



ноябрь–декабрь
№6 (207) 2017

БАЛЕТ BALLET

~ Премьеры ~

~ Юбилеи ~

~ Гастролы ~

~ Панорама ~

~ Дебюты ~

~ Фестивали ~



ЛАУРЕАТЫ ПРИЗА ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

«Душа танца» 2017

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Юрий Фатеев

заведующий балетной труппой
Мариинского театра
(Санкт-Петербург)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Александр Полубенцев

балетмейстер, профессор
Консерватории имени
Н.А. Римского-Корсакова
(Санкт-Петербург)

«РЫЦАРЬ ТАНЦА»

Олег Рачковский

балетмейстер Краснодарского
театра балета Ю. Григоровича
(Краснодар)

«МЭТР ТАНЦА»

Михаил Мессерер,

главный балетмейстер
Михайловского театра
(Санкт-Петербург)

«УЧИТЕЛЬ»

Татьяна Гальцева

педагог, профессор
Московской государственной
академии хореографии
(Москва)

«УЧИТЕЛЬ»

Мария Грибанова

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

«МАГ ТАНЦА»

Павел Клиничев,

дирижер
Большого театра России
(Москва)



«ЗВЕЗДА»

Михаил Лобухин

премьер балета Большого театра России
(Москва)

«ЗВЕЗДА»

Эрика Микиртичева

прима-балерина Музыкального театра
имени К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-Данченко
(Москва)

«ЗВЕЗДА»

Екатерина Булгутова

ведущая солистка балета
Красноярского театра оперы и балета
(Красноярск)

«ЗВЕЗДА СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

Мария Абашова

ведущая солистка Театра Бориса Эйфмана
(Санкт-Петербург)

«ЗВЕЗДА СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА»

Павел Глухов

хореограф, танцовщик
(Москва)

«ЗВЕЗДА НАРОДНОГО ТАНЦА»

Анастасия Сорокина

солистка Ансамбля народного танца
имени Игоря Моисеева
(Москва)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Мария Стец

ведущая солистка
Астраханского театра оперы и балета
(Астрахань)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Окава Коя

солист Татарского театра оперы
и балета имени Мусы Джалиля
(Казань)

«ВОСХОДЯЩАЯ ЗВЕЗДА»

Алёна Ковалёва

солистка
Большого театра России
(Москва)



С Новым 2018 годом!



Спасибо всем, кто поддерживал нас в уходящем, сложно сложившемся для нас году. Ждём тех, кто поможет существованию журнала в будущем.

И пожелания:

Дорогие служители хореографического искусства, храните духовную силу своего искусства, созидающую, возвышающую, а не разрушающую, где танец – животворящее, зовущее через эмоции к добру.

Дорогие зрители, радости Вам от общения с искусством волнующим, будоражащим мысли, трогающим сердца и зовущим к жизни.

Таковы традиции отечественного театра. Таков танец в быту и на сцене, такова его природа. Потому он вечен и нужен человечеству, нужен своему народу.

С наступающим Вас 2018 годом!

Валерия Уральская





Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
ноябрь–декабрь
№6 (2017) 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.Р.БОБРОВ
Н.Н.БОЯРЧИКОВ
М.Х.ВАЗИЕВ
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
М.Ф.КУКЛИНА
А.В.МАЛЫШЕВ
В.ГУРИН
С.А.УСАНОВ

Адрес редакции:
105066, Москва,
Старая Басманная улица,
дом 18, строение 1
тел.: (495) 688-24-01, (495) 688-40-47
телефон/факс: (495) 684-33-51
e-mail: mail@russianballet.ru
http://www.russianballet.ru

Лауреаты приза «Душа танца» – 2017



ФОРУМ

- 4 Л.Абызова.**
Культурный форум
в преддверии Года Петипа

ЮБИЛЕИ

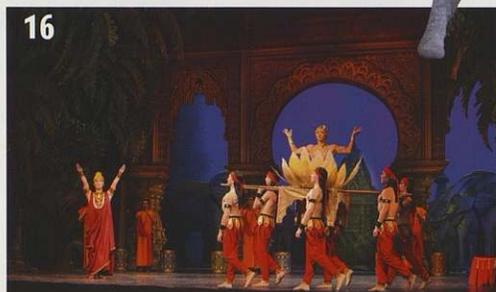
- 6 А.Нетов.**
Елена Щербакова: «Современной хореографии
не хватает философии добра»

ПРЕМЬЕРЫ

- 8 А.Максов.**
«Ромео и Джульетта». Кольцевая...

- 12 А.Лукина.** Плеснули удачей
Белого Солнца...

- 16 К.Роман.**
В Сыктывкаре танцуют
«Баядерку»



ФЕСТИВАЛИ

- 18 П.Яценков.**
На Контексте Дианы Вишнёвой
поиграли с «чертовой клоунадой»

- 22 А.Максов.** Нелюбовью твоею
разрушен мой мир



ДЕБЮТЫ

- 24 Н.Полюбина.** «Спартак».
Испытание на прочность

ИНТЕРВЬЮ

- 26 Р.Володченков.** Поднимая планку академизма (интервью с главным балетмейстером Самарского академического театра оперы и балета **Юрием БУРЛАКА**)



26

- 29** Итоги II Всероссийского конкурса артистов балета и хореографов 2017

КАФЕДРА

- 30 А.Васильева.**
«Алалей и Лейла». Непрозвучавшая русалия

ПАМЯТЬ

- 34 М.Гендова.**
Воспоминания
о Евгении Качарове

КРУГЛЫЙ СТОЛ

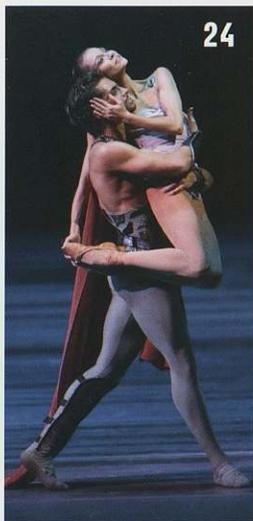
- 38** Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов.
Номинация «Характерный и народно-сценический танец».



38

POST SCRIPTUM

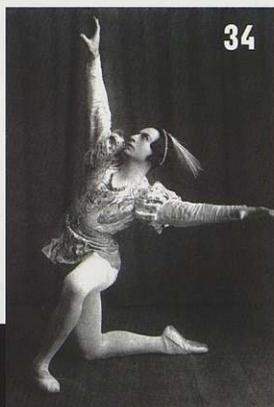
- 48 В.Уральская.** Чему и почему учит Петипа



24



ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС
АРТИСТОВ БАЛЕТА
И ХОРЕОГРАФОВ



34

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
Е.В.ДОБРОВ
Д.А.НАБАТОВ (заместитель
главного редактора)
Н.Н.ЧИСТОВА
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 рецензируе-
мых научных изданий ВАК РФ, в которых
должны быть опубликованы основные
научные результаты диссертации на
соискание ученых степеней кандидатов
и докторов наук.

Учредители

АНО «Редакция журнала «Балет»,
Министерство культуры Российской
Федерации, Департамент культуры
города Москвы Торговая марка
зарегистрирована и является
собственностью АНО Редакция журнала
«Балет».

Любое воспроизведение оригиналов или
их фрагментов на любом языке возмож-
но 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 01046-18
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:



**Екатерина
Крысанова
и Владислав
Лантратов.**
«Ромео
и Джульетта».
Фото
Дамира
ЮСУПОВА
(Большой театр
России)

Культурный форум В преддверии Года Петипа

Одной из самых активных секций на VI Санкт-Петербургском международном культурном форуме была секция «Балет и танец», проведенная силами Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Руководитель секции, ректор Академии Николай Цискаридзе, отмечает: «Всё, что происходит в балете с начала XX века по сегодняшний день, так или иначе связано с именем Агриппины Яковлевны Вагановой и с бывшей Театральной улицей, а ныне улицей Зодчего Росси. Поэтому проведение мероприятий Форума творческими силами Академии накануне празднования 200-летия со дня рождения выдающегося хореографа и педагога Мариуса Петипа и накануне 280-летия юбилея самой Академии – это очень важно и символично».

Многочисленные мероприятия начались 16 ноября на сцене Эрмитажного театра, на том месте, где родилась старейшая балетная школа страны. Здесь состоялась презентация книги, посвященной творчеству выдающейся балерины Жанны Аюповой. Ныне художественный руководитель Вагановской академии, она была украшением труппы Мариинского театра, но должной фиксации ее волшебное искусство тогда не получило. Книга, изданная Академией Русского балета (руководитель проекта Н.М. Цискаридзе, координатор Г.Л. Петрова), собрала воедино воспоминания и фотографии выступлений Аюповой. Завершились мероприятия в Эрмитаже торжественной церемонией награждения лучших балетных педагогов.

18 ноября в Центральном выставочном зале «Манеж», на одной из главных площадок форума, прошел круглый стол «Балет и кинематограф», на котором выступили Николай Цискаридзе, Владимир Васильев, исполнительница главной роли в фильме «Мания Жизели» Галина Тонина, кинорежиссер Алексей Учитель, автор книг о кино- и теле-балетах, профессор Московской академии хореографии Екатерина Белова, балетный фотограф Нина Аловерт, исполняющая обязанности заведующего кафедрой балетоведения Академии Русского балета Лариса Абызова. Поскольку недавно вышедший на экраны фильм «Матильда»



Владимир Васильев.

Фото: Валентина БАРАНОВСКОГО

наделал много шума, то он стал главной темой панельной дискуссии. Ее тон был задан страстным выступлением Владимира Васильева, лично знавшего Матильду Кшесинскую. О недопустимости вымысла, касающегося исторических личностей и выходящего за пределы этических норм, говорили все участники, кроме Алексея Учителя. Поколебать его позицию не смогли даже уверения участников круглого стола, что при выведении на сцену или экран вымышленных персонажей (пусть даже и имеющих прототипы среди исторических личностей) кор-



Николай Цискаридзе.

Фото: Валентина БАРАНОВСКОГО



Открытый урок памяти педагога А.И.Пушкина.

Фото Виктора ВАСИЛЬЕВА

ректнее избегать конкретных имен, как это сделал, например, Борис Эйфман в балете «Красная Жизель».

Главные события секции «Балет и танец» прошли 18 ноября в Академии Вагановой. Здесь состоялась круглый стол, посвященный вопросам подготовки к празднованию 200-летия со дня рождения Пети́па (модератор Л. Абызова), и открытый урок памяти А.И. Пушкина к 110-летию со дня рождения выдающегося педагога.

Ректор Академии Николай Цискаридзе рассказал, как по инициативе Академии следующий год стал Годом Пети́па, о мероприятиях, посвященных юбилею Пети́па, главными из которых должны стать международная конференция и открытие мемориальной доски в память великого балетмейстера. Несмотря на то что все театры страны и мира живут наследием Пети́па, ни такой доски, ни памятника ему нигде в России нет. Цискаридзе сказал также, что в следующем году Академия отметит свой 280-й день рождения, выпускные спектакли пройдут не только в Петербурге, но и в Москве.

Главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская выступила с сообщением «Чему и почему учит Пети́па». Она отметила, в частности: «Балеты Мариуса Пети́па, ныне живущие на сценах мира под названием «классическое наследие», – достояние культуры. Классический танец, лежащий в их основе, в каком-то смысле школа для всех, кто посвящает себя сценическому хореографическому искусству».

Борис Илларионов проинформировал, что с 10 по 12 марта 2018 года, в дни празднования 200-летия со дня рождения Мариуса Ивановича Пети́па, в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой пройдет Международная научная конференция *Hommage à Petipa* («Посвящение Пети́па»), которую

ежегодно проводит кафедра балетоведения Академии с 2015 года, но на этот раз – юбилейная, с широким международным участием.

С сообщениями выступили: Александр Лунёв, вагановский выпускник, бывший солист Мариинского театра, ныне работающий в США; бывший солист театра Сан-Карло, директор балетной школы в Неаполе Риккардо Риккарди; итальянский публицист Дженнаро Фуско; профессор Академии музыки и танца из Пловдива Лиана Драгулева; директор частной балетной школы в Лондоне Наталья Кремь; хранитель музейной коллекции Академии имени Вагановой Елена Адаменко; художник Валерий Косоруков, директор Дома-музея С.Н. Худекова в Сочи Дмитрий Кривошапка; фотограф Нина Аловерт. Валерий Косоруков и Нина Аловерт подарили Академии свои работы.

Завершился день в старинном репетиционном зале имени Мариуса Пети́па. Здесь великий балетмейстер работал, сочинял, репетировал. Об этом напоминает бюст Мастера. Под его строгим взглядом прошел урок памяти выдающегося педагога мужского классического танца Александра Пушкина, мировую славу которому принесли его ученики – Рудольф Нуриев и Михаил Барышников. Работа по восстановлению урока, которой руководил Николай Цискаридзе, велась при содействии Геннадия Альберта, ученика Пушкина. Альберт записывал уроки своего учителя, он автор книги «Александр Пушкин. Школа классического танца».

В показе приняли участие студенты второго курса исполнительского факультета и иностранные стажеры из классов Николая Цискаридзе и Фетона Миоцци.

Лариса АБЫЗОВА



Елена ЩЕРБАКОВА:

«СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ НЕ ХВАТАЕТ ФИЛОСОФИИ ДОБРА»

Созданный в 1937 году, первый в мире профессиональный Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева отмечает восьмидесятилетие. Концерты в Москве, выступления во многих городах страны, гастролы во Франции, Бельгии, Швейцарии, Омане, открытие выставки «Хозяин танца», посвященной создателю ГААНТ, в Центральном музее современной истории России: вот далеко неполный лист событий сезона. Еще одна календарная дата уходящего года – юбилей художественного руководителя-директора Ансамбля, народной артистки Российской Федерации Елены Щербаковой, чья личная и творческая биография неразрывно связана с историей ГААНТ.

После окончания Московского академического хореографического училища при Большом театре СССР (1969 год) Елену Щербакову пригласили в Ансамбль, где она стала одной из ярких ведущих артисток. Для нее Игорь Моисеев восстановил два своих любимых танца, давно не шедших на сцене: «Табакеряску» (1971) и «Татарочку-черноморочку» (1976). В репертуар Щербаковой вошли молдавская сюита «Жок» и русский танец «Лето», польский «Оберек», «Арагонская Хота», «Сицилийская тарантелла» и многие другие номера. Исполнительское искусство Елены Щербаковой отличалось виртуозностью, артистической выразительностью, индивидуальным прочтением знаменитых номеров, в которых она не копировала предшественниц, а находила собственные, соответствующие своей индивидуальности краски. За импровизационность ее ценил Моисеев, полагавший, что искусство создания на сцене образа танцовщиком-актером, способным безусильно владеть различными стилями и приемами народно-сценического танца и увлечь зрителя подлинностью происходящего, отличает поистине творческую личность от послушного исполнителя, художника – от ремесленника.

После окончания сценической карьеры Елены Щербаковой создатель Ансамбля пригласил ее продолжить работу в качестве педагога-репетитора в Школе-студии (1992), а затем, через два года, стать директором ГААНТ.



Игорь Моисеев и Елена Щербакова.

В трудное для страны время, когда оказались прерванными международные связи, практически на «нет» сошла гастрольная деятельность, законодательства страдали несовершенством, и элементарные житейские неурядицы испытывали все артисты труппы, Щербаковой удалось не только сохранить коллектив, но и расширить его возможности, сделать так, чтобы творческая жизнь Ансамбля ни на минуту не останавливалась.

О проблемах развития народно-сценического танца и сохранении наследия Игоря Моисеева корреспондент «Балета» спросил Елену Александровичу в дни ее юбилея.

– Елена Александровна, в свое время Игорь Александрович Моисеев стоял у истоков рождения многих ансамблей народного танца – и в СССР, и за его рубежами. Как ониживают сегодня?

– В жанре, созданном Игорем Александровичем, увы, сегодня практически никто не работает. В 1940-60-е годы наш Ансамбль, как и сейчас, служил примером, подобные ему коллективы создавались в каждой республике. Благодаря Моисееву народный танец расцветал. Потом замкнулись на исполнении исключительно своего национального фольклора. А когда Игорь Александрович ушел из жизни, в их репертуаре появилась программа «Танцы народов мира», во многом копирующая моисеевскую.

– **Есть ли у Вас какие-нибудь рецепты по возобновлению этого движения сегодня? Что нужно, на Ваш взгляд, для того, чтобы придать развитию народно-сценического танца новое импульсы?**

– Конечно, педагоги-репетиторы народно-сценического танца должны не только смотреть качественные материалы, но изучать их. Хорошо бы открыть на страницах журнала «Балет» рубрику для обсуждения накопившихся проблем. Все новое – забытое старое. Должна быть четкая основа для того, чтобы дальше развивать коллектив. Убедена, что без классического танца ни один ансамбль сегодня жить не может. Классический и народный танцы – не два разных полюса: один без другого существовать не может. Ведь все истоки идут именно от народного танца. Не зря балетные композиторы прошлого включали в свои партитуры музыку для «каблуков».

Часто сталкиваешься с педагогами, приезжающими на мастер-классы, и видишь, что они сами порой не умеют грамотно показать движение, не владеют методиками. А дети берут все от педагога: не зря и у великих балерин были свои наставники, существовала преемственность поколений. Сразу видно, с кем репетировала Марина Тимофеевна Семёнова, а с кем – Раиса Степановна Стручкова, по манере танца – в первую очередь. Педагоги должны учиться постоянно, как это делал Игорь Моисеев, всю жизнь занимавшийся самообразованием, несмотря на то, что образован смолдоу был великолепно, до последних дней его интересовало буквально всё. Конечно, политическая ситуация в мире сегодня сложная, но она не была простой и тогда, когда моисеевцы первыми выезжали за рубеж и своими выступлениями меняли отношение к нашей стране и ее культуре. Нас называли посланниками мира и доброй воли. Разве сейчас не следует предпринимать усилий, чтобы улучшить всеобщую жизнь – через искусство, через красоту, которая, как известно, только и спасает человечество.

– **Для Вас наследие Моисеева, очевидно, это не архив, а живая материя, так?**

– Чем дольше живу, тем больше обращаюсь к идеям Мастера. В Ансамбле я с 16-ти лет и убежденно держусь тех идеалов в профессии, какие исповедовал Моисеев. На его уникальной хореографии я воспитана. Когда мне говорят – ставьте новое, я прежде всего думаю о том, чтобы это новое не оказалось ниже заданной Моисеевым планки. Не позволю ее понизить. Талант – всегда уникален не только в хореографии, – любом виде деятельности. Много сегодня подражателей и имитаторов. Они всё подвергают сомнению, всё пересматривают, манипулируют зрителем и провоцируют его под флагами так называемого «нового искусства». Не заглядывая в архивы, не усваивая уроков прошлого, декларируют свое «первооткрывательство». Предла-

гаемое ими – либо имитация, либо поверхностная копия того, что уже было открыто до них, и – только.

– **Много подделок, полагаете?**

– Невообразимое количество подделок и трэша, выдаваемых за высокое искусство. Я против того, чтобы люди, используя совершенный по сути материал, меняли его и переделывали под себя: урезали, коверкали рисунок, переставляли хореографию слева направо, брали базовый музыкальный материал и внедряли в него кусками новый. Автор – первоисточник, и его наследие – всегда живая материя.

– **Но, согласитесь, время меняется, а хореография остается прежней, прописанной на своих отрезках истории.**

– У Моисеева всё современно! Сегодня танцует молодое поколение, танцует по-своему. Но традиции, на которых воспитан наш Ансамбль, – безупречны. Моя задача – их сохранить. Уничтожить наследие можно за неделю, а вот создать то, что создал мэтр, огромный пласт своей культуры танца – это невозможно. Всё вроде бы стареет, требует обновления, у Моисеева – вневременное и уникальное восприятие мира, сложившееся в палитру, какой я не видела ни у одного из хореографов нашего жанра. Сегодня в жизни очень не хватает добра и красоты, а сочинения Моисеева пропитаны ими.

Что уже открыто – то открыто: новый стиль, новый жанр – они и живут, они и неповторимы. А то, что делают имитаторы, это – сиюминутно. Сколько сегодня молодых людей оканчивают вузы, получают дипломы хореографов, а мы все ищем и ищем настоящие таланты, но находим их редко. У кого-то не хватает культуры, у кого-то образования, но главное – не хватает философии добра, формирующей широкий взгляд на жизнь.

– **Значит ли это, что у Моисеева как хореографа нет продолжателей?**

– После ухода из жизни Игоря Александровича мы, конечно, пополняем репертуар, но – медленно. Продолжателем Моисеева, а не эпигоном, быть трудно. Его талант поистине велик.

– **Сегодняшнее поколение моисеевцев это понимает?**

– Понимает, хотя оно – другое. Абсолютно убеждена, что профессия артиста требует стопроцентного подчинения тому, кому ты себя доверил – педагогу-репетитору, балетмейстеру. Современные артисты более уверены в себе, чем мы. Если их восторженно принимает публика, это еще не критерий профессионализма. Прекрасно, что и сегодня в Ансамбле есть исполнители, смотреть на которых зритель приходит специально, но по-настоящему творческий человек не может довольствоваться только восторгами публики. Очень много в нашем деле нюансов, без их освоения нельзя двигаться вперед. К сожалению, не все из молодых задумываются над этим. Профессионал не может быть в ладах с собой, если не будет стремиться к совершенству, что – сложно. Не помню, чтобы нас хвалили Моисеев. Когда был доволен, все равно советовал, как сделать лучше. Настаивал на том, чего добиться казалось невозможно. Но ведь добивались! Его знаменитая фраза «Ну, сейчас, как у взрослых» воспринималась нами как высшая оценка. Я тоже редко хвалю артистов, хотя говорят, что надо. Без уникальной моисеевской дисциплины и самодисциплины ничего не получится. Нынешнее поколение блестяще танцует технически, обладает почти идеальной формой, выучено грамотно. Но порой, артисты считают, что добились такого опыта, с каким позволительно репетировать в полноги. В итоге подлинника не получается. И тогда я виною себя...

– **Елена Александровна, Вы, похоже, совсем не можете без самокритики. Даже в юбилейные дни.**

– Да. Я – перфекционист. Тяге к совершенству меня научил Моисеев.

*Беседовал Александр НЕТОВ
Фото предоставлены Ансамблем
народного танца имени И.Моисеева.*



Елена Щербакова в молдавском танце «Табакерьяска».

«Ромео и Джульетта». Кольцевая...

Как ни декларируется практиками театра необходимость двигаться вперед в духовном пространстве художественных сочинений, – пуститься в плавание в водах, где еще никто не плавал, – в основном они остаются в четко очерченном круге произведений.

То же произошло сейчас с партитурой Прокофьева. Вероятно, свою роль сыграло 125-летие со дня рождения композитора. Юбилейная дата вызвала к жизни пересказ пронзительной истории веронских любовников Михайловским, Екатеринбургским и Казанским театрами. Упустив брэндовую постановку Леонида Лавровского, избавившись от провокационного спектакля Деклана Доннелана-Раду Поклитару и обладая оригинальной версией Юрия Григоровича, Большой театр обратился к сочинению Алексея Ратманского, опробированному в Торонто в 2011 году. Возможно, руководствовались сугубо производственными задачами – герои Григоровича могут продолжить бытование на исторических подмостках, созданием Ратманского отведена Новая сцена. По слухам, балетмейстер предпочел бы для воплощения иную тему, но в итоге и на предложение главного театра страны согласился.



Екатерина Крысанова – Джульетта и Владислав Лантратов – Ромео.
Фото Елены ФETИСОВОЙ

Не станем подробно останавливаться на вопросе: «Что такое новое и как оно рождается?» Если говорить о произведении классическом, каким давно утвердились и пьеса Шекспира, и партитура Прокофьева, качественным показателем новизны в постановке могут служить не столько идейный заряд, сколько хореографическая лексика. К достоинству деликатного Рат-



Анастасия Сташкевич – Джульетта
и Вячеслав Лопатин – Ромео.
Фото Елены ФETИСОВОЙ

манского отнесем то, что он не погнался за псевдоновациями и эпатажем. Не стал, к примеру, «вскрывать» тайные связи Леди Капулетти с Тибальдом, или Ромео с Меркуцио, а создал плотно вполне профессиональное, добротное, концептуально соответствующее первоисточнику. В основу своего детища он, как и следовало, положил трагедию обреченности юной любви в мире, где традиции глухого средневековья, хоть и отживают, но еще убийственны. Так что Джульетта и Ромео с их бунтом, абсолютно естественно, стали гуманистическими символами нарождающегося Возрождения на драматическом стыке времен.

Ратманский добросовестно и педантично следует не только за шекспировской фабулой, но и самим текстом, о чем красноречиво свидетельствует отсутствие синьоры Монтеки на последних аккордах спектакля. Композиционно своей чередой сменяют друг друга столкновения между слугами Капулетти и Монтеки, появление глав враждующих семейств, выход Герцога Вероны... Допущена лишь воольность пробуждения Джульетты в миг, когда душа Ромео еще не отлетела. Эта усиливающая трагическое звучание сцена, впрочем, вовсе не ноу-хау Ратманского. Такой же прием использован в операх Беллини «I Capuleti e i Montecchi», Гуно – «Roméo et Juliette» и в одноименном спектакле Григоровича...

Пропел Ратманский, естественно, и гимн любви. Ряд картин посвящен любовной линии. Это сцена знакомства Ромео и Джульетты, их первое свидание, венчание и вынужденное расставание после чувственной ночи. Финал вновь возвращает к привычной мизансцене: примирение семейств перед телами детей ставит моральную точку трагедии.

Примечателен в творчестве мастера камерных форм Ратманского, ранее явно отстранявшегося от эстетики сюжетных балетных конструкций, крен в их сторону. К пантомиме балетмейстеру пришлось обратиться в «Пламени Парижа» и в «Корсаре». А новую волну ин-

личает скорее интеллектуальный подход – главенство творческой мысли. В нем живет и творит не столько одухотворяющий пламенный поэт, сколько культурный архитектор-интроверт, «конструирующий» свои корректные произведения. В результате, некоторая эмоциональная сдержанность становится на каком-то этапе действия виновницей утраты внимания зала. Его вновь концентрируют собственные режиссерские решения, вроде видения – наглядного предсказания монахом судьбы Джульетты.

