



май-июнь
№3 (204) 2017

БАЛЕТ BALLET

~ «*Душа танца*» ~

~ *Юбилеи* ~

~ *Фестивали* ~

~ *Отражения* ~



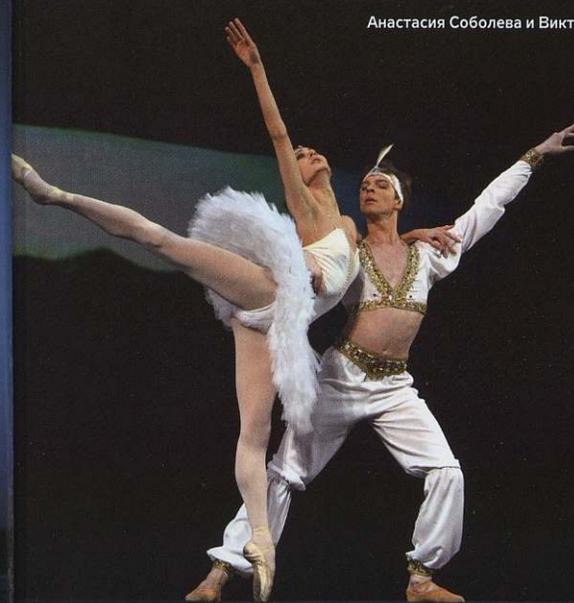
Душа танца



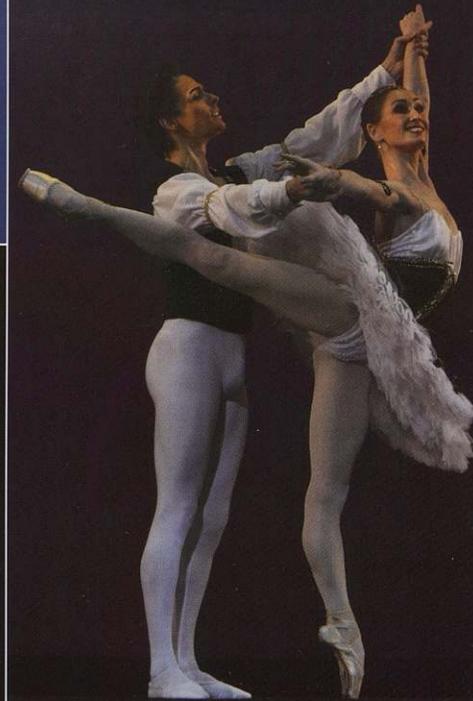
Алексей Любимов.



Инна Биладш и Никита Четвериков.



Анастасия Соболева и Виктор Лебедев.



Ольга Челпанова и Константин Коротков.

Анна Щербакова и Александр Сульдин.

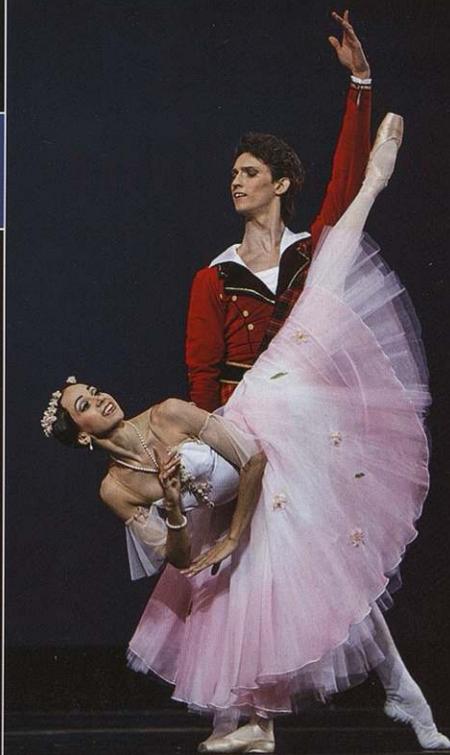
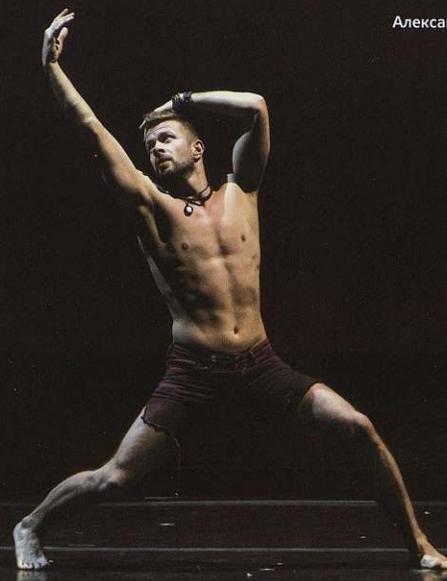


БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ

Маргарита Шрайнер и Игорь Цвирко.



Александр Могилёв.



Екатерина Булгутова и Юрий Кудрявцев.

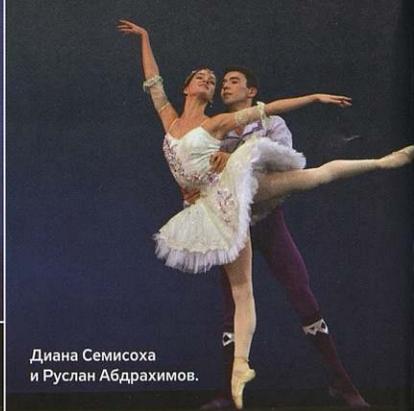
Валерия Уральская.



Геннадий Янин.



Диана Семисоха
и Руслан Абдрахимов.



Мидзуки Уэно и Булыг Раднаев.

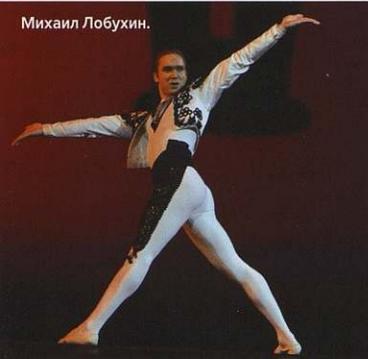


«Свадьба». Государственный театр танца
Калмыкии «Ойраты».

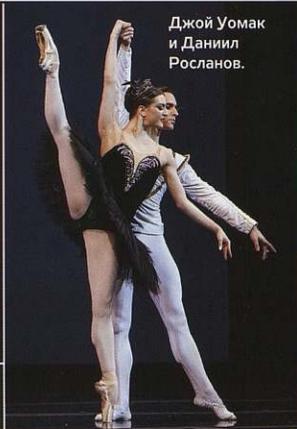


БЛАГОДАРИМ УЧАСТНИКОВ

Михаил Лобухин.



Джой Уомак
и Даниил
Росланов.



Учащиеся Уфимского хореографического кол-
леджа имени Рудольфа Нуреева



«Чичирдык». Государственный театр танца
Калмыкии «Ойраты».



Владимир Варнава.



Ксения Жиганшина и Давид Соарес



Рамиль Мехдиев, Артур Абакумов
и Роман Иващенко.



Юлия Махалина.





Юрий Бурлака
и Оля Вильданова.



Виктор Никитушкин
и Пётр Надбитов.



Юлия Махалина
и Нина Алуверт.



Андрей Петров
и Морихиро Ивата.



Владимир Кириллов
и Алексей Любимов.



Ольга Челпанова.



Виктор Лебедев.



Сергей Филин
и Жанна Богородицкая.

ПОЗДРАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТОВ



Елена
Богданович
и Александр
Могилёв.



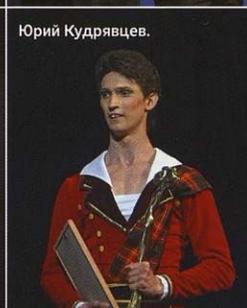
Владимир Котыхов, Геннадий Ярин
и Ольга Розанова.



Валерия Уральская
и Катерина Новикова.



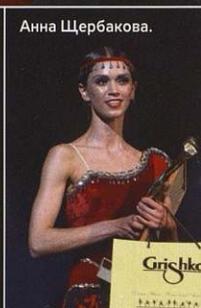
Марианна Рыжкина
и Инна Билаш.



Юрий Кудрявцев.



Геннадий Ярин
и Игорь Цвирко.



Анна Щербакова.

БЛАГОДАРИМ СПОНСОРОВ

Grishko® ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ ГВЯТ-ОЗЕРО





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
№3 (204)
2017
выходит шесть раз в год

БАЛЕТ

BALLET

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.ФЕДОРОНКО

Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ

Г.М.АПАНАЕВА

С.Р.БОБРОВ

Н.Н.БОЯРЧИКОВ

М.Х.ВАЗИЕВ

В.Ю.ВАСИЛЁВ

В.В.ВАСИЛЬЕВ

В.М.ГОРДЕЕВ

Ю.Н.ГРИГОРОВИЧ

С.Ю.ЗАХАРОВА

А.В.ЗИНОВ

К.А.ИВАНОВ

Н.Д.КАСАТКИНА

М.Л.ЛАВРОВСКИЙ

А.М.ЛИЕПА

А.Г.МИРОШНИЧЕНКО

А.Б.ПЕТРОВ

Т.В.ПУРТОВА

К.С.УРАЛЬСКИЙ

С.Ю.ФИЛИН

Н.М.ЦИСКАРИДЗЕ

Е.А.ЩЕРБАКОВА

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

6 «ДУША ТАНЦА» 2016
Сочи приветствует «Душу танцу»

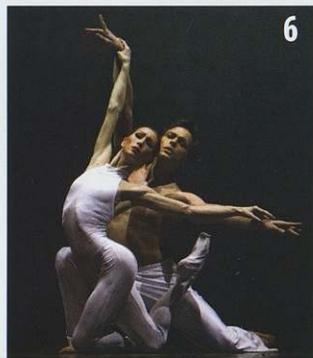
10 GRAND DANCE ACADEMY

12 ЮБИЛЕН
С.Коробков.
Сильная доля



12

16 Ю.Стрижекурова.
Педагог – легенда
(памяти А.А.Прокофьева)



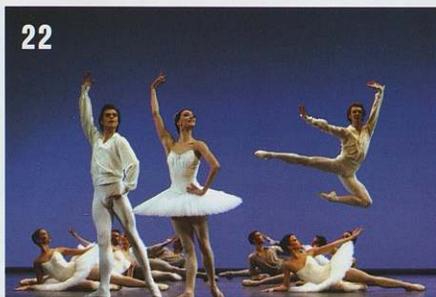
6

20 В.Уральская.
Вместо рецензии



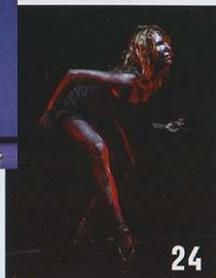
16

ПРЕМЬЕРЫ
22 Н.Полюбина. От племенных инстинктов
до одухотворенного академизма



22

ПРОЕКТЫ
24 В.Уральская. Какие цвета жизни,
или Вечно ли качается маятник



24

ФЕСТИВАЛИ

- 26 **А.Максов.** Держать спину, предаваться фантазиям



ВЕРНИСАЖ

- 30 **В.Котыхов.** Костюм для «Бала»



ЮБИЛЕИ

К ЮБИЛЕЮ МАРИУСА ПЕТИПА (1818-1910)

- 32 **Н.Зозулина.** Место действия – Севилья, Гренада, Мадрид

ОТРАЖЕНИЯ

- 34 **В.Котыхов.**
Король афиши (Жюль Шере)

34



ИСТОРИЯ

- 36 **Л.Михеева.** Балетные спектакли на сцене Москвы и Санкт-Петербурга (обзорные сезона 1897-1898 гг. по материалам «Ежегодника Императорских театров»)

ИМЯ

- 38 **В.Игнатов.** Сочинение хореографии – это приключение (Лин Хвай-Мин)

38



ФЕСТИВАЛИ

- 42 **В.Уральская.** «Стерх» в честь Юрия Григоровича



POST SCRIPTUM

- 48 **В.Уральская.** Между традицией и современным зрителем

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.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 27527.
Тираж 2500 экз.

Мнение редакции не обязательно совпадает с мнением авторов.

Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений в номере.



На первой странице обложки: Юлия Шутова и Игорь Охлопков. «Аргентинское танго». Фото Евгения МАСАЛКОВА

Первая национальная награда в области балета «Душа танца» была учреждена в 1994 году журналом «Балет» и вручается артистам отечественного балета, хореографам, преподавателям, музыкантам и композиторам, а также фотографам и журналистам, пишущим о балете.

Сочи приветствует «ДУШУ ТАНЦА»

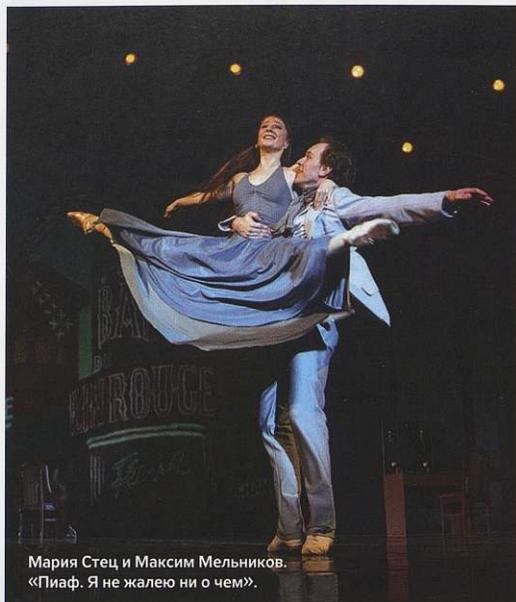
Тала-концерты лауреатов приза проходят в Москве на сцене Музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. А в прошлом году «Душу танца» приветствовал Париж. Сочи стал первым нестоличным городом, которому выпала честь принимать на сцене Зимнего театра обладателей статуэтки «Душа танца». Состоявшийся концерт – первый из тех событий, что посвящены 200-летию со дня рождения Мариуса Петипа – 2018 год объявлен годом Петипа и годом русского балета. В программу вечера наряду с классическими номерами, такими как «Умиряющий лебедь» К.Сен-Санса, па де де из «Эсмеральды», «Щелкунчика» и «Дон Кихота», а также из «Спартака», зрителям были представлены произведения и артисты, неизвестные сочинской сцене. Среди этих сочинений – «Виолло» в исполнении Екатерины Борченко, лауреата приза «Душа танца» в номинации «Звезда-2015», прима-балерины Михайловского театра. Очень трогательная композиция на музыку итальянского композитора XVIII века Джулио Каччини (а на самом деле известного музыкального мистификатора В. Вавилова). Хореография Петра Базарона. Композиция Александра Могилёва «Человек» на музыку «Болеро» Мориса Равеля. Исто-

Екатерина Борченко.
«Виолло».

рия человека от рождения до смерти и история человечества в 4-х минутах гипнотического танца. Фрагмент спектакля «Пиаф. Я не жалею ни о чем», по мотивам жизни и песен Эдит Пиаф в музыкальной интерпретации композитора Сергея Дягилева-мл. Хореография лауреата приза «Душа танца» в номинации «Маг танца» Константина Уральского. Исполнители – ведущие



Участники концерта.

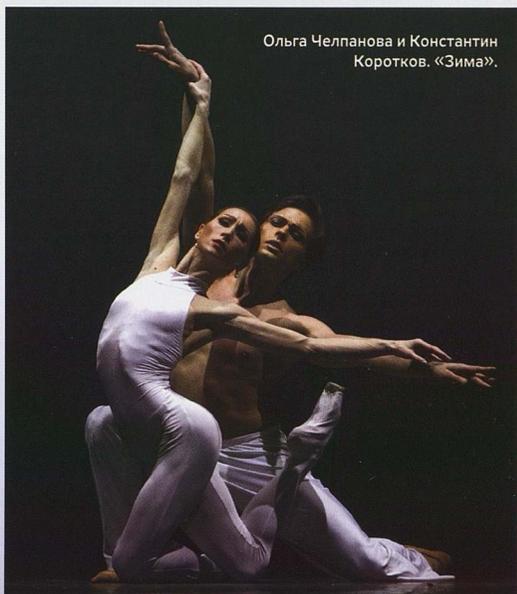


Мария Стец и Максим Мельников.
«Пиэф. Я не жалею ни о чем».

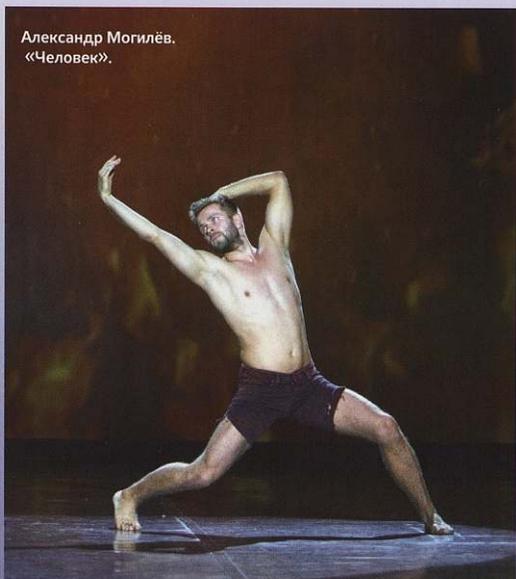
солисты Астраханского государственного театра оперы и балета Мария Стец и Максим Мельников. Знакомые всем песни Пиаф пела солистка Астраханского театра оперы и балета Оксана Воронина. Яркое впечатление произвели лауреат приза «Душа танца» в номинации «Звезда-2016» прима-балерина Марийского театра Ольга Челпанова и Константин Коротков, премьер балета Марийского театра оперы и балета. Эта пара однозначно вызвала больше всего эмоций у зрителей – и при исполнении классической «Эсмеральды», и в романтической истории любви на музыку А.Вивальди («Зима» из цикла «Времена года», хореография Игоря Маркова). Дуэт из балета «Вальс белых орхидей» (по мотивам романов Э.М.Ремарка, музыка Мориса Равеля в аранжировке Сергея Дягилева-мл., хореография – Константина



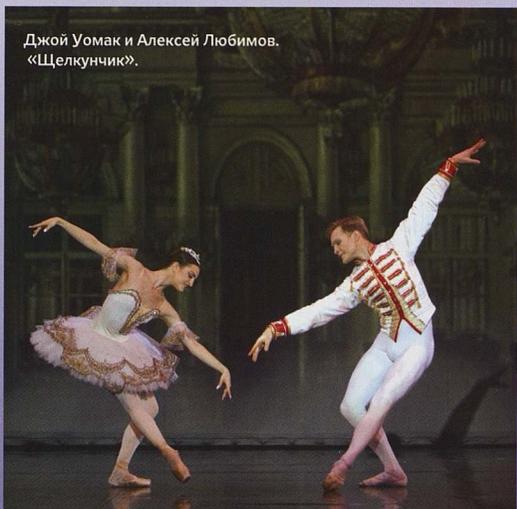
Ольга Челпанова – Эсмеральда.



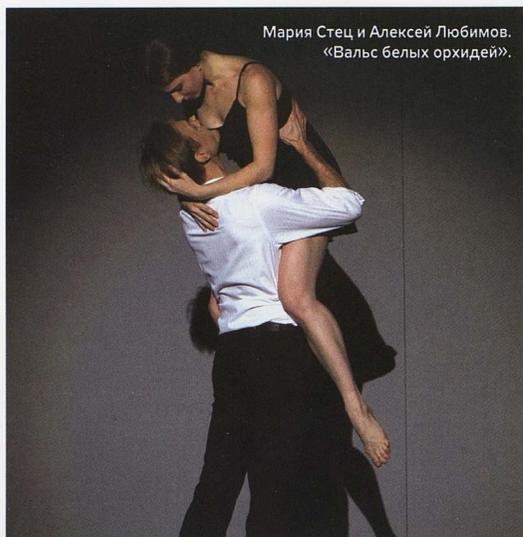
Ольга Челпанова и Константин Коротков. «Зима».



