



июль-август
№4 (205) 2017

БАЛЕТ

BALLET



XIII Международный конкурс
артистов балета и хореографов



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС АРТИСТОВ БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФОВ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР | МОСКВА | 10 – 20 ИЮНЯ 2017



Большой театр. Ольга Голодец
приветствует участников и гостей конкурса.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Валентин
Елизарьев,
Светлана
Захарова,
Вадим
Писарев.



Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Марина
Леонова
и Сергей
Усанов.



Фото Сергея АНДРЕЕЩЕВА

Жюри конкурса.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Члены
жюри
перед
началом
росмотра.

Фото
Сергея АНДРЕЕЩЕВА



На пресс-
конферен-
ции на
открытии
конкурса.

Фото
Игоря ЗАХАРКИНА



Фото Сергея АНДРЕЕЩЕВА



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
июль-август №4 (205)
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.ФЕДОРЕНКО

Г.В.ЧЕЛОМБИТЬКО-БЕЛЯЕВА

Творческий совет:

Б.Б.АКИМОВ

Г.М.АПАНАЕВА

С.РБОБРОВ

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.Г.УРИН

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



**МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС
АРТИСТОВ БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФОВ**

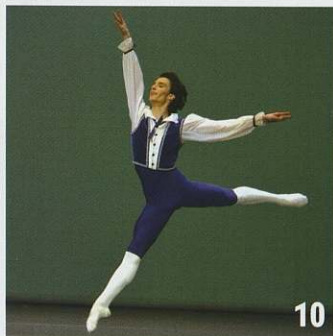
4 А.Максов.
Звёзды будущего



8 Р.Володченков.
Приз журнала «Балет»
Геннадию Селюцкому



10 П.Яценков. Денис Захаров



- 12 П.Яценков.** Екатерина Клявлиная, Алеся Лазарева
14 О.Гончарова. Павел Глухов
16 Р.Володченков. Нина Мадан, Софья Гайдукова
18 О.Гончарова. Александр Рюнтю
20 М. Южанинова. Международная федерация балетных конкурсов (интервью с **С.А.Усановым**)

ФЕСТИВАЛИ

- 24 ЧеховФест – 25!**

- 25 В.Котыхов.**

От Ниагары до Кармен

- 27 Н.Колесова.**

Дрожь земли

КОНЦЕРТЫ

- 28 В.Модестов.**

Триумф балетной классики в Кремле

ЮБИЛЕЙ

К ЮБИЛЕЮ МАРИУСА ПЕТИПА (1818-1910)

- 30 Т. Карсавина.** Романтика и волшебство

КАФЕДРА

- 34 Ю.Бурлака.** От романтизма к академизму. Эволюция хореографической драматургии балета «Корсар» на Петербургской сцене в 1858 – 1899 гг.

КОНКУРСЫ

- 36 О.Розанова.** Смотр будущих хореографов

ОТРАЖЕНИЯ

- 38 В.Котыхов.** Бронзовые вариации

ГАСТРОЛИ

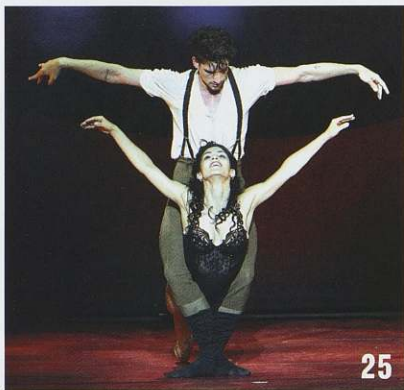
- 40 А.Максов.** «Провинция» может звучать с достоинством

ПАНОРАМА

- 42 В.Уральская.** Отмечая юбилей
44 Н.Колесова. Смертельный танец

POST SCRIPTUM

- 48 В.Уральская.** Интерес увеличивается, уровень снижается



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:

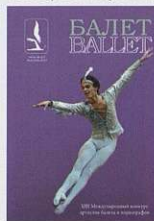
«Подольская фабрика офсетной печати»
Адрес: 142100, Московская область, г. Подольск, Революционный проспект, д. 80/42

Номер заказа 29856. 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:



Денис ЗАХАРОВ.
Вариация Голубой птицы из балета «Спящая красавица».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Звёзды будущего

Аманда Гомес – 2 премия.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

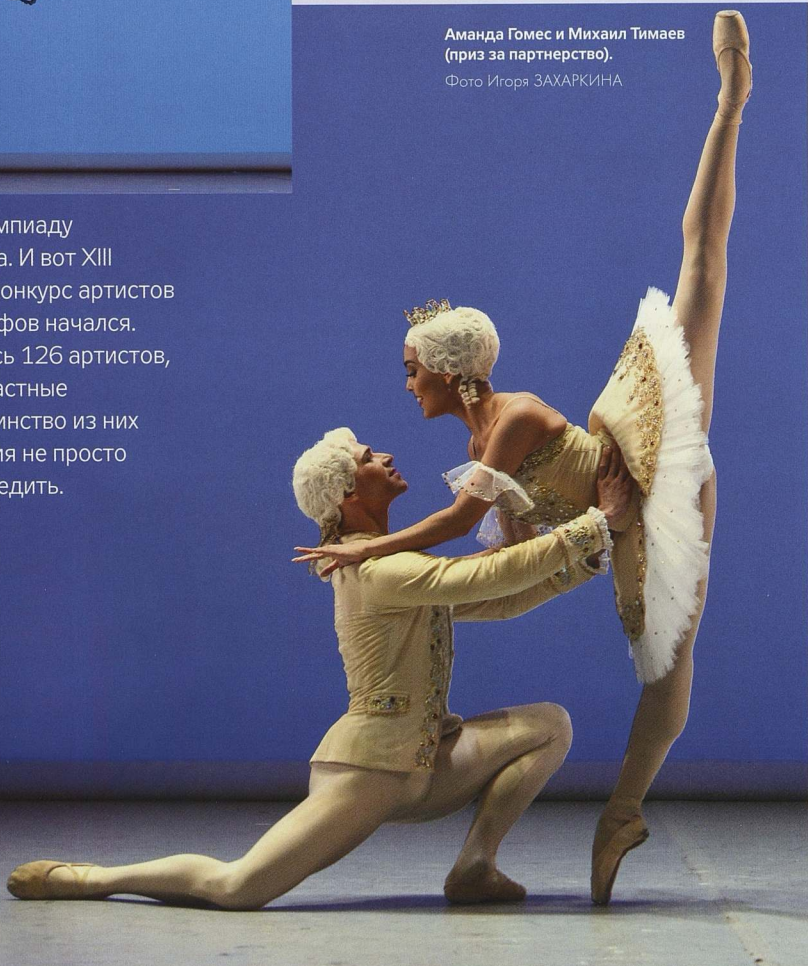


Чтобы доказать, что ты на этом конкурсе лучший, необходимо предельно собраться, настроиться, выдать всё, чего достиг в результате напряженного подготовительного периода, без скидок на волнение и всякие привнесенные обстоятельства. Конечно, конкурсанты должны проявить силу духа, показать академическую выучку, хорошую технику, но еще не менее важно желание беззаветно служить танцу.

Иногда первый тур называют «рабочим». Однако зрительный зал, заполненный уже на первом утреннем просмотре, показал, что интрига творческого соревнования интересна не только профессионалам, но и верным поклонникам класси-

Аманда Гомес и Михаил Тимаев (приз за партнерство).

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Эту балетную Олимпиаду ждали четыре года. И вот XIII Международный конкурс артистов балета и хореографов начался. В Москву съехалось 126 артистов, включая две возрастные категории. Большинство из них исполнены желания не просто участвовать – победить.

Евелина Годунова – 1 премия.



Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Окава Коя – 1 премия.

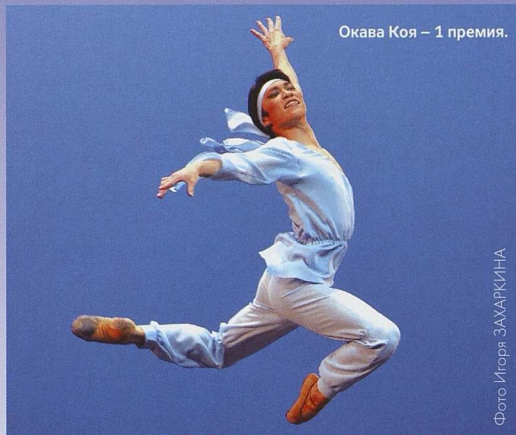


Фото Игоря ЗАХАРКИНА

ческого балета. Танцевать на сцене Большого театра всё равно, что продемонстрировать вокал на подмостках Ла Скала. Московские зрители, а тем более балетные завсегдатаи, многое повидали, они строго судят, но и всегда готовы поддержать артиста.

Открыл марафон Марк Чино, вытянувший первый номер на жеребьевке. Выпускник Московской государственной академии хореографии, молодой танцовщик, представляющий Россию, уже опытный боец. На его творческом счету несколько лауреатских званий, и всё же выход на столь ответственную сцену первым потребовал внутренней настройки. Не потому ли вариация Франца («Коппелия»), с которой Марк начал свою программу, хоть и была исполнена аккуратно, всё же несколько уступила второй, более свободной, в образе Принца Дезире («Спящая красавица»). Марк Чино довольно ровно преодолел все конкурсные пороги. Его аккуратный танец – бесспорная заслуга и педагога Валерия Анисимова. Вариация Альберта в исполнении Марка предьявила романтического танцовщика, хорошо ощущающего природу образа, а умение четко расставлять пластические акценты и окончательно избавиться от ученичества, еще придет.

Питомец Дениса Медведева в том же учебном заведении – Денис Захаров – этим умением уже в значительной степени овладел. Вместе с обязательной Елизаветой Кокоревой Денис запомнился в па де де из «Тщетной предосторожности» и в другой классике, но едва ли не более пронзительным моно-спектаклем «По дороге домой» в постановке Родиона Котина (музыка А. Шнитке). Здесь было все, что нужно для концертного номера: образный строй, пластическая выразительность, богатый ассоциативный ряд. Произведение навело на мысль: как замечательно, что тема военных и иных кровавых конфликтов оказалась лишь в художественном поле балетного конкурса. На главной сцене России танцуют интернациональные дуэты, выступают конкурсанты из Украины, в жюри заседает художественный руководитель Донецкого театра оперы и балета Вадим Писарев, а его коллеги-арбитры из стран Европы съехались в Москву невзирая ни на какие санкции или идеологические разногласия. Так что хореографическое искусство и конкурс в частности оказались пространством, объединяющим людей. И в этом его победа!

В целом же современная хореография, представленная на втором туре, а также выделенная в «конкурс хореографов», особого восторга не вызвала. То ли четырнадцатая, – то ли пятнадцатилетний Иван Сорокин (буklet скрыл возраст мальчика), умиливший вариацией из балета «Маркитантка», обладает замечательной способностью удерживать зрительское внимание, что и произошло на внешне эффектное, но не очень внятное монологе «6 секунд» Антона Вальдбауэра (музыка Вима Мертсона). Одевший в белые брюки танцовщик с голым торсом, подобно фокуснику,

извлекал горсти пушинок и, подбрасывая их вверх, оказывался в белоснежном облаке.

Впечатлила изысканная миниатюра с веером «Жасмин», поставленная Лю Тинтин на музыку Бао Биды в китайском фольклорном стиле и исполненный грациозной Сюи Ли. Елена Исеки и Виктор Гонкаувес Кайшета эпатировали публику интерпретацией адажио из балета «Лебединое озеро». Стилистика хореографа Роберто Сцафати так напомнила опыту Раду Поклитару. Новоплеченный Зигфрид волочил по сцене за ногу необычную Одету, которая то седлала стоящего на четвереньках «принца», то забиралась ему на загривок, то пролезала между ног. Движения совпадали с музыкой ритмически, но вряд ли соответствовали ее духу, поэтической природе – Любопытной была пластика Марии Кафановой, сочинившей на музыкальный семпл новеллу «Сердце», хорошо пластически артикулированную Вероникой Ситало.

Примечательно, что современные балетмейстеры вдохновляются не столько мелодиями, сколько фонограммами ритмизованных звуков. Может быть, поэтому в их творениях столь редко можно обнаружить смысловую образность, драматургическое развитие и режиссерскую структуру. Миниатюру Павла Глухова (на музыку Беат Фуррер) «Калиго» воспринимаешь несколько по-иному, зная, что калиго – это бабочка. Странноватое существо в исполнении Алеси Лазаревой скорее напоминало заморскую птицу с ее «свиными» движениями головы. Для финала балетмейстер заготовил сюрприз. Подняв с авансцены переливчатую органзу, бабочка расправила огромные ткани-крылья, чтобы в них завернуться. В творчестве хореографов вырисовалась еще одна тенденция – отразить пессимизм, мрачность, упадничество («Через невзгоды», «Когда смерть разлучит нас», «И вот спускается ночь», «Нуар»).

Светом, юмором пахнуло в сочинениях Дмитрия Залесского («Танцы с другом»), Никиты Иванова («Власть»), забавно смешавшим лирику, комедию и драму. Отметим работу Анастасии Чаловой, которая позволила миниатюре «Бесконечно маленький взрослый» (музыка М. Монка) ярче, чем в классике, раскрыться Сергею Калмыкову. Упомянем благодарно и дуэт Эмиля Фаски «Между небом и землей» (музыка Перголези), представленный Екатериной Чебыкиной (партнер Иван Оскорбин). Интересно пластическое решение дуэта «Равновесие ртути» Нины Мадан (музыка К. Рея), исполненного Феличий Русу и не участвующим в конкурсе партнером Вячеславом Пегаревым. Поэтический пафос «завучал» в творчестве Александра Могилёва («Мотылек» на музыку Г. Форе) и Андрея Меркурьева, чей дуэт «Не дай мне уйти» на музыку Н. Фрама сохранил классическую основу.

Как ни крути, «Contest of choreographers» – большое напоминает «вставную вариацию» в партитуре Московского балетного

Сонми Пак (1 премия) и Сангмин Ли.



Фото Игоря ЗАХАРКИНА

конкурса. На первом плане – исполнители. Уже первые выступающие младшей возрастной категории настроили на оптимистический лад. Обычно «юниоры» лишь «разогревают» зал, готовящийся к основным конкурсным баталиям. На сей раз такого не произошло. Вышедшая под третьим номером кореянка Субин Ли буквально заворожала зал исполнением вариации Лизы («Тщетная предосторожность», хореография Ф. Аштона). Соотечественница Субин Ли – Джмин Джон, корректно, с пониманием стиля

Игорь Пугачев – 2 премия.



Фото Сергея АНДРЕЩЕВА

исполнившая вариации Принцессы Флорины («Спящая красавица») и Раймонды из 1-го акта одноименного балета, заставила размышлять: не замечательное ли наследие оставили в Сеуле петербургские артисты Маргарита Куллик и Владимир Ким, долгое время проработавшие в Южной Корее?

А вот китайский юноша Мохань Сной вариациями Колена из «Тщетной предосторожности» и Принца Зигфрида из «Лебединого озера» навел на другую мысль: не слишком ли рано ему участвовать в столь представительном конкурсе? У парня хорошие данные, он легок, обаятелен, однако технику вращений *terre à terre* и в воздухе придется еще упорно нарабатывать.

Как обычно конкурсанты сфокусировались на ограниченном выборе репертуара. Чаще всего звучала музыка Флорины, Китри, Актеона. Излюблен и образ берёзовской Эсмеральды, которая почему-то трактуется чересчур агрессивно. Дуэты обратились к «Пламени Парижа» и «Корсару», «Талисману». Но благодаря Лилии Койвуними (Финляндия) появилась и раритетная вариация Бурнонвиля из оперы «Вильгельм Телль» Россини. Выбор репертуара – дело чрезвычайно ответственное. В младшей группе это тем более ответственность педагога. Вряд ли стоило поручать американке Элизабет Бейер, блеснувшей вращениями в эффектном соло Одалиски, третью вариацию из картины «Тени» – сложнейшую балеринскую партию, требующую опыта, технической свободы, устойчивости, кантилены, умения переключить настроение и чуткости к стилю. Несколько «школьная» Бейер уверенно продвигалась от тура к туру. У юной танцовщицы поразительная техническая оснащенность, инструментальная точность и стабильность. Однако в огранке ее танца ощущается и благотворное

Элизабет Бейер – 1 премия.



Фото Сергея АНДРЕЩЕВА

Марк Чино – 1 премия.

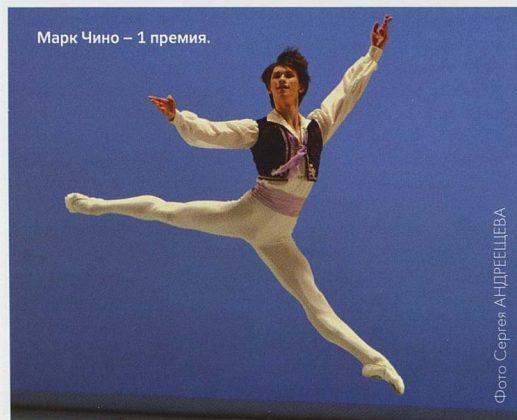


Фото Сергея АНДРЕЩЕВА

Субин Ли – 2 премия.

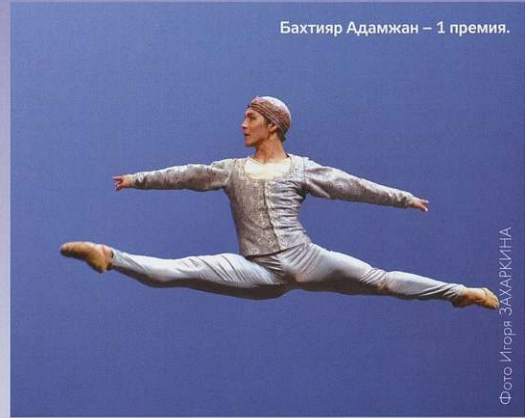


Фото Сергея АНДРЕЩЕВА



Суй Ли – 2 премия.

Фото Сергея АНДРЕЕВЦЕВА



Бахтияр Адамжан – 1 премия.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

влияние педагога – удивительно поэтичной и изящной балерины Иоланты-Гинты Валекайте. При несколько затянутых preparations вариации из «Арлекинады» и «хитрости» заменившей диагональ releve на повороты вокруг себя в вариации Эсмеральды (хор. Берёзова) Элизабет поддержала свой высокий рейтинг.

Не стоило наставникам недооценивать и значение сценического костюма. Игорь Пугачев, исполнивший с настроением вариацию Базиля («Дон Кихот»), только выиграл, надев шальвары Бога ветра Вайю («Талисман»). Они скрасили линию стоп темпераментного танцовщика. Демон-характерная вариация из балета «Арлекинада», исполненная Игорем на втором туре, явно ему по сердцу и по данным. А экспрессивный монолог «За и против» в постановке Андрея Меркурьева (муз. А. Амара) был станцован с таким темпераментом и пластической выразительностью, что создал впечатление стальных мышц артиста и непреодолимого внутреннего разлада его героя.

Среди выступающих в старшей группе в явные лидеры вырвался Эрнест Латыпов (Россия). Он из тех индивидуальностей, которые несут на сцену свой характер, создают атмосферу и влияют на зал, подчиняя своему ощущению движения. Его Вайю свидетельствовал о высоком профессионализме, готовности артиста не просто выполнять текст, но создавать образ, тем самым доставляя публике радость встречи с искусством. Предъявив свой арсенал мужского танца в па де де из «Дон Кихота», Латыпов решил на третьем туре воображения виртуозностью не покорять. В отличие от Бахтияра Адамджана (Казахстан), соревнующегося с коллегами-трюкачами в вариациях Бога ветра Вайю и Актеона, Латыпов вместе с педагогом Геннадием Селюцким выбрал

для заключительного тура стилистически каверзное па де де из третьего акта балета «Спящая красавица». Исполнено оно было достаточно выверено, хотя, быть может, не столь близко душе танцовщика своей холодноватой сдержанностью.

На конкурс приехали технически хорошо подготовленные танцовщики. Усложняя вращения в коде «Grand pas classique», чередовала положения attitude и tire-bouchon Екатерина Чебыкина (Украина). Если Солора китайского танцовщика Дзявона Ли повело в сторону на grand pirouette, то Серик Накыспеков (Казахстан), напротив, позволил оценить «запас прочности» своего танца. Восхищаться своей неправдоподобной техникой заставили японцы грациозная Мидори Терада и летающий Кое Окава. Свою абсолютную технику, явленную ранее в па де де из балета «Талисман», они подтвердили в па де де «Диана и Актеон».

Конкурсанты вновь, хотя, может, и не столь массово, проявили стремление удивить трюкачеством. Порой в ущерб не только стилю, но и хореографическому тексту. (К слову, сделан серьезный шаг в атрибутировании авторства исполняемых произведений, и хотя нескольких «ляпов» избежать не удалось, энциклопедические усилия Юрия Бурлаки приносят свои плоды). Таким образом, конкурс вновь стал не просто соревнованием, но и своеобразной творческой лабораторией.

О танце в образе помнила представляющая Бразилию Аманда Мораес Гомес. Ее Одиллия вспархивала над Принцем – внеконкурсным, но самоотверженно-надежным кавалером Михаилом Тимаевым, очаровывала, чтобы тут же обжечь зловецким взглядом, внося драматическую напряженность в эту игру коварства с доверчивостью.

Затянутые темпы фонограммы вариации из «Арлекинады» не пошли на пользу китайке Суй Ли. В этом отношении конкурсанты – «синьоры», выступающие на третьем туре под оркестр, должны быть чрезвычайно благодарны помощи дирижеров Алексея Богорада и Антона Гришанина, чуткость палочки которого безупречно сплавляла танец с музыкой.

Именно это качество полного растворения в музыке и образе отличало двух кореянок – Сонми Пак и Субин Ли. Уже на первом туре обе исполнительницы показали, что значит сакральный смысл танца, его божественное откровение, прославившее в веках искусство индийских даведаси. Жизель в интерпретации Сонми, а также Одетта, Лиза, Кармен в исполнении Субин заставляли неотрывно следить не за эволюцией, а эманацией танца, вызывая опьянение и восторг.

Конкурс объявил лауреатов. Но истинными победителями, несомненно, стали те, кто оставил след в сердцах зрителей, заслужив право величаться Художниками. Им и будет принадлежать балетная сцена ближайшего будущего.

