семьи корни дворянские, поэтому следовало быть на все 120 процентов верной «ленинкой». Первый свой орден – «Знак почета», его еще называли «Веселые ребята», – я получила в страшном 1937 году. Обо всем, что происходило тогда в стране, о том, что гибнут люди, мы узнали позже. А в то время просто верили власти и с энтузиазмом участвовали в строительстве нового социалистического общества. И сегодня я никому не отдам моей комсомольской юности, ведь тогда было столько хорошего. Хотя и мне пришлось многое пережить, но спасал характер. Арестовали сестру отца, пропали две племянницы, тетка была в лагере. Арестовали моего мужа, полковника КГБ. Однажды в три часа ночи за мной приехала машина, и меня повезли в особняк Берии. До этого я писала письма, в том числе и ему, хотела узнать, что с мужем. Когда меня привезли, я, умирая от страха, с дрожжами коленями, спросила: «В чем он виноват? Ответьте мне. Я разговариваю с вами, как коммунист с коммунистом!». На что Берия мне прокричал: «Вы что не верите Советской власти?»

Но всё это в жизни балерины случится значительно позже.

Балет не может существовать без мифов и легенд. И неважно, золотой это или серебряный век, эпоха Людовика XIV или сталинского ГУЛАГа. Всегда найдется тот или та, кто отразит в танце приметы своего времени. В 30-50-е годы ярким символом своего времени была балерина, комсомолка, коммунистка, четырежды лауреат Сталинской премии Ольга ЛЕПЕШИНСКАЯ (1916-2008).

А сначала учеба в хореографическом училище при Большом театре, где Ольга Лепешинская познавала секреты балеринской профессии. В 1932 году на выпускном вечере Лепешинская танцевала в балете «Щелкунчик» фею Драже. После спектакля юная артистка получила свою первую корзину цветов. Она была от папы, а в ней записка: «В здоровом теле – здоровый дух, ешь пирожных не больше двух».

– Я с детства была страшной сладкоежкой, – вспоминает Лепешинская. – А самое любимое лакомство – морковный пирог, который замечательно готовила мама. Этот пирог был всегда украшением нашего праздничного стола.

После училища, вопреки сложившейся традиции, когда сначала кордебалет, Лепешинскую сразу зачислили в солистки. Очень скоро молодая балерина станет примой Большого театра, на сцене которого будет танцевать 30 лет.

Каким был ее танец, можно ли им сегодня восторгаться? Ведь нет ничего более эфемерного в прямом и переносном смысле, чем балет. Перестает балерина танцевать, и нет уже ее танца. Когда в Большом театре отмечали 80-летний юбилей Ольги Васильевны, в честь Лепешинской танцевали лучшие отечественные балерины, демонстрировавшие изощренную технику. Глядя



На занятиях в Комише опер.

лась девочка, она очень огорчилась. И еще Галина Сергеевна не хотела быть балериной. Она дружила с мальчишками, любила кататься на байдарках, ходила с папой на охоту.

Так случилось, что популярный советский балет «Красный мак» сыграл в судьбе Лепешинской роковую роль. Это произошло 7 ноября 1953 года. Во время танца балерина услышала треск, и страшная боль пронзила ногу. Превозмогая ее, Лепешинская продолжала танцевать, а потом за кулисами потеряла сознание. Когда ее привезли в больницу, оказалось, что у нее перелом стопы сразу в четырех местах. Но драма закончилась не только в сломанной ноге. Именно тогда арестовали мужа, а Лепешинскую попросили «выйти» из всех партийных и общественных организаций.

В больнице Ольга Васильевна познакомилась с человеком, который ей очень помог в тот трудный жизненный период. С писателем Михаилом Пришвиным.

— Еще в пору моей юности отец, считавший, что одного хореографического училища для моего образования недостаточно, заставлял меня писать диктанты. — Вспоминала Ольга Васильевна. — Я писала их по произведениям Тургенева и по счастливой случайности — Пришвина. Я полюбила его прозу, и вот через много лет довелось с ним встретиться при таких неожиданных обстоятельствах. Он меня просто поднял на ноги. Михаил Михайлович, зная, что умирает (у него был рак), приходил ко мне каждый день, садился у постели и беседовал со мной о жизни, о природе, о литературе.

А вот что о встрече с балериной написал в своем дневнике сам Михаил Пришвин:

15 ноября. Познакомился с Лепешинской, сломавшей себе ногу на балете «Красный мак». Сначала я не знал, что это старая балерина, и в полумраке принял за девочку, сломавшую жизнь свою на танцах. Еле-еле удержался от слез, потом много говорил ей об искусстве и о природе, как о любви. После того, уже в своей палате, узнал, что это была Лепешинская, и почему-то перестал жалеть.

18 ноября. Долго болтал вчера с О.В. Лепешинской. Впервые понял, что в отношении любви Дон Жуана балерина менее доступна, чем монахиня. И это оттого, что у монахини плоть ее сдерживается, а у балерины преобразуется. Монахиня, отказы-

вая Дон Жуану, поступает по общему закону монастыря, а балерина на своем ослепительно-прекрасном прыжке успеваешь показать Дон Жуану шиш. «Поздравляю!» — встречает его Командор на кладбище, кивает головой и улыбается.

7 декабря. Приезжала в первый раз Лепешинская, очень милая, сама капелька, а глаза сверкают издали, как льдинки в горах. А в душе, как видишь, начинается оттепель, и, кажется, будто сам знал ее, и она была всегда...

Эти записи сделаны за два месяца до смерти Пришвина. Можно только поражаться наблюдательности, нежности и юмору писателя. Но и у Лепешинской с юмором всё замечательно.

— Как-то, — вспоминает балерина, — приезжаем в один южный город в ожидании горячего приема. Подходим к театру и видим плакат с надписью «Непрошенные гости». Мы в недоумении. Оказалось, это название пьесы, которая готовилась к постановке.

Однажды балерина во время выступления вывихнула ногу, а дело было где-то в провинции. Администратор вышел в зал и обратился к зрителям со словами «есть ли среди них врач». Один мужчина вызвался помочь, и его провели за кулисы к Лепешинской. Он осмотрел ногу, а затем с силой ее дернул. Лепешинская взревела от боли. На что врач хладнокровно прикрикнул: «Тп-руу!» Оказалось, это был ветеринар.

Вообще о Лепешинской ходит масса легенд. Рассказывают, что когда она ждала своего выхода на сцену, костюмерше приходилось притереть ее за край пачки, чтобы она не вылетела на сцену раньше времени. Партнеры, убегаая за кулисы после выступления с ней в па де де, говорили: «От нее можно прикуривать!». Однажды во время «Дон Кихота», не рассчитав силу своего прыжка, она оказалась в оркестровой яме, но всё обошлось, и вскоре она вновь оказалась на сцене. Жаль, что Лепешинская никогда не вела дневников, это были бы уникальные записи. Да и о ней написано немного. Свет увидела всего одна книга — А.Солодовников. Ольга Лепешинская. Москва «Искусство». 1983.

— Когда танцевала, то всегда отказывалась от предложений написать обо мне книгу, это казалось ненужной рекламой. А позже, когда закончила выступать, думала, зачем обо мне писать, если уже не танцую.



Китри. «Дон Кихот».



▲ Ольга Лепешинская.

◀ С Томом Шиллингом.

Тао Хоа. «Красный мак». ▶

▼ Суок. «Три толстяка».



Выступать Лепешинская закончила в 1963 году. Это случилось через год после того, как она похоронила мужа, видного советского военачальника Алексея Антонова. Во время траурной церемонии на Красной площади, где около Кремлевской стены похоронен Антонов, балерина испытала сильный шок и почти лишилась зрения. После этого она еще продолжала некоторое время выступать.

– Галина Сергеевна, увидев меня в классе, сказала, что форма не потеряна, надо продолжать танцевать. – Вспоминала Ольга Васильевна. – Мне тогда было 47 лет, я пыталась всё начать заново. Но... Мне всегда было легко танцевать, я никогда не думала о том, как сделать то или иное движение, о том, как я танцую. И это всегда было радостью. Но тут я поняла, что радость ушла.

Ушла радость, и балерина ушла из театра. Буднично, без предварительного объявления о том, что расстанется со сценой. Станцевала «Вальпургиеву ночь», а потом за кулисами сообщила, что танцевала свой последний спектакль.

И началась ее другая жизнь, педагогическая. В основном за рубежом: Италия, Германия, Венгрия, Япония... Но даже после того как завершилась и ее официальная педагогическая деятельность, порой ей звонили и просили приехать, посмотреть выступления молодых артистов балета, которых воспитали ее бывшие ученики.

Что до танца самой Лепешинской, то лучше всего процитировать поэтические строчки, написанные о Лепешинской хореографом Касьяном Голейзовским: «Искусство этой артистки напоминает жемчужину, хранящую в себе все цвета радуги: она сияет, мерцает, зажигается и отражает; и такую же изменчивую и многоликую, как это совершенное творение природы. То она радость, то загадка, то улыбка. Когда зритель созерцает ее на сцене в образе балерины, всё меняется вокруг. Сценическая коробка и занавес превращаются в раковину, из которой в зрительный зал брызжут лучи яркого живого света. А сама она переливается огнями. Трудно уловить моменты ее перемещения. Блеснула перед глазами и через мгновение исчезла. Движения ее, как искры кристалликов горного хрусталя, падающие в протянутые руки земли. Но глаза у нее иные. Они большие и печальные, как два глубоких молчаливых озера. Они то фиолетовые, то голубые, как цейлонские сапфиры, а люди говорят, что они серые. Смотрят они, как будто хотят убаюкать, простить, поведать неразрешимую тайну. Радость проникает в них только тогда, когда руки ее, ноги и сердце охвачены танцем. Так и хочется сказать ей: «Откуда, из какого мира пришла ты к нам?»»

Владимир КОТЫХОВ

Фото из архива редакции



С солнцем в крови



Фото из архива Большого театра России

Марис Лиэпа.

Многие его сверстники танцевали виртуознее. Но так как Марис – никто. ярко, образно, очень индивидуально. Он был уникальной личностью, не танцовщиком, а именно Артистом, обожавшим балет... Непростым был его творческий путь. Сложными – перипетии восхождения к творческому вершинам. Головокружительные взлёты и блестящие победы на лучших сценах мира сочетались в его карьере с обидными поражениями. Часто виной тому был не артист, а безжалостное время, которое никого не щадит. Марис Лиэпа – покоритель по сути, завоевавший сердца, города, страны. Танцовщик, педагог, реставратор старинной хореографии, мемуарист, киноактёр, отец сумевший передать свою фанатичную любовь к балету детям – Илзе и Андрису. Сильный, мужественный, красивый, одарённый, обожающий балет и не способный без него жить. Так было в юности в родной Риге, когда он в дневнике клятвенно записал – стану сказочным принцем и покорю Большой! Так было в течение всей его богатой событиями артистической судьбы. Марис Лиэпа – простой парнишка из Латвии и смелый мечтатель, без протекции сделавший головокружительную карьеру в лучшем театре мира. В её основе – талант, сизифов труд и неистовый профессиональный фанатизм. Только словом «преодоление» можно охарактеризовать его путь к звёздам. Ежедневно приходилось мужественно побеждать себя, профессиональные недостатки, многочисленные каверзы судьбы, неизбежные артистические капризы – не могу, не хочу, не буду! Он взойшёл на балетный Олимп, стал величиной мирового класса и равным среди великих. Им гордились и восхищались, его неистово ненавидели и столь же неистово любили. Рождённый в июле «с солнцем в крови», он неизменно вызывал в людях сильные страсти. На сцене и в жизни. На пике карьеры Марис Лиэпа, несомненно, чувствовал себя небожителем из языческого Пантеона. Аполлоном, правящим квадригой, что на фронте Большого, или боевой колесницей, как его богopodobный Красс в начале балета «Спартак». Ощущал себя центральным светилом солнечной системы, вокруг которого вращались другие планеты – большие, средние, совсем крохотные астероиды. В созвездии балета Большого

Это имя золотыми буквами вписано в историю балета XX века. Марис ЛИЭПА – символ славы и величия теперь уже легендарного «золотого века» балета Большого. Даже не видевших его на сцене людей до сих пор покоряет его обворожительный талант при знакомстве с видеозаписями и кинофильмами с его участием.

тогда были другие ярчайшие звезды, но они не могли затмить его сияние. Трезвый стратег своей судьбы, в то же время Марис Лиэпа был и безудержным мечтателем. Его аналитичный ум часто спорил с горячим, увлекающимся сердцем, то побуждая его, то покоряясь его порывам. Он мог быть великодушным и щедрым, величественным и неприступным, страшным и язвительным в гневе. Был эстетом, обожающим комфорт и красивые вещи, начитанным интеллектуалом, знатоком и любителем искусства. В труппе Большого театра Марис Лиэпа занимал особое место. У него не было предшественников, не нашлось и последователей. За прошедшие десятилетия в «Спартаке» не появилось ни одного нового Красса, способного составить серьёзную конкуренцию его великому антигерою. Красс – вершина, Красс – озарение. Красс обессмертил имя Мариса Лиэпы, хотя до него в биографии премьера – роскошная галерея страстных романтиков (Ромео), принцев крови (Альберт, Зигфрид, Дезире, Жан де Бриен), национальных героев (Базиль в «Дон Кихоте», Ферхад в «Легенде о любви»). Но в истории балета он остался Крассом – победителем, триумфатором, язычником – гедонистом, в котором убедительно сочетались аристократизм Феба, воинственность Марса, сжигающий эротизм солнечных боговдревности. Меньше всего Марис Лиэпа был современным советским героем, хотя выступал и в таком репертуаре. Его персонажи скорее из мифов, легенд, романтических преданий о великих и сильных, во всем страстных – в добре и зле, в победах и поражениях. Они умели защищать, прощать, вымаливать прощание. Марис Лиэпа из породы героев скульптурных и монолитных. Такие не гнутся – ломаются, сгорают в лучах своей звёздной славы, испепелившись со времён легендарного Фазтона вереницу гордых безумцев. Лучшие сразу сгорают, чем долго тлеть – Марис Лиэпа не знал, что такое творческое тление.

Каждый вечер на сцене он беспощадно сжигал себя дотла и возрождался подобно Фениксу. Так, ярко пламеня и излучая море тепла, горит липа – мощное дерево света, солнца, надёжности, сладостного летнего цветения. Символичной для твор-



Красс. «Спартак».

Фото Елены ФЕТИСОВОЙ

чества артиста оказалась даже его фамилия. Лиепа в переводе с латышского – липа... На сцене равновеликой себе Марис Лиепа считал только балерину – кавалер до мозга костей он галантно уступал даме первенство, подавал её в дуэтах, любовался ею. Эгоцентрик по натуре (какой же премьер не эгоцентрик?!), в то же время он был крупнейшим мастером дуэтного танца, видел даму даже в скромной ученице училища. Неповторимый дуэт складывался у Лиепы с каждой из блистательных балерин Большого – с Ольгой Лепешинской, Майей Плисецкой, Раисой Стручковой, Ниной Тимофеевой, Мариной Кондратьевой. Он чутко опекал молодых партнёров – Екатерину Максимову, Наталью Бессмертнову, Татьяну Голикову, Нину Семизорову. И всегда оставался мужчиной – можно лишь предположить, сколь эротичные слова шептал его дух розы девушке в балете «Видение розы»... Подобно кавалерам былых времён, он дарил дамам зимой сирень и фиалки, который тогда найти было почти невозможно. Мог выпить шампанское из тубельки Прекрасной Дамы. Такое отношение к женщинам, сегодня почти позабытое, он проявлял на сцене и в жизни. Марис обладал редким для балетных премьеров даром – умением посмотреть на себя со стороны, пошутить над собственным величием, достоинствами и недостатками.