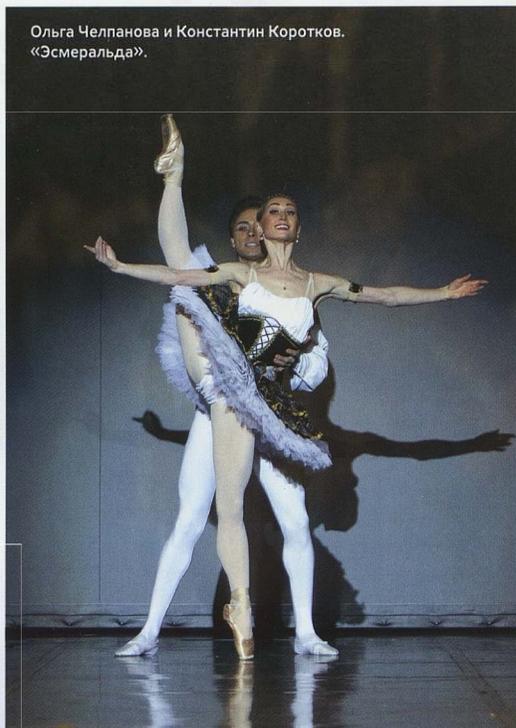
Александр Могилёв.
«Человек».



Джой Уомак и Алексей Любимов.
«Щелкунчик».



Мария Стец и Алексей Любимов.
«Вальс белых орхидей».



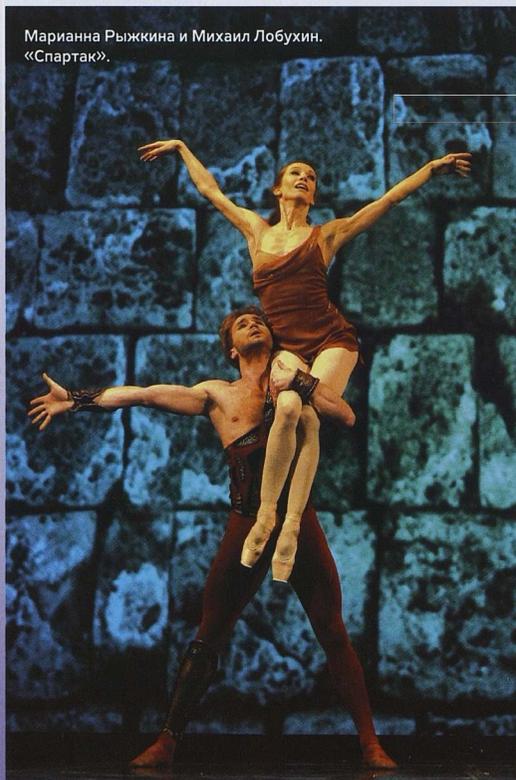
Ольга Челпанова и Константин Коротков.
«Эсмеральда».

Уральского) представили ведущая солистка Астраханского театра оперы и балета Мария Стец и ведущий солист балета Музыкального театра имени К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко Алексей Любимов. Также в гала-концерте принимали участие прима-балерина Большого театра Марианна Рыжкина и премьер балета Большого театра Михаил Лобухин, исполнившие адажио из балета «Спартак». Ведущие концерта – актриса театра и кино Ольга Кабо и хореограф Константин Уральский.

Константин УРАЛЬСКИЙ: «Одной из главных миссий русского балета, несомненно, остается миссия сохранения традиций. Но балет – не музейное искусство».

Культура Сочи

Фоторепортаж Виталия ПУСТОВАЛОВА



Марианна Рыжкина и Михаил Лобухин.
«Спартак».



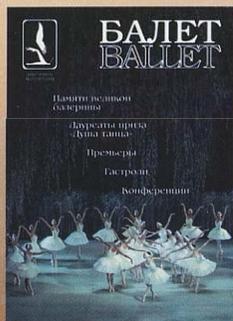
Джой Уомак и Максим Мельников.
«Дон Кихот».

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

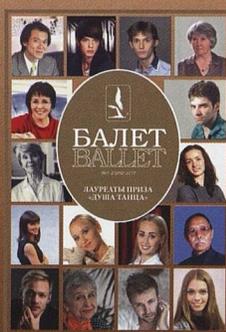
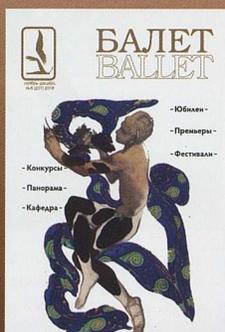
Информация о всех важных
событиях в хореографии

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

GRAND DANCE ACADEMY

Первый Международный детский хореографический фестиваль и мастер-классы GRAND DANCE ACADEMY закончились большим успехом! В продолжение 12 дней, с 1 по 12 июля 2016 года, в санаторно-оздоровительном комплексе «Камчия» к событию присоединились сотни гостей из Болгарии и других стран.

Старт Академии был подан 1 июля 2016 года. С этой даты на протяжении 12 дней педагоги Академии обучали участников на мастер-классах и вместе с этим готовили их для конкурсной программы, разделенной по следующим категориям:

- классический танец;
- народный и традиционный танец;
- современная танцевальная техника.

Всем участникам была предоставлена возможность присутствовать на консультациях с гостями фестиваля, которые были частью фестивального жюри, и каждый конкурсант персонально получил ценные указания в связи с его предстоящими исполнениями.

Конкурсную программу оценивало международное жюри в составе:

председатель – профессор Марина Константиновна Леонова – ректор Московской государственной академии хореографии; членами международного жюри были:

Гедиминас Таранда – основатель и художественный руководитель Имперского Русского балета;

Елена Андриенко – прима-балерина Большого театра;

Вадим Писарев – художественный руководитель Донецкого государственного академического театра оперы и балета имени А.Б.Соловьяненко, основатель и руководитель международного фестиваля «Звезды мирового балета»;

Нобухиро Терада – художественный руководитель Киевского государственного хореографического училища;

Сара-Нора Крыстева – директор Национального балета Софийской оперы.

В ходе официального открытия фестиваля 5 июля труппа ИМПЕРСКОГО РУССКОГО БАЛЕТА, созданная Майей Плисецкой и Гедиминасом Тарандой, перенесла нас в одно более счастливое место двумя незабываемыми спектаклями – «Кармен-сюита» и «Болеро».

Другое, не менее притягательное шоу программы было исполнено Детско-юношеским ансамблем танца Дагестана «Хасавюрт». Уникальное исполнение, показывающее характер, культуру и душевность народа Дагестана!

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ГРАН-ПРИ – приглашение на обучение или стажировку в самой знаменитой балетной школе – Московской государственной академии хореографии – был вручен 10-летней Иване Харизановой из Болгарии. В своей возрастной категории 8-11 лет талантливая девочка завоевала всеобщее одобрение жюри и симпатии зрителей изящным исполнением и второй раз получила первый приз в категории «Классический танец».

Дейманде Таранда из России (возрастная категория 12-14 лет) получила приз в категории «Классический танец».

Дария Голубовская из Украины (возрастная категория 15-18 лет) заняла первое место в категории «Классический танец».

Диана Лимаренко из Украины, Елена Георгиева из Болгарии получили призы в категории «Современный танец».



Моника Есова из Болгарии и Детско-юношеский ансамбль танца Дагестана «Хасавюрт» получили призы в категории «Народный и традиционный танец».

Все участники и почетные гости фестиваля, как и победители в отдельных категориях, получили дипломы и подарки, среди которых был и балетный костюм по выбору от компании Grishko, стипендию на участие в следующем фестивале от музыкально-продюсерской компании «Жокер Медиа», а также много наград от спонсоров фестиваля.

Событие закончилось гала-концертом с участием всех награжденных и было настоящим праздником красоты и изящества.

Организатором фестиваля является музыкально-продюсерская компания «Жокер Медиа» при содействии Московской академии хореографии, санаторно-оздоровительного комплекса «Камчия», фонда «Устойчивое развитие Болгарии». При поддержке Министерства культуры Республики Болгария, Посольства Российской Федерации в Республике Болгария, Представительства «Россотрудничества» в Республике Болгария.

Очередной, второй, фестиваль и мастер-классы GRAND DANCE ACADEMY состоятся 1-13 августа 2017 года в Черноморском комплексе «Камчия», Болгария. Новость этого года: мастер-классы для преподавателей по классике «Метод преподавания классического танца».

Подробную информацию можно найти на сайте: www.granddanceacademy.com



МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

приглашает Вас на

МАСТЕР-КЛАССЫ

во время проведения ЕЖЕГОДНОГО МЕЖДУНАРОДНОГО ДЕТСКОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ФЕСТИВАЛЯ и МАСТЕР-КЛАССОВ

„GRAND DANCE ACADEMY”

ЛЕТО 2017: с 1 по 13 августа

Черноморский курорт Камчия, БОЛГАРИЯ Возрастная группа: 8 – 18 лет

**В РАМКАХ КОНКУРСНОЙ ПРОГРАММЫ ФЕСТИВАЛЯ
ПРИСУЖДАЕТСЯ СПЕЦИАЛЬНЫЙ ГРАН ПРИ:**

Приглашение на обучение/стажировку в МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ (THE BOLSHOI BALLET ACADEMY)

**В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЯ ПРОВОДЯТСЯ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ
КВАЛИФИКАЦИИ ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ БАЛЕТУ.**

Организатор: Музыкально-продюсерская компания ЖОКЕР МЕДИА

Контакты и заявка на участие: www.granddanceacademy.com

Тел.: +359 2 9654 107; +359 889 999 797

Сильная доля

Игорь Моисеев.



Государственному академическому ансамблю народного танца имени Игоря Моисеева исполнилось 80 лет. По традиции в день рождения коллектив, в какой бы стране ни находился, – а гастрольным поездкам его, по-прежнему, несть числа, выходит на сцену и показывает лучшее из собрания сочинений своего основателя. Выбрать трудно, если ни сказать – невозможно. Все, что создал Игорь Моисеев, – раритеты, и все, что он сочинил, – бережно сохраняется и передается из поколения в поколение.

Выбирает публика. Концертные программы моисеевцев формируются его худруком Еленой Щербаковой, наследующей традициям своего учителя, с учетом тематики и художественной направленности репертуара и, разумеется, тех возможностей, какие позволяют в формате non stop исполнять сложнейшие по технике и артистическим задачам номера, миниатюры, хореографические картины и одноактные балеты.

Возможности современного поколения артистов Ансамбля – безграничны. Моисеевское правило «Все танцуют все», как и многие годы назад, действует неукоснительно. Лексика народно-сценического танца освоена каждым в совершенстве, способность переключаться из одной темы в другую, из одного «звукоряда» в другой доведена до автоматизма. Умения изменять образную палитру танца, не путая красок

Белорусский танец «Крыжачок».

Фото Владимира ВЯТКИНА



Игорь Моисеев и Елена Щербакова.



и не сменяя оттенков, – вызывают неизменное восхищение публики. На то и расчет, сделанный Моисеевым в самом начале пути и выполняемый спустя десятки лет без оговорок: сценическая эмоция не существует отдельно от зрительской, одна рождает другую, другая обновляет первую, и взаимобмен обеими рождает пульс, ритм и темп представления. Теперь бы подобное назвали шоу, Моисеев говорил о драматургии зрелища, определяя точные места для его завязки, развития, кульминации и эпилога.

Владение режиссерскими навыками на территории хореографии позволяло Игорю Александровичу безошибочно выстраивать сквозное действие показа, соблюдая содержание различных танцев по принципу сквозного действия (отсюда и тематические названия всех без исключения концертных программ). Шоу строится на клиповом мышлении, близкое ему по энергетике искусство моисеевцев – по законам театра. Тут принципиальная разница, и ее тоже учитывает Елена Щербакова, ставшая инициатором еще одного вошедшего в обиход названия первого в мире Ансамбля народного танца – «Балет Игоря Моисеева». В нынешнем веке оба бренда соседствуют неконфликтно, но, кажется, что новый больше соответствует не только времени, но самой сути того, что открыл, долгие годы развивал и довел до совершенства ее, Щербаковой, учитель.

В подтверждение сказанному – слова самого Игоря Александровича, написавшего задолго до ранних триумфов Ансамбля пожеланий на план работы манифест: «1) Замена условного жеста реалистическим, понятным «непосвященным»; 2) Отказ от условного стиля танца и замена его таким стилем, который поддается содержанию балета и его историческим рисунком; 3) Проработка собирательных образов, исполняемых массой, достижение выразительности и цельности их, повышение роли и значения в спектакле как самостоятельного явления сценического действия; 4) Борьба за организующую роль режиссуры в балете в целях достижения четкости и последовательности в развитии сценического действия». В исчисленном – весь Моисеев: режиссер, умевший выстраивать сценическое действие по законам театральной драматургии; хореограф, последовательно воплощавший собственный стиль и владевший мастерством

композиции; автор спектаклей, способный максимально полно выразить замысел через драматургическое соотношение тем, идей и образов. «Балетмейстер – это режиссер, мыслящий хореографически», – и творческое кредо Моисеева, и его профессиональный взгляд на балет и танец.

Любой номер из репертуара Ансамбля – спектакль, и длительность его не имеет значения. Значение имеет драматургическая основа – от простого анекдота или мгновенной зарисовки – до полнометражной истории, рассказанной либо последовательно, либо и по принципу сюиты – через контрастную смену картин, но неизменно в развитии, в «конflikте», в движении характеров. Значение имеет музыка, воплощенная в зрительных образах, дающая не только ритм, но и выражающая мир персонажей. Значение имеет артист, устанавливающий со зрительской аудиторией живой диалог.

Современное артистическое поколение, воспитанное уже без Игоря Александровича, но под доглядом тех, кого после сценической карьеры Мастер оставил в коллективе, чтобы передавать свой опыт начинающим (хоть и в скобках, но, конечно, надо назвать имена блиставших ранее в репертуаре Ансамбля Ирины Моисеевой, Рудия Ходжояна, Елены Щербаковой, ныне возглавляющей школу-студию при ГААНТ Гюзель Апанасовой, Ольги Моисеевой, Виктора Никитушкина, Антонида Марнопольской, Сергея Аникина, Ларисы Аристовой, Андрея Евланова, Дмитрия Орлова и педагога по классическому танцу, вышедшей из Большого, Нины Бульба), пожалуй, как никогда прежде восхищает и темпераментом, и заразительностью, и правдивостью сценического языка, но больше того – безукоризненной техникой и отменной фактурой. «Танцовщик моего театра», – скажет Моисеев, – должен быть артистом и танцором одновременно. Исполнять народные танцы, не выражая стиля и характера народа – равно, что говорить на иностранном языке с рязанским акцентом. Здесь требуется особый универсализм, умение перевоплощаться. Танцы кавказские – это одна школа, танцы восточные – это другая школа, танцы славянские – третья... Я сумел воспитать труппу. Я создал школу, чтобы не начинать с каждым исполнителем с нуля и заново не проходить с ним весь путь ансамбля. А так, школа – это та эстафета, которая перехватывается, и исполнители после школы приходят в ансамбль, уже выучив часть репертуара». И добавит: «Теперь я знаю, чему мы научились за прошедшее время. Мы научились танцевать...»

Принцип эстафеты моисеевцы продемонстрировали в первой из четырех юбилейных программ, на сцене ГКЗ имени П.И. Чайковского, начав со знаменитого класса-концерта «Дорога к танцу» (1966), где в двухчастной форме показан процесс рождения народного танца: от репетиции – к представлению. Сначала артисты стоят у станка и занимаются тем, чего обычно зритель не видит: упражнениями, комбинациями, тренингом. Затем весь «рабочий материал» облекается в краски театра и возникает настоящий спектакль моисеевской школы танца. Панорамный портрет современной труппы можно назвать парадным, хотя исполнители не облачены в нарядные костюмы, лица их, без грима, не «спрятаны» за плюмажами и кошачьими. Наоборот, все просто и без прикрас: глубокие плие, четкие, как стрелы, батманы и грифелем прочерченные баллоне... За роялем – концертмейстер Виктория Мелкумова, и малый симфонический оркестр под руководством Анатолия Гуся внимательно ждет будущего вступления. Класс – как прелюдия к танцу. Станок – как пролог к спектаклю. Экзерсиз – как предощущение Театра. От упражнений – к «Гопаку-Коло» и виртуозным полькам – с нарастающим ритмом, мгновенным преобразованием, зарождением эмоции, подхватываемой залом. За показом – незыкомое присутствие Мастера, в показе – крепкая воля и вера в искусство, которому служат.

«Воля» и «доля» – два схожих слова, определяющих сегодняшний облик труппы. Практические все номера, поставленные

Игорем Александровичем Моисеевым, по комбинациям движений и четко прорисованным композициям основаны на сильной доле как акценте народного танца. Сильная доля как акцент – отличительная черта хореографии Моисеева, и соблюдать ее синхронно, без малейшего «эхо» – что на высоких подержках, что в граничащих со спортивными трюках, в стремительном хороводе или в мгновенно перестраиваемых диагоналях, совсем не просто без ансамблевого чутья и развитого музыкального слуха. Моисеевцы учатся чувствовать сильную долю с первых школьных шагов, набирая не только профессиональные умения, но и выработывая характер.

Ярчайший пример – исполнение во всех юбилейных концертах, включая концерт в Большом театре, знаменитого белорусского танца «Крыжачок» учащимися Школы при Ансамбле: превосходная выправка, сложнейший и несбиваемый волнением шаг 8 пар маленьких «утят», только в прошлом году поселившихся в репетиционных залах и учебных классах студии.

Тут в пору сказать и о доле, однажды и навсегда выбранной без сговора с начертанной судьбой, выбранной сознательно и по душе. Тоже – сильной, принятой за веру и служение высоким идеалам Мастера, в юные годы осознавшего, что музыка, танец, театр – его призвание. «Я вышел из Большого театра, воспитанный на классических образцах, – вспоминал Игорь Моисеев. – Мне же предстояло выстроить новую систему танца, отличную от классического балета, создать ансамбль, имеющий другую природу... Нужно было учить исполнителей азам народного танца, включавшим движения, не известные классическому балету; умению репертуариться в национальный стиль... Каждый стиль – славянский, восточный, кавказский – имеет разные системы координации, традиции, ритмы. Танец как язык... Я учился улавливать наиболее яркие краски,

выходя на обобщение с помощью художественного домысла. Мне хотелось средствами фольклора нарисовать картину быта, истории, портрет народа. Беря из фольклора тему, жанр, почерк, стиль, мобилизовав весь арсенал народного искусства, я искал иную образность».

Танцевальный язык народа становился у Моисеева авторским танцевальным языком и преобразовывался в стиль, а «иная образность» отыскивалась не в противопоставлении классическому балету, а в союзе с ним. Почвенный, а не эфирный, телесный, а не воздушный, земной, а не эфемерный народный танец в хореографии Моисеева строится на внятно рассказанных сюжетах и полнокровных характерах, обобщается не игрой абстрактных образов, как в классическом балете, а через конкретные черты живого человека, словно ступившего на сцену из самой гущи жизни. Но для того чтобы его поступь, его упругие прыжки, его портрет, писанный не прозрачной акварелью, а густыми и яркими масляными красками, оставались столь же внятными и яркими, как и сюжеты, рассказанные в танце, исполнителю необходимо владеть всесторонними умениями, развивать свои возможности, сделать из тела гибкий и послушный инструмент. Вместе с новым видом хореографического искусства – сценическим народным танцем – создается и новый исполнительский. «Уникальность нашего ансамбля в том, что у нас нет солистов и кордебалета. У нас все солисты», – подчеркивал Игорь Александрович. А чтобы быть солистом, нужна та самая воля, какую воспитывают в моисеевцах с детства, начиная с экзерсисов, включенных хореографом в класс-концерт «Дорога к танцу», и белорусского «Крыжачка» – до показанных в юбилейные дни «Половецких плясок» и «Рок-н-ролла», «Футбола» и «Сицилийской тарантеллы», аргентинского «Гаучо» и «Арагонской хоты», сюит «Сиртаки» и «День на корабле».

«Рок-н-ролл».

Фото Владимира ВЯТКИНА



Сегодняшние артисты (они же – солисты) наследуют высоким традициям своих предшественников, но не повторяют их, а разнообразят репертуар со своими представлениями о классическом наследии Моисеева и о том, как оно должно звучать «здесь и сейчас». Последнее важно. Не меняя хореографического рисунка, моисеевцы юбилейного года «подгружают» его невероятными прежде ритмами и невероятной же энергетикой – телесной и духовной.