Александр МАКСОВ



Карлис Цирулис – 3 премия.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Приз журнала Балет

Геннадию Селюцкому



Приз журнала «Балет» присуждается педагогу за высокий художественный уровень подготовки участника конкурса. На XIII Международном конкурсе артистов балета и хореографов этого приза удостоился педагог Геннадий СЕЛЮЦКИЙ, подготовивший к конкурсным соревнованиям Эрнеста Латыпова (II премия, мужчины дуэт, старшая группа.) Автор приза – заслуженный художник Российской Федерации, член-корреспондент Российской академии художеств, член Творческого союза художников России Олег Закоморный.

Ярким и незабываемым стало выступление на конкурсе Эрнеста Латыпова в дуэте с Анастасией Матвиенко из Мариинского театра. С их педагогом-репетитором, выдающимся деятелем петербургского балета, отмечающим в этом году свое 80-летие Геннадием Наумовичем Селюцким побеседовал наш корреспондент.

Корреспондент. Геннадий Наумович, за Вашими плечами огромная педагогическая деятельность. Вы долгое время работали в Академии Вагановой и сейчас продолжаете работать в Мариинском театре. Сколько учеников Вы выпустили и со сколькими танцовщиками в театре Вы репетировали?

Геннадий Селюцкий. Мой последний выпуск в Академии был в 2012 году. Сам же ее я окончил в 1956 году по классу замечательного педагога Феи Ивановны Балабиной. Случай уникальный в истории балета, уже повторяюсь, но насколько знаю, не было такого, чтобы женщина выпускала мужской класс. И нас пятерых из этого класса взяли в Мариинский театр. Это замечательные танцовщики и личности: Игорь Чернышев, Сергей Викулов, Константин Рассадин, Анатолий Искуевич.

И из моего последнего выпуска также взяли пятерых в Мариинский театр. Среди них Евгений Коновалов. С ним работает наш ведущий солист Данила Корсунцев – тоже мой ученик.

Молодежи, которая приходит в театр, я постоянно говорю, чтобы они смотрели на мастеров и учились у них, как мы в свое время ходили в театр и не отрываясь смотрели на Кон-

стантина Сергеева, Аскольда Макарова, Бориса Бреговдзе... Так что вот такое сочетание интересно: Данила и репетитор, и танцует классический романтический репертуар, и исполняет актерские партии.

Также я долго работал с Игорем Колбом. Он очень глубокий, многое делает по-своему, интересно. Его ни с кем не перепутаешь! Данные замечательные! Блистательно танцевал и «Спящую красавицу», и «Лебединое», и «Ромео» и «Видение розы». А какой у него «Умиравший лебедь» Раду Поклитару! Это не «Умиравший лебедь», а «Умиравшее человечество» – и по пластике, и по выразительности.

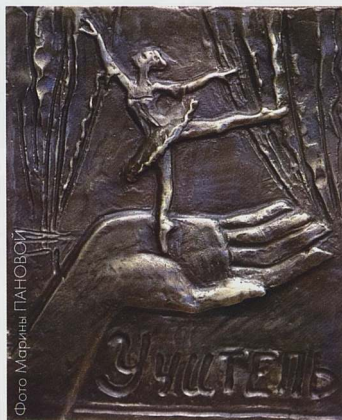
Корр. Так сделал Поклитару?

Г.С. Нет, так они вместе сделали. А увидев в таком качестве я. И мне в голову пришла такая печальная мысль.

Корр. Наверное, не хватит никакого интервью, чтобы рассказать обо всех Ваших учениках?

Г.С. Не могу не сказать о Евгении Иванченко, с которым я работаю уже 26 лет. Я ни с кем столько не работал! Женя с возрастом набрал очень сильно как артист! В нем ярко выраженное драматическое начало. Фаруха Рузиматова я выпустил в 1981 году. И с ним мы работали в театре. Слава Самодуров – тоже мой выпуск... В общем, жизнь прожита не зря!

А знаете о чем я еще подумал? На многих конкурсах я был в качестве педагога-репетитора. Что касается только Эрнеста Латыпова, то с ним был и на прошлом московском конкурсе, на телевизионном конкурсе «Большой балет», затем конкурс в Перми «Арабеск».



За все эти годы я ни разу не сидел в жюри. И в этом, наверное, мое счастье, потому что это всегда заставляло меня учиться и не почитать на лаврах. А ведь так и должно быть. Сколько бы ты ни сделал, всегда надо продолжать учиться.

Начинался мой трудовой день в 9.00 с урока в школе, затем садился в машину и уже в 11.00 давал класс в театре. Потом сам занимался у В. Семёнова и шел репетировать с актерами. Затем репетировал свои партии. После ехал в училище, а вечером спектакль!

Еще какая мысль мне пришла. Оказывается, у меня много учеников, ставших балетмейстерами. Фарух Рузиматов – он не активно этим занимается, но отдельные вещи ставил. Затем Валентин Елизарьев – один из первых моих выпускников! Слава Самодуров. Эмиль Фаски, его номер «Прометей» танцевал Эрнест Латыпов. Дальше – Максим Петров, поставивший великолепный балет «Дивертисмент короля». Илья Петров, который сейчас делает «Времена года» на музыку Вивальди.

Затем в разных странах мне приходилось давать мастер-классы.

Корр. Как Вы подбираете репертуар для Эрнеста на конкурсах?

Г.С. Опять повторю свою мысль. Когда мы в школе, то должны беспрекословно подчиняться своему педагогу. Если этого нет, то тогда уходи к другому педагогу. А в театре иное дело. Здесь артист и педагог уже друзья-сотоварищи и можно обсудить и поспорить.

А у Эрнеста очень большой и разнообразный репертуар. Он танцует «Лебединое», «Баядерку», «Дон Кихот», «Рубины», «Видение розы», Али-Батыра в «Шурале», Иванушку в «Коньке-Горбунке» Ратманского. Он танцует двойку в «Раймонде», па де де в «Жизели». А «Талисман» он танцевал еще в школе вместе с Катей Осмолкиной. Отталкиваясь от всего этого, мы и остановили свой выбор на па де де из «Дон Кихота», «Талисмане» и па де де из «Спящей красавицы», которое пойдут у нас последним.

Корр. Сохраняются ли сегодня черты петербургского балета, его школы или всё уже нивелировалось?

Г.С. Старшее поколение, сейчас работающее в театре, все мы стараемся сохранить и передать лучшие традиции петербург-

ского балета. Это и Габриэла Комлева, и Татьяна Терехова, и Виктор Баранов, и многие другие. Раньше же было больше педагогов, которые еще и танцевали в театре. И связь установилась очень тесная и важная. И была огромная польза. Особенно когда театр находился на реконструкции и артисты работали в школе. Это были настоящие университеты для всех нас – учеников Вагановской школы.

Корр. Поделитесь своими впечатлениями от первого тура конкурса.

Г.С. Не всё удалось мне увидеть – большая нагрузка, приходилось много репетировать. В общем же на первом туре оказалась слишком большая разница между теми, кто действительно может, и теми, кто просто делает. Отсюда нагрузка и на жюри, и на зрителей.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ



Эрнест Латыпов.
«Виновен»
(хореография Эдварда Кляга).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Анастасия Матвиенко
и Эрнест Латыпов. «Дон Кихот».
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

ДЕНИС ЗАХАРОВ

Дениса Захарова отличают музыкальность исполнения, органика, уникальные данные, красивая фактура, редкая индивидуальность – это делает его не похожим ни на кого другого и в классике, и в современном репертуаре. Уроженец Уфы, всего третий год обучающийся в Московской академии хореографии, куда он перешел из уфимского хореографического училища, всего за один этот учебный год он стал победителем сразу четырех конкурсов. С Денисом Захаровым и его наставником Денисом Медведевым мы встретились сразу по окончании второго тура.

Денис Захаров – 1 место.
Колен из балета
«Тщетная предосторожность».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Интервью: Денис, какой у тебя номер? – 44.

Корр. И как две четверки, номер везучий?

Денис. Захаров: Не знаю, мне первый раз такой попался... Большой номер, потому что на конкурсах, в которых я раньше принимал участие, не было столько участников, и первый раз мне выпало двузначное число. Интересно, что у моей партнерши Елизаветы Кокоревой число 22. Как бы так символично получилось...

Корр. Почему ты в первом туре выступал solo, а во втором – в дуэте?

Д.З. Потому что по условиям конкурса, как мне сказали, первый тур проходной и нужно было в младшей группе танцевать две вариации. И там прилагался список обязательных вариаций, из которого мы выбрали вариацию принца из балета «Щелкунчик», и вторая вариация была из «Раймонды» – Жан де Бриен.

Корр. Как ты вообще попал в балет? В Московскую академию?

Д.З. Я родился в Уфе, и так получилось, что до того как я поступил в хореографическое училище, я занимался балльными танцами. Мама меня отвела в кружок самодеятельности, я там танцевал, ездил по каким-то конкурсам балльных танцев. Я танцевал и мне это очень нравилось... И как-то она предложила мне сходить на спектакль. К нам приезжал Мариинский театр, танцевали они «Лебединое озеро» или «Щелкунчик»... И вот после этого я ей сказал, что хочу заниматься балетом, что у меня есть мечта стать танцовщиком, мечта быть на сцене, мечта исполнять свои роли, красочные и контрастные. Я ведь еще в детстве пародировал каких-то персонажей... Из «Лебединого озера» Ротбарта например. Мне нравилось очень... Начинал что-то там делать... Это, конечно, были детские шалости. Мне нравилась просто эта массивная музыка, я сразу представлял,

как я выхожу на сцену. Вот эта вот глубина роли, значимость... У меня это пятый конкурс уже. Я, если не считать балльных танцев, на конкурсах с 17 лет...

Корр. Значит, ты всё-таки тянулся к балету с самого начала?

Д.З. Так получилось, что мама в детстве мечтала стать балериной, но ей родители сказали, что это несерьезная профессия. У меня нет отца, в три года мама с папой развелись, и мама одна меня воспитывала... И она сама очень поощряет меня, очень любит то, чем я занимаюсь. Мама меня всегда поддерживает. Вот сейчас я должен ей позвонить, сказать о том, что я станцевал второй тур. Она сейчас дома, в Уфе, и очень волнуется... К сожалению, она преимущественно видит мои выступления в записи. По телевизору конкурс «Русский балет» смотрела и была счастлива, что я завоевал Гран-при. И вообще она очень любит балет, и я люблю ей привозить старые записи.

Корр. А из истории кто тебе нравится? Про кого тебе интересно читать?

Д.З. Конечно, я читал биографию Рудольфа Нуреева, потому что я из Уфы и учился в колледже его имени. Я, конечно, знаю его историю. Читал и про Нижинского, и про Васильева, какие-то интересные моменты про Михаила Лавровского, про его отца.

Корр. Сколько лет ты учился в Уфе?

Д.З. Я там учился по 4-й класс. Получилось, что приехал Юрий Петрович Бурлака на фестиваль Рудольфа Нуреева. Я уже давно думал о том, как поступать в Московскую или Вагановскую академию. И спросил его, куда лучше ехать, чтобы учиться русской мужской школе.

Денис Медведев. Я его увидел благодаря Марине Константиновне Леоновой, потому что она мне предложила зайти в класс в тот момент, когда они просматривались в академию в 5-й класс. Я увидел его внешние данные. Потом мы вышли в коридор, и Марина Константиновна спросила меня: «Возь-

мешь?». Я сказал, что готов взять парня к себе класс.

Евгений: Ты же и сам молодой педагог, это у тебя первый курс?

Д.М.: Я четвертый год всего лишь в академии, а он третий год. То есть мы молодые оба. Но я успел в академии и других учеников подготовить.

Евгений: Денис, твой педагог – артист Большого театра. Какие спектакли с его участием ты видел?

Д.М.: Я был на спектакле «Лебединое озеро», когда Денис Владимирович исполнял партию Шута, это было зимой. Еще Конференсье я видел из «Золотого века». Очень здорово! Мне очень нравится то, что я вижу не просто человека, который находится на сцене, и не просто артиста, который исполняет свои партии технически идеально. Мне очень нравится, что в них есть образ. Он привлекает зрителя, схватывает сразу.

Евгений: Какой характер у Дениса?

Д.М.: Он очень хорошо работает. Человек он эмоциональный, что немаловажно. Не может быть у человека, особенно у талантливого, всё идеально. Есть какие-то стороны характера, над которыми нужно работать. Он должен продолжать работать так, как он работает, с таким же

напором, с таким же фанатизмом, с такой же отдачей. Денис внимателен в классе и в жизни. Это хорошие качества для настоящего артиста. А характер, он должен быть на сцене показан, что Денис и делает. Потому что характер в жизни это одно, а на сцене – совершенно другое. Ведь характер нужно в танце выражать.

Евгений: Говорят, что на конкурсе важен даже не столько талант, сколько характер. Некоторые теряются в конкурсной обстановке и не показывают на сцене то, что показывают на репетициях.

Д.М.: Мне кажется, что волнение есть у всех, и я не исключение. Я тоже волнуюсь перед выходом на сцену. Но я готовлю себя к этому морально. Нужно как-то подавить в себе этот момент и в свое удовольствие исполнить то, к чему шел.

Евгений: Говорят, что педагоги еще больше переживают... Это правда?

Д.М.: Конечно, переживают, потому что это наша общая работа – то, над чем мы работаем долгое время. Если от артиста идет энергетика в зал, это очень большой плюс. Также когда и зал отдает тебе свои овации, это тоже очень приятно и должно еще больше стимулировать артиста к победе.

Павел ЯЩЕНКОВ



Елизавета Кокорева (1 премия)
и Денис Захаров.
«Тщетная предосторожность».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

ЕКАТЕРИНА КЛЯВЛИНА

АЛЕСЕЯ ЛАЗАРЕВА

Ученицы училища «Гжель», которое выставило на конкурс четырех человек, оказались девушками не робкого десятка. Уверенности им придало участие в конкурсном движении. Представители этого училища нередко на других, правда, менее значимых конкурсах получали призовые места.

Алеся Лазарева. «Калиго»
(хореография Павла Глухова).

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Екатерина Клявлинка (3 премия).
«Сильфида».

Фото Сергея АНДРЕЕЩЕВА

– Наверное, я даже больше переживаю на репетициях, а когда я уже должна выступать, то внутри хорошо себя чувствую. Нет такого сильного волнения. Ведь порой волнуешься так, что до слез просто, даже начинает трясти. А когда выходишь на сцену, можно сказать, что просто «кайф». Так хорошо! – говорит Екатерина Клявлинка, 17-летняя участница московского конкурса, уже успевшая на «Арабеске» имени Екатерины Максимовой, будучи самой юной участницей, получить серебро.

Корреспондент. А в этот раз как было? Все-таки это Большой театр.

Е.К. Конечно, волнение присутствует, но больше я волнуюсь на репетициях, чем в момент выступления. А когда я выступала сегодня, я, наоборот, почувствовала, как какая-то энергия шла от зрительного зала, и сил хватило выложиться до конца.

На XIII Московском Екатерина Клявлинка покорила зрительный зал и специалистов своей Сильфидой, а в первом туре сразу своей принцессой Флориной. Юная принцесса из огромного множества Флорин, танцевавших на конкурсе эту вариацию, была столь убедительна, что вызвала уверенность, что она-то уж, в отличие от многих, прочитала эту сказку мадам Мари-Катрин д'Онуа и понимала, кто такая её героиня.

Е.К. Да, я специально, готовясь к конкурсу, прочитала сказку, и она мне очень понравилась. Это помогло как-то почувствовать образ...

Корр. Как Вы готовились к конкурсу? – спрашиваю я её педагога Богдану Лапину.

Богдана Лапина. Номера выбирала я ей. Какие-то вещи мы отметили, потому что они не подошли нам, какие-то вещи, нао-

борот, нам подошли, и мы пытаемся их совершенствовать. Какие-то у нас уже «танцованы». На самом деле так сложилось, что подготовка к конкурсу у нас была не очень долгая. Общее ощущение от конкурса хорошее, потому что для ребенка самое главное было станцевать на сцене Большого театра. Для нашей школы, не имеющей такой практики, – это важно! Всё остальное уже вторично.

15-летняя Алеся Лазарева – одна из самых юных участниц этого конкурса, тоже чувствует себя на конкурсе довольно уверенно.

– Хотя я, конечно, сомневаюсь, потому что всё равно когда ты самый маленький, понимаешь, что все уже довольно большое количество лет обучаются и танцуют... Ты как бы немножко тушуешься, но, в принципе, надо делать свое дело, и тогда всё будет так, как надо.

Корр. Алеся, ты прошла первый тур, был довольно большой отбор, как ты пережила этот момент?

А.Л. Я, конечно, на седьмом небе, потому что для меня это очень значимо, потому что, если честно, я рассчитывала, но была не слишком уверена. Потому что я понимала, что тут всё довольно серьезно. Когда мы прошли первый тур, это, конечно, маленькая победа, и она еще больше подталкивает, чтобы двигаться дальше, покорять новые вершины.

Корр. Расскажи, как ты пришла в балет вообще и в училище «Гжель» в частности?

А.Л. В балет я пришла на самом деле чисто случайно. Когда были просмотры в Тольятти (я там родилась) в Школе искусств, и меня взяли, я подумала, раз взяли, надо попробовать, почему бы нет. И дальше всё как-то пошло, стало потихоньку полу-

Алеся Лазарева – Лиза.
«Тщетная предосторожность».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Екатерина Клявлиня.
Принцесса Флорина из балета «Спящая красавица».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



чаться. На одном из конкурсов, в которых я участвовала, меня заметила Анна Колыгина из Дома народного творчества, и она сказала: «Почему вы до сих пор не в училище, вам нужно дальше идти учиться». И порекомендовала мне приехать в Москву попробовать в «Гжель». Когда мы пришли, конечно, это для меня был другой мир. Когда меня взяли, это было огромное счастье. Потому что мне было в этот момент уже 14 лет, а вообще все дети начинают там заниматься с 10. Я считаю, что мне очень повезло.

Корр. Тут выступают ученики Московской академии, и уровень конкурса в младшей группе в общем очень высокий. Вы представляете достаточно молодое училище. Как Вы себя ощущаете в такой атмосфере? – задаю я вопрос Екатерине Минеевой, которая и готовила Алеся к этому конкурсу

Екатерина Минеева. Уровень среди младшей группы действительно очень высокий, и мы волновались, когда подавали документы и решали пойти соревноваться на данный конкурс. Но на некоторых других конкурсах вроде бы у нас что-то получалось, и есть вариации, которые, как мне кажется, ей подходят и по возрасту, и по технике, и вот решили попробовать. Алеся профессионально учится балету всего 2 года, но уже делает огромные успехи. То, что мы оказались на конкурсе, случилось благодаря художественному руководителю нашего училища Борису Борисовичу Акимову, который одобрил и сказал, что нужно попробовать. Пытаюсь, конечно, подобрать соответствующий репертуар, потому что трудно в таком возрасте танцевать совсем взрослые вариации. Как мы с этим справились, оценило и оценит далее жюри.

Павел ЯЩЕНКОВ

ПАВЕЛ ГЛУХОВ

Павел Глухов неоднократно принимал участие в балетных конкурсах как хореограф и как постановщик современных номеров для исполнителей. Мы побеседовали с ним о том, что мотивирует хореографов вновь и вновь принимать участие в профессиональных соревнованиях, и о том, какие работы он готов предложить зрителям в этот раз.

Корреспондент. Расскажите, пожалуйста, о номерах, которые вы представляете на конкурсе.

Павел Глухов. Я представляю два номера. Один называется «Калиго», это такой вид бабочки. Его исполняет Алеся Лазарева, которая участвует в конкурсе как танцовщица по младшей группе. Я поставил для нее соло, тема которого – метаморфоза, здесь речь идет не об отношениях, а, условно говоря, о превращении гусеницы в бабочку, где само превращение – это весь номер, а бабочка – пять секунд в финале. Поэтому она не будет там все время порхать. Мне очень понравилось работать с Алесей, она предельно исполнительна, с прекрасной техникой, смело бросается в незнакомые движения, мне импонирует, что она вроде еще ребенок, но с очень взрослым характером. И в эмоциональном плане было интересно работать, она очень выразительная.

Корр. Вы сами предложили тему номера?

П.Г. Да, но прежде, чтобы познакомиться, я дал ей несколько хореографических фрагментов, посмотрел, как она хватает, координирует, и потом уже, через несколько репетиций, поделился своей идеей. Алеся с готовностью ее приняла.

Второй номер «Птица» исполняют артисты современного танца из «Балета Москва» Артем Хромых, в прошлом артист труппы «Провинциальные танцы» Татьяна Багановой, и Диана Мухамедшина из «Нового балета». Я с этими танцовщиками много работал раньше и очень хорошо понимаю, для чего их пригласил, здесь они идеальны как исполнители. В этом номере один человек помогает другому обрести свободу, понять, что мир гораздо шире, чем ты его видишь. При этом история абсолютно светлая и положительная. Этот конкурс у меня связан с положительными героями: какие-то пернатые, птички, бабочки.

Корр. Чем для вас отличаются номера, поставленные «на исполнителя», ведь задача конкурсного номера – сработать на артиста, от номеров, поставленных хореографом для собственного самовыражения?

П.Г. Конечно, в работе с исполнителем сложнее, потому что здесь не только твои амбиции. Но профессиональный хореограф должен с такими задачами справляться. Нужно понимать,



Павел Глухов.

Фото Сергея АНДРЕЕЦЕВА

что, если ты предлагаешь материал, а он никак не идет, необходимо его менять. В то же время, есть вещи, на которых необходимо настаивать, иногда видишь, что не получается, но обязательно получится позже. Призывать, сколько бы я не делал номеров «на исполнителей», я все равно всегда делал то, что хотел. Бывает, меня просят поставить конкретные технические вещи, прыжки, вращения. Я это учитываю, но все равно делаю номер таким, каким его вижу. Тем более, на конкурсе важно показать танцовщика с другой стороны, не просто, что он танцует современную хореографию, а по-новому раскрыть его актерские способности, а иногда и технические, в партере, например.

Корр. А в номере для хореографа нужно «задавить» исполнителя, и показать себя?

П.Г. Да нет, процесс здесь на самом деле похожий. Когда я придумываю идею номера, я уже, как правило, понимаю, кто его будет исполнять, или начинаю искать, кто его сможет максимально качественно станцевать. Всех исполнителей я хорошо знаю, понимаю, кто на что способен.