Музыка Прокофьева... Ратманский признает, что она «больше, чем любая хореография», и, конечно, партитура ставит перед каждым дерзнувшим ее воплотить танцем высокие преграды. Народившийся спектакль не исключение. В целом, в том числе и по оформлению Ричарда Хадсона, балет не обьял пышности нотного материала, яркости итальянского колорита или впечатляющего ландшафта эпохи. Верона предстала скорее провинциальным городишком с местными страстями и страстишками. А сцена мантуанского отчаяния Ромео и вовсе купирована. Хотя иностранный художник-постановщик утверждал, что для Большого театра отредактировал собственные эскизы, все-таки очевидно, условия кандакской постановки в той или иной степени обусловили ограниченные параметры переноса ее в Москву. В частности, заговорив о сценографе, отметим лапидарность, даже аскетичность декораций. Кстати, в этом понимании «современной театральности» балетмейстер и декоратор, похоже, эстетически совпали. На заднем плане высится кирпичных тонов замок

Антон Савичев – Меркуцио.

Фото Елены ФETИСОВОЙ



тереса к классике большого стиля засвидетельствовали «Лебединое озеро» театра Ла Скала, равно как зарубежные «Пахита» и «Дон Кихот»...

Ратманский – эрудит. И не зря обращается «к корням». Разве пластически его Джульетта-девочка ничего не напоминает? Балетмейстер хорошо знает версии Лавровского, Крэнко, Макмиллана, Нуреева и спектакли Григоровича (не только «Ромео и Джульетту»). Он умеет использовать открытия предшественников. Так, в сборе гостей Капулетти явственно рефлексировать режиссерские конфигурации и векторы Григоровича. Только в аналогичной сцене «Щелкунчика» каждой паре присуща своя хорошо читаемая «характерность», и, возможно, «история». У Ратманского они растушеваны. Другой пример – абрисом намеченные отношения безымянных влюбленных у стен замка, чью обособленность забывают танцы на переднем плане. Вообще вкраплений подобных деталей в спектакле Ратманского немало. Казалось бы, им предназначено сделать людскую мозаику полифоничной. Но в отличие от розы, выпадающей из рук Джульетты, эти мини-сюжеты приходится тщательно «выискивать». Многие, увы, вообще не попадают в зону зрительского взора и вряд ли складываются в цельную гармоничную фреску. Думается, все оттого, что творческий метод балетмейстера от-

Кастельвеккио с характерными бойницами «ласточины хвосты». Жесткие кулисы в виде бастионов крепостных стен. Жилище Джульетты без нарочитого балкона, а спальня девушки отмечена кроватью с пологом и занавесом на всю сцену. В келье Лоренцо или под сводами церкви нет и намека на религию. Декорации сменяются на глазах публики, легко превращаясь хоть в городскую площадь, хоть в витражную трапезную богатого палатца, хоть в мрачный склеп.

Ратманский славится своей музыкальностью. Однако вряд ли это подтвердили «трепетные заноски» Ромео, поставленные на музыку протяженного дыхания. Правда, педагоги говорят, что у автора комбинация казалась естественной, но никто не слышит и не раскладывает музыку так, как он. Нечто подобное происходило и в Мариинском театре, где приводившую всех в восхищение пластику Ратманского невозможно было повторить. Упомянув педагогов, благодарно назовем и имена тех, кто внес свою значительную лепту в превращение рожденных в голове балетмейстера эфемерно-мечтательных форм танца в сценические. Это Светлана Адырхаева, Анна Леонова, Татьяна Красина, Юрий Васюченко, Александр Петухов, Геннадий Янин, а также дебютирующий в роли репетитора Андрей Болотин.

Приверженец стремительных темпов в духе Баланчина, Ратманский активно вводит в хореографию бег, быстрые шаги-проходки, насыщает хореографический текст избыточными сложностями, движениями чуть ли не на каждую восьмую такта.

Порой это производит впечатление заполнения сценического времени и происходит в ущерб пластическим характеристикам персонажей. Вместе с художником по костюмам, следовавшим исторической моде, допущен еще один просчет: артисты выполняют double tours в развивающихся плащах, что сбивает их вертикальные оси. С другой стороны, дуэты героев поставлены интересно и смотрятся легко при всей их физической трудности – как, например, бесконечное прокофьевское *andante* «У балкона». А *propos*, стоит похвально отозваться об оркестре, возглавляемом Павлом Клиничевым.

Но, бесспорно, главная ценность спектакля – артисты. Из виденных составов исполнителей титульных образов трудно кого-либо выделить. Замечательная слаженностью, стилистической органикой дуэт Анастасии Сташкевич и Вячеслава Лопатина, чей танец льется и сверкает подобно бурному потоку. Она поначалу жизнерадостна, почти по-детски трогательна и беззащитна, но затем непоколебима как гранитная скала, он – легок, мобилен, экспрессивен. Екатерина Крысанова педалирует волю и героинку в характере Джульетты. Объективно образ юной веронки претерпевает более извилистое развитие, нежели образ ее возлюбленного. Повинуясь велению сердца, четырнадцатилетняя Джульетта восстает против воли родителей. Она непримирима в отношениях с навязываемым женихом и, несмотря на естественные страхи и сомнения, решается на опасный эксперимент с зельем патера Лоренцо. Обе артистки это хорошо прочувствовали и убедительно воплотили. Они не знают никаких технических преград и потому могут полностью «раствориться в психологии» своих героинь. Рослому Артемию Белякову значительно сложнее справиться с «узорчатостью» темповой хореографии. Но вдумчивый и актерски одаренный танцовщик, он находит нужные краски для

портрета своего Ромео, чья мужская сущность безоглядно ведет к достижению цели. Любопытным оказался выбор артистов на роль Меркуцио. С технической стороны партии и Артур Мкртчян, и Антон Савичев в целом справляются. Герой Мкртчяна – самовлюбленный красавец, ставший жертвой собственной самонадеянности. Меркуцио Савичева – не привычный лучезарный шутник, а сумрачный и саркастичный забияка. Благодарными манерами и внешней привлекательностью Парис Ивана Алексеева мог бы стать соперником Ромео, но ведь сердцу не прикажешь... По-иному трактует образ Париса Егор Хромушин. Белый костюм, визуально раздувший артиста, в сочетании с прямым черным париком до плеч, неизменно исказившим приятные черты лица артиста, превратил в существо отталкивающее. Изысканные, но бесстрастные ухаживания этого постылого соискателя руки еще больше заставили Джульетту Крысановой брезгливо от него отпрянуть. А разве можно не упомянуть Анастасию Винокур в небольшой, но столь рельефно сыгранной роли Кормилицы Джульетты? Или Александра Водопетова, которому не изменило чувство меры в изображении отрицательного героя. Никита Еликар, сыгравший страшного в своем неукротимом гневном Синьора Капулетти, истощающе показал, с чем в действительности столкнулась хрупкая дочь. Бездушный тиран, одинаково третьющий и супругу, и служанку, он способен залепить щеки ослушницы, бросить оземь. Такой и зашибить может в припадке бешенства. Вот какая грозная сила потребовала от девушки страшных обращений к яду и кинжалу. Как всегда предельно выразителен в каждом жесте Алексей Лопаревич (Герцог Вероны). ...С такой труппой не пропадешь.

Александр МАКСОВ



Екатерина Крысанова – Джульетта
и Егор Хромушин – Парис.
Фото Дамира ЮСУПОВА
(Большой театр России)

ЕЖЕГОДНЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕТСКИЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

**„GRAND DANCE ACADEMY” возраст 8 – 18 лет
с 1 по 14 августа 2018 и**

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

приглашают Вас на

◆ **МАСТЕР-КЛАССЫ – 7 дней, с 2 по 8 августа 2018** ◆

на берегу Черного моря в комплексе „Камчия“, Болгария,

которые проводятся преподавателями лучшей балетной школы в мире
- Московской Государственной Академии хореографии

(The Bolshoi Ballet Academy)

и звездами мирового балета:

Владимир Малахов – Балетмейстер – Германия

Елена Андриенко – Прима-балерина Большого театра – Россия

Морис Кози – Премьер балета „Форсайт“ и хореограф – Нидерланды

Вадим Писарев – Балетмейстер – Украина

◆ **КОНКУРСНАЯ ПРОГРАММА ФЕСТИВАЛЯ** ◆

с 9 по 12 августа 2018

классический, народно-характерный и современный танец

**В РАМКАХ КОНКУРСА „GRAND DANCE ACADEMY”
ПРИСУЖДАЮТСЯ GRAND PRIX И СПЕЦИАЛЬНЫЕ НАГРАДЫ**

Всем участникам вручаются сертификаты, дипломы и подарки.

Участникам предоставляется возможность подготовиться к новому учебному году, выступить в конкурсной программе фестиваля и отдохнуть в уникальном комплексе „Камчия“ на берегу Черного моря.

◆ **ПРЕДСЕДАТЕЛЬ МЕЖДУНАРОДНОГО ЖЮРИ И** ◆
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ФЕСТИВАЛЯ:
РЕКТОР МГАХ - ПРОФ. МАРИНА ЛЕОНОВА

Организатор: музыкально-продюсерская компания „ЖОКЕР МЕДИА“

Контакты и заявка на участие: www.granddanceacademy.com

Телефоны: +359 2 9654107; +359 888 891 903

Плеснули удачей Белого Солнца...

(из священного шина белого шамана)

Картина «Река Лена».
Фото Панкратия ПЕТРОВА



На главной сцене Якутии состоялась ошеломительная премьера долгожданного вокально-хореографического этномюзикла «Дети Белого Солнца» Национального театра танца Республики Саха (Якутия) имени С.А. Зверева-Кыыл Уола на музыку Рашида Калимуллина в постановке режиссера и балетмейстера Георгия Ковтуна.

Оригинальная версия хореографического спектакля посвящена истокам народа саха, его тюркским корням, прародине саха. Создателями спектакля являются международный коллектив мастеров искусства: композитор Рашид Калимуллин (Москва), автор либретто, режиссер и хореограф Георгий Ковтун (Санкт-Петербург), художник Олег Молчанов (Санкт-Петербург), хормейстер Светлана Смирнова (Одесса), аранжировщик музыки Ян Сырбу (Одесса), они преподнесли бесценный дар народу саха в виде замечательной хореографической интерпретации темы северных тюрков.

Осуществление постановки грандиозного спектакля состоялось по инициативе руководства театра: директора Александра Алексева, художественного руководителя Светланы Бессоновой, музыкального руководителя оркестра Николая Петрова, при участии всего артистического персонала: артистов балета, оркестра, ансамбля «КЫЛ САХА» при оркестре и вокально-фольклорной группы «Айар Кут».

Жизнь якутов среди тюркских народов до сего времени остается мало изученной и неизвестной. В науке существуют несколько теорий происхождения народа саха. Одной из самых известных, имеющей солидную научную доказательную базу и крепкое научное обоснование остается теория южного происхождения якутов. Эта теория находит убедительное подтверждение в языке, религиозных и мировоззренческих представлениях, археологических материалах, якутском эпосе олонхо, фольклоре, обрядах, обычаях, преданиях, декоративно-прикладном искусстве, традиционной культуре в целом. Сегодня впервые в истории якутского театрального искусства сценическая интерпретация тюркских истоков предстала взору зрителя в форме вокально-хореографического этномюзикла «Дети Белого Солнца».

«Дети Белого Солнца» – знаковый спектакль для народа саха не только потому, что он создан видными деятелями искусства и талантливым молодым коллективом театра танца, но и пото-

му, что идея и сюжет произведения отражают самый трагический период в истории народа саха – его прибытие на Среднюю Лену. Поэтическим языком музыки, танца, пения спектакль поднимает завесу драматических событий переселения народа. Кто мы? Откуда мы? Каковы наши глубинные корни? Какие ценности несли через века? Эти и другие вопросы задавал, задает и будет задавать себе каждый якут. Это вечные вопросы глубоко волнуют северных потомков древних тюрков. В этом состоит пафос, квинтэссенция и актуальность художественного произведения, названного в честь северных тюрков «Дети Белого Солнца». Хореографическая драма языком выразительных средств разных жанров искусства раскрывает идеи, образы, символы, знаки тех далеких времен, когда якуты в буквальном смысле «варились в тюркском котле».

Авторы спектакля представили зрителям интересную авторскую версию глобальной темы – драму переселения якутов на Север. Спектакль получился содержательным, зрелищным, ярким, эпическим, раскрывающим множество граней раннего периода, событий, происходящих во времена древних тюрков, во времена переселения на Южный Алтай, а затем спуска вниз по реке Лене. Этим объясняется выбор сюжетной линии, выстраивание режиссуры и драматургии спектакля, включение в канву спектакля тюркоизированной пластики танцев, тюркских мотивов и в музыку, и в выразительных средствах танца, не привычных для якутов сочетаниях образов, пластики, костюмов. Также необычное звучание получило использование в спектакле давно забытых образов, таких как образ волка. Ранний период жизни саха до сих пор не получил развернутую сценическую интерпретацию в современных сценических произведениях. Большинство поставленных спектаклей отражает период с XVII по XX век. Так что «Дети Белого Солнца» – первый крупномасштабный спектакль, воссоздающий, реконструирующий, возрождающий события раннего периода жизни народа саха. Символично то, что он поставлен в этом году и посвящен 385-летию вхождения Якутии в состав Российского государства и 25-летию

основания Национального театра танца имени знатока и носителя, уникального таланта, самородка якутской традиционной культуры С.А. Зверева-Кыыл Уола.

Спектакль – результат вдумчивой и кропотливой творческой работы его создателей и всего коллектива театра танца во главе с режиссером и хореографом Георгием Ковтуном. Это авторский взгляд, авторское видение художника, его переосмысление судьбы и вектора развития народа саха. Вдохновителем и инициатором столь масштабного произведения является Георгий Ковтун, собравший вокруг себя творческую команду профессионалов высокого класса, единомышленников и мастеров своего дела. Этномузикл, объединивший хореографию, хор, национальную музыку, пантомимические действия в одно целое, максимально акцентирует и подчеркивает главную идею спектакля – борьбу за жизнь, сохранение рода, веру в будущее. Весь арсенал режиссерских приемов и технических возможностей театра оперы и балета, исполнительское мастерство артистов балета и оркестра были направлены на то, чтобы зритель через призму образов, характеров увидел и понял непоколебимую волю к жизни народа саха, его стремление сохранить свой народ, торжество добра над злом, устремление в будущее. И все это связано с животворной силой Белого Солнца, чьими детьми считают себя якуты. Спектакль соединил две нити, с одной стороны, духовные силы древних тюрков, а с другой, дух современности и устремления народа в будущее. Сценография Олега Молчанова глубоко отражает драматичность сюжета, эпичность содержания, оттеняет глубину образов, передает национальный характер произведения, создает особую атмосферу спектакля. Это уже третий спектакль художника Олега Ивановича на якутской сцене. Музыка Рашида Калимуллина стала стержнем всего вокально-хореографического действия. Музыка композитора завораживает зрителя с самого начала спектакля. Композитор удачно использовал якутские мелодии и на их основе создал свои темы, глубоко раскрывающие идею спектакля. Получилась дивная национальная музыка, с ярко выраженными тюркскими

Саскылына Аржакова – Мать Волчица,
Виолетта Наговицына – Айыы Куо,
Василий Эверстов – Тимир Уол.

Фото Александра НАЗАРОВА



мотивами, сочетающаяся с якутской музыкой с его архаичными элементами и аутентичным пением, уводящая зрителей в загадочный мир северной ветви древних тюрков. Необходимо отметить, что в музыке и в хореографии произошло взаимовлияние национальных традиций, взаимообогащение идеями, выразительными средствами. Благодаря тесному содружеству композитора и режиссера-хореографа достигнуто абсолютное слияние музыки и хореографического текста. Музыка и хореография составляют единое ядро, на котором вращены глубина художественного обобщения и осмысления идеи спектакля. Музыка танцевальная, выразительная, экспрессивная, образная.

Художественное произведение не может дать ответы на все вопросы. Но он может пробудить сознание, отразить волнующие вопросы в образной художественной форме. Спектакль красной нитью пронизывает тема любви. Любовь главных героев созвучна с любовью к своему роду, детям, Матери, Матери-Природе передаются через удивительно выразительные танцевальные монологи и массовые танцы. Другим лейтмотивом спектакля является образ божеств Айыы – покровителей рода, спасающих его от хаоса, разрухи, бед и несчастий. Божества Верхнего мира определяют судьбы тюрков, являются устройствами их жизни, защитниками рода Матери-Волчицы. Образы

Виолетта Наговицына – Айыы Куо
и Василий Эверстов – Тимир Уол.

Фото Александра НАЗАРОВА



божеств, созданные великолепным ансамблем артистов оркестра, исключительно органичны, гармоничны, созвучны с аутентичной музыкой и пением потрясающего ансамбля «Кыл САХа». Величественное зрелище раскрывается перед зрителями, когда один из Божеств (Руслан Гыбышев), сидящий на возвышении, извлекает чарующие звуки на своем авторском национальном инструменте ох-саа, напоминающие архаичные звуки древних тюрков. Это находка режиссера, который задействовал артистов оркестра в спектакле. Артисты оркестра на высоком уровне выполнили не только свою задачу, но и органично влились в актерский состав, создавая величественные образы якутских божеств. Оркестранты сумели воссоздать древние черты национальной музыки, записали музыку спектакля, запели хором, стали артистами кордебалета, удивительным образом раскрывая грани своего таланта. Коллектив театра танца восхитил зрителей своим исполнительским мастерством, целостностью, единомыслием.

Тюркский род происходит от Матери-Волчицы и Человека. Волк – первопредок, родоначальник тюрков, покровитель рода. Во времена кровопролитных войн волк служил прообразом победы, победоносного духа. В спектакле в противостоянии тюрков со злыми силами волчий вой героев предрекал победу и мобилизовал победный дух. В спектакле осуществлена оригинальная хореографическая трактовка архаичных мотивов внечеловеческой модели – волка. Образ хранительницы рода Матери-Волчицы в исполнении Саскылыны Аржаковой отличается эмоциональной наполненностью и выразительностью. Продолжение рода – мальчик Тимир Уол. Рождение любви Тимир Уола с красавицей, дочерью Удаганки Айыы Куо убедительно и пронзительно отражен в танце солистов. В лиричном танце раскрывается чистая, пронзительная история любви юноши и девушки. Прекрасен дуэт девушки Айыы Куо в исполнении Виолетты Ноговициной и юноши Тимир Уола Василия Эверстова. Их дуэт – символ светлого начала, любви и преданности. Солисты создали одухотворенные, поэтичные образы влюбленных, изобилующие богатством нюансов, продемонстрировали виртуозную технику со сложными танцевальными элементами, технически сверхсложными поддержками. Виолетта Ноговицина создала образ лиричной, нежной девушки – Айыы Куо. Она сумела раскрыть всю глубину любви и сильный характер своей героини. Легкая, воздушная девушка не отступает перед трудностями и сумела сохранить свою любовь. Храбрый и мужественный Тимир Уол защищает свой род и свою любимую. Его волевой, стремительный и экспрессивный танец отражает силу его духа, стойкость перед испытаниями, непоколебимость, непокорность и веру в победу над злыми силами. Сергей Алексеев создал убедительный трагический образ вождя рода Таастимира. Сложный и противоречивый образ Старика Торсына создал Владислав Попов. Благороден и величественен образ Благословителя – Алгысчты в исполнении Дмитрия Артемьева. Весь состав кордебалета на одном дыхании, красноречиво и выразительно создал образ обитателей Верхнего, Среднего, Нижнего миров. Мирную жизнь разрушает черный шаман Хара Хаан в исполнении Юрия Федорова. Он великолепно передал коварство и мстительность своего героя, противостояние со своим сыном Хара Суор в исполнении Максима Степанова. Партия Хара Суор построена на агрессивных движениях, раскрывающих его жестокость, деспотизм и стремление к власти. Род Хара Хаана сеет хаос, несчастье и беды роду тюрков. Злость, коварство, хитрость Хара Хаана и Хара Суора передаются агрессивной, угловатой, утрированной пластикой. Образ Хара Хаана говорит о могущественности злого начала.

Удивительный образ Бога Солнца создан Анной Поповой. Трактовка образа Бога в спектакле необычна. Впервые в сценической трактовке Бог Солнца максимально приближен к людям для того, чтобы оказать им свое покровительство. Во всех ситу-

ациях, перипетиях, несчастьях и радостях Бог Солнца находится рядом с людьми.

Несмотря на то, что спектакль раскрывает древние истоки, но в нем были задействованы все знаковые, ключевые традиционные образы саха. Это Божества Верхнего мира, Удаганка, Черный Шаман Хара Хаан, Благословитель, лошадь...

Другая линия, являющаяся лейтмотивом спектакля – это божества айыы – покровители рода, спасающие его от хаоса, разрухи, бед и несчастий. Верховные божества определяют судьбы тюрков, являются устроителями их жизни, защитниками рода Матери-Волчицы. Образы божеств, созданные великолепным ансамблем артистов оркестра исключительно органичны, гармоничны, созвучны с аутентичной музыкой и пением ансамбля «Кыл САХа».

Якутский круговой танец осуохай стал одним из основных лейтмотивов спектакля, отражающим круговорот жизни, вечный круг жизненного цикла. Осуохай прообраз Белого Солнца солнцепоклонников – саха. Круг – символ солнца и продвижение по ходу солнца означает продолжение жизни и процветание народа. Мощный запев танца сродни укреплению духа рода, племени, народа. Пока вращается по ходу солнца осуохай, будет жить народ его создавший. Идея продолжающейся жизни в спектакле передана экспрессией и динамикой кругового танца осуохай. Осуохай танец – знак и символ жизни. Яркие, самобытные танцы разных народов олицетворяют радость победы над злыми силами, ликование по поводу продолжения рода. Особо хочется отметить глубину выразительности картины скорби по поводу гибели вождя рода Таастимира. Обряд погребения вождя рода, плач народа, утратившего своего вождя, защитника отражает глубину горя, невосполнимости утраты. В этой картине пронзительно звучит плач народа в исполнении хора. Песенное сопровождение обработано замечательным хормейстером Светланой Смирновой. Плач полностью передает всю глубину и трагизм рода. Светлане Смирновой удалось выявить и развить вокальные способности артистов оркестра, высветив и подчеркнув национальные особенности пения. Песни, тойук, дыэртэти, ырыа, горловое пение, исполненные артистами оркестра на протяжении всего спектакля в сопровождении национальных инструментов, создали особую атмосферу спектакля. Вокальное звучание на основе традиционного народного мелоса передают национальное своеобразие и удачно оттеняют образы спектакля.

Потрясающая энергетика танцев, виртуозная техника исполнения, сочетание традиционных движений и элементов современной хореографии ни в коем случае не умаляют значение фольклорных танцев, а наоборот высвечивают аутентичность и ритуальность якутской хореографии. Эти танцы придают драматичность, экспрессию образам и всему спектаклю. Потрясающий ритм и темп танцев приблизил произведение к ритму сегодняшнего дня. Высокая планка требований к профессиональной деятельности, поставленная Георгием Ковтуном перед артистами, открыла второе дыхание творческому коллективу. Кардинально изменился подход артистов к творческому процессу, выявились новые грани таланта, открылась перспектива профессионального роста артистов. Коллектив Национального театра танца прошел суровую, но профессиональную школу настоящего мастера своего дела, поверили в свои силы, в свой творческий потенциал. Концентрация всех творческих сил театра, мощный сплав творческих устремлений позволили создать действительно неординарный, необычный спектакль, воссоединивший мощь традиционного и силы, возможности современного искусства. Рашид Калимуллин и Георгий Ковтун внесли свежую струю не только в якутскую хореографию, но и продемонстрировали новое мышление в создании новых современных форм в сценическом искусстве.

Ангелина ЛУКИНА

В Сыктывкаре танцуют «Баядерку»



Картина «Тени».

Фото Ивана ФЕДОСЕЕВА

На карте России много балетных городов, много театров, где кипит жизнь, где яркие спектакли, режиссерские удачи и талантливые артисты привлекают внимание ценителей искусства, создавая достойную конкуренцию столичным труппам.

До недавнего времени не многие замечали маленький северный город, где ровно 60 лет назад, в 1958 году, началась очень необычная театральная история.

В 40-е годы прошлого века сюда отправляли в ссылку. Лагерь Республики Коми – страшное испытание для артистов, блиставших на сценах Большого и Мариинского театров. Оперные и балетные артисты теперь выступали для шахтеров, проживая в полную силу спектакль, чтобы потом вернуться в свои бараки. Что это было – сила воли, любовь к своему делу или аристократизм духа, который позволил музыкантам, дирижерам, композиторам и актерам сохранить себя и свое искусство и не утратить веру в людей после десяти лет строгого режима?

Бывшие репрессированные не имели права покидать Республику Коми и оставались жить в столице – городе Сыктывкаре, где ими не только был создан музыкальный театр, но и постепенно сформирована уникальная культурная среда, интеллигентный дух города. Еще бы – у истоков Сыктывкарского музыкального театра стояли Борис Дейнека (бас, исполнитель знаменитой песни «Широка страна моя родная»), Валентина Ищенко (оперная певица, первая репрессированная артистка, получившая государственное звание), Владимирский (бывший дирижер Большого театра, который, будучи заключенным ухтинского лагеря, создал первый в Республике симфонический оркестр), Николай Клаус (дирижер и композитор, ослепший в ссылке, но продолжавший писать музыку до конца жизни). Эти люди посадили саженцы профессионального искусства, которые прижились в этой, казалось бы, холодной земле. В 2017 году вышла книга «О тех, кого помню и люблю» (автор Г. Ширяева). Книга легла в основу лекториев «театрально-



Наталья Супрун – Никия
и Роман Миронов – Солор.
Фото Дмитрия НАПАЛКОВА

го салона», знакомящих публику с удивительными судьбами репрессированных артистов. Сегодня в городе с населением в 250 тысяч человек есть драматический театр, национальный театр, филармония и театр оперы и балета, который празднует свой юбилейный 60-й сезон. Театр всегда держал высокую планку. В его репертуаре шла «большая» классика: «Евгений Онегин», «Русалка», «Фауст», «Мадам Баттерфляй», «Травиата», «Лебединое озеро», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Дон Кихот», «Шопениана» и много других, национальный балет на музыку Я. Перепелицы «Яг Морт». Создавая профессиональную балетную труппу, ученица Ростислава Захарова Людмила Бордзиловская приглашала педагогов Академии Вагановой, отправляла артистов учиться в Пермь и Петербург.