Сильную долю в синкопированном ритме Корейского танца (постановка Пэ Ын Су) Алсу Гайфуллина, Александр Тихонов и Денис Панков с очаровательной легкостью и намеренным акцентом превращают в основную краску национального характера; Игорь Охлопков в Македонском похож на дирижера и одновременно композитора, оркеструющего на глазах ансамблевый рисунок танца; двенадцать красавиц на котурнах держат сложные перестроения в Адыгском (постановка Аслана Хаджаева), аккомпанируя себе на пачичах – национальных музыкальных инструментах, напоминающих трещотки; Константин Костылев с партнершами Вероникой Денисовой и Наталией Угрозовой в хороводе молдавской «Чиокырлии» виртуозно разыгрывает уморительные жанровые этюды; Евгений Масалков, Рамиль Мехдиев, Александр Тихонов, Ольга Волина, Екатерина Масалкова, Евгения Панкова зажигают в немеркнувшем моисеевском «Рок-н-Ролле»; Анастасия Сорокина, Владислав Озерянский и Юрий Чернышков солируют в «Хоропо» так, будто сцена Большого не знает пределов ни по горизонтали, ни по вертикали.

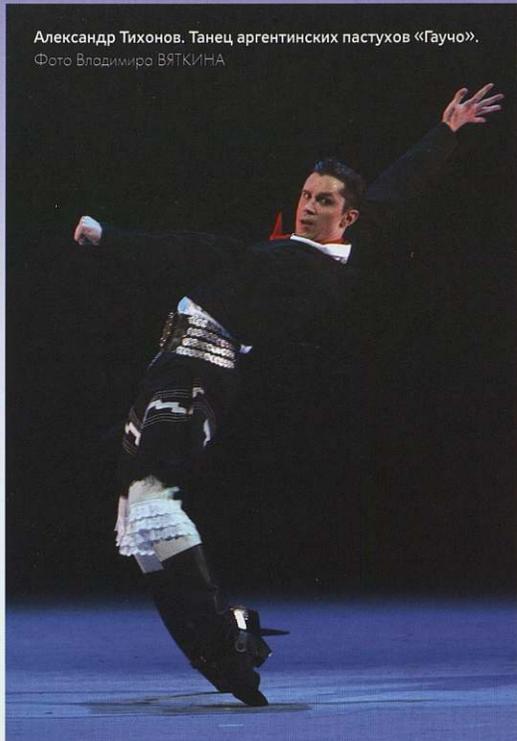
Кажется, что на «дороге к танцу», проторенной создателем Ансамбля в далеком 1937-м, нет остановок и семафоров, а впереди горит только один свет – свет счастья, любви и веры. И по-другому – не будет.

Сергей КОРОБКОВ

Фотографии предоставлены Ансамблем имени И. Моисеева.

Александр Тихонов. Танец аргентинских пастухов «Гаучо».

Фото Владимира ВЯТКИНА



Русский танец «Лето». Солист Евгений Масалков.
Фото Владимира ВЯТКИНА

Педагог-легенда

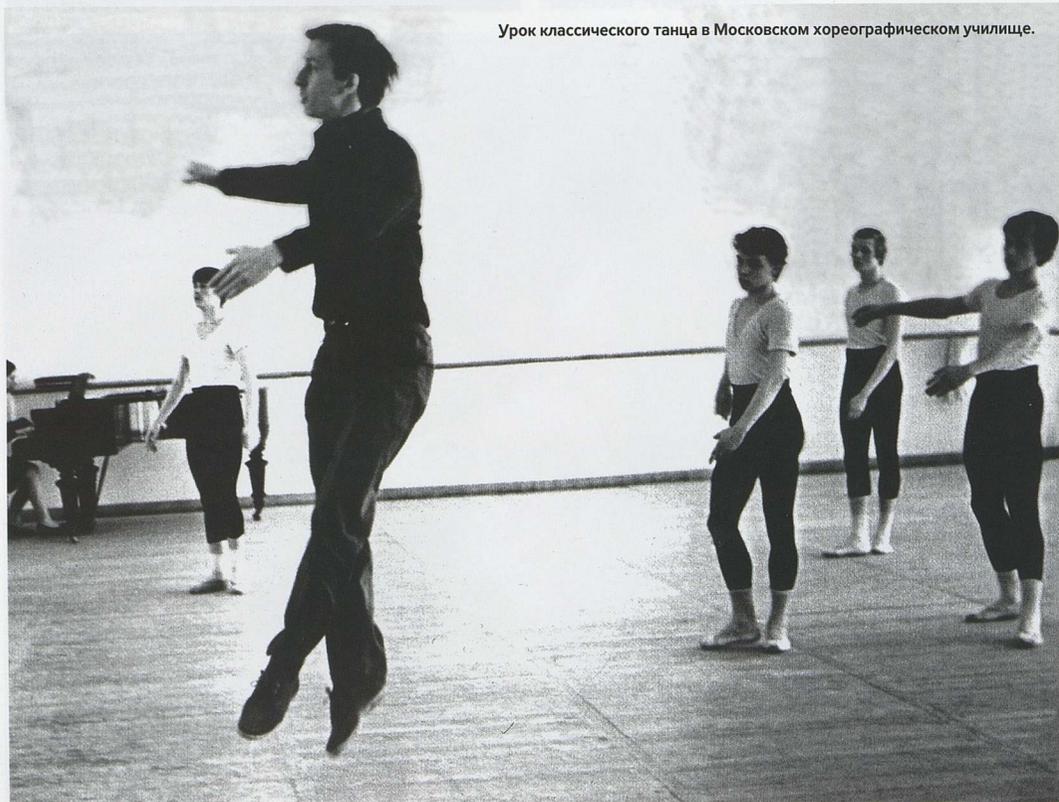


Александр Александрович ПРОКОФЬЕВ – один из ярчайших представителей русской балетной педагогики, легендарный преподаватель мужского классического танца. Сам не обладавший безукоризненной балетной формой, когда-то часами выстраивавший себя перед зеркалом, он буквально лепил, создавал заново тела своих учеников, часто весьма далекие от совершенства.

Он щедро делился с ними секретами ремесла, которые, по собственному признанию Прокофьева, противоречили классической методике обучения и были ничем иным, как гениальной интуицией, основанной на колоссальной практике. Александр Александрович ро-

дился 25 июня 1942 года в Омске, когда военный эшелон, начальником которого был его отец, проезжал через этот город, где Прокофьев больше никогда не был. Поезд – вечный спутник бродячей жизни артиста – символично стал не только его колыбелью, но и первой

Урок классического танца в Московском хореографическом училище.

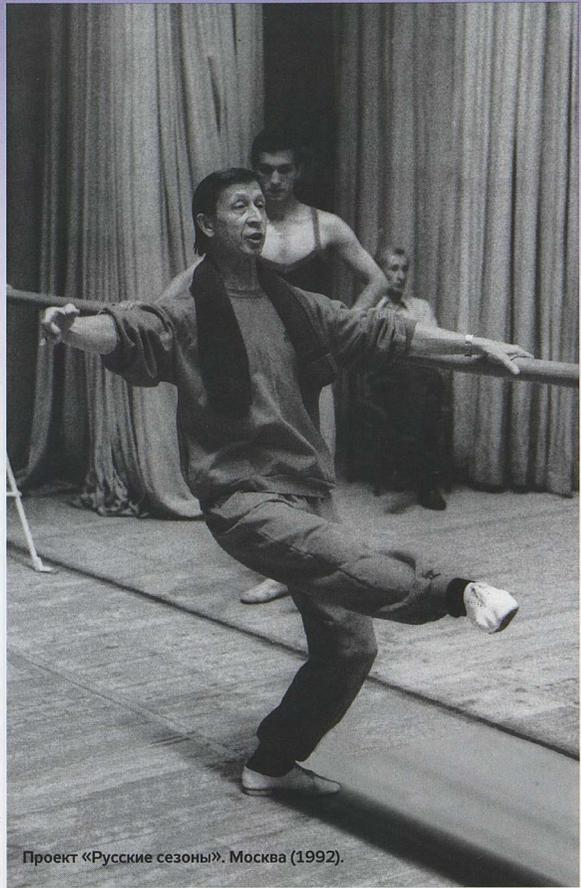


сценой. В проходах электричек из Пушкино, где после войны поселилась семья, живой и координированный мальчик лихо отбивал чечетку под гитару и пение отца, которого он сопровождал в Москву. Из студии городского Дома пионеров его отобрала в Московское хореографическое училище Ольга Николаевна Ходор, готовящая учеников для лучшего педагога мужского классического танца – Николая Ивановича Тарасова. Вскоре он стал не только одним из его любимых учеников, но и лидером класса. Тут впервые его непокорный характер вызвал недетский, вполне в духе времени, конфликт с властью, затем сыгравший в его жизни судьбоносную роль: за непослушание руководству училища его исключили из списков принятых в Большой театр. По совету Леонида Михайловича Лавровского, возглавлявшего в то время Большой и желавшего видеть его в своей труппе, он уехал в Новосибирский театр с тем, чтобы через год вернуться и попасть в Большой «по конкурсу». Но судьба судила иначе: именно с этого года конкурс в главный театр страны больше не объявляли. Прокофьев никогда не сетовал на злую шутку, которую сыграла с ним жизнь. Бесценный опыт работы в сильнейшем в то время Новосибирском театре, где взятый сразу на положение солиста Прокофьев танцевал в спектаклях Григоровича, Лавровского, Бельского, Виноградова. Обретение подлинного призвания на педагогическом курсе в ГИТИСе, куда после полученной в Алма-Ате травмы пригласил его на свой курс Тарасов. Встреча с будущей женой Юлией Леонидовной, с которой Прокофьев счастливо прожил всю свою жизнь.

В 27 лет Александр Александрович начал главное дело своей жизни. Получив в МАХУ неперспективный класс «на отчисление», он за три года добился таких результатов, что его не только не расформировали, но выпускников взяли в Большой и Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Сам ни одного дня не танцевавший в кордебалете, он и из своих учеников готовил солистов, которыми они, как правило, становились. Учить для кордебалета было не интересно, прежде всего, ему самому. Прокофьев сразу поставил себе как педагогу почти невыполнимую задачу: готовить танцовщиков уровня Владимира Васильева, которого считал эталоном мужского танца.

Они заявили о себе сразу. Ирек Мухамедов, которому прочили лишь характерный репертуар, в 21 год так безупречно владел балетной техникой, что Юрий Григорович сразу по окончании училища увидел в нем сложившегося солиста. Алексей Фадеев в том же возрасте блестяще станцевал сложнейшую партию, символично – Васильевского Макбета. Андрис Лиена, которого Прокофьев безмерно уважал за работоспособность и преданность делу, в 81-м году завоевал золото на Московском международном конкурсе артистов балета и блестяще станцевал «Копелию». Виктор Еременко, которого Прокофьев когда-то взял на поруки, в год выпуска сразу был принят солистом в Киевский театр оперы и балета. Дьюла Харангозо танцевал с Нуреевым так, что вызывал профессиональную ревность Рудольфа, уже терявшего свои позиции из-за болезни. Последние выпускники Прокофьева в МАХУ Юрий Клевцов и Сергей Филин стали звездами Большого и мирового балета.

Самое трудное в обучении, – считал Прокофьев, – сохранить индивидуальность ученика – этому в его методике было подчинено все. Например, новая концепция выпускного экзамена, когда класс мог стро-



Проект «Русские сезоны». Москва (1992).

иться вокруг неперспективного ученика маленького роста, который потом становился ведущим танцовщиком. Александр Александрович всегда точно знал, что нужно сказать каждому конкретному ученику, который после его откровений мог не спать ночь, но жестокая правда, как горькое лекарство, всегда шла на пользу. Прокофьев не боялся, что его могут возненавидеть, он думал только о пользе дела, и его воспитанники, быстро поняв, что не получат столь ценного знания ни от кого другого, любили, и уважали своего «сенсея», как они его называли. За неподражаемый юмор, ради которого ученики-иностранцы вникали в тонкости русского языка, за мальчишеский азарт, с которым на переменах резался с ними в шахматы, за профессионально-бережное отношение, которое не позволяло «выжимать соки», когда все хорошо, или «зажимать» от природы менее способных. Наконец, за поистине отцовскую вырубку и помощь – деньгами, ночлегом, добрым житейским советом. Ранимый человек, он, как родным детям, позволял ученикам спорить с собой, говорить о себе нелестные и порой обидные. От них же удостоился высшей награды – самодельной «оскарской» статуэтки «Лучший педагог».

Иногда доходило до казусов: придуманную им в 76-м году для своего ученика вставную вариацию в «Пахите» объявляли постановкой Маркуса Петипа, чему Александр Александрович только радовался. Изобретенная

Александр Александрович Прокофьев.



им для конкурса деталь костюма Али в «Корсаре» до сих пор используется в этом балете по всему миру.

Прокофьев никогда не стремился к собственной славе, он прославлял дело, которое любил. В 30 лет возглавив отсталую муниципальную труппу в Чили, где балет не считался заслуживающим внимания искусством. Прокофьев за короткий срок добился не только признания его публикой, реакционно-настроенной против СССР критикой, аншлагов в театре даже во время переворота в Чили, но и удостоился личного ходатайства генерала Пиночета, чтобы Прокофьева остался в стране после разрыва дипломатических отношений между Чили и СССР. Осознавая большую податливость к танцу женского тела и быстро «схватывая» девочек, слегка завидовал женским педагогам, и в 81-м году в Бельгии с женским классом добился столь потрясающих успехов, что шесть его учениц победили на различных международных конкурсах. В последние годы своей жизни в Мюнхене, где не было работы, достойной его уровня, брал учеников совсем без данных – «штаны», и менял не только корявые фигуры, но и глаза, лица мальчишек с улицы, передавая им собственное благородство, культуру, обнаженность чувств. Ученики Прокофьева резко выделялись везде: в МАХУ в них влюблялись все девочки, на международных конкурсах они в один год брали гран-при, золото и серебро. Отлича-

лись особой эстетикой и динамикой танца, великолепными живыми руками и кистями, которыми восхищался сам Чабукиани. Благодаря методически неправильной, высокой, третьей позиции рук непрывыгавшие мальчишки начинали прыгать: то, что считалось заложенным природой, у Прокофьева оказывалось секретом координации. Он говорил, что по батману тандю в классе и спине танцовщика на сцене может рассказать о нем все – как он прыгает, вращается...

Также он «видел» спортсменов, досконально разобрался: в историческом, народном танце. Прокофьев был удивительно музыкален, за что его обожали концертмейстеры, один из которых после смерти maestro посвятил ему эпитафию. Он первым стал использовать мазурку на фонду, показательный урок Прокофьева на конференции 73-го года прошел так, что Дудинская назвала его класс-концертом, а публика кричала от восторга. В выученной им по видео для постановки в МАЛЕГОТе «Серенаде» была такая духовность и воздушность, которой, по мнению американцев, мог бы позавидовать сам Баланчин. А работа Прокофьева с солистами и кордебалетом в спектаклях «Русских сезонов» на сцене Мариинского и Большого удостоилась похвалы самых строгих отечественных критиков. Но в балетном кругу говорили о его тяжелом, непредсказуемом характере.

Александр Александрович не стремился производить впечатление, будучи человеком искренним, органически не мог говорить неправду. Заставить его пойти за кулисы, чтобы произнести дежурные комплименты, было невозможно. То, что фантастические результаты, которые демонстрируют его ученики, – результат напряженной, ни на секунду не прекращающейся аналитической работы, знали лишь его близкие. Ночью он просматривал видеозаписи с выступлениями учеников. Педагоги удивлялись, как Прокофьев ежедневно вел два класса, работая на таком эмоциональном накале, что буквально превращался в ступор энергии, транслируемой ученикам. Когда друзья, боясь за него, говорили, что так работать нельзя, что он сгорит, Прокофьев отвечал: важно не сколько проживешь, а как.

Истинно русский человек, он всегда советовал своим выпускникам танцевать в России, а сам был вынужден работать на чужбине, продолжая всем сердцем переживать за все, происходящее здесь, особенно в балете. Так как его ученики уже заканчивают танцевать, он мечтал выпустить на родине еще один педагогический курс – для тех, кто у него учился. Но Прокофьева не звали в Россию, считая его работу за границу осознанным выбором, а природная гордость мешала предлагать себя самому.

Уважение к профессии у Александра Александровича было так велико, что, уже будучи тяжелобольным, он не позволял себе никаких скидок, например, как всегда приходил в класс в самой модной балетной форме. Прокофьев до конца оставался настоящим мужчиной – его, безусловно владевшего своим телом и учившего этому других, не должны были видеть слабым и неподвижным.

Прокофьев не стремился фиксировать собственные достижения: записывать свои бесценные уроки и открытия ему было скучно. «Сохранение традиций – это передача пламени, а не поклонение пеплу», – говорил Густав Малер. Наследниками этого знания остались ученики Прокофьева, многие из которых тоже стали педагогами.

Юлия СТРИЖЕКУРОВА

Говорят ученики Александра ПРОКОФЬЕВА

Юрий КЛЕВЦОВ

Александр Александрович Прокофьев был и для многих остаётся великим педагогом, мудрым наставником, старшим другом, я не буду. Это очевидно. Достаточно напомнить, сколько у него интересных, разноплановых учеников – их очень много, и не только в России.

Когда в Московском хореографическом училище Александр Александрович Прокофьев вошел к нам в класс, нас охватил ужас и страх. Я увидел серьезного, строгого, несколько аскетичного человека. Первые занятия он был крайне сух и очень строг, не позволял себе никаких шуток в наш адрес, сразу провёл дистанцию между собой и нами и дал понять, что будет требователен и будет добиваться от нас результатов. Он умел четко определить удачу и неудачу. Если что-то получалось, Александр Александрович никогда не забывал отметить ученика, но не в той степени, чтобы его захвалить и противопоставить другим, нет.

Педагог давал возможность почувствовать нам свой, пусть маленький, но прогресс. Никто из его учеников не пропустил ни одного его занятия не потому, что он сумел привить нам всем любовь к профессии, а потому, что у него заниматься было безумно интересно, хотя и сложно. Не всегда всё получалось, не всегда Прокофьев нас хвалил, часто раздраженно ругал, но атмосфера уроков была творческой. Александр Александрович непостижимым образом направлял нас на творчество. Мы понимали, ради чего и для чего всё это делается. Мы старались, так как не хотели его разочаровывать.

В школе у нас были строгие отношения педагога и учеников. Дистанция и границы соблюдались безукоризненно. С каждым уроком в нас крепло всё большее чувство уважения к нему не только как к педагогу, но и как к человеку. Но что особенно важно, полное доверие и безграничная вера в Александра Александровича позволяли нам преодолевать многие трудности. Когда ты веришь в педагога, который тебя учит, который тебе даёт профессию, то эта вера творит чудеса. И мы все пытались хоть немного соответствовать своему учителю, благодаря которому многие его ученики востребованы по сей день и купаются в лучах славы, получили международное признание, различные награды, премии, звания. В этом – 90 процентов его труда. Все наши успехи начинались с него. Он вложил в нас основы мужского классического танца и не только профессиональные, но и жизненные, он раскрывал в нас самих себя. От чего отталкиваться, к чему стремиться, как себя вести и во всех отношениях оставаться мужчинами. Прокофьев постоянно внушал нам одну простую истину: настоящий артист – это и техника, и танец, и выразительность, и эмоциональность, и внутренняя наполненность, и актёрское мастерство. Он выпустил нас в большую самостоятельную жизнь и искренне радовался нашим победам и удачам – ведь это и его победы. Со временем строгий учитель вдруг стал очень близким, почти родным человеком. Мы могли всегда позвонить и просто посоветоваться, приехать к нему домой, где всегда накрывался стол, выкурить по сигарете, он тогда ещё курил. Мы взрослеем, сами становимся педагогами, но тот трепет, который мы испытывали по отношению к Александру Александровичу, остался.

Когда его не стало, наступил шок. Никто не ожидал. Мы виделись последний раз в Мюнхене за месяц до его ухода. Он говорил о болях в спине, с трудом передвигался, но все мысли были о возвращении в Москву, в училище. Он мечтал сделать ещё хотя бы один выпуск. Он в последнее время часто говорил, что в Мюнхене приходится работать, чтобы была приличная пенсия, чтобы как-то существовать, а потом вернуться на родину и заниматься только творчеством. Тем летом он должен был вернуться. Алексей Ратманский предложил ему работать в Большом театре.