Корр. Что дает конкурсный опыт?

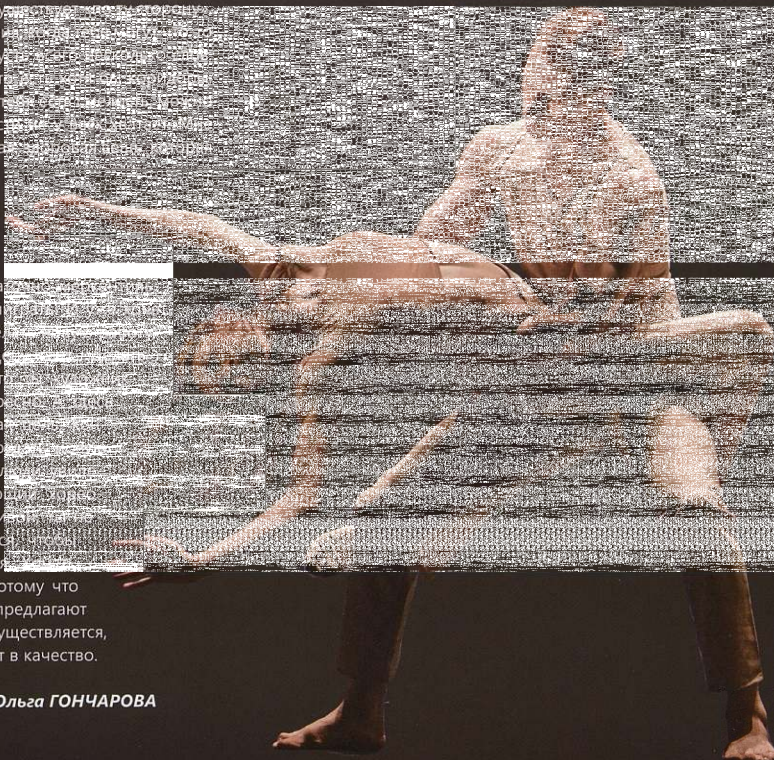
П.Г. С одной стороны есть артисты, которые только встают на этот путь. Для них конкурс – творческий рост: хорошая практика, здоровая конкуренция. Для хореографов это тоже очень важно, ты заявляешь о себе, как о художнике, пусть еще не состоявшемся, даже если ты еще взрослеешь и учишься. Необходимо показывать себя, тем более, здесь тебя увидят люди, которые действительно в этом понимают и могут что-то подсказать. Кстати, очень жаль, что здесь нет круглого стола. Есть оценки, есть результаты, вот и весь контакт, а прямого диалога «с великими людьми» не хватает. Такой опыт очень характерен для фестивалей современного танца, когда идет непосредственный разговор, тебе советуют, на что обратить внимание, дают тол-

чок для новых работ. А здесь жюри су
не хватает более человеческого общен
сказать, или ты можешь спросить, пу
иногда это очень важно. Хорошо, что
такая неформальная история. Если у
подойти и задать вопрос, но смелос
кажется, круглый стол – очень хороша
должна быть.

Корр. Вы достаточно опытный
хореограф и конкурсант, поче
му вы продолжаете участвовать
в подобных соревнованиях?

П.Г. Я преследую для себя доста
ные цели. Ну, во-первых, можно вы
ся. Во-вторых – это возможность сде
и тебе дают для этого площадку, сц
номер просто для себя, потому что
и должен это делать не очень интер
у тебя конкретная точка, конкретна
кретный конкурс. Почему бы не со
работу? К тому же хочется, чтобы л
ли, что ты по-прежнему действую
граф, ты еще что-то делаешь, ты жи
сдался, ты продолжаешь развиваться
посмотрели, насколько я изменилс
ся получать новые предложения, потому что
после конкурсов часто подходят и предлагают
что-нибудь поставить. Это редко осуществляется,
но я верю, что количество переходит в качество.

Ольга ГОНЧАРОВА



Диана Мухаметшина и Артём Хромых.
«Птица» (хореография Павла Глухова).

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

НИНА МАДАН

Корреспондент: Нина, расскажи о своей конкурсной жизни и почему решила участвовать в Московском международном?

Нина Мадан: Московский конкурс был моей мечтой! К нему я шла восемь лет. Всё это время я старалась набраться опыта и научиться правильно разбираться в конкурсной жизни. А чем больше было конкуренции, тем становилось интереснее.

Первый конкурс хореографов, в котором я участвовала, проходил в Красноярске. Там я стала дипломантом. Дальше последовали и другие всероссийские конкурсы. Правда, был и один

Ильдар Тагиров. «Чайка Джонатан»
(хореография Нины Мадан).



Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Нина Мадан – 2 премия.

Фото Сергея АНДРЕЕЦЕВА

международный, проходивший в Донецке у Вадима Писарева, где я тоже взяла диплом. На Всероссийском конкурсе, проходившем на сцене Театра имени Н. Сац, я не один раз становилась лауреатом: на первом – заняла второе место, а на третьем мы вместе с мужем (Вячеславом Пегаревым – РВ.) участвовали как исполнители и взяли первое место в номинации «Ансамбль». В Сочи с моим номером артистка заняла первое место...

Корр. Твои ощущения на Московском конкурсе. Всё-таки планка уже другая и ответственность иная.

Н.М. Очень ответственно! Главное здесь – это победа над собой. Я больше борюсь сама с собой. Мои ребята сегодня репетируют уже второй раз. Где-то хорошо, а где-то есть недочеты. Конечно, будет приятно, если жюри и зрители оценят

Феличия Русу и Вячеслав Пегарёв.
«Равновесие ртути»
(хореография Нины Мадан).



Фото Сергея АНДРЕЕЦЕВА

мою работу, но мои мысли не об этом.

Корр. Скажи, насколько я понял, именно сюжетная хореография тебе больше интересна?

И.М. Я всегда отталкиваюсь от музыки. Прослушав тот или иной музыкальный материал, уже пропускаю его через себя и начинаю думать, какой здесь возможен сюжет. Даже если это маленький сольный номер – всё равно должен быть сюжет. Кстати, чем проще название номера, тем проще хореографу донести замысел зрителям. Особенно на конкурсе! Не уходит

глубоко в философию. Если ставишь спектакль – да! Здесь уже более богатое поле для философских поисков.

Корр. Правила участия в конкурсе не ограничивают твою фантазию хореографа?

И.М. Лишних вопросов себе не задаю. Я просто принимаю те условия и правила, которые существуют на этом конкурсе. Поставлена задача, и ее надо выполнить. Но всегда самое сложное – это танцевать одному на сцене. И важна режиссура, где есть начало, общее содержание и финал.

СОФЬЯ ГАЙДУКОВА

Корр. Недавно видел твой номер «Swim, Swans, Swim...» на музыку П.И. Чайковского, и мне показалось, что в тебе что-то новое проснулось и ты начала меняться. Расскажи о своей современной творческой деятельности.

Софья Гайдукова. Сейчас многие хореографы ставят номера и балеты, где очень много разных техничных элементов, но за этим зрителям не видно идеи. Если же судить по тому лебединому номеру, который ты назвал, то в нем я постаралась соединить сложную технику современного танца и режиссуру. Это как раз сейчас меня и занимает – создание техничных номеров, в которых можно было бы прочесть какую-нибудь историю.

Мне кажется, что если в номере есть идея, то он будет протрагиваться. Поэтому хореографу и важно быть режиссером.

Я за последнее время просмотрела очень много номеров разных хореографов, где исполнители делали какие-то немислимые штуки, и поняла, что они все у меня начали сливаться в одно целое. Потому что они по факту какие-то безыдейные.

Корр. Как ты относишься к такой распространенной мысли современных хореографов, предлагающих зрителям самим домысливать сюжет их балетов?

С.Г. Смотря какая идея и какой задан вопрос. Поскольку если конкретный вопрос хореографом не задан, то и от зрителей никто не получит ответа, и они сами не смогут ничего понять. Поэтому и должны существовать в балете завязка, развитие, кульминация и финал.

Я много работала в различных современных спектаклях и перформансах, продолжавшихся бесконечно. И можно танцевать какие-то безумно технические вещи и подходить внутренне к этому очень эмоционально. Но без конкретного содержания на такие вещи зрители устанут смотреть.

Корр. Московский международный конкурс. Что это за площадка для тебя?

С.Г. Это хорошая возможность еще раз показать свою работу. Это и возможность получить дополнительный опыт, и весьма солидная строка в творческом резюме, и соревновательный момент, когда ты учишься работать быстро и качественно за короткие сроки.

Корр. Твой номер в исполнении Джой Уомак и Михаила Мартынюка «Помни меня» на музыку Пёрселла – о чем он?

С.Г. Это современный дуэтный номер, где мне хотелось показать отношения между мужчиной и женщиной. А вообще на этом конкурсе у меня четыре номера, два из них участвуют в конкурсе хореографов, а два других танцуют исполнители.



Софья Гайдукова и Константин Матулевский.
«Фредерик и Аврора»
(хореография Софьи Гайдуковой).

Фото: Игорь ЗАХАРКИНА

17 июня на конкурсе хореографов первый номер я буду танцевать сама, а второй – он называется «Фредерик и Аврора» – танцую с Константином Матулевским. Это хореографическая история о любви Шопена и Жорж Санд.

Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

АЛЕКСАНДР РЮНТЮ

Московский международный конкурс отметил молодого хореографа Александра Рюнтю дипломом. Того же звания дипломанта он добился здесь и четыре года назад. Еще не победа, но стабильное признание! Тем более интересно было поговорить с человеком, которому уже есть что обобщить, впрочем, хореографы – это неизбежно люди думающие, а это интересно всегда.



Александр Рюнтю.

Фото Игоря ЗАВАРКИНА

Корреспондент. В чем особенность номеров, поставленных специально для конкурса? Вы предпочитаете показывать в них артиста или собственное видение?

Александр Рюнтю. На конкурсе исполнителей задача хореографа – выразить артиста. На конкурсе хореографов на первый план можно вывести «свое видение», но опять же через артиста. Бывают интересные номера, восприятию которых мешает плохое исполнение. Это влияет на оценки. Согласен, что любого, даже очень хорошего, танцовщика можно испортить, поставив ему плохой номер, но посмотрите на балеты Баланчина. От плохого исполнения они не сильно страдают. Как видите, вопрос непростой.

Как-то мне пришла идея ставить для конкурсов номера «с продолжением». Например, мой номер на тему скульптуры. Я планировал сделать балет, но не был уверен, выстрелит ли тема. Теперь я убедился, что это интересно и будет востребовано. Думаю до конца ноября поставить одноактный танцевальный спектакль. Конкурс – это сразу оценка и жюри, и зрителя. Лучшего варианта цензуры и придумать нельзя. Сейчас для «Контекста» Дианы Вишневой также планирую хореографическую миниатюру на тринадцать минут, которые потом превратятся в сорок пять.

Корр. Расскажите, пожалуйста, о своем театре, который называется «А-театр».

А.Р. Я основал его в 2013 году. Первая труппа, которая у меня была, долго не просуществовала в силу того, что сегодня тяжело найти единомышленников, готовых работать на перспективу. Я не притягивал людей, отрывая их от основной работы, напротив, у нас был такой факультативный театр, сторонняя работа, которой они могли бы отдаваться. В данный момент у меня нет труппы, да она мне пока и не требуется. Уникальность «А-театра» в том, что это действующая драматургическая лаборатория. Ее состав: культурологи, режиссеры, театроведы, критики, балетмейстеры, дирижеры, композиторы, художники, сценографы – представители всех театральных профессий.

На сегодняшний день в художественный совет «А-театра» входят четыре человека. Эти люди решают, каким будет следующий спектакль. В основном мы сейчас берем «тройчатки» – три одноактных спектакля, объединенные одной темой. Как только работа будет готова, мы предложим их российским театрам. Сейчас мы активно разрабатываем тему Средневеко-

Кристина Рюмшина и Михаил Киршин. «Глазами скульптора» (хореография Александра Рюнтю).

Фото Марины ПАНОВОЙ



вья, сегодня она по-настоящему актуальна: существует множество аллюзий – и «Игра престолов», и «Викинг», и «Борджи», и «Меч короля Артура» Гая Ричи, и рыцарские романы, и прочее, и прочее. Это интересно и будет работать еще несколько лет, а потом снова вернется, как мода.

Корр. То есть Вас больше привлекают «сюжетные» спектакли.

А.Р. Пожалуй, да. Мне нравится, когда я понимаю, что происходит на сцене. Например, номер «Парик», исполнителем которого на Московском конкурсе был Марк Чино, я сделал специально для детской аудитории. И только гармоничное сочетание актерской игры и очень четкой графики может передать ту эмоцию, которую я туда вкладывал. Марк немного переволновался, сделал не всё, но справился. Всем понравилось, и дети радовались. Для меня важно, что этот номер понятный. Меня, например, уже воротит от номеров под названием «Воспоминание...». Человек танцует один, танцует «воспоминание». Какое? О чем? Вот я пришел с улицы и ничего не знаю о ваших воспоминаниях, дорогой хореограф. В лучшем случае прочтала в буклете три-четыре строчки. Создайте в номере мини-спектакль, развивающийся по законам драматургии, дайте точных жестов, символов, создайте образ. Но нет же. Вот тебе, зритель, пустой хореографический текст, сотканный по принципу – модные движения, а смысл я и сам с трудом понимаю. Мне кажется, каждый художник, начинающий новую работу, должен помнить высказывания Камо о том, что искусство – способ тронуть как можно больше людей, создав наиболее емкую картину общечеловеческих страданий и радостей. Главное тут – донести, не расплескав по дороге.

Сейчас театр отталкивает тем, что он непонятен. Многие, может, со мной не согласятся, но это моя позиция. Любая постановка, любой, даже бессюжетный, балет должен быть понятным, а непонятный театр никому не интересен. Некоторые заслуженные деятели делают вид, что создают экзистенциальный театр. Ну встретились они, поговорили высокопарно о предмете, который не понимают. Вот если бы они могли разобрать «Критику чистого разума» Канта или вскрыть философию Владимира Соловьева, тогда их речи об экзистенциализме имели бы какой-то фундамент. А так – это пламя без костра.

Я за то, чтобы балет был понятен и бабушке, и внучке. Ведь создавая спектакли, понятные детям, театр обеспечивает себе сегодняшнего и будущего зрителя.

Если чем-то занимаешься, занимайся серьезно. Чтобы поднять гуманитарную базу, я пошел в институт журналистики и литературного творчества. Мне нравится учиться вживую, а не по интернету, важен педагог, его личность, харизма, интересно поймать его дух. Три года назад передо мной был непроглядный мрак, а теперь, когда я перешел на четвертый курс, в мою комнатушку пробился слабый луч света. Я начинаю видеть мир другим, и это согревает.

Как-то давно один мудрый человек сказал мне: «Сегодня очень слабая школа критики, поэтому и постановки плохие». Меня это поразило, потому что я всегда был по другую сторону баррикад. С театральными критиками, которые пишут отзывы – плохие или хорошие, я не сталкивался. А сейчас, отучившись в журналистском вузе, осознал цену журналистики, почувствовал саму профессию. И понял, о чем мне говорил тот человек. Раньше искусство – это была борьба, тонкое лезвие, вокруг которого кипели страсти. И до, и во время, и после спектакля не унималась полемика. А теперь эту жизнь ничто не возбуждает. Максимум что мы видим – какие-то отзывы в Интернете. И ни одной рецензии, я не беру специализированные издания, хотя и там часто такое понаписано! Вот поставили, например, «Гамлета» в Большом театре – и как о покойнике: или хорошо, или ничего. А если плохо – нужно писать, почему плохо. Не тыкать носом, а показывать, что то-то было неправильно с точки зрения режиссуры и хореографии, а вот партитура удачная, не давать

просто информацию, а говорить о специфике работы сквозь профессиональный взгляд на вещи. Разумеется, для этого необходимо быть компетентным, необходимо выступать, как Игорь Соллертинский, во всеоружии знаний. К сожалению, такой школы критики сейчас нет, как и школы хореографов.

У меня нет инстаграма. С этической точки зрения я ретроград. Я не порицаю людей, которые делают селфи, это личное дело каждого. Я просто понимаю природу этого фетиша, и она мне чужда. Например, я не могу обладать, условно говоря, Константином Хабенским, но сделаю с ним селфи, и он станет «мой». Жажда обладать всегда брала верх над слабым человеком и вводила его в заблуждение. Та же история с зависимостью от сетей и лайков. Какая главная проблема урбанистического сознания? Одиночество. Потому что в огромном социуме, реально или виртуально, ты всё равно один. Можно кричать «нет!» Но наедине с собой каждый понимает, что это так.

Корр. Вы делаете об этом спектакли?

А.Р. Нет. Мне скучно об этом говорить. Я люблю делать спектакли светлыми. Вообще мне кажется, что наступает эпоха светлых спектаклей.

Мне всегда грустно от того, что модные современные режиссеры бросают произведения классической литературы в мясорубку самовыражения. Я согласен с утверждением, что постановщик, взяв литературное произведение, должен выразить автора. Если ты берешь классику – вырази эпоху, дай возможность почувствовать время, прожить историю. Но попробуй сделать это так, чтобы всё прочиталось сегодня. Вот это очень большое искусство, даже наука! Жаль, что нам некогда этим заниматься. Мы боимся упрощать, зажимать себя в рамки, ограничивать, боимся отказаться от чего-то. Сегодня в театре царит анархия. Представляю, если хореографу сегодня скажут: у тебя нет ни экранов, ни модного света, ни пустого этатажа, ни эстетического хулиганства – только танец. Попробуйте в течение тридцати минут удерживать внимание зрителя, пользуясь только движением. Думаю, не многие справятся. Взять, к примеру, тот же Московский конкурс – когда я смотрел современные номера, мне почти всегда было скучно. А это всего три-четыре минуты.

Корр. Кто-нибудь из соперников понравился?

А.Р. Разумеется. Понравилась китайцы, которые заняли первое место. Мне вообще нравятся азиаты, потому что в них есть внутренняя сила и правда. Они по-настоящему страдают. Ведь никто не жил хуже в двадцатом веке! Если копнуть поглубже настоящую Азию – это страшно. Поэтому у них есть эта выстраданная правда. Наши современные танцовщики ориентируются на Запад, а Запад – это танцующие роботы, артисты дежурных эмоций. Русской природе это чуждо. Вот так и выходит, что вся наша современная хореография будто лаптой по лицу получила.

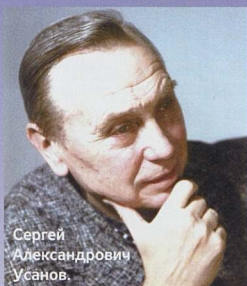
Корр. Как Вы выбираете своих артистов?

А.Р. Сейчас нет возможности выбирать. Если бы у меня были деньги, я бы приглашал самых лучших артистов, платил им за каждую работу, но пока такой возможности нет. Я вообще считаю, что артист должен получать много. Наверное, поэтому я до сих пор не собрал труппу. Конечно, я бы хотел, чтобы артисты приходили, потому что им интересно, потому что хотят танцевать именно у меня, за творчеством. Чтобы заинтересовать танцовщика, нужно ему много чего предложить, но начинать стоит, как мне кажется, именно с творчества.

Корр. А Вас удовлетворяет ваше творчество?

А.Р. Нет, конечно! Я только сейчас накапливаю достаточно жизненного опыта, чтобы начинать учиться. Если бы был жив Георгий Алексидзе, я бы пошел к нему на первый курс не задумываясь. Я сейчас только понимаю то, о чем он мне говорил, что мозг должен видеть, чувствовать, смотреть, читать, слушать – поглотить всё вокруг. А что я там чувствовал в двадцать лет?!

Ольга ГОНЧАРОВА



Сергей Александрович Усанов.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ФЕДЕРАЦИЯ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

Интервью с генеральным директором Международной Федерации балетных конкурсов, ответственным секретарем жюри XIII Международного конкурса артистов балета и хореографов Сергеем Александровичем УСАНОВЫМ.

Корреспондент. Как и зачем была создана Федерация?

Сергей Усанов. Она была создана в 2006 году. Идея объединения давно витала в воздухе: уже работала Всемирная Федерация музыкальных конкурсов, но, когда балетные конкурсы попытались в нее вступить, им отказали. Тогда решили создать собственную Федерацию балетных конкурсов, но долго не могли найти людей, которые конкретно взялись бы за это.

В 2005 году на X Московском конкурсе артистов балета и хореографов мне удалось собрать руководителей 12 наиболее авторитетных международных балетных конкурсов, сделать Протокол о намерениях, и в 2006 году я оформил это как юридическое лицо. Президентом стал Юрий Григорович. С тех пор Федерация существует, становится больше и больше. Все основные престижные мировые конкурсы уже члены нашей Федерации. Каждый раз на Генеральной Ассамблее выступают новые и новые конкурсы. Мы координируем свою работу, обмениваемся опытом, помогаем друг другу в привлечении участников. Обсуждаем какие-то актуальные проблемы, которые касаются и репертуарной политики, и других вопросов.

Корр. Чем удерживаете общее дело деятельности? Ведь в природе каждого конкурса особенность, состязательность?

С.У. Совсем не просто, ведь существует конкуренция! Сложно. Но вот как-то удалось усидеть их за один стол и постараться нивелировать возникающие проблемы.

Приходите на Генеральную Ассамблею, послушайте... 18 июня мы будем обсуждать технические проблемы, принимать новых членов, это проходит обычно в закрытом режиме. А на следующий день – 19-го – будет круглый стол с участием журналистов, там можно будет любые вопросы задать.

Корр. Что Вы можете сказать про этот конкурс?

С.У. Московский конкурс есть Московский конкурс. Есть два конкурса с особым статусом – это Московский и конкурс в Варне. Там, в Болгарии в 1964 году состоялся самый первый конкурс балета. Председателем жюри там была Галина Сергеевна Уланова, гостем пригласили Екатерину Алексеенну Фурцеву. Ей конкурс понравился. Сказала: что мы хуже что ли? – и учредили конкурс балета у нас. Так родился и московский конкурс.

