



январь-февраль
№1 (208) 2018

БАЛЕТ BALLET

~ Юбилеи ~

~ Фестивали ~

~ Премьеры ~

~ Интервью ~

~ Дебюты ~

~ Панорама ~



ЮБИЛЕЙ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА

200 лет со дня рождения

МАРИУСА ПЕТИПА (1818 - 1910)



Имя Мариуса Петипа известно во всем мире, оно не только украшает афиши многих театров, его произведения любимы зрителями всех континентов.

Мариус Петипа, француз по происхождению, приехал в Россию в 1847 году и, прожив здесь шестьдесят три года, шестьдесят из них посвятил петербургскому балету. С его именем связаны славные страницы жизни русского балета, когда обретало свой самобытный эстетический облик уникальное явление мирового искусства – русская школа классического танца. И выдающиеся спектакли Мариуса Петипа стали ее эталоном. Содержательность, образность, красота хореографии произведений Мариуса Ивановича пленяют воображение зрителя и сегодня.

Особенно впечатляют балеты Петипа, родившиеся в содружестве с композиторами Петром Ильичом Чайковским – «Спящая красавица» и Александром Константиновичем Глазуновым – «Раймонда».

Работая с великими русскими композиторами, Мариус Петипа новаторски подошел к воплощению их музыки на балетной сцене. В результате его творческих исканий сложилась емкая форма многоактного балетного спектакля, совершенного во всех слагаемых, с четко развитой драматургией, с богатой и разнообразной лексикой.

Выступления в спектаклях Петипа всегда были, есть и будут серьезной проверкой для исполнителей.

На склоне лет Мариус Иванович Петипа написал воспоминания и завершил их словами глубокой признательности в адрес своей «второй отчизны», которую «полюбил всем сердцем, всей душой». И отчизна платит ему тем же.

Балерины Петина



Екатерина
Вазем



Каролина
Розати



Мария
Суровщикова-



Карлотта
Брианца



Пьерина
Леньяни



Матильда
Кшесинская



Анна
Павлова



Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал
ноябрь–декабрь
№1 (208) 2018
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.ПАНАЕВА
С.РБОРОВ
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)

Советники

по экономическим вопросам:

Н.Ю.ГРИШКО
В.Н.КОВАЛЬ
М.Ф.КУКЛИНА
А.В.МАЛЫШЕВ
В.Г.УРИН
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

4

ГОД МАРКУСА ПЕТИПА

**Юрий Григорович.
Джордж Баланчин.
Николай Легат**



10

ПРЕМЬЕРЫ

В.Уральская.

Легенда и спектакль «Нуреев»
Большого театра России

12

А.Максов.

В Самару, за уличной плясуньей
Эсмеральдой

15

А.Максов.

О красоте, о страсти жаркой

19

ИМЕНА И ДАТЫ

В.Котыхов. Душенька – Психея

20

ЮБИЛЕИ

Театр балета Бориса Эйфмана
отметил 40-летие большим
спектаклем-концертом

22

Н.Усанова.

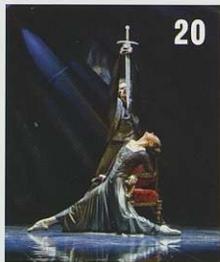
Танцуйте – и будьте
счастливы, друзья!



24

ИНТЕРВЬЮ

Платформа хореографов
в «Гжели»

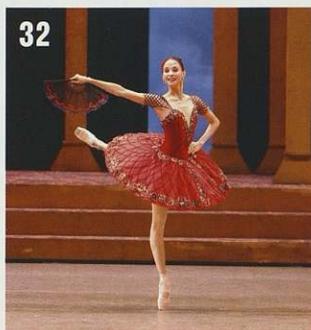


- 26 М.Князева.**
Время как субстанция танца,
или Лучезарная Маргарита



- ДЕБЮТЫ**
32 А.Максов.
Знакомство с Китри

- КАФЕДРА**
34 А.Попова.
Традиции романтизма
в балете Леонида
Десятникова
«Утраченные иллюзии»



- ФЕСТИВАЛИ**
37 О.Розанова.
Балетный праздник
в честь Майи Плисецкой

- 38 В.Игнатов.**
Канны: премьеры
и открытия



- ПАНОРАМА**
42 В.Игнатов.
Тени золотого века испании
в ореоле фламенко



- 46 SUMMARY**

- POST SCRIPTUM**
48 В.Уральская. Поговорим о руках

Над номером работали:

В.Л. КОТЫХОВ
(Ответственный за выпуск)

Е.В. ЗИНОВЬЕВА
(Художественное оформление
и предпечатная подготовка)

Э.И. ВАСИЛЬЕВА
(Технический редактор)

М.Ю. ОРЕХОВА
(корректор)

Редакция:
О.Г.АЛЕКСА
Е.В.ДОБРОВ
Д.А.НАБАТОВ (заместитель
главного редактора)
Н.Н.ЧИСТОВА

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 диссертаций на
соискание ученых степеней кандидатов
и докторов наук.