В 90-е, как и многие провинциальные труппы, театр переживал сложные времена. После эпохи расцвета, когда в репертуаре шли большие спектакли и работала сильная труппа, всё внезапно рухнуло, и у северного театра, как у спящей красавицы, начался долгий летаргический сон. Годы шли, артисты разъезжались по стране в поисках денег и творчества, спектакли сначала шли раз в неделю, потом раз в месяц, потом раз в два... Приезжали и уезжали хореографы, на ходу пытаясь стянуть с труппы оценок и, но редкие премьеры лишь усугубляли последующее затишье.

Но даже на Севере зима не властвует вечно, и ветер стал меняться. Постепенно труппа стала пополняться, выезжать на гастроли по стране и за рубеж. Так сложилось, что в преддверии юбилейного сезона в театре стали появляться новые люди, и с ними новые идеи, новые постановки и желание делать дело – вопреки извечному финансовому вопросу и катастрофической нехватке кадров, вопреки многим и многим сложностям, с которыми сталкиваются региональные труппы, но во имя искусства и в дань уважения великим людям, вложившим в этот театр всю свою жизнь и талант. Одна за другой шли успешные премьеры спектаклей «Тоска», «Дон Кихот», «Мадам Баттерфляй», «Баядерка», «Бунт», основательное возобновление «Спящей красавицы» и «Царской невесты», цикл концертов симфонической музыки – и это убедительно говорит о профессиональном росте труппы.

Однако когда в юбилейный сезон театр заявил премьеру «Баядерки», многие усомнились в успехе. Не секрет, что этот балет – лакмусовая бумажка уровня труппы и каждого отдельного артиста, показатель столь многих профессиональных и художественных качеств, что браться за ее постановку – очень смелое дело. «Баядерка» требует эпитетов «много» и «большой»: много работы, много

людей, большие сложности и затраты... но также – большой успех и много отдачи, конечно, если постановка удалась.

Премьера состоялась 17 ноября. Положительным фундаментом для восприятия спектакля стало серьезное, бережное отношение главного балетмейстера театра, хореографа-постановщика Н. Терентьевой к классическому наследию Петипа, к сохранению хореографических текстов, проработке нюансов исполнения, к музыкальной паритуре (замечательная работа оркестра под управлением А. Максудова) и художественному оформлению балета, над которым работали великолепные художники Ю. Самодуров (сценография) и Н. Кравченко (костюмы). Практически сразу было видно, что эта «Баядерка» является плодом труда профессионалов, серьезно относящихся к своему делу, понимающих и любящих театр, вдумчиво работающими с материалом.

Такая классическая постановка – как глоток свежего воздуха артистам, уставшим от полумер одноразовых современных постановок, соскучившимся по настоящей, трудной работе, по вызову самому себе, по возможности расти и раскрываться в творчестве. Невозможно было не увидеть всеобщий подъем, энтузиазм труппы, соприкоснувшейся с бесценным наследием гениального марсельца, желания быть достойным этого балета. Результатом стали талантливо исполненные партии Никии, Солора, Великого брамина, Гамзатти, Магадавеи (Н. Супрун, Р. Бикмухаметов, Р. Миронов, В. Немчинов, Т. Бикмухаметов, В. Ли). Женский кордебалет хорошо показал себя в джампе, танце с популягами и Гран па, а сценой «Царства теней» театр по праву может гордиться: 24 хорошо подобранные балерины согласно замирали в арабеске и «вдыхали» руками (поклон реперитора) – и хореографический шедевр Петипа вновь обретал жизнь на сцене, ставшей достойной его творения.

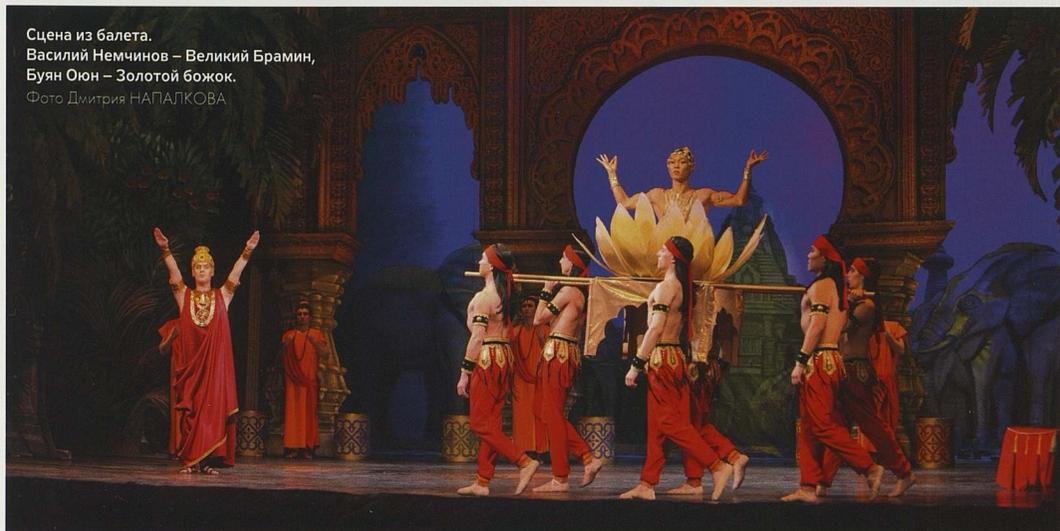
Восторженный прием, оказанный спектаклю как публикой, так и прессой, показал, что люди хотят видеть достойные спектакли и профессиональную работу артистов. Хотя спектакль и обозначил некоторые проблемы сыктывкарской труппы, но скорее не как приговор, а как направление движения и программу развития театра. И коллектив театра во главе с директором Д. Степановым готов продолжать свою работу.

Ведь главное сделано – этим трудным, большим и успешным спектаклем Сыктывкарский театр оперы и балета доказал всем и прежде всего себе: чтобы выйти из тени, нужно сделать смелый шаг. Надеемся, что театр на этом не остановится.

Катя РОМАН

Сцена из балета.
Василий Немчинов – Великий Брамин,
Буян Оюн – Золотой божок.

Фото Дмитрия НАПАЛКОВА



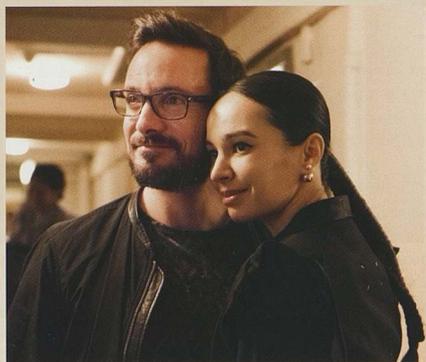
На Контексте Дианы Вишнёвой поиграли с «чертовой клоунадой»

Международный фестиваль современной хореографии Context не зря носит имя Дианы Вишнёвой. Звезда классического танца мало того что организовала его пять лет назад (так что фест в этом году отмечал своеобразный юбилей), она всегда интересовалась танцем современным, перетанцевала балеты чуть ли не всех значимых хореографов современности и потому, превратив фестиваль едва ли не в один из самых влиятельных из многочисленных форумов современного танца у нас в стране, обдуманно относится и к составлению его программы.

Помимо спектаклей Context это еще и кинопоказы (самым интересным из фильмов фестиваля оказался фильм американских режиссеров-документалистов Дэвида Барба и Джеймса Пеллерито «Марсело Гомес: анатомия танцовщика»). Творческие встречи (на этот раз с хореографом-резидентом Американского Балетного Театра (АВТ) Алексеем Ратманским), мастер-классы (помимо других уникальный мастер-класс Самуэля Вюрстена по технике Мерса Каннынгама), лекции (ведущего критика Le Monde Розиты Буассо по истории современного французского танца). И конечно, Context Lab – своеобразная мастерская молодых хореографов, потому что и задумывался фестиваль Дианы Вишнёвой в том числе и для появления в пространстве современного танца новых имен.

На этот раз урожай таких имен не слишком впечатляет, из 150 работ было отобрано пять, и ни одного интересного. Хотя, казалось бы, из такого количества можно было найти и кое-что стоящее. Ответственность за это целиком лежит на кураторе проекта Анастасии Яценко, ухитрившейся из этого многообразия ничего не выловить. А то, что такие имена были, знаю. Посылали свои работы на конкурс и некоторые участники недавно прошедшего в Большом театре Московского международного конкурса хореографов, но они, видимо, по мнению куратора, не слишком вписываются в формат. Из пяти участников вечера, по мнению жюри, лучшей была признана Ольга Лабовкина из Минска с безликой постановкой «Воздух». В качестве поощрения победительница получит возможность стажировки в одной из именитых зарубежных трупп (в какой, не уточняется).

Событиями фестиваля стал приезд труппы из Штутгарта Gauthier Dance со спектаклем «Нижинский», показ в рамках га-



Диана Вишнёва и Эрик Готье, художественный руководитель Gauthier Dance, Штутгарт.

ла-концертов фрагментов из балетов одного из самых значительных современных хореографов Уэйна Макгрегора и вечер «Балетов Стравинского», что привез на фестиваль коллектив Пермского балета под руководством Алексея Мирошниченко.

Начнем с «Нижинского». Кто только из хореографов не обращался к бугу танца в своем творчестве. Лучше других воплотили эту фигуру в своих балетах Морис Бежар и Джон Ноймайер, но Гёкке ухитрился рассказать о гениальном танцовщике на своем собственном оригинальном языке, что исключительно важно еще и потому, что сам Нижинский, несмотря на славу классического танцовщика, будучи хореографом, стал, по сути, одним из основателей современного танца. Смотреть спектакль «Нижинский» Марко Гёкке после спектаклей всех выдающихся хореографов – это действительно равносильно тому, что смотреть «Жизель» Матса Эка после классической.

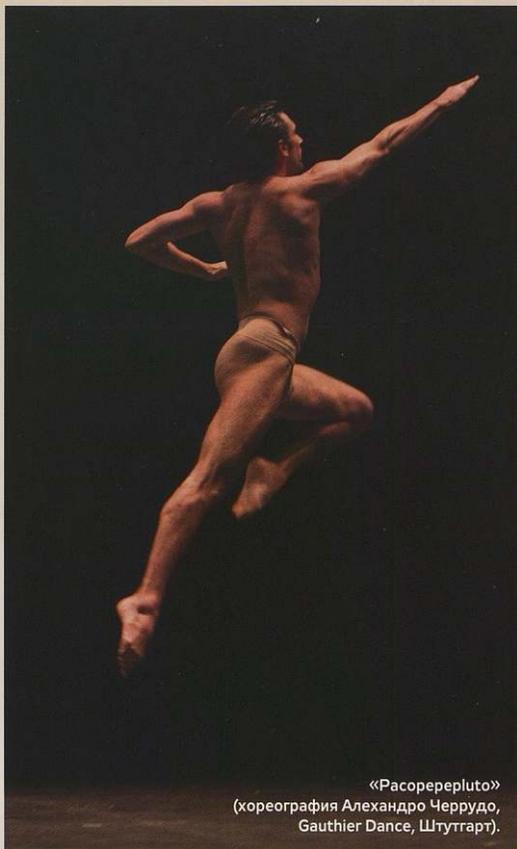
Балет этот много населенный, помимо самого главного героя (его роль исполняет Росарио Герра) и кордебалета из 7 человек, здесь задействованы Мать Нижинского (Александра Ла Белла), Дягилев (Давид Родригез), его друг Исаев (Теофилиус Веслы), его жена Ромола (Нора Браун), Врач (Алессио Марчини) и даже такие мифические персонажи, как Терпсихора (Гарацци Перес Олорис) и Нечто (Анна Хармс).

Есть искушение сравнить этот балет с проектом «Нуреев» Большого театра (от этого сравнения не удержалась и сама Диана Вишнёва на пресс-конференции). Действительно и тот и другой – балеты биографические. И тот и другой последовательно рассказывают о жизни танцовщиков, причем жизни не только творческой, но и личной. И в том и в другом случае не обходя фигуру умолчания тема гомосексуальности, присутству-

ющая в жизни и того и другого артиста. С той лишь разницей, что, в отличие от довольно невинного в этом отношении балета «Нуреев», в балете Гёкке эта тема выявлена с шокирующей откровенностью. И хотя там нет обнаженных фотографий танцовщика, как в спектакле «Нуреев» (у Нижинского их и не было, на сцене в качестве декорации висит лишь фотография Нижинского – ученика Императорской балетной школы), хореографически эта тема в балете Гёкке выражена чуть ли не с физиологической натуралистичностью. Например, помимо рук, на работе которых, в сущности, построен весь балет, в сцене с Дягилевым (это единственный персонаж, которого можно сразу узнать благодаря костюму и гриму, причем довольно своеобразно, поскольку загримирована только половина лица), а в еще большей степени в сцене с одноклассником Исаевым, задействован язык (надо отметить, что на спектакле этим обстоятельством никто из зрителей шокирован не был). Как и в балете «Нуреев», в «Нижинском» Гёкке введен драматический артист (Люк Прунти), который произносит монологи, читает отрывки из дневника гениального танцовщика.

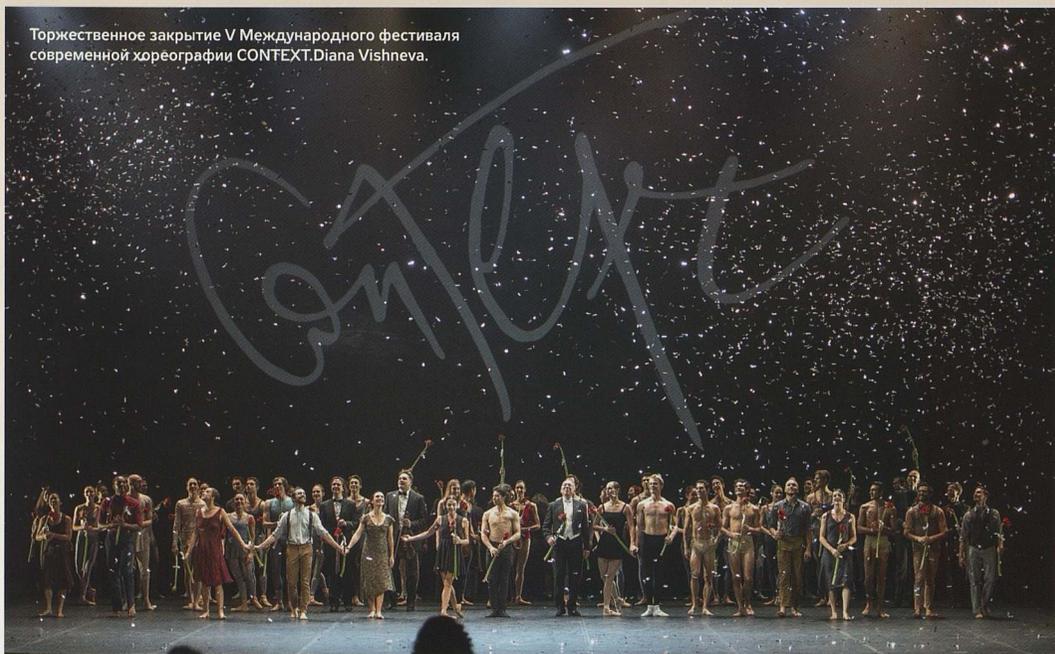
Тем не менее, сравнивать эти балеты не имеет смысла именно из-за новизны и необычности хореографической лексики Гёкке, которая, в отличие от довольно традиционного языка хореографа Юрия Посохова и традиционных режиссерских приемов Кирилла Серебренникова, очень необычна и своеобразна. Даже тема творчества Нижинского выражается тут не только с помощью обращения к его знаковым балетам – «Послеполуденному отдыху фавна», «Петрушке», «Видению розы». Теме Дягилева и Нижинского тут предшествует тема рождения искусства. Это первая часть спектакля, где героями являются не обычные люди, а «нечто» таинственное, какое-то божественное начало, ассоциируемое с музой танца Терпсихорой и ее окружением, крылатыми созданиями, которые напоминают бабочек и стрекоз.

Обращение к балетам, знаковым для творчества Нижинского, опять же выражается не банально, с помощью узнаваемых движений из этих балетов и соответствующих костюмов (для «Петрушки» это просто белый воротник, для «Видения розы» это лепестки, которые прилеплены на руки танцовщика и которыми



«Расореперluto»
(хореография Алехандро Черрудо,
Gauthier Dance, Штутгарт).

Торжественное закрытие V Международного фестиваля современной хореографии CONTEXT.Diana Vishneva.



«взрывается» в этот момент вся сцена), а именно пластически, с помощью уникального языка движений. Также и тема «сексуального пробуждения» танцовщика, его эротических экспериментов с одноклассником Исаевым, которого он вспоминает во сне (это реальный персонаж, имя которого действительно упоминается в дневнике танцовщика), развивается под музыку балета Нижинского – Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна», повествующего о пробуждении чувств юного фавна, и с помощью движений рук, мимики лица, языка и поцелуев выражается предельная степень близости между двумя друзьями.

Гёкке – изобретатель этой ни на что не похожей лексики. Весь балет в основном построен у него на движениях рук. Движениях ломаных, «маленьких и компактных». Здесь нет высоких подъемов ног и больших прыжков. Гёкке вообще интересна только верхняя часть тела. Ноги в его «системе» совсем не важны. Главное тут корпус (который именно поэтому в его балетах танцовщики обычно обнажают), четкая и быстрая работа рук. Задействовано в его балетах лицо и даже язык, поскольку язык, как считает Гёкке, «это тоже орган тела».

Из самых интересных событий фестиваля и хореография МакГрегора – одного из самых модных и продвинутых современных балетмейстеров. Хореограф – резидент Лондонского Королевского балета известен не только тем, что ставил движения к блокбастеру «Гарри Поттер и Кубок огня». Мастер с мировым именем испытывает давний интерес к всякого рода научным опытам: один из его балетов, исследовавший связь мозга и тела, возник из сотрудничества с нейробиологами Кембриджского университета. В другом он использовал кардиосканер, исследуя одновременно и физические свойства, и символический резонанс человеческого сердца. «Chroma», один из лучших проектов Большого театра периода правления Сергея Филина, изучала оптические эффекты, а кроме того, проводила «изошренное, экстремальное исследование человеческого тела» и движения. О том же «Инфра» в Мариинском.

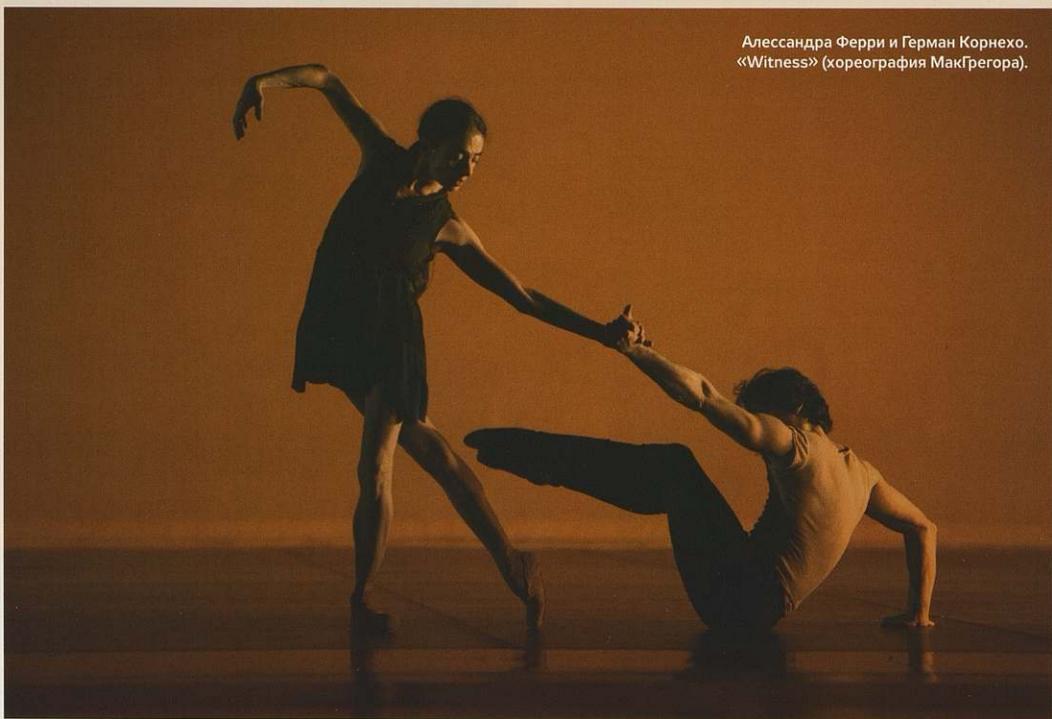


Диана Вишнева с артистами Национального балета Нидерландов.

Вот и идея постановки балета FAR, как это нередко бывает у МакГрегора, пришла ему в голову благодаря книге британского ученого Роя Портера «Плоть в эпоху разума» – истории исследования тела и души в XVIII веке, времени, когда произошел прорыв в медицине и со всей очевидностью встал вопрос о месте духовного в человеческом теле. Собственно «изошренным, экстремальным исследованием человеческого тела» и духовного в нем начала МакГрегор постоянно и занимается. В том числе и в балетах, представленных на фестивале. Хотя 25-минутный фрагмент из постановки FAR, как говорят люди, видевшие балет целиком, несколько проигрывает цельному спектаклю с декорациями, что был показан несколько лет назад в Санкт-Петербурге.

Однако и показанные фрагменты произвели сильное впечатление. Как и дуэт «Свидетель» (это тоже отрывок из балета МакГрегора Witness) в исполнении прославленной балерины Александры Ферри и ее партнера премьеры АВТ Германа Корнехо.

Александра Ферри и Герман Корнехо.
«Witness» (хореография МакГрегора).



Росарио Герра – Нижинский.
«Нижинский» (хореография Марко Гекке).



нехо. Ферри вернулась на сцену после долгого перерыва и уже по окончании карьеры классической танцовщицы. Можно было только удивляться завораживающей пластике балерины и ее партнера и поражаться форме, которую танцовщица сумела сохранить, так долго не выходя на сцену. А ее эксперимент в современном танце заслуживает безусловного восхищения.

Показанный в рамках фестиваля вечер «Балетов Стравинского» не стал номинантом «Золотой маски», хотя, кажется, имеет для этого все основания. Он продолжил тему дягилевских балетов на фестивале. В этой программе Пермского театра объединены три балета: «Поцелуй феи» в хореографии Вячеслава Самодурова, «Петрушка» Владимира Варнавы и «Жар-птица» самого худрука Пермского балета Алексея Мирошниченко.

У Вячеслава Самодурова проблемы всё те же: умеющий сочинять изысканную и красивую хореографию, которой он и снабдил некоторые (отнюдь не все) сцены (особенно хорошо получилось белое адажио), балетмейстер не силен рассказывать на сцене истории и разрабатывать драматургию спектакля. Утомляют и бесконечные хореографические самоповторы-клише, что Самодуров переносит из спектакля в спектакль, цитирования Баланчина, Ролана Пети (привет «Арлезианке») или Ратманского, в балете которого «Поцелуй феи» Самодуров когда-то танцевал вместе с Ульяной Лопаткиной. Лучшее в этом спектакле оформление, придуманное в умилительно-детском стиле художником-постановщиком Энтони Макилуэйном, всегдашним соавтором Самодурова в последнее время.

Умилительно-детским выглядел и спектакль Владимира Варнавы «Петрушка», в роли которого должна была выступать сама Вишнёва, но (по рекомендациям врачей) отказалась. При этом сделанная с детской непосредственностью, которая очень идет этому балету, помещенная в цирковое пространство, «чертова

клоунада» (так назвал свой спектакль сам постановщик) целиком укладывается в концепцию, придуманную для спектакля его создателями (Бенуа, Фокиным, Дягилевым, Стравинским). Заимствований у того же Ролана Пети и тут хватает. Например, у французского балетмейстера Варнава «позаимствовал» сцену с веерами, которую тот поставил для своей жены Зизи Жанмер.

Цитатами из других авторов переполнен и балет Алексея Мирошниченко «Жар-птица», но в данном случае такова задумка хореографа, ведь перед нами не просто балет, а замечательнейшее путешествие по хореографическим стилям и эпохам XX и XXI века. Путешествие из нашего времени в прошлое начинается от современных хореографов – Акрам Хана, Начо Дуато, Форсайта, и таким образом в обратном направлении движется до перво создателя балета «Жар-птица» Михаила Фокина в финале балета. То есть в балете представлены стили и характерный язык тех хореографов, без которых невозможно представить историю хореографического искусства. И пусть балетмейстер немного путается в хронологии (перед Бежаром и его «Весной священной» у Мирошниченко идет неоклассика Баланчина, но поскольку мы путешествуем в обратном направлении, должно бы быть наоборот) или его Пину Бауш в хитонах и с красной тряпкой запросто можно перепутать с Айседорой Дункан и ее красным флагом (которым босоножка эпатировала в Америке обывателей и восхищала в России большевиков), нестыковки охотно ему прощаешь ради той замечательной игры, что он придумал для зрителей. Более креативного хореографа, который всё время сочиняет для своего очередного спектакля что-то необыкновенное, в российском театральном пространстве, кажется, не существует.