Варненский конкурс уже несколько сдал свои позиции. Там есть финансовые проблемы, отсюда и проблемы общие. Чтобы привезти в жюри авторитетных людей, надо платить гонорар. Они приглашают людей, но уже не того уровня. Исполнителям теперь гостиницу, питание не оплачивают... У конкурсантов по-

лучается всё за свой счет. Благо Болгария недорогая страна и по Европе недалеко на поезде можно проехать.

Корр. Они собирают в основном европейских исполнителей?

С.У. Не только. Приезжают и японцы, корейцы, но они везде приезжают. Хочу сказать, что эпицентр классического танца сейчас сдвинулся на восток – Корея, Китай, Япония. Там огромное количество балетных школ, японцы всё время приглашают педагогов из Большого театра, Мариинки. А китайскую школу классического балета, как известно, создал Пётр Андреевич Гусев. Целая когорта наших замечательных специалистов работала с их исполнителями еще во времена «дружбы с Китаем навек».

Китайцы сегодня серьезные, мощные конкуренты. У них очень интересный и свой, классический китайский танец, национальный. Высочайший уровень. И вообще много хорошего...

Корр. Что держит высокую планку отношения к русскому балету?

С.У. Это заслуга конкурсов вообще. Они работают как, своего рода, музей. В самом хорошем смысле. Конкурсы во многом охраняют и сохраняют классическое наследие. Это одна из основных позиций конкурсов. И это очень ценно. Современная хореография, конечно, тоже присутствует, тем не менее, основа всех серьезных конкурсов – классический танец.

Корр. У Московского конкурса сложная система оценок...

С.У. Да, в свое время она была опробована на конкурсе имени Чайковского. Это 25-балльная система. Каждый член жюри после выступления участника сразу ставит оценку и после окончания просмотра даёт свою оценку в счетную комиссию. Информация вводится в компьютер и дальше уже работает вычислительная техника. За 1 и 2 туры надо набрать средний балл – не менее 18. К 3 туру будут допущены не более 20 исполнителей по младшей группе и 21 человек по старшей группе. Итого 41 человек. Окончательная оценка участника складывается из среднего балла 2 тура и удвоенного 3 тура.

Система абсолютно закрытая, до последнего момента никто из членов жюри не знает, кто лидер, а кто аутсайдер. Считается, что она даёт наиболее объективное представление об исполнительском уровне участников.

Корр. Что особенного будет в нынешнем конкурсе в преддверии следующего года – Года русского балета?

С.У. Надеюсь, что мы покажем в полном блеске нашу русскую школу балета. Не только высочайшую технику, но и артистизм – «душой исполненный полет».

На сегодняшний день в Федерацию входят следующие балетные конкурсы мира:

Международный балетный конкурс в Варне (Болгария); Международный конкурс артистов балета и хореографов в Москве; Международный балетный конкурс в Хельсинки (Финляндия); Международный балетный конкурс имени Сержа Лифаря в Донецке; Международный конкурс артистов балета в Астане (Казахстан); Балтийский международный фестиваль балета в Риге (Латвия); Международный юношеский конкурс классического танца «Хрустальная туфелька» в Харькове (Украина); Международный фестиваль TANZOLYMP в Берлине (Германия); Открытый российский конкурс артистов балета «Арабеск» в Перми; Молодежный Гран-при Америки в Нью-Йорке (США); Международный балетный

конкурс в Стамбуле (Турция); Международный конкурс балета «Гран-при Сибири» в Красноярске; Международный балетный конкурс в Сполето (Италия); Международный конкурс балета в Сеуле (Южная Корея); Международный конкурс Юрия Григоровича «Молодой балет мира» в Сочи; Международный фестиваль балета в Бодруме (Турция); Открытый конкурс балета в Нагоя (Япония).

Кандидаты:

Международный балетный конкурс Валентины Козловой в Нью-Йорке (США); Международный фестиваль-конкурс сольного танца имени Махмуда Эсамбаева в Троицком; Всероссийский фестиваль классического балета «Стерх» в Якутске.



МЕЖДУНАРОДАЯ ФЕДЕРАЦИЯ БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

В Москве во время проведения XIII Международного конкурса артистов балета и хореографов в Большом театре России 17 и 18 июня состоялась X Генеральная ассамблея Международной Федерации балетных конкурсов.



Фото Сергея АНДРЕЕЦЕВА

В юбилейной ассамблее приняли участие делегаты 20 международных конкурсов-членов Федерации, а также 3 представителя конкурсов изъявивших желание войти в состав этой международной организации, наблюдатели, гости Федерации и представители российской и зарубежной прессы.

На ассамблее в первый день работы решались организационно-правовые вопросы, координация сроков проведения конкурсов-членов Федерации, вопросы репертуарной политики, особенно младшей возрастной группы, возрастного ценза юниоров, привлечения исполнителей к участию в конкурсах, повышению их заинтересованности, организации выступлений лауреатов после завершения конкурсов. Состав Федерации пополнили 2 международных конкурса (Нью-Йоркский конкурс Валентины Козловой, Грозненский конкурс танца им. Махмуда Эсамбаева) и международный фестиваль балета в Якутске. Ещё 3 конкурса были приняты в число кандидатов: международный конкурс в Джексоне (США), международный конкурс в Лозанне (Швейцария) и Рижский международный конкурс (Латвия). Вице-президентом Федерации также был избран генеральный директор Росконцерта А.Н.Лебедев (директор международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве).

Второй день работы ассамблеи был посвящён актуальным проблемам, стоящим перед конкурсами артистов балета и хореографов. Состоялся Круглый стол по теме:

«Репертуар как основа профессионализма конкурсного движения». Были обсуждены вопросы:

1. Сохранение классического наследия (точность редакций мировой классики, требования к оценке, возможность создания единой базы хореографических текстов от носителей разных стран: М.Петипа – Россия, А.Бурнонвиль – Дания, Дж.Баланчин – США, включая ныне действующих хореографов, система консультаций и мастер-классов).

2. Младшая группа конкурсов (учет возрастных особенностей, репертуар, подготовка к конкурсу, система оценки).

3. Роль конкурсов в создании современной хореографии (обеспечение контактов конкурсантов и хореографов по соз-

данию новых номеров, обмен видеоматериалами).

Юбилейная сессия Генеральной ассамблеи по итогам работы приняла решение создать экспертный совет для разработки рекомендательного репертуарного листа для конкурсов-членов Федерации по младшей возрастной группе. Создать видео с оригинальными текстами хореографии для сохранения творческого наследия мировой культуры классического танца. Создать банк молодых хореографов. На этом ассамблея закончила свою работу в Москве.

В Сеуле (Южная Корея) состоялось продолжение юбилейной сессии Генеральной ассамблеи, в связи с 10-летием Сеульского международного конкурса балета. В пленарных заседаниях, состоявшихся 1 и 2 июля присутствовали представители международных конкурсов и фестивалей балета в Москве, Якутске, Алма-Аты, Сочи, Риге, Сингапуре, Израиле, Токио, Киеве, Стамбуле, Сеуле, Улан-Баторе; представители продюсерской компании «Азия Балет»; директор и художественный руководитель Кремлевского балета Петров А.Б., руководитель балетной школы Варшавы Иоланта Рыбарска, педагог балетной школы Берлина Марек Розыски, профессор Пекинской академии танца Сяо Суху; Генеральный директор МФБК Усанов С.А., Глава информационного отдела МФБК – главный редактор журнала «Балет» Уральская В.И.

По итогам состоявшихся 1 и 2 июля в Сеуле дискуссий были одобрены результаты работы юбилейной Генеральной ассамблеи, состоявшейся в Москве 18 – 19 июня и принято к сведению Постановление X Генеральной Ассамблеи Международной федерации балетных конкурсов: – создать экспертную комиссию для составления универсальной программы конкурсам членам Федерации для младшей возрастной группы, – подготовить конкурсный базовый репертуар. Ограничить список вариаций для обязательной программы младшей группы, информировать всех членов Федерации о проделанной экспертной комиссией работе и рекомендовать к использованию подготовленный репертуар в последующих международных конкурсах, входящих в состав Федерации.



TANZOLYMP

PraBesTime Productions Berlin
представляет

XV МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ
ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС

TANZOLYMP В БЕРЛИНЕ

С 16 ПО 19 ФЕВРАЛЯ 2018 Г.



TANZOLYMP

РОССИЯ

II ОТБОРОЧНЫЙ ТУР ТАНЦОЛИМПА
В МОСКВЕ С 27 ПО 29 ОКТЯБРЯ 2017 Г.

Премии

медали, дипломы, бесплатные приглашения
на финал и стипендии на обучение

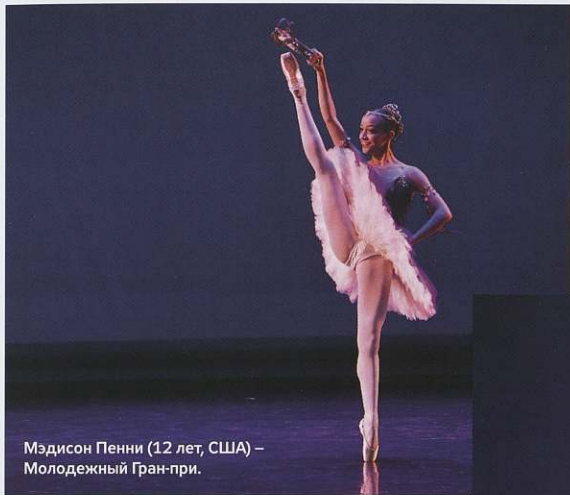
Информация на сайтах

tanzolymp.com | серебрянаязвезда.рф

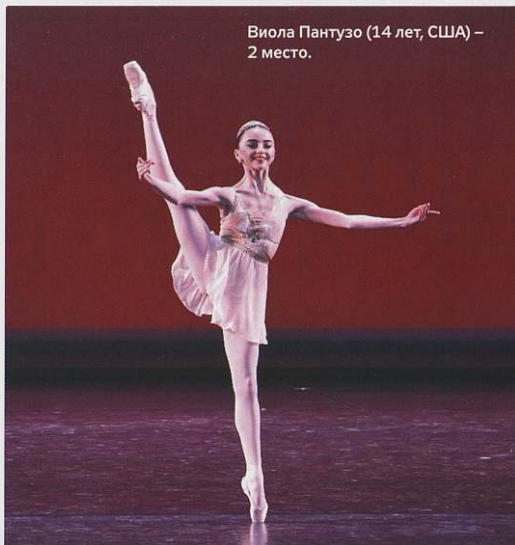
© Oliver Neubert



ЛАУРЕАТЫ КОНКУРСА МЕЖДУНАРОДНЫЙ ГРАН-ПРИ АМЕРИКИ (США, НЬЮ-ЙОРК)



Мэдисон Пенни (12 лет, США) –
Молодежный Гран-при.



Виола Пантузо (14 лет, США) –
2 место.



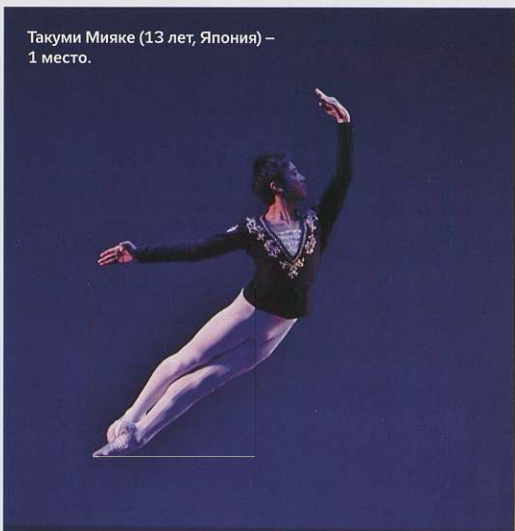
Жюльетт Боско (14 лет, США) –
3 место.



Даррион Селман (12 лет, США) –
3 место.



Ханна Пак (14 лет, Корея) –
1 место.



Такуми Мияке (13 лет, Япония) –
1 место.

ЧеховФест – 25!



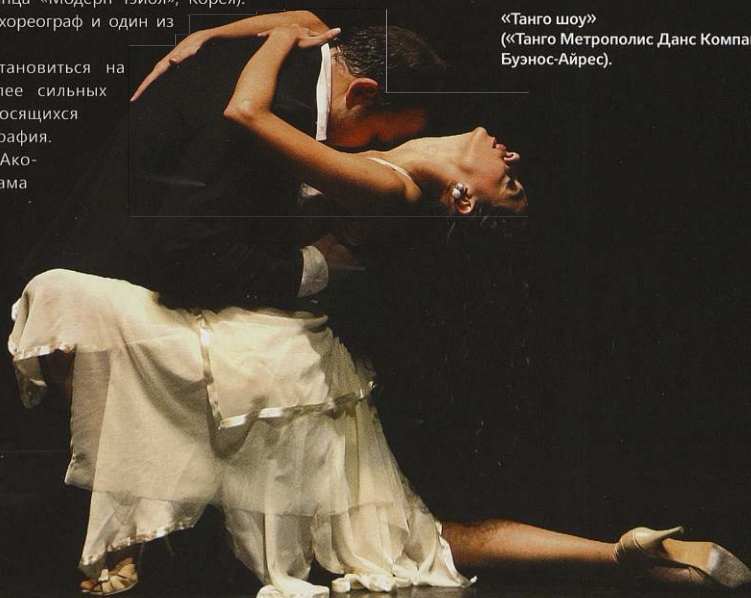
Тринадцатый международный театральный фестиваль имени Чехова, прошедший с 24 мая по 20 июля, отметил в этом году свое 25-летие. Журнал «Балет» поздравляет один из самых ярких и представительных фестивалей, проходящих в России, с юбилеем и желает ему дальнейших творческих успехов.

Как всегда в программу фестиваля вошли интересные балетно-танцевальные постановки, а также спектакли, важной составляющей которых стали хореографические эпизоды. Это «Танго-шоу» в исполнении «Танго Метрополис Данс Компани» из Буэнос-Айреса. Идея, хореография и драматургия – Пилар Альварес, Клаудио Хоффманн, Марио Альварес. И танц-пьеса «4x4: Эфемерная архитектура» (Гандини Джагглинг». Великобритания. Постановка Шон Гандини, хореограф Людовик Ондивьела). И спектакль «Внутренние пейзажи» (Одиссея для актеров и марионеток), представленный Компани Филипп Жанти из Парижа. Автор и режиссер Филипп Жанти, при сотрудничестве Мэри Андервуд. И постановка «Даркнесс Пумба» (Театр современного танца «Модерн Тэйбл», Корея). Художественный руководитель, хореограф и один из исполнителей Ким Чже Док.

Мы решили подробно остановиться на двух, на наш взгляд, наиболее сильных в труппах, более всего соотносящихся с таким понятием, как хореография. Это балетная труппа Карлоса Акости (Куба) и Компания Акрама Хана (Великобритания).

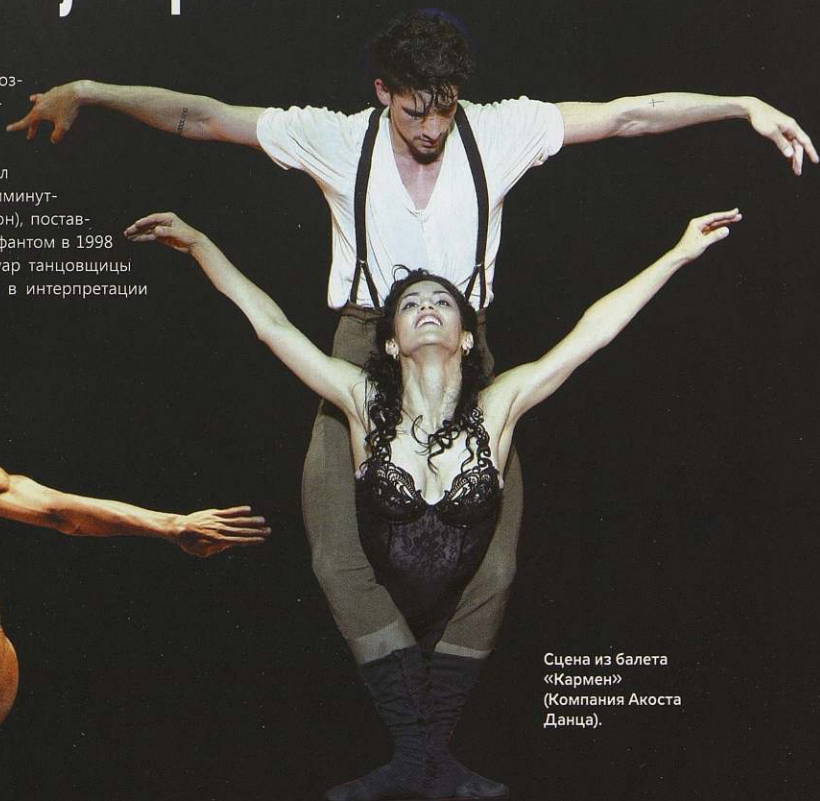


«Танго шоу»
(«Танго Метрополис Данс Компани»,
Буэнос-Айрес).



От Ниагары до Кармен

Балетная компания Акоста Данца, возглавляемая выдающимся танцовщиком современности Карлосом Акостой, представила пять одноактных балетов. Сам Акоста также принял участие в вечере. Он исполнил десятиминутное соло «Two» (музыка – Энди Коутон), поставленное хореографом Расселом Малифантом в 1998 году. Композиция входила в репертуар танцовщицы Сильви Гиллем. И вот теперь «Two» в интерпретации



Сцена из балета
«Кармен»
(Компания Акоста
Данца).



Марио Серхио Элиас
и Рауль Рейносо.
«Переход через
Ниагару».

Карлоса Акосты. Танец исполняется на небольшом пространстве сцены, выхваченном и обозначенном бледным светом софитов. Всё начинается с поющих, трепетных рук Карлоса Акосты, движения которых ускоряются и ускоряются, напоминая языки трепещущего пламени. Затем начинаются вращения. Постепенно контуры рук и ног смазываются, сливаются, растворяются в вихре движения и света. А затем этот небольшой танцевальный и эмоциональный монолог резко обрывается, и сцена погружается в темноту. «Two» в исполнении Карлоса Акосты завершал первое отделение.

Открывался же «Вечер одноактных балетов» композицией «Переход через Ниагару» (хореография Марианелы Боан, музыка Оливье Мессьяна), исполнители – Марио Серхио Элиас и Рауль Рейносо. В основе этой танц-пьесы, созданной в 1987 году, сложная драматургическая основа. Позволю себе ее не пересказывать, она подробно изложена в буклете. Скажу лишь о своих, кажется, совсем не соотносящихся с тем, что написано в расшифровке 24-минутной композиции. «Переход через Ниагару» – колдовской и чувственный дуэт. На танцовщиках нет ничего, кроме бандажей, что позволяет всмотреться в изгибы, повороты, объятия, сплетения двух тел – одного коричневого, другого белого. Оценить их замедленные движения и то, коричнево-белое кружево, которое два тела плетут на сцене.



«Кармен» (хореография Карлоса Акосты).

*«Встретятся два тела,
и порой – как волны
в океане ночи.*

*Встретятся два тела –
и порой – как корни,
сросшиеся ночью.
Но порой два тела –
два холодных камня,
и вся ночь – пустыня.*

*Но порой два тела –
два ножа холодных
и вся ночь – их отблеск.*

*И порой два тела –
две звезды падающих
в опустелом небе».*

(Октавио Пас, перевод А. Гелескула)

Из показанного в первом отделении был еще «Фавн» (хореография Сиди Ларби Шеркауи, музыка Клода Дебюсси и Нитин Соуни). Вольная, но не впечатляющая интерпретация легендарного «Послеполуденного отдыха фавна» Вацлава Нижинского. А также балет «И ничего вокруг» в хореографии Гойо Монтеро по поэзии Хоакина Сабины и Морайса. Стихи и танец – и больше ничего. По поводу стихов сказать ничего не могу. Но могу отметить удачное соединение поэтического и танцевального ритма. И стремительный, рельефный танец десяти танцовщиков. Завершился «Вечер одноактных балетов» спектаклем «Кармен» в хореографии Карлоса Акосты на музыку Бизе-Щедрина и дополнительную музыку Дениса Пералты. Притягательная сила «Кармен» Акосты в изобретательной хореографии, основанной на классическом танце, с включением фламенко (сцена в таверне), оригинальной режиссуре, выразительности декораций и костюмов (художник Тим Хатли), световой партитуре (Питер Мамфорд), удивительной сплоченности всех исполнителей этого спектакля. И конечно, драматической наполненности, с которой проживают свои партии главные персонажи – Кармен, Хозе, Эскамильо. Это горячий, страстный, печальный и очень красивый балет.

ВЛАДИМИР КОТЫХОВ

«Переход через
Ниагару»
(хореография
Марианелы Боан).

Дрожь земли

В финале театрального сезона и Чеховского фестиваля московских зрителей ожидало безусловное открытие – спектакль знаменитого британского хореографа Акрама Хана «Пока львы молчат».

Источником вдохновения послужила для него книга стихов Картики Наир «Пока львы молчат: эхо Махабхараты». Но сам спектакль по концентрации эмоций и изобразительных решений гораздо глубже и необычнее сюжета из индийского эпоса о принцессе Амбе, мстящей обидчику за свою погубленную честь и превращающейся ради этого в безжалостного воина. Древнеиндийский эпос послужил для балетмейстера лишь импульсом, вызвавшим к жизни необычайные пластические, постановочные и музыкальные решения.

Трансформация личности героев, причудливые перемены в образах всего трех персонажей завораживают. Сцена представляет собой огромный спил дерева с вековыми кольцами, словно закрепленный, прилипленный в пространстве деревянными пилами. Его окружают музыканты и певцы. Под аккомпанемент их пения, боя барабанов, звуков струн три существа на этой арене вступают в страстный и жестокий поединок, почти дуэль. Мужчина (Акрам Хан) в белом индийском одеянии – сдержан, мужественен, безупречен и аскетичен. Каждый раз, видя Акрама Хана на сцене, я не устаю поражаться тому, как подчиняются ему все стили и жанры танца, как великолепны его движения и естественна пластика. Он неутомим как танцовщик и неистощим как хореограф. И даже в таком спектакле, как «Пока львы молчат», где ему отведена роль безжалостного охотника-оскорбителя, невозможно оторваться от его бешеных вращений, напоминающих танец дервишей, и от сложнейшей дуэтной акробатики, прорываемой с партнершей Чинг-Иин Чень, исполнительницей роли обесчещенной принцессы. Эта азиатская танцовщица творит со своим телом чудеса: она стелется по сцене, как крадущаяся пантера, она извивается, как лиана, ей не известно, что такое кости – ее руки и ноги, пальцы, кисти и стопы бесконечно гнутся и тянутся в любом направлении. От ее танца невозможно оторвать глаз.