Остроумной шуткой или громко спетым швейцарским йодлем он умел разряжать напряжённую рабочую атмосферу, что не мешало ему очень серьёзно относиться к репетициям или урокам в звёздном классе Асафа Мессерера. Он всегда был продуманно элегантно и артистично на сцене и вне театра. Даже случайную дырку на разогревающих ноги гетрах Марис умел обыграть и подать как увлекательный анекдот. Мужественный, горячий и гордый, как и подобает человеку, рождённому под знаком Льва, в душе он был очень раним. Но об этом знали только близкие и родные, тем, кому Марис доверял самое сокровенное, то, что его действительно тревожило и волновало. Не люди, а боги решают судьбы избранных. Век солнца Марису Лиепе не был дарован – три парки неожиданно оборвали нить его судьбы. А быть может вовремя? Преданный кавалер Терпсихоры, он не мог жить без сцены, без танца. Марис мечтал о несбыточном даже для самых знаменитых премьеров – танцевать сто лет. Он мыслил категориями веков. Сбылось и это его фантастическое желание. Именно балет подарил ему бессмертие. Милостивым был к нему и Кронос – бог времени. В воды реки забвения Леты давно кануло много знаменитых в своё время имён. Имя уникального балетного актёра Мариса Лиепы не предано забвению. Его слава перешагнула рубеж веков, тысячелетий, даже эпох. Покинув сцену Большого, потом и нашу грешную Землю, он продолжает танцевать. В посвящённых ему кинофильмах и книгах, в мемуарах, на фотографиях и живописных полотнах, в скульптурах, в учениках, в сердцах поклонников. И главное – в своих детях Илзе и Андрисе Лиепа, в многочисленных акциях организованного ими «Фонда Мариса Лиепы». На ежегодных гала-концертах в родной Риге, на юбилеях в Москве. Распорядись судьба иначе, он бы лично принимал поздравления с 80-летием. Но трудно представить стареющим, окружённым заслуженным почётом солидным юбиляром этого красивого, элегантно мужчину и премьерера. В памяти многих Марис Лиепа навсегда остался в цвету. Он страстно жаждал танцевать, и он по-прежнему танцует. Теперь навсегда!

Виолетта МАЙНИЦЕ

С Екатериной Максимовой.
«Эти чарующие звуки».

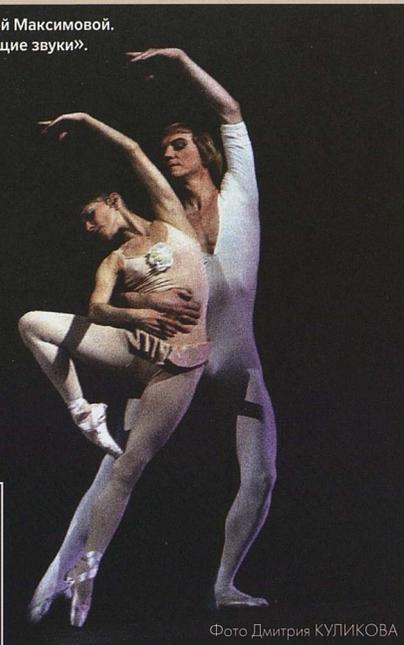
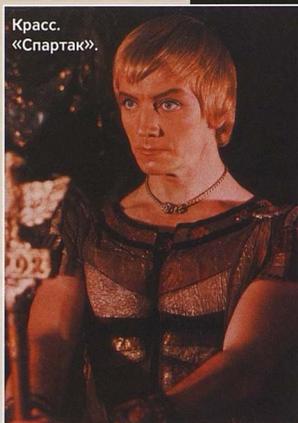


Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Красс.
«Спартак».



Актеон. «Эсмеральда».

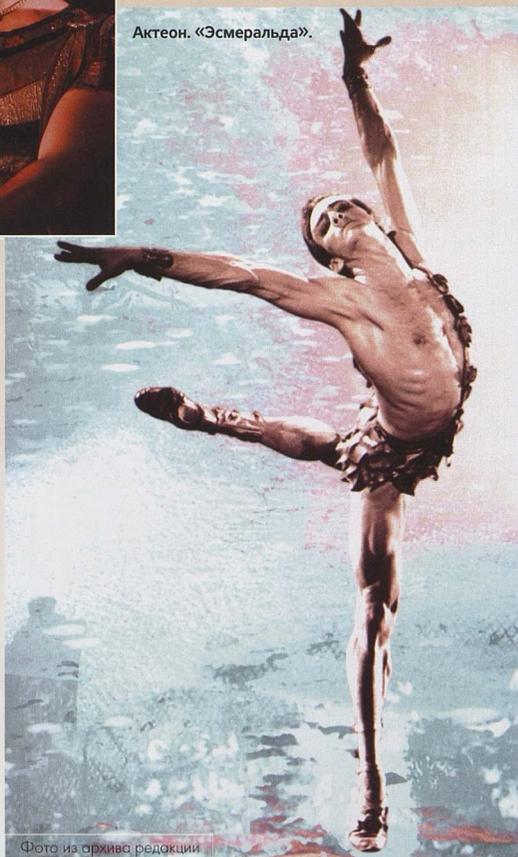


Фото из архива редакции



Фото из архива редакции

Наталья Бессмертнова.

Кто видел, не забудет

Отмечая юбилей выдающейся балерины, звезды балета Большого театра и мирового балета Натальи БЕССМЕРТНОВОЙ (1941-2008) предлагаем читателям эссе Виталия Вульфа «Кто видел, не забудет» из книги «Незабываемая. Наталия Бессмертнова» (редактор-составитель А.Г. Колесников. «Театралис», 2008).

Наталию Игоревну Бессмертнову я увидел впервые, даже страшно сказать, 45 лет назад. Помню, как в среде балетных людей пробежал шорох – надо обязательно смотреть «Шопениану», потому что там танцует какая-то необыкновенная девочка. Девочка с огромными глазами, тоненькая, изящная, но главное – с какой-то загадкой. Но я не попал тогда на спектакль с ней и увидел ее только в 1963 году. Она уже имела настоящий московский успех, все стремились попасть на «Жизель», которую она начала тогда танцевать с Михаилом Лавровским.

Я думаю, это сразу, уже тогда была одна из ее гениальных ролей. Во всяком случае, я видел Галину Уланову и могу свидетельствовать, что когда она открывала дверь домика и выглядывала, потом, выйдя из него, поворачивала головкой – посмотреть, кто здесь, то у всех в зале начиналось волнение. И казалось, эти навечно засевшие в нас воспоминания о легкой, светлой, готовой любить улановской Жизели уже ничем не перекрыть. Но вот появилась Наташа Бессмертнова, и мы поняли, что возможна и другая Жизель, и отныне никогда рядом с этой другой я не мог никого даже назвать. Она дей-

В партии Риты с Иреком Мухамедовым.
«Золотой век».



Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК

ствительно была иной – и также с самого начала своего появления производила сильнейшее впечатление. Чем? Обреченностью. Она была обречена на гибель. Она выходила, делала один поворот головы, постепенно переходила к танцу, технически безупречному, но трагизм уже властвовал поверх всех этих движений, он был во всем ее облике, лице, огромных глазах. Альберта она встречала даже с каким-то испугом, вроде бы боялась, не хотела. Их эпизод на скамейке – один из сильнейших, поскольку и в нем продолжалась эта странная волнующая тема предчувствия: всё время от него словно бы отстранялась, отодвигалась, не хотела встречаться лицом к лицу. И когда всё же видела его близко, возникало ощущение удара молнии. Любовь, которая началась, ничем хорошим не кончится. И так и случилось. Финал первого акта: когда она размахивала шпагой, то вполне могла убить всех, и неожиданно, в самый трагический момент слома опять превращалась в девочку – очень несчастную, падала, и всё кончалось, и смерть ее была тихая. И было так страшно всем, что так просто на твоих глазах умирает это создание. Впечатление какое-то фантастическое.

И совершенно противоположным был второй акт: являлось холодное видение, почти ледяное, и всё так же обреченно шла их встреча с Альбертом. Ощущение, будто она понимала, что он появился и потревожил ее из какого-то далекого воспоминания. И танец постепенно набирал свою энергию, наполнялся внутренним смыслом и опять-таки глубоко трагичным, словно ей вновь нужно пережить всё, что уже когда-то пережито. И уходила в таком же трагическом мираже.

Такого эффекта не добивался никто. Люди в зале, будто очнувшись от удара, бежали к сцене и кричали. Мы шли смотреть на «чудную девочку», а выходили потрясенные. В те дни произошла абсолютная победа «девочки», которую природа наградила великим хореографическим даром. И тогда же зародилась легенда Бессмертной, сложился ее образ – лучшая Жизель ее времени.

Я уже знал тогда, что по выходе из школы, в театре она начинала заниматься с Галиной Улановой, и ей это не подошло. Наставница решила ее переучивать, хотела изменить ее школу. И юная Бессмертная ушла от Улановой. Возможно, это ее первый громкий поступок. Уланова была на нее очень обижена, не замечала ее, и были годы, когда они не общались. Тогда Уланова только-только начинала заниматься педагогикой, и вдруг такой сбой. Уланова была непростым человеком, как и все они. Пройдет много лет, я спрошу: «Наташа, правда, что Вы расстались с Галиной Сергеевной, почему?» Она сказала: «Я хотела у каждого получить что-то свое, что мне удобно и что мне нужно». В этом, собственно, и вся разгадка, вернее, никакой вообще загадки. Ведь Бессмертная и впоследствии занималась с несколькими педагогами. Например, с Ольгой Генриховной Иордан, блистательной балериной, думаю, что ее апломб, виденный мной в «Лебедином озере», в ее Одиллии, усвоен Наташей. Потом Бессмертная надолго ушла к Марине Тимофеевне Семеновой. После – к Римме Клавдиевне Карельской. Свою последнюю балеринскую партию – Раймонду – делала с Семеновой. Она, в сущности, уходила ото всех и со всеми в итоге сохранила прекрасные отношения. Иными словами, она с юности стремилась понять, что ей делать, а что делать не надо. И этот выбор был тверд. Она не позволяла себе иллюзий, и это я особенно понял по последнему с ней разговору, драма-

Жизель.



Фото Ларисы ПЕДЕНЧУК

тичному, уже из больницы... При всей тонкости, эмоциональности, воздушности она была очень рациональной в жизни. Можно принять это за природную черту характера, я же считаю это следствием ее всегда строгой самооценки: можно и нельзя. И подобная самооценка так же строго выстроила ее репертуар.

У нее был свой внутренний счет к себе. Что-то она надолго закрепляла в своих планах, а что-то промелькнуло. Хотя и осталось в воспоминаниях видевших. Как остался необыкновенный танец ее Лейли в балете Касьяна Голейзовского «Лейли и Меджнун». Она танцевала с Михаилом Лавровским во втором составе, первыми были Раиса Стручкова и Владимир Васильев. Но то, что она делала в этом восточном балете, выявляя свое тяготение к Востоку, он ей всегда удивительно удавался – всё это было совершенно необыкновенно и вскоре с такой полнотой раскрылось в «Легенде о любви».

Принцесса Ширин из «Легенды о любви», думается мне, одна из трех гениальных ее партий, к которым я отношу также Жизель и Анастасию в «Иване Грозном». Это то, что никогда у меня не изгладится из памяти. В них, помимо всепокоряющей воздушности, неосязаемости, ставшими традиционной приметой ее, бессмертного стиля, властвовал острый драматизм. Она всегда очень хорошо чувствовала помимо собственной роли

сюжетные сложности балетов, их глубинный трагизм, вернее, через партию стремилась это выявлять. И когда я уже с ней познакомился, узнал ее другую, я смотрел на нее и думал, как странно, что именно она заключала эту драматическую загадку, загадывала ее людям в зале, и они пытались ее разгадать. А разгадки не было, потому что она касалась через танец того, что находилось за пределами понимания.

Здесь же еще одна характерная черта Бессмертной. Она могла свободно добиться, с одной стороны, полной власти над залом, с другой — пребывала словно бы в отъединенности от него. Она, участвуя в событиях сценария, была как бы отдельной и в «Легенде», и в «Жизели». Это уникальное сочетание присутствия в каком-то своем измерении решило ее роль в «Иване Грозном». Ведь страшно становилось при появлении призрака Анастасии перед Иваном в храме. Это уже был не балет, а некая всеобщая человеческая драма, выраженная хореографическим языком.

В эпоху драмбалета этого превращения жеста в слово достигали великие балерины. Я видел много балетов с Улановой, один лишь раз видел гениальную Аллу Шелест в балете «Маскарад», и было непонятно, как баронесса Штраль, не говоря ни слова, будто говорит их, каждый ее шаг, каждый поворот именно звучал — он необыкновенно звучал, и вы терялись, она разговаривает или всё же танцует?

Бессмертная добивалась того же, но какими-то другими средствами. Ее «говорящий» жест всегда выявлялся очень ярко, порой резко, отчетливо, и это давало понимание того, что происходит на сцене, вернее, того, что на ней происходит сейчас что-то огромное, важное, трагедийное. В этом ряду ролей, конечно, вспоминается «Спартак», где открытая трагедийность была главным качеством ее Фригии. И она наполняла балет «от себя» набатностью, этим вселенским древним плачем, причем независимо от партнера, с которым танцевала, — Михаилом Лавровским, Владимиром Васильевым, Юрием Владимировым.

Ее успех в 1960–70-х годах был феноменальнейшим, ни одна балерина из того времени не может с ней сравниться — ни одна. Причем это был личный ее успех, порой не имевший прямого отношения к тому, кто был ее мужем, — Юрию Григоровичу. Хотя она была его балериной. Она верила ему, выполняла всё, что он хотел, была почитательницей его таланта, стила, метода, была влюблена в его хореографию и сполна раскрылась именно в ней. Но она и здесь была самостоятельной — без преувеличения гениальной от Бога, крупнейшей балериной XX века.

Личное наше знакомство состоялось только в 1995 году, когда ее сценическая жизнь была закончена. Я встретился с человеком, много пережившим и скромным в поведении, реакциях и высказываниях.

Уже не прима, не танцует, в тени своего великого мужа, но при этом осознающая свое определенное влияние на него и свой авторитет в балетном мире. И опять я был ошеломлен. Она в тот момент не любила говорить о балете вообще. Да, ее интересовало, что происходит в Большом, в Мариинке, она поддерживала связь с балетными. Но о себе в балете она не говорила. В правила ее жизни вошло это сство — не касаться прошлого. Она закрыла тему. Ничего не было, всё прошло, теперь новая жизнь. Вроде бы логично, танцевать когда-то надо прекратить. И она прекратила — и думать, и говорить, и смотреть себя на пленках. Я делал о ней передачу, и только потому, что у нас уже сложились очень дружеские отношения, она дала мне какие-то кассеты, которые помогли сделать тогда первую мою о ней телевизионную программу «Наталья Бессмертная» из цикла «Серебряный шар». Программа многим нравилась, люди звонили, благодарили. Но сама героиня по-прежнему не хотела это обсуждать, отводила разговоры: да, было, танцевала, но всё прошло, хватит. Вы получили что хотели, сделали передачу, довольны, ну и хорошо — конечно. И даже Юрий Николаевич не мог тут ничего поделывать, повернуть как-то ее отношение к недавнему прошлому. И опять-таки уже на личном примере я убедился, что она была человеком сильным, волевого характера. Гораздо сильнее, чем кто-то мог думать.

И подобная стойкость ей была необходима. Ее жизнь в тот момент полностью перестраивалась. Она намеренно переклалась на прозу — на хозяйство в буквальном смысле слова. Я переехал тогда из своей квартиры в Волковом переулке на новую, у меня оставалась мебель, которая туда не подходила, и Наташа сказала, чтобы я не выбрасывал. У Григоровича как раз появилась дача совсем в другом месте, и ее надо было на первое время обустроить. И вместе с Володей, их помощником и управляющим, Наташа приезжала ко мне, руководила погрузкой книжных полок, кухни и прочего. Когда мы виделись с ним в театре на прощании с Наташей, он сказал мне: всё ваше у нас так и стоит, как тогда поставила Наташа, и всё удобно, всё хорошо. Она занималась творчески обеими дачами, там, где живет ее мама Антонина Яковлевна, и новой, Григоровича. Постоянно курсировала, будучи за рулем, с Рублевки от мамы к нему и обратно, распоряжаясь по всем ключевым вопросам жизнеустройства. Казалось, ей было всё легко. Главное, чтобы Юрий Николаевич был в порядке, чтобы поел, она оставляла ему в холодильнике обед и писала, что съест сначала, что потом, и он всё равно не находил, делал не так. Но он ее слушался.