Павел ЯЩЕНКОВ

Фото предоставлены пресс-службой фестиваля.

Нелюбовью твоею разрушен мой мир

В журнале «Балет» №5 и в газете «Линия» №8 мы подробно рассказали о прошедшем в Москве балетном фестивале в Кремлёвском дворце, состоявшемся в этом году в шестой раз. В фестивальную афишу вошли балеты «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Жизель», «Баядерка», «Дон Кихот». Авторы статей, посвященных фестивалю, подробно остановились на каждом из показанных спектаклей. Однако балетный критик Александр Максов решил посвятить отдельную статью только одному из представленных на фестивале спектаклей – балету «Жизель», в котором главные партии исполнили Николетта Манни и Тимофей Андриященко.

Прежде чем проанализировать танец протагонистов, остановимся на ярком дебюте этого спектакля. Балерина «Кремлёвского балета» Ирина Аблицова впервые на этой сцене исполнила партию Мирты. Вместе со своим педагогом – замечательной балериной Галиной Шляпиной артистка даром времени не теряет. Она не уклоняется ни от каких творческих предложений. Достигая впечатляющего уровня мастерства Аблицова созрела для партий полярно противоположных – Никии и Гамзатти, Одетты и Одиллии, Жизели и Мирты... В результате кропотливого, вдумчивого и победного труда она научилась добиваться красоты линий фиксированных поз, дыханием рук, живостью ераurement рисовать совершенную форму танца. В нем нет аффектации, но есть разнообразие динамических оттенков, передающих элегичность настроений и драматизм темперамента, если им наделен персонаж. Такова и Мирта. Аблицова парит над сценой в беззвучном прыжке. Глядя на нее, думаешь, что перед взором несчастного Ганса действительно предстал призрак, внушающий мистический ужас своей холодной жестокостью и непреклонностью. Моления Альберта также не достигают цели. Мирта Аблицовой не отворачивает, подобно иным исполнительницам, головы от юноши. Она просто прон-

Николетта Манни – Жизель
и Тимофей Андриященко – Альберт.



Ирина Аблицова – Мирта.



зает Альберта глазами, словно смотрит сквозь него, равнодушно невидящим, остекленело-немигающим взглядом, вызывая ощущения абсолютной тщетности просьб.

Леденящая инфернальность Мирты контрастировала с теплой танцевальной интонацией Жизели-Манни. В первом акте у итальянской гостьи не было препятствий для танца (*piquette* в *attitude* – обычный камень преткновения балерин – вышел практически идеальным). Ее безрассудно влюбленная пейзажка столь искренне изливала чувства, что не могла не вызвать сопереживания зрителей не столько поэтичностью, сколько простовато-жизнерадостной непосредственностью. А сцена сумасшествия, проведенная столь импульсивно-надрывно, и вовсе до предела накалила градус напряженности по обоим сторонам оркестровой ямы (дирижировал симфоническим оркестром радио «Орфей» художественный руководитель и главный дирижер Сергей Кондрашев).

Безусловно, проведение единственной сценической репетиции в день спектакля, с дороги, не позволяло приноровиться к декорациям. Вероятно, имей больше времени, чтобы осмотреться, балерина могла быть более органичной в предлагаемых условиях сцены, лучше обыграть обстоятельные, хотя и несколько громоздкие декорации Станислава Бенедиктова. И тогда, возможно, больший эффект сопутствовал бы ее мистическому исчезновению с последним «прости» Альберту. К сожалению, при великолепной машинерии Кремлёвского дворца отсутствие люка в «Жизели» не помогло созданию таинственной атмосферы. И уже полное недоумение вызывает, к слову, невнятная гибель Ганса. Убедительный в своей искренней любви к Жизели Михаил Евгенов невидимо погибал за спинами вилс не только невидимо для зрителей. Он и самих зловещих духов во главе с предводительницей лишил торжества мщения.

Может быть, воздух и не совсем стихия Николетты, визу-

альная невесомость ее полетов – скорее заслуга партнера, добросовестно-старательного в подержках. Но в романтических волнах дуэта *terre-a-terre* балерина отчетливо уловила и воспроизвела пластическую протяженность, льющуюся графику танцевальных эволюций, органически созвучных музыке. Вообще вопрос музыкальности встал на этом спектакле, в том числе, и в появлении Альберта во втором акте. Вероятно, именно так оно мелодически разложено у итальянцев. Однако можно лишь сожалеть, что данная интерпретация, прежде всего, не отражает душевных порывов, психологии Альберта, раздавленного горем, влекомого сквозь сырую ночную мглу к месту упокоения любимой и трепетно ищущего его. Тут артисту очень помог бы мастер-класс у российского педагога, который поможет верно расставить акценты горестного «Романса».

Природа щедро одарила Тимофея Андриященко. Высокий блондин с красивыми чертами лица, законченным абрисом исключительной фигуры и редким сценическим обаянием. Казалось бы, чего еще желать владельцу такой обворожительной улыбки для достижения зрительского успеха? Союз красоты и пластики при технической оснащенности успех сулит и приносит. Но его можно одновременно и затормозить, надеясь только на щедроты природы и не овладев мастерством. Актерских подвигів Тимофей не перекрывал, но в рамках ампула удержался вполне корректно. Непроницаемый покров спокойной уверенности флиртующего аристократического отпрыска не сразу пробили искорки одухотворенной чувственности. Позитивный пример – сцена гибели Жизели, когда словно молния пронзила осознание Альбертом случившегося. Трагическая судорога корёжит линию корпуса, отбрасывает от расprostертого на земле бездыханного тела. На грани собственного безумия Альберт Андриященко стремглав унасил из злополучной деревушки. Одним словом, молодой танцовщик, освоивший ремесло и нарабатывая технику, теперь должен усовершенствовать это свое умение передавать психологию героя. Для этого – активнее

сосредоточиться на переключении зрителей с внешнего на внутреннее, при котором красота облика дополнится столь ценным на театре красотой духа, сценически выраженной глубиной раздумий и чувств.

Благодарно упомянем исполнителей других партий, создавших ансамбль этой «Жизели». Пейзанское *pas de deux* – давно уверенно освоено Саори Коике и Егором Мотузовым, «двойку» вилс представили Алина Каичева (Монна-дебютантка) и Екатерина Первушина. Добрых слов заслужили и педагоги Жанна Богородицкая, Оксана Григорьева, Валерий Рыжов.

Александр МАКОВ
Фото Елены ПУШКИНОЙ

Николетта Манни – Жизель.



«СПАРТАК».

Испытание на прочность

10 ноября на сцене Большого театра в балете «Спартак» Юрия Григоровича состоялось сразу три дебюта – партию Спартак и Красса впервые исполнили ведущие солисты Игорь Цвирко и Артемий Беляков, партию Фригии – прима-балерина Анастасия Сташкевич.

Для театра риск был минимальным – каждый из танцовщиков уже имел опыт работы с Юрием Григоровичем и успел положительно себя зарекомендовать в его балетах. Поэтому особенно интересно было увидеть, какие краски найдут артисты для создания образов на этот раз.

Безмерное высокомерие, надменность и самодовольство Красса в сцене нашествия Артемий Беляков подчеркивает опущенными вниз уголками губ, приподнятым подбородком, презрительным выражением лица, а силу воина – тяжелой поступью. Свободно преодолевая технические сложности, он легко взмывает в больших жете и прыжковых каскадах, демонстрируя неукротимую энергию и мощь. Его выходной танец – это упоение властью и триумф победителя! Уверенное и агрессивное начало повышает градус зрительского интереса к артисту.

Истинную сущность Красса следует искать в сцене оргии – так считал первый исполнитель роли Марис Лиела. Обдумывая новый для себя образ, Артемий с особенной тщательностью подходит к этой сцене. Как его герой поднимет кубок, что должен испытывать, склоняясь над испуганной рабыней Фригией, какие страсти влекут его к куртизанке Эгине? Танцовщик не упускает ни единой подробности. Бесшабашный, обуреваемый жадой наслаждений, в минуту, когда, казалось, ничто не может сдержать его первобытных животных желаний, он неожиданно хватается за руку, пытаясь унять, и эта внезапная остановка, осмысленные, этот зримый процесс принятия решения, который особенно ярко был сыгран танцовщиком, заставляет посмотреть на его героя другими глазами. Не терять головы – вот главный принцип римского полководца – владея собой, будешь владеть и миром! Сущность Марка Красса для Артемия Белякова заключена в безудержном желании всегда и во всем побеждать – в сражениях, в борьбе за власть и свою свободу, а также в поединке со своими собственными страстями, слабостями и страхами.

Оттого и следующий за оргией бой гладиаторов с завязанными глазами Красс воспринимает как личный вызов. Артемию Белякову удается передать и азарт, и нетерпение своего героя во время поединка, и даже пьянящий вкус человеческой крови, когда один из гладиаторов повержен и Красс выпивает вино! Кажется, сам дьявол вселяется в него в этот момент!

Когда римского полководца окружают повстанцы, он впервые познает горечь поражения, страх и унижение. Танцовщик очень убедителен в момент, когда его герой преодолевает себя и когда к нему возвращается хладнокровие, когда им овладевает чувство мести.

В сцене сражения Красс, нанося удары клинком и демонстрируя ярость, в неистовых прыжках разрезает пространство. Отдавая приказ пронзить копьями своего главного противника, он

Анастасия Сташкевич – Фригия
и Игорь Цвирко – Спартак.

удовлетворен, но триумфа нет – римский полководец чувствует, что не может победить Спартака, даже мертвого!

Чтобы образ получился живым, он должен быть многозначным, следовательно, не должна доминировать одна черная краска. Марис Лиера, станцевав партию Красса сотни раз и исследуя его характер, видел в нем не только злодея. Он находил в Крассе благородство в его борьбе за вечное величие Рима. В сцене счастья предстал счастливым, молодым и талантливым, еще не испившим чашу унижения, страха и поражения. Артемию Белякову в будущем предстоит решить – искать ли в своем герое какие-то новые черты, может быть, даже положительные, или оставить воплощением зла.

Крассу противостоит Спартак Игоря Цвирко. Многократно отмеченная актерская изобретательность танцовщика, помноженная на виртуозную технику и эмоциональную выразительность, часто на сцене дает неожиданный результат.

Танцевальный образ вождя восставших гладиаторов у Цвирко развивается по нарастающей – предводителем повстанцев он становится не сразу. В монологе, когда скованный цепью Спартак мечтает о свободе, полные жизни глаза на мужественном лице, решимость и смелость, выражаемая средствами танца, преображают танцовщика. Несломленный дух раба, его вера в добро и желание всё изменить превращают в защитника народа. Артиста захватывает действие, и уже не исполнитель, а персонаж начинает жить в предполагаемых обстоятельствах.

Вождь гладиаторов призывает к восстанию. Парящие прыжки Игоря Цвирко в диагоналях, высокие и мощные, звучат, как боевой клич, прибавляя уверенности в победе и укрепляя силу духа его воинов. Всецело отдавая себя танцу, он умеет управлять собственной энергией, которая, заряжая сценическое пространство, создает энергетический мост между ним и зрительным залом.

Большой дуэт с Фригией, лирическая встреча главных героев, когда все помыслы Спартака обращены к возлюбленной, танцовщик наполняет нежностью и поэтичностью. Их танец вызывает глубокое эмоциональное сопереживание.

В равной мере Цвирко удаются комбинации прыжков в эпизодах боя, когда повстанцы одерживают победу, и большие пируеты на фоне освещенных в глубине сцены воинов.

Кульминацией спектакля в восприятии зрителя становится большой лирический дуэт у шатра в лагере повстанцев. В опущенных руках Спартака, в том, как осторожно и бережно он берет Фригию за плечи, прислушиваясь к ее дыханию, а затем уверенно и легко поднимает и опускает в сложнейших подержках, ощущается и нежность, и доброты, и скрытая сила.

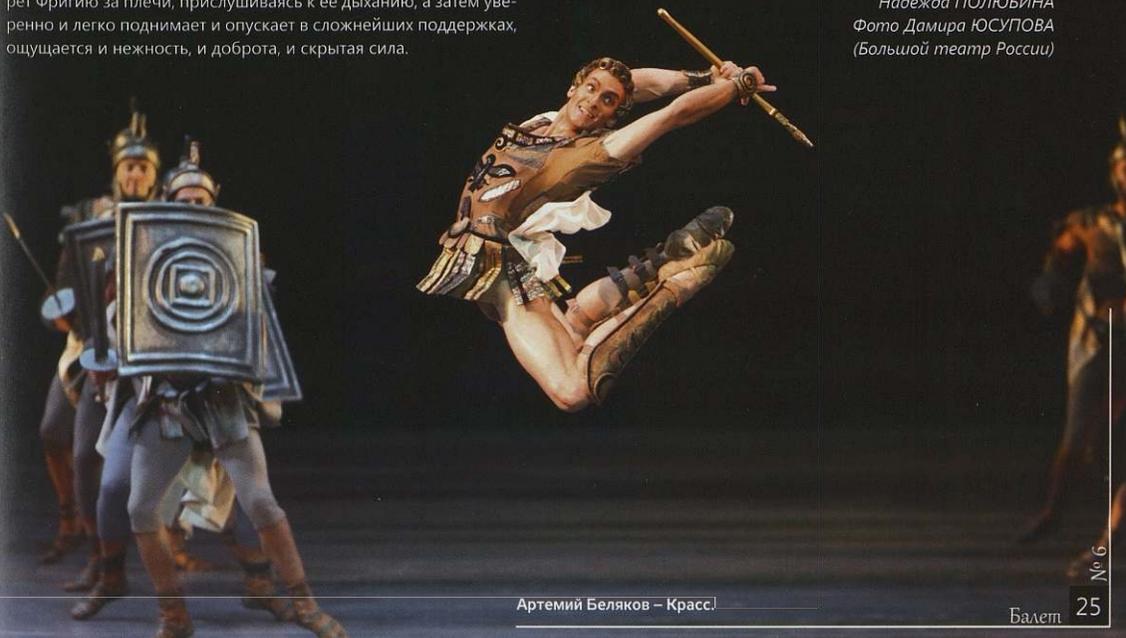
В сцену смерти, когда повстанцы рассеяны, а их предводители окружают легионеры, Игорь Цвирко вносит дополнительный драматизм. Он убедителен и в том, как тяжело пытается встать его раненный герой, опираясь на кинжалы, как от напряжения и боли дрожат его руки, и как, собирая последние силы и хромая, он продолжает наносить удары. В финале Спартак умирает, но он не побежден!

Анастасия Сташкевич нашла для своей Фригии краску хрупкой незащищенности. Утонченные черты и какое-то новое выражение сосредоточенности кардинально меняют танцовщицу. Уверенное владение техникой позволяют ей во время исполнения труднейших па не отвлекаться от внутренней линии образа. И оттого ее героиня получается удивительно цельной и живой. В начале спектакля она выглядит перепуганной маленькой девочкой. Но постепенно, пройдя через все испытания, преодолевая свои страхи, ее воля крепнет, и она становится способной поддержать Спартака в трудную минуту.

Монолог Фригии возле шатра в спальне лагере рождает ощущение безмятежности, утренней весенней свежести и цветения. Гибкое тело балерины легко отзывается на мельчайшие хореографические нюансы. Нет ни малейшего намёка на пережим, вычурность, искусственность. Нежность переполняет героиню Анастасии Сташкевич. В ней растет удивление, она будто впервые открывает для себя окружающий мир, испытывая огромную радость от слияния с ним, начинает по-другому видеть и слышать. В ней нет предчувствия расставания и мольбы. Когда из шатра выходит Спартак, все свои чувства она адресует ему, и голоса героев сливаются в унисон. Открывая преданность и любовь Фригии, Сташкевич взлетает вверх в вертикальном шагаге над головой партнера, как птица.

Иной балерина видит свою героиню в сцене плача. Слепленная гибелью Спартака, Фригия поражает мертвенной бледностью и остановившимся взглядом. Едва вкусив счастье, превращается в познавшую горе женщину, скорбит. Исполняя хореографический рисунок роли, танцовщица вызывает сочувствие не метаниями и суетой, а сдержанностью. Достигает выразительности без переиhrывания и чрезмерной аффектации. Кажущаяся простота еще больше подчеркивает глубину переживаний. Сколько правды в том, как она подходит к телу погибшего возлюбленного, смотрит на него, проводит рукой по волосам. Поднимая над собой щит, Фригия глядит вперед смело и мужественно, готовая к испытаниям.

Надежда ПОЛЮБИНА
Фото Дамира ЮСУПОВА
(Большой театр России)



Поднимающая планку академизма

Беседа с главным балетмейстером Самарского академического театра оперы и балета Юрием БУРЛАКА



Юрий Бурлака.

Фото Михаила ЛОГВИНОВА

С 20 по 29 октября в Самарском академическом театре оперы и балета прошел XVII Фестиваль классического балета имени А. Шелеста. В его программе, посвященной грядущему юбилею великого хореографа Мариуса Петипа, было представлено три спектакля и два гала-концерта. В качестве главного балетмейстера театра, а также постановщика и режиссера хореографических номеров в данном танцевальном проекте впервые принял участие Юрий Петрович Бурлака. В беседе с ним корреспондент журнала «Балет» поговорил о значении шелестовского фестиваля и о первых шагах Бурлака в новой для себя должности.

Юрий Петрович, Вы сегодня востребованный в России и за рубежом постановщик, специалист по реконструкции старинной хореографии. Почему Вы решили «осесть» в Самаре и как к Вам поступило предложение возглавить балетную труппу Самарского театра оперы и балета?

Востребованный постановщик? Так бы я не сказал. Востребованный в своей, чрезвычайно узкой области – реставрации балетов – да. И меня, наверное, можно было бы назвать балетмейстером-реставратором – с одной стороны. С другой стороны, если бы я был востребован в Москве, то не оказался в Самаре. Но, тем не менее, я очень рад, что судьба привела меня в этот город. А произошло это по стечению обстоятельств: благодарю главному редактору журнала «Балет» Валерии Иосифовне Уральской, которая поддерживает тесные связи с руководителем балетного фестиваля имени Аллы Шелест Светланой Петровной Хумарьян. И вот их такая давняя творческая и личная дружба, а также поиски Светланы Петровны некоего приемника петербургских академических традиций, так как в стенах самарского театра изначально существует преемственность ленинградско-петербургских традиций, привели ко мне.

Для разнообразия программы фестиваля имени А. Шелест, посвященного юбилею Мариуса Петипа, мне было предложено сделать на выбор несколько номеров. Посмотрев, как работают артисты труппы, я остановился на четырех названиях балетов Петипа, которых нет в репертуаре Самарского театра. Уже после постановки номеров и их премьерного показа ко мне поступило предложение возглавить балетную труппу местного театра.

Помимо работы в Самарском театре оперы и балета у Вас есть и другие значительные творческие проекты и предложения. Возможно ли совмещать одно с другим?

Конечно, да! Несмотря на то, что моя должность звучит как главный балетмейстер, мне не хотелось бы заполнить репер-

туар Самарского театра только своими постановками. На мой взгляд, это не правильно. Да, вся текущая работа с балетом и построение балетного репертуара зависит от меня, но творческая работа труппы должна строиться с разными хореографами и, желательно, с разными стилями. И потом, у меня были запланированы постановки еще до того, как меня официально назначили главным балетмейстером. Это и премьера балета Р. Дриго «Миллионы Арлекина» к юбилею М. Петипа в Екатеринбургском театре оперы и балета... К сезону 2018-2019 гг. будет готовиться постановка балета «Спящая красавица» в Баварской государственной опере. Поэтому данные большие проекты у меня остаются, но при этом вся текущая работа, связанная с Самарским театром, она тоже остается и будет в приоритете.

В чем, на Ваш взгляд, отличается специфика работы в столичном и провинциальном театрах?

Не склонен разделять работу в Москве и других городах России или за границей. Критерии профессионализма и планка мастерства должны быть везде одинаковыми, независимо от того Самарский ли это театр или Парижская Опера, «Ла Скала» или театр в Йошкар-Оле, во Владивостоке... Это совершенно не важно. Но, конечно, есть специфика и она во многих вещах. Во-первых, чем славится Большой и Мариинский театр? Туда, в основном, процентов восемьдесят, приходят ученики одной школы. Здесь, в Самаре, по-другому: хоть и есть свое хореографическое училище, но оно слишком молодо. Ему всего десять лет! Малое количество мальчиков, в основном это девочки. Внутри училища стараются соблюдать жесткие критерии, как и в любой другой балетной школе, но дети – разные и, соответственно, формирование труппы происходит достаточно сложно. И все в труппе из разных школ. А для того, чтобы создать какой-то ансамбль – требуются очень большие усилия.

На рабочий процесс в провинциальном театре, конечно, влияют и нестоличные зарплаты. Хотя есть и плюсы – альтернативная служба, когда наш театр может себе позволить проходить ее здесь, внутри своего здания. Из плюсов – Самарский театр может привлечь совершенно замечательным репертуаром!

И, самое главное из вопроса о разности: для каждого артиста, выпустившегося из школы, приход в театр связан с определенной мотивацией. Кому-то нужен конкретный репертуар, другому высокая зарплата, кому-то зарубежные гастроли... Все это соединить в одном месте могут себе позволить только крупные большие театры, с серьезным финансированием. Поэтому, оказавшись в театре, артист остается связанным своей мотивацией.

И вот с этим главному балетмейстеру приходится жить, иногда бороться, с чем-то «дружить» и соглашаться, для того, чтобы создать единый ансамбль, труппу со своим лицом.

Какова Ваша программа действий в качестве главного балетмейстера Самарского театра оперы и балета и что в ней для Вас первостепенно?

Из того, что я увидел, из того что существует на сегодняшний день: у балетной труппы Самарского театра большие традиции, которые тянутся еще от Евгении Лопуховой и Наталии Даниловой. Это все петербургская академическая ветвь. Хотя, в свое время некоторые из больших знатоков петербургской школы, та же Данилова и Игорь Чернышёв – они много экспериментировали с различной пластикой. Но, как это было: их основой всегда являлась классика.

То, что досталось в наследство мне – это, в основном, репертуар академический и классический – большие полотна на музыку Чайковского, Минкуса, Адана – всем известные «Дон Кихот», «Жизель», «Баядерка», «Спящая красавица», «Корсар»... И все эти балеты достались мне не в очень хорошем состоянии. Много проблем внутри самих произведений и много проблем в стилистике и исполнении. Я не знаю от чего это и почему! Но это то, что я вижу на сегодняшний день. Огромная проблема с версиями спектаклей, в которых, с течением времени, накопились различные пласты разных хореографов, которые произвольно между собой перемешиваются. Хотя уже давно пришло время выбора. И благо, что он есть! С тем же «Лебединым озером» можно остановиться на старомосковской версии Горского-Мессерера или выбрать классическую версию Константина Сергеева или какую-то другую. А когда все перемешивается – это не хорошо! Потому что «Лебединое озеро» – это наш флагманский балет и одновременно классика мировой хореографии.

В разные времена, у разных людей возникало разное отношение к наследию, но существуют классические образцы крупнейших театров, где балеты наследия родились и имели долгую жизнь, такие как Мариинский театр или Большой, где работают профессионалы, к мнению которых стоит прислушиваться.

Поэтому, отвечая на ваш вопрос, – перво-наперво мне надо очистить от наслоений многочисленные версии спектаклей наследия, внутри произвести большую работу, может невидимую для зрителей, но принципиальную для меня – человека, долгое время занимающегося классическими балетными текстами. Так что главная моя задача сегодня в Самарском театре – это качественная работа с наследием, коего здесь девяносто процентов. Данная работа не быстрая и достаточно сложная. Одновремен-

но с ней происходит и расширение репертуара: сейчас идет работа над постановкой одного из шедевров классического наследия – балетом «Эсмеральда». Он, в разных версиях, существовал в истории Самарского театра, а сейчас возвращается в моей версии и на сегодняшний день хорошо подходит труппе. В нем есть разные характеры, серьезный акцент на женский кордебалет – что мне необходимо. Да и помимо «Эсмеральды» есть еще не мало спектаклей XIX–XX веков, которые могли бы идти на нашей сцене. Но, не все сразу.

Здесь, в Самаре, для меня принципиально важно иметь такой подвижный спектакль, как «Grand pas Петипа», где фрагменты хореографии великого мастера в сюитной форме оказались чрезвычайно полезны артистам. Номера внутри этого спектакля можно варьировать, добавлять. Такая дивертисментная форма помогает найти каждому исполнителю свое применение. Пока мы начали с Петипа. Надеюсь, что в таком же духе продолжим и с другими хореографами или даже эпохами.

Вы обмолвились об «Эсмеральде», премьеры которой в Самарском театре оперы и балета состоится в декабре этого года. Будет ли что-то отличать нынешнюю постановку от предыдущих, ранее Вами созданных?

Хотел бы начать с того, что своим нынешним существованием этот спектакль обязан, прежде всего, Мариусу Петипа. Именно он помог «Эсмеральде» «выжить» и сохранить тот потенциал, который в него вложил еще Жюль Перро – первый постановщик этого балета.

«Эсмеральда» – с одной стороны, большая романтическая литература Виктора Гюго, изначально написавшего по своему произведению либретто для оперы, а его, уже за основу балета, взял Жюль Перро. С другой стороны – это хорошая, качественная, на то время, музыка Цезаря Пуни, в XX веке шедшая в оркестровке Р. Глиэра. Заложенные в «Эсмеральде» характеры могут прекрасно представить любую труппу. Поэтому, когда я делал этот балет впервые в Большом театре, то максимально хотел приблизиться к определенной версии. И ею стала версия Мариуса Петипа 1899 года.

К своей первой «Эсмеральде» я готовился тщательно и проследил всю жизнь балета на протяжении XIX и XX веков. Я просмотрел все существующие в реальности и на записях его постановки, а также, связанные с его сценической жизнью документы, афиши, программы, либретто и прочее... В последующих, после Большого театра, своих версиях «Эсмеральды», в Берлине, Челябинске, Мехико, я что-то видоизменял и, так или иначе, трансформировал. Для нынешней самарской постановки я выбрал

Анна Никулина – Никия и Владимир Шкляров – Солор. «Баядерка».