И почти невозможно описать происходящее в спектакле – это магия, причем реализованная абсолютно непривычными приемами. В этом танце нет ничего общего с танцем в современном его понимании – нет эффектных поз, акцентов, поддержек, того, из чего комбинируют свои опусы нынешние постановщики. Но зато есть победа над гравитацией, человеческой природой, есть насыщение движений мистическими и космическими смыслами. Третий герой действия – существо вне секса, поочередно кажущееся то мужчиной, то женщиной (Джой Аллуэрто Риттер) – эхо принцессы Амбы, ее воинственная сущность. Трансформируясь в героического воина, она лишь так может вступить в схватку с мужчиной, нанесим ей оскорбление. Превращение женщины в воина-мстителя, условность мифологического пространства и сталкивающихся внутри него мощных сил

придает спектаклю этический вес и размах. Его трудно даже с чем-то сравнивать, разве что с показанной в 2011 году на Чеховском фестивале «Эоннагатой» Роберта Лепажэ с невероятной Сильви Гиллем и безупречным Расселом Малифантом. Заметим, что там тоже происходило обращение к теме трансформации и амбивалентности, слиянию женской и мужской сущностей. И тоже сценическое зрелище было вне жанров танца, театра, пантомимы. Бесспорный вклад в сильнейшую визуальную составляющую этого уникального представления внес дизайнер Александр МакКуин, вскоре после премьеры покончивший с собой.

«Эхо Махабхараты», пожалуй, единственное пространство, в котором можно дождаться отклика на вопросы, заданные звездам. Это вибрирующее, резонирующее поле, между полюсами которого пробегают судороги агонии и звучит дрожь земли. Арам Хан, выходец из Бангладеш, но уроженец столицы Великобритании, убедительно соединил в своем спектакле присущий его стилю яркий язык современной пластики и национальную тему. Но восточный колорит танцев для него лишь деликатный оттенок, экзотическая краска, способная придать пластическим экспериментам острый и тревожащий привкус. Даже если зрителю нелегко проникнуть в причудливые метаморфозы персонажей, проникнуть за рамки странного сюжета, он не может не покориться магической силе энергии, заключенной в хореографии Акрама Хана. Поэтому когда в финале каждый из музыкантов и певцов, доставая из-под помоста деревянные пики, с грохотом швыряет их на подиум под ноги танцовщикам, зритель испытывает прилив необъяснимого восторга. В античном театре это называлось катарсисом.

Наталья КОЛЕСОВА

Фото предоставлены
организаторами
фестиваля.

«Пока львы молчат»
(хореография
Акрама Хана).

Триумф балетной классики в Кремле

Триумфальным аккордом уходящего балетного сезона стал концерт выпускников Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой в заполненном до отказа Кремлёвском дворце, а это 6000 зрителей! «Лишний билетик» спрашивали от метро. Ежегодные выступления вагановцев перед москвичами стали с легкой руки ректора Академии Николая Цискаридзе доброй традицией.

Несмотря на то что трехчасовая программа была сугубо академической, составленной в основном из вершинных образцов классической хореографии и исполнительского искусства, а потому трудной для восприятия, особенно не подготовленным к этому зрителям, мастерство и артистичность юных артистов покорили и объединили всех без исключения в порыве радостного восхищения и благодарности. Настоящий праздник классического танца – волнующий и незабываемый.

Немногие участники закрывшегося накануне XIII Международного конкурса артистов балета и хореографов могли с таким блеском танцевать классику, как это делали воспитанники старейшей балетной школы России.

Идея профессора Цискаридзе представлять будущих артистов в контексте театрального спектакля, а не в вырванных из него вариациях и дуэтах, оправдывает себя. Зрители собственными глазами видят результаты повседневного кропотливого труда педагогов и учащихся прославленной Академии в атмосфере театрального представления, к чему собственно и готовят будущих артистов.

Вечер открывал по многочисленным просьбам московских зрителей комический балет «Фея кукол» (1903), известный не столько хореографией Николая и Сергея Легатов (их первая постановка большого спектакля), сколько оформлением Льва Бакста (1866-1924), который создал удивительно тонкую иллюстрацию петербургского Гостиного двора середины XIX века, где состоялся придуманный постановщиками кукольно-балетный бал Феи кукол.

Через этот балет в разные годы прошли многие звезды до-революционного Мариинского театра: Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Вера Трефилова, Агриппина Ваганова, Ольга Преображенская, Тамара Карсавина, Сергей Легат, Михаил Фокин... И практически все учащиеся Балетной школы.

Отдавая дань памяти великому театральному художнику, 150-летие которого отмечалось в прошлом году, педагоги Академии под руководством ректора Николая Цискаридзе представили свою весьма убедительную версию балета в оформлении Льва Бакста, который умел «одевать» спектакль, делая сценографию и костюмы его художественным образом.

В основе балета «Фея кукол» – дивертисмент номеров-танцев, в котором выступают не только выпускники, но и учащиеся разных классов Академии, а также педагоги.

Центром балета стало па де трау Феи и двух Пьеро в блестящем исполнении Элеоноры Севенард, Павла Михеева и Оскара Фрейма. Когда-то это трио было любимым номером Матильды Кшесинской, Сергея Легата и Михаила Фокина.

Запомнились также Марко Юусела (Полишинель), Юлия Спиридонова и Андрей Лагуненко (Русские куклы), Полина Буалова (Японка), Влада Бородулина (Испанка), а также Марш кукол в исполнении учащихся младших классов.



Сцена из балета «Фея кукол».

Второе отделение концерта открыла «Школа танца» на музыку Хольгера Паулли из балета Августа Бурнонвиля «Консерватория» (1849), на создание которого Мастера вдохновили воспоминания об уроках в парижской Королевской академии танца.

Этот своеобразный балетный «урок Бурнонвиля» возобновила для вагановцев Дина Бёрн Ларсен. Он позволяет учащимся осваивать сложную технику датского классического балета с его «бисерной пластикой», «полетностью» женского танца, четкостью и уверенностью мужского, а нам, зрителям, познакомиться с повседневным трудом будущих артистов балета. Хореографически «Школа танца» решена в изящной сценической форме балетной репетиции, что делает действие законченным театральным произведением.

Юные петербуржцы представили отличный станцованный ансамбль, в котором успешно солировали Оскар Фрейм (Балетмейстер), Влада Бородулина и Александра Коршунова (Балерины).

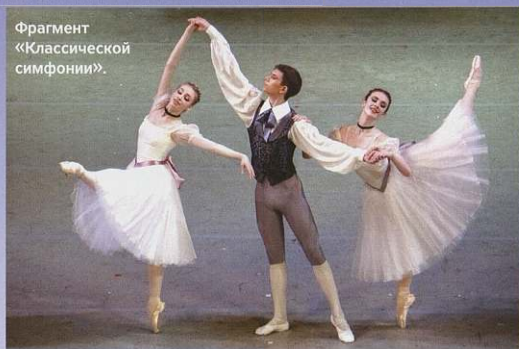
Продолжила концерт «Венгерская рапсодия» Льва Иванова. Этот дивертисмент на музыку Второй Венгерской рапсодии Ференца Листа был им поставлен в 1900 году при возобновлении балета «Конёк-Горбунок», став образцом характерного танца. Ирина Генслер, известная характерная танцовщица, а ныне профессор Академии, не просто восстановила шедевр Иванова, а сделал акцент на остром листовском ритме с частыми акцентами, пунктирами, синкопами («кадансы со шпорами»), превратила его в триумф страстного венгерского танца. Юные артисты не подвели своего педагога и исполнили «Рапсодию» слаженно, вдохновенно, с присущим музыке Листа темпераментом.

Отрадно, что Академия уделяет в последние годы большое внимание музыкальной подготовке своих питомцев. Это заметно в их исполнительской манере.

Ректор Цискаридзе целеустремленно культивирует в Академии интерес и уважение к ее славной истории, к творческим биографиям ее знаменитых выпускников. Среди самых знаменитых – хореограф и педагог Леонид Лавровский (1905-1967). Так что появление его балета «Классическая симфония» на музыку Сергея Прокофьева в афише Академии совсем не случайно. Это дань памяти и уважения выдающемуся вагановцу.

«Классическую симфонию» Лавровский поставил в 1966 году для учащихся Московского хореографического училища, где он был в то время художественным руководителем. Этот балет – одно из последних произведений Лавровского, начавшее новую главу в его творчестве, главу о танце, «стилистически соответствующем музыке, вырастающем из музыкального образа и взаимодействующим с ним». Лавровский был одним из тех, кто видел, как, благодаря идеям и сценическим опытам Фёдора Лопухова, в России зарождался бессюжетный балет, и как, благодаря Джорджу Баланчину, он расцвел на американской почве. Юные вагановцы исполняли «Классическую симфонию» в редакции Михаила Лавровского (2017), графически точно «рисуя» телами современное музыкальное воплощение первой юноше-

Фрагмент
«Классической
симфонии».



ской симфонии Прокофьева, который сочинил ее в знак уважения к музыкальной классике.

Балет конца XIX века часто называют эпохой Петипа. И это справедливо: он создал свод правил балетного академизма, его спектакли отличались не только мастерством композиции, стройностью танцевального ансамбля, виртуозной разработкой сольных партий, но и музыкальностью – он первым сделал музыку одним из главных художественных образов балета.

В честь приближающегося 200-летия со дня рождения великого реформатора русского балета Николай Цискаридзе и Юрий Бурлака возродили 3-й (последний) акт балета «Пахита», который родился во Франции, но большую часть своей сценической жизни провел в России. А всё потому, что в 1847 году танцовщик Мариус Петипа вывез «Пахиту» в Санкт-Петербург, решив этим спектаклем открыть свой первый сезон в российской столице в качестве балетного премьеры.

Техника «Пахиты» сложна, она требует особой живости исполнения, которая постепенно исчезает, так как мало кому из современных танцовщиков удается сочетать виртуозный насыщенный прыжками и пируэтами танец с лиризмом и художественной образностью.

Печатающие ансамбли, синхронные прыжки и вращения, грациозные позы, филигранная пластика ног, балеринский аллоб и элегантно исполненные старинные танцы («Полонез», «Контрданс», «Гавот», «Котильон», «Полонез-мазурка») заставляли зрителя замирать в изумлении и восторге.

Особо хочется сказать об исполнителях главных партий – Элеоноре Севенард (Пахита) и Егоре Герашенко (Люсьен Д'Эрвильи). Их танец музыкален, возвышен и технически совершен. Они не танцуют, они живут танцем, восхищая зрителей изысканностью стиля Академии Русского балета, которая отметит в будущем году свой 280-летний юбилей.

Валерий МОДЕСТОВ
Фото Михаила ЛОГВИНОВА

Сцена из балета «Консерватория».



Тамара Карсавина

Романтика
и волшебство танца

Мариус Петипа (1872).
Гравюра Л.Серафимова



Тамара Карсавина.

Петипа являлся связующим звеном между балетом романтическим и балетом первого десятилетия XX века. Хореограф первой величины в сфере классического танца, он уберег балетное искусство от заразы дурного вкуса и избавил его от упадка, который охватил хореографию Западной Европы. Никогда не отступая от непреходящих ценностей классического танца ради модных вне России течений, Петипа хоть и обогатил нашу хореографию, но не воспринимал ее как вечно развивающийся, живой организм; между тем балет XX века требовал расширения своих форм и – даже в большей степени – своей структуры.

Расценивать значение Петипа мы должны не только с точки зрения его творческого гения, но и в исторической перспективе.

Петипа был современником романтизма и танцевал в романтических балетах; в своих возобновлениях он спас от забвения стиль и аромат лучших произведений той поры, возродил в своем творчестве то, что являлось их непреходящей ценностью. И тем не менее мы находим в них ряд противоречивых элементов. В наиболее удачных случаях он использовал хореографию как средство раскрытия психологических глубин, поразительно мастерски соединяя внешнюю форму с внутренним смыслом. Иногда же, охваченный стремлением создать эффектное зрелище, он начинал спектакль соло и ансамблями, всегда блистательно поставленными, но имеющими лишь слабое отношение к содержанию спектакля. Однако даже в этих перенасыщенных виртуозным танцем балетах он создавал картины столь чистого поэтического видения, такого хореографического и структурного совершенства, что они могут постоять за себя независимо от спектакля, как драгоценный камень, вынутый из оправы. Такими перлами являются сон Раймонды, Тени из балета «Баядерка», сцена нереид в его шедевре – «Спящей красавице». Они увековечили лучшие находки романтического балета. Таким образом, Петипа оставил после себя не только обновленные редакции балетов эпохи романтизма, но и облек в современную ему форму их неумирающее великолепие.

И еще одну страницу истории сохранил нам Петипа – по-

слеромантический балет. Романтизм из сфер призрачного очарования и сказочного волшебства перешел в область ярких человеческих чувств, байронических страстей, событий реальной жизни. От «Сильфиды», «Ундины» и «Пери» к «Корсару», «Эсмеральде» и «Фаусту» – таков переход на новый этап. Он характеризуется расцветом балетных переложений литературной классики. Выбор сюжета зачастую диктовался литературной привлекательностью. Если сюжет произведения поддавался балетной обработке и не страдал от ограниченных ресурсов балетного языка и если обработка эта принадлежала Петипа в расцвете его мастерства, все обстояло благополучно: драматизированный балет был большим достижением. Он привлекал внимание зрителя, в нем были волнующие сцены, он способствовал развитию менее условной и более доступной мимики. Некоторое время на новом этапе балетный театр сохранил целостную форму спектакля: все компоненты были тесно связаны между собой и равновесие между танцем и действием не было нарушено, а танец оставался внутренне оправданным. И все же на новом этапе в самой структуре спектакля заключался зародыш будущего разложения.

Во-первых, для выбора того или иного сюжета популярного литературного произведения требовалась изрядная доля чутья. Удачно изложенный в рассказе или в поэме сюжет не всегда оказывался подходящим для балета. Но вкус публики, привыкшей к зрелищу а grand spectacle, нужно было во что бы то стало удовлетворить. Таким образом, сюжеты хореографии выбирались со все меньшим и меньшим пониманием специфических требований этого искусства, и когда в них не оказывалось достаточно материала для сквозного единого действия, они начинали пускаться в стороны отrostки, органически не связанные с основной сюжетной линией.

Петипа удалось найти равновесие, порой очень шаткое, между все возрастающим интересом публики к спектаклям-зрелищам и внутренним содержанием, идущим от литературных первоисточников.

Прискорбную уступку вкусам времени и притом, увы, в самом вопиющем виде мы имеем в позднем драматизированном балете Петипа «Синяя борода».

Хотя хореографическое мастерство Петипа никогда не отказывало ему, но здесь он нарушил собственные принципы внутренней мотивации танца и равновесия между драматическим действием и танцем. «Синяя борода» представляла собой не более как последовательный показ хореографических номеров, слабо связанных сюжетом. Таковы были балетные номера в картине сокровищницы Рауля Синей бороды. Ножи, вилки, ложки и хлебные доски, хранившиеся там, могли послужить предлогом для танцев, но не его мотивировкой и доводили классический танец до абсурда. По существу говоря, в «Синей бороде» были уже все элементы английского рождественского спектакля для детей или французского ревью, вплоть до *corp-à-corp* – символической фигуры Любопытства на просценуме, подстрекающей Изору заходить все дальше и дальше, пока она не открывает заповедной комнаты. Там она видит шесть тел — трупы первых шести жен (чудесным образом сохранившиеся при данных обстоятельствах). Они все еще расквашены в своих петлях. Плять их все так же белоснежны за исключением запятнавшей их струйки крови – большего не позволяло, надо думать, чувство меры. Все это показывает, как небрежно – я бы даже сказала как халтурно, был трактован сюжет.

Впрочем, такие факты на последнем этапе творчества Петипа отнюдь не перевешивают его великих заслуг перед русским балетом. Напомним, что он усовершенствовал его технику до уровня итальянских виртуозов, но сохранил благородство его стиля.

Нельзя не удивляться, что такой шедевр Петипа, как «Спящая красавица», появился в то время, когда балет во всей Европе

находился в состоянии упадка. Образчики европейского балета ввозились в Россию владельцами летних театров. Балеты эти имели значительный успех у публики, и их влияние на вкусы зрителей было чрезвычайно пагубным. Восставали против них лишь немногие знатоки и ценители. Но мы еще лучше оценим достоинства «Спящей красавицы» и ее историческое значение, когда поймем, каким в то время было положение балета в Западной Европе. Начиная с 80-х годов на Западе, за исключением Дании, балет вошел в полосу художественного упадка, выродился в реву или, в лучшем случае, в феерию. Первое представляло собой танцевальный комментарий к местным событиям, вторая – пышное зрелище с ошеломляющими эффектами, как сцены превращений и т. д. Танцы составляли лишь часть его. Основной упор делался на театральные машины и на массовые сцены. Сюжет, если таковой имелся, был не более как предлогом для быстрых перемен декораций, бесчисленных ансамблей, вычурных костюмов. Духовная и лирическая сущность балета была принесена в жертву развлекательности и разнообразию.

Качество исполнения снижалось из-за количества исполнителей. Для столь пышного спектакля могло потребоваться до шестидесяти кордебалетных танцовщиков. Очевидно, было невозможно найти такое количество артисток одинаково высокого профессионального уровня. Оставалось поручать им лишь элементарные танцевальные па, тогда как роль фейерверка выполняли итальянские балерины. В этом пошлом окружении балет был обречен стать иллюстративным придатком, виньеткой на полях книги.

В великую моду вошел тогда балет-феерия. Этимологически это последнее слово означает «мир-фэй, волшебства и сверхъестественного», область для балета отнюдь не противоположанную, а в том виде, как ее трактовали романтики, в высокой степени поэтически. В эпоху романтизма для фантастических балетов использовали кое-какие машины, но в благоразумных пределах и не слишком часто, для того чтобы подчеркнуть сверхъестественную сторону сюжета. В балете-феерии поры упадка машины играли уже первенствующую роль; фабула становилась как бы гвоздем, на который навешивались сценические эффекты. Таковы были вкусы публики, падкой на все броское, перегруженное украшениями. И ведущие балетмейстеры Запады потакали им, за исключением Дании, где балет продолжал развиваться на академических основах, заложенных Бурновилем. Но Петипа был непоколебим; Россия оставалась оплотом подлинно балетного искусства, крепостью, в которую не могли проникнуть разрушительные волны безвкусной моды. «Спящая красавица» поставлена как раз в то время, когда остальная часть Европы рукоплескала пошлым зрелищам, носящим лишь по недоразумению название балетов. И хотя она тоже принадлежала к жанру балета-феерии, как отличалась она от того, что ходило под этим названием в остальной части света!

Мне кажется, что Петипа был способен подчинить себе любой жанр и довести его до законных требований хореографической сущности. В данном случае было еще одно счастливое обстоятельство, превратившее «Спящую красавицу» в шедевр непреходящей ценности, — прекрасная симфоническая музыка Чайковского. Тесное общение с симфонической музыкой Чайковского открыло новые богатые пласты в хореографии Петипа. Музыка перестала быть простым сопровождением танцев, сделалась их вдохновительницей. В этом, быть может, и заключается объяснение того, почему никогда раньше в балетах Петипа не было такого разнообразия характеристик, таких тонких смысловых оттенков в танцевальных движениях, такого вдохновенного перевода музыки на язык движений. Так, короткие танцы добрых фей представляют собой каждый сокровище портретной характеристики, между тем как изумительное построение адажио с розой убеждает, какие потенциальные возможности

гения Петипа были вызваны к жизни музыкой Чайковского. Если внимательно вслушиваться в музыку, следя вместе с тем за этим адажио, делается понятным, что хореография Петипа развивается по тем же симфоническим принципам, что и музыка. Независимые, но играющие подчиненную роль фигуры этого ансамбля представляют собой некий контрапункт. Группы и движения ансамбля образуют известные фигуры, несущие функцию орнамента по отношению к движениям и позам балерины и ее кавалеров: однако рисунок целого остается ясным. Глаз может охватить это целое сразу, точно так же, как ухо, не отвлеченное отдельными музыкальными темами, улавливает сплошной звуковой поток оркестра.

Сюжет трактуется так, как следует трактовать его в сказке, — без излишней драматизации. Из-за того, что в роли Авроры отсутствуют сильно драматические сцены, не следует думать, что для исполнения ее достаточно обладать одним техническим блеском. При каждом новом появлении своем Аврора предстает перед нами в образе, требующем особого истолкования. Вначале перелестывающая через край *joie de vivre* почти жеребьячья, несмотря на всю грацию и совершенство девушки, причем характер этот передан самой хореографией. Вы слышите в музыке нетерпеливые шаги, вы видите, как молоденькая девушка спешит вниз по лестнице (в том варианте, в котором я танцевала, на сцене фигурировала веранда со ступеньками вниз), как этот стремительный бег непрозвольно переходит в радостный и юный танец, а круг, который Аврора обегает вокруг сцены, необыкновенно ярко выражает ее счастье. Адажио с розой тоже своего рода *pas Taction*. У зрителя не остается ни малейшего сомнения, что четыре принца добиваются руки Авроры, и ее одинаковая приветливость к каждому из них указывает на то, что сердце ее еще не тронуто. Великая заслуга Петипа в том, что все это выражено чисто хореографическими средствами.

Адажио второго акта имеет неуловимый характер видения. Выдержано оно в нежных и тонких тонах. Аврора является не в своем телесном воплощении, а в виде идеального образа, к которому стремится Деэри. Основной прием адажио — поддержка, но едва лишь руки принца приходят в соприкосновение с балериной, как она ускользает от него и ее заслоняют непрерывно изменяющиеся группы кордебалета. Лирическая абстракция второго акта требует своего особого подхода. В ней нет ничего земного. Танцовщица не должна это забывать. А в последнем акте мы видим принцессу, пробужденную для любви, — здесь она принцесса с головы до пят, проникнутая присущим ее положению достоинством.