У них было, по-моему, расхождение только в одном — в отношении к критике. На Григоровича с конца 80-х годов набрасывалась огромная свора пишущих, а с появлением свободы печати он стал одной из постоянных мишеней либеральной журналистики. На него лились оскорбительные гадости, но он как-то с этим справлялся — или не читал, а если читал, не обращал внимания. Боже упаси, чтобы вступать с кем-то в полемику, на которую его вызывали. Он никогда не позволил себе сказать никакого слова об этих людях. Тема снималась. Но Наташа относилась к этому иначе, она кипела, не могла успокоиться после некоторых, особо выдающихся по наглости и безграмотности статей.

Статьи статьями, но помимо них ей пришлось пережить очень многое в то время.

7 марта 1995 года Григорович подал заявление об уходе из Большого театра. Это было у них дома, на моих



Анастасия
«Иван Грозный».

С Юрием Григоровичем.

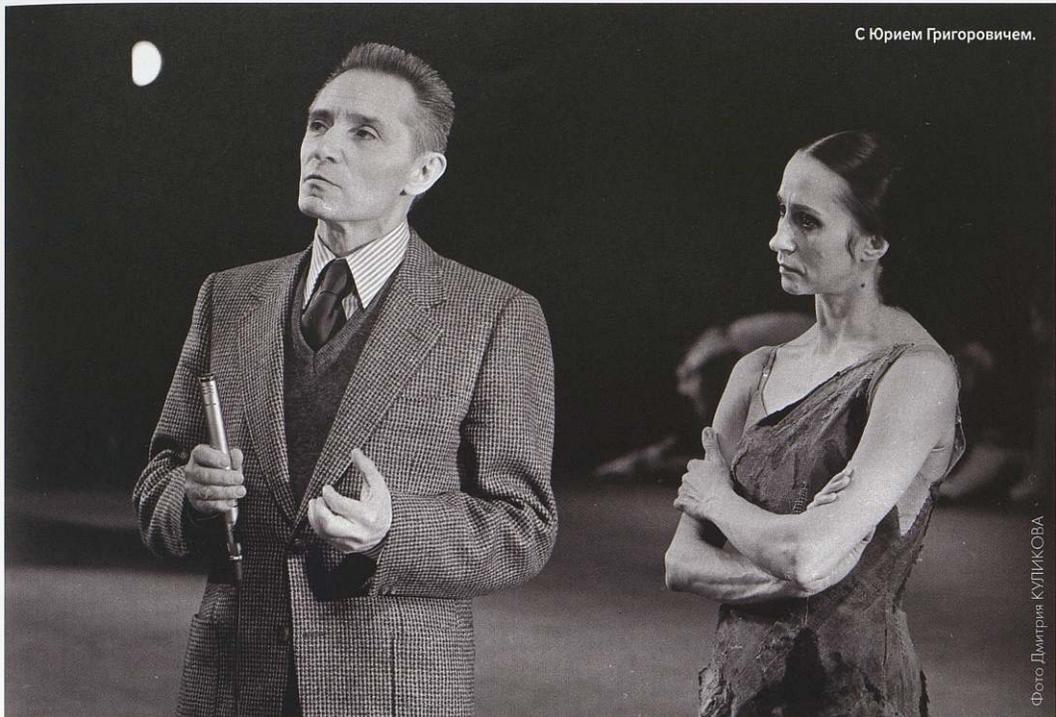


Фото Дмитрия КУЛИКОВА

глазах: он переписал бумагу, позвал жену: «Люля, заявление готово...». И она стремительно, как лань, пронеслась мимо меня, схватила листок, вылетела из комнаты, где мы сидели, через пять минут была в машине и отвозила этот наделавший много шума в мире документ в Министерство культуры. А Григорович на следующий день уехал на постановку в другой город.

А потом наступило 12 марта, и балерина, которой восхищался мир, рукоплескал Париж, Лондон, Нью-Йорк, стала лидером забастовки артистов, приведшей к срыву спектакля «Ромео и Джульетта», и за это она была уволена из театра. Кто бы мог подумать, что наступит время и ей нужно будет подавать в суд, отстаивая свои права и права тех, кто вышел в тот день на сцену и объявил публике об отмене спектакля в знак протеста против действий администрации. Она подала в суд, Юрий Николаевич, относившийся к этому совершенно иначе, не мог ее остановить. И выиграла процесс! И в тот же день подала заявление об уходе из театра – не могла здесь больше оставаться, видеть позорную дирекцию и вообще что-то делать здесь.

Их жизнь изменилась, она не стала хуже, кстати сказать. Они были привязаны друг к другу как никогда. Их отношения становились всё крепче и крепче, как это ни странно для супругов с тридцатилетним стажем.

...Наташа лежала в Центральной клинической больнице, и никакие уговоры, что надо подняться и уехать в Париж, где Григорович занимался устройством ее лечения через наше посольство, никакие увещания не помогали. Во время парижских гастролей Большого театра в январе 2008 года он действительно пытался договориться о клинике. Вечером того дня, после триумфального спектакля «Спартак» в Парижской опере, где этот балет гастролирует неоднократно с 1972 года, и после приема

я провожал его до отеля «Скриб» на бульваре Мадлен. Мыслями он был с ней, его глаза были полны слез, и он сказал: «Разве Вы не видите, что я теряю Наташу...».

Самыми страшными были ее звонки в последние две недели. За четыре дня до смерти мы поговорили в последний раз...

Сразу после похорон я делал вторую передачу о ней. Не перемонтировал первую (оттуда взят один кусочек из «Жизели»), а сделал заново – возникла, надвинулась другая тема. Человека уже не было, она ушла от нас, и в новой программе был другой акцент – прощание, разговоры перед смертью. И я был в этой программе так откровенен, как вообще никогда не бываю. Требовалось понять в целом жизнь русской балерины Наталии Бессмертной – полную триумфов и трагических переживаний. Необычайно насыщенная жизнь противоречивого человека. Счастливая, она объездила весь мир и везде имела грандиозный успех. Познала горести, беды, ушла от нас очень тяжело, смерть была трудной. Она всегда думала о своем любимом Юре, она любила его очень сильно, очень.

На меня произвело впечатление, как ее провожали 22 февраля. Я впервые в Большом театре видел столько людей разных поколений вместе: весь балет ее времени – Нина Сорокина, Марина Кондратьева, Римма Карельская, Людмила Семеняка, Мила Власова, Миша Лавровский, Юра Владимиров... И новое поколение Большого, словом, все, все, все, кто мог и знал о случившемся, пришли, чтобы побыть с ней рядом последний раз. Это были проводы большой балерины. Сейчас она покоится на Новодевичьем кладбище, как и положено человеку, оставившему след в искусстве балета и оставшемуся в памяти людей, которым посчастливилось видеть ее на сцене.

Для многих из нас он был Учителем

По постановлению Правительства РФ 2018 год объявлен Годом Мариуса Петипа в связи с его 200-летием. Редакция журнала с этого номера начинает публикацию материалов под общим заголовком «Навстречу юбилею Петипа».

Публикуемая статья принадлежит перу Николая Иосифовича Эльяша (1916 – 1990).

Несколько слов об этом дорогом нам человеке, 100-летие которого отмечается в этом году. Известный балетный критик, балетовед, историк и педагог, для многих из нас был Учителем. Он жил в непростое время. Годы молодости заняла судьба разведчика в тылу врага в Отечественную войну. Тем не менее он вернулся к балетной профессии и, закончив ГИТИС уже после войны, вел активную деятельность, печатаясь в ведущих газетах и журналах, проводя обсуждения в театрах страны, участвуя в лабораториях Всероссийского театрального общества (СТД ныне), ведя большую лекционную работу.

В 1951–1957-х годах – преподавал в Московском хореографическом училище. С 1950 года и до конца жизни преподавал в ГИТИСе (с 1976 г. – профессор): читал курсы истории балета, истории русского театра, руководил семинаром

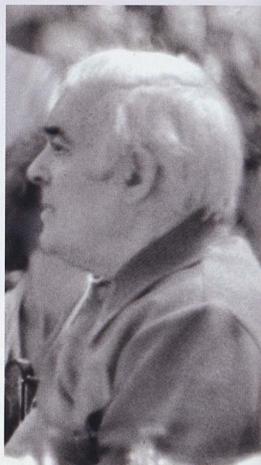
театральной критики. Вел цикл передач на телевидении. Одновременно Николай Иосифович занимался научной работой, защитил кандидатскую и докторскую диссертации. У него защищали диссертации многие аспиранты.

Исследование историографии балетов на темы пушкинских произведений, материалы по «Русским сезонам», по репертуару национальных театров республик страны были главными темами его трудов.

С первого номера журнала Николай Эльяш был членом редколлегии журнала «Советский балет», и мы благодарны за его советы и публикации статей.

Данная статья была опубликована в специальном выпуске журнала (1993 г.), посвященном 175-летию Мариуса Петипа.

С нее мы и начинаем новую рубрику «Навстречу юбилею Петипа».



Нет лучшей школы, чем школа Петипа

Бурно живет хореографическое искусство XX века. Единственная в течение XIX столетия система классического танца обрела себе спутника и конкурента в лице модерн танца, и сейчас мы наблюдаем их сближение. К классической хореографии приобщились такие страны, как Индия, Япония, Монголия, Турция, Египет, Венесуэла, Исландия, имевшие ранее свою многовековую национальную танцевальную культуру, свою танцевальную эстетику. Если прошлые эпохи насчитывали лишь по пять-шесть всеевропейски известных имен, то наш век может похвастаться десятками имен, имеющими свои достижения в репертуаре, свои своеобразные художественные приемы. И чем больше размышляешь об этих явлениях, тем чаще возникает желание оглянуться на искусство прошлого, искусство XIX века, при-
смотреться к его материалам, встретиться с нетленной

красотой их творений. И среди всех имен, рожденных в XIX столетии, мы, естественно, обращаемся к Мариусу Петипа, человеку, чье искусство и репертуарно, и эстетически питает современный балет. Он осуществил постановку 76 полнометражных произведений, включая собственные балеты и балеты, им реконструированные, поставил танцы в 36 оперных спектаклях. То есть более 100 произведений создал Петипа за свою долгую творческую жизнь.

Петипа был свидетелем великих преобразований балетного искусства XIX столетия. С Фанни Эльслер и Карлоттой Гризи он выступал в период расцвета романтической хореографии, а во второй половине XIX столетия был свидетелем того, как начала разрушаться эстетика романтического балета, и сам балетный театр во многих странах Западной Европы постепенно приходил к упадку.

Петипа был свидетелем великих преобразований балетного искусства XIX столетия. С Фанни Эльслер и Карлоттой Гризи он выступал в период расцвета романтической хореографии, а во второй половине XIX столетия был свидетелем того, как начала разрушаться эстетика романтического балета, и сам балетный театр во многих странах Западной Европы постепенно приходил к упадку.

Жизнь Петипа была не только долгой, но и до последнего дня активной. Он жадно впитывал и закреплял в памяти достижения своих современников и художников предшествующей эпохи, чтобы не только на этой основе создавать новое, но и для сохранения, чтобы нефиксируемые балетные произведения не умирали и не теряли своих истинных контуров, с тем, чтобы на русской сцене, а вслед за ней и во всех театрах мира сохранились такие балеты, как «Тщетная предосторожность», «Жизель», «Корсар», «Эсмеральда».

Петипа не всегда сохранял балеты в их первоначальном виде. Он их реставрировал, учитывал возрастающую технику танца, новую исполнительскую манеру. Он находил им место на афише рядом со своими собственными произведениями – так поступать мог мудрый художник, к тому же педагог и наставник по натуре. Эти спектакли были наглядной школой для молодых актеров и хореографов, уроком метода работы по воссозданию репертуара предшествующих эпох для хореографов будущего.

В отличие от Новерра, Блазиса, Вагановой, Петипа в письменной форме, в теоретических трактатах не зафиксировал танцевального словаря своей эпохи, структуру спектаклей, не поведал миру о том новом, что в его время и с его помощью пришло в архитектуру дуэтов, малых ансамблей, какую значительность приобрели отдельные вариации, передающие настроение, несущие образное начало в спектакле. Все это он сделал в своих произведениях, в своих масштабных спектаклях.

Наследник великих традиций французской и русской школ, Петипа соединил в себе особенности их стиля.

В талантливые руки попало это наследие – спектакли Петипа стали живым словарем классического танца, всех богатств, составляющих его существо. В своих монолитных спектаклях он всегда решал сложнейшие хореографические задачи. И даже если по тем или иным причинам спектакль не обрел очень долгой жизни, в художественную палитру театра входило лучше, чем воспринималось школой, и оказывало влияние на пластическую эстетику времени.

В России Петипа, по сути, провел всю свою творческую жизнь. Предшествующий период был краток, правда, в нем есть значительные страницы, определившие в будущем путь его поисков. Так, сотрудничество с испанским театром, Петипа полюбил огненную испанскую национальную пляску и, по сути дела, первым стал широко использовать ее в классическом балете, поначалу в камерном, а затем и в масштабном, таком как «Дон Кихот». До последних дней сохранилась у Петипа эта любовь. Современники вспоминают, как будучи всемирно известным хореографом, Петипа не упускал возможности увидеть вновь исполнение испанского народного танца. Его, к примеру, встречали в пригородном саду «Аквариум», куда он собрался, как сам рассказывал, взглянуть на танцы модной тогда в Петербурге испанки Отеро... Он хвалил и стиль эпохи танца, и темперамент, хвалил фигуру танцовщицы, ее движения и линии тела и нервную экспрессивность рук, игравших кастаньетами.¹

Думается, что это не было просто возвратом к юношеским воспоминаниям, началу карьеры и бурным дням молодости, проведенным в Испании. Национальную пляску он любил всегда, и как знать, может быть, интерес тот был связан с рождением нового, неосуществленного замысла балета.

Трудно переоценить значение того факта, что Петипа обучался у О. Вестриса и воспринял из его рук строгие академические законы классического танца, которым

остался верен всю жизнь и которые утвердил как норму требований в русской школе.

Как я уже говорил, вся сознательная творческая жизнь Петипа принадлежит России, и у нас в стране верны памяти Петипа, сохранению того богатства, которое составляет его творческое наследие. Западноевропейский балетный театр второй половины XIX века клонился к упадку, и чем дальше, тем распад этот становился всё более ощутимым. Стройный по своей идейно-художественной концепции, романтический спектакль терял свои поэтические контуры. Внешне парадное зрелище типа феерии оттеснило другие жанры хореографического театра. Всё это приводило к серьезным потерям в актерском ансамбле, разрушало традиции воспитания балетных актеров. Вероятно, здесь следует искать и причины появления стиля итальянских виртуозов с их предпочтением техническим поискам, подменявшим художественную стройность сценических образов.

Было о чем задуматься молодому в те годы хореографу Петипа. С каждым новым десятилетием он вместе с русскими мастерами танца всё больше чувствовал свою ответственность не только за развитие русского театра, но и за судьбы классического балета в целом. Вот почему, работая в театре, где были сосредоточены хорошо подготовленные кадры артистов балета, он, как в копилку, собирал всё то значительное, что было создано его предшественниками – мастерами хореографии балетных театров Европы, сохраняя для будущих поколений ярчайшие образцы, получившие признание и возведенные позднее в ранг классического наследия балетного театра. В этом великое неумирающее значение деятельности Петипа.

Масштабы творчества Петипа, значение оставленного им будущему театру наследия позволяют сегодня говорить о балетном театре Петипа как вершине хореографии XIX столетия. Это подтверждает не только испытание временем, которое прошли созданные им произведения, но и тот комплекс художественных приемов, анализ которых позволяет утверждать деятельность Петипа как художника, совершившего значительные творческие открытия в искусстве. Постараемся кратко очертить существо его открытий.

Принцип симфонического письма стал девизом хореографии наших дней. Сейчас им пользуются хореографы разных направлений многих стран мира. Он является основополагающим принципом для наших отечественных мастеров. Элементы лейтмотивности и тематического развития танцев были заложены еще в романтических балетах первой половины XIX века. В качестве примера можно привести балет «Сильфида» (Шнейцгоффера – Тальони) и, безусловно, «Жизель» (Адана – Коралли – Перро). Петипа развивал этот принцип последовательно на протяжении всей своей творческой жизни, наметив его высшую точку в спектаклях «Спящая красавица», «Раймонда», «Лебединое озеро» (поставленном совместно со Львом Ивановым).