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



то, что подошло именно для данной труппы, ее возможностей и потенциала. Также когда-то поступал и Петипа, считавший, что спектакль постоянно живет во времени, и когда он возобновляется в конкретном месте, в конкретное время и на конкретных людей, то он обязательно видоизменяется.

Самарская версия – она в чем-то повторяет версию Большого театра, но в ней есть и измененные номера. Впервые в балет возвращается оригинальное Grand pas des corbeilles («Большое па с корзинками») в хореографии М. Петипа. Его с помощью системы записи Степанова, обратившись к архиву Гарвардского университета, восстановил мой ученик и коллега, балетовед Андрей Галкин. Вот это будет то новое, что я не успел сделать в Большом театре (тогда с этой задачей справился хореограф Василий Медведев) и это станет своеобразным эксклюзивом для Самарского театра. Наши самарские зрители увидят первоначальную, максимально приближенную к оригиналу постановку «Большого па с корзинками» Мариуса Петипа.

Расскажите о своем отношении к Фестивалю классического балета имени А. Шелест и о работе по его подготовке.

Для меня это большая честь – участвовать в шелестовском фестивале. Далеко не каждый театр в нашей стране может похвастаться таким тематическим авторским, посвященным значимой личности фестивалем! Имя Аллы Яковлевны Шелест – выдающейся русской балерины, перетанцевавшей огромный репертуар, бывшей прекрасным репетитором и постановщиком, руководившей самарским балетом (до сих пор в театре работают ее ученицы) – не должно забываться, а для этого лучшего способа, чем проведение ее именного фестиваля не придумаешь.

Не знаю, каким был бы этот танцевальный проект и состоялся бы он вообще, если не энергия и уникальные качества Светланы Петровны Хумарьян – автора идеи и руководителя Фестиваля классического балета имени А. Шелест. Она соединяет в себе множество ипостасей: и артистического директора, и менеджера, и театроведа... Она была лично знакома с Шелест, дружила с ней. И за долгие годы существования фестиваля многочисленные грани, связанные с творчеством балерины, были ею отражены. Своему проекту Хумарьян изначально задавала высочайшую планку профессионализма. И заключалась она не только в безупречной организации, но и в том, какого уровня артисты сюда приезжают. А приезжают в Самару лучшие ведущие балерины и танцовщики наших главных театров. Единственным же мерилом качества их исполнения всегда была, и остается поныне, Алла Шелест.

На сегодняшний день на последнем XVII Фестивале имени А. Шелест, посвященном Мариусу Петипа, Самарский театр одним из самых первых откликнулся на предстоящий юбилей великого хореографа. Откликнулся по двум причинам: во-первых, никто не будет умолять достоинств величия Петипа как балетмейстера, а во-вторых, – хотелось привнести какую-то новую, свежую творческую струю в репертуар Самарского театра, где не идут такие, к примеру, произведения, как «Арлекинад» или «Пробуждение Флоры». Собственно для этого я и был сюда при-

глашен первоначально – для постановки отдельных номеров Мариуса Петипа. Я выбрал: pas de deux из балета «Талисман», сюиту из балета «Арлекинад», pas de quatre «Розарий» и pas de deux из балета «Привал кавалерии». Это разные формы классической хореографии. И нашлись артисты, которым этот репертуар прекрасно подошел, и его они никогда не исполняли. Думаю, это будет интересно и зрителям и артистам.

Фестиваль имени А. Шелест постоянно развивается, и каким он будет на следующий год – мы со Светланой Петровной уже думаем. Будет ли это связано только с Петипа или с гранями творчества других мастеров? Поэтому хорошо, что фестиваль живет, развивается и вызывает интерес не только самарских зрителей, но и многочисленных гостей нашего города.

Данилова, Шелест, Чабукиани, Чернышёв, Долгушин. Все эти выдающиеся мастера хореографии в разное время и с разной протяженностью работали в Самарском театре оперы и балета. Ощущаете ли Вы на себе какой-то особый груз ответственности, возлагив этот театр после таких личностей и насколько важна преемственность традиций в балетном театре?

Когда ко мне поступило предложение возглавить балетную труппу Самарского театра, я, конечно же, знал о людях, которые здесь работали. И все они чрезвычайно мною уважаемы и не только как исполнители, но и во всех своих многочисленных качествах. Все вами перечисленные люди – они обладали не просто узкопрофессиональными качествами, но и были широко образованы. И все, что они здесь делали, было подкреплено их обширными знаниями. Это глядя потрясающих выдающихся мастеров! И на сделанном ими до сих пор держится наша балетная труппа.

Из всех названных деятелей я оказался знаком только с Никитой Александровичем Долгушиным, бывшим прекрасным танцовщиком и разносторонней личностью. Был период, когда мы с ним достаточно плотно общались в русле интересов, связанных со старинным балетом разных эпох. И он стал для меня очень важным наставником.

Груз ответственности работы после таких мастеров на меня не давит, а, наоборот, дает стимул тянуться до их уровня. Я не ставлю себя вровень с ними, но мне хотелось бы, поднимая планку академизма самарского балета, и самому приблизиться к этим высотам.

Беседовал Роман ВОЛОДЧЕНКОВ

Фото предоставлены пресс-службой театра.

Па де катр «Розарий»
из балета
«Пробуждение Флоры».





ИТОГИ II ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФОВ 2017

характерный танец (младшая группа, девушки)

Лазарева Алеся	Москва	I
Сурначева Виталия	Москва	II
Мазина Виктория	Москва	III
Кузнецова Анна	Улан-Удэ	III
Разумова Полина	Йошкар-Ола	ДИПЛОМ
Жиркова Дарья	Якутск	ДИПЛОМ
Раськина Елена	Йошкар-Ола	ДИПЛОМ

характерный танец (младшая группа, юноши)

Виломов Николай	Якутск	I
Габышев Александр	Якутск	II
Малов Данил	Йошкар-Ола	III
Давыдов Сергей	Йошкар-Ола	ДИПЛОМ

народно-сценический танец (младшая группа, девушки)

Ситало Вероника	Новосибирск	I
Лавецкая Алина	Уфа	II
Бирюкова Дарья	Краснодар	III
Воспёнок Кристина	Краснодар	ДИПЛОМ
Смолина Марина	Ижевск	ДИПЛОМ

народно-сценический танец (младшая группа, юноши)

Яхин Вадим	Уфа	I
Борковский Максим	Барнаул	II
Маськов Данил	Краснодар	III

характерный танец (старшая группа, женщины)

Мирхафизхан Айсылу	Москва	I
Панфилова Надежда	Красноярск	II
Захарова Ирина	Москва	III
Белоногова Анастасия	Красноярск	ДИПЛОМ
Фатеева Екатерина	Москва	ДИПЛОМ
Тарасовская Мария	Москва	ДИПЛОМ

характерный танец (старшая группа, мужчины)

Екатеринин Дмитрий	Москва	II
Костылев Даниил	Красноярск	III

народно-сценический танец (старшая группа, женщины)

Шутова Юлия	Москва	I
Сорокина Анастасия	Москва	I
Васильева Виктория	Москва	II
Егорова Анастасия	Москва	II
Киямова Айгуль	Казань	III
Хашина Альвина	Кемерово	ДИПЛОМ
Панченко Мария	Москва	ДИПЛОМ

народно-сценический танец (старшая группа, мужчины)

Анисимов Артём	Москва	I
Никитин Никита	Москва	II
Масютин Игорь	Кемерово	ДИПЛОМ

народно-сценический танец (старшая группа, ансамбли)

Квартет Омского русского народного хора	Омск	I
Квартет Государственного ансамбля песни и танца «Тюльпан»	Элиста	II
Квартет Тувинского национального ансамбля песни и танца «Саяны»	Кызыл	III
Трио Тувинского национального ансамбля песни и танца «Саяны»	Кызыл	ДИПЛОМ
Трио Государственного ансамбля песни и танца Республики Коми «Асья Кыя»	Сыктывкар	ДИПЛОМ

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРЕМИИ:

“За лучшую хореографию номера, специально поставленную для конкурса”

Виктория Лебедь (Новосибирск)
Селиверстов Виктор (Кемерово)
Шутова Юлия и Анисимов Артем (Москва)

Премия педагогу «За успешную подготовку участников конкурса»

Младшая группа – Крупко Ольга Геннадьевна – Новосибирск
Старшая группа – Толбеев Зуфар – Омск

Специальный приз Игоря Моисеева – Айсылу Мирхафизхан

«АЛАЛЕЙ И ЛЕЙЛА»: НЕПРОЗВУЧАВШАЯ РУСАЛИЯ

ALALEY AND LEILA: REPRODUCABLY RUSALIA

Коротко об авторе

Александра Васильева, аспирантка кафедры истории театра России Российского института театрального искусства (ГИТИС), Москва.
E-mail: alex.v.8@yandex.ru

About the author
Alexandra Vasileva, postgraduate student, Department of history of Russian theatre Russian Institute of theatre art (GITIS), Moscow.
E-mail: alex.v.8@yandex.ru

Краткая аннотация на статью

В статье рассказывается о создании волшебного балета «Алалей и Лейла» в период с 1910 по 1914 год. В работе над спектаклем принимали участие А. М. Ремизов, Вс. Э. Мейерхольд, А. К. Лядов, А. Я. Головин и М. М. Фокин, для которых подобный творческий союз был не первым и не случайным. Однако балету не суждено было увидеть свет рампы и остаться в истории непрозвучавшим шедевром русского театра начала XX века.

Ключевые слова:

балет, символизм, русалия, либретто, А. М. Ремизов, Вс. Э. Мейерхольд, М. М. Фокин, А. К. Лядов, А. Я. Головин, С. П. Дягилев.

Summary of article

This article talks about creating a magical ballet Alaley and Leila during a period from 1910 to 1914. Alexei Remizov, Vsevolod Meyerhold, Anatoly Lyadov, Alexander Golovin, Mikhail Fokin participated in working on the show, and for which such a creative union was not the first and not random. However, the ballet was not destined to see the scene, this is a story about reproducible masterpiece of the Russian theatre of the early twentieth century.

Key words:

ballet, symbolism, rusalia, libretto, Alexei Remizov, Vsevolod Meyerhold, Mikhail Fokin, Anatoly Lyadov, Alexander Golovin, Sergei Diaghilev.

В 1910 году Михаил Терещенко, меценат, заводчик, кол-лекционер и издатель, решил создать собственный оперно-балетный театр и открыть его показом сказочного балета «Алалей и Лейла». К сотрудничеству пригласил писателя Алексея Ремизова, режиссера Всеволода Мейерхольда, композитора Анатолия Лядова, художника Александра Головина и хореографа Михаила Фокина.

Ключевой фигурой оказался Алексей Михайлович Ремизов – замечательный писатель, драматург, переводчик, театральный деятель начала XX века, близкий друг Александра Блока, соратник Всеволода Мейерхольда и идеолог условного театра. Еще в молодости Ремизов увлекся изучением русского фольклора, взял его за основу своего творчества. Фольклор и сделал Ремизова самобытным, ни на кого не похожим автором, способствовал его известности и признанию. В двух книгах – «Посолонь» и «Лимонарь» – Ремизовым были собраны и обработаны славянские сказания и христианские притчи с их неповторимым колоритом и особенным языком, непривычным современному читателю.

До «Алалей и Лейлы» писатель создал «русальную» трилогию («русальные действа»), куда вошли «Бесовское действо», «Трагедия о Иуде, принце Искарриотском» и «Действо о Егории Храбром». «Что такое русалия и откуда пошла она?» – комментировал замысел Ремизов. – Русалиями в нашу седую старину, языческую, назывались религиозные обряды, приуроченные к срокам посо-

лонным. <...> С водворением же на Руси христианства <...> обряд русальный превратился в мирское игрище-гульбище в первую голову. И стала русалия плясовым музыкальным действием, а разыгрывалась она «людьми веселыми» – скоморохами». 1 Либретто, заказанное Михаилу Терещенко, Ремизов, воскрешавший давно забытые народные понятия, так и назвал: «Русалия».

Обращение к хореографическому театру для писателя обуславливалось несколькими причинами. Искусство начала XX века выработывало новые формы и в литературе (проза, поэзия, драматургия), и в живописи, и в музыке, и в классическом танце. В 1904-1905 годах в Москве и Петербурге впервые гастролировала знаменитая американская танцовщица Айседора Дункан, и многие пытались осмыслить те революционные идеи, которые она декларировала своими представлениями. Для одних ее выступления становились подлинным откровением, другие считали их издевательством над танцем. Но почти всем стало очевидно, что пластика человеческого тела намного разнообразнее и интереснее, а возможности танцующего – неизмеримо шире, чем было принято в классическом балете XIX века. Увидев Айседору Дункан, Ремизов не принял ее манеры, и, по свидетельствам некоторых критиков, даже высмеял ее в своей первой пьесе «Бесовское действо», где в одной из центральных сцен после репризы следовал хоровод и пляска необутой нечисти. Здесь современники и усмотрели пародию на танцы Дункан. Однако

вскоре отторжение современного балета сменилось у Ремизова на настоящее увлечение им.

1909 год – начало «Русских сезонов» в Париже под руководством Сергея Дягилева. До этого строптивый выходец из Петербурга уже представлял во Франции выставку русских художников, организовал монографические концерты русской симфонической музыки и показал оперу Модеста Мусоргского «Борис Годунов» с Фёдором Шаляпиным в титульной партии. Следующим шагом должен был стать балет, который бы поража́л своей новизной, необычностью, непривычными хореографией и оформлением.

Несмотря на то что Ремизов консультировал Дягилева в работе над постановкой «Жар-птицы» Игоря Стравинского (Париж, 1913, хореограф Михаил Фокин), он весьма отрицательно относился к деятельности импресарио в целом. Балет «Алалей и Лейла» мыслился Ремизовым своеобразной альтернативой спектаклям антрепризы Дягилева, особенно «Весне священной» Стравинского (Париж, 1914, хореограф Вацлав Нижинский), «Жар-птице», «Петрушке» (Париж, 1911, хореограф Фокин). В 1918 году писатель признавался, что почувствовал себя неловко на представлении «Петрушки», «когда высочили актеры, наряженные кучерами, и стали откаблучивать что-то вроде кабацкого камаря... Кабацкий камарь под звон серебряных каблучных подковок – заблудшая рожа или писанная русская красота, нет, это совсем не то... Все это страшная неправда и, притом, неправда, не украшающая горькую правду, а унижающая.2 Он называл «Петрушку» подделкой под русский стиль и полагал, что исконно русское выглядит совсем иначе. К словам Ремизова можно отнестись с полным доверием, поскольку в начале XX века найти человека, знавшего древнюю русскую культуру, ее фольклор, сказания, обряды и традиции, лучше, чем он, было сложно. Понятно, что писателю, решившему попробовать свои силы в написании балетного либретто, хотелось ответить Дягилеву и ответить созданием балета с подлинным русским стилем, воплощенным в темах и образах, противопоставленных «экспортному» варианту за рубеж.



Борис Кустодиев.
Портрет писателя
А.М.Ремизова.

Ремизова поддержал Всеволод Мейерхольд, быстро загоревшийся идеей и взявшийся режиссировать балет. Писателя и режиссера связывала долгая творческая дружба, тесно сотрудничать они начали еще в конце XIX века, познакомившись в Пензе во время подготовки спектакля на сцене Народного театра (1897). Влияние Ремизова на Мейерхольда трудно переоценить. К этому моменту Мейерхольд уже год являлся студентом драматического отделения Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества на драматическом курсе Владимира Ивановича Немировича-Данченко, тогда как Ремизов был послан в Пензу за агитаторство во время демонстрации в память о событиях на Ходыньском поле.

Встреча Ремизова и Мейерхольда в Пензе носила совершенно случайный характер. Симпатия и интерес друг к другу у будущего писателя и будущего режиссера были взаимными. Благодаря Мейерхольду у Ремизова просыпается любовь к театру. Он вспоминает домашние спектакли, где «играл добродушных пьянчужек, но особенно отличался в женских ролях», признаваясь, что его «голос чаровал, и не верилось, что это только представление».3 Летом в Пензе открылся Народный театр, и Ремизов часто бывал сначала за кулисами, а потом и сам попробовал себя в качестве актера. «И однажды я выступил в роли, не помню какой – скандал вышиб всю память. Очки пришлось снять, и со слезу я полез в нарисованный на декорации буфет и опрокинул кулису. Зрители были очень довольны и потом меня вызывали, а режиссер, саратовский трагик Сергей Семенович Рассадов, шутить не любит – хорошо, что первый любовник спиной загордил, ходить бы мне с фонарем на всеобщее посмеище: «актер!». С тех пор за кулисы я ни ногой».4 – вспоминал писатель.

Знакомство Мейерхольда с драматургией символизма произошло тогда же во многом благодаря увлеченности самого Ремизова пьесами Метерлинка, Ибсена, Гауптмана, которые писатель давал читать своему другу. В Мейерхольде пробуждается интерес к новым веяниям и формам, тогда еще неосознанный, но послуживший в дальнейшем решающим толчком в собственных режиссерских поисках. В письме к жене от 1898 года Мейерхольд писал: «Вспомни, какой запас знаний дал он (Алексей Ремизов – прим. А.В.) нам. Целую зиму мы провели в интересных чтениях, давших нам столько хороших минут. А взгляды на общество, а смысл жизни, существования, а любовь к тем, которые так искусно выведены дорогим моему сердцу Гауптманом в его гениальном произведении «Ткачи». Да, он переродил меня».5

Все эти события относились к 1897-1898 годам, после чего на пять лет прямое общение между Ремизовым и Мейерхольдом прервалось. До 1903 года Ремизов отбывал ссылку сначала в Усть-Сысольске, а потом в Вологде, после чего два года провел в Херсоне, Одессе, Киеве. В это время Ремизов стал заведующим репертуарной частью в Товариществе новой драмы, возглавляемом Мейерхольдом, и на несколько лет – заведующим репертуаром, как он сам себя называл, «театральным пастухом» или «театральным настройщиком с вывертом и наперекор».6 В начале XX века заведующий репертуарной частью был одним из самых влиятельных людей в театре, правой рукой режиссера. Он определял репертуарную политику, художественное направление, создавал лицо театра. И то, что в Товариществе новой драмы шли пьесы западноевропейских символистов, инициировалось прежде всего Ремизовым. Поэтому, когда мы вспоминаем о первых новаторских опытах Мейерхольда, нельзя отделять его идеи от того, что было подсказано писателем. Возможно, что без содействия Ремизова Мейерхольд никогда бы не заложил фундамент своего условного театра.

В 1905 году Константин Сергеевич Станиславский, испытывавший потребность в новых формах, решил открыть Студию на Поварской, куда и пригласил Мейерхольда. Алексей Ремизов, по-прежнему оставаясь в должности заведующего репертуарной частью, принял активное участие в формировании репер-

туара, намечал к постановке пьесы Мориса Метерлинка, Генрика Ибсена, Гуго Гофманшталя, Станислава Пшибышевского, Августа Стриндберга, Эмиля Верхарна, а также Вячеслава Иванова, Валерия Брюсова, Леонида Андреева. В том, что первыми постановками, над которыми Мейерхольд начал вести активную работу, стали «Смерть Тентажиля» Метерлинка и «Шлюк и Яу» Герхардта Гауптмана, – несомненная заслуга Ремизова.

По разным причинам Студия на Поварской просуществовала недолго, и уже летом Станиславский принял решение вообще не открывать Студию, но так и не видевшие света рампы спектакли Мейерхольда, репатрировавшиеся по прямой подказке Ремизова, навсегда вошли в историю мирового театра.

С 1906 года творческие судьбы писателя и режиссера уже связаны с Петербургом. Мейерхольд принял предложение Веры Комиссаржевской о сотрудничестве в ее театре на Офицерской, и за полтора сезона осуществил там тринадцать постановок. В конце 1907 года, незадолго до ухода из театра он начал работу над пьесой Ремизова «Бесовское действие» и, если бы не определенные обстоятельства, спектакль мог бы стать ярким театральным событием.

Репетиции «Аладея и Лейлы» стали последним творческим соприкосновением Ремизова и Мейерхольда, занявшим в их судьбах важное место. Особенно занимало Мейерхольда пластическое решение. Повышенный интерес к движению и танцу прослеживался уже в первых опытах режиссера в Студии на Поварской («Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Шлюк и Яу» Гауптмана, 1905), в театре на Офицерской («Балаганчик» Александра Блока, 1906) и в более позднем «Шарфе Коломбины» Артура Шницлера – Эрнеста Донаны, представлявшим собой спектакль-пантомиму. Пробовал себя Мейерхольд и как танцовщик, выступая в партии Пьеро в балете Михаила Фокина «Карнавал» на музыку Роберта Шумана (Санкт-Петербург, 1910).⁷

Если союз Мейерхольда с Ремизовым был направлен на изменение драматического театра – создание новых визуальных решений, внедрение современной драматургии, специальную работу с актерами, то сотрудничество Мейерхольда и Фокина лежало в области балета. Как и режиссер, хореограф был реформатором классического танца: неслучайно судьба связала его с антрепризой «Русских сезонов», где в первые годы он предстал для парижских зрителей как безусловный провозвестник «нового балета». Впервые же Фокин и Мейерхольд встретились на сцене Мариинского театра в 1911 году на постановке оперы «Орфей и Эвридика» Кристофа-Виллибальда Глюка.

Для создания музыки к спектаклю «Алалей и Лейла» пригласили композитора Анатолия Константиновича Лядова,⁸ выступавшего, как и Ремизов, против антрепризы Дягилева и к тому же имевшего к нему личные счеты. В 1909–1910 году, задумав поставить «Жар-птицу», основатель «Русских сезонов» обратился к Лядову и заказал ему написание партитуры. Лядов же, предпочитавший работать основательно и не спеша, задерживал нотный текст, в результате чего заказ был передан молодому Стравинскому, что и послужило предметом конфликта между импресарио и профессором Петербургской консерватории. Несмотря на то, что существуют и другие версии⁹ передачи Дягилевым заказа Стравинскому, скорее всего та, что приводится здесь, представляется единственной верной, поскольку схожая ситуация возникла и во взаимоотношениях Дягилева с Фокиным, покинувшим антрепризу «Русских сезонов» после ряда творческих и деловых конфликтов с ее руководителем.

Ремизов описывал рабочий процесс, характеризуя своих друзей-соавторов, так: «Алалей и Лейла» – волшебный балет – «петербургская русалия» А. К. Лядова. Танцы и хор. «Пляска-песня-музыка» древних русалий, где песня – цветение взлета или пламенный выдох кручи.

М. И. Терещенко – чарующий Алазион. Я под именем Куринаса пишу либретто русалии – образы моей весенней сказки, они

Портрет Анатолия Лядова работы Ильи Репина.



звучат в музыке Лядова-Кикиморы.

В шествии на русалию, как видел Нифонт, музыкант идет об руку с Алазионом, а с ним, согнувшись, либреттист – Алазион – Кикимора – Куринаса.

В свите Алазиона я различаю: режиссер, художник и балетмейстер – Мейерхольд, Головин, Фокин – Гад – Дад – Коловертыш».10

В основу либретто писатель положил два своих произведения – «Посолонь» и «К Морю-Океану», откуда взял главных героев, тему путешествия, а также таких персонажей, как Баба-Яга, Чучела-чумичела, Корочун, Лесавка, Коловертыш и проч. Сюжет повествует о том, как встретятся предназначенные друг другу судьбой Алалей и Лейла. Но прежде чем обрести счастливую долю, им предстоит пройти долгий путь к Морю-Океану. Там Наречница свяжет «вашу нить с нитью счастливой доли, я скую ее с вашей, сварю ее с вашей нераздельно в одной брачной доле на век».11 Каждая новая сцена балета представляет те волшебные места, где оказываются Алалей и Лейла, продвигаясь к заветной цели. Например, в Корочуновом царстве Лесавка спасает их от злого Корочуна и вручает волшебные предметы: «И дает им гребень: / – Бросишь гребень, и станет лес: / Дает полотенце: / – Бросишь полотенце, протечет река. / Дает огниво: / – Бросишь огниво – горы загорятся».12

Потом герои встречаются с Бабой-Ягой, а у той в услужении живут Коловертыш и два наушника, лисатье – Гад и Дад. Баба Яга не хочет отпускать Аладея, а лисатье – понаравившусюся им Лейлу. Только когда наступает «Вертимый велик-день» – праздник всякой нечисти, влюбленным удается бежать. Еще одна картина – о спасении Аладея и Лейлы от ведьмы с помощью тех самых волшебных предметов, что им подарила Лисавка. Наконец наступает весна, с ней приходит праздник солнца Радуница, в котором принимают участие герои, и после всех испытаний им удается добраться до Моря-Океана. Там Алалей и Лейла обретают счастье.

Имя Алалей не что иное, как Алексей. Так его произносила маленькая дочь Ремизова Наташа. Лейлой звали героиню арабской легенды о двух влюбленных «Лейла и Меджнун», в переводе с арабского – «ночь», «темнота». Таким образом, Ремизов, сочиняя собственную волшебную сказку, соединяет древнюю мифологию с собственными фантазиями. Соседство в тексте древнеславянских, античных, восточных, христианских мотивов и сюжетов, взятых из современности, к моменту написания либретто образует творческий метод писателя.

Ближе других соавторов в отношении к славянской мифологии к Ремизову оказался Лядов. Самый старший из группы, он в своих сочинениях не раз обращался к русскому фольклору, народным преданиям, сказке. Уже в 1904 году, задолго до работы над балетом, написал миниатюру для оркестра, картинку к русской народной сказке «Баба-Яга», а в 1909 году создал «Кикимору» и «Волшебное озеро».