«Спящая красавица» — балет-феерия, в котором сценические эффекты занимают должное место. Почему же тогда тот же самый жанр, а нередко и сходный сюжет превращались на Западе в столь дешевое зрелище? Ответ простой: феерия на Западе с ее зрительными эффектами занимала ведущее место, балет был лишь добавкой к ней. В России, где достижения хореографии, накапливаемые долгими годами, ревниво оберегались, балет в спектакле играл главную роль. Сценические эффекты входили в него лишь постольку, поскольку этого требовал волшебный сюжет. Чистое искусство хореографии одержало победу над модой времени потому, что его зодчий, Петипа, был гением, потому, что балет жил и развивался в тесной связи со своей сестрой по искусству — музыкой Чайковского. В единстве музыки, хореографии и сценария известную роль играл и автор программы И. А. Всеволожский. Директор императорских театров, подобно многим русским аристократам, обладал основательным знанием французского театра XVIII и XVIII веков. Идея представить «Спящую красавицу» в духе эпохи Людовика XIV принадлежала ему, равно как и мысль привлечь Чайковского к сочинению музыки для балета. Всеволожский не ограничился сочинением сценария, но нарисовал еще и костюмы. Сказке Перро он следовал близко и лучшего сделать не мог — когда он пересказыва-

ет сказку, никуда не отвлекаясь в сторону, кажется, что он был свидетелем событий.

Вводные эпизоды придают целому картинность. Костюмы, хоть нигде не поднимавшиеся до уровня работ Бенуа и Бакста, были все же выдержаны в стиле.

Петипа сохранил для нас все ценности предшественников, обогатил их собственной хореографией, развил в группах и массовых танцах новые построения, сложные, вместе с тем ясные глазу узоры, и оставил последующим мастерам богатейший материал, который лег в основу современного творчества.

Постановочная часть балетов Петипа имела очень большое значение. Правда, неизмеримо меньшее, чем хореография. Постановочные приемы были как для создания иллюзии сверхъестественного, фантастического, так и для большей рельефности рисунка групп.

Некоторые из них требовали хорошо оснащенной сцены, были и сравнительно простые средства, при помощи которых группы строились по вертикали, в высоту. Ценность разнопланового рисунка при постановке массовых сцен в балетах очевидна. Многие сложные хореографические композиции были бы навсегда потеряны для зрительного восприятия, если бы они не были построены по вертикали. Между прочим, использование разных планов сцены, имея своими истоками роскошные апофеозы XVII и XVIII веков, указывало путь к ультрасовременному сценическому конструктивизму.

Я хочу рассказать о простом, но очень хитроумном приеме, применявшемся в балетах с большими ансамблями. Имею в виду переносные блоки: эта простая выдумка старого балета не загромождала сцену, оставляя ее свободной. Лучше всего поясню это на конкретном примере.

Самый большой на моей памяти ансамбль — охота Аспиччи в балете Петипа «Дочь фараона». Балерины, солистки и кордебалет насчитывали до сорока человек, которые одновременно находились на сцене. Позднее к ним присоединились многочисленные участники кортежа фараона. Кортеж появлялся наверху высокого станка на заднем плане сцены и постепенно спускался вниз. Станок имел три уровня (площадки), представлявшие извилистый спуск с горы (эпоическая вольность, надо полагать, или в Египте были горы?). Это само по себе представляло эффектный выход. И сегодня нельзя осуществить в сценическом пространстве большой ансамбль без применения высоких планов. Без них ничего не сделаешь, кроме линий, углов и маршировок.

Сцена, о которой идет речь, строилась так. Часть слуг фараона, неся стилизованные пальмовые ветви, устраивались позади танцующего кордебалета. За этой ширмой статисты в соответствующих костюмах вносили блоки и устанавливали их в пирамидальной конфигурации. Для того чтобы взойти на эти блоки, две группы кордебалета обходили пальмоносцев, а одна, средняя, двигалась в глубь сцены, к заднику. В нужный момент, открывая центр, пальмоносцы один за другим, постепенно, становились на колени, опустив свои ветви и образуя фриз, обрамлявший поднимающуюся группу. Процесс восхождения на блоки был, таким образом, скрыт, а во время движения не было никакой суматохи. Эффектная архитектоника таких группировок напоминала барочные фонтаны и памятники, встречающиеся в Австрии.

Удачность исполнения таких постановочных моментов зависела в основном от точности работы статистов. Помимо специальной репетиции, они еще повторяли свои эволюции в антрактах. До начала акта, в котором они появлялись, на сцене рисовали мелом квадраты. Номер в центре каждого из них служил указателем для «конструкторов».

В балетах с небольшим ансамблем и более тонким стилем распределение групп в пространстве осуществлялось менее трудоемким способом, как, например, полет Титании в балете Петипа «Сон в летнюю ночь». Последняя его группа создавала

чарующий образ королевы фей, готовящейся взлететь. Длинная линия артисток, начинающаяся в первой кулисе и заканчивающаяся в последней, разрекла на диагонали сценическое пространство. Подъем линии осуществляется путем перемены положения артисток от лежащего, коленопреклоненного, полуприподнятого, до стоячего и заканчивался поднятиями в поддержке, устремленными вывсы феями. Титания, венчая эту композицию, стояла на невидимом блоке, служа кульминационной точкой всей линии.

Можно возразить, что такие эффекты возможны только на большой, хорошо оборудованной сцене. Может быть, и так. Но прием постепенного нарастания массовых картин очень ценен.

Рассматривая поддержки в современной хореографии, мы порой говорим: «это чистая акробатика», давая, таким образом, понять, что место данной поддержке – в цирке, а не в балете. Такое суждение правильно, но далеко не всегда. Чтобы выяснить границы между дозволенными и недозволенными приемами, нужно очень четко представлять себе природу и цели танца в балетном спектакле.

Акробатика и классический танец в равной мере требуют техники, которая под силу только высокотренированным профессионалам, в равной мере стремятся произвести впечатление чего-то необычного, экстраординарного. В остальном их цели – диаметрально противоположны. Акробатические трюки привлекают внимание к своему трудному и даже небезопасному характеру движений, искусство, наоборот, скрывает все видимые усилия; его цель – не в том, чтобы произвести гимнастический эффект, а в том, чтобы создать иллюзию свободного тела, не подчиняющегося законам земного притяжения.

В старой редакции *pas de trois* из «Пахиты», например, три артиста – танцовщик и две танцовщицы, спускаясь на авансцену в очаровательной комбинации из арабеска *fondu*, затем идут по направлению к заднику, держа очень близко друг к другу. В центре они на секунду задерживаются в группе. Обе танцовщицы стоят в арабеске *a deux bras a terre*, отвернувшись от партнера.

На музыкальном *scendendo* партнер поднимает танцовщицу, находящуюся слева от него, в *grand jete*, исполняемом с обводом по полукругу, и держит ее в воздухе в позе арабеска. Позу эту надо задержать, потому что другая солистка – та, что справа, — одновременно как бы «ныряет», проскальзывая под партнершей во время исполнения поддержки. В последнее мгновение этой комбинации арабеск задерживается в воздухе одной танцовщицей, а другая одновременно исполняет низкий, полуприседающий арабеск перед партнером.

На последний такт музыкальной фразы обе солистки быстро проходят перед своим партнером, с тем чтобы занять места в первоначальной группе, затем комбинация с поддержкой продолжается. Она исполняется в темпе *allegretto*.

Основная трудность этого пассажа состоит в том, что ритм и координация всех участников должны быть безупречными. Более того, арабеск можно задержать в воздухе только в том случае, если танцовщица держится за шею партнера, а не за его плечи, и помогает поддержке тем, что поднимает сама себя, подтягиваясь на руках.

Во втором акте «Корсара», в гроте, Медора танцует перед Конрадом, чтобы отвлечь его от тяжелых дум. Конрад лежит на ложе, расположенном на переднем плане. Танцуя по направлению к авансцене, Медора приближается к ложу. Опираясь руками о его изголовье, она делает кабриоль в арабеск, склонившись над ложем. Похоже, что она собирается поцеловать Конрада в лоб. Когда Конрад раскрывает руки, чтобы заключить ее в свои объятия, она, как бы дразня его, отходит и вновь начинает ту же комбинацию движений.

Помимо того что здесь привлекается внимание к красоте элевации в кабриолях, эта комбинация гениально сочетает танец и действие.

«Баядерка» относилась, вместе с несколькими другими балетами, к разряду так называемых «священных». Лишь настоящие балерины допускались к исполнению заглавной роли.

Я имела случай видеть в ней двух великих танцовщиц: ученицей – Матильду Кшесинскую, а позднее, когда я уже стала солисткой, — Анну Павлову. Обе они были несравненны и вместе с тем несравнимы друг с другом, настолько различались они по своему дарованию. В то время как сила Кшесинской заключалась в драматичности исполнения сцены, где она гибнет от руки соперницы, Павлова в акте теней поражала своей воздушностью – плоти в ней казалось не более, чем в снежинке.

Один этот акт, акт теней (с моей точки зрения, лучший во всем балете), был недавно возобновлен в Ковент-Гардене. 183 Все было так, как я помнила. Тени, спускавшиеся со склонов Гималаев, строились в строгие линии, выполнявшие, несмотря на свою простоту, весьма важную функцию в рисунке романтического балета. Кордебалет, согласно концепции романтического балета, должен был оставаться безликой массой, не привлекавшей внимания зрителя какой-либо индивидуальностью. Если взять сравнение из области живописи, соотношение здесь примерно такое же, как главных действующих лиц и фона в картинах Клода Лорена или Пуссена.

Чары романтики, одухотворившие эту постановку, не опирались на одну только хореографию. Наряду с непреодолимыми ценностями, в ней встречались куски, которые кажутся нам сейчас обусловленными чисто техническими потребностями. Чтобы романтический сюжет приобрел некоторое правдоподобие, фантастический элемент нуждался в некоторых вспомогательных средствах. Так, в оригинальной постановке «Баядерка» несколько слов тюля у самого просцениума таинственно скрывали очертания спускавшихся фигур. Одна за другой поднимались тюлевые завесы, но свет на сцене оставался призрачным, как в сивеве ночи.

Помню также, что танцовщицы теснее стояли в рядах, чем это было показано сейчас в Ковент-Гардене. Поэтому зритель воспринимал не отдельные фигуры, а цепь теней, которую можно было бы уподобить медленно клубящемуся туману, причем этот эффект усугублялся длинными тюниками.

В 70-х годах прошлого века итальянские балерины уже ввели короткие тюники, но с длинными юбочками (два дюйма ниже колена) в балете еще не расстались.

Короткие пачки кордебалета в Ковент-Гардене выгодно демонстрировали его высокую технику, но лишили всю картину ее сверхъестественного подтекста. Земными были полностью открытые, красивые ноги, когда, стоя в несколько линий, эти танцовщицы исполняли свои *developpees* и арабески. Мне казалось, что они сдают трудный экзамен, а не изображают бестелесные тени. С моей точки зрения, длина и объем юбок не просто вопрос моды, а нечто логически вытекающее, и поэтому художественно обязательно для того или иного стиля танца.

Кое-какие детали, может быть, не так важны, но об отсутствии их я сожалела. Например, шарф в вариации балерины улетал в небо с последним, поднимавшимся вывсы арабеском. Мне кажется также, хотя я не берусь это утверждать, что в группировках кордебалета было больше разнообразия и выдумки. Мысленным взором я все еще ясно вижу горизонтальные линии танцовщиц, полулежащих в арабеске *allongee a terre*, в то время как мой партнер, высоко поднимая меня в воздух, пронесил между их рядами. Я должна была бы хорошо запомнить вечер в мае 1918 года, когда я танцевала «Баядерку», ибо это было мое последнее выступление на сцене Мариинского театра.

Из книги Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания.
Статья. Издательство "Искусство".
Ленинградское отделение. 1971

От романтизма к академизму.

Эволюция хореографической драматургии балета «Корсар» на Петербургской сцене в 1858 – 1899 гг.

From romanticism to academism.

Evolution of the «Corsair» ballet's choreographic dramaturgy at St.-Petersburg in 1858 – 1899

Коротко об авторе

Юрий Петрович Бурлака – доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, заслуженный артист Российской Федерации. E-mail: juriyb@mail.ru
 Научный руководитель – кандидат искусствоведения Белова Е.П.

About the author

Yuri P. Burlaka – Associate Professor at the Department of Choreography and Ballet Studies of Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Honoured Artist of the Russian Federation. E-mail: juriyb@mail.ru
 The tutor – the candidate of science (PhD) E.P.Belova.

Краткая аннотация на статью

Статья посвящена эволюции балета «Корсар» на петербургской сцене XIX века. Анализ различных редакций спектакля показывает его трансформацию из романтического ballet d'action в академического grand ballet.

Summary of article

The article is about evolution of the «Corsaire» ballet at St. Petersburg in XIX century. The analysis of different productions illustrate its transformation from romantic ballet d'action to academic grand ballet.

Ключевые слова:

балет, романтизм, академизм, «Корсар», Мазилье, Перро, Петипа.

Key words:

Ballet, romanticism, academism, The «Corsaire» ballet, Mazilier, Perrot, Petipa.

Александрова 2-я в costume для кордебалета.



Балет Адольфа Адана «Корсар» был впервые поставлен в 1856 году в парижской Опере французским хореографом-романтиком Жозефом Мазилье. Через два года другой крупнейший представитель романтизма в балетном театре – Жюль Перро – перенес спектакль в Петербург, где он шел без значительных перерывов вплоть до 1930-х гг. В 1850–90-х гг. «Корсара» несколько раз возобновлял и обновлял Мариус Петипа. Во всех петербургских версиях балета неизменным оставался сюжет, распланированный еще в Париже опытным либреттистом Анри-Вернуа де Сен-Жоржем и самим Мазилье. Медора и Конрад познакомились на невольничьем рынке и укрывались в потайном гроте корсаров. Оттуда Медору похищали и доставляли во дворец купившего ее Сеида-паши. Конрад пытался освободить возлюбленную, но сам попадал в плен. Героев выручала Гюльнар – одна из одалисок паши. Она устраивала побег Конрада и Медоры и попутно обманом женила на себе Сеида. Закончился спектакль эффектной картиной бури, в которой разбивался корабль корсаров. Спасались лишь Медора и Конрад. «Их чистая любовь, без сомнения, тронула того, перед кем они появились»¹ – посылало мораль истории парижское либретто.

Хореография балета от версии к версии подвергалась существенным переделкам. Балетмейстеры не ограничивались пересочинением танцев (что было в XIX веке в порядке вещей). Они купировали одни номера, добавляли и переставляли местами другие, так что к концу XIX века «Корсар» состоял в основном из фрагментов, отсутствовавших в авторской редакции.

Проследим основные вехи эволюции его танцевального текста. Хореографическую часть парижского спектакля Ж. Мазилье открывал Pas de cinq молодых пленниц, привезенных в Адрианополь из разных стран: Молдавии, Италии, Франции, Англии, Испании и Африки. Корсары с альмеями танцевали «Ваханалию». В гроте Медора вместе с 16 танцовщицами участвовала в «Па с веерами» (Pas d'Eventail). Во дворце Сеида-паши (второй акт) танцевали одалиски, Медоре принадлежала ведущая партия в особом па, названном по имени первой исполнительницы – «Па мадемузель Розати». В третьем акте, на борту корабля, корсаров развлекали плясками их спутницы. Центральное место среди них вновь занимала Медора.² Само собой, у обеих героинь (Медоры и Гюльнары) были выходные вариации.

Все номера из парижской постановки присутствовали и в первом петербургском «Корсаре», но их хореография была заново сочинена Ж. Перро.³ Перро дополнил балет и новым танцем – испанским рас, исполнявшимся во втором акте (картина гарема) взрослой солисткой (на премьере – Козловская) и двумя воспитанницами (на премьере – Ладова и Кошева).⁴ Испанское рас в целом логично вошло в балет. Как говорилось выше, испанка присутствовала среди девушек, выставленных на продажу в первой картине. Так что не было ничего удивительного и в появлении испанской одальски среди невольниц паша.

Хореографические вставки, более или менее вписывавшиеся в первоначальный драматургический план, появлялись в петербургском спектакле и далее. В 1859 году Артур Сен-Леон сочинил для приехавшей в Россию Розати танец «Мусульманка» (*La musulmane*), включенный в партию Медоры в третьей картине балета.⁵ В 1863 году Петипа поставил для своей жены Марии Суворьшиковой-Петипа демихарактерное соло «Маленького корсара».⁶ В гроте Медора переодевалась в мужской костюм и развлекала Конрада, подражая действиям юнга. В 1868 году в первой картине, перед массовым «Танцем корсаров» (парижская «Ваханалия корсаров»), возник новый «Танец пиратов» («*Danse des Forbans*») в хореографии Петипа. В нем выступали три пары солистов с Бирбанто во главе.⁷ Музыка всех этих вставок принадлежала Пуни.

Однако центральное место в спектакле постепенно занимали танцы совсем другого характера. Уже в 1858 году Петипа поставил для первой картины классический дуэт невольников (*Pas d'esclaves*) на музыку принца Ольденбургского.⁸ Он заменил национальный *Pas de cinq* Мазилье – Перро. На рубеже 1850–60-х годов, сначала в московском, а затем и в петербургском «Корсаре» появилось *pas d'action* «Лукавство любви» (*Finesse d'amour*) на музыку Пуни, исполнявшееся также в первой картине.⁹ В нем Медора издевалась над влюбленным в нее стариком-пашой и объяснялась с Конрадом. В 1863 году Петипа расширил танец трес одальско. Прежнее одночастное трио было доработано до формы *Pas de trois*, состоявшего из антре, трех вариаций и коды.¹⁰ Наконец, в 1868 году он включил в третью картину *grand pas* «Оживленный сад», использовав для него музыку «Па цветов» («*Pas de fleurs*») Лео Делиба, написанную для возобновления «Корсара» в Париже. Эта развернутая классическая композиция, совершенствовавшаяся и усложнявшаяся балетмейстером в дальнейших редакциях, стала подлинным центром петербургского спектакля.

Многочисленным переделкам подвергалось большое классическое па второй картины. На петербургской премьере «Корсара» Перро показал в ней «Танцы опahal»,¹¹ соответствовавшие парижскому *Pas d'Eventail* Мазилье. В 1863 году Петипа заменил его *Pas de six* Медоры, танцовщица-солистка и четырех солисток на музыку Пуни.¹² В 1868 году оригинальный ансамбль возродился в виде *Grand pas des Eventails*. Определение «grand» точно отражало суть произведенных изменений. В новой версии, помимо Медоры и Конрада, были задействованы четыре солистки и 24 кордебалетные танцовщицы.¹³ В спектаклях, где партию Медоры исполняла Генриэтта Дор, на место грот-пас вставляли *pas de deux* балерины и танцовщица-солистка.¹⁴ В 1899 году Петипа исключил из *Grand pas des Eventails* четверку солисток и сократил число кордебалетных танцовщиц до 12. Партнером Медоры выступал не Конрад, а безымянный солист (на премьере – Георгий Кякшт).¹⁵ Трансфор-

мировалась и хореографическая структура номера. У Перро он, вероятнее всего, носил чисто орнаментальный характер. Описывая «Танцы опahal», рецензент премьерного спектакля упоминал, прежде всего, про «множество интересных групп, составленных <...> совершенно удачно».¹⁶ Группы ориентального стиля сохранялись в ансамбле и позднее, вплоть до последнего возобновления Петипа. Фотография 1899 года запечатлела артисток не в пачках, а в полухарактерных восточных костюмах, то есть они составляли не классический кордебалет, а декоративный антураж для танца солистов. Последний же до вершии ка версии набрал все большую виртуозность. Первая петербургская Медора (Екатерина Фридберг) запомнилась рецензенту лишь «очень милым» соло.¹⁷ Адель Гранцову хвалили уже за конкретные, выделившиеся в ее исполнении классические движения – *pas de basque*.¹⁸ Дор удивила петербургскую публику *riquettes renversees*.¹⁹ К своему логическому завершению этот процесс подошел в возобновлении 1899 года, когда Пьерина Леньяни и Кякшт поразили зрителей «отчетливостью, чистотой и непринужденностью», с которой они исполнили вновь сочиненные Петипа «технические узоры».²⁰

В той же редакции Петипа сделал два немаловажных композиционных изменения: перенес «Танец пиратов» во вторую картину и убрал из нее «Маленького корсара». Игривые шалости были не к лицу Пьерине Леньяни – чисто классической балерине виртуозного плана.

Представляется, что все описанные нами вставки, купюры и инверсии, производившиеся в хореографической драматургии петербургского «Корсара», не были просто изменениями «к слуху». В совокупности своей они отразили фундаментальные сдвиги, произошедшие в балетном театре второй половины XIX века.

Оригинальный парижский «Корсар» подчинялся нормам романтической поэтики. Действие строилось по принципу контраста. После многолюдного пестрого адрианопольского базара перед зрителями открывался таинственный грот пиратов. След за восточной роскошью дворца Сеида-паша на сцене возникал широкий простор Средиземного моря. Танцы Мазилье (в Париже) и Перро (в Петербурге) давали зарисовку местного колорита каждой из этих картин. Пять солисток-невольниц выступали из толпы черкешенок, русских, итальянок, армянок, выставленных купцами на продажу.²¹ *Pas d'Eventail* вписывался в интерьер грота так же органично, как шалости и танцы одальско – в дворцовые покои паша. Танцы на борту населяли группы живых фигур живописный морской пейзаж.

Петипа сознательно сглаживал эти контрасты. Характерный танец в последней его редакции был представлен плясками корсаров и их спутниц, равномерно распределенными по всему спектаклю (*Danse des corsairs* – в первой картине, *Danse des Forbans* – во второй, *Danse à bord du vaisseau* – в пятой).²² Основное же место в балете заняли классические ансамбли. В них на первый план выступила героиня всего зрелого творчества Петипа – балерина-*assoluta*, в равной мере владеющая всеми разделами виртуозной техники. А вокруг, подготавливая очередной ее выход, аккомпанируя ему, отменяя его, выступали солистки и солистки, корифеи и корифеи, мужской и женский кордебалет сильнейший в мире петербургской труппы.

Романтический *ballet d'action* превратился в руках Петипа в *grand ballet* эпохи академизма.