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

Любое воспроизведение оригиналов или
их фрагментов на любом языке 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 01323-18
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:



На первой
странице
обложки:
Сцена
из балета
«Спящая
красавица»
(Большой театр
Росси).
Фото Дмитрия
КУЛИКОВА

ГОД МАРИУСА ПЕТИПА (1818–1910)

Юрий Григоревич

УРОКИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА



Фото ДмИтрия КУЛИКОВА

Первым из увиденных мною балетов была «Спящая красавица». Первым ученическим выступлением – участие в сценах из «Пахиты». Знаменитую детскую мазурку возобновил для воспитанников младших классов Ленинградского хореографического училища замечательный деятель русского театра, соратник Петипа, блестящий знаток его сочинений – Александр Викторович Ширяев. Известно, что Ширяев сочинил себе танец Буффона в «Щелкунчике» и на премьере удостоился похвалы Чайковского: «Как удивительно вы сочетаете грацию маркиза и ловкость обезьяны». Ширяев любил вспоминать эту фразу композитора. Вводя нас в мазурку, Александр Викторович передавал нам свои знания стиля и почерка Петипа.

По выходе из школы мы неизбежно вновь встречались с Петипа. Мне, например, довелось танцевать в Театре оперы и балета имени Кирова партию Кота в сапогах – «Спящая красавица», участвовать там же в мазурке. Были в моем репертуаре индусский танец из «Баядерки» и сарацинский из «Раймонды». Хореография Петипа существовала для нас практически повседневно, отнюдь не теоретически умозрительно.

Не менее важным для меня оказалось знакомство с возобновлениями постановок Петипа. «Баядерку» я видел уже в редакции Вахтанга Чабукиани, который органично вмонтировал в спектакль новый grand pas. Интересной, с моей точки зрения, была предложенная Василием Вайнонемом редакция «Раймонды».

Вайноне и либреттист Слонимский переделали сценарий, не оставили камня на камне, но зато пружина действия была закручена очень динамично. Прекрасная хореография, представленная картиной сна и grand pas, осталась, по существу, безрежно сохраненной.

Несмотря на некоторую вольность нововведений, спектакль Вайноне захватил меня; не исключено, что сказалась восторженность молодости. Во всяком случае, уже тогда было понятно, что проблема сохранения наследия Петипа более чем сложна, серьезна и требует решений обдуманных, обоснованных, неторопливых.

Меняются времена, меняются эстетические критерии, меняемся мы сами. Власть времени – жестокая власть. Спектакли стареют, ветшают... Что же устаревает прежде всего?

Условная внеритмическая пантомима, загромождающая действие, нарушающая чеканный рисунок общей композиции спектакля.

Фрагменты симфонической хореографии – вот основа драматургии спектакля, подчиняющая себе все иные пластические формы.

Возможно ли переделывать балеты Петипа? На этот вопрос ответил сам хореограф. Петипа лучше других доказал, что старые спектакли неизбежно приходится реставрировать; рано или поздно наступает такое время. Результат бережной реконструкции зависит от таланта хореографа, взявшего на себя этот труд.

Петипа творчески подходил к проблеме сохранения старых спектаклей. Так, к «Жизели», сочиненной Перро и Коралли, прикоснулась рука Петипа, и ему обязан русский и мировой балетный театр сохранением единственного в своем роде романтического балета.

Среди различных путей творческой реставрации классическим примером была и осталась для меня вариация феи Сирени, сочиненная Фёдором Лопуховым и абсолютно неотделимая от хореографии Петипа. Здесь точно выдержан стиль и передан общий характер спектакля. Но этот путь доступен хореографу,

безупречно знающему и чувствующему художественную манеру Петипа.

Можно спорить о правах и обязанностях хореографа, возобладающего классику. Опыт Петипа заставляет думать, непрерывно отыскивать новые пути. Именно Петипа учит неприемлемости косных, застылых взглядов на балетный театр, учит постоянной, подвижной работе мысли.

Что же касается собственно хореографии, то, честно говоря, с наследием Петипа всё обстоит довольно плохо. Даже в сокровищнице балетов Петипа, в Марининском, ныне Кировском, театре, его балеты еще в годы, когда меня только приняли в труппу, шли в достаточно неполном, искаженном виде.

И если таково положение в родном театре Петипа, то еще меньше сохраняется его творчество за рубежом. В труппах Европы периодически пытаются возобновить фрагменты то «Раймонды», то «Спящей красавицы». На афише значится имя Петипа, но часто нет даже отдаленного сходства меж его хореографией и тем, что происходит на сцене.

Многое, к сожалению, безвозвратно утеряно. Такова печальная особенность нашей профессии. Даже по прошествии двух-трех лет можешь приехать в какой-нибудь театр и не узнать своей собственной работы. В наше время бегущее время хрупкость, незащищенность искусства балетмейстера очевидна. Тем больше должны мы дорожить чудом уцелевшими образцами классики Петипа. Тем скорее надо создать кинотеку всех сохранившихся его балетов. Такие кинодокументы необходимы.