Поэт Сергей Городецкий вспоминал, что во время встреч творческой группы «играл он (Лядов – прим А.В.), главным образом, тему моря, к которому пришли за счастьем люди. Помню, с небрежным видом волшебника, рассыпающего сокровища без счета, он, сыграв несколько этих тем, спросил, которая лучше, добавив, что их у него до семнадцати. Лучшую, по его решению, и действительно волнующую выраженным в ней безысходным стремлением он записал на своем портрете, прибавив заглавие «Капля моря».13 Почти все отмечали в Лядове одну характерную черту – медлительность в работе. Композитор годами вынашивал новые идеи, и в итоге получалась пускай и гениальная, но миниатюра, зарисовка. Работая над балетом, он почти ничего не записывал, повторяя, что все уже готово в его голове, например, как «на черном бархате... под скрипку, вспыхнув, спускаются две серебряные звезды, Алалей и Лейла».14

Работали не только у Михаила Терещенко, но и в мастерской Александра Головина, доверху заваленной всякими «чудищами» – декорациями и костюмами к спектаклю. Головина на протяжении почти десятилетия, с 1908 по 1917 год, оформлявшего спектакли Мейерхольда в Императорских театрах Петербурга («Дон Жуан» Жана Батиста Мольера, 1910 г.; «Орфей и Эвридика» Кристофа Виллибальда Глюка, 1911 г.; «Электра» Рихарда

Штрауса, 1913 г.; «Гроза» Александра Островского, 1916 г.; «Маскарад» Михаила Лермонтова и «Каменный гость» Александра Даргомыжского, 1917 г.) позвали, конечно же, не случайно. Сохранилась записка художника, адресованная режиссеру 4-м октября 1910 года, где, скорее всего, речь идет о предстоящей совместной работе над балетом: «Дорогой Всеволод Эмильевич. Вы не забыли, что Вы собираетесь у меня сегодня в 5 часов к обеду? Помнит ли Ремизов? Позвоните ему, если не трудно, а также к Лядову – я думаю, что он помнит. Я целые дни и половину ночей провожу за «Дон Жуаном». Поклон Ольге Михайловне. Ваш А. Головин».15

Сам Ремизов так описывал встречи у Головина: «На «тайных» совещаниях каждый раз я читаю новую редакцию русалии, сокращая, Мейерхольд затевал ввести цирковые трюки в явлении Чучель-чумичель, и особенно занимает его «солнечная колбаса» в эпилоге: как эту блестящую колбасу похитрей спустить с головинских небес, чтобы угодила прямо в лапы лесовым – Гаду и Даду».16

К лету 1914 года почти все готово, кроме музыки. Фокин не может приступить к репетициям и на встречах бывает редко, ибо «танец не колбаса».17 Вскоре происходит неоправимое: 59-летний Анатолий Константинович Лядов, подхватив простуду по дороге в родовую усадьбу Польновку, скоропостижно умирает.

После смерти композитора чудом нашлась тетрадь с черновиками музыки к «Алалею»: всего три небольших фрагмента. Вероятно, предчувствуя, что не успеет закончить балет, Лядов не захотел оставлять сырой текст и уничтожил все созданное. До сегодняшнего дня балет «Алалей и Лейла» остается одним из самых загадочных, так и не зазвучавших явлений театральной культуры начала XX века.

«Недалеко от кладбища, у Нарвских ворот, второразрядный трактир, туда мы и зашли, Гад, Дад и я. И помянули блинами Кикимору, Бабу-Ягу и мою, так и не зазвучавшую русалию, мои серебряные звезды – Алалея и Лейлу»,18 – вспоминал позднее Алексей Ремизов.

Александра ВАСИЛЬЕВА

Примечания

1. А. М. Ремизов. Крашенные рыла // Берлин: 1922. С.57.
2. А. М. Ремизов. Театр // М.: 1920, № 4. С. 10-11.
3. А. М. Ремизов. Собр. соч. в 10 т. М.: 2003. Т. 8. С. 349.
4. А. М. Ремизов. Собр. соч. в 10 т. М.: 2000. Т. 8. С. 373.
5. Н. Д. Волков. Мейерхольд. 1874-1908. Т. 1. М. – Л.: 1929. С. 109-110.
6. Ю.В. Розанов. Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века. Вологда: 2002.
7. См.: Коробков С. Мейерхольд в музыкальном театре // Советский балет, 1985, № 5. С. 34-37.
8. Анатолий Лядов сотрудничал с Сергеем Дягилевым и ранее, оркестровал по его заказу ряд фрагментов для спектакля «Сильфиды» («Шопениана»), которым открылись «Русские сезоны» в Париже 2 июня 1909 года.
9. По версии Натальи Дунаевой, партитура «Жар-птицы» была изначально заказана Лядову и Стравинскому, и в итоге Дягилев выбрал последнего. См.: Дунаева Н. «Лядовский эпизод» в истории создания балета «Жар-птица» / Непознанный А.К. Лядов // Ред.-сост. Т. Зайцева. Челябинск: 2009. По версии Натальи Запорожец, на предложение Дягилева написать музыку к «Жар-птице» Лядов сразу ответил отказом, понимая, что не уложится с заказом в срок. См.: Запорожец Н.В. А.К. Лядов. Жизнь и творчество. М.: 1954.
10. А. М. Ремизов. Собр. соч. в 10 т. М.: 2003. Т. 10. С. 238.
11. А.М. Ремизов // Современные записки. Париж: 1922. Кн. IX. С. 89.
12. Там же. С. 94.
13. С. М. Городецкий. Русские портреты. Воспоминания о Блоке, Есенине, Лядове. М.: 1978. С. 110.
14. А. М. Ремизов. Собр. соч. в 10 т. Т. 10. С. 239.
15. РГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 1249. Оп. 1.
16. А. М. Ремизов. Собр. соч. в 10 т. Т. 10. С. 239-240.
17. Там же. С. 240.
18. Там же.

Воспоминания о Евгении Качарове

Время быстротечно, одно поколение сменяет другое, и порой из памяти современников постепенно «выветриваются» имена мастеров, самоотверженно трудившихся на благо отечественного балета.

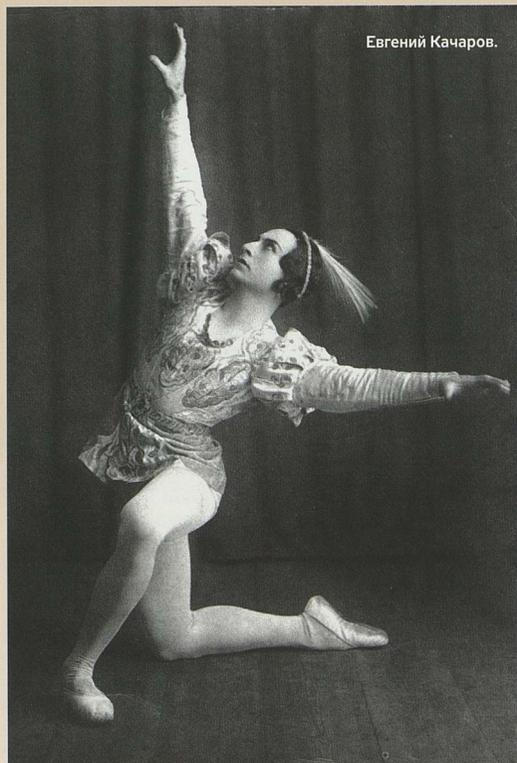
Среди огромной плеяды неистово влюбленных в балет всё реже слышится имя удивительного Рыцаря в стареньком плаще, заплявившейся от времени шляпе, парусиновых ботинках и чемоданчиком в руке – Евгений Сумбатович Качаров.

Этот открытый, неунывающий человек и блистательный артист эпизода родился в Азербайджане. Энциклопедические сведения берут за дату рождения 1905 год, однако, сопоставив ряд данных, а именно время ученичества Евгения Качарова в студии Л. Нелидовой, куда он попал в возрасте 15 лет, и в частной школе М. Горшенковой, период работы в Московском художественном балете, а также годы артистической службы в Тифлисском оперном театре в 1918-1922 годах, можно предположить, что родился Евгений Сумбатович, вероятнее, в последнем десятилетии XIX столетия.

Евгений Сумбатович прожил насыщенную различными событиями жизнь. От трудностей военных лет и горечи артистической невостребованности до счастливого времени творческих встреч с прямыми носителями эталонного императорского балетного стиля, а затем уже с талантливой балетной молодежью, жадно впитывающей все его замечания в самых разных уголках Советского Союза.

Свои первые творческие шаги Е. Качаров осуществил в балетной студии Лидии Ричардовны Нелидовой (представительница Московской балетной школы, которую она окончила в 1884 году), существовавшей в Москве с 1908 года по начало 1920-х годов. Надо отметить, что Нелидова была не только опытным педагогом классического танца и чудесным знатоком шедевров наследия последней трети XIX столетия, но и слыла вдумчивым теоретиком танца, стремившимся прививать своим воспитанникам аналитический подход к работе, желание вникать в лексическую и архитектурную суть хореографии. Именно ей принадлежат интереснейшие «Письма о балете». Помимо плодотворного периода обучения в студии Нелидовой, Евгению Качарову посчастливилось побывать учеником Марии Николаевны Горшенковой, которая окончила Петербургское театральное училище в 1876 году. Обе наставницы совершали творческие поездки между Большим и Мариинским театрами, а потому имели возможность получать хореографию, что называется, из первых рук, усваивая ее наиболее художественные и музыкальные нюансы. Свое мастерство Качаров оттачивал и в студии Марии Иосифовны Перини (в Тифлисе).

После периода ученичества и некоторого времени работы в Тифлисском оперном театре молодой танцовщик пробует свои силы в камерном коллективе «Московский художественный ба-



Евгений Качаров.

лет», руководила которым Викторина Кригер. В то время в нем трудились Н. Холфин, В. Бурмейстер, А. Урусова, М. Сорокина, с коллективом гастролируют Е. Гельцер и С. Мессерер. Одной из крупных творческих удач стало участие Качарова в балете К. Голейзовского на музыку нескольких произведений Ф. Листа – «Листиана» (1931), где артист танцевал вместе с В. Кригер.

После работы в «Московском художественном балете» Качаров был зачислен в труппу Большого театра. Однако артистическая судьба этого неповторимого «художника танца» сложилась в стенах Большого театра не так ярко, как могло бы быть. Он исполнял эпизодические роли, но будучи артистом по натуре, а не по профессиональной принадлежности, в каждой из них он стремился создать объемный образ, найти зерно роли, расцветить партию деталями, которые, собравшись воедино, составляли образ живого человека со своей судьбой, характером и жизненной историей. Одним словом, в неприметной сценической судьбе Качарова не было ни одной проходной или недоделанной партии. И это не удивительно, ведь он имел счастье работать бок о бок с мастерами балета, обладавшими изысканным художественным вкусом, понимавшими толк в полутонах и нюансах отделки каждого па и каждой мизансцены, а главное, мастеров, помнящих, что за каждой танцевальной фразой

кроется глубочайшая суть, встроенная в драматургическую нить всего спектакля. Среди сценических работ Евгения Сумбатовича на сцене главного театра страны значились разнообразнейшие испанские танцы, в которых ему не было равных: Качаров безупречно владел дивным и многоликим языком кастаньет; баск в балете Вайнонена «Пламя Парижа», молодой черкез в балете Захарова «Кавказский пленник», английский офицер в балете «Красный мак» (хореография В. Тихомирова, Л. Лащилина). Также он создал образ Злого гения в балете «Лебединое озеро» и образ страстного Вахка в балетной картине из оперы Гуно «Фауст» – «Вальпургиева ночь» (хореография Л. Лавровского).

Отличительной исполнительской чертой Качарова является стремление к художественной достоверности. Так, из сохранившихся воспоминаний Наталии Касаткиной и Владимира Василёва известно, что, исполняя роль Вахка в паре с очаровательной Вахханкой – Галиной Кузнецовой, он «почувствовал себя настоящим вахком и по-настоящему пленился прекрасной вахханкой. Такая женщина! А он должен трясти над ней какой-то жалкой бутафорской погрешкой! Качаров на всё свое жалование покупает великолепную, прозрачную гроздь винограда. На следующем спектакле в безумном восторге вскакивает на возвышение, высоко вскидывает громадную светящуюся гроздь и выжимает на грудь красавицы золотистый божественный нектар! Скандал. Зато по-настоящему!» Другим, весьма убедительным эпизодом, можно отметить создание образа английского офицера. Как любой моряк и к тому же офицер, его герой не мог не жаловать табак и курительную трубку, а потому Качарову пришла идея раздобыть немного искусственного льда, применяемого в качестве хладозлемента в уличных мороженицах. Так, наполнив курительную трубку этим «волшебным богатством», ему удалось удивить зал и серьезно взволновать пожарную службу театра, ведь на сцене из трубки вдруг «повалил дым». Артист был рад произведенным эффектом, ведь образ английского морского волка был убедителен, а этот фокус «дым без огня» столь ошеломил всех, что в театр поступил звонок с киностудии «Мосфильм» – сотрудники просили поделиться «невероятным секретом»!

Другой характерной чертой артиста Евгения Качарова была сценическая заразительность, умение повести за собой массу. Балетная история прошлого века сохранила следующий факт: по воспоминаниям Бориса Львова-Анохина, в 1954 году на съемках фильма-балета «Ромео и Джульетта» (режиссер картины Л. Арнштам) Леонид Лавровский обратился с просьбой к Качарову помочь довести массу из клана Капулетти до нужного эмоционального состояния. Хореограф попросил артиста, надевая костюма, выхватить шпагу и отчаянно «ринуться вперед, увлечь за собой всех участников. Сцена, как отмечал Лав-



Викторина Кригер и Евгений Качаров. «Листиана».

ровский, пройдет как надо, они проснутся, зажгутся, и эпизод будет живым, ярким. Жаль, что эта работа оказалась закадровой, и история отечественного балетного театра навсегда лишилась возможности лицезреть удивительного мастера на кинолентке.

Его отличала самозабвенная преданность искусству, то, что действительно можно назвать служением музе Танца. Однажды исполнитель номера «Итальянский нищий» (музыка К. Сен-Санса, хореография М. Мордкина) забыл шляпу – важный сценический реквизит (сутью номера становилась отчаянная пляска человека с тамбурином, надеющегося разжалобить своим танцем безликую толпу и мечтающего получить скромную денежную помощь от случайного прохожего). Евгений Сумбатович, узнав о досадной оплошности подопечного, не раздумывая схватил свою шляпу, изрезал ее, измял и измазал театральным гримом, после чего протянул «готовый» реквизит нерадивому исполнителю.

Однако важнейшей особенностью Евгения Сумбатовича стала его подвижническая стезя – в 1960 – 1980-е годы (вплоть до самой смерти в 1986 году) он щедро делился со своими учениками тем безграничным опытом, что хранила его цепкая хореографическая память. Евгения Качарова можно с уверенностью назвать выдающимся реставратором шедевров старинной хореографии последней трети XIX – начала XX века, а подарила ему эту возможность выдающаяся балерина Екатерина Васильевна Гельцер, чьим концертным партнером на излете творческой карьеры стал Качаров. Прима московской сцены оказалась поистине щедрой со своим внимательным партнером, вливающимся каждое ее слово, замечание. Порой за чашкой чая или после долгих часов репетиций Гельцер с теплотой подшучивала над фанатичной дотошностью Качарова ко всему, что касалось ста-



Е. Качаров. «Полишинель».



Михаил Мордкин. «Итальянский нищий».



Екатерина Гельцер.



Лидия Нелидова.

ринной хореографии. Однако несмотря на дружеские пассажи балерина чувствовала, что может передать свой огромный исполнительский опыт в надежные и добрые руки, а потому показывала Евгению Сумбатовичу целые фрагменты старинной хореографии, интереснейшие женские вариации, при этом твердо подчеркивая: «Передай это только первоклассному дарованию, балерине ассолута, бездарностям, посредственности не смей, иначе всё провалит, изуродуют, зачем же мне тогда тебе всё это восстанавливать, показывать...».

Среди наиболее талантливых и по-человечески внимательных к нему учеников можно назвать Наталию Касаткину, Владимира Василёва и неповторимую таджикскую балерину Малику Сабирову, ставшую той балериной ассолута, о которой когда-то мечтала Гельцер.

Сабирова окончила Ленинградское хореографическое училище по классу Елены Ширпиной, в свои ученицы по театру ее выбрала балетная богиня – Галина Уланова, впоследствии подарившая Малике «Посвящение Шопену». Эта миниатюра была создана В. Чабукиани на музыку Р. Шумана для молодой Галины Улановой в 1930 году.

С юной Маликой Качаров познакомился в преддверии Первого Международного конкурса артистов балета в Москве. Во время подготовки к конкурсу в 1969 году Качаров разучил с Сабировой считавшееся к тому времени утерянным вставное, окрашенное соблазнительностью и лукавством, па де де «Карнавал в Венеции» из балета «Сатанилла, или Любовь и ад» (постановка Ж. Мазилье, редакция М. Петипа, подновление Е. Качарова, музыка Ц. Пуни). Это па де де подарило Евгению Сумбатовичу его наставница – Мария Николаевна Горшенкова, некогда блиставшая в нем. Она подробно разучила и разъяснила Качарову всю лексику, стилистику и актерские задачи исполнителей этого труднейшего и изысканного хореографического шедевра. По итогам конкурсного состязания Малика Сабирова стала триумфатором и была удостоена золотой медали.

Так зародился творческий многолетний тандем работоспособной, талантливой исполнительницы и самозабвенно влюбленного в балетное искусство Качарова.



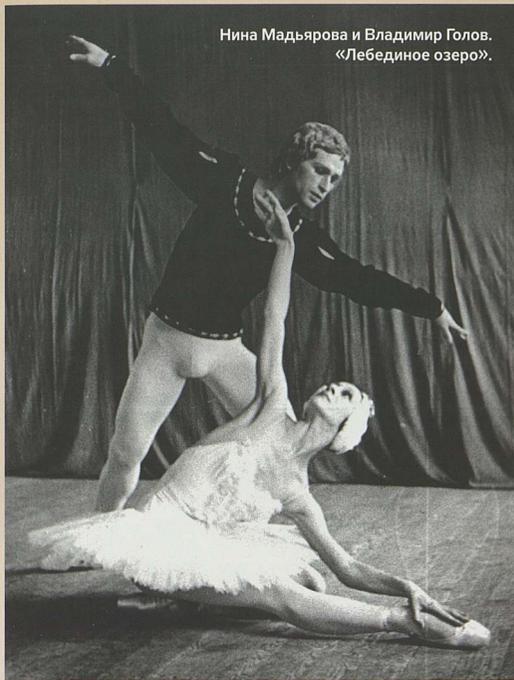
Малика Сабирова
и Музаффар Бурханов.

Во второй половине 1970-х он совершает неоднократные поездки в Таджикский академический театр оперы и балета имени С. Айни, где благодаря его труду вновь обрели сценическую жизнь забытые шедевры. К примеру, для Малики Сабировой и ее партнера Музаффара Бурханова он восстанавливает два вальса в хореографии А. Горского на музыку Ф. Крейсlera, ставшие данью памяти Анны Павловой («Муки любви») и данью внимания к Елене Люком («Радости любви»), адажио Сильфиды и Джеймса из II акта балета «Сильфиды». Новую творческую жизнь обрел изысканный, технически сложный и благородный по манере исполнения танец Часов в хореографии М. Петипа из оперы А. Понкьелли «Джоконда».

Специально для Сабировой и Бурханова Качаров восстановил особенно любимую Гельцер хореографическую картину «Ваханалия» в постановке Горского из последнего акта оперы Сен-Санса «Самсон и Далила». Эта хореографическая зарисовка представляла собой трехчастную картину, где Ваханка впервые появлялась еще совсем юной особой, не познавшей страсти и негу, в чем-то похожей на неопытную прыткую газель. Постепенно Ваханка пробуждалась ото сна, в ней раскрывалась женщина, прорывалась страсть и желание, зарождалась любовь – темп музыки и сложность хореографии нарастали созвонно задумке хореографа. К финалу номера танец превращался в неистовую языческую пляску Ваха и Ваханки, требующую от исполнителей безупречной и филигранной техники танца, умения четко и осмысленно «проговорить» каждое движение, при этом оставаться на волне активного эмоционально-цельного контакта партнеров. Описывая третью часть «Ваханалии», Львов-Анохин отмечал: «...они неистово топтали землю, били в ладони, он властно хватал ее, бешено вертел в своих руках, она перегибалась, откидываясь в его объятиях, он жадно целовал <...> Она, ослабев, покорная, томная, опьяненная его ласками, лежала у него на колене. Наконец, он похищал девушку, как тигр похищает лань, стремительно уносил ее, как бы ища приюта для этой бурно вспыхнувшей, дикой любви». Танец был насыщен сложными поддержками, заигрывающей пластикой рук, стаккатной пальцевой работой, обилием мелких движений и вращений, а также параллельной работой партнеров визави, в различных танцевальных рисунках.

В Душанбе Качаров работал не только с парой Сабирова – Бурханов, но и щедро делился опытом с другими солистами. В частности, память прима-балерины театра Нины Мадьяровой сохранила следующие воспоминания: «Евгений Сумбатович приезжал к нам несколько раз. Это был статный, достаточно высокий и седовласый, в почтенном возрасте (глубоко за 80 лет) человек, с небольшой бородой, всегда предельно внимательный и вежливый. Качаров присутствовал на каждой репетиции, больше показывал руками, много ассистировала Малика. Он перенес нам огромное количество номеров, но самыми яркими стали танец Часов из «Джоконды» и «Испанская сюита», состоящая из семи частей. Эти номера на Вечерах балета всегда шли с аншлагом в театре. Музыка к Сюите была скомпонована из творческого наследия испанских композиторов». Благодаря воспоминаниям, подробной библиографии творческой жизни Мадьяровой, а также книге о творчестве Малики Сабировой, удалось восстановить последовательность номеров в Сюите и фамилии композиторов. Так, «Испанская сюита» начиналась знакомством кокетливой и гордой испанки с тореадором – «Коррида» (музыка Х. Вальверде), после следовало адажио «Серенада», ставшее объяснением в любви на музыку Х. Малатаса. Дуэт сменялся сольным выходом раздосадованной испанки – ее кавалер опаздывал на свидание (музыка И. Альбенниса), женское соло перетекало в трогательное адажио, не лишённое испанского темперамента и отчасти строптивости Дамы, в финале оказывающейся на руках кавалера – парящей в воздухе голубке. В такт кастаньет балерина, исполняя поддержку «ласточка»,

Нина Мадьярова и Владимир Голов.
«Лебединое озеро».



аккомпанировала кастаньетам попеременной сменой перекрещенных в щиколотках ног. Адажио шло на музыку С. де Ирадье и называлось «Голубка», нежный дуэт сменялся мужественным мужским соло, где тореадор сражался с воображаемым быком (музыка И. Альбениса). Особенной любовью зрителей, по словам Мадьяровой, пользовался следующий фрагмент семичастной сюиты – «Роза Альгамбры» (музыка Ф. Таррега), танец балерины отличался щемящей беззащитностью и трогательной нежностью. Завершалась Сюита искрометной кодой – на сцене бушевал безудержный испанский темперамент, танец отличался многоликостью оттенков па де бурре, был насыщен сложнейшими верхними поддержками, «говорящей» выразительностью испанских рук, гомоном кастаньет, графичностью страстных поз и остановок, элементами народного испанского танца и своеобразным состязанием испанки, тореадора и аккомпанирующего им кордебалета. Для головокружительной коды была выбрана музыка М. Глинки «Арагонская хота». История рождения «Испанской сюиты» связана с именем испанской танцовщицы Аргентины, в свое время названной «Павловой испанских танцев». Восхищаясь талантом испанки, Гельцер мечтала станцевать испанский народный танец на пальцах, идею «пуантеады» подхватила Аргентина. Талантливые артистки в начале 1930-х годов начали совместную репетиционную работу, но лишь творческому тандему Качаров – Сабирова и артистам балетной труппы Душанбе посчастливилось спустя полвека полностью воплотить устремления Гельцер. Еще одним творческим подарком артистам Таджикского театра от Качарова стала миниатюра «Поло», к сожалению, композиторское авторство стерлось из памяти Мадьяровой. Однако она рассказала, что номер исполнялся на трагическую испанскую музыку тремя солистками – Страстями (Красной, Белой и Черной) и Юношей, обуреваемым этими страстями.

В быту Евгений Сумбатович зарекомендовал себя как человек непризастыльный и скромный, его небольшая комната в коммунальной квартире вся была оклеена афишами Большого театра, картинами и фотографиями артистов, всё самое важное

для профессии было сложено в небольшой чемоданчик, с которым Качаров никогда не расставался. Евгений Сумбатович слыл интереснейшим рассказчиком, способным точно живописать словесный портрет и сценический образ артиста, умело подметив в нем ключевые детали. Особенно часто он делился своими воспоминаниями о неподражаемой балерине Екатерине Васильевне Гельцер и артисте, беспредельно его восхищавшем, – Михаиле Мордкине, чье творчество он почитал и изучал как в годы службы в Тифлисе, так и в Большом театре. Качаров гордился своим сценическим партнерством с Мордкиным в спектакле «Жизель», где Мордкин создавал образ графа Альберта, а Качаров выходил его верным оруженосцем. Вот как вспоминал Качаров об Альберте-Мордкине (воспоминания записаны Б. Львовым-Анохиным): «Его Альберт упивался свободой, наконец-то сбросив все графские регалии, преступив все опостылевшие ему условности. Переодевшись крестьянином, <...> он становился недолким вне этикета. Легко, трепетно бежал к двери Жизели, осторожно стучал, а убежал почти смешно, волоча за собой скомканный плащ, потом хитро и смущенно выглядывал из-за угла домика. <...> Лишенный «белых перчаток», Альберт Мордкина становился безудержным и своевольным в своих желаниях. Но встретившись взглядом с Жизелью, он замирал, как будто его пронзал ток, смотрел ей прямо в глаза, словно отключался от всего окружающего, забывая о всякой реальности. <...> Когда заставшие Альберта врасплох невеста и Герцог спрашивают его, почему он в крестьянском платье, <...> Мордкин стоял неподвижно, без единого жеста, упрямо и хмуро сдвигал брови, мрачно опускал глаза, замыкался в себе. Как бы говоря: оставьте меня, это мое дело, вам всё равно не понять. <...> Когда Мордкина спрашивали, почему он выходит с преувеличенно длинным плащом (в начале второго акта – прим. М.Г.), он отвечал: «Это не только плащ, это реквием, печальная процессия, обряд, который совершается в душе Альберта. Длинный. Тяжело волочащийся за мной, вернее, со мной, плащ помогает донести до публики мое настроение», тем самым, помимо ценностных глубин роли, он косвенно апеллировал к важнейшей специфике театра: чтобы быть убедительным, театр требует преувеличений. Эту мысль читил и затем передавал своим ученикам Евгений Качаров, отмечал попутно, что преувеличение всегда должно быть оправдано и «закоровано» рамками изысканного художественного вкуса, чувства меры.