Юрий БУРЛАКА

Примечания

1. Корсар. Парижское либретто 1858 г. // Балетные либретто: Россия, 1800 – 1917 годы. Том 1. Том 2. Учебное пособие. // Авторы-сост. Ю.П. Бурлака, А.П. Груцинова. М.: МФАХ, 2015. С. 282.
2. Le Corsair. Ballet-pantomime en trois actes de Mm. Saint-Georges et Mazilier, musique de m. A. Adan. Paris.: Typographie Morris et Compagnie, 1856. P. 3 – 6.
3. Федорченко О.А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета. Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2006. С. 196.
4. Раппапорт М. Большой театр. Бенефис г. Перро – Корсар. Концерт Филармонического общества. // Театральный и музыкальный вестник. 1858. Выпуск от 19 января (№ 3). С. 28.

5. Плещеев А.А. Наш балет. (1673 – 1899). 2-е и доп. издание. / Пред. К.А. Скальковского. СПб.: Издание Ф.А. Перельявцева и А.А. Плещеева, 1899. С. 189.

6. Основные постановки балета «Корсар». // Корсар. Буклет к спектаклю Большого театра. / Ред.-сост. Т. Белова, В. Вязовкина. М.: Театралис, 2007. С. 60.

7. Там же, с. 61.

8. Там же, с. 60.

9. Там же.

10. Там же.

11. Корсар. Пантомимный балет в трех действиях и пяти картинах г. Сен-Жоржа и Мазилье. Поставлен на сцену Императорского С. Петербургского театра балетмейстером г. Перро. СПб.: Типография П.П. Богданова, 1858. С. 6.

12. Основные постановки балета «Корсар». // Корсар. Буклет к спектаклю Большого театра. С. 60.

13. Там же, с. 61.

14. Там же.

15. Там же.

16. Раппапорт М. Большой театр. Бенефис г. Перро – Корсар. Концерт Филармонического общества. // Театральный и музыкальный вестник. 1858. Выпуск от 19 января (№ 3). С. 28.

17. Там же.

18. Скальковский К.А. Балет. Его история и место в ряду изящных искусств. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1882. С. 249.

19. Основные постановки балета «Корсар». // Корсар. Буклет к спектаклю Большого театра. С. 61.

20. А.П. [Плещеев] Корсар. // Театр и искусство. 1899. 19 января (№ 3). С. 58–59.

21. Le Corsair. Ballet-pantomime en trois actes de Mm. Saint-Georges et Mazilier, musique de m. A. Adan. P. 4.

22. Основные постановки балета «Корсар». // Корсар. Буклет к спектаклю Большого театра. С. 61–62.

Смотр будущих хореографов

В учебном театре ГИТИСа в девятый раз прошел Всероссийский конкурс балетмейстеров имени основателя кафедры хореографии Р.В. Захарова.

В предыдущем конкурсе соревновались студенты ГИТИСа, единственным исключением была представительница Академии Русского балета имени Вагановой Юлия Бачева, (удостоенная Гран-при). На этот раз «география» участников значительно расширилась за счет студентов из Казанского государственного института культуры, Казахской Национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова (Алматы), Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова и целой команды студентов Российской государственной педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург). Словом, конкурс растет и крепнет, и это хороший знак.

27 участников – цифра внушительная. Всё же главный показатель значимости конкурса – качество показанных работ. Два конкурсных дня оказались разными, преподнеса несколько сюрпризов.

В первый день уверенно лидировал Петербург. Студенты РГПУ показали множество оригинальных композиций серьезного и комедийного содержания, поразив еще и мастерством исполнения сложной пластики с элементами партерной и воздушной акробатики. Другие участники, в основном студенты 1 курса ГИТИСа, заметно проигрывали, выбрав для конкурса по преимуществу сольные композиции учебного характера. Во второй день ситуация изменилась. Москвичи, как и их коллеги из Петербурга (Консерватория) и Казани (КГИК), продемонстрировали разнообразие тем, жанров, композиций.

Авторитетное жюри – Генрих Майоров (председатель), Валентина Слыханова, Валерия Уральская, Владимир Кириллов, Сергей Коробков и автор этих строк – без долгих прений определило авторов лучших работ.

Первая премия – Даниил Благоев (ГИТИС) за номер «Притча».

Вторая премия – Ева Чекакина (РГПУ имени Герцена) за номер «Сизиф и камень» и Анастасия Мужинова (ГИТИС) за номер «Танец Шивы и Парвати».

Третья премия – Елизавета Давлетова (РГПУ) за номер «Шерлок Холмс», Начын Дугер (РГПУ) за номер «Механика пластики» и Егор Макеев (ГИТИС) за номер «Аленушка». Кроме звания лауреатов победители конкурса получили денежные премии – небольшие, но совсем не лишние в бюджете студентов.

Премии журнала «Балет» и годовую подписку на журнал заслужила Яна Кузнецова (РГПУ) за номер «Новелла».

Специальными дипломами удостоены:

за исполнительское мастерство и актерскую выразительность – Валерия Журавлева и Наталья Кузина (ГИТИС);

за артистизм – Григорий Сергеев (ГИТИС);

за актерскую выразительность – Арслан Мухаметжанов (РГПУ);

за развитие национальных традиций – Мадина Хамзина (КНАИ);

за новизну пластического языка – Мария Николаева (Казанский институт культуры);

за юмор в хореографии – Анна Шульдьякова (СПб. консерватория).

Специальные призы СТД РФ вручили Григорию Сергееву (ГИТИС) и Кристине Черновой (РГПУ).

Приз ректора достался Анастасии Мужиновой (ГИТИС).

По традиции конкурс завершился гала-концертом и встречей участников с членами жюри, к которым присоединился почетный гость – заведующий кафедрой «Режиссура балета» Санкт-Петербургской консерватории Александр Полубенцев. Студенты-авторы выслушали различные мнения о своих работах, получили конструктивную критику. Нелицеприятно высказалась В.И.Уральская, упрекнув начинающих балетмейстеров во вторичности их тем и образов, в узости кругозора, отсутствии живого интереса к проблемам сегодняшней действительности. Для молодых людей, делающих первые шаги в одной из самых сложных творческих профессий, столь строгий приговор может стать важным ориентиром на будущее.

Но уже сейчас стоит учесть рекомендации заведующего кафедрой хореографии ГИТИСа Вячеслава Гордеева, обеспокоенного пристрастием студентов к современной пластике. А ведь в обзорной перспективе некоторым из них доведется сотрудничать с театрами оперы и балета, где главным выразительным средством всегда был, остается и будет классический танец. На конкурсе его «доза» была минимальной, и даже считанные композиции не отличались изобретательностью.

Подводя итоги, необходимо отметить отличную организационную работу куратора конкурса – преподавателя кафедры Максима Валукина. Свою задачу IX Всероссийский конкурс балетмейстеров имени Р.В. Захарова выполнил: выявил круг интересов и профессиональный уровень тех, кто будет определять балетное искусство в недалеком будущем, и, надеемся, станет стимулом к их самосовершенствованию. Конечно, это неполная картина, но достаточно показательный «срез». Тем весомее значение конкурса – единственного в России, где состязание балетмейстеров не является «довеском» к соревнованию исполнителей.

Годы назад подобный конкурс существовал в Петербургской консерватории. Созданный по инициативе заведующего кафедрой режиссуры балета Николая Боярчикова, материально поддержанный фирмой «Визит IE», местным отделением СТД и фондом Фёдора Лопухова, этот конкурс имел оригинальную программу просветительного толка. Каждый раз он посвящался видному отечественному хореографу – Петру Гусеву, Фёдору Лопухову, Юрию Григоровичу... На первом туре участники показывали номера, связанные с творчеством этих мастеров, на втором – оригинальные сочинения. Успешному проведению конкурсов способствовало наличие в Консерватории театрального зала на 2000 мест с большой, прилично оборудованной сценой. Увы, жизнь конкурса оказалась недолгой: сменившееся руководство Консерватории сочло его излишним. Осуществить запланированные конкурсы имени Леонида Яковсона, Касьяна Голейзовского и других было не суждено.

Петербург лишился смотра балетмейстеров, но его почин подхватил ГИТИС. Не сомневаемся, что вновь избранный ректор знаменитого театрального вуза не только поддержит студенческий конкурс, но изыщет возможность придать ему еще больший масштаб и – помечтаем – расширит его статус до международного.

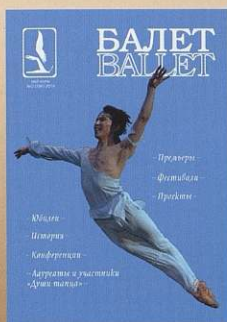
Ольга РОЗАНОВА

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

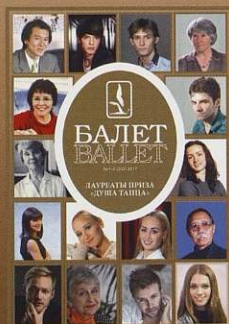
Информация о всех важных
событиях в хореографии

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



Бронзовые вариации

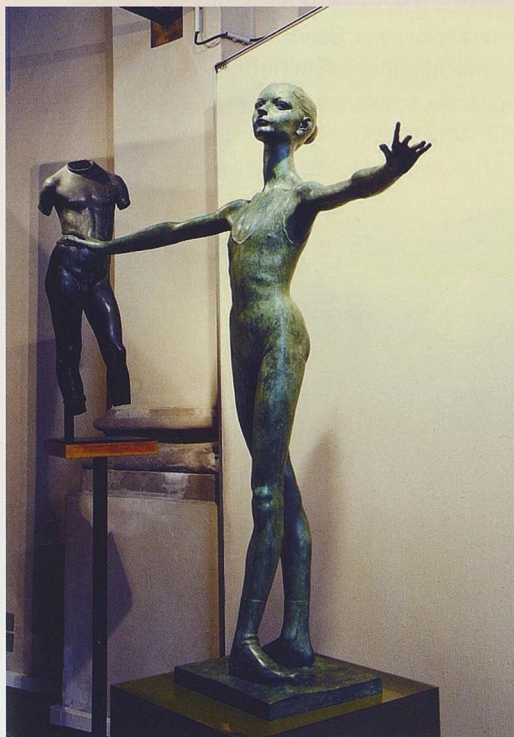
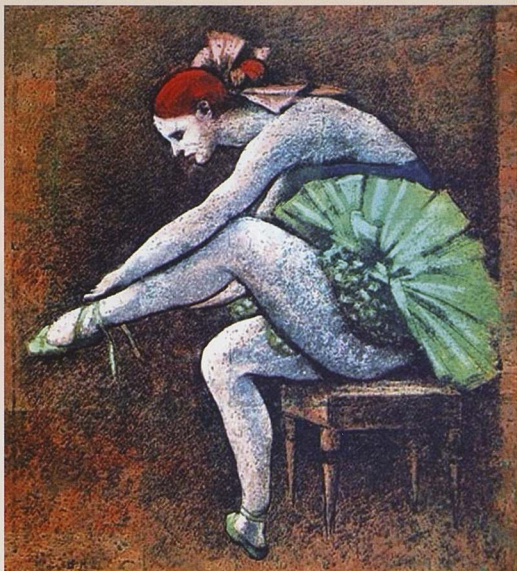
Э то и обнаженные женские фигуры, мраморная белизна которых излучает таинственный свет, и гордая, холеная нагота мужских тел. Это отрешенные, сосредоточенные, с устремленным внутрь себя взглядом скульптуры кардиналов. И вздыбленные, холеные бронзовые кони, напоминающие своей породистой пластикой балетную, и бронзовые балерины, передающие в танце порыв, стремительность, изящество коней-аристократов. Они – главные персонажи в творчестве итальянского скульптора ФРАНЧЕСКО МЕССИНИ (Francesco Messina).

«Он слишком знаменит, чтобы перед лицом его славы перечислять биографические детали», – написал о мастере Жан Кокто. Но, думаю, необходимо немного рассказать об этом выдающемся художнике, малоизвестном у нас, не смотря на то, что в 1978 году Франческо Мессина передал в дар СССР значительную часть своих произведений: бронзовые и мраморные статуи, графические полотна. Франческо Мессина родился 15 декабря 1900 года в Сицилии, в деревеньке Лингуаглосса (Linguaglossa) у подножия вулкана Этна. Следуя примеру других сицилийских



семей, семья Мессины попыталась перебраться в Америку. Но из этого ничего не получилось. И семейство обосновывалось в Генуе. Когда Франческо было двенадцать лет, он, в поисках работы, случайно заглянул в мастерскую по изготовлению надгробий. Эта случайность определила его дальнейшую судьбу. Начав с обтесывания мраморных ступеней, в скором времени он перешел к более увлекательному занятию – ваияню ангелов. Делая бесчисленные наброски, манипулируя резцом и молотом, Мессина понял, что его призвание – скульптура, и решил посвятить ей всю свою жизнь. С 1922 года Мессина участвует в крупнейших итальянских и международных выставках. В 1932 году он переезжает в Милан, где два года спустя, победив на Национальном конкурсе, возглавляет кафедру скульптуры в Брере, одной из крупнейших галерей Милана, где также размещается миланская академия художеств. С тех пор он много путешествует, изучает греческих, этрусских, римских мастеров, творения эпохи Возрождения. В 1942 году Мессина получает премию по скульптуре на XXIII биеннале в Венеции, а в 1943-м избирается академиком.

В 1971 году, когда Ф. Мессина покидает кафедру, муниципалитет Милана предлагает ему использовать под студию церковь Сан Систо, уникальный архитектурный памятник, находившийся в то время в заброшенном состоянии. Мессина отреставрировал церковь, переоборудовав ее под студию, и с 1974 она стала постоянным местом его жительства. Как и прежде, он много работает. Однако из-за паралича руки, случившегося в преклонном возрасте, Мессина оставил работу скульптора и занимался только графикой. Писал стихи, выпустил несколько поэтических сборников и книгу воспоминаний. После его смерти в 1995-м вся коллекция и здание по завещанию мастера перешли Милану. Теперь церковь Сан Систо – это музей Франческо Мессины, где можно увидеть более 80 скульптур Мессины (в основном из бронзы, с ней он больше всего работал), а также акварели, пастели, литографии, карандашные наброски.



Франческо Мессину называют реалистом. Действительно он реалист. В его бронзовых скульптурах даже самый нереальный вид искусства – балет, и его главная героиня – балерина реалистичны. Но при этом не лишены поэтичности, изысканности и лиризма. Сильные, немного удлинённые фигуры бронзовых балерин – это застывший на мгновение танец. Пачки, туфли, основные позиции рук и ног, выпуклый подъем стальной стопы, гордая посадка головы и легкие, поющие, танцующие руки. Вот, словно воспользовавшись отсутствием педагога, они соревнуются друг перед другом в мастерстве техники. А вот перед нами фигура балерины, застывшей в преддверии танца, – удлинённые линии, хрупкость рук и задумчивый профиль. Или совсем иной балеринский тип – уверенность, твердость, устойчивость. Другая же танцовщица предстает перед нами, словно раздвигая складки невидимого занавеса, непринужденно застывшая на впадных в пол пуантах. Волосы, стянутые на затылке в тугий узел, завершают пронзительность вертикали. Но уже в следующей модели эта вертикаль чуть сломается в талии, и, на мгновение, подавшись вперед, в следующий миг она закружится в бронзовом танце. Танец – работа, танец – отдых, танец – радость, танец – жизнь.

Владимир КОТЫХОВ

Фото: Танцовщицы Франческо Мессины

Юлия Непомнящая – Анюта. «Анюта».



«ПРОВИНЦИЯ» МОЖЕТ ЗВУЧАТЬ С ДОСТОИНСТВОМ

У сложную задачу собственной презентации, они включили в столичную афишу семь наименований («Лебединое озеро», «Жизель», «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта» Леонида Лавровского, «Каменный цветок» с хореографией Юрия Мартыновича, «Анюта» и «Золушка» в постановке Владимира Васильева) за двенадцать дней, причем некоторые балеты не повторялись. Решение рискованное, ведь обеспечить полностью сценическое оформление спектаклей, как на стационаре, невозможно. К примеру, в балете «Ромео и Джульетта» пришлось пожертвовать добротной кроватью заглавной героини и ее погребальным постаментом. Да и роль склепа исполнил чуть ли не «балкон Джульетты». Но вообще именно оформление воронежских балетов вызвало положительный отклик. Подумалось, что здесь хорошая художественная школа и благородные традиции, но, бесспорно, присутствует и личный вкус художников-постановщиков. Юрий Лактионов придумал выразительные декорации «Каменного цветка»: солнечную поляну у Медной горы, бедное убранство избы Катерины, условный ярмарочный шатер. Жаль только, что художник и балетмейстер Юрий Мартынович упустили прекрасный шанс эффектно представить самый пронзительный эпизод спектакля – возмездие Северьяну. Воплотить без люка идею поглощения злодея землей невозможно, но вот раздавить его двумя скальными глыбами, водруженными на сцене, не было никаких проблем.

Великолепием и историзмом веет от работ Валерия Кочиашвили, придумавшего красивую веронскую перспективу, покой семейства Капулетти (здесь на гербе уместнее была бы не кириллическая «К», а «С» – Capuletti) и дворцовые залы «Лебединого озера». Костюмы в спектаклях также выдержаны в стиле и сохраняют историческую достоверность, хотя порой грешат «ёлочным» блеском (как у дам Танца рыцарей) и канареечной пестротой у кавалеров-охотников в «Жизели».

Балетная труппа Воронежского оперного театра в Москве не показывалась более четверти века. Возможность познакомиться с ней предоставили Летние балетные сезоны, проходящие на сцене Российского Молодежного театра. К гастролям воронежцы отнеслись более чем серьезно.

Сами спектакли создавали разное впечатление. Наиболее «замшелым» из виденных показался «Щелкунчик». В нем стоит провести «общую мобилизацию» – пересмотреть оформление, реквизит, постижерское хозяйство. Но главное – осмыслить все мизансцены. К сожалению, действенность пантомимы воронежских спектаклей оставляла желать лучшего. Артисты порой просто не знают, чем заполнять музыку, а Пётр Попов, старательно артикулирующий лицом в образе Дроссельмейера, выглядел и вовсе комично.

Балет «Ромео и Джульетта» с хореографией Л. Лавровского адаптирован к воронежской сцене, при этом музыкальные и хореографические купюры сделаны тактично. Динамика спектаклю придана, хотя поражающего масштаба оригинала он лишился. В «Лебедином озере» сохранены лучшие хореографические фрагменты, но версия Константина Сергеева показалась несколько «размытой» дополнительными вкраплениями.

К сожалению, гастрольные спектакли не украсил Юрий Анисичкин. Дирижируя сборным оркестром, он не всегда справлялся с «разъезжающимися» музыкантами и не слишком согласовывался со сценой. О качестве музицирования умолчим. Можно лишь поражаться тому, что танцовщики, не знающие мелодий, умудрялись не растеряться и успешно завершить свои хореографические эволюции в срок.

Пристальное внимание вызвали солисты театра. У каждого из них немало достоинств, а в целом балерины и танцовщики создают театру неплохую «кадровую» картину.

Протяженные движения лирической тональности отличают Одетту Марты Луцко. Хлесткость, колючесть Одиллии кажется менее близкой балерине, но технически она вполне с партией справляется. И всё же танцовщица выиграла бы, если бы ее ровные хореографические узоры активнее разнообразились пластически.

Больше контрастов, больше волнения души! В образ Маши в «Щелкунчике» Луцко внесла милую поэтическую ноту. Елизавета Корнеева показала безыскусную детскость в портрете Маши-девочки и продолжила тему беззащитной хрупкости в роли Катерины («Каменный цветок»). Значительность создаваемым характерам придает Екатерина Любых (Хозяйка Медной горы и Мирта). Демонстрируя артистизм и раскрывая психологию, рисует Северьяна Олег Рудометкин. В двух партиях довелось увидеть Яну Черкашину. Развернув лирику романтизма в Жизели, она очень органично применила страстные «героические» краски в воплощении образа Джульетты. Своим исполнением партии Анюты подтвердила свой высокий статус прима воронежской труппы Юлия Непомнящая.

Гастроли познакомили с двумя молодыми и перспективными солистами – Михаилом Ветровым и лауреатом международного конкурса Иваном Негрбовым. Обаятельный Михаил убедителен в роли Данилы. Со шпагой Тибальда ему приходится труднее преодолевать свою природную мягкость и позитивность, а также внешнюю притягательность для создания отрицательного образа злобного, дерзкого и заносчивого юноши позднего Средневековья. Чтобы персонаж получился отвратительно-отталкивающим и емким, нужно ступить, разнообразить палитру выразительных средств – мимики и жестов, ломать внутренний ритм. Взрывать! Очень хорошее впечатление произвел танцовщик в «Жизели», исполнив сложное бессюжетное «свадебное» pas de deux.

С верой в предлагаемые обстоятельства живет на сцене Иван. Его аристократы – Зигфрид, Альберт, Ромео – исповедуют принципы романтического балета и раскрываются, прежде всего, танцем, в котором эмоция может завести далеко и даже освободить от академического канона.



Яна Черкашина – Жизель и Михаил Ветров – Альберт. «Жизель».



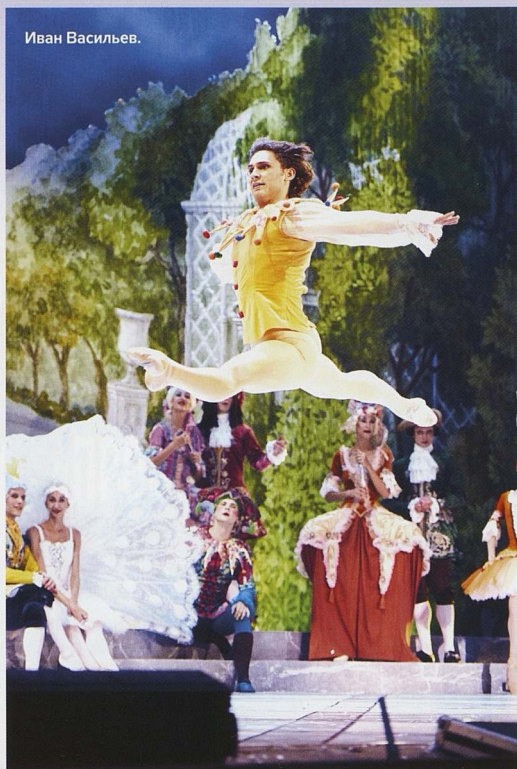
Яна Черкашина – Джульетта и Иван Негрбов – Ромео. «Ромео и Джульетта».