Судьба сыграла злую шутку. Александр Александрович вернулся, но не для творчества. Искусство балета с его уходом потеряло многое, а я педагога, друга, понимающего жизнь во всех ее проявлениях. Он умел делать правильные выводы. Я потерял, если не стержень, то одну из жизненных опор».

Андрис ЛИЕПА

Мы, ученики Александра Александровича Прокофьева, всегда задулино называли его сенсей. Когда ученик приходит к сенсею, он отдает ему все себя, и сенсей становится не только учителем, но и тем человеком, который открывает новые горизонты, помогает молодому человеку познать себя. К сожалению, он не вел нас долго, но ему всегда удавалось вовлечь в процесс учебы и творчества всех учеников, несмотря на их физические данные, способности и возможности. Он работал с каждым учеником отдельно, и все чувствовали, что он болеет за каждого. И что меня в нем больше всего поражало – так это его искренность и вера в своих воспитанников. Он ставил такую планку, которую только он знал, что ты можешь взять. И ты понимал, что он верит в тебя, и хочешь ты этого или не хочешь, но планка должна быть взята. Не только ради тебя самого, просто ты не можешь подвести своего педагога.

Вспоминая Прокофьева, нельзя не сказать о его серьёзном подходе ко всему, что касалось нашего обучения, потому что для него не существовало мелочей, он все считал существенным – и костюм, и грим, и туфли. Его урок прекрасно укладывался в голову, его всегда можно было повторить. Вечером, когда я приходил домой, то записывал в тетрадку все его замечания. Александр Александрович всегда очень четко показывал, у него было хорошее вращение, он мог поиграть «в пируэттики» на спор и выигрывал, что для детей очень важно. То есть педагог не просто рассказывает, а если нужно, встанет и сделает пять пируэтов.

Мне всегда было интересно с ним, потому что он был революционером. Так, например, у нас на экзамене впервые звучала фонограмма «Этюд» Черни, которую мы с ним обнаружили в отцовской фонотеке. Это феноменальная музыка, она великолепно подходит для суперинтересного мужского танца, и весь наш класс был просто покороен этой музыкой. Александр Александрович привил нам очень хорошее чувство локтя, все его ученики никогда друг с другом не сорились. Ни Алеша Фадеев, ни Ирек Мухамедов, ни Юра Клевцов, ни Витя Еременко. Он сумел воспитать в нас дух настоящего товарищества, хорошего задора, отношения мы выясняли на сцене посредством своего собственного танца, а не за кулисами посредством интриг или каких-то подводных течений. Это было ему в принципе чуждо.

Он был элегантен с женщинами, ему было присуще чувство глубокого уважения и восхищения женщиной и балериной.

Наш учитель всегда видел положительные качества других танцовщиков и много рассказывал нам о Нурееве и Барышникове. И когда мне пришлось с ними работать, я вспоминал, с каким уважением Александр Александрович говорил о них, и тот первый восхищенный взгляд нашего педагога, конечно, остался во мне на всю жизнь.

Александр Александрович был человеком неординарным, очень сложным и неподдающимся. То есть его нельзя было «причесать», всё равно непослушный хохолок всегда торчал. И этот его летушиный задор передавался всем нам. С самым делом, я ему очень благодарен, потому что все ученики, с которыми я работаю, получают от меня информацию в том диапазоне, в котором нам передавал её Александр Александрович.

Учитель, наверное, как все люди его поколения, не умел беречь себя. Но по-другому, они не могли. Они горели на работе и сгорели раньше других. Конечно, хотелось бы, чтобы Александр Александрович побыл с нами подольше. То, что он мог нам отдать, он отдал, и, наверное, пришло время проститься с нами. И прощались мы очень благополучно и очень тепло. Не было никаких надрывов и рыданий, все очень светло и по-доброму вспоминали его. В храм проститься с ним пришло много людей: его близкие, друзья, ученики, пришли артисты, которые работали с ним. И было какое-то благостное ощущение того, что он нас не покинул, а отошел в иной мир.

Из буклета «Посвящение» Памяти Александра Александровича Прокофьева (издание Благотворительного фонда имени Мариса Лиепы).

Вместо рецензии



Дмитрий Брянцев.
Фото Вадима ЛАПИНА

Было бы смешно и неуместно рецензировать те номера, фрагменты и спектакли Дмитрия Брянцева сегодня, после вечера балета, устроенного театром в честь его 70-летия.

К сожалению, юбилей без героя.

Но принципиально важно, что нынешнее поколение деятелей театра считало необходимым отметить эту дату. А также подчеркнуть роль Брянцева, отметив в пресс-релизе следующее.

«Для творчества Дмитрия Брянцева характерны самостоятельность художественного мышления, богатая хореографическая фантазия – от стилизации старинного классического танца до остро современной пластики». Его спектакли позволили состояться блестящему поколению солистов Музыкального театра.

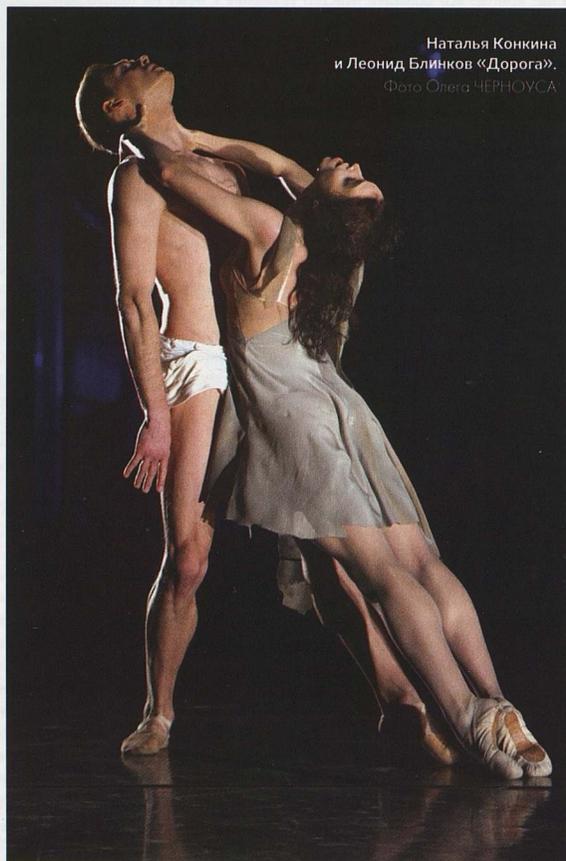
Дмитрий Брянцев без малого двадцать лет возглавлял балетную труппу Музыкального театра (с 1985 по 2004 год). Его хореография – одно из самых интересных и самобытных явлений в истории российского балета. Блистательный миниатюрист, продолживший традиции Леонида Якобсона и Касьяна Голейзовского, создатель полнометражных балетных спектаклей и уникальных телебалетов «Галатей» и «Старое танго».

С радостью прочитав столь точную характеристику и процитировав её, обратимся к краткому описанию исполнения увиденного на сцене.

В программу были включены три миниатюры, памятные нам с момента создания их хореографом.

Надо с радостью отметить глубокое проникновение в музыкальную хореографию «Романса» ведущих солистов театра Натальи Крапивиной и Георги Смилевски. Еще увидев этот поэтический номер с первыми исполнителями Габриэлой Комлевой и Евгением Неффом, я назвала его для себя «Крестьянской мадонной» – так возвышенно и трогательно прозвучал этот дуэт. Были и более поздние исполнители, и всегда судьба героев Брянцева трогала и волновала.

К чести сегодняшних актеров они достигли эмоционального и духовного воздействия в своем повествовании о жизни в столь коротком номере, без сомнения оставив след в душе смотрящих.



Наталья Конкина
и Леонид Блинков «Дорога».
Фото Олега ЧЕРНОУСА

Удачей и пониманием стиля хореографа можно назвать и исполнение Натальей Конкиной и Леонидом Блиновым в решенном хореографическом минималистском приемом номере «Дорога».

Владение жанровыми приемами творчества Дмитрия Брянцева как всегда с успехом представили в «Странном дуэте» Анастасия Першенкова и Антон Домашев. Сочетание юмора и создание характеров героев, их взаимоотношений было и брянцевским, и самостоятельным при исполнении номера.

Всегда труднее оценить показ фрагмента, чем целого произведения. Но Оксана Кардаш и Денис Дмитриев с пониманием автора и даром собственного сценического «я» в сложном дуэте предстали в сцене «Бах» из балета «Девять танго и... Бах».

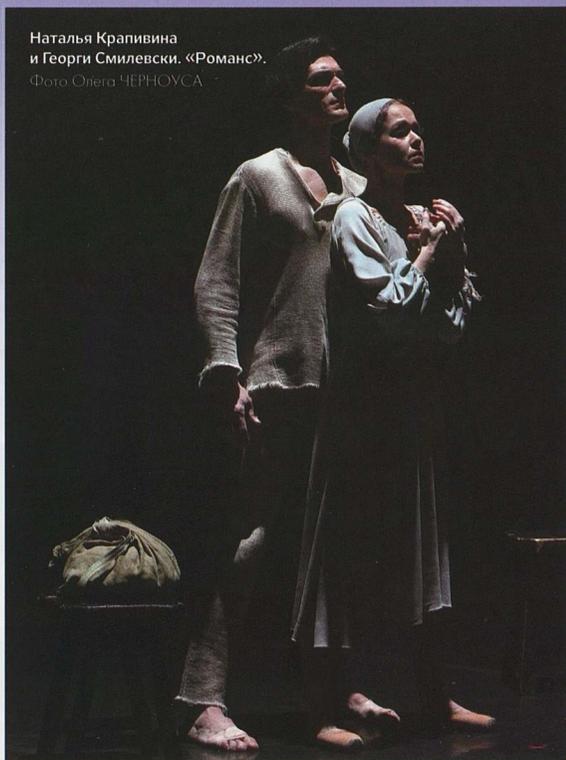
Завершил концертную часть вечера известный балет Брянцева «Призрачный бал». Не хотелось бы никого выделить из исполнительских дуэтов этого прочтения музыки Шопена. Прекрасно, что это звучит в фортепианном исполнении, как задумано композитором. Всеми вместе и каждым достойным исполнителем в отдельности была создана атмосфера восприятия музыки Брянцевым, художником-хореографом в одной из его талантливых эпизодов пастельно-романтического восприятия мира.

Было очень интересно вновь услышать голос самого Брянцева, его взгляды на искусство, а также оценку его творчества в воспоминаниях тех, кто с ним тесно общался и до сих пор сохраняет его образ в своей памяти.

Вечер теплый и уважительный, безусловно, делает честь театру, где традиции и роль предшественников не забываются.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Наталья Крапивина
и Георги Смилевски. «Романс».
Фото Олега ЧЕРНОВОСА



Сцена из балета «Призрачный бал».

Фото Олега ЧЕРНОВОСА



От племенных инстинктов до одухотворенного академизма

Вечер современной хореографии открыла постановка Джерома Роббинса, который так описывал ее сюжет: «Это история о племени, женском племени. Молодая девушка, Новообрацаемая, должна пройти обряд посвящения... Она влюбляется в мужчину и спаривается с ним. Но правила, по которым живет племя, требуют его смерти. Она отказывается убить его, но ей снова приказывают выполнить свой долг... Ее чувства подчиняются инстинктам ее племени».



Анастасия Сташкевич – Новенькая и Эрик Сволкин – Второй Чужак. «Клетка».

Не правда ли, сюжет сражает своей холодной жестокостью. Сочиняя балет, Роббинс много времени провел в зоопарке, наблюдая за животными. Изумляет то, как в танце невообразимо точно воспроизведены хореографом повадки и движения насекомых. Исполняющая роль Новенькой Анастасия Сташкевич поразила умением приручить эту хищную пластику. Короткий черный паричок, подчеркнутые гримом выразительные глаза, безупречное исполнение замысловатых нескладных жестов, подсмотренных изобретательным хореографом, сделали ее совершенно неузнаваемой. Куколка насекомого взрослела, неуклюжие позы обретали совершенную форму – тело балерины распрямлялось, растопыренные в разные стороны пальцы группировались в линии, движения становились упругими и легкими.

Убийство Первого самца, который случайно попал в паутину, совершалось Новенькой почти неосознанно – она до конца не успевала понять, что такое Жертва. Ко Второму Чужаку в исполнении пластичного Эрика Сволкина во время дуэта-спаривания

В Большом театре состоялся премьерный показ двух одноактных балетов. «Клетка» Джерома Роббинса на музыку Игоря Стравинского в России была поставлена впервые. «Этюды» Харальда Ландера на музыку Карла Черни теперь увидели и в Москве. Программу вечера дополнили балетом «Русские сезоны» Алексея Ратманского на музыку Леонида Десятникова.

Новенькая проникалась чувствами. Поразила не откровенность сексуальных аналогий, а факт отказа самки убить самца после спаривания и настойчивость, с которой остальные самки принуждали ее к убийству. Под воздействием безжалостного решения племени в молодой самке рождалась потребность убивать. Под «возбуждающий, подавляющий и подчиняющий» ритм музыки струнного Концерта Стравинского, каким называл его Роббинс, беспристрастно и холодно происходило это сценическое убийство. Жертвы-самцы были обречены изначально, и ничто не могло изменить их участь.

Неожиданно возникла аналогия. Вспомнилось недавнее выступление литовской писательницы Руты Вангайте, посвященное выходу ее новой книги «Наши» о событиях времен Великой Отечественной войны. Она писала о Холокосте – теме не новой, но в Литве упорно замалчиваемой. Между действием, которое происходило на сцене, и рассказом Руты было что-то общее. Во время геноцида такими же жертвами были люди, которых их убийцы называли «обреченными». Вспомнилось то, что так сильно поразило в рассказе Вангайте – убийцами были не изверги, а обычные нормальные люди, которым никто не угрожал. Убийцы не чувствовали вины – они искренне верили в то, что их оправдывает Бог. Из людей делали убийц постепенно, как и эту Новенькую из балета «Клетка».

Вернемся к биографии хореографа. Его отец Гарри Робинвич, еврей по национальности, приехал в Нью-Йорк из-под Вильноса (бывший Вильно) в 1904 году из-за погромов. Скорее всего его сын Иеремия, которого теперь весь мир знает под именем Джерома Роббинса, был в курсе всех этих ужасных событий, произошедших с семьей до его рождения. Удивительно, как события бывают взаимосвязаны! Две, казалось бы, разные истории – балет «Клетка» Джерома Роббинса и выступление ли-

товской писательницы Руты Ванагайте в тот премьерный вечер слились в одну историю о том, как, не подчиняясь агрессивному миру, продолжать оставаться человеком.

Во втором отделении были показаны «Русские сезоны» Алексея Ратманского. Постановка, впервые исполненная в Большом в 2008 году, была восстановлена в 2015-м к юбилею композитора Леонида Десятникова. Труппа станцевала этот маленький шедевр с небывалым подъемом. Каждый из 12 номеров-историй по числу месяцев года погружал зрителей в мир человеческих отношений, напоминая о вечных темах – любви, судьбе, о горе и радости, о безудержном веселье и разлуке. Солисты были на высоте. Зажигательно и остро исполнил соло Владислав Лантратов, в ритме плясовой ему вторили Артур Мкртычан и Дмитрий Дорохов. Отчаянно пыталась вырваться из оков постылого замужества героиня Екатерины Крысановой. В образе тоскующей женщины по не вернувшемуся с войны любимому предстала Юлия Степанова. Откровенно и смиренно принимала свою долю героиня Анны Никулиной. В своем балете Ратманский исследовал русский характер, до конца не раскрывая всех тайн русской души.

Завершила премьерный вечер знаменитая постановка датского хореографа и педагога Харальда Ландера «Этюды», впервые увидевшая свет в 1948 году. Спектакль задумывался в форме ежедневного эскерсиса, и специальные виртуозные пьесы для развития навыков пианистов, сочиненные Карлом Черни, удачно служили избранной цели. Идея показать балетный урок на сцене не нова. До Ландера такую постановку осуществил на французской сцене Жан Коралли в балете «Хромой бес» (1836), на датской – Август Бурнонвиль в постановке «Консерватория» (1849). Но эти спектакли весьма отдаленно напоминали тот, который задумал Ландер. Главную задачу своего балета он видел в единстве души, танца и музыки. Простой по форме урок, технически обезличенные, почти механические движения должны были превратиться на глазах у зрителей в одухотворенные, в «душой исполненный полет».

Спектакль Ландера содержит и еще какую-то загадку, упоминание о китайском театре теней в его хореографическом плане приводится не случайно. Игра света и тени, антитеза черного и белого наводит нас на мысль о полярных началах, какими

в китайской философии являются янь и инь, олицетворяющие светлое мужское и темное женское начала. На сцене они успешно дополняют друг друга, превращаясь в единое целое.

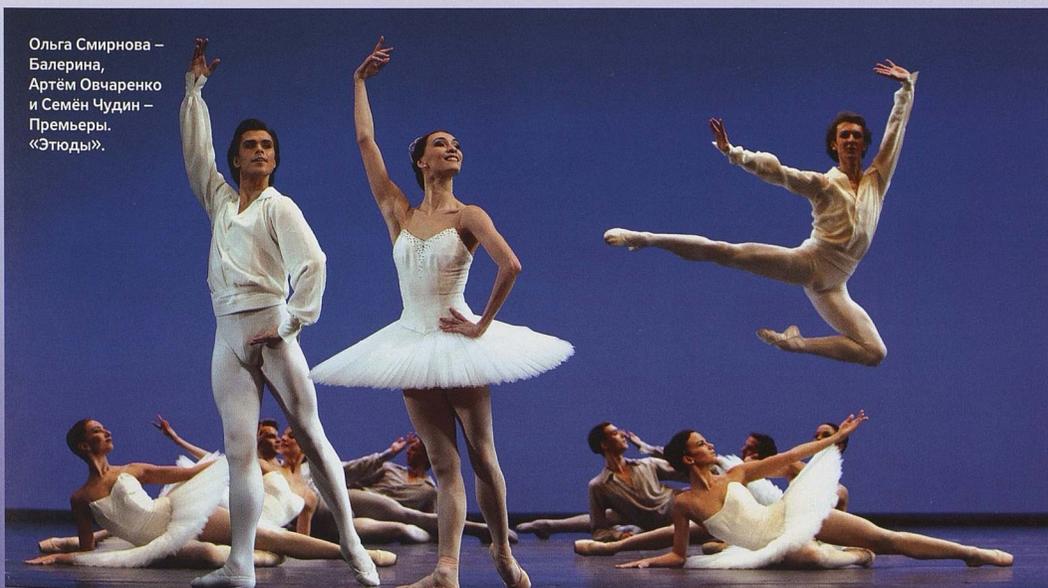
Демонстрация пяти балетных позиций, как семи основных нот в музыке, открыла этот спектакль. Освещенные ярким лучом в темноте сцены женские стопы, совершая свой ежедневный ритуал, начали друг друга, превращаясь в единое целое. Хореограф постепенно предлагает танцовщикам и зрителям всё более изобретательные цепочки движений. Вот на звон колокольчиков откликнулись руки танцовщиц, похожие то на бушующие волны, то на крылья фантастических птиц. А вот поэтично под нежные звуки скрипок Ольга Смирнова в па де труа с двумя кавалерами, премьерями Большого Артёмом Овчаренко и Семёном Чудиным, напомнила об эпохе, когда на сцене царила только дама. Жемчужиной предстало полное грации исполненное ею соло Балерины. «Сильфида» – дань Ландера первой исполнительнице балета «Сильфида» Марии Тальони и великому Августу Бурнонвилю – автору самой известной одноименной постановки в Дании.

Рамки балетного класса неожиданно раздвинулись, когда в романтическом па де де вышли Ольга Смирнова и Артём Овчаренко. Их танец был апофеозом кристально чистых чувств, восторженных взглядов, ожившей мечты, обрядом поклонения Красоте.

В финале спектакля в ритме зажигательной мазурки и ликующей тарантеллы труппа Большого с завидным рвением в прыжковых каскадах преодолевала законы земного притяжения. Прыжки обрुшивались на зрителей мощным водопадом, превращая заключительную часть балетного эскерсиса в праздник движения и света. И хотя не все технически сложные трюки в этот вечер покорились танцовщикам, заключительный аккорд прозвучал жизнеутверждающе, а превращения механических упражнений в наполненные живыми человеческими эмоциями образы подтвердили мысль о том, что баланс и гармония противоположностей составляет смысл человеческого существования.