Для каждого исполнителя участие в балете Петипа не только настоящая творческая радость, но и огромная профессиональная польза. Петипа был наделен поистине уникальным пониманием профессионального аппарата исполнителя; его хореография учитывала все возможности актера, показывая его в самом выигрышном плане не в ущерб, а во благо спектаклю.

Примеры? Их множество, и особенно в «Спящей красавице». Такой шедевр, как драгоценные камни, где органика целого, логика движений, чувство конструкции классического танца доведены до высшей степени совершенства. Есть хореографы, лучше владеющие формами сольного танца. Есть балетмейстеры, больше тяготеющие к сочинению ансамблевых танцев. Уникальность таланта Петипа – в великолепии мастерстве всех форм танца, независимо от того, предназначен ли он премьерам, солистам или кордебалету. Такие композиции, как феи пролога «Спящей красавицы», тени «Баядерки», нереиды в «Спящей», остаются непревзойденными образцами симфонической хореографии.

Нам, получившим в свое распоряжение наследие Петипа, следует почаще вспоминать о его взаимоотношениях с композиторами. Конечно, судьба одарила Петипа встречами с Чайковским, Глазуновым. Но ведь его деятельность преимущественно протекала в контактах с музыкантами уровня Минкуса, Пуни, Дриго. Тем не менее, несовершенство музыки, дающей чисто ритмическую (правда, чрезвычайно удобную и четкую) основу для танцев, никогда не уводил Петипа на путь наименьшего сопротивления. Своими симфонически танцевальными полотнами в «Баядерке» он предвосхитил, предсказал наступление новой эры в истории балета, предчувствуя приход в балетный театр композиторов симфонистов.

У нас много и охотно говорят о классичности Петипа. Куда меньше говорят о новаторской природе его творчества. Разве можно умалчивать о прогрессивности достижений Петипа для его времени? Разве можно, например, уменьшить значение находок Петипа в области национальной определенности танца?

Посмотрите, как великолепно сделан в «Баядерке» индийский танец с барабанами. Прошло почти столетие, мы получили возможность узнать десятки подлинных плясок Индии и сегодня можем беспристрастно оценить, как прозорливо угадал Петипа самый склад тогда малоизвестных танцев Индии.

Петипа дает национальный колорит намеком, едва наме-

ченным штрихом, но как много смысла, как много образности, интуитивного понимания национального характера скрыто, к примеру, в классических вариациях Раймонды, едва-едва подвеченных характерными положениями рук, корпуса, головы, заимствованными из венгерских танцев. Как ненавязчиво введены вольно преобразованные элементы испанского танца в классические партии «Дон Кихота» – балета, сначала поставленного Петипа и только затем, безусловно, с учетом опыта Петипа (знатока Испании и первого, еще до оперы Бизе, постановщика на балетной сцене «Кармен»), осуществленного Александром Горским.

Еще один урок творчества Петипа, весьма полезный современному поколению хореографов, – исключительная работоспособность. Он ставил поразительно быстро, и притом, судя по уцелевшим фрагментам, никогда быстро и хороший темп работы не приводили к потере художественного качества.

Наделенный талантом большим и самобытным, Петипа никогда не был нигилистом, никогда не пренебрегал опытом своих предшественников. Его открытия, подводящие итог целой эпохе балетного театра, были основаны на серьезном знании прошлого, на умении отобрать всё самое жизнеспособное и объективно ценное.

Именно Петипа требует от каждого из нас зоркого, бережного изучения классического наследия и прежде всего его собственных сочинений.

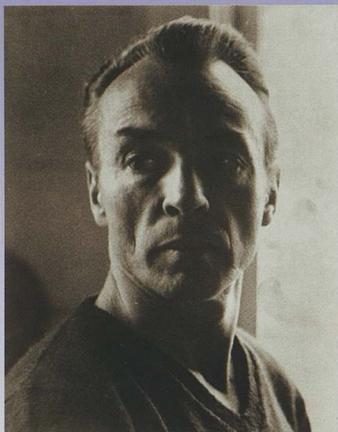
Что же для нас является самым значительным в творчестве выдающегося мастера? Что перекликается с нашими сегодняшними устремлениями, надеждами, замыслами? Прежде всего симфонизация танца. Когда сейчас молодые балетмейстеры стремятся утвердить полифонические начала хореографии, не следует думать, что это делается на пустом месте. Есть опыт Петипа, разработанные им принципы, освященные его именем традиции.

Когда сегодня все (за редкими исключениями) деятели балетного театра пытаются решить проблему музыкально-хореографической драматургии, проблему танцевальной развития образов, за их экспериментами незримо присутствует Петипа, который оставил нам образцы мастерского решения этих вопросов. Образцы не для подражания, не для эпигонского копирования, но для самостоятельных исканий, для свободных, учитывающих уроки наследия, размышлений.

Каждому ясно, как сильно обновился репертуар наших балетных театров, как резко сменились вехи в хореографическом мышлении, как не похожи нынешние спектакли ни по философии, ни по облику, ни по складу пластики на постановки прошлого столетия.