Невозможно не упомянуть Юлию Непомнящую. Максима Данилова, исполнившего партии Ротбарта и Ганса (как тут вновь не посоветовать на то, что его хмурого лесничего вилысы не топят в болоте, а всего лишь изгоняют из леса). Успех гастролей обеспечили Александр Михарев, Вадим Мануковский, Елена Батищева, Ольга Бородина, Светлана Кудрина, Анна Шаповалова, Луиза Литягина, Дмитрий Трухачев и другие, ежедневно выходящие на сцену. Вообще можно только удивляться подвижности воронежских артистов. Театр влачит полунищенское существование. «Смешные» зарплаты не позволяют танцовщикам восстанавливать огромные затраты физической и нервной энергии, связанные с профессией, вынуждая подрабатывать чуть ли не в трех местах. Что также не может не сказаться на их физическом состоянии. В данных условиях даже такой профессионал, как Андрей Меланьин, с его талантами, коммуникабельностью и опытом, приобретенным в Большом театре, не продержался у руля труппы и двух лет. С 2014 года балетом Воронежского театра руководит Александр Литягин. Вот уж с кем повезло! Александр окончил Воронежское хореографическое училище, работал в петербургском Театре балета Бориса Эйфмана. Вернувшись в ставший родным Воронеж, танцевал на академических подмостках ведущие партии. Но главное – Литягин всецело настроен на повышение художественного уровня труппы. Он готов учиться, расширять творческий кругозор, в нем нет ни грана начальственного высокомерия. И он – трудоголик, которому приходится работать за троих: вести репетиции, при необходимости выходить на сцену в актерской роли, организовывать творческий процесс и решать множество проблем. Планы у главного балетмейстера большие и достойные. Надеюсь, ему удастся их осуществить, а областной департамент культуры в этом поможет.

Александр МАКОВ

Фото предоставлены пресс-службой Воронежского театра оперы и балета.

Отмечаая юбилей



Иван Васильев.

Мальта... Небольшой остров в Средиземном море с большой биографией борьбы за свою независимость. Сегодня это свободное государство. Прошедшим летом праздновали 50-летний юбилей его дипломатических отношений с нашей страной. Не будучи специалистом можно отдать достойную дань уважения роли «сдерживания», которую эта страна стремится играть в Европе.

И поэтому в празднике приняли участие артисты из России, предложив жителям Мальты красивое зрелище под названием «Хрустальный дворец».

Это солнечная страна, где светло-желтый камень и солнце радуют теплом и светом, а лазурно голубое море окружает её со всех сторон, вряд ли холодно-морозная тема танцующих снежинок и ледяного холода не могла не удивить и не заинтересовать. Потому зрители с явным интересом и радостью приняли это представление, аплодисментами награждая всех его участников.

А это исполнители главных ролей – звёзды балета Иван Васильев, Мария Аллаш, Мария Виноградова, певица солистка Большого театра Анна Аглатова (сопрано), актриса театра и кино Мария Порошина.

Мария Виноградова и Иван Васильев.



Сцена из спектакля «Хрустальный дворец».



Музыку к спектаклю написал композитор, он же доктор математических наук Алексей Шор. Мальтийским филармоническим оркестром дирижировал Павел Клиничев, известный дирижер Большого театра. А постановочную группу возглавляла как режиссер Екатерина Миронова. Нельзя не отметить роли художника-сценографа Сергея Тимонина, художника по свету Антона Стихина, художника по костюмам Алену Нецветаеву-Долгалеу. Им удалось подарить этой сентиментальной мелодраме сказочную красоту и историческую адресность России.

Можно было бы серьезно проанализировать само действие мультиспектакля, но это не входит в задачу оценки данной акции – одноразового показа и самого мероприятия, где царила дружеская атмосфера и важная миссия, что подчеркнула Президент Мальты госпожа Мари-Луиз Колейро Прека, открывав-

шая юбилей, и Чрезвычайный и Полномочный Посол Российской Федерации в Республике Мальта Владимир Мальгин.

Отметим, что организацию всей акции, блестяще проведенную, взяли на себя Европейский Фонд Поддержки Культуры и Средиземноморский конференц-центр, сумевшие создать атмосферу дружбы и взаимоуважения.

И в конце хотелось бы лично отметить то, какое важное значение для меня имела книга написанная Елизаветой Золиной «Путешествия через века. Исторические открытия в российско-мальтийских отношениях», переведенная на русский язык уже после её ухода из жизни, но позволившая понять эту страну, её историю и роль.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Сцена из спектакля «Хрустальный дворец».



Смертельный танец

Выдающийся британский хореограф и режиссер Мэтью Боурн выпустил вместе со своей труппой New Adventures премьеру, имеющую оглушительный успех в Великобритании. Его балет «Красные башмачки» весь сезон гастролирует по стране, участвует в фестивалях, в первую очередь Эдинбургском...

Редкая удача увидеть новый спектакль выпала автору этой статьи даже не в Лондоне, а на сцене Театра Марло в городе Кентербери. Мэтью Боурн, для которого хореография и режиссура абсолютно равноправны в каждой его постановке, вновь предъявил авторское прочтение известного сюжета. Источником вдохновения для него послужила не мрачная сказка Андерсена, а легендарный фильм Майкла Пауэлла и Эмерика Прессбургера 1948 года «Красные башмачки». И, несмотря на ироничное и парадоксальное самосознание автора спектакля, Боурн остается в нем мальчиком, пронесшим сквозь всю жизнь романтическое потрясение увиденным на экране кинотеатра.

«Я полюбил «Красные башмачки» с юности. Фильм рассказывал о тех людях, единственная страсть которых творить нечто магическое и прекрасное. Казалось, они говорят тебе: нет ничего важнее, чем бороться и даже умереть за искусство. В молодости очень заманчиво поверить в такой мелодраматический посыл. Это был мир гламурных, романтических и выдающихся личностей. Если кратко, это был мир, частью которого я хотел быть!»

История юной балерины Виктории Пейдж, ее любви к композитору Джулиану Крастеру, ее одержимость танцем и противостояние демонической воле руководителя труппы Бориса Лермонтова, — это фабула спектакля. Она совпадает с красочным, чувственным фильмом 1948 года. «Но как бы то ни было сердце этой истории трагическая, реалистическая история любви, не имеющей себе равных. Двое мужчин, влюбленных в одну женщину каждый по-своему, — стоят на принципиально разных позициях». И это важнейшая составляющая спектакля. Грандиозный романтизм истории, беспрецедентная напряженность отношений иногда оказываются труднейшей задачей для молодых и, бесспорно, талантливых исполнителей. Трепетная, очаровательная, изящная Катрина Линдон в образе Виктории Пейдж порой приближается к выражению той губительной страсти к танцу и театру, которой одержима ее героиня. Но поддерживать такой градус кипения на

протяжении всего спектакля, вероятно, подвладно только балеринам уровня Сильви Гиллем или Ульяны Лопаткиной. Доминик Норс в роли Крастера обаятелен и искренен, безупречен как партнер в исполнении замысловатых поддержек и собственных сольных монологов, но не всегда убедителен в драматической составляющей роли. Хотя сцена, где композитор, дирижирующий премьерой своей постановки «Красные башмачки» (это развернутый полноценный эпизод внутри спектакля), переступает условную грань рампы, чтобы вступить в дуэтный танец со своей возлюбленной, — выше всех похвал. Это одно из открытий постановщика: для настоящего художника нет границ между реальностью и иллюзией. И порой иллюзия для него значит гораздо больше, чем правда.

«Моей целью было перевести этот волшебный, чувственный, театральный мир из его приподнятого и сюрреалистического тона в более естественный театральный антураж», — говорит Мэтью Боурн. «Главная тема «Красных башмачков», их первейшая идея: ничто не важно, кроме искусства. Как сказал Майкл Пауэлл: «Красные башмачки» говорят нам: «Идите и умрите ради искусства». Они учат воспринимать искусство всерьез, как силу, способную перевернуть жизнь. Как нечто, дарящее радость, но и требующее жертв. Это история любви двух молодых артистов — танцовщицы Виктории Пейдж и композитора Джулиана Крастера. И борьбы между этой любовью и стремлением к высшим целям. Их олицетворяет и пропагандирует Борис Лермонтов, легендарный импресарио, который считает, что поддавшись чувству, невозможно стать гениальным художником. В его понимании искусство (в данном случае балет) — ближе к религии и требует служения и самоотречения. В этом сила Лермонтова и его трагедия. Даже Вики и Джулиан не обретают любовь, если она угрожает их артистическому успеху. Как только они отдаются своему творчеству, их отношения рушатся. И, начав с совместного триумфа, премьеры спектакля «Красные башмачки», они не способны удержаться вместе. Мне было также интересно

MATTHEW BOURNE'S
PRODUCTION OF

The Red Shoes



THE
MARLOWE
THEATRE

TUE 25 - SAT 29 APR 2017

показать, как сказочный мир балета и историй, рассказанных им, может смешаться с реальной любовной сказкой, амбициями, творческими и человеческими свершениями, до тех пор, пока двое не начнут обретать независимость. История дает возможность перевести закулисную интригу в иное измерение заглянуть в мозг художника, проникнуть в глубину его творческой жизни».

Не случайно Мэтью Боурну в его интерпретации «Красных башмачков» удивительно удалась сцены не фатально-романтические, а гротескные и характерные. С большим юмором и симпатией нарисован мир закулисной жизни труппы, взаимоотношения артистов, ревность, шутки, соперничество, взаимовыручка и поддержка. Одна из лучших сцен вечеринка на пляже, когда актерское братство соединяется во всеобщем веселии, не знающем различий рангов и званий, когда звезды и статисты равны в своем наслаждении моментом, все импровизируют, танцуют, подтрунивают друг над другом. Лермонтову нет места на этом наивном празднике жизни. Постановщик с нескрываемым наслаждением и иронией изобразил мир мюзик-холла, куда после ухода из труппы Лермонтова попадает Вики циничный, развращенный, пошлый. Он придуман Боурном с таким остроумием, что публика, несмотря на кипящие в спектакле inferнальные страсти, искренне хохочет. А чего стоит такой персонаж, как Гриша Любов (Гленн Грэхем), роль которого в фильме исполнял собственной персоной танцовщик и хореограф Леонид Мясин из «Русских сезонов» – яркий характерный образ сказочного башмачника, единственного, кто знает страшную тайну губительных красных башмачков.

Отравляющий кровь яд славы, непреодолимая тяга к совершенству таков «диагноз» главных героев спектакля. Этой болезнью страдают все участники любовного треугольника, но у каждого она окрашена в разные тона. И каждый платит свою цену. Самая страшная и высокая это гибель Виктории Пейдж под колесами поезда. Перед этим несчастная девушка перестает сознавать грань, отделяющую расудок от безумия. Она не в силах вырваться из зловещего, населенного призраками мира своего триумфального спектакля «Красные башмачки», поставленного ее деспотичным учителем и сочиненного ее пылким возлюбленным. Она не может, как в классической трагедии, выбрать между страстью и долгом, между любовью и творчеством. Смерть является для Вики освобождением и искуплением. И красные пуанты – символ жестокого искусства – наконец спадают с ее измученных ножек. Цвет крови красное растерзанное платье, кровотокающие шелковые пуанты на лентах, кровавыми ручейками сбегающих с ног балерины, – Мэтью Боурн не побоялся сгустить краски.

На долю молодых и технически безупречных артистов труппы New Adventures выпала непростая задача пройти по стопам первых исполнителей «Красных башмачков», избежать влияния бесспорных авторитетов, не копируя, создать свой современный стиль, вдохнуть новые чувства в души героев драмы. Энергия и страстный порыв постановщика были им опорой в решении трудных задач.

«Кто бы мог представить «Красные башмачки» без Мойры Ширер, Роберта Хелпмана, Леонида Мясина и в первую очередь Антона Вальбрука? Наши артисты, неважно, видели они фильм раньше или нет, влюбились в этих уникальных исполнителей. Нашей задачей было, помня об этом восхищении, придумать своих собственных героев и рассказать их историю. Ошибочно было бы воссоздать точ-

ную копию характеров, поэтому мы пошли независимым путем», – рассказывает Боурн.

Сценография Леза Бразерстоуна, подхватывая каждый поворот сюжета, молниеносно переносит действие из театра «Ковент-Гарден в Монте-Карло, где выступает «Балет Лермонтова», из-за кулис – на вечеринку на пляже, из театрализованного мира в чувственную среду гениальных художественных начинаний. Мэтью Боурн прекрасно отдаёт себе отчет в том, что балетная труппа в фильме 1948 года и нынешняя современная компания принципиально различны. Конечно, в New Adventures знают все о балетном мире изнутри. Но когда в 1948 году снимался фильм, балет был таинственной художественной формой, и картина позволяла заглянуть и погрузиться в редкий, экстраординарный мир блистательных индивидуальностей, роскошных женщин, роковых мужчин и одержимых творческих личностей со странными именами и дразнящим иностранным акцентом. Очень многое изменилось, но есть и много похожего между жизнью напряженно работающей гастролирующей труппы, наполненной эксцентричными персонажами, и нашей современной компанией. Не уверен, что современной балетной труппе необходимо возрождать атмосферу, царившую в «Балете Лермонтова», которую мы видим в фильме 1948 года. Но, безусловно, New Adventures с ее семейной атмосферой, с группой талантливых, ярко индивидуальных исполнителей, путешествующих по Великобритания и всему миру, – это «правильный» театр для того, чтобы нарисовать портрет вымышленной труппы прошлого.

В спектакле использовалась музыка прославленного композитора Бернарда Херрманна, а не оригинальный саундтрек к фильму композитора Брайана Исдейла. Хотя Боурн и был невероятно впечатлен этой оскаронной музыкой и особенно центральным эпизодом спектакля в спектакле, как одной из главных составляющих истории. Но одно дело музыка к художественному фильму, а другое полнометражный балет, в котором есть не только эпизоды спектаклей, но и сцены закулисной жизни и главное необходимость выразить эмоциональные, накаленные отношения внутри любовного треугольника главных героев. «Воплощение этих задач я нашел в музыке моего любимого голливудского композитора Бернарда Херрманна, особенно прославившегося своими работами с Хичкоком. Но мы с Тери Дэвисом, блистательно аранжировавшим музыку, сосредоточили внимание на дохичкоковском творчестве композитора. Кто раньше задумывался, что «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса наполнен танцевальной музыкой Херрманна? И в его мелодиях к фильму 1966 года «451 градус по Фаренгейту» нашлось множество магических тем, превосходно вписавшихся в «Красные башмачки». Это даже дало нам ощущение, что Борис Лермонтов со своей вымышленной труппой создавали новое, футуристическое искусство. В нашем спектакле большинство этих мелодий впервые зазвучали с театральной сцены».

В сказке Андерсена красные башмачки символизировали кощунственную одержимость, влекущую за собой наказание. Избавлением героини сказки от круглосуточного танца-наваждения становится смерть. Но Мэтью Боурн со своими артистами перебрасывает мостик из прошлых легенд в настоящее. Похоже, для него красные башмачки никогда не перестанут танцевать!..

Наталья КОЛЕСОВА

**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: 8-985-760-24-45

АРТ-МАСТЕРСКАЯ
Дебют
ТЕАТРАЛЬНЫЙ САЛОН

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

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

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

Интерес увеличивается, уровень снижается



Конкурсное движение в танцевальном, в том числе балетном искусстве меняется со всё ускоряющимися темпами. Вопрос лишь в том, почему интерес к конкурсам артистов балета увеличивается, а уровень снижается. Мы попытались проанализировать причины того, что бросается в глаза на всех без исключения творческих баталиях.

Конечно, движение «вширь», то есть увеличение возможных предложений для исполнителей и получение лауреатских степеней, снижает планку самого звания – лауреата международного конкурса. Другая сторона этого же процесса – коммерциализация конкурсов – стремление организаторов заработать, для чего увеличить количество участников.

Но все это лишь внешние причины.

Ведь статусных конкурсов по-прежнему осталось немного. Они, как правило, имеют серьёзную государственную поддержку и к ним проявляют интерес серьезные спонсоры. И говоря о снижении профессионального уровня в целом, мы имеем в виду именно эти имеющие богатую биографию форумы-конкурсы.

По-прежнему в участии молодых артистов в конкурсе не заинтересованы театры, чьи задачи – создание репертуара и показ спектаклей зрителю, имеют иную направленность. Поэтому если и представляет какой-либо театр молодой артист, это скорее его инициатива. Став уже репертуарными солистами, артисты скорее примут приглашение для участия в другом театре или на фестивале с гарантированным гонораром и в знакомой партии, подготовленной в своем театре. И только в редком случае ведущий солист – участник конкурса.

Но есть и более серьёзные причины происходящего процесса. И они лежат внутри самих конкурсов.

Уже с первых конкурсов (которым уже более полувека) профессионалы предупреждали, что соревновательный характер конкурсов вызывает желание удивить. А чем легче всего удивить? Конечно, техническим приемом или иными словами, так называемым трюком.

И вот уже не 2-3 поворота во вращении, предусмотренные текстом и музыкой, а куда больше. И вот вместо грациозного прыжка, задуманного некогда хореографом, – каскад полукробачических взлётов, не имеющих никакого отношения ни к стилю хореографа, ни к характеру произведения. Но это встречает ажиотацию у публики и, как это ни печально, принимается членами жюри. Члены жюри, точнее многие из тех, кого привлекают организаторы для этой роли, откровенно считают: «Пусть танцовщик делает что может, что хочет, лишь бы удивил». Другие говорят, что для них не «техника», а «индивидуальность

и выразительность» на первом месте, а на самом деле оценивают другое.

И мы уже не раз писали, что этот конкурсный ажиотаж, а иначе я бы сказала в последнее время «беспредел» сказывается не только на конкурсах, но и на вкусах и включается в театральные спектакли, разрушая их природу и нарушая драматургию действия. Когда, скажем в *pas de deux*, исполнители просто поочередно присутствуют на сцене, исполняют то или иное движение, ни к кому не обращаясь. А ведь *pas de deux* это кульминационный стержень спектакля, где накал чувств героев адресован друг другу. И тому подобные разрушительные примеры.

Еще 50 лет назад академист – профессор, знаток классического наследия Пётр Андреевич Гусев предупреждал, что постепенно Медоры ничем не отличаются от Китри, а Сильфиды от Жизелей или Баядерок.

То же говорил Константин Михайлович Сергеев о партиях принцев в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Щелкунчике» и «Золушке» и показывал, сколь разные эти герои по стилю и пластической характеристике.

Сейчас на конкурсах кроме названий мало что отличает одну вариацию от другой, так как в неё помещают все, что умеет тот или иной исполнитель. И что грустно, даже в младшей группе участников. Но оценивается жюри исполнитель, а если что не так, то ведь так показал педагог-репетитор. Получается замкнутый круг.

Но необходимо его разорвать. Этого требует профессиональный долг всех участников конкурсного процесса: от организаторов-директоров, членов жюри, педагогов и самих участников. Долг и забота о сохранности ценностей мировой культуры – классического наследия хореографических шедевров.

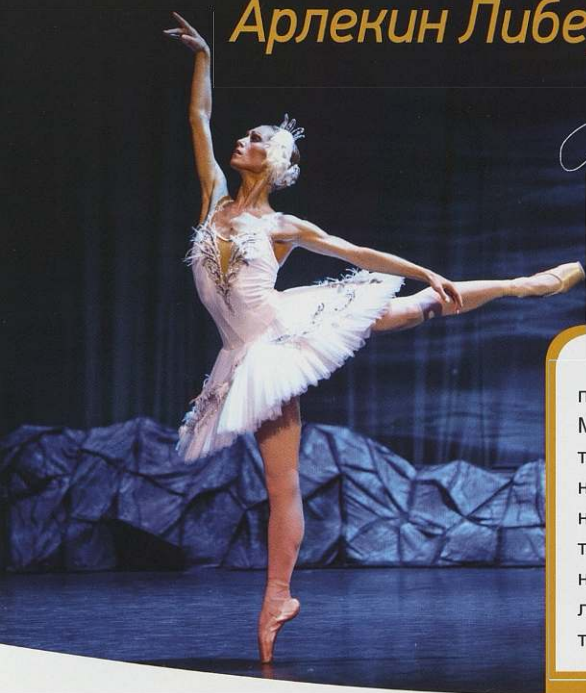
Заметим, что с первых конкурсов редакция нашего журнала присуждает приз педагогу конкурса, подчеркивая его роль в сохранении профессионализма исполнения классического танца. И эти заметки имеют ту же цель.

Мы ограничились в этой статье анализом классического репертуара и только заметим, что немало сложных проблем в организационном процессе раздела современной хореографии, но это тема другой статьи.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Марийский государственный театр оперы и балета имени Э.Сапаева выбирает балетный пол

Арлекин Либерти



ИВАНОВ Константин Анатольевич

«Что является одной из составляющих успеха репетиций и блестящих спектаклей балетных артистов Марийского государственного театра оперы и балета имени Э. Сапаева? Конечно, хорошее напольное покрытие. Для репетиционных классов и сцены наш театр выбирает балетный пол «Арлекин». Антискользящий, амортизирующий, не дающий волн, надежный, он зарекомендовал себя только с наилучшей стороны, недаром он столь популярен не только в России, но и за рубежом».



КОНСТАНТИН АНАТОЛЬЕВИЧ ИВАНОВ,
художественный руководитель театра,
заслуженный артист России
народный артист Республики Марий Эл
Лауреат Государственной премии
Республики Марий Эл

Арлекин Либерти

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

Производится в следующих оттенках:



HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®



Harlequin Europe SA
29, rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg
Tel. INTL +352 46 44 22
Tel. FR +352 46 44 99
Tel. DE +352 46 39 39
Free phone 00 800 90 69 1000
Fax +352 46 44 40
www.harlequinfloors.com
info@harlequinfloors.com

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

Дополнительная информация и
образцы по телефону

(8-10) 352 46 44 22

Grishko®



«MODEL X» —
новое поколение
мягкой балетной
обуви Grishko®

- мягкая кирза повышенной прочности
- колодка с ярко выраженным прогибом
- усовершенствованная линия пятки

www.grishko.ru

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

[@grishkoworld](https://www.instagram.com/grishkoworld)

Премьер
Большого театра
Артем Овчаренко