Надежда ПОЛЮБИНА
Фото Дамира ЮСУПОВА
(Большой театр России)

Ольга Смирнова – Балерина, Артём Овчаренко и Семён Чудин – Премьеры. «Этюды».



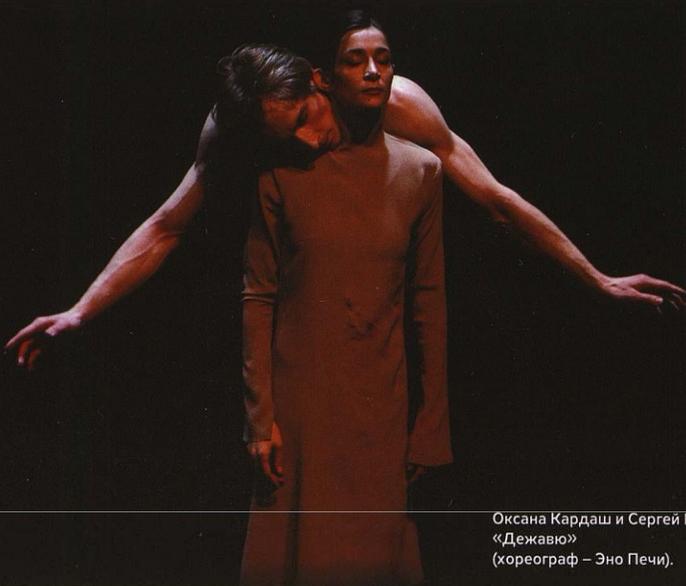
Какие цвета жизни, или Вечно ли качается маятник

Давно, даже очень давно, когда мне довелось впервые посетить Америку, я была очарована тем, что мне все – от швейцара до таксиста – желали с улыбкой доброго, хорошего дня. И только потом я поняла, что это достаточно формальный ритуал, не затрагивающий чувств говорящего, не согретый его эмоциями. Можно, конечно, жить без эмоций, но не на театре.

Так я, во всяком случае, воспринимаю задачу искусства, тем более такого чувственного его вида, как танец. Об этом думалось мне во время просмотра четырех композиций, не скажу балетов, показанных хореографами – участниками проекта Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Точка пересечения» на его малой сцене. Тем не менее мне было любопытно, а порой даже интересно видеть оригинальные поддержки в дуэтах, возникавшие после многочисленных хождений по сцене или бега с угрюмо-многозначительными отстраненными выражениями лиц



Полина Заярная. «Х²»
(хореограф Дастин Кляйн).



Оксана Кардаш и Сергей Мануйлов.
«Дежавю»
(хореограф – Эно Печи).

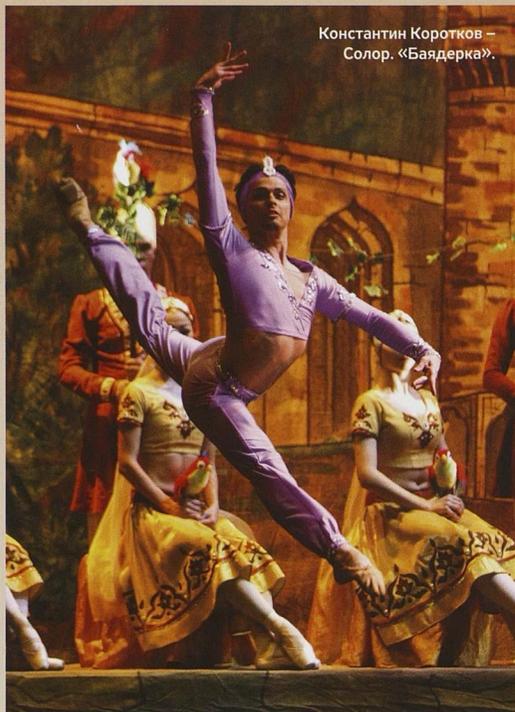
исполнителей. Более того, не могу не оценить ценность ряда элементов с точки зрения профессиональных находок-экспериментов. Первая композиция была оформлена в черный цвет. Имеются в виду трусы и купальники артистов, передвигавшихся в полутемном пространстве. Вторая – в сером (те же трусики, но с добавлением пиджаков, одетых на женщинах и мужчинах на голый торс). Но света это атмосфере не прибавило. И смыслового объяснения этому я не нашла, хотя очень стремилась. На этом завершилось первое отделение, в которое вошла композиция «Х2» Дастина Кляйна и композиция «ДЕЖАВЮ» Эно Печи. В перерыве, разговаривая с коллегой, я сказала, что это напоминает мне пожелания «доброго дня» у американцев, когда чувства не затрагиваются и происходящее не пускается в душу. Иными словами воспринимается умозрительно. Во второй части вечера были показаны еще две миниатюры – «Железный занавес» в хореографии бывшего представителя театра Дмитрия Хамзина и «То, да не то» хореографа Эяля Дадона. Постепенно появились цветные пятнышки в виде пестрой майки и светлого бесформенного платица. Но общий сероватый фон сохранился. Значительное место отдавалось аксессуарам (двигающиеся парики – профили, как некие образы, детали одежды, снимавшиеся как лишние). Но если уж избавляться от наносного в мире и его быта, то нужно было сбросить всё, не останавливаясь на полпути и тех же телодвижениях, не особенно отличающихся от композиции к композиции и от хореографа к хореографу, даже тогда, когда на смену шумовому оформлению появилось музыкальное. Но одну очень важную для себя вещь я поняла на этом вечере, потому рада, что увидела. Поняла, чего не хватает мне, когда я смотрю многочисленные работы под названием «современная хореография», и что радовало на этом показе. Это хорошо тренированные, обученные, пластически выразитель-

ные и красивые тела исполнителей, которые вопреки эстетике некрасивого были красивы и радовали глаз. Безусловно, полезна встреча с хореографами новой пластической манеры и для артистов театра, что, безусловно, положительно скажется на их исполнении репертуара. Ощущения своего тела, широкая амплитуда его пластического движения развивает аппарат танцовщика. В этом, безусловно, положителен опыт театра в проведении этого проекта. Чего же, как мне кажется, не хватает авторам, чтобы их работы-фантазии стали произведением театра. Думается, что это проблема драматургии и ее режиссерского воплощения. Даже если нет фабулы (будем употреблять принятое выражение – сюжет), драматургия должна определять развитие действия. К сожалению, не помогает в этом хореографам и факт отсутствия музыкальной драматургии. Профессия хореографа – это режиссерская профессия. В любом жанре авторского сочинения. Так, Джордж Баланчин – режиссер своих пластических мотивов, создававший драматургию своих сюжетных и внесюжетных балетов. Режиссерами-хореографами балета выступают Юрий Григорович, Морис Бежар, Борис Эйфман в разных по приемам театральных произведениях, коим название – Балет. И игнорирование сего или невладение, и нежелание в угоду чему-то модному и делает композиции формальными, отстраненными, оставляя невзволнованным зрителя. Эксперименты, безусловно, важны и способствуют поиску нового, но очень хотелось бы, чтобы молодые и среднего возраста авторы воспринимали жизнь в многообразии ее красок. Ведь бывают и солнечные дни, и общие и личные счастливые «полосы». Ведь не вечно, но маятник для каждого совершает свое движение. Но только на хореографическом горизонте у нас всё еще «то, да не то».

Валерия УРАЛЬСКАЯ
Фото Светланы ПОСТОЕНКО



«То, да не то»
(хореограф Эяль Дадон).



Константин Коротков –
Солор. «Баядерка».

ДЕРЖАТЬ СПИНУ, ПРЕДАВАТЬСЯ ФАНТАЗИЯМ

Чувашский государственный театр оперы и балета и Марийский государственный театр оперы и балета имени Э.Сапаева впору назвать побратимами. Два коллектива не просто соседствуют географически, они творческие партнеры, обмениваются артистами, гастроями, создают совместные проекты... Каждый из театров проводит свой балетный фестиваль, в последнее время их сроки практически совпадают.

XXI международный балетный фестиваль в Чебоксарах был посвящен 50-летию балета Чувашии. Почетными гостями стали ветераны – выпускники Ленинградского хореографического училища имени А.Я.Вагановой, которые в 1967 году представили на чувашской сцене «Жизель», начавшую историю балета республики.

Ветеранов торжественно приветствовали – глава Чувашии Михаил Игнатьев произнес проникновенные слова и вручил юбилярам ценные памятные подарки. Директору театра Вячеславу Фошину передали денежный сертификат для благоустройства театральной территории, а фойе украсил подаренный главой Чувашии портрет основателя театра Бориса Маркова.

Афишу фестиваля составили четыре спектакля и гала-концерт. По традиции начали с премьеры, символически специально возобновили «Жизель», для чего пригласили из Мариинского театра Елену Фирсову (Васюкович). Много придумок заготовил художник-постановщик Валентин Фёдоров, который не только выполнил эскизы живописных декораций и костюмов, но и проявил фантазию в поисках вариантов «мистической машинерии». За дирижерский пульт встал новый художественный руководитель театра Сергей Кисс (ранее работавший в Саранске).

Фестиваль гостеприимно, пожалуй, как никогда широко распахнул двери гастролерам. В партии Жизели – солистка Михайловского театра Сабина Яппарова, ее Альбертом стал солист Большого театра Андрей Меркурьев. Для балерины, приехав-

шей в день выступления, эта Жизель высшим достижением, увы, не стала. Орехи по ходу спектакля явственно обнаружались, хотя заданного праздничного настроения вечера они не сбили.

Статус гастролеров повышался от спектакля к спектаклю. В «Баядерке» главные партии исполнили ведущая солистка театра «Кремлёвский балет» Ирина Аблицова, откликнувшаяся на просьбу заменить заболевшую петербургскую коллегу, и премьер Мариинского театра Евгений Иванченко. Незнакомые ранее танцовщики с честью справились с творческими задачами. Аблицова наполнила партию Никии всеми необходимыми эмоциональными мотивами – от смиренной покорности, нежной чувственности до драматической страстности. Иванченко был замечательным эпическим Солором, выглядел достойно как с Никией-Аблицовой, так и царственной Гамзатти – Марианной Субботиной.

Принимала эстафету «Спящая красавица». Аврору прима-балерины Большого театра Евгении Образцовой можно назвать совершенством. Ее дуэт с первым танцовщиком главного театра страны Денисом Родькиным в партии Дезире запомнится надолго. Привычные комбинации движений у этой Авроры буквально искрились, а в танце Родькина переливались мечтательностью, светлая печаль, шаловливость юности и рыцарское благородство.

Конечно, свою лепту в успех показанных спектаклей внесли чувашские танцовщики. А вот «Золушку» в постановке художественного руководителя балетной труппы Данила Салимба-

ева воплотили исключительно собственными силами. Главные партии исполнили Анна Серегина (Золушка) Алексей Рюмин (Принц), Элеонора Чалигава (Мачеха), Ангелина Мишарина и Виктория Севоян (Сестры), Анастасия Абрамова (Фея).

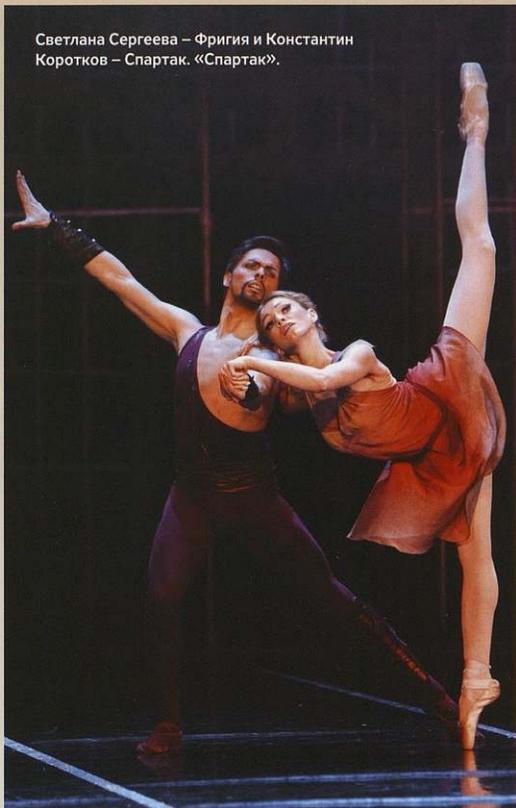
Гала-концерт, венчавший фестиваль, собрал на сцене чувашских артистов: Анастасию Абрамову и Дмитрия Абрамова, Анну Серегину и Алексея Рюмина, Марианну и Андрея Субботины, Дмитрия Полякова и гостей: Олесю Гапиенко (Театр оперы и балета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова), Андрея Сорокина (Санкт-Петербургский государственный академический театр балета имени Л.Якобсона), солистов театра «Кремлёвский балет» Коике Саори и Егора Мотузова, солистов Большого театра России Диану Косыреву, Дарью Хохлову, Андрея Меркурьева и Артемия Белякова.

Возникли и смешанные дуэты. Диана Косырева, к примеру, танцевала *pas de deux* из «Пламени Парижа» с Поляковым, а из «Дон Кихота» – с Рюминым. Классика соседствовала с произведениями советского периода и современными постановками Данила Салимбаева, Елены Лемешевской, Айдара Хисамутдинова. О дуэтах Хисамутдинова с Татьяной Альпидовской и Лемешевской можно слагать восхищенные баллады. Они вновь вошли в ряд самых памятных событий фестиваля.

«Гимн великой балерине» – так в Марийском театре озаглавили юбилейный XV фестиваль, носящий имя Галины Улановой. Провести его решили исключительно своими силами, что свидетельствует не только о высоких творческих амбициях, но и внушительном потенциале труппы.

В афишу включили пять полнометражных спектаклей. Первый – «Ромео и Джульетта», название, неразрывно связанное с именем Галины Сергеевны. Правда, в Марийском театре спектакль идет в постановке художественного руководителя театра и Улановского фестиваля Константина Иванова. В спектакле заняты лучшие артисты труппы: Ромео – Константин Коротков, Джульетта – Ольга Челпанова, Тибальд – Кирилл Паршин, Меркуцио – Роман Стариков.

Светлана Сергеева – Фригия и Константин Коротков – Спартак. «Спартак».



Элеонора Чалигава – Мачеха, Ангелина Мишарина и Виктория Севоян – Сестры. «Золушка».



Фото Сергея МИХАЙЛОВА

«Корсар» с хореографией Мариуса Петипа в театре Йошкар-Олы также идет в редакции Иванова. В партии Медоры блистает опытниейшая балерина Ольга Челпанова, а вот Артём Веденкин дебютирует в партии Конрада, так же, как Кристина Михайлова – в роли Гюльнэры.

Не была забыта и детская аудитория. Ей адресована недавняя премьера театра – «Чиполлино» Генриха Майорова – Карена Хачатуряна. Густонаселенный персонажами балет позволяет представить большинство марийских артистов. Роль мальчика-луковки словно создана для миниатюрного и задорно-обаятельного Романа Старикова. Кристина Михайлова прекрасно чувствует себя в образе Редисочки. Иван Мелехин (Граф Вишенка), Сергей Шабруков (Принц Лимон), Александр Барачевский (Синьор Помидор), Светлана Паршина и Анастасия Ильина (Графини Вишни) – все станцевали и отыграли с настроением. Говорят, для детей нужно играть так же хорошо, как для взрослых, и даже еще лучше. Молодые марийские артисты помнят об этой истине и следуют ей.

Серьезное испытание труппы – классический шедевр «Баядерка». Балетмейстер-постановщик – Константин Иванов, художник – Леон Тирацунян, дирижер – Григорий Архипов.

Здесь в свои права вновь вступает звездный марийский дуэт – Ольга Челпанова (Никия) и Константин Коротков (Солор). Искусство этих артистов выше всяких похвал. Их танец давно перешел от технических набросков к многозначному выражению характеров и чувств. Коротков по-рыцарски смотрит с новенькой выразительной Гамзатти – Кристиной Михайловой, но именно в акте Теней, где танец вступал в область поэтических обобщений, легкие тела артистов интонировали каждую фразу, откликаясь на малейшие смены музыкальных акцентов.



Ирина Аблицова – Никия. «Баядерка»

Фото Сергея МИХАЙЛОВА

Свою миссию выполнил и кордебалет, создавший достойный антураж солистам. Этот результат не свалился с неба. Константин Иванов, который и сам не знает усталости, неутомимо шлифует малейшие нюансы танца и пантомимы. Кажется, он видит любую ошибку, малейшую неточность, пусть и возникшую в последней линии кордебалета. Мыслящий образами, Иванов и свои строгие замечания обрезает в форму легкой иронии и психологической характеристики.

Завершили фестиваль «Спартаком» – авторским балетом Иванова, по сути эта была премьера. Спектакль не шел около семи лет и впервые ставился на сцене нового театра. Пришлось заново делать декорации (художник, как и в остальных спектаклях фестиваля, Борис Голодицкий), восстанавливать и редак-

Ольга Челпанова – Никия. «Баядерка».



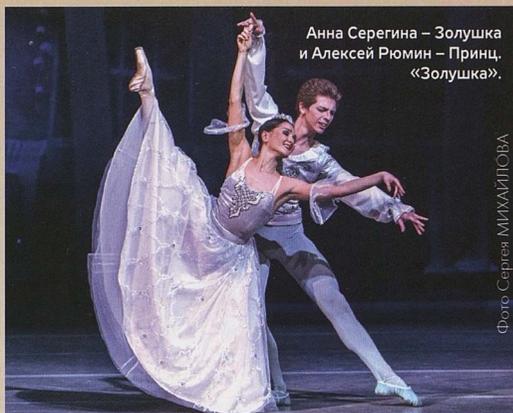
тировать хореографию, увеличивая число занятых в спектакле артистов. Декорационное оформление очень удачно сочетает реалистично выписанный Колизей и условные металлические конструкции. Действие разворачивается на нескольких уровнях, но в основном протекает на арене знаменитого амфитеатра Флавиев, причем на уровне клетей, где содержались рабы и животные, предназначенные для потехи толпы. Мысль постановщика читается внятно: у Шекспира – весь мир театр, по Иванову – мир – клетка, тюрьма. В оковах не только Спартак и сотоварищи, свои кандалы, пусть нравственные, духовные – у Красса (Артём Веденкин) и Эгины (Ольга Челпанова). Горе тому, кто осознает плен и пытается вырваться на свободу. И лишь герои готовы идти на риск, где на кону жизнь. Веденкин изображает солдафона, зарвавшегося юнца, голову которого вскружила военная победа. Он поспешил увенчать себя изящным золотолавровым венком, но позволяет откровенную грубость с высокопоставленной гетерой.

Константин Коротков в роли Спартак вполне ожидаем. Опытный и одаренный артист, он с успехом переходит в различных спектаклях от красок лирико-романтических к героическим. А вот выбор Челпановой партии Эгины для себя показался неожиданным. Впрочем, балерина и здесь оказалась абсолютно убедительной. Ради роскошной жизни ее Эгина готова сносить и грубость, и унижение...

Впервые в образ Фригии проникла Светлана Сергеева. В предложенных обстоятельствах артистка вполне искренне рассказала о нежности и верности своей героини личности и идеалам Спартак.

Идея «поднять» фестиваль исключительно силами марийских артистов, по крайней мере, в этот раз, себя вполне оправдала. Праздник состоялся, из вечера в вечер вновь собирая полные залы благодарных зрителей.

Александр МАКСОВ



Анна Сергеева – Золушка
и Алексей Рюмин – Принц.
«Золушка».

Фото Сергея МИХАЙЛОВА



Дарья Хохлова – Анюта
и Артемий Беляков – Студент.

Фото Сергея МИХАЙЛОВА



Евгения Образцова – Аврора
и Денис Родькин – Дезира.
«Спящая красавица».

Фото Сергея МИХАЙЛОВА

КОСТЮМ ДЛЯ «БАЛА»

Его называли художником таинственным, загадочным, простым. Думаю, это верно. Во всяком случае, побывав на выставке «Джорджо де Кирико. Метафизические прозрения», понимаешь, что с первого раза, быстрой, скорой встречи с художником его для себя не откроешь.