Почему же сегодня, в наш век удивительных научных открытий, в век преобладающего над всем интеллектуализма, мы с таким глубоким восхищением смотрим на вереницы теней, на отмеченное истинно балетным шиком *grand pas* «Раймонды», на зримую, «материализованную» музыку танца нереид? Почему так волнуют эти композиции, что за тайна заключена в этих, казалось бы, архаических опусах давно ушедшего хореографа? Ведь дело не только и не столько в том, чтобы выразить восторги по поводу творчества Петипа. Нам, балетмейстерам, людям того же трудного цеха, необходимо понять секреты долголетия балетов Петипа, проникнуть в существо танцевальной стихии, танцевальной природы созданных им образов.

Нет лучшей школы для любого хореографа, чем школа Петипа. Он учит органике построения спектакля, учит композиционному мастерству, учит уважительному и трепетному отношению к избранной нами профессии. И что самое главное, помимо бесценных уроков в области хореографической формы, он учит высокому строю мыслей, высокому пониманию жизни и человека. Вот почему Петипа сегодня – легенда, а живая, неотъемлемая часть современной жизни и практики балетного театра.



Джордж Баланчин

ВЫШЕ ВСЕХ МАСТЕРОВ

Я знаю те балеты Мариуса Петипа, которые мне довелось видеть в детстве, а также те, в которых мне пришлось танцевать в бытность мою учеником балетного отделения Театрального училища.

Поскольку я родился в 1904 году, поступил в Училище в 1914 и окончил его в 1921-м, я, надо думать, видел все балеты Петипа, какие исполнялись в этот период. К сожалению, вступить с ним в непосредственный контакт мне не пришлось: умер он в 1910 году, а в последние семь лет своей жизни был отстранен от работы в театре. Мое юношеское преклонение перед ним было чем-то само собой разумеющимся. С годами чувство это лишь усиливается: и тот огромный вклад, который эта историческая личность внесла в развитие нашего искусства, и его индивидуальные методы, и творческая изобретательность вызывают во мне всё большее восхищение и благодарность.

Больше всего интересует меня в деятельности этого бесподобного мастера удивительное сочетание изящества с высоким профессионализмом. Всякому хореографу, работающему в стационарной труппе, приходится постоянно обновлять свой репертуар. Однако немногим балетмейстерам удается непрерывно творить и поддерживать сочиненное ими на высоком уровне, избегая штампа однообразия и повторения в разбавленном виде своих прежних удач. Петипа был, в отличие от многих современных хореографов, неутомимым тружеником. Он не ждал, чтобы удача или случай вдохновили его на создание новой работы, подобно тому, как шеф-повар не ждет, чтобы собственный аппетит подтолкнул его приготовить кулинарный шедевр.

Петипа, как всякого квалифицированного профессионала, подгоняли необходимость, план работы и материал, доступный в данное время. Он не ждал сочетания идеальных условий, которые на практике никогда не оказываются идеальными, да и вообще почти никогда не встречаются вместе. Идеальных условий не существует. Внутренняя потребность призывала Петипа сочинять, внешние обстоятельства заставляли его ставить всё новые и новые спектакли. Конечно, немаловажную роль играли при том материальные средства, которыми он мог располагать, — деньги, сотрудники, танцовщики, музыканты, художники, а также обстановка в тогдашней России, но самым существенным было то, что у Петипа был свой метод и у него всегда под рукой был его наточенный инструмент.

Мне трудно говорить об отдельных образцах хореографии Петипа в том виде, в каком они сейчас показываются на Западе. Признал ли бы он своими те танцы, что в настоящее время приписываются ему? Я далеко не убежден, что многие знаменитые живописцы итальянского Возрождения обрадовались бы атрибуции их картин, выставленных сейчас в больших европейских и американских галереях, ибо попали они туда не столько в силу того, что могут быть с достоверностью им приписаны, сколько по тщеславию тех, кто их приобрел.

От Токио до Нью-Йорка существуют бесчисленные редакции «Лебединого озера» — обстоятельство, могущее вызвать во мне лишь чувство законной тревоги, ибо ни одна из них даже отдаленно не воспроизводит почерка Петипа и Иванова, не говоря уже о формальной структуре этих балетов. Что же касается «Спящей красавицы» (в последний раз с честью возобновленной Сергеем Дягилевым в Лондоне в 1921 году при участии артистов, лично связанных с Петипа), то я не могу поверить, что жалкие и унылые постановки, ежегодно показываемые на Западе, хоть сколько-нибудь похожи на плод сотрудничества Петипа и Чайковского. Если же говорить о «Щелкунчике», то я могу только надеяться, что моя собственная редакция, представление которой за последние двадцать лет стало традицией в Нью-Йорке, не посрамила имени духовного отца, хотя я не воспроизводил в точности даже тех па, которые помнил сам, ибо танцевал в этом балете на заре своей юности.

Недавно я поставил «Арлекинаду». Как приятно было снова услышать волшебные мелодии Дриго, мастера танцевальной музыки, несправедливо забытого. Хореография была не только изменена, она совершенно переплавлена — этого требовали существующие в современном театре условия, и тем не менее я надеюсь, что мне удалось сохранить существо творения Петипа: юмор, мягкость, остроту выдумки и блеск. Надеюсь, что моя весьма талантливая труппа получила в свое распоряжение па и комбинации движений, соответствующие духу Петипа, хотя и отступающие от него в букве, ибо бесплодно было бы с археологической точностью пытаться реконструировать забытый

«оригинал», который, вероятнее всего, переделывался бы самим Петипа от сезона к сезону.