Безграничная скромность не позволила артисту в интервью о военном периоде в творческой жизни Большого театра хоть раз упомянуть о себе, хотя он был непременным участником военных концертных бригад, работающих на привокзальных площадях Северного морского и Ленинградского вокзалов. Свое интервью он посвятил творчеству концертмейстера театра – Варваре Гайгеровой, написавшей симфоническую поэму «Дневник фронтовика». Этот самозабвенно преданный искусству балета человек никогда не брал денег за свою работу, даже будучи приглашенным хореографом-реставратором в коллектив Касаткиной и Васильева, Качаров был оскорблен предложением получить заработную плату за свой труд. Как вспоминала Наталия Касаткина, «Евгений Сумбатович вполне четко объяснил нам свою позицию: его учителя и коллеги дарили свои знания, чтобы он продлил жизнь балетных номеров во времени, передал их дальше, а потому он не может брать деньги, он вправе лишь дарить, как подарили ему...».

Такова история творческой судьбы Евгения Сумбатовича Качарова, незаметно ушедшего из жизни в Доме ветеранов сцены чуть более 30 лет назад (в 1986 году).

Бесценный опыт, каким щедро поделился Качаров с молодежью 1960-1980-х годов, достоин того, чтобы помнить это имя, а также вписать его в один ряд с А. Ширяевым, А. Чекрыгиным и П. Гусевым – хранителями наследия.

Марья ГЕНДОВА

Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов.

Номинация «Характерный и народно-сценический танец»

Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов проходит ежегодно начиная с 2013 года по разным специальностям с четырехлетней цикличностью:

1-й год цикла – специальность «Характерный и народно-сценический танец». Конкурс проводится по двум номинациям: «Характерный танец в музыкальном театре» и «Народно-сценический танец в концертном исполнении». Конкурс проводится в двух возрастных группах: младшая и старшая.

2-й год цикла – специальность «Хореографы». Возраст участников – от 20 до 45 лет (включительно) на момент открытия конкурса.

3-й год цикла – специальность «Современный танец в музыкальном театре». Конкурс проводится в двух возрастных группах: младшая и старшая.

4-й год цикла – специальность «Артисты балета». Конкурс проводится в двух возрастных группах: младшая и старшая.

Последний год цикла (специальность «Артисты балета») является отборочным конкурсом к Московскому международному конкурсу артистов балета и хореографов.

В этом году с 19 по 24 ноября прошел II Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов по специальности «Характерный и народно-сценический танец».

В рамках конкурса состоялся круглый стол, который открыл главный редактор журнала «Балет» Валерия УРАЛЬСКАЯ.

У нас на эту тему проводится второй круглый стол, поскольку это второй цикл. Мне трудно сказать, насколько наш разговор в прошлый раз на что-то повлиял, помог ли он кому-то. Ясно только, что времена меняются и не всегда с пользой для дела. Я имею в виду младшую группу и хореографические школы. Проблемы со школой возникли, как показал конкурс, большие. Россия, русская школа, отличалась тем, что не механически воспринимала, а ассимилировала, воспринимала новое через свои традиции. Возник русский балет и русская школа классического танца... возникли свои традиции и у ансамблей народного танца. На основе особенностей отечественного балетного театра появился предмет в обучении «Характерный танец». Увидев наш народный характерный класс, специалисты по различным системам современного танца на Западе сказали как-то мне: мы теперь понимаем, почему у вас не было такой потребности в появлении техник модерн, потому что характерный танец давал многообразные возможности пластического развития тела в дополнение к классическому танцу. А мы этого не знали, мы искали другие пути. Я задумалась, кто виноват в той ситуации, которая существует ныне в мире театра хореографического. Мы привыкли говорить, что плохие тети-дяди – специалисты с Запада – нам бог знает что показывают и, влияя на нас, нам не дают правильно развиваться. Другие люди говорят, что власть, от которой мы в большей степени зависим, руководство виновато в том, что оно позволяет чему-то не так влиять на нас. Но жизнь показывает, что спасение утопающих – дело рук самих утопающих. Я считаю, очень многое зависит от нас самих, мы

легко ругаем себя, всюду шумим, что мы не такие-сякие и у нас всё плохо. И не поддерживают то хорошее, что есть у нас. Забывают о том, что есть традиции большой национальной хореографической культуры, которая выливалась в самобытность нашего театра, в появление театров народного танца, в систему обучения, которую мы «дарили» миру.

Думаю, нам всем надо обдуманно действовать, заниматься тем, чтобы и рекламировать, и пропагандировать, и главное, углубленно работать над тем, что является культурой отечественного хореографического искусства.

Андрей ПЕТРОВ (художественный руководитель и главный балетмейстер театра «Кремлёвский балет», профессор МГАХ).

Мне кажется, что всё примерно правильно оценено Валерией Иосифовной. Этот конкурс показал, что он очень нужен в данном формате. Народный танец сейчас пользуется большой популярностью у зрителей. Был период, когда всем немного поднадоело одно и то же. А сейчас появляются новые формы народного танца, новые постановки – очень неплохие. Увы, мы, как всегда, спохватываемся в последний момент, я имею в виду театры. Надо бы кого-то хорошо подготовить к этому конкурсу, но кто-то уже не успел, кто-то заболел... В результате кто-то участвует – уже хорошо. Но я должен сказать, артисты относятся к этому серьезно. Они стремятся к разным конкурсам: и к народно-сценическому, и к характерному, и к балетному, готовятся, хотят себя показать. Сейчас молодежь много работает. Мы это видели и на конкурсе, когда некоторые участники готовили сами для себя номера. Большой этицизм без особой поддержки со стороны руководства, например ансамблей народного танца. То есть они поддерживали, давали возможность репетировать, но они сами не участвовали в этом процессе. А это инициатива, в общем, артистов, что говорит о том, что народный танец нам дорог. И то, что мы имеем возможность видеть яркое цветение разных национальных культур, – большое достижение нашей культуры. Но, конечно, в чем я согласен с Валерией Иосифовной, что школы себя не проявили. Особенно младшие группы, они были намного слабее, чем старшие.

В.У. Основные школы, где есть народное отделение, – Воронеж, Красноярск... не участвовали в конкурсе.

А.П. Я и говорю, что это очень жаль. В прошлом году мы видели, как Академия Вагановой показала целую народно-характерную соиуту. Они возродили танец из «Ивана Сусанина». Но вот на конкурсе этого не получилось.

Нужно говорить и о стилизации, до какого предела возможна стилизация. И вопрос сохранения, потому что я «Цыганский танец» смотрел – ну у одной только девочки было более-менее точное воспроизведение, она и была лучшая. Потому что если ногами-юбками там всё что угодно можно делать – но каждый делает что во что горазд. Нет редакции! А это Голейзовский, между прочим.

Виктория Васильева
и Никита Никитин.
«Как на тоненький ледок»
Фото Сергея АНДРЕЕШЕВА



И стоит сказать, что для следующего конкурса надо предоставить возможность выбирать не только из очень ограниченной обязательной программы, а дать свободу выбора.

Сергей УСАНОВ (генеральный директор Международной федерации балетных конкурсов, вице-президент Международного союза деятелей хореографии).

Выбор очень большой, около 100 произведений, рекомендованных к исполнению. Практически оттуда мало что исполнялось, за редким исключением, кроме русской хореографии Касьяна Голейзовского. Но меня тоже поразило, ведь мы конкурс задумывали в первую очередь для поддержания хореографических училищ (теперь они колледжами называются). Чтобы поддержать их, чтобы у них был выход на широкую аудиторию, чтобы показать себя не только в классе или на сцене своего учебного заведения, но предстать перед широкой публикой. Казалось, такая возможность стимулирует. Но меня поразила в этом году полная пассивность хореографических училищ. Мы для них это задумали и сделали конкурс. А оказалось, мы из пушки по воробьям выстрелили. Народно-сценический танец был представлен широко. Честь и хвала всем тем, кто принял участие. Потрясающая география была на этом конкурсе. Откликнулись самые глубинные, отдаленные регионы. – это хорошо. И показали хорошие работы. Например, замечательный Омский квартет. Москва – это Москва, она всегда на своем уровне. Но то, что в глубине России есть талантливые коллективы, – это хорошо. И якуты, и Элиста, и Кызыл... Некоторые характерные танцы танцевали чисто, как народно-сценические.

В.У. Я своих студентов спросила, чем отличается характерный танец от народно-сценического, как они понимают разницу между ними – и для них это уже проблема. Хочу предоставить

слово Тамаре Валентиновне Пуртовой, чтобы она рассказала, в чем здесь различие.

Тамара ПУРТОВА (директор Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова).

Я только что закончила читать лекцию студентам по истории и теории хореографического образования. Есть у нас такой новый предмет. Рассказывала о 50-х годах прошлого века. И наткнулась на то, что говорил Игорь Александрович Моисеев в 1951 году на конференции у нас в школе. «Я объясняю вам разницу народного и характерного танца. Народный танец выражает образ народа, его характер, его вкусы, возникшие из-за целого ряда закономерностей, из его трудовых процессов, из его празднеств, обрядов, из его истории, наконец, из-за его географических условий, костюмов и культуры. Всё это незримо, в то же время с большой силой дает о себе знать в каждом элементе танца. Характерный же танец стал самостоятельно развиваться по законам своей сценической жизни, воплотившись в абстрактно-сценическое явление. Разница между народным и характерным танцем заключается в том, что народный танец стоит на непосредственно жизненном материале, а характерный танец является продуктом чисто театральной культуры, результатом творческой активности целого поколения хореографов». Мне кажется, что у нас до сих пор нет устоявшейся терминологии, но эта формулировка – абсолютно точная. Она положена организаторами конкурса в основу того, что здесь происходило. Хочу сказать «спасибо» Валерии Иосифовне и Сергею Александровичу, которые придумали это. Ведь этого не было никогда. И что им стоило пробить эту номинацию, чтобы раз в четыре года не конкурс артистов балета, а конкурс народно-сценического танца проводить! Министерство культуры поддержало, и это будет

Айсылу Мирзахизхан.
«Русская»
(хореография К.Голейзовского).
Фото Сергея АНДРЕЕЦЕВА



дальше жить, потому что необходимо. Здесь сидят выдающиеся деятели хореографического искусства, которые начинали свою карьеру, исполняя характерные танцы, и Юлиана Геннадьевна Малхасянц и Андрей Борисович Петров, и Юрий Николаевич Григорович, возглавляющий жюри, когда-то поражал зрителей как великолепный характерный танцовщик.

Характерный танец имеет особую систему преподавания, методики, техники, совершенства. И в этом он конкурсный. Что касается танцев народных, мы сегодня видели мало профессиональных коллективов. Это были колледжи, институты культуры, студенты. Я выскажу мысль, может, она и крамольная. Никогда не будет конкурсных вариантов, высочайшей конкуренции, пока не начнется работа по совершенству техники. Почему ансамбль Моисеева будет всегда на три головы выше? Потому что есть школа, технически сложная, требующая совершенства и мастерства, как в классическом балете. Образ, это само собой: он есть у всех, у национальных, у народно-сценических. Но это конкурс, это соревнование. А всякое соревнование предполагает техническое мастерство. Пока мы не увидим технического прорыва в национальных танцах, ничего не изменится. Конечно, многое от хореографов зависит. Это и индивидуальность, и картинка, и, конечно, техника. Будь то калмыцкий, русский, кавказские танцы, везде нужно работать над совершенством техники, высочайшим уровнем исполнения технического. Не просто картинку создавать, показывая балетмейстерскую фантазию, но и артиста воспитывать, у которого должны быть поставлены и подъем, и колени, и спина, и руки, и кисти, и шея.

В.У. Игорь Александрович Моисеев говорил, что ансамбль – это театр танца. Соответственно, это образ народного танца. Он

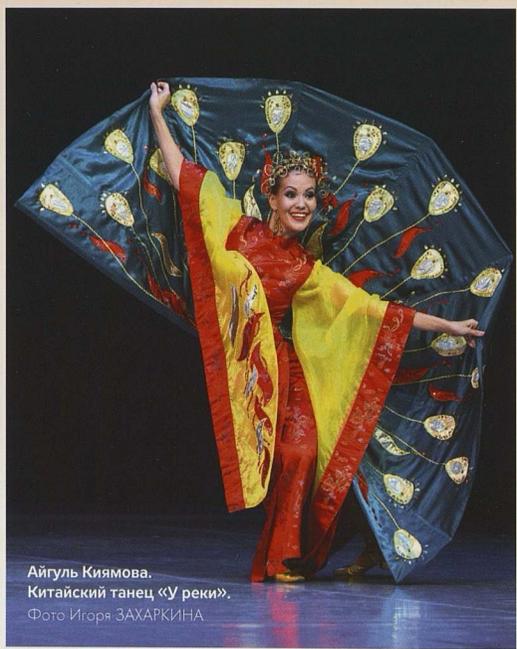
тоже в этом смысле приближается к стилистике театрального явления. И естественно, всё, что показывается на сцене, должно быть мастерским. А мастерство требует определенной выучки. С этим не поспоришь. Но мне кажется, что заявленный Моисеевым термин, что это театр танца, линия, по которой идут и другие коллективы вслед за ансамблем Моисеева, в большой степени по линии театриализации приемов народно-сценического танца, но уже в определенной стилистике того или иного хореографа. Интересно послушать специалистов из ансамблей народного танца.

Игорь АТАБИЕВ (директор и художественный руководитель ГААТ «Кабардинка»).

Я согласен с Тамарой Валентиновной, со всеми согласен, но школа Моисеева – это что-то невозможное, космос. Мы не добьемся такого уровня. В каждом народном танце есть свои законы, каноны и правила. А Моисеев делал народно-сценический танец как театр танца. Он был прав. Он показал это всему миру. Давайте будем стремиться к этому. Танец одного человека определить среди массы сложно. Как я могу узнать среди четырех участников, кого из них мне нужно оценивать. Справа или слева. Невозможно оценить одного в массе.

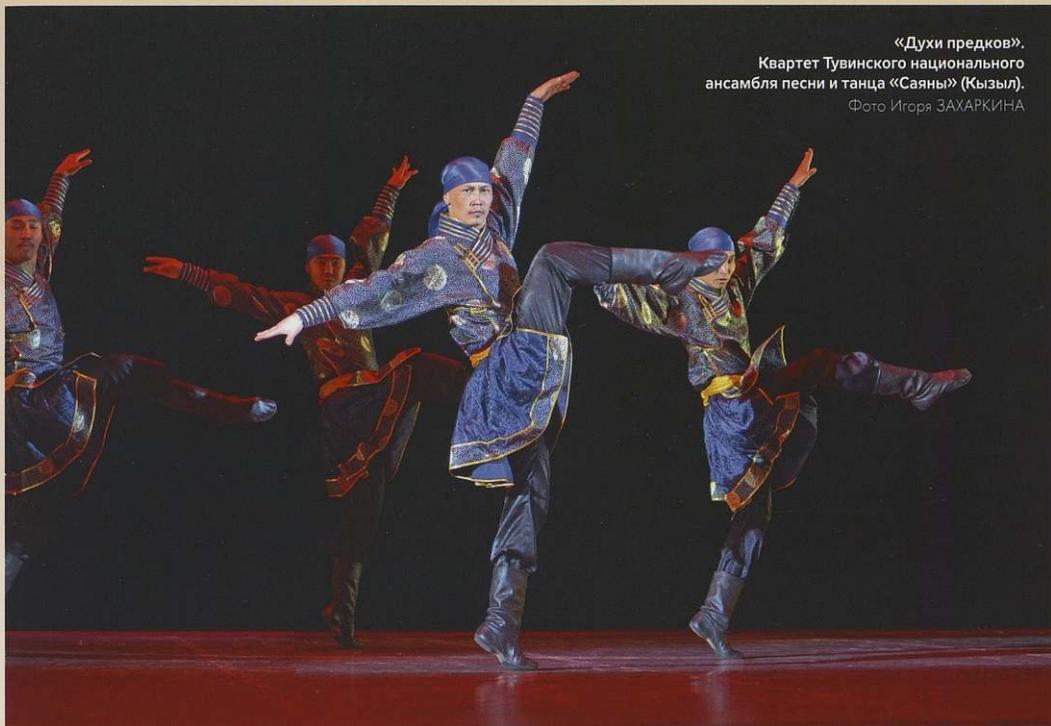
Конечно, надо идти в народ, смотреть, делать экспедиции, которые я часто провожу. Если, например, не принято девушек за руку брать, то мы этого не можем сделать. Поэтому стараемся что-то другое предлагать. У нас, черкесов, у кабардин нет такой эмоциональности, как, например, у чеченцев. У них азарт, яркий темперамент. У нас тоже есть азарт, но он другой, он внутри. Этот внутренний темперамент надо показывать внешне. Танцы народов Кавказа отличаются друг от друга. Всем кажется, что это одно и то же. Но в них есть различия. Поэтому единственное пожелание, Сергей Александрович, вы вчера сказали: давайте коллектив оценивать, а не отдельных артистов.

В.У. Скажу о моих наблюдениях и наблюдениях Тамары Валентиновны на конкурсе сольного народного танца в Грозном на Конкурсе имени Махмуда Эсамбаева. Очень часто в группах, и даже в дуэтах, берут фрагменты из массового танца, который могут исполнять 16 или 12, 24 человека, берут какие-то эле-



Айгуль Киямова.
Китайский танец «У реки».
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

«Духи предков».
Квартет Тувинского национального
ансамбля песни и танца «Саяны» (Кызыл).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



менты и сочетания движений, какие-то колленца и передают это дуэту или четверке. И получается, что это незаконченное произведение. Что такое театр танца? Если это коллективный номер, композиционный, то он коллективный номер, он ставится на это. А если мы хотим привезти малый ансамбль – то это должен быть номер как произведение, созданное для малого ансамбля. Даже в своем массовом «Княжеском танце» вы всё равно вставляете это соло, так как оно завершенное, имеет целостность. Потому может выступать отдельно. А если выбирать просто из массового какие-то куски и передавать их двоим или четверым... Чем были интересны танцы омские, которые всем нам понравились. Они специально создавались на эту группу людей, задумывались как танцы для этих четверых соревнующихся в переплясе человек.

И.А.: Театральность должна быть. Возьмите любой обряд, обычай, даже в русском народном танце есть какие-то обряды. Если это «березка», ее просто вынесли и поставили – тоже не закончено, не понятно. Тут березка, а тут исполнитель. Есть нюансы, надо брать у народов это самое главное. Не отходя от этих канонов, и чтобы в номере была театральность, и чтобы можно было понять этот номер. Если это «Снегурочка», то чтобы можно понять, что это Снегурочка. А не просто девочка вышла и танцует красиво.

Филиз КАЗАКБАЕВ (директор ГААН имени Ф. Гаскарова).

Великий Файзи Гаскаров говорил: «Танец для народа». Действительно это так, я с вами согласен. Каждый танец – это маленький спектакль. Чего не хватало – внутреннего состояния. Каждый танец о чем-то говорит. Вот это надо доводить до зрителя. Не просто показывать набор движений. У Гаскарова каждый танец имеет свой маленький сюжет, мы требуем от артистов, чтобы зритель понимал, о чем танец, который они исполняют. Согласен, были интересные постановки. Мне особенно понравились характерные. Не хочу отдельно кого-то хвалить или критиковать. Молодцы, хорошо подготовились. Великолепный конкурс, спасибо вам.

В.У. Думаю, нам надо завершать тему народно-сценического танца. И я предлагаю это сделать Валентине Ивановне Слыхановой, которая представляет Театр танца «Гжель». Валентина Ивановна поддерживает, сохраняет репертуар Театра, созданного Владимиром Захаровым.

Валентина СЛЫХАНОВА (главный балетмейстер Московского государственного академического театра танца «Гжель»).

Хочу поблагодарить всех тех, кто сделал всё возможное, чтобы этот конкурс состоялся. А теперь о том, как у нас обстоят дела после смерти (в 2013 году) основателя «Гжели» Владимира Захарова. Мы сразу же зафиксировали весь репертуар. Всё прописали и восстановили. В память Владимира Михайловича нужно сказать, что он один из первых, кто не просто сделал два-три номера на тему народных промыслов. Что делается сейчас? Есть авторский спектакль. Мы сделали концертные номера, которые посвятили нашим братьям – южным славянам. Конечно, в области русского танца мы стараемся развиваться. Развиваемся мы так: мы принимаем талантливых людей из разных городов. Они к нам приезжают, и мы их обучаем. У нас есть дисциплина «народно-сценический танец», три раза в неделю. Мы просто прописываем: «Молодой человек, вы к нам пришли в коллектив. Мы считаем, что должны учиться. Вот вас устраивают такие условия? Когда после обычной работы – ну, например, до 3 часов у нас репетиции продолжаются – вы должны еще оставаться и работать над собой в плане техники и понимания природы народного танца». К нам едут – приехали кемеровские мальчики и девочки. При театре танца «Гжель» уже давно открыто хореографическое училище. Вначале это была муниципальная школа, потом она стала государственным колледжем. В этом году наконец-то оформили документы – то, что называется «по видам танца». Конечно, мы выбрали народно-сценический танец. И набрали очень красивых девушек. Прекрасно работают и были здесь на конкурсе. Мы надеемся, что у нас будет 5 лет

Анастасия Егорова. «Валенки».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



на обучение – это после 7 класса общеобразовательной школы, те, кто перешел в 8 класс. Выезжая на любительские конкурсы, я вижу очень большой интерес к нашему делу. Чего не хватает всем – знаний. Хотя сегодня можно их получать, но, вероятно, это тоже сложная работа – найти тот материал, на что можно опереться, чтобы создать новое произведение, его интерпретировать. Особенно сложно с музыкальным материалом. Что было сложно при подготовке к этому конкурсу. Оказалось, что у нас мало сольных, концертных номеров. И поэтому выставили исполнителей, которые танцевали только сольные фрагменты. Они даже не имели опыта исполнения сольных танцев. Но так как молодые люди очень хотели, они много самостоятельно ра-

ботали. И добились определенных результатов. Наверное, нам нужны руководители этого направления. Мне не хочется говорить «жанра», все-таки это большое направление. Чтобы были танцевальные тройки, двойки, чтобы разнообразить наш репертуар сольными танцами.

Юлиана МАЛХАСЯНЦ (декан факультета хореографии Института современного искусства).

Выступавшие передо мной подробно говорили о народно-сценическом танце, и в самом деле заметно, что в этой области работают много, успешно и хотят там работать. Касаемо характерного танца, который, безусловно, является порождением русского балетного театра и русской балетной школы. Если в качестве основы брать мнение Игоря Моисеева, это явление отпочковалось, и пошла своя собственная ветвь благодаря двум людям: элегантному поляку Кшесинскому и темпераментному и страстному венгру Бекефи. Началась абсолютно своя дорога в балетном театре. Характерный танец родился из того, что эти двое знали и показывали, а потом для того, чтобы помочь своим ученикам это сделать как-то более ли менее правильно, они основали классы. А уже их ученики стали писать книги и стали это искусство развивать. Сегодня Россия единственная страна в мире, где существует такое понятие, как характерный танец. И для того чтобы это сохранить, нужно на самом деле очень много. Мы сейчас смотрели конкурс, и сколько мы там видели работ замечательных, блестящих начиная от Петипа, Горского и т.д. по списку. Мы их сохраняем, и мы молодцы. Но как мало в этой области современных работ, современных хореографов. И как жалко, что в театрах хореографы очень мало хотят ставить в этой области, только если уж как-то жизнь заставляет, когда без характерного танца никак нельзя обойтись. Почему мы сейчас гордимся, вспоминая, предположим, работы Голейзовского? У него характерных танцев-то – цыганский танец да половецкий пляс. Почему? Потому что половецкие пляски построены на том, что он очень хорошо изучал Среднюю Азию: там тюркские народы, там Хорезм, там калмыки. Там просто элементы использованы, но переплетены с абсолютно классическими движениями, прыжками, пируэттами на базе классического танца. Настолько филигранно и тонко, что, в общем, это

Анастасия Сорокина, Артём Анисимов, Дмитрий Иванов.

Корейский танец «Трио».