Здесь я хочу несколько отвлечься и обратиться к массовым композициям Петипа, поражающим сложностью и красотой рисунка, органичностью переплетения линий. Рисунка, который выступает не только как художественная форма, но и несет в себе бесспорное собственное образное начало. В этих развернутых ансамблях намечается развитие танцевальной темы, особое соотношение не только линейных построений, но и парного танца, выделение из них малых ансамблей, при кровной их связи с целым, то есть то, что мы можем смело

назвать хореографической полифонией. В них Петипа выступает не только как композитор, сочиняющий тему, но и как опытный инструменталист, расписывающий ее звучание в мощном оркестре исполнителей. Сегодня можно говорить о канонических примерах, шедеврах хореографии Петипа как образцах решения пространственных композиций, использования законов сценической перспективы и создания средствами искусства хореографической композиции высокохудожественных музыкально-пластических образов. Пример тому – акт «Теней» балета «Баядерка», анализ формы которого позволяет говорить об основных закономерностях художественных принципов хореографической композиции.

Приведу только один пример. Лейтмотивом этого классического ансамбля выступает каноническая поза классического танца – арабеск. Ее развитие, изменение в ракурсах, переключки групп и постепенное нарастание звучания путем перемещения в пространстве, согласованное звучание в унисон и размноженное многоголосие составляют основу структуры этого образца хореографии выдающегося художника.

Говоря о симфонизации балетного театра Петипа, необходимо отметить не только наличие полифонического построения отдельных ансамблей и сцен. Этот принцип позволяет Петипа по-новому осмысливать структуру всего произведения, где вариации, дуэты, малые и большие ансамбли являются составными общего симфонического развития всего произведения.

К сожалению, теория нашего искусства еще мало разработана, поэтому мы еще только начинаем осознавать то значение, которое имеют достижения хореографического симфонизма Петипа.

Открытие зрелого Петипа неразрывно связано с русской музыкальной театральной культурой. Смелость симфонических поисков художника базировалась и на тех достижениях, которые таила в себе танцевальная музыка оперных спектаклей. Глинка, Даргомыжский, Бородин, Мусоргский предназначали танцевальные темы в своих операх для симфонического воплощения. Профессионально музыкально образованный и чуткий к замыслу композитора, Петипа оценил эти образцы русской оперной музыки.

Содружество Петипа с Чайковским и Глазуновым знаменательно не только появлением таких знаменитых творений, как «Спящая красавица» и «Раймонда». Чисто русская музыка Чайковского способствовала выявлению неповторимых особенностей русской школы классического танца, что с успехом и реализовал Петипа. Здесь нашел свое полное выражение принцип симфонизма, как и в позднее созданном балете Глазунова «Раймонда».

Эти балеты Петипа можно назвать энциклопедией классической хореографии, где в органическом единстве сосуществуют все известные в его время формы классического, характерного, исторического, гротескового танца. Что касается «Спящей красавицы», то в ней как нигде сказался талант Петипа – сочинителя образных вариаций, свидетельствующих о неиссякаемости его фантазии в использовании танцевального словаря.

В своей статье, посвященной хореографии «Спящей красавицы», профессор П. Гусев подчеркивал, что в этом спектакле «...театральность, фееричность, парадность удивительно естественно сочетаются с высокой образностью танца».²

В художественно-образное целое спектаклей Петипа включается материал национальной хореографии как

органичное и неотъемлемое средство в художественной системе его произведений. В этом Петипа выступает также как реформатор.

Достаточно напомнить, что в постановочной палитре Петипа были использованы испанский, мавританский, цыганский танец, черногорские, польские, венгерские, русские, итальянские, греческие, египетские, индусские, французские, украинские танцы. Я хочу напомнить о двух его работах. В опере-балете «Млада» Петипа были поставлены малораспространенные в те годы в России болгарские, абхазские и бедуинские танцы, а в балете «День и ночь» были представлены танцы десяти национальностей, в том числе финнов, украинцев, донских казаков, поляков, малых народов Крайнего Севера России. Но не количеством и представительностью определяется то новое, что привнес Петипа в решение национального танца в балетном спектакле.

Поначалу народные пляски жили в спектаклях Петипа как характерный танец, аранжированный в стиле классического балета. И в тех случаях, когда он сталкивался с музыкой Минкуса – Пуни, этот принцип соответствовал общей стилистике произведения. Но и тут проявлялась неистощимость творческого мастерства хореографа, создававшего на стилизованном национальном материале танцы солистов и ансамблей, целые сцены, носящие действенный характер.

По-иному подходит Петипа к мотивам национальных танцев в балетах, где насыщенность национальной звучания музыкальной партитуры диктует и иные принципы решения. Так, к примеру, в балете «Спящая красавица» в танце Авроры нет откровенно русской темы, но ее душевность, мелодический строй перекликаются с эмоциональным характером русской песни, и чуткий хореограф, ощутив это, задает Авроре в вариации третьего акта ход, напоминающий русское «припадание», и как бы видя перед собой русскую девушку с платочком в руках, подчеркивает этот шаг движениями кисти, плеча и наклонами головы. Найденный движенческий прием «припадания» развивается в спектакле широко. Он входит в партитуру партий неерид, вариаций Феи бриллиантов и Феи сапфиров, в общую коду Камней, в каждом случае найдя себе индивидуальную окраску.

Этим примером мы хотим лишь подчеркнуть чуткость хореографа, понимающего особенность русской стилистики музыки Чайковского. Это выразилось в главном – в общей эмоциональности, кантиленности пластики, напевности танцевальной стихии в спектаклях глубоко русских, что и роднило хореографию Петипа с музыкой Чайковского.

Понимание этой особенности позволило в последней редакции балета, осуществленной Юрием Григоровичем, восстановить эти краски хореографа и сохранить одну из важнейших черт хореографии Мариуса Петипа – ее глубокую народность.

В балете «Раймонда» Петипа вновь возвращается к синтезу классического и характерного танца. Этот прием углубляется, так как танец существует в произведении, построенном на принципе симфонизма, потому синтез классического и народного танца используется не только в вариациях, дуэтах и отдельных танцах, но и сам полифонизм спектакля как бы выпитывает особенность национальной хореографии, воссоздается национальная атмосфера, не входя в противоречие со строгими академическими канонами классического балета.

Разве эта проблема не является актуальной для нашего времени? Поиски Петипа в области синтеза на-

родной и классической хореографии могут служить наглядным примером для современных постановщиков, решающих спектакли в традициях своей национальной культуры.

При зарождении русской школы классического танца жили два начала: искусство народного танца России и классическая школа танца. И Петипа чутко уловил эту особенность русского балета, заложив основу тому прогрессивному направлению, которое получило развитие в советском многонациональном балетном театре.

Петипа считается мастером большого развернутого спектакля. К произведениям малой формы, двухактным и одноактным балетам, он обратился на склоне своей карьеры.

На музыку Глазунова он поставил одноактный балет «Испытание Дамиса» и «Времена года». Можно по-разному относиться к достоинствам их драматургии, но нельзя не отметить, что в поисках решения спектаклей малой формы Петипа утвердил необходимость принципа единого стилистического приема. Так, балет «Испытание Дамиса» решен на материале исторического танца, стиль которого навеян произведениями Ватто и Лантре.

Во «Временах года» Петипа обращается исключительно к языку классического танца, создавая картины ожившей природы. Драматургия этих спектаклей была примитивной по сравнению с великолепной музыкой Глазунова, и спектакли явно страдали значительными противоречиями. Но суть не в них, а в том, что Петипа дал пример лаконично сконцентрированного действия, стилистически выверенного решения спектакля. Фокин и Горский довели этот жанр хореографии до совершенства и как последователи Петипа превзошли его. Но заслуга создания первых контуров хореографической драматургии малых форм принадлежит Петипа.

В Театральном музее имени А.А. Бахрушина в Москве находится довольно большой архив Петипа. В нем хранятся материалы, планы, разработки Петипа к постановке спектаклей, свидетельствующие о большом подготовительном процессе. И это было в ту пору, когда еще не было развитой системы режиссуры в современном понятии. То есть заимствовать этот процесс было не у кого. С детства получивший широкое музыкальное образование, Петипа ощущал природу музыкальной драматургии, что позволяло ему делать точные разработки в адрес композиторов, с которыми он задумывал и осуществлял свои спектакли.

Так, к примеру, в плане к «Спящей красавице» к вариации Феи серебра есть указание: «...должен быть слышен звон монет. Темп польки» или о Фее бриллиантов: «...искры, сверкающие, как электричество, 2/4, быстро».

И прав один из первых исследователей творчества Петипа Ю. Слонимский, указывающий, что в его произведениях надо усматривать не только танцевальный замысел, но и действенное начало музыки в ее динамике.

Работу Петипа вел поэтапно. Один из важных периодов – создание и работа над либретто, которое он или писал сам, или перерабатывал согласно вкусам, пониманию и требованиям времени.

Изучение эпохи, костюмов, аксессуаров позволяло давать четкие задания (устные и письменные) художникам спектакля.

Наконец, хочется отметить, что свои знаменитые массовые танцы, богатые пластические мизансцены, даже всю сценическую партитуру он сочинял предварительно, разрабатывая сложные схемы и фиксируя это в рисунках. Так достигалась ясность пластической и эмоциональной мысли, умение рассчитывать нагнетание, исключительная простота замыслов в хореографическом рисунке самых сложных танцевальных сочетаний.

Многочисленные заметки свидетельствуют о бережном подходе Петипа к исполнителям. На каждую роль он пробовал несколько актеров, предварительно каждому давал краткую творческую характеристику, изучал их в классе и старался всё учесть в творческом процессе работы с исполнителями.

Петипа воспитал несколько поколений балетных артистов. Его главной задачей было формирование ансамбля с единым исполнительским стилем, присущим артистам русского балетного театра. Этому он был верен всю жизнь и до жестокости требователен.

Балетмейстер был внимателен к современным веяниям. Так, не признавая голый техницизм, но творчески используя смелость и пальцевую технику мастериц итальянского балета, он находил этому органичное применение в своих танцевальных композициях. Более того, свои лучшие и самые сложные партии знаменитые итальянские танцовщицы Карлотта Брианца и Пьерина Леньяни создали в балетах Петипа.

Я всё время ловлю себя на мысли о том, что мне хочется говорить о Петипа не как о мертвом, а как о живом творце, который своим редким талантом, своим опытом помогает строить и совершенствовать современный театр.

В нашей стране есть народы, у которых до революции собственная танцевальная культура была утрачена, народный танец создавался заново параллельно с классическим балетом. Сейчас же казахи, туркмены и особенно киргизы имеют свой балет, свои школы танца. Они создали свой национальный репертуар. И вобретении самобытности им помогла классика, им помог Петипа.

Перед тем как поставить свои национальные балеты, они освоили и долгое время танцевали такие спектакли, как «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Корсар», «Копеллия», «Жизель». И это помогло им ощутить красоту и образность классического танца. Обучаясь в Ленинградском хореографическом училище, будущие хореографы привыкли каждый день видеть известную скульптуру Петипа, которая как бы молчаливо напутствовала их любить классический танец, хранить его академическую чистоту и верность традициям.

Наследие Петипа достойно глубокого изучения. Это понимают специалисты во всем мире. Свою статью хочу закончить словами известного советского хореографа Юрия Григоровича: «Нет лучшей школы для любого хореографа, чем школа Петипа. Он учит органике построения спектакля, учит композиционному мастерству, учит уважительному и трепетному отношению к избранной нами профессии. И что самое главное, помимо бесценных уроков в области хореографической формы, он учит высокому строю мысли, высокому пониманию жизни и человека».³

Примечания

1. Плещеев А. А. Сергей Лифарь. От старого к новому. Париж, 1938. С. 71-72.

2. Гусев П. А. Заметки о хореографии «Спящей красавицы». В сб. « Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи». М., Искусство, 1971. С. 287.

3. Григорович Ю. Н. Уроки балетмейстера. Там же. С. 287.



МАСТЕР тонкого письма

Борис Александрович ЛЬВОВ-АНОХИН (1926-2000) был не только выдающимся театральным режиссером, но одновременно и известным балетным критиком. Но сначала хочется немного рассказать о Львове-Анохине – режиссере.

Режиссерская деятельность Бориса Александровича началась в середине 50-х годов прошлого века, во времена строжайшей цензуры и всяческих запретов. Однако ему удавалось ставить абсолютно не советские спектакли, выбивавшиеся из театральной жизни того времени.

Постановки Львова-Анохина раздражали чиновников от искусства своей тонкой театральностью, эстетством, искренностью, простотой и, вместе с тем, необыкновенной глубиной человеческих чувств, эмоций, переживаний.

Зрителей же все эти «нехорошие» отклонения, свойственные буржуазным творцам, захватывали в плен. Театральная Москва с восторгом принимала его творчество, успех был огромный. Стоит еще отметить, что Борис Александрович обладал уникальным даром – любовью к артистам и умением с ними не работать, а творить. Какие звезды блистали в его постановках, буквально с первых театральных опытов еще совсем юного режиссера.

В 1957 году в театре Советской армии Львов-Анохин ставит пьесу Александра Володина «Фабричная девчонка» с ярчайшей артисткой этого театра Людмилой Фетисовой. Успех спектакль имел невероятный. В том же театре Борис Александрович ставит «Каса маре» (1961) по пьесе Иона Друцэ с легендарной Любовью Добржанской в главной роли. И вновь Москва рукоплещет актрисе и режиссеру. В Московском драматическом театре имени Станиславского режиссер выпускает «Атигону» Жана Ануя (1966) с фантастической Елизаветой Никищихиной. Постановка имела триумфальный успех. Борис Александрович воспитал уникальную, редкую актрису Оксану Мысину, ставшую

звездой Нового драматического театра, который возглавил мастер. В Малом театре Львов-Анохин создал два бестселлера для Елены Гоголевой – «Мамуре» (1978) драматурга Жана Сармана и спектакль «Холопы» (1987) по пьесе Петра Гнедича.

Но обратимся к балетному искусству. Сначала для Бориса Александровича балет был увлечением, но вскоре увлечение переросло в серьезное постижение классического танца. Свои статьи, рецензии, творческие портреты балетных артистов Борис Александрович начал публиковать в 1948 году. За свою насыщенную творческую жизнь он написал более 200 статей о балете. Многие из них печатались на страницах журнала «Балет», членом редакционной коллегии которого был Борис Александрович.

И это еще не всё. Львов-Анохин стал ведущим первой на советском телевидении передачи о балете, он создавал документальные фильмы о балетных конкурсах. Написал сценарии балета и фильма-балета «Анна Каренина» на музыку Родиона Щедрина с Майей Плисецкой в главной роли. Борис Александрович автор монографий о творчестве Галины Улановой, Аллы Шелест, Майи Плисецкой, Владимире Васильеве, Сергее Корене.

Можно сказать, что его балетоведческая деятельность была столь же благородной, изысканной, профессиональной, как и театральная. Его статьи, очерки, эссе отличали особая тонкость письма и высокое уважение к тем, о ком он писал.

Предлагаем читателям нашего журнала фрагменты творческих портретов легендарных балетных артистов, написанные Борисом Львовым-Анохиным.

МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ

...Одна из прославленных ролей Плисецкой – партия Китри в балете Минкуса «Дон Кихот». Плисецкую и здесь прельщает контрастность, разнокалиберность образа – испанский колорит танцев в первом и втором актах, чистая классика в сцене «Сон Дон Кихота», блеск и виртуозность финального па де де.

В первом акте Китри Плисецкой любимица толпы, озорная королева улицы. Стоит ей выбежать из своего дома, как уличные будни сразу закипают праздничной красочностью, веселой кутерьмой.

Передо мной эскиз декорации Константина Коровина к первому акту «Дон Кихота». Смелость и широта мазков, буйство красочных пятен и среди них одно – огненно-красное – фигурка Китри.