Я считаю эстетический подход Петипа абсолютной нормой всякой балетмейстерской работы. Однако любая попытка посчитать его хореографию неприкосновенной представляется мне лишь проявлением тщеславия балетмейстера, которому доверено данное возобновление. Мне довелось видеть большинство возобновлений трех наиболее знаменитых балетов Петипа, сочиненных на великолепные партитуры Чайковского. Прежде чем я умру, я рассчитываю дать «Спящую красавицу» в такой постановке, которую мог бы одобрить Петипа, хотя, возможно, и не узнал бы ее. Останавливают в этом деле лишь расходы; в том, что я нашел бы подходящих исполнителей, сомнений нет.

Миф о пробуждении принцессы-зари, циклические времена года, персонажи из всех царств природы, животного, растительного и минерального, приносящие свою дань уважения принцессе, – всё это великолепная тема, необыкновенно гармонически воплощенная в первоначальной русской постановке. Однако, возобновляя балет, за исключением общей формы и музыкальной структуры, я не чувствовал бы себя связанным сбивчивыми воспоминаниями о полузабытых танцах, которые, петайся я восстановит их, показались бы лишь отзвуками угасающего эхо.

Бесполезно надеяться на возобновление балетов прошлого «точь-в-точь как они были». Сейчас, например, уже невозможно представить обширный репертуар Михаила Фокина хотя бы одной его работой, а он – хореограф, значительно позже оставший нас, чед Петипа. Существует ли теперь на любой стороне мира хоть один балет Фокина точно в том виде, как он сам его поставил? То, что мы видим, не более чем поздние варианты ранних редакций, бледный палимпсест – некое орудие благовидного шанса со стороны бесталанных балетмейстеров, не способных сочинить новые па даже на старую музыку. Петипа вывез из Франции традицию французского изящества, точно так же, как Растрелли и Росси принесли в императорскую столицу традиции итальянского барокко и ампира. Он получил в России возможность работать так, как он никогда не смог бы в тот период работать в Париже или в Риме, поскольку на императорских петербургских театрах сосредоточено было внимание двора, на них отпускаясь огромные средства и они находились в привилегированном положении. Правда, Петипа работал в трудных условиях, так как начальство его постоянно менялось и все были с разными вкусами, как это подтверждают его собственные грустные мемуары. Умер он ненужным и озлобленным старцем, оторванным и от товарищей, которых он пережил, и от нового поколения, восставшего, как оно считало, против XIX века, с которым, как оно надеялось, уже было покончено.

Петипа привез в Россию, которая обладала несравненно большей жизненной силой, чем упадочные и реакционные французские оперные театры, квинтэссенцию галльского изящества, чувство абсолютного совершенства зримой формы и высокую гуманную символику. Во главу угла он поставил танцующего актера, в то время как Западная Европа пыталась навязать некую условную поэтичность балету, представлявшему собой не что иное как ребяческую полуоперную пантомиму, которую и теперь нам приходится видеть, бережно сохраненную в ужасающих ежегодных пересказах балетов Петипа. Сам он исходил из существа танца: движений, отдельных па, сочетаний их, сочетаний исполнителей. Он обладал глубочайшим знанием того, какие движения собственно танцевального искусства наилучшим образом соответствуют индивидуальности артиста. Не все артисты балета одинаковы: точнее, все они неодинаковы. Величайшее внимание, которое хореограф может проявить по отношению к артисту, – выяснить заложенные в нем возможности, прежде чем навязывать ему то или иное па, против которого восстает вся его физическая сущность или которое он не в состоянии испол-

нить в силу того, что от природы не способен к определенному типу движений или жестов. Выявляя с лучшей стороны индивидуальность артистов путем подбора наиболее подходящих для них комбинаций движений, он тем самым косвенно усовершенствовал весь словарь классического танца, потому что артисты стремились расширить диапазон своих движений и усваивать то, что раньше им представлялось невозможным. Его мастерство в создании четких линий, чистого профиля, продуманной мягкости переходов, плавных нарастаний, его великолепное владение вращениями по кругу и умение нагнать виртуозные хореографические кульминации, его разнообразие в непредвиденных находках и неиссякаемое вдохновение в измышлении всё новых и новых форм – всё это никогда не было превзойдено.

Ко всему этому он был отличным скрипачом и хорошим музыкантом. Он мог разговаривать с композиторами на их языке. Чайковский восхищался им: Петипа дал Петру Ильичу в точности то, что требовала его музыка. А требовала она немало.

В нашем, XX веке в балет было внесено много нового. Большинство из истинных открытий в этой области не было возрождением принципа эллинистической скульптуры, как у Дункан и Фокина, или живописи, как у Новерра.