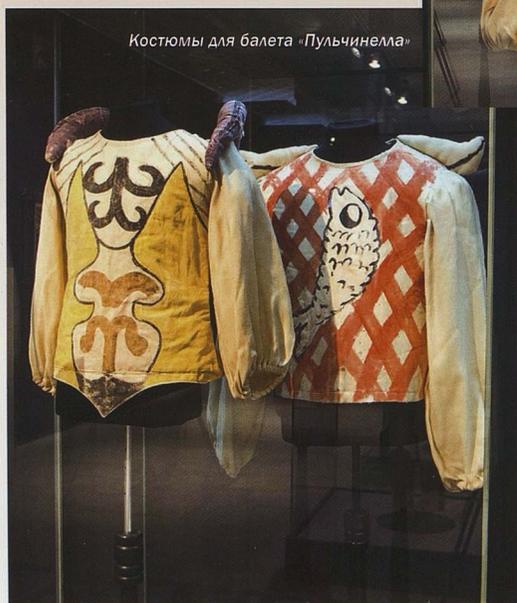
Нужно прийти вновь, чтобы оценить, принять и полюбить де Кирико. К счастью такая возможность есть. Выставка, развернутая в Новой Третьяковке на Крымском валу, и проходящая в рамках Открытого фестиваля искусств «Черешневый лес», продлится до 23 июля. Это захватывающая и впечатляющая выставка итальянского художника, искусствоведа, поэта Джорджо де Кирико (Giorgio de Chirico,



Костюм для балета «Бал»



Костюмы для балета «Пулчинелла»



1888 — 1978), где представлены живопись, скульптура, графика мастера. «Кирико — работает тщательно. — Писал о нем Жан Кокто. — Усвоив технику сновидения, технику чеканной фантазмагии, он натуральностью подпирал фикцию. Старательно переносит на полотно реальность своего воображения, подобно тому как художники раннего средневековья изображали чудеса. Вместо их веры, он вкладывает в картины всю свою искренность».

На выставке также экспонируются костюмы, созданные по эскизам Кирико для балетных спектаклей. О них я и хочу немного рассказать. Кирико начал сотрудничество с балетным театром в 1924 — м году, и продолжалось это сотрудничество довольно продолжительное время, вплоть до конца 60-х гг. прошлого века. На выставке можно увидеть две туники нежно-кремового цвета, в которых появлялись нимфы в балете «Протей» на музыку Клода Дебюсси. Хореограф Давид Лишин. Постановка Русского балета Монте-Карло. Мировая премьера - 5 июля 1938 г. Красочно смотрятся и костюмы для балета «Пулчинелла». Музыка Игоря Стравинского (на музыку Джованни Баттиста Перголези). Хореограф Борис Романов. Постановка Русской оперы в Париже. Премьера - 30 апреля 1931 года в театре Гранд Опера. Более подробно хочется остановиться на балете «Бал», оформление и костюмы которого также принадлежат Кирико. Этот балет создавался в 1929 году. Ему предшествовал один интересный эпизод. Музыка к балету писал композитор Ригети. «В процессе его создания Дягилев, — вспоминает бессменный режиссер Русского балета Дягилева Сергей Григорьев — так ча-



сто просил Риети внести коррективы в представленную партитуру, что в итоге, посылав ее Дягилеву, тот сделал приписку: «Дорогой господин Дягилев!

Вот «Бал». Он посвящен Вам – Вам лично. Делайте с ним что хотите, но не надейтесь, что я буду над ним еще работать!

*Всегда Ваш Витторио Риети.
Париж. 27. 2. 29 г.»*

Хореографом балета выступил Джордж Баланчин, премьера состоялась 9 мая 1929 года в Театре Монте-Карло. Спектакль имел успех, не меньший успех сопутствовал ему и позже, в Париже. Думается, этому способствовали не только хореография Баланчина и исполнители главных ролей, но также оформление и костюмы, созданные по эскизам Кирико. Вновь процитирую Сергея Григорьева: «В первом эпизоде, проходившем на авансцене, был изображен фасад здания с тремя дверями, которые Баланчин очень эффектно использовал для входов и выходов. Во второй сцене открывался зал, в нем происходил собственно бал, давший название балету. Стены зала были выложены мрамором, и такой же мраморный вид имели костюмы, что делало танцовщиков, походившими на ожившие статуи». На выставке показаны три костюма из «Бала». Это три своеобразных фрака, которые смотрятся празднично и беззаботно. Каждый в своей цветовой гамме, каждый украшен рисунком и яркой аппликацией.

К выставке подготовлено издание, в которое вошли статьи итальянских исследователей, а также текст куратора выставки Т. Горячевой о влиянии Джорджо де Кирико на русское искусство.

Владимир КОТЫХОВ

Лауреаты III Всероссийского конкурса молодых исполнителей «Русский балет»

ГРАН ПРИ

Денис ЗАХАРОВ
Московская государственная академия хореографии

I ПРЕМИЯ

Элеонора СЕВЕНАРД
Академия русского балета им. А.Я. Вагановой,
Санкт-Петербург
Егор ГЕРАЩЕНКО
Академия русского балета им. А.Я. Вагановой,
Санкт-Петербург

II ПРЕМИЯ

Камилла МАЦЦИ
Московская государственная академия хореографии
Арсений ЛАЗАРЕВ
Новосибирское государственное хореографическое училище

III ПРЕМИЯ

Анна ГРИГОРЬЕВА
Пермский государственный хореографический колледж
Марк ЧИНО
Московская государственная академия хореографии



РОССИЙСКАЯ
НАЦИОНАЛЬНАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ
ПРЕМИЯ
И ФЕСТИВАЛЬ

ЛАУРЕАТЫ 2017

БАЛЕТ/СПЕКТАКЛЬ

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА, Театр оперы и балета, Екатеринбург

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ/СПЕКТАКЛЬ

ВСЕ ПУТИ ВЕДУТ НА СЕВЕР, Театр «Балет Москва», Москва

БАЛЕТ/РАБОТА ДИРИЖЕРА

Павел КЛИНИЧЕВ, «Ундина», Большой театр, Москва

БАЛЕТ-СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ/ РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА-ХОРЕОГРАФА

Антон ПИМОНОВ, «Скрипичный концерт №2»,
Мариинский театр, Санкт-Петербург

БАЛЕТ-СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ/ЖЕНСКАЯ РОЛЬ

Виктория ЛЕРЕШКИНА, «Скрипичный концерт №2»,
Мариинский театр, Санкт-Петербург

БАЛЕТ-СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ/МУЖСКАЯ РОЛЬ

Игорь БУЛЫЦЫН, Меркуцио, «Ромео и Джульетта»,
Театр оперы и балета, Екатеринбург

К юбилею Мариуса Петипа (1818–1910)

Место действия – Севилья, Гранада, Мадрид

Три больших спектакля с разными редакциями, пять одноактных балетов «мадридского» и один «петербургского» периода, ряд единичных номеров в «Дочери фараона», «Лебедином озере», «Раймонде», танцы в операх «Кармен», «Альдо-на» и феерии «Волшебные пилюли» – таково общее наполнение «испанской темы» в творчестве Мариуса Петипа.

Много это или мало? По отношению ко всему объему сочиненного балетмейстером – лишь небольшая доля. Но в сравнении с другими группами его балетов той или иной национальной окраски «испанская» была едва ли не самой многочисленной.

Кроме того, она дала начало тому блистательному «театру русской Испании», который затем много лет существовал в лоне петербургско-ленинградского балета на фундаменте традиций Петипа.

Всё это и позволяет завести о ней отдельный разговор.

В отличие от многих других стран, которые Петипа в своих балетах лишь воображал, Испанию он знал отлично. Четыре года жизни – как раз до России – в Мадриде, странствия по городам и весям Андалузии, пребывание в Севилье без труда превратили его, темпераментного француза из Марселя, в истинного кабальеро, не упускавшего случая ни влюбиться, ни подраться на дуэли, ни – вот уж тут не зная устали и, по его собственному заверению, «не хуже настоящего андалуца» – потанцевать. Впрочем, известность в Испании принес ему танец не в жизни, а на сцене, солистом которой он был. Вероятно, он солировал в тех балетах, что ставил сам, пользуясь лежащими прямо под рукой сюжетами из жизни. К великому сожалению, колоритные названия мадридских опытов молодого Петипа – единственное, чем располагаем (что донесло до нас время): «Жемчужина Севильи», «Цвет Гренады», «Приключения дочери Мадрида», «Отъезд на бой быков», наконец, «Кармен и тореадор» – предположительно первая, еще до оперной, инсценировка новеллы Мериме. Но всё-таки, не сгусти на волю истории, поблагодарим её и за сохраненные крупицы.

Думается, не зря давались в названиях точные координаты места действия: Севилья, Гранада, Мадрид. Петипа явно обращал внимание на географию танцевальных образцов и стилей, использованных им в лексике спектаклей. В Испании, где всякий житель от мала до велика был просвещен в тонкостях фольклора и легко отличал севильские пляски от мадридских, а мадридские от гранадских, Петипа не мог не заметить исторически сложившуюся их дифференциацию и отсутствие некоего общего для всех них «испанского стиля». Ко времени Петипа здесь окончательно установилось двоевластие соперничающих между собой – за право считаться «истинно испанской» – танцевальных школ болеро и фламенко и шел раздел их сфер влияния по областям и группам танцев. Так, скажем, Андалузия, где расположена Севилья, славилась фламенко, но сама Севилья находилась под крылом болеро, и скорее всего танцы той же «Жемчужины Севильи» выдерживались Петипа как раз в этом стиле. Такое утверждение кажется тем правдоподобней, что школа болеро – это испанский аналог (хотя и чисто народного происхождения) европейской школы классического танца,



Мариус Петипа (1870 г.)

сходящийся с ней в работе ног – во всём, что касается мелкой партерной и прыжковой (по классу заносок) техники движений, и совершенно по-своему трактующий работу корпуса рук, освобожденных здесь от академического «зажима», от фиксации одних и тех же положений, полных в танце жизни и огня. К тому же в руках еще и кастаньеты, не уступающие выстукивать свою ритмическую «партию». Близость болеро к классике, сама по себе удивительная и, в общем, неразгаданная тайна, в середине XIX века воплотилась в феномене «Качуччи» (фольклорном образце стиля), которую перетанцевали все известные классические балерины, начиная с великой Фанни Эльсер. В репертуар Петипа-танцовщика в бытность его в Испании входила другая знаменитая миниатюра – визитная карточка школы: «Маха и тореоро», о чем свидетельствует именующаяся фарфоровая статуэтка с изображением Петипа и его партнерши Ги Стефан в национальных костюмах персонажей.* Но, как показало время, действительно принципиальное значение знакомство Петипа со школой болеро получило не в его исполнительской, а в его балетмейстерской судьбе.

Вторая догадка, касающаяся мадридских опусов будущего гения, связана с возможным характером их композиционной структуры. Нетрудно заметить важную разницу в формулировках всех пяти названий, среди которых явно фабульные, драматургичные только два – «Приключения дочери Мадрида» и, разумеется, «Кармен и тореадор». По логике вещей они и сценически должны были решаться как балеты событийные,

с упором на развитие сюжета, а потому с краткими, но частыми вставками пантомимы, освобождающей от действенной повинности расположенные между ними концертные фрагменты танца. Именно такой схемой обычно пользовался Петипа в построении последовавших вслед за испанскими петербургских спектаклей.

«Отъезд на бой быков», как явствует из названия, содержит уже только ситуацию, удобную для развертывания впечатляющего массового зрелища. Не подобную ли ей описал Петипа в следующем абзаце мемуаров: «Мы попали на большой праздник в Сан-Лукаре; сюда со всей Испании стекаются знаменитые всадники, тореро, пикадоры и бандерильеры поглядеть на бои быков... Впрочем, после боя быков испанцы целыми семьями толпятся на балконах домов и гостиных, другие гуляют по улицам. Студенты в масках играют на гитарах, а испанцы приглашают девиц, стоящих на балконах или тут же на улице, и они танцуют знаменитое фанданго!» Если поверить, что перед нами почти сценарный план спектакля, то тогда «Отъезд на бой быков» увидится типичным «балетом с выходами», известным как форма еще с XVI века, где после развернутого шествия многочисленных групп разных персонажей и их соединения на сцене всегда следовали танцы, устремлявшиеся к общей кульминации. В дальнейшем такие композиционные структуры Петипа в самостоятельном качестве уже не применял, но любил по их принципу выстраивать дивертисмент или начинать действие внутри гран-спектакля.

Два последних балета с их весьма абстрактными названиями – «Жемчужина Севильи» и «Цвет Гренады» – скорее всего представляли собой дивертисменты наподобие хореографических сюит, где властвовал один самодостаточный концертный танец. В доказательство такого мнения можно привести другую постановку Петипа – совсем небольшой балет, который он показал однажды в Петербурге в 1855 году, показал всего лишь раз и в стороне от главной сцены – в Михайловском театре, но который появился тогда явно не случайно, явно с какой-то подоплекой. Его название – «Звезда Гренады» – почти дословно повторило испанское заглавие-тезку, хотя, конечно же, музыка была другой – композитора Цезаря Пуни. Как сообщалось в «Пантеоне», «Звезда Гренады» предстала «блистательным дивертисментом... составленным единственно из национальных характеристических испанских танцев».² Здесь обращает на себя внимание это трехкратно звучащее определение, дабы не оставить у читателя сомнений в том, что это были не стилизованные «под Испанию» классические танцы, не приглаженные и сниселированные образцы фольклора, а именно натуральные, как бы взятые с испанских улиц пляски. А то, что критик «Пантеона» разбирался в тонкостях традиций да к тому же имел перед глазами (и следовательно, мог сравнить) примеры настоящих народных танцев в исполнении танцовщицы из Мадрида Пепы Варгас, как раз тогда выступавшей в Петербурге, говорит посвященный ей в этой же статье абзац: «Одни приходят от нее в полный восторг, другие, напротив, упрекают (...) за то, что она, танцуя народные испанские танцы, (...) не заботится придать им той французской грациозности и рассчитанной плавности, которые наша публика привыкла видеть в балетах». Но тут же умный критик предостерегает: «Если бы Пепя Варгас вздумала передавать нам испанские танцы, облагораживая их движения, (...) она не могла бы назвать себя представительницей настоящих испанских танцев».³

Похоже, Петипа не остался в стороне от спора и своей «Звездой Гренады» дал понять, что он – за подлинный испанский танец. Попытки переломить привычное на императорской сцене негативное отношение к «неблагородному фольклору» он делал и в дальнейшем. Результаты, правда, не могли его порадовать. Заглянем снова в мемуары: «...я познакомился с испанскими танцами у первоисточника, на месте. Но представьте себе,

вставил я это настоящее, подлинное фанданго в оперу «Кармен» (...) где оно, понятно, имело громадный успех. Но (...) господин директор выразил желание, чтобы танец этот был заменен другим на «поиспанстее», и придумали тут что-то такое, что походило скорее, могу вас уверить, на китайский танец, чем на испанский».⁴

В маленькой «Звезде Гренады» сошлось немало авторских умыслов. Совершенно в духе Петипа было не только проявить в принципиальном творческом вопросе свою ясную позицию, но и похвастать перед заезжей гастролершей из далекого Мадрида (столь близкого его душе!), что и мы, мол, тут не лыком шиты и даже можем показать хоть самой Испании в лучшем виде ее собственные танцы. К тому же если испанкам сам Бог велел быть прекрасными их исполнительницами, то как должна восхитить какая-нибудь русская танцовщица, способная если не перешеголять, то оказаться в них на равных! «В эти испанских танцах заняла в тот вечер место настоящая испанка русская артистка нашей балетной труппы г-жа Петипа (урожденная Суровщикова)».⁵ Вот последняя (и, может быть, единственно бесспорная) загадка появления «Звезды Гренады» в Северной Пальмире. Драгоценное ожерелье испанских танцев – по мысли Петипа, лучшее украшение для балерины – он преподнес как свадебный подарок Марии Суровщиковой, женщине, только-только ставшей его женой, которой было предназначено быть его вдохновляющей звездой.

Подобно «Звезде Гренады» и мадридские названия спектаклей выдают нам то, что были они спектаклями о прекрасных героинях и, конечно же, о бурлящих вокруг них страстях. Здесь брала свое начало тема женской красоты и женской исключительности (прочтем еще раз определения для героинь: жемчужина, цвет), с тех пор никогда не иссякавшая в творчестве маэстро. Напротив, из «ручейка» превратившись в русло полноводного потока, она захватила в себя множество балетов и обогатилась самыми разнообразными трактовками. Притом до конца жизни Петипа оставался верным рыцарем, восхищенным почитателем женского образа. А тот постепенно восходил в его искусстве к возвышенному идеалу Прекрасной Дамы, как бы живущей в каждой женщине, независимо от ее происхождения и положения. И потому Прекрасной Дамой – этим манящим всех героев Петипа видением, этим идеалом духовной чистоты и красоты – оборачивались в его балетах и возлюбленная морского разбойника Медора («Корсар», 1871), и выросшая в цыганском таборе Пахита («Пахита», 1881), и уличная заводила Китри («Дон Кихот», 1871), и дочь знатного калифа Зорайя («Зорайя», 1881), и аристократка «голубых кровей» Раймонда («Раймонда», 1898), и многие другие героини. Ведущая в творчестве Петипа концепция Прекрасной Дамы как источника гармонии для мира еще ждет исследования, научного выявления ее подспудных связей с философскими учениями конца XIX века, из которых вышел весь русский символизм с его культом Вечной женственности и Прекрасной Дамы в произведениях Александра Блока и Андрея Белого.

Да, многое начиналось в тех мадридских опусах, чему свидетельством служат и дальнейшие отношения Петипа с «испанской темой».

Наталья ЗОЗУЛИНА

Примечания

* Данный факт бесспорен, так как не подтверждена достоверность атрибуции статуэтки.

1. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л., 1971. С. 31.

2. «Пантеон». СПб, 1855, №2, с. 65.

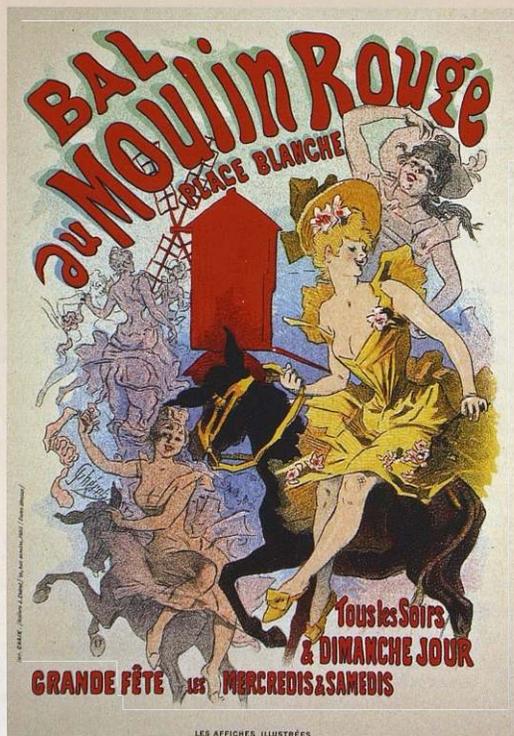
3. Там же.

4. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л., 1971. С. 31-32.

5. «Пантеон». Указ. Статья.

Король афиши

«В жизни гораздо больше печалей, чем радостей, поэтому её надо показывать приятной и веселой. Для этого существуют розовые и голубые карандаши», – говорил французский художник и график Жюль ШЕРЕ (1836-1932). И вся радость, беззаботность, легкомысленность выплескивались на его афиши, созданные для разнообразных кабаре, где ночами бурлила жизнь, лишённая каких-либо забот. Только веселье, только сумасшедшие танцы, только быстрая, ни к чему не обязывающая любовь.



Афиша «Мулен руж» (1890).



За кулисами Парижской оперы (1891).

Жюль Шере родился в семье печатника. Семья материально нуждалась, и Жюль в 13 лет бросил школу, поступив на три года в обучение к литографу. Затем посещал Национальную школу дизайна в Париже. Был художником-самочукой, не получив какого-либо систематического образования. В юности Шере часто посещал парижские музеи; наибольшее влияние на него оказали живописцы рококо, в первую очередь Ватто и Фрагонар.