Вот какой фон нужен Плисецкой в этом балете. Ее танец тоже состоит из ярчайших, сочных мазков. С редким юмором проводит Плисецкая все так называемые игровые моменты роли. Зрители дружно смеются, когда Китри-Плисецкая дурачит, водит за нос богатого жениха и отца, выдумывает новые и новые проделки.

Знаменитый русский художник Серов сказал, кажется, именно об эскизах Коровина к «Дон Кихоту»: «Константин буйствует в ослепительном вихре красок». Вот так же буйствует Плисецкая в ослепитель-

ном вихре танца. Ее появление на сцене встречали шквалом аплодисментов, и всю выходную вариацию Плисецкая не слышала музыки, так как она шла под «аккомпанемент» восторженных рукоплесканий.

Знаменитый выход Плисецкой в «Дон Кихоте» был найден ею заново, это были ее движения, ее изобретенные позы, она изменила прежний рисунок танца. Теперь найденное ею повторяют многие, даже, может быть, не подозревая, что впервые всё это было воплощено Плисецкой.

В дочери трактирщика Китри, когда ее танцует Плисецкая, ощущается совсем иная порода, неожиданно царственная безудержность. Она покоряет всех силой озорного и пламенного своеволия, веселого и неистового упрямства. Танец Плисецкой увлекает своим виртуозным блеском, бурным темпом. В этой партии, так же как и в роли Лауренсии в балете «Лауренсия», Плисецкая эффектно и искусно сочетает грацию классической танцовщицы с темпераментом и элегантностью испанских танцев, кипучих и вызывающе-страстных.

Китри-Плисецкую ничто не остановит, не удержит, не испугает и не смутит. Как ни запирай, ни сторожи ее, она всё равно вырвется, убежит, удержит к возлюбленному. Это сама живость, бойкость, броскость, доведенная до бури, до вызова. Она будоражит толпу, ведет ее за собой во всех танцевальных неистовствах; кажется, что именно

от нее исходит та неутомимая, неиссякаемая энергия танца, делающая этот старый спектакль таким привлекательным.

Плисецкая довольно иронически относится к наивной драматургии этого балета, но уважает его танцевальной стихией. Эта смесь самозабвения и иронии, страстной увлеченности и шутилки беззаботности, бешеного азарта и абсолютной внутренней свободы составляет особый пленительный стиль ее исполнения. Такая Китри способна всё завоевать, всего добиться и на всё наплевать, всё швырнуть на ветер.

Танец Плисецкой стремителен, дерзновенно смел. В прыжке, в воздухе она иногда расплывается в шагате; взлетая вверх в стре-

мительном сиссон, отброшенной назад ногой касается затылка. Многие движения и позы танцевальной классики у нее звучат по-своему, когда, например, она кидается в арабеск, гнбая поднятую ногу выше головы. Это особый характер и стиль появляются не из расчетливого желания акробатически заострить позу, а вследствие порывистого темперамента Плисецкой и ее удивительной гибкости.

Танец Плисецкой – это благословенная агрессия, бешеная атака красоты, ее победоносное наступление, радостно-яростный штурм.

Заключительный дуэт «Дон Кихота» в исполнении Плисецкой критики называли «взрывным па де де»...

ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ

... Глядя на Васильева в «Каменном цветке» и «Коньке-Горбунке», казалось, что он просто создан для русского сказочного балета. Даже закрадывался вопрос: не ограничены ли возможности молодого актера только этими красками? Но вот он станцевал одержимого любовью Меджнуна в балете «Лейли и Меджнун» (постановщик Касьян Голейзовский. – Авт.), и приходилось только удивляться, куда исчез русский паренек, белобрый, курносый и улыбочивый. На сцене возник восточный принц легенды, утонченный, плетущий сложнейший орнамент молитвенно-благоговейных движений. В этой роли Васильев передавал иступление и почти смертельное изнеможение страсти, его любовное томление приобрело характер почти религиозного экстаза.

Великое смятение, спутанность, разногласия чувств и боль жили в танце Васильева-Меджнуна. Отчаянные порывы сменялись утонченно-хрупкими, почти сомнамбулическими движениями...

Меджнун Васильева искал следы возлюбленной, но видел призрака Лейли, мчался к нему, то горестно, устало сникал, в отчаянии

склоняясь к земле, когда он расслаивался; все эти образы зримо ощущались в танце Васильева. Его печально забыть было таким трагическим, что он мог спросить себя – живу ли я?..

Безумие и отчаяние любви, вихрь страсти взметали Меджнуна-Васильева в воздух, кружили в неистовых вращениях, повергали на землю. Секунду он лежал неподвижно, тело его было сведено внутренней болью. Потом поднимался, вставал на колени, руки его простирались ввысь, словно он молил о свидании с Лейли... Этот танец только гибкого корпуса и рук (ведь Меджнун стоит на коленях) был необыкновенно выразителен, полон лирической скорби. Меджнун Васильева – воплощение нежности, мягкость его гибких движений напоминала горячий шепот сокровеннейших, интимнейших признаний, он раб и поэт своей страсти, единственной, непреодолимой, неотвратимо ведущей к гибели. Он двигался и танцевал, словно в блаженном или скорбном полусне, реальность для него не существовала – только хрупкий радужный мираж...

...Так постепенно обнаруживался редчайший диапазон Васильева, его способность к ошеломляюще неожиданным пластическим преобразованиям, к искусству танцевального «перевоплощения»...

ЕКАТЕРИНА МАКСИМОВА

...Потом она вошла в этот спектакль Авророй («Спящая красавица». – Авт.), поразив естественным и спокойным сиянием ласкового, грациозного величия.

Пожалуй, никогда до сих пор не доводилось видеть такой непосредственности, свежести чувств, такой брызжущей молодости, соединенной с приветливо-царственной манерой. Доброе великодушие ее Авроры кажется одновременно и детским и королевским.

Максимова удивительно станцевала могущество юности, видящей весь мир в розовом утреннем свете, волшебных отблесках зари, не знающей горя, уродства, зла. Кажется, что по прекрасному лицу ее Авроры не скатилась ни одна слеза. Никогда ничем не замутилась зеркальная гладь ее души.

Не так-то просто передать на сцене радость без малейшей суеты и натуги, идти по сцене так, словно ступаешь под аркадами раду, ступаешь по цветам. Это редкое умение – не казаться, а быть такой счастливой, чтобы на какие-то мгновения заставить радостно заулыбаться весь зал...

Но, пожалуй, самое интересное заключается в том, что Максимова почувствовала подлинно симфоническое развитие образа, его многоликость, многозначность...

Максимова, прекрасно чувствуя тончайшие контрасты партии, по сути создает три разных танцевальных образа, добываясь тем самым богатства впечатлений, ощущения масштабного развития, внутреннего движения роли.

В первом акте «Спящей красавицы» Аврора Максимова появляется юной принцессой, словно осыпанной всеми дарами фей, которые склонились у ее колыбели в прологе, – Феи резвости, нежности, смелости, щедрости наделили ее всеми лучшими качествами пленительной женственности. Она сверкает ими, счастливая сама и делающая счастливыми всех окружающих. Ее Аврора полна доверчивого

любопытства ко всему окружающему. Кажется, что боль, страдание должны миновать ее, не помянут коснуться этого существа. Уколешься о веретено, с которым она забавлялась, Аврора-Максимова вздрагивает, ее глаза полны удивления перед этим новым, неведомым ей ощущением боли. Словно не вынес его, она бежит по кругу и внезапно останавливается, падает, погружается в сон.

У Авроры-Максимова всё впервые: первый праздничный бал, первая, бессознательная кокетливая улыбка влюбленным кавалерам, первая боль, первый испуг. Эта свежесть всех восприятий и ощущений создает образ юной непосредственности и чистоты.

В акте нереид она предстает совсем другой. Ее Аврора здесь – видение счастья, которое манит принца своей блаженной безмятежностью; эта улыбка сна, полного грез, выражена в самом танце, в его удлиненных и словно чуть размытых линиях, в ощущении внутреннего покоя, погруженности в мечту, в которой есть своя недоступность. Эта внутренняя чуть лукавая отрешенность совсем не похожа на отрешенность во втором акте «Жизели». Создается впечатление, что вся сцена словно подернута легким утренним туманом, именно утренним, который вот-вот развеется с восходом солнца.

И наконец, в последнем действии это коронованное дитя, как ни в чем не бывало проснувшееся после столетнего сна, является на свадебный бал во всем великолепии расцветшей женственности, утверждая ее в каждом движении замечательного па де де Петипа...

...Аврора-Максимова живет, дышит и меняется по законам сказки – радостно и неуловимо-тайнственно. И еще, при всей изысканной форме танца и поведения французской сказочной принцессы в Авроре Максимова есть какие-то черты русской девушки. Это русское начало живет, прежде всего, в певучести и широте ее танца...

Из книги Б. Львов-Анохин. Мастера Большого балета. Москва. Искусство. 1976

Материал подготовил Владимир КОТЫХОВ

Сказка В Век Интернета

Год Сергея Прокофьева Екатеринбургский театр оперы и балета отметил постановкой «Золушки». Автор идеи и хореограф-постановщик – Надежда Малыгина, дирижер-постановщик – Михаил Грановский, художник-постановщик – Вячеслав Окунев, художник по свету – Ирина Вторникова, видеоматериалы – Виктория Злотникова.

Балет в основном следует фабуле сказки, но действие перенесено в наши дни и зачастую переосмыслено. Например, злобная Мачеха представлена взбалмошной, эксцентричной дамочкой. Ее невозмутимый и, видимо, любящий муж попросту не обращает внимания на нелепые выходки жены. Сестры Золушки – копия матери, только еще и ленивые, одуревшие от плейеров и телевизора. По «ящику» они и узнают о бале, который устраивает Принц. Сообщение делает местный диктор, на что зрительный зал реагирует радостным шумом.

Между тем Принц выдвигает неожиданное условие для входа во дворец: девушкам надлежит танцевать...на пуантах. Можно лишь гадать о причине: то ли Принцу особо любви балерины, то ли он хочет ограничить число претенденток на его руку.

Более вероятно второе – достаточно увидеть Принца.

Юноша в очках, погруженный в себя, заторможенный, несколько раз пытается сбежать из дворцовой залы, куда его буквально втаскивают друзья. Зато праздничным многолюдьем упивается Король – жовиальный мужчина средних лет. Ему-то и

приглянулась экстравагантная Мачеха, в то время как книгочею Принцу пришлось по душе милая, скромная Золушка. Но как она попала на бал? Разумеется, не обошлось без чудес, которые не могли не случиться. Слишком необычным существом оказалась эта Золушка.

Во-первых, она больше всего на свете любит танцевать, используя каждую свободную от работы минуту. А во-вторых, обладает богатой фантазией, способностью уходить от реальности в мир грез. Этот дар помогает не замечать грубости Мачехи и сестер, превращать в театральную игру даже их мелкие пакости. Горечь от унижений и обид прорывается во сне, заставляющем вспомнить о Зигмунде Фрейде. Здесь материализуются вытесненные сознанием отрицательные эмоции. Прикорнув у кухонного стола, Золушка видит своих двойников – сразу нескольких Золушек. Одна взлетает под колосники, как мяч, подброшенный сестрами, другая вертится на месте, как белка в колесе, третья тщетно пытается вырваться из прозрачного шара, переворачивающего ее вниз головой. А между ними пролетают, словно подброшенные батутом, Отец и преследующая его Мачеха.

Жутковатая фантасмагория сменяется не менее фантастической, но уже мирной картиной. Из громадного светящегося круга, похожего на жерло, возникает группа людей в старинных белых одеяниях. Они словно выплывают из таинственного пространства во главе с красавицей Феей. Волшебница ласковым жестом будит Золушку, чтобы преобразить ее в Принцессу, но прежде делает серьезное предупреждение, представляющее в символическом образе Времени.

Остроумная и довольно смелая идея воплощена в серии элегантных танцевальных зарисовок. Детство – браваурное соло мальчугана в матросском костюме. Юность – синхронный дуэт двух пар. Зрелость – два контрастных номера. В первом любящий отец резвится с дочками, во втором супружеская пара бурно ссорится, но, вняв увещаниям родителей (это и есть Старость), в конце концов, мирится.

Одно чудо сменяется другим. По знаку Феи участники сюиты сооружают нечто среднее между автомобилем и крылатым Пегасом. Золушка уже готова отправиться в путь, но Фея останавливает ее. Над сценой возникают часы с движущейся стрелкой, и двенадцать вполне реальных персонажей оборачиваются неумолимым безликим Временем. После строгого напутствия Время под звуки вальса провожает Золушку, и «автопегас» с прекрасной пассажиркой устремляется в полет.

Эффектная концовка перекидывает «мостики» во второй акт, поража-

Мики Нисигуты – Золушка и Игорь Булыцын – Принц.

ющий великолепием. Благодаря видеопроекциям вы словно проходите по анфиладам дворца. Всеми цветами радуги переделаются современного покроя костюмы гостей. Калейдоскоп красок оттеняют туалеты шести фрейлин – отливающие серебром черные платья-декольте с кринолинами. Плавно скользя по сцене и так же плавно меняя положения рук, фрейлины становятся своего рода движущимися элементами декора.

В отличие от первого акта, насыщенного игровыми сценами, этот акт почти сплошь состоит из танцевальных номеров. Девушки-гости, получив пуанты, вскоре преодолевают робость и на равных вторят задорным кавалерам. В вихре вальсов и мазурок Сестры, потерпев фиаско в сольных выступлениях, всё же находят партнеров, а Мачехе удается завлечь в свои сети самого Короля, поразив его эксцентричными выходками и акробатическими трюками.

Бальный ажиотаж замирает при появлении Золушки. Дворцовый зал превращается в залитый лунным светом сад. Золушка и Принц с первого взгляда влюбляются друг в друга. Они так поглощены своим чувством, что стоят как завороченные даже когда часы бьют полночь. Персонажи, олицетворяющие Время, под грозно ухаживающий набат тщетно зывают к Золушке. Известно, чем бы кончилось дело, если бы Юнга не вернул ее к реальности. В будничном платье Золушка убегает прочь. Тут только Принц приходит в себя, бросается вслед, но находит лишь хрустальную туфельку.

В третьем акте Принц едва уносит ноги от толпы девиц, желающих заполучить его в мужья. Вместе с друзьями он ищет Золушку по свету, пока сердце не приводит его в нужное место. Напрасно сестры и даже Мачеха (забыв о Короле) терзают свои ноги, втискивая их в туфельку. Принц, сразу узнав Золушку, видит только ее. И снова в мире существуют только они. В волшебном пространстве неба и света разворачивается финальный дуэт героев, утверждающий счастливую гармонию сердец. С благословения Феи и персонажей, олицетворяющих Время, молодая пара отправляется в путь. Чудо-автомобиль медленно уходит в поднебесье. Жизнь старой сказки, прочитанной по-новому, продолжается.

Идея балета – чудо возможно и в наши дни – воплощена изобретательно и вполне убедительно. Для автора идеи и хореографа-постановщика Малыгиной балет – это прежде всего спектакль с увлекательным, доходчивым действием, продуманным до мелочей режиссерским решением, с разнообразием выразительных средств и непременно с живыми, узнаваемыми героями, изменяющимися по ходу действия или, напротив, остающимися неизменными. В «Золушке» эти задачи успешно реализованы.

Хореографом найдено оптимальное соотношение бытовой конкретности и поэтических обобщений, игровых и танцевальных сцен. Краски характерности в массовых танцах гостей, в гротескных вариациях сестер и почти эстрадно по броскости дуэте Мачехи с Королем оттеняют чистоту неоклассического стиля четырех дуэтов и вариаций главных героев, сюиты «Время», монологов Феи. Боязнь «пустословия» иногда оборачивается чрезмерной лаконичностью. Оттенок умозрительности есть в логически безупречных адажио Золушки и Принца. Лирическую «недостаточность» восполняют музыка Прокофьева в превосходном исполнении оркестра и феерическое оформление.