Великие нововведения в словаре современного классического танца основаны на музыке, на новом подходе к делению ритмических единиц, на характере чередований звуков и пауз. В основном движения, которыми оперировал Петипа, это те самые па, которые мы знаем сегодня. Я сам порой выворачивал эти па наизнанку, изменял классические позиции, чтобы освежить восприятие публики, ошаршив ее необычностью движений, поскольку старые формы казались исчерпанными и потерявшими силу воздействия. Но в основе пять позиций остаются пятью позициями, школа – всё та же школа, и нет другой, кроме нее, язык классического танца одинаков, универсален и вечен. Может быть, благодаря нашим усилиям и тому, что зритель принимает теперь то, что он ранее отвергал, язык этот стал более гибким, охватывает более обширную область, но основа его остается неизменной. Нельзя говорить о Петипа как о великом новаторе в наш век, когда новаторство стало означать лишь назойливое повторение раз открытых приемов. Я лично считаю, что новаторство редко бывает новым, обычно это всего лишь известная трансформация старого. Традиция куда сильнее, чем отрицание ее. Она впитывает новое с невероятной быстротой. Гораздо реже, чем новаторы, встречаются у нас носители высокой профессиональной этики, для которых существует лишь одно нравственное правило: творить, всё время творить на высоком уровне вкуса и самобытности, быстро и квалифицированно откликаясь на неотложные нужды театрального искусства, всё это без бахвальства, без поисков влепую, без ссылок на объективные причины и без неудач.

Театр – такое место, где самое невероятное всегда возможно. Театр учит тому, как превращать невозможное в реальность. Чтобы это невозможное произошло, нужно нечто гораздо большее, чем вдохновение, чувство нового, изобретательность и способность заворожить зрителя. Необходимо иметь несгибаемое, почти крестьянское упорство, нужно иметь в себе силы выжить, силы создать произведение, но не в виде какого-то опыта «в себе», а опираясь на жизненный опыт. Петипа обладал этими качествами в высшей степени. Вот почему я ставлю его выше всякого другого мастера нашего ремесла и искусства (если это искусство). Но я предупреждаю своих собственных учеников: забудьте его па, они сами о себе напомнят. Старайтесь возродить его дух, только вы одни можете это сделать с помощью того, чему сумеете научиться.

Из книги «Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи». Издательство «Искусство». Ленинградское отделение. 1971



Николай Легат

ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА

...Мариус Петипа не был выдающимся классическим танцовщиком. Зато он талантливо и с пониманием дела исполнял характерные танцы, особенно испанские, которые он изучал в самой Испании. Он был также блестящим актером и умел прекрасно поддерживать.

Молодой, красивый, веселый, одаренный, до конца дней своих закоренелый *bon viveur* (прожигатель жизни), он сразу же завоевал популярность среди артистов. Душа компании, он всегда умел поддержать настроение, рассказывая различные истории, анекдоты и даже жонглируя, что особенно любил демонстрировать за столом. Мои воспоминания о нем уходят в далекое детство: он был крестным отцом одной из моих сестер и большим другом нашей семьи. Я очень любил его и был ему предан.

В работе Петипа был суров и никогда не имел любимчиков в труппе. В первые годы моего пребывания на сцене он не обращал на меня внимания: прежде всего я должен был доказать, стою ли я чего-нибудь. Мне уже минуло двадцать шесть лет, когда Петипа дал мне наконец ведущую роль. Одним из любимейших его сочинений было *pas de trois* в балете «Пахита», которое исполняли Кшесинская, Анна Иогансон и я. Петипа называл его «золотое *pas de trois*».

Его коньком были женские сольные вариации. Здесь он превосходил всех мастерством и вкусом. Петипа обладал поразительной способностью находить наиболее выгодные движения и позы для каждой танцовщицы, в результате чего созданные им композиции отличались и простотой, и грациозностью. Он редко давал комбинации, требующие виртуозной техники, уделяя главное внимание грациозности линий и поз.

Принимаясь за постановку нового балета, Петипа ждал, пока полная тишина не воцарится в зале. Многие из своих ансамблевых построений он разрабатывал дома, расставляя на столе небольшие фигурки, похожие на шахматы, которые изображали танцовщиц и танцовщиков. Петипа подолгу изучал эти построения и записывал наиболее удачные варианты в свою записную книжку. Сольные вариации, *pas de deux* и отдельные номера он сочинял на репетициях.

Сначала ему проигрывали всю музыку от начала до конца. Затем некоторое время он сидел в глубокой задумчивости. Потом обычно просил снова сыграть музыку: теперь он мысленно сочинял танец, слегка жестикулируя и двигая бровями. «Достаточно!» — восклицал он наконец, вскакивая с кресла. Он сочинял танец постепенно, расчленяя музыкальный материал на отдельные кусочки, по восемь тактов в каждом. Свой замысел он объяснял исполнителю чаще словами, нежели жестами. После того как рисунок танца делался полностью ясен, танцовщик исполнял композицию сначала, а Петипа наблюдал за ним, нередко поправляя его или изменяя то или иное движение. В конце он, бывало, говорил: «Ну а теперь как следует», что означало, что танцовщик должен еще раз исполнить окончательный вариант.