После окончания своего ученичества Шере в 1854 году уезжает в Лондон, где делает эскизы для компании по производству фурнитуры но, разочарованный, вскоре возвращается в Париж. В 1858 году он получает свой первый крупный заказ – рекламные афиши для новой оперетты Жака Оффенбаха «Орфей в аду». В 1859 художник снова едет в Лондон. Здесь он изучает английскую технологию цветной литографии, создает обложки для книг и рекламные плакаты для различных фирм. Для парфюмерной фирмы-производителя Rimmel Шере разрабатывает дизайн упаковок и флаконов для духов.

В 1866 году художник возвращается в Париж, где открывает мастерскую печати и графики. После шумного успеха своих работ

Шере прекращает непосредственное руководство печатной мастерской, оставив за собой только художественное руководство.

Жюль Шере великолепно вписывался в тот период времени, который получил название «Прекрасная эпоха» – Belle Époque (1890-1914) Шере пользовался огромной популярностью – настоящий король афиши. Безудержная красочность, искрометность, игривая, кокетливая, волнистая линия его работ восхищали и радовали глаз. Плакаты Шере занимали первое место в коллекциях афиш, которые в то время были в большой моде. Чтобы добыть какую-нибудь новую афишу, коллекционеры не останавливались ни перед чем: они срывали их со стен, покупали у расклейщиков.

Художник участвовал во Всемирных выставках 1878 и 1889 года, на которых его работы завоевали золотую и серебряную медали соответственно. В 1890, 1900, 1910 и в 1926 году Шере был награжден различными степенями ордена Почетного легиона.

В период с 1896 по 1900 год он издает коллекцию лучших плакатов парижских художников в уменьшенном формате. Эта серия также имела большой успех и вызвала множество подражаний.

Торжество Жюль Шере продолжалось до тех пор, пока не появился другой мастер – Тулуз-Лотрек, затмивший Шере и перехвативший у него лавры победителя. Однако это случится не сразу. Так, афишу для открытия в 1889 году кабаре «Мулен руж» («Красная мельница») владельцы кабаре Жозеф Оллер и Шарль Зидлер закажут Шере. А вообще он создаст две афиши для «Мулен руж».

На афишах Шере можно увидеть бесчисленное количество танцовщиц кабаре и балерин Парижской оперы, наездниц, беззаботных девиц, имена которых сегодня мало кому известны. Они веселы, жизнерадостны, соблазнительны. На их лицах играют лукавые улыбки, а юбки, подолы которых высоко подняты, открывают зрителям соблазнительные стройные ножки.

Но есть одна великая артистка – американка Лои Фуллер, исповедующая свободный танец и конкурирующая с Айседорой Дункан.

Лои Фуллер ослепляла публику оригинальной хореографией и сценическими эффектами, своими необычными костюмами. В своих воспоминаниях она так описывает одно из своих выступлений: «Мое платье было таким длинным, что я почти наступала на него. Поэтому я автоматически обеими руками подхватывала его. И так, с поднятыми руками, я порхала по сцене, как крылатая фея... в зрительном зале раздался восторженный крик: «Бабочка!». Вращаясь, я быстро передвигалась по сцене. «Орхидея!» – раздался другой крик...» А вот что пишет о ней Жан Кокто: «...не потому ли так ярко запомнилась женщина, выразившая эпоху в танце? Некрасивая, толстая американка в очках на качелях взмахами рук с помощью длинных палок управляет взлетами легкой ткани; ловкая, быстрая, скрытая этой тканью, как шершень в цветке, создает орхидею из света и ткани. Ткань обвивается, поднимается вверх, шумит, надувается, крутится и плывет; постоянно, как глина в руках гончара, меняет форму, свивается в факел, летит хвостатой кометой...»

Лои Фуллер выступала в кабаре Фоли Бержер. Интересно, что здесь вновь сойдется в творческом поединке Шере и Тулуз-Лотрек. Оба художника, покоренные её танцем, станут создавать афиши, запечатлевая на них обожаемую танцовщицу. Его афиши, запечатлевшие Лои Фуллер, – это вихрь ткани, цвета и танца.

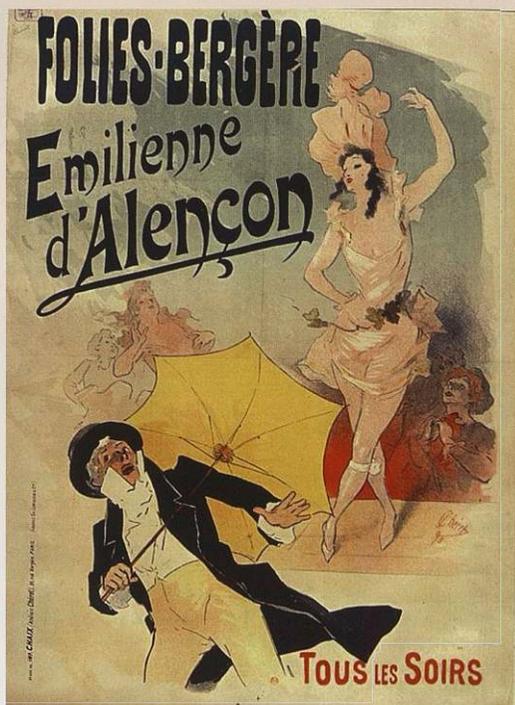
Жюль Шере прожил долгую жизнь, он скончался в Ницце на 96-м году. В 1933 году, через год после смерти Шере, в Осеннем салоне Парижа состоялась большая выставка – ретроспектива его творчества.

В Ницце в Музее изящных искусств весь второй этаж посвящен творчеству Жюль Шере, яркого и жизнерадостного художника.

Владимир КОТЫХОВ



Афиша выступления Лои Фуллер в «Фоли Бержер» (1897).



Афиша выступления Эмильены д'Алансон в «Фоли Бержер» (1893).

Балетные спектакли на сцене Москвы и Санкт-Петербурга

(обозрение сезона 1897-1898 и.
по материалу «Ежегодника Императорских театров»)

Время не властно над искусством. Какими бы ни были балетные спектакли – забытыми, полузабытыми или поныне входящими в репертуар театров, но если это истинные шедевры, то они всё равно присутствуют в культурном пространстве Отечества, в нашей памяти. В этом убеждаешься, листая страницы «Ежегодников Императорских театров» 80-90-х годов XIX века – 10-х годов века XX.



Декорации 2-й картины 1-го действия балета «Раймонда».

Обратимся, например, к одному из таких «Ежегодников» – сезон 1897-1898 гг. Подобные издания подробно знакомили столичных театралов с важными событиями культурной жизни Москвы и Петербурга. Объем солидный – 476 страниц в твердом переплете. Интересна структура издания: подробный репертуар Марининского, Александринского, Михайловского театров Санкт-Петербурга, Большого и Малого – Москвы; указан отдельно репертуар драматических, оперных и балетных спектаклей, концертов, музыкально-литературных вечеров, смешанных (опера и балет), французских, немецких трупп.

Что входило в репертуар балетных театров? «Дочь фараона», «Жизель» (с подзаголовком «Вилисы»), «Звёзды» (фантастический балет), «Золушка», «Раймонда», «Пахита», «Конёк-Горбунок» (или «Царь-девица»), «Копеллия», «Тщетная предосторожность», «Фея кукол», «Эсмеральда», а также такие малознакомые современному зрителю спектакли, как «Даита» («волшебный балет»), «Катарина» («Дочь разбойника»), «Кипрская статуя», «Пери», «Привал кавалерии», «Капризы бабочки», «Сатанилла, или Любовь и ад», «Фантазия», «Цыганка», «Шалости сверчка». Всего за сезон 16 постановок, каждая из которых шла по четыре раза (некоторые по десять раз). В издании подробно указываются режиссеры, их помощники, декораторы, суфлеры, артисты, балетмейстеры; состав оркестров.

Особый интерес вызывают литографии, воссоздающие декорации, полное убранство сцены, одежду сцены, костюмы

исполнителей. Причем в «Ежегоднике» представлены не просто костюмы (не манекены в костюмах), а конкретные артисты в конкретных спектаклях. Обратимся к балетным постановкам.

Новинкой сезона был большой фантастический балет «Звёзды» (4 действия, 10 картин), соч. К.Ф. Вальца, музыка А.Ю. Симона, постановка И.Н. Хлюстина. Среди исполнителей такие балерины и танцовщицы, как Рославлева, Джури, Преображенская, Самойлова, Мордкин, Домашев, Гельцер, Кшесинский. Поскольку этот балет был новинкой сезона 1897-1898 гг. (преьера состоялась 28 января), то в «Ежегоднике» было опубликовано либретто. Балет явно романтический, насыщенный символикой, видениями. Романтические настроения отличали и такие балеты сезона, как «Раймонда», «Жизель», «Дочь фараона». В спектакле «Звёзды» занято много актеров, в том числе воспитанниц Императорского Московского театрального училища.

Разнообразные хореографические композиции, соло, дуэты, менуэт, большой вальс, безусловно, привлекали внимание зрителей. Вот названия групповых сцен, миниатюр: «Группа охотников», «Вальс-серпантин», «Двойные звёзды», «Сатурн и четыре его спутника», «Группа Марса», соло «Утренней звезды – Венеры», соло «Полярной звезды», танец комет «Серенада», «Группа виноделов, вакханок и сатиров», «Группа вин» (на сцену выкатывается громадная бочка, ее разбивают, и из бочки появляются танцовщицы, изображающие вина: итальянское, токийское, донское, кавказское, крымское, шампанское. Костюмы изыскан-

ны, созданы, вне сомнения, с полетом фантазии театрального художника.

Еще одна новинка сезона 1897-1898 гг. – балет «Дочь Микадо». Этот балет, а также «Раймонда» отвечают тенденциям театрального искусства серебряного века – романтическому духу и символической окраске, а также притягательной восточной экзотике.

В «Ежегоднике» приводится либретто «Дочери Микадо», с подробным описанием каждого действия, картины, сцены, детально описываются декорации, костюмы. В «Дочери Микадо» так же, как в балетах «Звёзды», «Раймонда», занято большое количество участников, их имена полностью приводятся. При этом не только солистов Большого театра или Мариинского, но и воспитанников и воспитанниц Императорских театральных (хореографических) училищ обеих столиц. Автор обзоров спектаклей, приводя либретто, останавливается и на психологическом рисунке как главных героев, так и многочисленных представителей «толпы». Это люди из народа и во время празднеств (бракосочетание дочери микадо и ее жениха, массовые сцены «Праздника весны», приемов во дворце Белой Дамы, где Раймонда ожидает своего жениха и где происходит его поединок с соперником). Иными словами, читатель, погружаясь в стихию спектакля, мог прочувствовать его атмосферу, хотя и не слышал музыки, не видел самого балета. Многочисленные рисунки-фотографии танцовров, сцен спектакля помогали в этом. В обзорах также неоднократно подчеркивалось, что данный спектакль был как бенефис того или иного прославленного исполнителя или исполнительницы (например, одноактный балет «Привал кавалерии», соч. М.И. Петица, музыка И.И. Армсгеймера – бенефис Кшесинского, в роли уланского полковника; прощальный бенефис балетмейстера И. Мендеса: балеты «Шалости сверчка», «Фантазия», «Фея кукол»).

Интересным представляется и то, что поименно названы не только артисты, занятые в спектакле, но и бутафоры, декораторы, костюмеры (причем как женских, так и мужских костюмов

в отдельности) – с большим вниманием и уважением к их творческой работе. Приведем примеры: художники: К.М. Иванов, П.Б. Ламбин, О.К. Аллегри; машины и сценические приспособления: машинист Н.А. Бергер; новые костюмы, изготовленные по специальным рисункам – женские, костюмерша А. Офицорова, мужские – костюмер И. Каффи, аксессуары и бутафорские вещи – работы художника-скульптора П.П. Каменского – балет «Раймонда».

Всего за сезон 1897-1898 гг. было поставлено и представлено 48 в Большом и 48 в Мариинском театре. Этими сведениями предваряется содержание «Ежегодника» (они даны в таблицах).

Перечислены балетные спектакли сезона: «Дочь Микадо», «Раймонда», «Капризы бабочки», «Волшебная флейта», «Золушка», «Конёк-Горбунок», «Коппелия», «Млада», «Очарованный лес», «Пахита», «Привал кавалерии», «Синяя борода», «Тщетная предосторожность», «Фьяметта», «Звёзды», «Фантазия», «Шалости сверчка», «Пери», «Данта», «Дочь фараона», «Жизель», «Катарина», «Кипрская статуя», «Сатанилла», «Фея кукол», «Цыгане», «Эсмеральда». Некоторые балеты были поставлены впервые («Звёзды», «Фантазия», «Шалости сверчка»), некоторые возобновлены («Пери»), некоторые перешли из репертуара прошлых сезонов (например, «Конёк-Горбунок», «Жизель», «Фея кукол» и др.) По каждому спектаклю представлено распределение ролей между артистами.

В «Ежегоднике» отмечаются все происходившие в балетных труппах перемены: кто принят на службу (в том числе выпускники Императорского Московского театрального училища), дата принятия; сообщается, кто оставил службу, кто куда переведен, кто назначен режиссером по балетной части, кто, увы, умер.

Приводится полный список артистов Императорских театров (драматическая, оперная труппы, балетная труппа), оркестры, список личного состава служащих и монтажной части, театрального управления; французская, немецкая труппы.

Людмила МИХЕЕВА



Глегат 1-й в роли Беранже.
«Раймонда».



Г-жа Джури в роли Утренней
звезды (Венеры). «Звёзды».



Г-жа Мендес 1-я и г-жа Мендес 2-я в
ролях Двойных звезд. «Звёзды».



«Лунная вода».
Фото: Шу Чен-кайанг

ЛИН ХВАЙ-МИН

Сочинение хореографии – это приключение

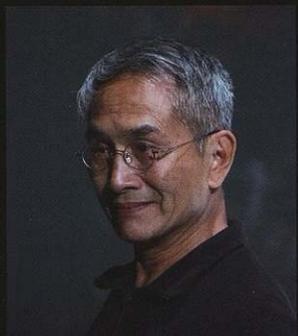
В день своего 70-летия (19 февраля нынешнего года) ЛИН ХВАЙ-МИН – один из величайших хореографов нашего времени – получил поздравления со всего мира. Автор 89-и произведений прославился своим феноменальным талантом и самобытным творчеством, которое составило особое направление в искусстве танца. В 2009 году на крупнейшем в Германии фестивале современного танца Movimentos Лин Хвай-Мин получил Международный приз «За жизнь в искусстве», а также был назван «выдающимся новатором танца, занявшим место среди хореографов века, таких как Ульям Форсайт, Джордж Баланчин и Биргит Кульберг». В июле 2013 года на самом большом в мире Американском фестивале танца (ADF) Лин Хвай-Мин, как и Марта Грэхем, Мерс Каннингем, Пина Бауш, стал лауреатом престижной премии Samuel H. Scripps «За жизнь в искусстве». В решении жюри было сказано: «Бесстрашное рве-

ние Лин Хвай-Мина к художественной форме делает его одним из самых динамичных и инновационных хореографов нашего времени...»

На своей родине, Тайване, Лин Хвай-Мин вначале получил известность как одаренный писатель. В 1969 году в возрасте 22-х лет, после издания двух книг художественной фантастики, он отправился учиться в США и получил степень магистра изящных искусств в Университете Айовы. В 1973 году Лин Хвай-Мин основал Театр Танца Тайваня «Клауд Гейт», 10 лет спустя – отделение танца в Национальном университете искусств в Тайбее, в 1999 году – вторую, молодёжную, труппу «Клауд Гейт-2».

Огромный творческий потенциал хореографа успешно реализуется в Театре Танца Тайваня «Клауд Гейт». Своему детищу, первому в китайско-говорящем мире театру современного танца, Лин Хвай-Мин дал наименование очень образное

Лин Хвай-Мин. Фото: Михайло ЛЮБИМЦОВА



и символическое. Согласно легенде, «Cloud Gate» («Небесные врата») – это название древнейшего ритуального танца в Китае, возникшего 5000 лет тому назад. Преданно следуя избранной художественной концепции, Лин Хвай-Мин сформировал и воспитал единственную на Тайване профессиональную труппу современного танца. Созданный хореографом богатый и многогранный репертуар театра, составляют произведения, творческие корни которых уходят в мифологию, фольклор и эстетику азиатских народов. Многие постановки хореографа единодушно признаны подлинными шедеврами.

Творчество Лин Хвай-Мина безмерно и бесценно. Его необычайно музыкальный философско-хореографический стиль с обилием причудливых лексических новаций характеризует абсолютная свобода, текучесть и легкость: изящные, мягкие и скользкие движения искусно и органично переплетаются, формируя непрерывный поток удивительных пластических метаморфоз и танцевально-акробатических явлений. В этом завораживающем специфическом стиле объединены тайны медитации и приемы военных единоборств, навыки традиционной китайской гимнастики Цигун и Тай-Чи, пластика старинной Пекинской оперы и искусство каллиграфии, техника авангардного и современного танца.

На протяжении 44-х лет хореограф является бессменным руководителем труппы. За эти годы Лин Хвай-Мин вырастил несколько поколений артистов-универсалов, которые блистательно популяризируют его произведения. Благодаря филигранному мастерству артистов, труппа завоевала высокую международную репутацию и всемирную славу. Основную труппу составляют 24 артиста, немного меньшая численность «Клауд Гейт-2». Артисты труппы «...могут сделать каждый момент неподвижности столь же красноречивым, как движение». Труппа успешно гастролирует на разных континентах и много выступает на Тайване: представления идут в Национальном оперном театре и в собственном театре. Его новое здание было открыто 19 января 2015 года после 7-и лет строительных работ на пожертвования 4155-и энтузиастов, которые собрали деньги, чтобы возродить уничтоженную пожаром (2008) резиденцию «Клауд Гейта», созданную в 1992 году. С 2009 года труппа даёт представления и на больших площадях под открытым небом.

Уникальное искусство Лин Хвай-Мина высоко оценено во всем танцевальном мире, творчеству мастера посвящены документальные фильмы. Хореограф получил многочисленные за-

«Песни странников».
Фото YU Hui-hung



ния и награды в разных странах. В частности, во Франции ему вручен Орден кавалера искусств и литературы. Лин Хвай-Мин очень любит Россию. Будучи в Москве, по просьбе хореографа ему была предоставлена возможность посетить квартиру-музей легендарной балерины Галины Улановой. Россия также любит и почитает Лин Хвай-Мина. По приглашению Международного чеховского фестиваля труппа «Клауд Гейт» шесть раз (!) выступала в Москве. Летом прошлого года, отмечая 110-летие со дня рождения Д.Д.Шостаковича, фестиваль организовал гастроли труппы в Санкт-Петербурге, Москве и Екатеринбурге, где были показаны две пьесы хореографа – «Белая вода» и «Пепел», (2014). Ирина Шостакович, вдова композитора, написала Лин Хвай-Мину: «Обе постановки произвели на меня большое впечатление. Это вдохновенные творения великого хореографа. Балет «Пепел» мне близок и дорог потому, что в нём звучит музыка Восьмого струнного квартета Д.Д.Шостаковича. Композитор посвятил его «жертвам фашизма и войны», но в действительности выразил боль собственных унижений и опасений, неизгладимую память о жертвах сталинского террора. Вы сумели глу-



«Весна священная».
Фото CHANG Chao-tang

боко прочувствовать и понять суть этого автобиографического сочинения Д.Д.Шостаковича, Вы образно воплотили и страстно выразили его музыку. Ваш балет – это органический сплав трагической музыки и пронзительной пластики живого тала. Вы очень точно назвали свою постановку: «Пепел» – это свидетельство жуткого насилия и тотального террора. Хочу выразить моё восхищение вашим искусством и талантом».

Сейчас хореограф готовит свою труппу к предстоящему турне в Германии, Испании и Литве, где будут показаны «Пепел» и «Белая вода», спектакли «Рис» и «Лунная вода».

Специально для журнала «Балет» корреспондент Виктор ИГНАТОВ подготовил интервью с прославленным мастером.

Виктор Игнатов. Как складывался ваш стиль, что повлияло на формирование вашего особого танцевального мира?