Верный показатель художественного качества постановки – интересные актерские работы. В спектакле Малыгиной таковых немало. Самое интересное и неожиданное – главные герои. Золушка (Лариса Люшина, Елена Воробьева, Мики Нисигуги) и Принц (Илья Бородулин, Александр Меркушев, Игорь Булыцын) живут в собственном мире, «не замечая» того, что происходит вокруг. Родственные души, они с первого взгляда находят друг друга. Отзывчивым сердцем близок главным героям эпизодический персонаж Юнга (Томоха Терада), верные друзья (Степан Косыгин, Андрей Вешкурцев и Глеб Сергеев, Алексей Селиверстов). Их антиподы – Мачеха (Диана Еремеева) и Король (Кирилл Попов, Сергей Кращенко), сестры (Карина Рафальсон и Олеся Мамылова), напротив, упиваются житейской суетой, стараются быть как можно гламурней. Особенно забавна Мачеха – высокая, сухоплая, с осиной талией и «бескостными» конечностями, с неиссякаемой энергией создающая «красивую жизнь» для себя и дочерей.

Выразительность актерских работ была бы невозможна без соответствующего технического уровня. Это относится и к солистам, и к кордебалету, за что следует благодарить педагогов-репетиторов. Все участники балета, включая солистов оркестра, перечислены в программе и в красочном буклете, содержащем множество интересных материалов об авторах балета «Золушка» и ее сценической истории.

Три премьерных спектакля горячо одобрили зрители. Остается пожелать, чтобы Надежде Малыгиной, с ее острым умом и щедрым воображением, не пришлось бы семь долгих лет, прошедших с момента постановки балета «Любовь и Смерть», дожидаться следующей премьеры.

Ольга РОЗАНОВА
Фото Елены ЛЕХОВОЙ



Сцена из балета.



«In Memoriam».
Introdans
(Нидерланды).

Фото Марка ОЛИЧА

Свобода в простоте

Фестиваль CONTEXT.DIANA VISHNEVA открывает новые имена и знакомит жителей двух столиц с зарубежными труппами. Событием этого года стал приезд хореографа Матса Эка и его спектакль «Топор». Несмотря на сделанное хореографом и его женой Анной Лагуной заявление о завершении карьеры, для российского зрителя было сделано исключение.

Матс Эк не только приехал и показал свой последний пятнадцатиминутный спектакль «Топор» на музыку Альбинони, но и встретился с зрителями в Гоголь-центре. На сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко рубили дрова от души: немолодой мужчина заносил над собой топор, и каждый удар, как слово рабочего мужика, становился резким и решающим. Женщина с длинной косой за плечами, когда-то юная и пластичная, суетливо подбирала эти поленья, складывала их, нежно убаюкивая. Два монолога постепенно слились в дуэт, а топор – это то, что всегда делит пополам единое целое, отношения, любовь, работу. Топор – это камень преткновения, конфликт, разделяющий каждый этап жизни на до и после. В этих простых движениях, в этом очевидном режиссерском решении было порой больше философии, чем в иных акробатических па и в этом всегда будет вечен Матс Эк. На пер-

вый взгляд поленица на сцене прославленного театра и самый настоящий дровосек с топором удивляли своей натуральностью, разрушали в одну секунду всю магию и символизм сценического пространства. Но глядя на обстановку этого сарая, тусклый свет одинокой лампочки, немолодую пару, приходит ощущение арт-хауса в балете. Кинематографичность и реальность героев, отсутствие привычного натренированного тела танцовщиков, но при этом пластика танцующих людей создали атмосферу кино, в котором зритель случайный свидетель. Матс Эк ставил номер «Топор» на конкретных людей и даже определенную возрастную группу танцовщиков, так как это история не про жизнь, а после нее, после бушующей молодости. Анна Лагуна – муза и супруга Матса Эка, не первый раз героиня его постановок. В полутрагическом разговоре во время фестиваля хореограф рассказал о своем пути к танцу, о техниках танца, через которые он создал свой собственный стиль, и о работе с Михаилом Барышниковым, для которого поставил и снял на видео дуэт с Анной Лагуной «Место». На вечере показали мини-фильм, где вместе с Анной Барышников начинал свой день с гримерной комнаты и выходил на сцену, где они спали под полом, отбивали ирландские ритмы на столе, перемещали землю под собой с места на место. Михаил играет каждым взглядом, в его движении рук и тела живет танец, и для этого ему не обязательно танцевать. В определенный момент хореограф сторонился звезд подобного калибра, стараясь уделять внимание только своей труппе. Но нередко сами звезды стремились к нему, в их числе Сильви Гиллем. Во время своих частых визитов в Париж Матс Эк и Гиллем решили вместе создать первую работу – «Wet woman». Абсолютно танцевальная, совершенно не балетное – попросту другое. Последняя работа,

Диана Вишнева и Орели Дюпон. «Кв/олого» (хореография Охада Наарина).



Фото Дарьян ВОЛКОВОЙ

Диана Вишнева.



Фото Сергея АУРАЦКА

Ана Лагуна и Иван Ауцели. «Топор» (хореография Матса Эка).



Фото Дарьян ВОЛКОВОЙ

подводящая черту под именем «священного чудовища», инопланетянки и богини Олимпа, сочетала в себе видеопроекцию черно-белой толпы, дверь, через которую в танец однажды вошла Гиллем и также просто вышла. В своем прощальном турне Сильви исполнила роль обычной женщины, больше не богини, ставшей частью толпы, сказав этой постановкой «всё». В силу того что интервьюировал Матса Эка его старинный знакомый, друг фестиваля, неудобный вопрос, почему он решил отобрать у мира свои творения, прозвучал тихо, и на него был дан весьма туманный ответ, означающий лишь то, что теперь постановки мы будем смотреть силами Интернета и узнавать по рассказам очевидцев. С большим театром, руководством которого искали встречи с хореографом долгих семь лет, Матс Эк согласился работать, только удостоверившись, что театру это нужно, и перенес хореографию номера «Квартира» на артистов театра. Среди них была Диана Вишнева, и с этого момента началось их знакомство. Благодаря дружбе балерины и хореографа, его последнюю работу и его самого смогли увидеть гости фестиваля в творческом плане – в последний раз. Не менее заметным стало выступление труппы Алонсо Кинга «Alonzo King Lines Ballet». Линии его артистов, их бесконечные ноги и руки, тонкие длинные мышцы, даже у мужчин, в сочетании с запуганным хореографическим текстом завораживали. Философия танца у Кинга – это сочетание линий, форм и свободы в этой непростой «математике» четко выверенных движений. Выбор постановок был логичен. «Основа письма» была представлена на столетии Ballet Russe в Монако, «Концерт для двух скрипок» был выбран, по словам хореографа, из-за популярности музыки Баха повсеместно, а зритель может сосредоточиться на знакомстве с пластической танцовщицей и хореографией. «Шостакович» – недавняя постановка, и компания показала, каков русский композитор на западный слух. «Концерт» – это визитная карточка Lines Ballet, артисты одинаковой высоты, тонкие, мягко и легко прыгающие, как пантеры, трепещущие ногами, как колибри крыльями, и выписывающие невероятные па, извиваясь, как змеи, и всё это сохраняя только им известный рисунок, который тщательно выверялся. Кинг невероятно требователен, его артисты должны дышать в унисон, при этом ему необходимо, чтобы каждый танцовщик на сцене был индивидуален и уникален. Потому в труппе, которой уже за третий десяток, есть представители самых разных стран и даже рас. Они смычку волшебному послушны, как ноты взмывали ввысь, складывались пополам в придворном поклоне, резвились, как дети, и неустанно восхищали зрителя. Ну как такие тонкие «березки» могут так сильно и мощно прыгать и молниеносно вращаться. В труппе у Кинга нет мускулистых ног и накачанных рук. Все занимаются с «воздухом внутри», как говорит хореограф, и глядя на этих стрекоз, охотно веришь каждому слову харизматичного Алонсо.

Фестиваль баловал зрителя ежевечерне, составляя самую обширную программу помимо вечерних представлений: лекции, workshops, киносеансы, public-talks, мастер-классы. Возможность посещения была неограниченно, но мало освещена,

для того чтобы попасть на встречу с хореографом, порой нужно было брать измором организаторов, чтобы добыть информацию о времени и месте. Одним из ярких мастер-классов стало полуторачасовое общение с Алонсо Кингом. Вначале танцовщицы, представители разных школ, театров и даже танцевальных направлений, хватали на лету комбинацию, которую диктовал им Кинг. Как только вектор был задан, в полной тишине, хореограф требовал от танцовщиков услышать внутренний ритм, танцевать без музыки, но будто под нее. После этого из шести разнообразных форм был составлен танец, и затем он задан импровизацию опять же без музыки. И Кинг неустанно повторял им: «будьте свободными в танце», «делайте сразу с полной отдачей», «следуйте своей фантазии». Наблюдать за исполнителями – выпускниками самых разных школ (некоторые из них вовсе не имели прямого отношения к балету) – было удивительно, насколько в своих импровизациях совпадали исполнители. Не сговариваясь они делали стилистически одинаковые движения, будто вышли из одного класса.

По окончании мастер-класса можно было с уверенностью сказать, что подобные мероприятия с хореографами из разных стран необходимо проводить, а танцовщикам и будущим завоевателям премий по современной хореографии всенепременно стоит их посетить. Культура обмена премудростями в этой сфере особенно нет, а недоумение, которое иной раз вызывают прославленные западные хореографы, возникает не только у зрителя, но и у профессионалов, возможно, это «окно в Европу» станет отправной точкой для наших, безусловно, талантливых, но несколько зашоренных новаторов. Опыт конкурсов и фестивалей показывает, насколько традиции плотно сидят внутри участников и как ничтожно мало пластическое развитие и фантазия в области хореографии современного направления.

Елизавета ТАРАНДА

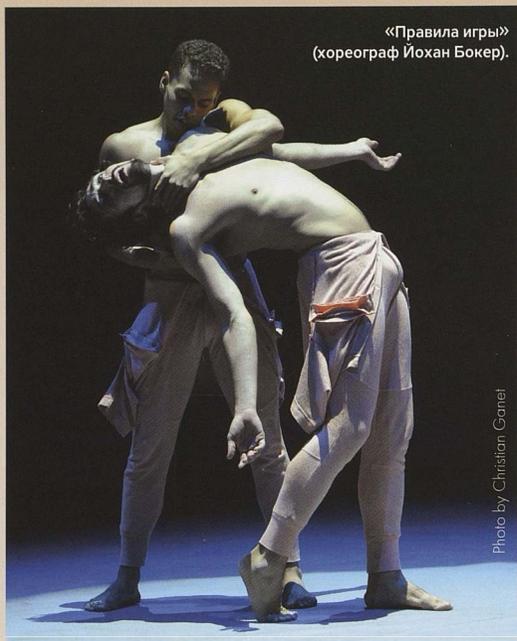
Andantino. «Сон одной бабочки» (хореография Константина Семёнова).



Фото Дарьян ВОЛКОВОЙ

Битва

стилей



«Правила игры»
(хореограф Йохан Бокер).

Photo by Christian Carneil

В великолепном современном здании музея Musee des confluences (архитектор Кооп Блиммеблау) проходила выставка «Corps rebelles», посвященная истории современного танца от начала XX века до наших дней. Экспозиция, организованная на уровне самых современных технологий, была насыщена видеоматериалами и фотографиями, и апофеозом ее стала круговая панорама экранов, посвященная «Весне священной» Стравинского. На них непрерывно транслировались постановки Мориса Бежара (1959), Вацлава Нижинского (1913), Режиса Обадья (2003), Жана-Клода Галотта (2011), Пины Бауш (1975), Мари Хоуинар (1993), Анжелена Прельжокажа (2001), Хедди Маалема (2004). Вырваться из этого магического круга было трудно...

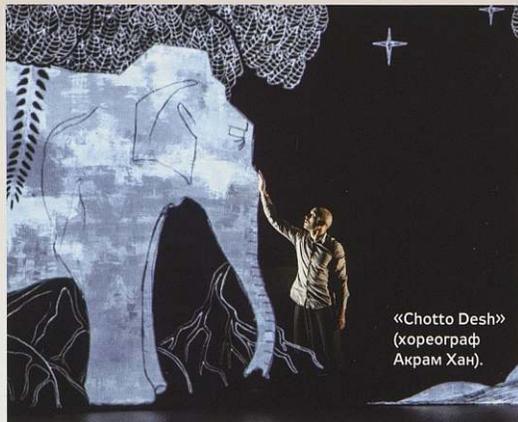
В это время на основных площадках города сменяли друг друга Луиза Лекавалье с поразительным по самоотдаче спектаклем «Тысяча сражений», вдохновленным прозой Итало Кальвино и легендами о рыцарях Грааля, и блистательный танцовщик и хореограф Акрам Хан с монологом «Chotto desh», погружающим нас в мир детства и экзотической природы. Алан Платель с труппой «Ballet C de la B» (Ballet Contemporains de la Belgique) представил опус «Не спать», в котором причудливо переплелись современный танец, ирония и тревога. Очень впечатлил спектакль компании американского хореографа Йохана Бокера «Правила игры», в котором на равных сосуществуют изысканный современный танец и визуальное искусство – ожившие предметы (как, например, шарики для пинг-понга, о сценической выразительности которых мы не подозреваем) и завораживающие видеопроекции.

Но как оказалось к финалу фестиваля, его насыщенная программа была лишь прелюдией, разминкой перед финальной «Битвой стилей». Впервые во Франции (нечто подобное уже

В этом году крупнейший фестиваль танца в Лионе 17-й «Biennale de la Danse» проходил словно под девизом Сергея Дягилева: «Чем будем удивлять?». На этом серьезнейшем в Европе съезде имен, компаний, продюсеров, хореографов и артистов происходили не только премьеры известных мастеров и открытия новых имен.

опробовали в Испании и Германии) на арену дворца спорта вышли артисты, представляющие самые разные и, казалось, несовместимые жанры современного танца. В нешуточную, азартную схватку вступили четыре танцовщика «Балета Прельжокажа», четыре артиста танца хип-хоп лионской группы «Покемон», четверо хип-хоперов компании «Саксон» и четверо танцовщиков «Современной команды» экс-труппы Уильяма Форсайта. Их встречали, как гладиаторов на арене. Публика, разгоряченная предстоящей борьбой, вела себя весьма эмоционально.

Главное условие соревнования – импровизация. Сначала каждая команда под живой оркестр, играющий композиции из классики, рэпа и рок-музыки, продемонстрировала свои возможности в рамках присущего им жанра – современного танца, модерна и хип-хопа. Разгоревшись, лучшие представители каждой команды, отобранные строгим жюри, перемешались с соперниками. А потом сами выбирали себе компаньонов из проигравших. Дальше задача усложнялась. Артистам разных стилей предстояло сражаться с конкурентами и импровизировать дуэтные и ансамблевые танцы. Причем надо было показать не только на что ты способен в своем жанре, но и попытаться исполнить стилизацию в духе соперников. Здесь выигрывали те, кто был спосо-



«Chotto Desh»
(хореограф
Акрам Хан).

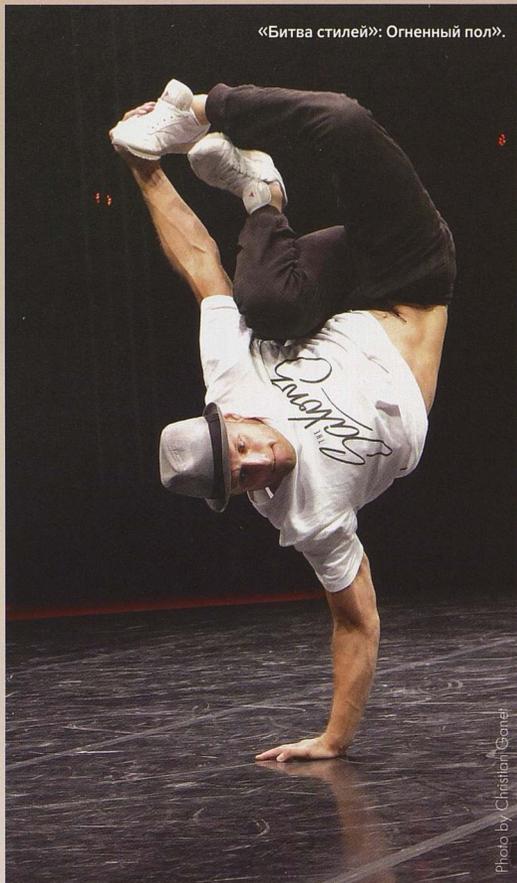
бен не только на умопомрачительные трюки в своем привычном, отработанном стиле, а кто был артистичен и открыт диалогу. Надо ли говорить, что танцовщики хип-хоп, танца, построенного на эффективнейших силовых трюках, оставили далеко позади большинство изнеженных балетных танцовщиков. Хип-хоп, в принципе предполагающий сольные яркие композиции и бесстрашные связи, оказался для вечера дуэли стилей самым выигрышным видом современного танца. Но некоторые артисты-«классики» (что само по себе относительно в рамках Биеннале современного танца) всё же «держали удар». Публика чутко реагировала на самые смелые, артистичные и изобретательные импровизации, кричала, аплодировала, свистела, вскакивала с мест. Пол под ногами танцовщиков действительно пылал. Один из артистов труппы Форсайта, задиристый, безумно пластичный, смелый и провокативный вскоре вырвался в фавориты. И все четверо лионских хип-хоперов «Покемонов» вышли в финал.