Самые интересные моменты наступали, когда Петипа сочинял мимические сцены. Показывая каждому в отдельности его роль, он настолько увлекался, что все мы сидели затаив дыхание, боясь упустить хоть малейшее движение этого выдающегося мима. Когда заканчивалась сцена, раздавались бурные аплодисменты, но Петипа не обращал на них внимания. Он спокойно

возвращался на свое место, улыбаясь и облизывая губы характерным движением языка, закуривал папиросу и сидел некоторое время молча. Затем всю сцену повторяли заново, а Петипа наводил окончательный лоск, делая замечания отдельным исполнителям.

Много было потрачено чернил на то, чтобы объяснить, в чем заключалась «система» Петипа, но большая часть написанного ничего не дает. Всю его систему можно было выразить словами: «Стремись к красоте, грации и простоте и не признавай других законов». Когда он что-либо ставил, то прежде всего принимал в расчет, с каким человеческим материалом имеет дело. Заменить какого-нибудь артиста или уменьшить количество исполнителей значило для него то же, что исказить постановку, так что подражать ему с другим составом было всё равно, что пародировать его. Величие его зависело отчасти и от того, что он ясно сознавал свои границы. Если сольные номера танцовщиц он ставил гениально, то мужские танцы ему редко удавались. Он это прекрасно понимал и не возражал, когда мы шли советовать по поводу того или иного па с Иогансоном. В позднейших балетах Петипа мне довелось поставить немало мужских вариаций в *pas de deux, trois, quatre*.

Как-то раз незадолго перед дебютом его дочери Любви Петипа обратился ко мне: «Я хочу большой успех. Ты дансуй с Любовью, ты композ даи». Славный старик так разнервничался из-за этого дебюта, что боялся сам поставить танец. Мне тоже было страшновато брать на себя такое поручение, да еще от такого прославленного мастера. Но когда всё обошлось благополучно, Петипа обнял меня.

Я никогда не пытался подвергнуть глубокому обобщенному анализу его методы, быть может, потому, что ни слова, ни анализы меня не интересуют. Я был доволен уже тем, что когда у Петипа не хватало времени поставить какой-нибудь заказанный ему танец, он вызывал меня и говорил: «Это твое дело». И я ставил номер, гордясь тем, что он пойдет под его именем. «Мариус», как мы все его звали, всегда говорил потом: «Да, ты карашо composes (сочиняешь)».

Чтобы набраться идей для мужских соло, Петипа нередко зааживал в класс к Иогансону, садился на стул, вынимал записную книжку и делал какие-то записи. По окончании занятия Иогансон хитро подмигивал и говорил: «Старик, верно, опять что-нибудь у меня содрал». (Сам Иогансон никогда себя стариком не признавал.)

Эти два титана хореографии, Петипа и Иогансон, столь различные по характеру, были несмотря на это отличными друзьями и восхитались друг другом. Обоим была свойственна некоторая сухость. Вся жизнь их сводилась к работе, и условностями они пренебрегали.

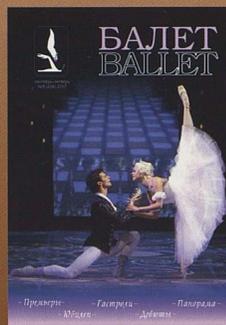
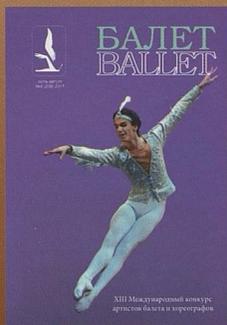
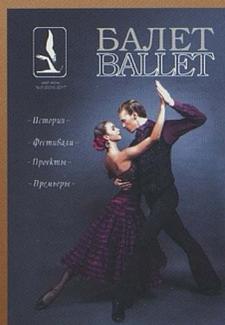
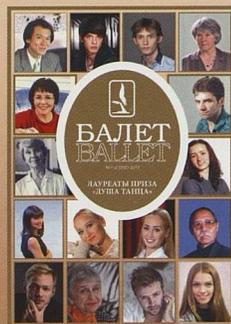
Из книги «Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи», издательство «Искусство», Ленинградское отделение, 1971

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

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;

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)688-24-01, 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

Легенда *Фурцев* и спектакль «Нуреев» Большого театра России

В чем тайна танца Рудольфа Нуриева, создавшая его легенду?

Воспитанник уфимской школы, где директором в те годы был Бикчурин (выпускник Ленинградского училища), Рудольф продолжил обучение у выдающегося ленинградского педагога Александра Пушкина, чьи звёздные ученики составляют гордость сцены Кировского (Мариинского) театра.

Юного выпускника мы увидели в Москве на сцене театра Эстрады на смотре училищ. И до сих пор перед глазами его вариация в дуэте из балета «Корсар». Движения напоминали пластику дикой кошки, руки, прижатые к груди, и знаменитые прыжки по кругу с поджатыми и скрещенными ногами производили впечатление нереальности, а мощь темперамента, заполнившего сцену и летевшая в зал, — завораживали.

Так заявил о себе юный талант. О нем заговорили.