Лин Хвай-Мин. Я был писателем, были изданы две мои книги, когда я серьезно занялся танцами. Мне тогда исполнилось 23 года. Три года спустя, без какого-либо профессионального опыта, я основал Театр Танца Тайваня «Клауд Гейт». Работая на Тайване, вдали от танцевальных центров мира, таких как Нью-Йорк, я искал в себе, а также, всматриваясь в танец своих исполнителей, вслушиваясь в реакцию зрителей, я создавал свои хореографические произведения, включающие различные стили и направления. Оглядываясь назад, я чувствую, что мои танцы отражают разные этапы моей жизни и жизни на Тайване, которая в течение последних четырёх десятилетий претерпела радикальные изменения как в экономике, так и в политике.

В.И. Что вдохновляет вас на создание спектаклей? Как рождаются идеи постановок и хореографические решения?

Лин Хвай-Мин. Я одержим многим. У меня широкий круг интересов. Мои работы были вдохновлены литературой, музыкой,

живописью, народными сказками, каллиграфией, буддизмом, историей Тайваня и природой. Сочинение хореографии – это приключение: как бы соблазнил меня каким-то далеким ароматом, идеи моей одержимости заставляют меня идти в лес, чтобы там их найти. Завершенную работу можно рассматривать как карту, на которой изображены маршруты и пути, пройденные мною в этом лесу.

В.И. Какова роль музыки в вашем творчестве?

Лин Хвай-Мин. Каждая работа имеет свою личность. Я всегда пытаюсь найти музыку, которая соответствует духу постановки. Пьеса «Moon Water» («Лунная вода») была создана на сюиты для виолончели соло И.С.Баха, в то время как «Wild Cursive» («Дикая скоропись») имеет фон, состоящий, в основном, из естественных звуков, таких как шум ветра, плеск волн, щебет птиц, звон колокольчиков стада коров. Надеюсь, что моя хореография может завести интересный разговор с музыкой и выстроить органичный диалог, не превращая танец в послушного слугу музыки.

В.И. Вы живописно и образно воплотили в танце музыку Баха, Стравинского, Шнитке и Шостаковича. Может ли появиться у вас спектакль на музыку Шестой симфонии Чайковского – последнего и самого трагического сочинения композитора?

Лин Хвай-Мин. Я чрезвычайно люблю музыку, но не готов подняться на этот Эверест.

В.И. В своём творчестве вы следуете эстетике и традициям великой культуры Китая. Благодаря какому тренингу ваши артисты достигают исполнительского совершенства?

Лин Хвай-Мин. Танцовщики «Клауд Гейта» тренируются как в технике Востока, так и Запада. В дополнение к балету и современному танцу акцент в нашем обучении делается на медита-



«Дым»
фото SHANG Shao-tang

цию, Цигун и боевые искусства, которые более интимно говорят языком пластики нашего тела. В то время как балет возвышает, эти традиционные дисциплины требуют, чтобы мы укоренились на земле. Они как бы являются эхом эстетики и философии китайской каллиграфии, которые органично дышат и заполняют пустое пространство. В результате танцовщики «Клауд Гейта» заземлены, сфокусированы и равно выразительны как во взрывоопасных движениях, так и в неподвижности.

В.И. Что является источником вашей танцевальной лексики? Как возникают образы пластических композиций?

Лин Хвай-Мин. При сочинении хореографии я рисую из «многоязычных» тел моих танцовщиков, чтобы создать движения. Это получило признание в журнале Dance Europe: «Ни одна труппа в мире не танцует, как «Клауд Гейт»». Я никогда не думаю о «слиянии», а просто направляю танцовщиков на импровизацию и затем её редактирую или разрабатываю новое из материалов, которые они предлагают. Это путешествие в мир открытий.

В.И. Каким будет ваш новый спектакль? Где и когда его увидят за рубежом?

Лин Хвай-Мин. Сейчас я занят постановкой спектакля «FORMOSA». На эту работу меня вдохновили земля и традиции Тайваня. Премьера состоится в Тайбее в ноябре этого года. Весной 2018 года мою постановку увидят в США, Германии, Великобритании и Португалии. В партнерстве с Théâtre de la Ville спектакль «FORMOSA» появится в Париже и Экс-ан-Провансе в мае-июне того же года.

В.И. Что является самым главным в вашем творчестве? В чем смысл вашей жизни? Что доставляет вам наибольшее удовольствие?

Лин Хвай-Мин. Выросший в 1960-е годы, как и многие молодые люди моего поколения, которые хотели изменить общество, в 1973 году я основал труппу «Клауд Гейт», чтобы представлять свои произведения народу. Нам повезло в том, что уже 44 года мы остаемся верными своей первоначальной мечте. В дополнение к гастролям в больших городах «Клауд Гейт» ежегодно дает бесплатные спектакли под открытым небом на всей территории Тайваня, привлекая как минимум 30 000 зрителей на каждое представление. Я рад, что мы смогли провести специальный вечер для жителей общины, которые редко имеют возможность пойти в оперный театр.

Несколько лет тому назад, участвуя в религиозном паломничестве и гуляя в темноте ночи, крестьянка вышла из толпы, взяла меня за руку и произнесла на местном диалекте: «Господин Лин, большое вам спасибо за ваше прекрасное искусство». Это была самая лучшая оценка моего творчества, которую я когда-либо получал!

Сегодня Лин Хвай-Мин продолжает свою творческую деятельность в прославленном Театре Танца Тайваня «Клауд Гейт», в котором интенсивно работают две его труппы. Воздушное здание театра гордо возвышается на живописной горе в окружении парка, в котором хореограф посадил более двухсот деревьев. Лин Хвай Мин создаёт свои хореографические шедевры, черпая вдохновение в красоте природы и мечтая о том, что через 50 лет его театр и парк будут также щедро дарить людям счастье, как это происходит сегодня. В 2010 году имя труппы «Клауд Гейт» было присвоено астероиду; он стал космическим символом бессмертия хореографического гения Лин Хвай-Мина.

Виктор ИГНАТОВ



«Скорпишь II»,
фото CHANG Chao-tang

«Стерх» в честь Юрия Григоровича

И в этом году по весне птица «Стерх» собрала в столице северного края звёзд балета из Москвы, Астаны, Краснодара, Уфы, чтобы подарить счастье – радость общения с прекрасным.

В этот юбилейный для нашего лидера – хореографа Ю.Н. Григоровича – год фестиваль «Стерх» в Якутске был посвящён его творчеству.

«Лебединое озеро» в версии Григоровича открыло фестиваль. Затем были показаны «Ромео и Джульетта», «Спартак», а также фрагменты балетов «Золотой век» и «Легенда о любви».

Москвичи Наталья Балахничева из «Кремлёвского балета», Екатерина Крысанова и Александр Волчков – премьеры Большого театра подняли планку спектаклей до столичного уровня.

Якутский воспитанник и любимец публики Сарыал Афанасьев – ныне солист театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко в Москве тонким и эмоциональным исполнением Ромео заставил всех пережить моменты сопричастности к трагедии шекспировских героев.

Атмосферу фестиваля буквально «взорвал» «Спартак».

Блистательная, волевая техника, зависающие в воздухе прыжки – вождя-воителя Бахтияра Адамжана и трогательные дуэты с Фригией – Юлией Мяриной сделали этот дуэт многогранным и по-григоровически мощным.

Нельзя не отметить и его якутскую партнершу. Их лирический эмоциональный танец рождал дуэты любви и трагедии расставания.

Гости из Уфы и Краснодара достойно вписались в общий профессиональный уровень форума.

Не первый год с Якутским балетом связана педагогическая и постановочная деятельность Рачевского. Его знание и понимание партитур Григоровича позволили театру Республики иметь в репертуаре балеты мастера.

В этом году Рачевский привез в Якутск своих воспитанников Марину Лузину и Владимира Морозова – премьеров театра Гри-

горовича в Краснодаре и сам выступил как хореограф поэтического дуэта на арию Далилы из оперы «Самсон и Далила» К.Сен-Санса в сопровождении вокалистки Людмилы Кузьминой.

Имели место на фестивале и экспериментальные работы. Хореограф Дмитрий Антипов представил 3 одноактных балета «Футаж», «Болеро» и «Рапсодия».

Не однозначные по решению эти спектакли увлекали исполнителей современными пластическими ритмами, и они непосредственно и радостно передавали зрителям замысел молодого хореографа.

Ведущему всех вечеров Сергею Коробкову пришлось объяснять зрителям зашифрованные (как ныне принято) названия авторских композиций и их смысловые ходы.

Вот уже не первый год свою миссию ведущего этого, да и не только этого фестиваля выполняет Сергей Николаевич Коробков. Он осуществляет связь сцены и зрителя. Всегда находя интересный и неординарный ход в рассказе о спектаклях хореографа.

И немалая его заслуга в том, что сегодняшний зритель театра с пониманием и культурой знания условного искусства балета принимает фестивальный репертуар.

«Стерх» повзрослел. Театр оперы и балета Республики Саха помолодел по составу исполнителей. Это заслуга хореографического училища имени Аксении и Натальи Посельских.

Балет Якутии стал заметным явлением в жизни страны, экзотические цветы балетного искусства зацвели на северной земле, где, казалось бы, вечная мерзлота. В искусстве Якутии светит яркое солнце успехов.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Фото Бронислава ПЕЛЬМЕНЕВА

«Болеро»
(хореография Дмитрия Антипова).





Екатерина Крысанова – Одетта
и Александр Волчков – Зигфрид.
«Лебединое озеро».



Бахтияр Адамжан – Спартак.

Наталья Балахничева – Джульетта
и Сарыял Афанасьев – Ромео.
«Ромео и Джульетта».



Наталья Балахничева
и Дмитрий Антипов. «Жизель».





Софья Гаврюшина
и Рустам Исхаков. «Спартак».

Дмитрий Антипов.
«Я умру не умирая».



Екатерина Крысанова –
и Александр Волчков.
«Легенда о любви».



Су Юлинь и Шаофей Вен.
«Сильфида».



Су Юлинь и Шаофей Вен.
«Ромео и Джульетта».



Софья Гаврюшина и Рустам Исхаков.
«Корсар».



Марина Лузина, Владимир Морозов и Людмила Кузьмина (меццо-сопрано).
Миниатюра на арию Далилы («Самсон и Далила»).





XIV Международный хореографический фестиваль-конкурс для детей и юношества «ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ОЛИМП» – 2017

НЕПРОФЕССИОНАЛЫ

Сольный классический танец

Женщины

Констанца Булха (Португалия, возраст 1) – 1-й приз
Беатрис Домингес (Португалия, возраст 2) – 1-й приз
Хуе-Сеунг Сео (Корея, возраст 2) – 1-й приз
Мин Кйунг Ким (Корея, возраст 3) – 1-й приз

Мужчины

Матеус Хесус (Бразилия, возраст 3) – 1-й приз

Сольный современный танец

Женщины

Констанца Булха (Португалия, возраст 1) – 1-й приз
Йу Жан Го (Корея, возраст 2) – 1-й приз

ПРОФЕССИОНАЛЫ

Сольный классический танец

Женщины

Йанка Добра (Венгрия, возраст 1) – 1-й приз
Шино Тсуратани (Германия, возраст 2) – 1-й приз
Кара Верцфраеген (Бельгия, возраст 3) – 1-й приз

Мужчины

Роберт Джерджен (Швейцария, возраст 3) – 1-й приз
Роберт Нае (Швейцария, возраст 3) – 1-й приз

Классический танец (дуэты)

Елена Исеки и Виктор Конкалвес Каихета (Германия, возраст 3) – 1-й приз

АНСАМБЛИ

Ансамбли народного танца

Ансамбль «Сюрприз» (Россия, возраст 1) – 1-й приз
Танцевальный ансамбль «Улыбка» (Россия, возраст 3) – 1-й приз

Ансамбли классического неоклассического танца

Балетная студия «Армида» (Россия, возраст 1) – 1-й приз

Ансамбли современного танца

Балет Веры Бублиц (Бразилия, возраст 3) – 1-й приз
«Апельсин» при Уральском государственном театре эстрады (Россия, возраст 4) – 1-й приз

Профессиональные ансамбли современного танца

Королевский балет Антверпена (Бельгия, возраст 3) – 1-й приз

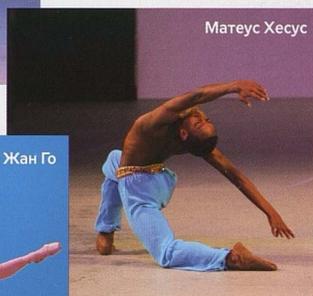
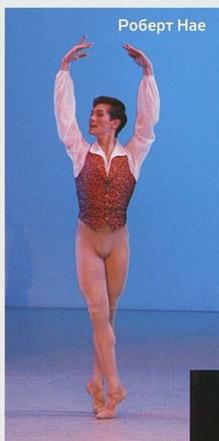


Фото
Станислава Беляевского

Предлагаем кальций в ионной форме. 98% усвояемости!



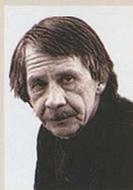
Сегодня в пище очень мало кальция. 157 заболеваний от нехватки кальция в организме человека (это не только кости, ногти, волосы и зубы). Жители больших городов чаще других страдают повышенным кровяным давлением, и это тоже кальций.

**ПРОФИЛАКТИКУ ЗДОРОВЬЯ
НАДО НАЧИНАТЬ СМОЛОДУ.**

Международные сертификаты.

Тел: 8-903-578-00-88
8-985-760-24-45

Король эпизода



Представление балета «Легенда о любви», которое состоялось 21 мая, Большой театр посвятил памяти заслуженного артиста России Василия Ворохобко. 31 мая с. г. ему исполнилось бы семьдесят лет.

С 1988 г. вплоть до самой кончины в 2014 г. Василий Степанович был педагогом-репетитором Большого театра – и те или иные партии готовили с ним практически все артисты без исключения. А во времена расцвета своей исполнительской карьеры он был непревзойденным мастером эпизода и очень востребованным в этом качестве. Василий Ворохобко постоянно сотрудничал с Юрием Григоровичем, но его «звали» в свои спектакли и Майя Плисецкая, и Владимир Васильев, и Дмитрий Брянцев, и Вера Боккадоро. Созданные им «мимолетные» образы надолго оставались в памяти и получали признание эталонных. Обладая недюжинным чувством юмора, умело отыгрывал его и пластически, и мимически. Склонность к гротеску соединялась у него с «легким дыханием» исполнения и изяществом.

**Арт-мастерская
Дебют
ТЕАТРАЛЬНЫЙ
САЛОН**

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

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

Театральный салон ДЕБЮТ
г. Москва, ул. Валуевая, 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

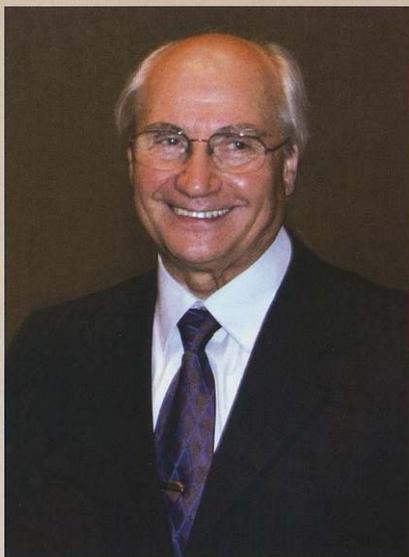


Фото Дмiтрия КУЛИКОВА

Не стало Анатолия Борзова

Уходит из жизни человек, и вместе с чувством потери невольно всплывают в памяти его дела, страницы жизни и творчества.

У Анатолия Алексеевича Борзова большая и богатая жизнь в искусстве.

Воспитанник первого набора школы-студии Ансамбля Игоря Моисеева, Борзов стал ярким солистом ансамбля. Его высокие, необыкновенно легкие прыжки – своеобразная легенда в истории коллектива. Верный моисеевец, Анатолий Алексеевич всю жизнь был пропагандистом народного танца. Трудно сосчитать, сколько артистов, педагогов, хореографов наших ансамблей, театров – его ученики. И с гордостью говорят об этом.

Его урок – образец методики преподавания сценических форм народного танца. На них учились студенты московских вузов, участники семинаров в городах России и во многих странах мира.

Профессор зафиксировал эти уроки в своих книгах-учебниках – они занимают целую полку у специалистов и высоко ценятся коллегами.

Открытый к общению, всегда доброжелательный и готовый помочь, Анатолий Борзов для многих был другом и старшим товарищем.

Память о нем, освещенную его образом и добрыми делами, с благодарностью сохраняют все, кого одарила встреча с ним.

Память светлая о яркой творческой личности, педагоге, ученом и человеке.

Редакция журнала «Балет» выражает соболезнование семье и близким.

Между традицией и современным зрителем



Тема сохранения спектакля на балетном театре неисчерпаема и вечна. Казалось бы, всё ясно: есть балет, его знают исполнители, передают эти знания следующему поколению и жизнь продолжается. Но... Всем, кто когда-нибудь занимался упражнениями по актерскому мастерству, известно, что предложенная поза одним никогда не будет повторена в точности другим, не говоря уже о третьем, четвертым и так далее. Тем более, если речь идёт о движении.

А и сами хореографы – авторы хореографического текста, имея перед собой разных исполнителей, как правило, корректируют элементы текста, сохраняя главное. Что это главное? Если говорить непосредственно о тексте, то сохраняется стиль хореографа. В случае с классическим наследием творением мастеров – авторский язык.

Другой вопрос – насколько на этом «языке» могут говорить люди через 100-200 лет. Подобно этому «пластический язык» видоизменяется, так как меняются те, кто должен воплотить этот текст, меняется ритм жизни, технические возможности сцены, материалы, из которых создаются костюмы, декорации и т.п.

И что немало важно меняются зрители, то есть те, во имя которых живет театр и творят его жрецы.

Вопрос в следующем: кто имеет право на воссоздание балетов-шедевров, кто владеет его величеством классическим танцем так, чтобы подобно Ф.Лопухову восстановить потерянное (сцена Феи сирени в «Спящей красавице» к примеру), или подобно П.Лакотту создать ряд версий давно забытых спектаклей, дав им жизнь на «живом» театре.

Потому было бы, видимо, честно и целесообразно разделить проблему сохранения на два взаимосвязанные направления.

Первое: научный подход в изучении с попыткой восстановить подлинник. Это требует от исследователей многих знаний, умения находить источники в литературе, рецензиях, материалах архивов, различных фондов. Умение анализировать музыкальные партитуры, их нахождение в случае потери целого или частей. Труд огромный, кропотливый и бесценный.

Второе направление: создание версий для современного живого театра, в который придёт зритель XXI с же-

ланием получить художественное, а значит эмоциональное впечатление и радость от общения с прекрасным.

Что же мы фактически сохраняем на «живом» театре. Скажем грамотно: мы создаем версии авторского спектакля, причем версии также авторские. Сохраняется концепция, сюжет (если таковой имеется), а точнее фабула, структура, предложенная первым автором, и стиль хореографической лексики.

Потому нельзя не указать, что «Тщетная предосторожность» (с другим названием «Худо сбереженная дочь») принадлежит Ж.Добервалю – это самый должитель на балетной сцене. Все балеты М.Петипа несмотря на достоверность информации о текстах многих сцен, композиции Л.Иванова, балеты М.Фокина, А.Горского и так далее.

То же можно сказать о более поздних образцах и о сегодняшних авторских спектаклях.

Правда, к счастью, появилась возможность записи спектаклей на электронные носители.

Но и в этом случае в меньшей степени, но нет гарантии точности передачи авторского текста, так как его исполняют также авторы, то есть актеры.

Кроме того, съемка не всегда передает пространственное решение сцены, то есть рисунки композиций, так как ведется с определённых позиций.

Есть и ряд других изменений, связанных с закономерностями разных видов искусств, сцены театра, кино или видеосъемки.

Живой театр – это непосредственное мерило связи между традицией и современным зрителем.

Это важно понять и не спорить бесконечно, а попытаться соединить интересы научно-этические, как охраняемые, и практику жизни – то есть интересы зрителей своего времени. ♦

Валерия УРАЛЬСКАЯ



Арлекин Либерти выбор танцовщиков Гранд Опера



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

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



Замки для
стыковки щитов



Интегрированные
амортизаторы

HARLEQUIN

The world dances on Harlequin floors®



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

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

www.harlequinfloors.com

Bolshoi
stars II collection



www.grishko.ru
www.grishko-world.com

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

Grishko[®]