Заключительная баталия развернулась между двумя сборными командами. И надо сказать, что выбрать победителей было нелегко – артисты вошли в азарт, рисковали, выкладывались полностью, «классики» крутили фузте и туры (настолько качественные и чистые, насколько они вообще могут быть в труппе современного танца), хип-хоперы вертели на голове, на одной руке и поражали воображение опасными трюками, исполняемыми как бы играючи. Конечно, артисты хип-хопа – индийцы, афроамериканцы, японцы, китайцы, латиноамериканцы,двигающиеся свободно и динамично, грациозно, как дикие животные, выглядят великолепно. И победа ими полностью заслужена. Хотя и танцовщики модерн боролись за первенство самоотверженно и честно. В этом импровизированном танцевальном марафоне, вечере, больше всего напоминавшем отличный джазовый концерт, было всё – огонь, борьба, счастье и радость жизни. И это отличный результат и повод повторить «Битву стилей» не раз и повсюду. «Нужны новые формы!» – говорил Чехов. Оказывается, они всё еще есть!

Наталья КОЛЕСОВА

Лион – Москва

Фотографии предоставлены пресс-службой
Biennale de la Danse, Лион.



«Битва стилей»: Огненный пол».

Photo by Christian Garret



«Не спать» (хореограф Алан Платель).

Photo by Michel Covaica

Имидж педагога-хореографа как становление профессионального мастерства

Image of teacher – choreographer as becoming a professional skills

Коротко об авторе

Мацаренко Татьяна Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и психологии Федерального государственного автономного образовательного учреждения дополнительного профессионального образования «Академия повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования».
E-mail: e-rus@mail.ru

About the author

Matsarenko Tatiana Nikolaevna, candidate of pedagogical Sciences, associate professor, Department of pedagogy and psychology Academy for advanced training and professional retraining of workers of education.
E-mail: e-rus@mail.ru

Краткая аннотация на статью

В статье представлены: исследования по имиджологии педагогов-хореографов, самосовершенствование в формировании имиджа, направления по развитию пластичности тела, образы Я-концепции.

Summary of article

The article suggests that the Ossetian dance Simd rooted in world mThe article presents: imageology research on teachers, choreographers, self improvement in forming image, directions for the development of the body of plasticity, imagery I-concepts.

Ключевые слова:

имидж личности, педагог-хореограф, Я-концепция, самосовершенствование, самооценка, индивидуальность.

Key words:

personality image, dance teacher, I-concept, self improvement, self-concept, individuality.

Исследования, проводимые учеными по формированию имиджа личности (Л.К. Аверченко, Е.В. Егорова-Гантман, В.М. Шепель и др.), важны для целенаправленного создания имиджа педагога-хореографа. Одни исследователи считают этот процесс стихийным, другие же, напротив, высказываются за его конструирование. Западная научная литература само слово «имидж» использует в сугубо специфическом контексте, в сочетании со словом «создание», «строительство». С такой трактовкой соглашаются и многие российские специалисты в области имиджологии. Это результат сознательной работы, так как имидж является частью профессионального успеха.

Интересна модель формирования имиджа, предло-

женная Л.К. Аверченко (1999): определение стартовых условий: задача, время, степень подготовленности; «строительство внешности»; освоение коммуникативной механики (искусство публичных выступлений, ведение переговоров и бесед, умение слушать); освоение техники поведения (принятых норм поведения, искусство оставлять хорошее впечатление о себе, тактики действий в конфликтных ситуациях); овладение технологией «личного ортобиоза» (практика здорового образа жизни); самосовершенствование (самообразование, самовоспитание) [1]. В основе формирования имиджа лежат принципы:

- повторения – учет того, что хорошо запоминается информация, которая повторяется. Людям требуется

время, чтобы сделать воспринятое сообщение своим, а многократное повторение способствует этому;

- непрерывного усиления воздействия – наращивание аргументов или эмоционального обращения;
- «двойного вызова» – сообщение воспринимается не только разумом, но и подсознанием. Чтобы побудить человека к чему-либо, надо сделать ему «двойной вызов», т.е. обратиться к его сознанию и подсознанию.

В практике хореографического искусства, психологии хореографического образования, педагогики хореографии вопрос о целесообразности формирования имиджа однозначно решен в положительную сторону. Интересные наблюдения по построению имиджа можно встретить у руководителей хореографических объединений, руководителей центров танца и педагогов хореографии. Они активно ведут работу по формированию своего личного имиджа и имиджа коллектива, которым управляют [7].

В имидже есть как положительные, так и отрицательные моменты, возникает дилемма: быть (т.е. обладать тем, на чем строится имидж) или казаться (т.е. просто выглядеть в соответствии с имиджем, не обладая в действительности необходимыми качествами). На первый взгляд достаточно казаться, т.е. иметь определенную маску. Именно этот взгляд на имидж преобладает сейчас. Постепенно приходит понимание, что надо быть, т.е. иметь лицо, а не маску, надо соответствовать своему имиджу. Быть всегда труднее, чем казаться, но быть – надежнее и вернее, быть дает стабильность и уверенность (И.Г. Гуменная, Л.Е. Стровский, 1997) [4].

Как показывают результаты нашего исследования, сами педагоги-хореографы считают, что руководители хореографических центров, объединений, коллективов, и сами педагоги-хореографы должны работать над своим имиджем. В анкетировании приняли участие 230 педагогов-хореографов (70% женщин и 30% мужчин), среди которых не только педагоги-хореографы, но и руководители хореографических коллективов, артисты балета, совмещающие сценическую и педагогическую деятельность и имеющие педагогический стаж [5].

Из 230 опрошенных 95% ответили положительно на вопрос о необходимости педагогу-хореографу работать над своим имиджем. Интересно отметить, что 88% ответили, что сами осознанно строят свой имидж. Построение имиджа педагога-хореографа находится в движении и не может быть сформировано однажды и навсегда, так как имидж, как и сама личность, не может быть постоянным, он динамичен, его изменения необходимо постоянно отслеживать и анализировать. Работа по формированию имиджа трудная и кропотливая, в ней нет и не должно быть мелочей.

В ходе эксперимента мы попытались проанализировать, каковы, по мнению педагогов-хореографов, составляющие имиджа.

Имидж личности во многом зависит от сформированности Я-концепции, ответили 75% опрошиваемых. Любая личность, в том числе и педагог-хореограф, ведет себя в соответствии с собственной Я-концепцией. Его поведение зависит от того, с кем и как он себя осознает, как он сравнивает себя с людьми, с которыми взаимодействует.

Я-концепция имеет несколько аспектов: образ «Я», самооценка и социальная ориентация. Она определяет, во-первых, то, как будет действовать индивид в конкретной ситуации, во-вторых, как он будет интерпретировать действия других, в-третьих, его представление о

том, что должно произойти [2].

Я-концепция состоит из нескольких различающихся образов. Это Я-образ – какими мы видим себя: идеальное Я – какими нам хотелось бы быть; зеркальное Я – какими, по нашему мнению, нас видят другие, и наше реальное Я – каковы мы в действительности. Я-образы различаются по своему характеру и роли, которую они играют в самосознании человека и окружающих ее людей. Таково «фантастическое Я», «желаемое Я», «настоящее (реальное) Я», «представляемое Я» и многие другие.

Особо важное значение при формировании имиджа педагога-хореографа имеет Я-идеальное – образ того, каким он должен быть, чтобы соответствовать высоким идеалам, принятым в обществе. Правильно сформированное Я-идеальное служит условием эффективности его самовоспитания. Я-образы вносят свои коррективы при формировании имиджа педагога-хореографа. То, каким он должен быть, хотел бы быть, каким он представляет себе окружающих и, наконец, каким видит себя в данный момент – всё это может совпадать, а может и не совпадать с тем, каков он на самом деле (он – реальный).

Проявление интереса к самосовершенствованию является показателем того, что опрошиваемые обладают определенным уровнем самооценки. Имидж педагога-хореографа – это прежде всего результат работы над собой. Проведенное анкетирование показало, что из 230 респондентов 72% опрошиваемых возмужают самосовершенствования принимают в качестве необходимого условия своей жизни, они не ставят порог своим возможностям, желают совершенствоваться, прогнозировать творческие замыслы, моделировать собственную деятельность, выделяя условия, важные для реализации цели [6].

Самосовершенствование в формировании имиджа предполагает труд умственный и физический, соединяющий творческую, организаторскую и исследовательскую деятельность. Развитие педагога-хореографа связано с изучением приоритетных направлений в современном преподавании хореографии, предполагает освоение необходимых знаний о создании хореографического объединения, организации хореографического коллектива, условиях его функционирования, осознание собственных возможностей и возможностей обучающихся.

В последнее время появилось много современных направлений, связанных с хореографической деятельностью. Изучение техники танца педагогами-хореографами приобретает важное значение для возможности преподавания и передачи опыта обучающимся. Примерами могут служить направления по развитию пластичности тела на основе единства дыхания, движения, воображения: акробатический рок-н-ролл, джампстайл, дэнсхолл, зумба, стретчинг, сальса, меренге, экспериментальный танец хастл, contemporary dance, C-Walk, house, High Heels и многие другие.

Имидж, который педагог-хореограф подает окружающему миру, в большинстве случаев расценивается людьми как отражение его уровня самооценки, отметили 57% респондентов. В формировании имиджа педагога-хореографа самооценка способствует осознанию сильных и слабых сторон деятельности, выраженности профессионально важных качеств, стимулирует творческий рост, работу над искоренением существующих недостатков.

Самооценка не является постоянной, она изменяется в зависимости от обстоятельств. Источником оценочных



знаний различных представлений педагога-хореографа о себе является социокультурное окружение. В результате самооценки формируется то или иное отношение к себе, позитивное или негативное.

Необходимо учитывать, что имидж воспринимается массами как позитивный лишь в том случае, когда он соотносится со стереотипами, установками, уже зафиксированными в массовом сознании, сложившейся системе ценностей, с интересами и ожиданиями масс и не противоречат им.

Эффективный имидж создается с помощью таких механизмов, как убеждение, внушение, подражание, заражение, с целью обеспечения положительного отношения социального окружения к своему образу.

Имидж – это искусство «управлять впечатлением», поэтому вербальное (словесное) впечатление играет важную роль в его формировании. Восприятие имиджа педагога-хореографа во многом зависит от богатства его языка, характеристик речи. 53% опрошенных акцентируют, что убеждение – элемент имиджа, посредством которого взгляды и поведение педагога-хореографа подвергаются вербальному воздействию других людей. Убеждение – это и метод воспитания, используемый педагогом-хореографом. Существуют методы убеждения: информационный, поисковый, дискуссия, взаимное просвещение.

При формировании имиджа педагога-хореографа большую роль играет его индивидуальность, отметили 43% респондентов. Необходимо учитывать неповторимое своеобразие педагога-хореографа, совокупность только ему присущих особенностей, многообразие его переживаний, мыслей, чувств, склонностей, потребностей, привычек, желаний, способностей. От того, как педагог-хореограф сможет реализовать свои качества, зависит его будущий имидж.

Личностное качество, позволяющее осуществлять загадочное влияние, особенно в случае непосредственного контакта, французский социолог Г. Лебон назвал «обаянием», немецкий ученый М. Вебер – «харизмой» [3]. Сила харизматической личности заключается в том,

что она обладает необыкновенными возможностями и привлекательна, притягательна для других, она имеет в себе нечто, заставляющее других считаться с мнением, прислушиваться к ней [8]. Понять и объяснить это явление пытались многие ученые, но, по утверждению специалистов в этой области, труд этот далек от завершения, тем более невозможно пока научиться конструировать это качество по своему желанию.

Анкетирование, проведенное среди 230 респондентов с целью выявить слагаемые имиджа педагога-хореографа как фактора успешности его профессиональной деятельности, показало, что 21,7% педагогов-хореографов считают, что это образ (то, что возникает с приходом человека и остается, когда человек уходит), 7,8% отметили внешний аспект (манера, походка, жесты, мимика, одежда, прическа), 5,6% акцентируют на внутреннем аспекте (эрудиция, духовность, интересы), 3,4% уверены в процессуальном аспекте (темперамент, темп, пластичность, деятельность, эмоции), 2,6% опрошенных утверждают, главное ядро имиджа – это позиция, установка, легенда.

Хорошо когда имидж оставляет место для домысливания. Домысливая «имидж», каждый может почувствовать себя соучастником процесса конструирования имиджа. Степень свободы домысливания и воображения при формировании имиджа, как правило, строго регламентируется с тем, чтобы создаваемый имидж четко соответствовал поставленным при его создании целям и задачам.

Проблема имиджа педагога-хореографа находится в рамках проблемы педагогического мастерства и, следовательно, целостное изучение феномена имиджа позволит дополнить уже изученное по проблеме профессионального мастерства педагога-хореографа. Концептуальные теоретические положения откроют новые возможности в дополнении теории становления профессионального мастерства, и определят дальнейшие пути саморазвития и самосовершенствования.

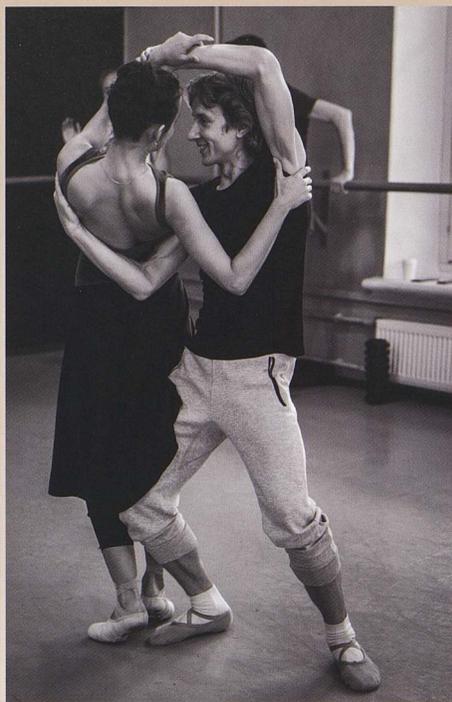
Татьяна МАЦАРЕНКО

Литература

1. Аверченко Л.К. Имидж и личностный рост: Учебное пособие. – Новосибирск, 1999 – 147 с.
2. Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание /Пер. С.англ. М.: Прогресс, 1986. 414 с.
3. Вебер М. Харизматическое господство. //Социологические исследования. 1988. №5. С. 139-147.
4. Гуменная И.Г. Стровский Л.Е. Имидж фирмы. Учебное пособие. Екатеринбург, 1997.
5. Мацаренко Т.Н. Социально-профессиональная адаптация артистов балета к

педагогической деятельности в системе дополнительного образования детей – Москва: Издательство «Леро», 2015 – 132 с.

6. Мацаренко Т.Н. Трудности адаптации артиста балета к педагогической деятельности в системе дополнительного образования детей/ Вестник славянских культур. № 4. М.: ГАСК, 2012. С. 135-139.
7. Мацаренко Т.Н. Этапы формирования педагогической установки будущего педагога-хореографа/ В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии/ Сб. ст. по материалам XXXIII междунар. науч.-практ. конф. № 2 (33). Часть II. Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. 148 с. С. 80-85.
8. Шепель В.М. Имиджелогия: секреты личного обаяния. М, 1997.