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Юлия Штуова и Артём Анисимов.
Аргентинское танго.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



не режет глаза. Ты понимаешь, что это какой-то свой путь. Это не народно-сценический танец в чистом виде, не фольклор, где, как говорил Игорь Атабиев, если нельзя брать девушку за руку, то и не берем. Это и не деми-классика. Это отдельная история. Я говорю сейчас о последних, лучших образцах, которые сохранились в характерном танце. Благодаря персонам, очень талантливым, это развивалось, но, к сожалению, сейчас очень мало развивается. И тут виноваты балетмейстеры, которые руководят театрами, которые мало ставят в этой области. А хотелось бы, чтобы они ставили много, если мы хотим, чтобы характерный танец жил... Я когда давала мастер-классы за границей, то с улыбкой вспоминаю: на ногах что угодно, приходят в тапочках, кирзовых сапожках, кедах... главное, что не в пунтах. Они уже молодцы, что приходят характерным танцем познакомиться. Интерес у них колоссальный. Есть такие продвинутые, которые вынут душу, пытаюсь узнать о разных формах в польском танце. При том что они никогда этим не занимались профессионально. Конечно, это здорово, что есть такой конкурс. Конечно, очень хочется, чтобы он жил. По поводу однообразия, почему десять или двенадцать «Русских», пять Мерседес и т.д., потому что они сольные. Попытались ребята танцевать венгерский академический танец из «Раймонды», а трудно, ведь он поставлен еще с 12 парами кордебалета, тогда он мощно смотрится. С другой стороны, тоже получается странная история. Люди, которые берут трудный академический репертуар, а «Мазурка», «Венгерский» всю жизнь считалась в характерном танце высшим пилотажем исполнительства, они подставляются, потому что они танцуют очень трудную историю, с точки зрения чистоты академизма в ногах, в руках и т.д. А кто-то берет только хиты, которые им идут, при этом в академической сфере никак не проявляется. Может быть, тогда стоит в нашем конкурсе сделать так, как это делают в фигурном катании: «катаем» сначала обязательную программу, потом произвольную. Может быть, все обязаны танцевать академическую «Венгрию», или академическую мазурку, или академическую «Испанию», а потом танцуй что хочешь? Просто иначе сам стиль получается однообразный, и узко

выглядят наши артисты, и комиссия обречена смотреть одинаковые номера.

А.П. Я считаю, что ни один балет полноценный не может обойтись без народно-сценического танца. Ни один. Потому что это краска. А балет невозможен без красок, разных красок. Туда должен входить и классический танец, и танец стилизованный, может быть, современный танец. Я имею в виду бытовой даже. И народно-сценический. Немногие могут это всё соединять. Но! Мы видим, что сейчас такие балеты появляются. Может быть, Юлиана и права, что нужна обязательная программа. Надо об этом подумать, мне кажется.

Константин УРАЛЬСКИЙ (главный балетмейстер Астраханского театра оперы и балета).

Это уникальный конкурс. И в этом его сила. Мы все привыкли к конкурсу артистов балета классического танца, которому очень много лет. И их очень много стало. Юлиана и Андрей Борисович говорили, что на этих конкурсах проще судить. Есть четкие правила исполнения классического элемента. Если он неправильно исполнен, то всё-таки, хотим мы или не хотим, балет – это искусство, но когда мы выходим на конкурсную сцену, мы выходим в соревнование. И здесь как бы чистота исполнения классического движения – она понятна специалистам, соответственно, и идет оценка. Исполнение народно-сценического танца мы тоже можем оценивать. Но в целом здесь нет четких оценочных критериев. Поэтому какая-то обязательная программа должна быть. Я хочу сказать немножко о конкурсе. Это второй конкурс, и мне кажется, что он был интереснее. Больше народу откликнулось. Не только география, но и танцевально было разнообразнее, особенно в народно-сценическом. Но мне показалось, что мы всё столкнули вместе. Здесь и академический репертуар, и эстрада, и фольклорные танцы, и всё это рядом с номерами великого Игоря Александровича Моисеева. Всё смешалось, и это не совсем хорошо. Поэтому, может быть, стоит подумать о разграничении. Поскольку есть некоторое смешение.

Возник вопрос: где же характерный, когда танцевали народный? Надо определиться – это народный танец, а это характер-



Айсылу Мирзахизхан. Цыганский танец из балета «Дон Кихот» (хореография К.Голейзовского).

Фото Игоря ЗАХАРКИНА

ный... Но это практически невозможно. А теперь я немного на тему, которая связана с театрами. Я обращаюсь сейчас к представителям школ, так как я руководитель балетной труппы, в которую каждый год приходят молодые артисты, и, честно скажу, знание характерного танца у них намного ниже, чем оно было несколько лет назад. Чем это вызвано? В этом виноваты не школы. В этом виноваты театры. Прозвучало, что в основе харак-

терного танца народные движения с элементами классики. Есть история, в репертуаре точное понимание: в «Лебедином озере» у нас есть «Венгерский», «Мазурка», «Неаполитанский». В «Дон Кихоте» есть свои танцы. Дальше мы идем к дальнейшему репертуару. Мне посчастливилось много работать за рубежом и видеть много зарубежных спектаклей. Кстати, интерес к характерному танцу там неимоверный, а школы характерного танца там практически нет. Поэтому если там проходит семинар или мастер-класс, то приглашаются педагоги из России или русские педагоги, живущие там. Приходишь на спектакль. К примеру, «Ромео и Джульетта» – «Тарантелла» на «Тарантелле». Конечно, можно на музыку «Тарантеллы» сочинить любые движения, без проблем. И из пластики, как мы говорим, техники – Марты Грэм, Хосе Лимона. Пожалуйста, в любой технике. Но Прокофьевым задана «Тарантелла», и это традиция нашего балетного театра. Если театры в нашей стране, обращаясь к «Щелкунчику», «Лебединому озеру», «Ромео и Джульетте», я могу продолжить этот список, отказываются именно от того, что является достоянием нашей отечественной культуры и говорят, что это не нужно, то это, извините, плевок в самих себя. Потому что там не делают это так, как мы, не делают, потому что местные школы этого не знают. Происходит следующее: когда учащиеся наших хореографических колледжей видят, что необходимость этого на сценах театра ослабла и интереса такого нет, они начинают ослаблять и свой интерес. За ними следуют педагоги. Приезжаешь в хореографический колледж, говоришь – я хочу посмотреть с утра классический танец, а потом характерный.

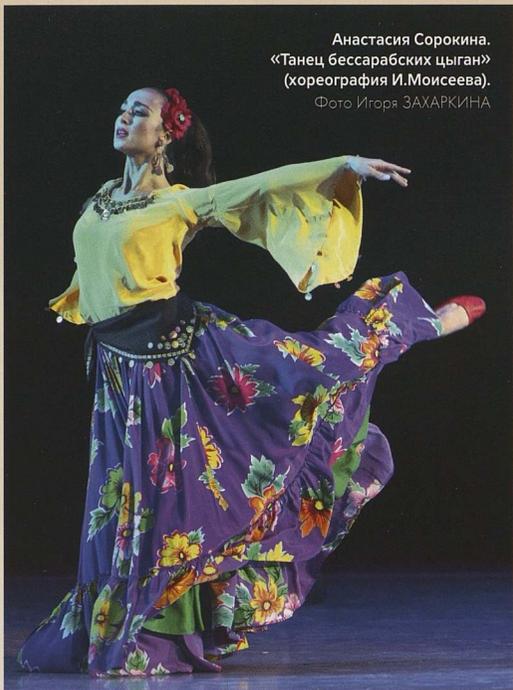
Они говорят: о, вы знаете, у нас сейчас готовится экзамен по классическому танцу, поэтому в этом месяце народного нет. И это отношение школы к этому предмету, что вы ждете от учащихся? И это большая проблема, поэтому, соответственно, следующее начинается – институты, в которые поступают молодые артисты... Сейчас практически ребята приходят из хореографических колледжей и сразу поступают на высшее. У них нет никакого опыта, но они идут уже на педагогов, они идут уже на балетмейстерские факультеты. Они к этому не готовы. Говорят, мне мама с папой сказали, я должен дальше учиться тут же. Но они приходят туда, у них нет знания базы, у них нет репертуара теа-

«Ямщицкая пляска» (хореография Слуцкера). Квартет Государственного Омского русского народного хора.

Фото Игоря ЗАХАРКИНА



Анастасия Сорокина.
«Танец бессарабских цыган»
(хореография И.Моисеева).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА



гоги почти все ушли из жизни. И некому дальше вести это. А из театра это убрали, некоторые продолжают убирать все характерные. Однажды на экзамене, по-моему, сидел Ратманский – тогда главный балетмейстер Большого театра, мы с ним обсуждали выпускные экзамены. И он сказал: «А зачем вы вообще?..» Был блестящий показ, по-моему, Уксусникова, класс поддержки. А он сказал: «А зачем вам эти... сейчас ими никто не пользуется. Их не надо учить, учите на полу и вот то, что руками, на устойчивость». Но тут началось такое, его просто «смешали с землей», и были правы, потому что как так можно ставить вопрос. Но это тенденция, которую нам всё время навязывают. Может быть, я поставил больше вопросов, чем ответов. Наверное, я как-то сегодня так настроен. Но, в общем, это размышления, которые, наверное, я продолжу. Я могу признавать ошибки и исправлять их в том театре, где я работаю, и с теми людьми, с которыми я работаю. С теми прекрасными репетиторами, которые у меня репетируют все характерные сюиты, прекрасно знают этот репертуар. Но, к сожалению, у нас национальная черта: мы очень хорошо расстаемся с какими-то своими достижениями в культуре, а потом начинаем их восстанавливать.

Елена ЩЕРБАКОВА (директор – художественный руководитель ГААНТ имени И.Моисеева).

тра. И тут я сталкиваюсь с еще одним интересным фактом: а кто у них преподает характерный? Артист ансамбля. Артист ансамбля делает это замечательно, может быть, совершенно профессионально блестяще. Но он им передает уже народно-сценический. И вот тут у нас происходит путаница. И вот на конкурсе это вылезло. Незнание материала, неподготовленность координации и тела, то есть поверхностное обучение. И нежелание театров сохранять свою культуру. Вы говорите, что на сайте есть большой список номеров, которые можно в характерном танце исполнять на этом конкурсе. За пределами двух-трех хореографов, живущих в Москве (правда, Юрий Петрович Бурлака присоединился к вашему мощному отряду руководителей театров в стране теперь) – кто знает этот репертуар?

Реплика из зала. Есть видео...

К.У. Нельзя только по видео выучить Голейзовского. И образовалась эта пустота, которую сейчас надо нам закрывать.

Реплика из зала. Каким образом?

К.У. Надо думать, надо собираться, надо общаться. Надо вспоминать. Театр очень зависит от государства, от финансирования. Могу вам привести яркий пример. Несколько лет назад вместе со своими коллегами – тогда еще была жива Евгения Герасимовна Фарманянц – я предложил сделать спектакль, в котором собрать характерные танцы. То, что знало старшее поколение, то, что сегодня не идет. Ну, как мы делаем сюиты из балетов классических. Сделать характерную сюиту. Я получил ответ из Министерства культуры очень простой: а зачем это зрителю? Как вы будете продавать билеты? Так что это большой вопрос, у меня нет на него ответа. Но я вижу, что вот это тенденция. Пожалуйста, в «Ромео и Джульетте» можно обойтись без всякой «Тарантеллы». Но как-то в русском театре это неправильно.

А.П. У нас все-таки есть спектакли, в которых национальные черты очень хорошо сохранились.

Но, конечно, вы правы в том, что, к сожалению, есть вопрос времени. Был репертуар, где были характерные танцовщики. Они пошли преподавать. В театре изменился репертуар, педа-



Рената Мушанова
и Светлана Горьева. «Благопожелание Тары» (Элиста).
Фото Игоря ЗАХАРКИНА

Я закончила хореографическое училище при Большом театре, но воспитана Игорем Александровичем Моисеевым. С 16 лет я работаю в Ансамбле Моисеева. Игорь Александрович сделал меня директором, а потом дал мне право преподавать те номера, которые я танцевала, наверное, на его взгляд это было хорошо. Хотя он никогда никого не хвалил. И потом я стала художественным руководителем, когда его не стало. Когда мне говорят: у вас застывший музей, и надо делать новое-новое-новое. Вот пусть мне хотя бы один человек, сидящий здесь в зале, скажет, что в жанре народно-сценического танца, основателем которого был Игорь Александрович Моисеев, мы можем сде-

лать лучше, чем он? Мне даже интересно, потому что я обращаюсь открыто ко всем – присылайте свои танцы, свои работы, что вы можете предложить нашему коллективу. Моисеев сделал ансамбль театром, где-то, я думаю, в 80-е годы.

Но когда он стал ставить «Половецкие пляски», «Ночь на Лысой горе», «На катке» и все остальные работы, крупные, как одноактные балеты, для этого должно было быть образование, это была его задумка: вот это театр, да, на сегодняшний день у нас огромный репертуар. Сделать что-то новое нам очень сложно. Но мы сделали то, что могли. Моя задача – чтобы ансамбль не пошел вниз, чтобы ансамбль не заполонила масскультура и беллиберда, которая кругом, я ее вижу на каждом углу. И сохранять даже то, что есть, это сложно. Я видела много работ на этом конкурсе, мне даже не понятно, что это такое. Я не ругаю, я говорю правду, как я считаю. Артист – он исполнитель. Он всё берет у педагога, который его учит. Начиная с детей младшей группы, и точно также солисты, и зрелые балерины. Мне видно, с кем Марина Тимофеевна Семёнова работала, кто потом передает ее школу. С кем Галина Сергеевна Уланова работала, Раиса Степановна Стручкова. Это всё равно передается балерине, плюс нельзя убить индивидуальность.

Я только одну девочку могу выделить из всего конкурса, которая, на мой взгляд, танцевала и характерный танец и, могу сказать, народно-сценический. Что главное в этом: что человек понимает, что он делает, и он это чувствует. Было «100» «Русских» Голейзовского, она единственная показала, что это был за номер. Хоть каким-то краем, что хотел Голейзовский. Всё остальное – набор движений. А там есть музыка, и мне кажется, что самое главное для педагога – самому передать это нутро, которое есть в артисте. Потому что народный танец просто так – любая музыка, форма, костюм шикарный – это ничего, вот оттуда не

идет (показывает на сердце) когда – и человек не понимает, что он делает. Артист Большого театра исполнил «Сиртаки» – красивый, фактурный, но, во-первых, постановка безобразная. Во-вторых, это не «Сиртаки», это не понятно что. И этот молодой человек – он не понимает греческого темперамента. Значит, ему репетитор плохо объяснил. Потому что можно это, наверное, объяснить, можно заставить артиста работать, вникнуть в то, что он делает. Не просто шаблонно это исполнить и сделать какие-то прыжки. Это всё работа педагога. С детьми гораздо проще, потому что дети – они открытые, они ловят на лету. Но педагог должен быть очень грамотным. А что такое грамотный педагог? Он должен читать литературу, смотреть хорошие образцы. Это не значит, что педагоги народно-сценического танца не должны смотреть классический театральный репертуар. Танцевала девочка «Неаполитанский танец». Ну, извините, я в другом воспитана поколении, там должен быть темперамент – «Неаполитанский танец». Да, хорошая форма, ножки грамотные. Но она не понимает, что она танцует. Я считаю, что в основном в этом виноваты педагоги. Которые должны заниматься самообразованием, как это делал великий Моисеев. Он всё смотрел, он всегда сидел на самодеятельных зрелых. Игорь Александрович создал фестиваль «Радуга», где можно было видеть народные танцы. Конечно, сейчас нам не помогают СМИ, к сожалению, мы ничего не видим. Только благодаря Валерии Уральской есть журнал «Балет», хоть что-то можно прочитать.

Хорошо, что есть этот конкурс – счастье великое. Но мне кажется, надо немножко по-другому вообще самим педагогам относиться к этому. Могу сказать про калмыков – они выросли, для меня технически выросли, очень. Но «Танец солдат», где они ходят с каменными лицами, – ну как это можно. Это же танец, в нем человек должен свою индивидуальность показать. И ее было очень мало, на мой взгляд. Надо заниматься этим с детства.

Сания ХАНТИМИРОВА (народная артистка Татарстана, педагог Казанского хореографического училища).

Душа переполнена радостью, что такой конкурс есть. Это самое главное. Говорили о традициях, о хореографии современной на тему характерного танца, на тему народного танца. А это две разные ипостаси: если мы видим характерный танец в «Лебедином озере», в «Щелкунчике», в «Раймонде» – это наши традиции, это наш клад. Если они сохраняются, вы правильно говорите, тогда мы будем учить правильно детей. Я училась в Ленинградском хореографическом училище, у меня были прекрасные педагоги. Всё, что я получила, я сейчас отдаю своим детям. Конфуций говорил: «Я учусь и передаю свое знание своим ученикам». Самое главное в педагоге, когда учитель учится, он берет много от жизни и понимает, что он передает ученику, тогда и ученик начинает понимать. У нас первое место на этом конкурсе, мы к нему стремились и достигли. Мирхафизхан Айсылу – моя ученица. И дети, которые приехали из Казани, они тоже учились у меня. Я говорю: мою душу переполняет радость. Потому что если благодарные ученики своему учителю и дальше передают знания, которые я им передала, – это самое главное.

Я поздравляю всех с этим конкурсом. Вы говорите, мало осталось педагогов, которые знают характерный танец. Мало, нужно обязательно устраивать конкурсы, мастер-классы. Может быть, в этом году можно сделать мастер-класс характерного танца. Вы сами видите, народно-сценический – намного выше, там просто взрыв идет танца.

Андрей ПЕТРОВ. Я хотел бы поздравить всех педагогов, всех участников, и тех, кто получил премии, и тех, кто не получил. Это большое событие, и в общем мы получили очень большое впечатление от этого события. И хочу также передать всем привет и поздравление от Юрия Николаевича Григоровича.

Запись и расшифровка Евгений ДОБРОВ

«Art Debut.dance»

- ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ
- ТЕАТРАЛЬНЫЙ МАГАЗИН
- ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТКАНИ



+7 (800) 666-50-25, +7 (885) 352-33-80
+7 (800) 579-30-12, +7 (803) 148-51-11

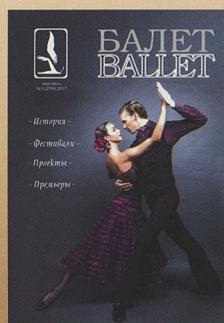
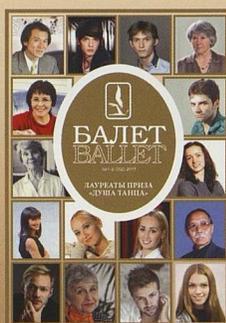
ТКАНИ
www.silk100.ru

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

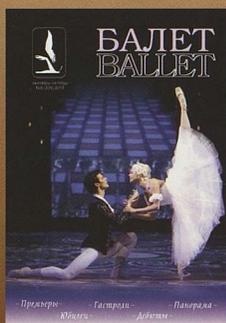
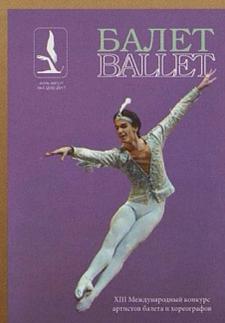
Информация о всех важных
событиях в хореографии

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 2018 год в любом почтовом отделении России по Объединённому каталогу «Подписка на 2018 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: 105066, Старая Басманная улица, дом 18, строение 1
(станции метро Курская или Красные ворота)

Телефоны: (495)688-24- 1, 688-40-47, 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

ЧЕМУ И ПОЧЕМУ УЧИТ ПЕТИПА



Балеты Мариуса Петипа, ныне живущие на сценах мира под названием «классическое наследие», – достояние культуры. Классический танец, лежащий в их основе, в каком-то смысле школа для всех, кто посвящает себя сценическому хореографическому искусству.

Вопрос: почему именно балеты Петипа позволяют познать основы школы классического танца?

Вспомним, как выкристаллизовывался вид танца, который ныне воспринимается как данность языка классического танца, или элементы, входящие в арсенал классического танца. Напомним также, что ранее он носил название «академический танец».

Его становление в течение XVIII и XIX веков можно сравнить с формированием формулы вальса. Как известно, в отличие от других танцев, вальс не имеет одного прообраза. Он родился и от лендлера – немецкого танца, и от поворотов в итальянском вольте, и от французских ригодонов и т. д. Потому он долговечен, так как впитал в себя основные вращения (в паре) в определенном музыкальном размере.

Подобно этому, но в более широком аспекте, формировался тот вид европейского (до XX века) танца, получивший статус классического и ставший основой выразительного языка балета как вида искусства.

Мариусу Петипа предстояло подытожить всё то, что знал балетный театр до второй половины XIX века – рубежа XX века. И как бы перевести на язык достижения многих театров, где творчески воплощались таланты европейских хореографов.

Сконцентрировавшись в балетах Петипа, этот язык обрел высочайший уровень и классическую форму, при этом сохранив открытость для развития и интерпретаций.

Чему же по праву учит Петипа?

Для исполнителей это, прежде всего, широкий аспект элементов классического танца, используемых ими в спектаклях в бесчисленных женских вариациях, дуэтах и развернутых ансамблях.

Причем подаче этих элементов в столь разнообразных сочетаниях, что развивает чувство координационных способностей. И главное, все, казалось бы, сугубо школьные (учебные) элементы в любых композициях имеют характерность, то есть позволяют создать тот или иной образ, задуманный хореографом и оставляющий возможности для индивидуального воплощения.

В дуэтах, созданных Петипа, как кульминационные моменты драматургического развития были заложены диа-

логи – общение (что, к слову, в большой степени потеряно ныне).

В развернутых ансамблях Петипа учит подчинению общей пластической гамме, уменью быть частью общего, подчиняясь его рисунку и ритму.

Особое, иногда недооцененное, значение имеют в балетах Петипа сцены, решенные средствами характерного танца.

В его творчестве народные танцы обрели такую степень стилизации, что стали органическим целым в общей драматургии его балетов и приобрели, можно так сказать, каноническую форму.

Это привело к специальному приему обучения этому яркому выразительному компоненту. И этому учит репертуар Петипа.

Для хореографов балеты Мариуса Петипа – школа особой хореографической драматургии, которая необходима как для композиционности сочетания элементов в целые фразы, так и для пространственных решений развернутых ансамблей. Учит уменью слышать и не по тактам, формально, строить хореографическую фразу.

И главное – драматургической линии спектакля, как театрального действия, где каждый фрагмент часть целого, и вместе с тем завершенная композиция. Вот почему его вариации, характерные танцы, дуэты могут исполняться и в концертных программах, и в конкурсных состязаниях, рожденных XX веком.

И последнее. Как учит Петипа?

Ненавязчиво, оставляя массу возможностей для прочтения как исполнителями (балерины Петипа столь различные), так и последователями, интерпретирующими его балеты в виде версий, и более поздними мастерами, включающими всё развивающуюся технику классического танца и современные сценические приемы.

Подытоживая, можно сказать, что Мариус Петипа учит поколения зрителей пониманию гармонии и красоты, и того, что когда-то определил его предшественник: уменью не только радовать глаза, но и переживать сердцем, волноваться умом, то есть учиться воспринимать прекрасное в искусстве и в жизни.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

Диана Вишнёва выбирает Арлекин Либерти и Арлекин Студио для своей студии Context Pro



Вишнёва

Диана Вишнёва

Context Pro

Context Pro

«Ноги – это один из главных инструментов балетного артиста. Благодаря компании Harlequin в нашей студии Context Pro высококлассный балетный пол. Рада, что посетителям Студии будет комфортно и удобно заниматься, свободно творить и находить свою красоту движения!»



ДИАНА ВИШНЁВА,
народная артистка РФ, прима-балерина
Мариинского театра,
основатель фестиваля современной
хореографии CONTEXT.

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

Арлекин Либерти

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



Замки для
стыковки щитов



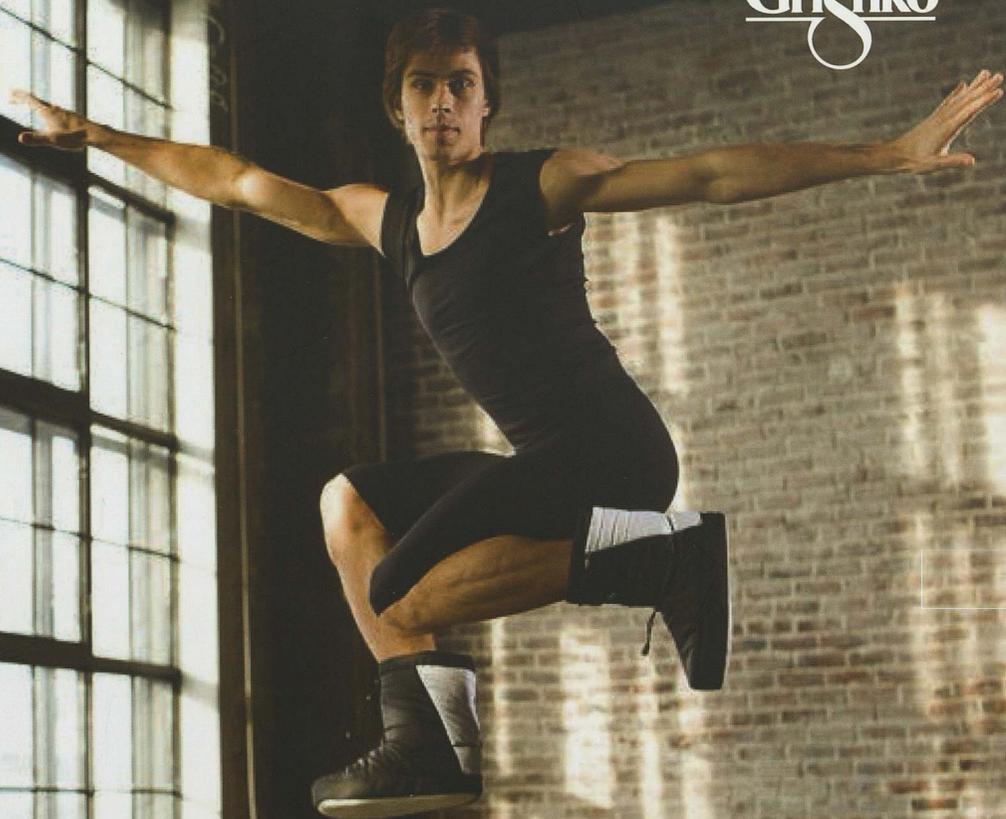
Интегрированные
амортизаторы

Дополнительная информация и
образцы по телефону

(8-10) 352 46 44 22

Артем Овчаренко
Премьер Большого театра

Grishko®



«Дышащая»
подкладка

Двойной
фиксатор

Мягкий
вкладыш
под стелькой

Ультерапрочный
материал

ЛЕГКИЕ И НАДЕЖНЫЕ САПОЖКИ ДЛЯ РАЗОГРЕВА

«ARTEM OVCHARENKO»
BY GRISHKO®

www.grishko.ru

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