Еще пять лет вместе

Иван ВАСИЛЬЕВ продлил действующий контракт с Михайловским театром еще на 5 лет, до 2021 года.

Танцовщик был принят в труппу на положение премьеры в 2011 году, уже тогда ему сопутствовала слава феноменально одаренного, уникального артиста, обладающего колоссальным полетным прыжком и безупречной координацией. За прошедшие сезоны он не только укрепил свои позиции виртуоза, для которого не существует никаких технических преград, но и существенно расширил репертуар. Для профессиональной карьеры Ивана Васильева очень важен опыт собственных хореографических постановок, который он приобрел в Михайловском театре. В содружестве с артистами труппы, которых он сумел воодушевить своими творческими замыслами, Иван Васильев поставил одноактные

Репетиции балета Ивана Васильева
«Рождественская история».



Фото: Маргарита БАЙЖАНОВА

балеты «Морфий», «Слепая связь», «Болеро». Первоначально показанные в рамках цикла «Эрмитажные вечера Михайловского театра», в дальнейшем они вошли в основную театральную репертуар.

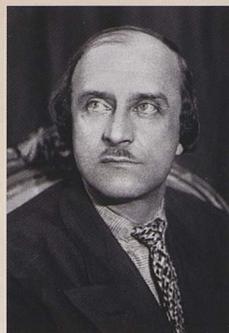
Совсем скоро состоится премьера первого полноформатного балета в постановке Ивана Васильева – это будет «Рождественская история» на музыку Чайковского по мотивам повести Диккенса. Премьерные показы пройдут 31 декабря 2016 года в Эрмитажном театре, 2 февраля 2017 года — в Михайловском театре. А 16 января 2017 года Иван Васильев пригласит друзей и поклонников в Михайловский театр на гала-концерт, которым артист отметит 10-летие своей творческой деятельности.

Иван Васильев, премьер Михайловского театра, заслуженный артист России: «Пять лет в Михайловском театре прошли очень динамично и принесли много нового, причем не только новые роли — здесь состоялся мой дебют в качестве хореографа. Я благодарен руководству театра, которое поддерживает меня в моих

поисках и начинаниях — такая поддержка много для меня значит. Здесь сложилась моя команда, «банда», как мы себя называем — мы уже много натворили и натворим еще больше, и меня это очень воодушевляет. Я себя чувствую с Михайловским театром одним целым, переживаю за всё, что здесь происходит, и готов делать всё, чтобы имя театра звучало еще громче. Больше всего я люблю Михайловский театр за то, что здесь всегда много работы». Владимир Кехман, художественный руководитель Михайловского театра: «Для всего нашего коллектива очень важно, что Иван Васильев остается в нашей команде. Успешный, востребованный во всем мире артист, он нашел у нас то, в чем больше всего нуждался: новые профессиональные стимулы и искренний, неформальный интерес коллег и друзей. Его карьера танцовщика продолжается, в качестве хореографа Иван делает первые шаги — но я уверен, что это шаги к новой профессии, и я рад, что могу его в этом поддержать».

В честь Федора Лопухова

13 декабря в честь хореографа Федора Лопухова, 130-летие со дня рождения которого отмечается в этом году, был показан балет «Спящая красавица».



Федор Васильевич Лопухов.

Сегодня имя хореографа Федора Васильевича Лопухова как постановщика отдельных танцев скромно значится в программках лишь нескольких спектаклей Мариинского театра. А между тем именно ему мы во многом обязаны богатством балетного репертуара, сочетающего шедевры классики со смелыми поисками новых пластических идей.

Придя в труппу Мариинского театра после окончания Петербургского театрального училища в 1905 году, Лопухов застал на сцене мастеров эпохи Мариуса Петипа. Воспитанный на подлинных образцах академизма, прошедший школу участия в спектаклях золотого века петербургской классики, Лопухов навсегда сохранил восхищение чарующей гармонией постановок своего старшего коллеги. И когда в неразберихе послереволюционного лихолетья новые деятели культуры среди прочих спектаклей сочили устаревшей и ненужной «Спящую красавицу» Петипа, Лопухов отстоял этот шедевр и сохранил его. Раскрыв купюры в партитуре Чайковского, Лопухов восстановил утраченные эпизоды балета. Легендарным свидетельством глубокого понимания стиля и почерка Петипа стала история сочиненной Лопуховым вариации феи Сирени в прологе балета. Еще в 1914

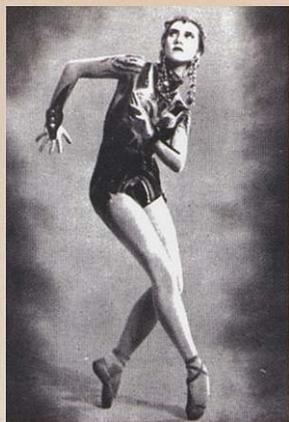
году начинающий хореограф создал ее для концертного исполнения. А уважаемый солист императорской сцены, любимец Петипа Павел Гердт, желая, чтобы его дочь блеснула техникой в не очень танцевальной партии феи Сирени, добился включения этой вариации в спектакль. Придуманную Гердтом версию о том, что эту вариацию сочинил Петипа, а не исполнялась она только потому, что первая фея Сирени, дочь хореографа Мария Петипа, с ней не справлялась, в Дирекции Императорских театров сочли правдоподобной. Так одно из ранних сочинений Лопухова и по сей день украшает «Спящую». При этом Федор Васильевич и спустя годы, когда вариация прижилась в спектакле и ее авторство не скрывалось, принципиально не указывал свое имя в фише, считая себя не соавтором, а лишь учеником великого мастера, следующим по стопам учителя Петипа.

В этом рыцарском служении классической традиции и в воплощающем ее гармонию танце феи Сирени, пожалуй, не сразу узнаешь смелого экспериментатора. А в 1920-е годы Лопухов в своих постановках удивлял публику высокими, почти акробатическими поддержками, шпагатами и прочими до того не свойственными балету элементами. Его «Жар-птица», радикально новый

«Щелкунчик», «Ледяная дева» стали легендами по части обновления хореографического языка. А его революционная попытка отказа от сюжета в пользу танца, подчиняющегося законам развития музыкальной формы, в танцсимфонии «Величие мироздания» дала начало новому направлению в балете. И сегодня весь мир танцует хореографию Баланчина, юношей участвовавшего в танцсимфонии Лопухова, а потом разившего реализованную в ней идею.

Из более чем 20 оригинальных балетов Лопухова до сегодняшнего дня не сохранился ни один. Сохранились постановки его учеников – убежденный в необходимости специальной подготовки хореографов, Лопухов

организовал балетмейстерские курсы в Ленинградском хореографическом училище, кафедру хореографии в Ленинградской консерватории и, занимая пост руководителя балета Кировского, Малого оперного театров, ратовал за поиски новых идей. Сохранились книги Лопухова, иллюстрирующие удивительное, редкое качество их автора – способность над конкретикой ремесла выстроить теоретические обобщения. И если большинство балетмейстерских сочинений Лопухова остались лишь легендами, то его литературные творения навсегда запечатали масштаб личности хореографа-новатора и ревностного хранителя традиций, педагога и теоретика Федора Васильевича Лопухова.



Алла Осипенко – Хозяйка Медной горы. «Каменный цветок».

К юбилею – «Каменный цветок»

6 декабря Мариинский театр представил первую балетную премьеру сезона 2016/2017 – «Каменный цветок» Сергея Прокофьева в хореографии Юрия Григоровича на исторической сцене. Премьерные спектакли посвящены сразу двум значимым юбилеям – 90-летию Юрия Григоровича и 125-летию Сергея Прокофьева.

Главные партии 6 декабря исполнили Виктория Терёшкина (Хозяйка Медной горы), Екатерина Осмолкина (Катерина), Андрей Ермаков (Данила), Юрий Сmealов (Северьян). В серии премьерных показов (7, 8 и 9 декабря) также можно было увидеть Екатерину Чебыкину и Анастасию Матвиенко (Хозяйка Медной горы), Елену Евсееву и Ренату Шакирову (Катерина), Алексея Тимофеева и Максима Зюзина (Данила), Александра Сергеева и Константина Зверева (Северьян). За пультом симфонического оркестра Мариинского театра – Владислав Карклин.

Последний балет Сергея Прокофьева – «Каменный цветок» – стал первой крупной работой балетмейстера Юрия Григоровича. Спектакль, премьера которого состоялась на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова (ныне Мариинский театр) 22 апреля 1957 года, сделал имя не только хореографу, но и молодым артистам, исполнителям главных партий: Алле Осипенко (Хозяйка Медной горы), Ирине Колпаковой (Катерина), Александру Грибову (Данила) и Анатолию Грдину (Северьян). Кроме того, именно в этой работе сложился

творческий тандем с художником Симоном Вирсаладзе, на долгие годы определивший их совместный успех с Юрием Григоровичем.

Балет, который в следующем году отметит 60-летие со дня премьеры, более 30 лет оставался одним из самых посещаемых спектаклей Кировского (Мариинского) театра. С 1957 по 1991 год, когда состоялся последний показ, спектакль исполнили 191 раз.

Впоследствии «Каменный цветок» был поставлен на многих сценах: после премьеры в Ленинграде балет перенесен в Москву (Большой театр), затем представлен в Новосибирске, Таллине, Стокгольме, Софии, Праге, Краснодаре, Красноярске, колоссальным успехом балет пользовался на гастролях в США и Великобритании.

По словам Юрия Григоровича, сегодняшний спектакль отличается от поставленного в 1957 году: «Есть изменения в хореографическом тексте, в музыкальной партитуре. Изменилось время, сегодня другие артисты, другой зритель, и в новой редакции «Каменного цветка» мне хотелось ярче представить тему любви и творчества».

Ольга МАКАРОВА
По материалам сайта Мариинского театра



ИТОГИ ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФОВ

ДЕВУШКИ (Младшая группа)

- 1 премия** - Арина Осипюк (Москва)
- 2 премия** - Диана Егорова (Воронеж), Екатерина Клявлиная (Москва)
- 3 премия** - Анна Григорьева (Пермь), Алеся Лазарева (Москва)

ЮНОШИ

- 1 премия** - Денис Захаров (Москва)
- 2 премия** - Илья Владимиров (Москва)
- 3 премия** - Григорий Иконников (Москва)

ЖЕНЩИНЫ

- 1 премия** - Ксения Хабинец (Москва), Анна Маркова (Москва)
- 2 премия** - Каичева Алина (Москва), Варвара Серова (Москва)
- 3 премия** - Мария Бек (Москва), Екатерина Байбаева (Йошкар-Ола)

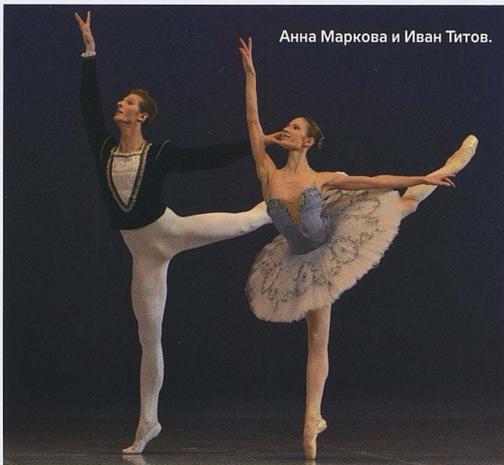
МУЖЧИНЫ

- 1 премия** - Никита Ксенофонтов (Новосибирск), Сарыал Афанасьев (Москва)
- 2 премия** - Юрий Кудрявцев (Красноярск), Иван Титов (Москва)
- 3 премия** - Марат Нафиков (Москва), Артем Пугачев (Астрахань)

Никита Ксенофонтов.



Анна Маркова и Иван Титов.



Ксения Хабинец.

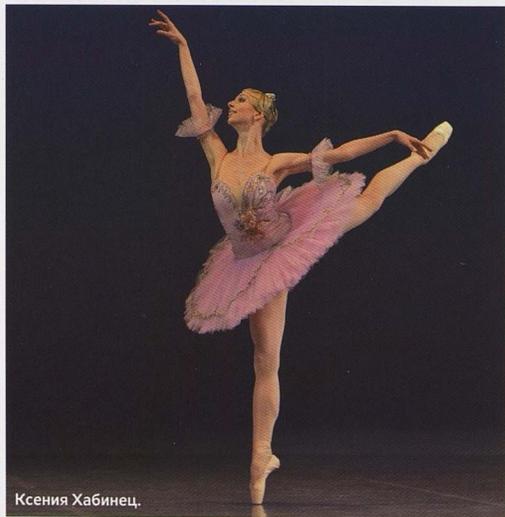


Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Сарыал Афанасьев.



INTERNATIONAL
FEDERATION
of
BALLET
COMPETITIONS

ИТОГИ КРАСНОЯРСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА БАЛЕТА «ГРАН-ПРИ СИБИРИ»

Гран-при не присужден

ДЕВУШКИ (младшая группа)

- 1 премия** – Анастасия Белоногова (Красноярск)
- 2 премия** – Анастасия Платонова (Якутск)
- 3 премия** – Елизавета Мартынова (Уфа), Анастасия Шевцова (Красноярск)

ЮНОШИ

- 1 премия** - Денис Захаров (Москва), Марк Чино (Москва)
- 2 премия** – не присуждена
- 3 премия** - Федерико Тоселло (Италия)

ЖЕНЩИНЫ (старшая группа)

- 1 премия** – Мидори Терада (Япония)
- 2 премия** - Елена Свинко (Красноярск)
- 3 премия** – Екатерина Байбаева (Йошкар-Ола)

МУЖЧИНЫ (старшая группа)

- 1 премия** – Коя Окава (Япония), Юрий Кудрявцев (Красноярск)
- 2 премия** – Серик Накыспеков (Казахстан), Дмитрий Дьячков (Красноярск)
- 3 премия** - Марат Сыдыков (Кыргызстан), Фарух Садыркулов (Кыргызстан)



Фото Эдуарда КАРПЕИКИНА



АРТ-МАСТЕРСКАЯ

Дебют ТЕАТРАЛЬНЫЙ САЛОН

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



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

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

ИТОГИ МЕЖДУНАРОДНОГО БАЛЕТНОГО КОНКУРСА VAGANOVA-PRIX

ЮНОШИ

- 1 премия** – Санмин Ли (Корейская национальная академия искусств)
- 2 премия** – Марк Чино (Московская государственная академия хореографии), Егор Герашенко (Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой)
- 3 премия** – Эрвин Загидуллин (Академия Русского балета имени Вагановой)

ДЕВУШКИ (младшая группа)

- 1 премия** – Мария Буланова (Академия Русского балета имени Вагановой), Харуи Симада (Япония, Академия Русского балета имени Вагановой)
- 2 премия** – Светлана Савельева (Академия Русского балета имени Вагановой), Эрина Ёсие (Япония, Академия Русского балета имени Вагановой)

Премия Дианы Вишнёвой – Анастасия Смирнова (Академия Русского балета имени Вагановой)

ДЕВУШКИ (старшая группа)

- 1 премия** – Субин Ли (Корейская национальная академия искусств)
- 2 премия** – Элеонора Севенард (Академия Русского балета имени Вагановой)
- 3 премия** – Сонми Пак (Корейская национальная академия искусств)



98-й сезон

Московский академический Музыкальный театр
им. К.С.Станиславского
и Вл.И. Немировича-Данченко

22 января 2017 года
состоится просмотр в балетную труппу
Музыкального театра.
В 10.00 – женская группа. В 11.00 – мужская группа.

Требования:

- 1) наличие диплома о среднем специальном образовании
- 2) возраст до 27 лет
- 3) рост девушек - от 168 см., юношей - от 178 см.

Телефон для записи и справок: 8 (495) 629-19-57

Сайт театра: www.stanmus.ru;
<http://www.facebook.com/stanislavskymusic> ; <http://vkontakte.ru/club22690897>

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

HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®



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



Grishko®

Артем Овчаренко
/Премьер Большого театра/

Анна Тихомирова
/Первая солистка Большого театра/

Новых открытий в балете
Вам желает Grishko®!

www.grishko.ru

www.facebook.com/grishko.rus