Естественно, что за успехами молодого артиста с повышенным интересом следил весь балетный мир. А они заключались в исполнении заглавных партий в репертуаре сцены тогда Кировского, Мариинского театра с самыми главными ведущими балеринами. С самой Натальей Дудинской, Аллой Осипенко, Натальей Макаровой, Нинель Кургапкиной.

Московские любители балета выезжали в Ленинград, чтобы увидеть Нуреева в каждой роли.

Гастроли с театром тоже имели звёздный успех — таких танцовщиков на западе той поры не знали.

Гастроли и закончились тем, что страна потеряла прекрасно артиста, а он надолго связь с родиной и родными.

Не будем обсуждать время, его идеологию и действия властей.

Скажем, что не сразу молодой человек вписался в новый для себя мир. Назовём лишь тех, встреча с которыми помогла обрести себя и стать тем, кто покори мир своим Богом данным неистовым танцем. Повторимся, прекрасная школа классического танца, владение техническими приёмами, в то время не доступными артистам балета западных стран (прыжки, вращения) и талант воздействия на публику азартом танца и присущей редко кому харизмой.

Марика Безобразова — тот добрый и заботливый человек и профессионал, поддерживавшая Нуреева на первых шагах и ко-

нечно же Марго Фонтейн — звезда английского балета, взявшая Рудольфа в партнеры, — добрые феи его судьбы и карьеры. И мир балета стал у его таланта открыт.

Мальчик из Уфы возглавил балет Парижа — альма-матер балета.

Верный не стране, а школе русского классического танца, Р.Нуреев определил на годы репертуар балетной столицы Европы, ставил и переносил балеты — гордость российского балетного театра, то, что мы называем классическим наследием.

Сам и с участием русских коллег (в частности, последний балет «Баядерка» осуществила Н.Кургапкина) он вслед за Сержем Лифарем утвердил связь двух балетных миров: Франции и России.

Организаторские способности и творческая интуиция, бесспорный авторитет профессионалов открыли путь к экспериментальной программе, постоянно привлекая новые имена для репертуара театра. Жизнь в танце, танцу посвященная жизнь — такова судьба Нуреева. Счастливо ли сложилась она, были ли минуты личного счастья... Ушел из жизни его любовь Эрик Брюн — танцовщик, красота которого никого не могла оставить равнодушным, и полученная смертельная болезнь не могли уравновеситься блеском творческой судьбы. Богатство, пришедшее на смену безденежью, увлечение антиквариатом — ни в этом ли легенда Нуреева?

Легенда он сам. Танцовщик, в ком жила Магия танца, покорящая в любом его выступлении, в юном и уже «не балетном» возрасте.

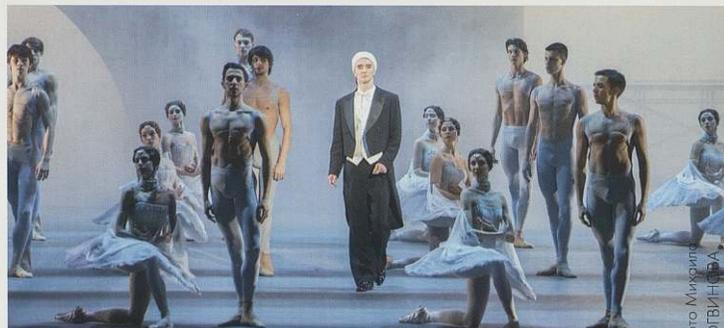
Если Нуреев на сцене, видели только его.

Увидев Р.Нуреева в «Корсаре» на первом появлении в Москве, мне довелось быть на его так называемых прощальных гастрольях «Нуреев и друзья» в Америке.

И несмотря на болезнь и изменившуюся фигуру его выход на сцену по-прежнему привлекал к себе внимание зрителей безотрывно в роли Отелло в знаменитой «Паване Мавра».

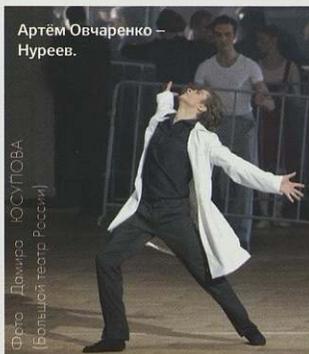
В чем же тайна его легенды? Безусловно, в танце, природой данным, школой отточенной и вдохновением Магии создаваемой.

И именно в невозможности повторить божественного танца, впечатляющего воздействия проблема самого замысла создания спектакля. Он назван «Нуреев», и значит, что зрителя ждёт воссоздание на сцене его образа.



Заключительная сцена балета. В центре Владислав Лантратов — Нуреев.

Фото: Михаил ЛОТВИНЦЕВ



Артём Овчаренко — Нуреев.

Фото: Денис ЮСУПОВА (Большой театр России)

Спектакль начинается с аукциона – распродается имущество ушедшего из жизни Р.Нуреева – богатство неимоверное: поочередно выносятся мебель – уникальную, ковры ручного производства, картины бесценные, его личные костюмы. Каждый лот объявляется во всех подробностях.

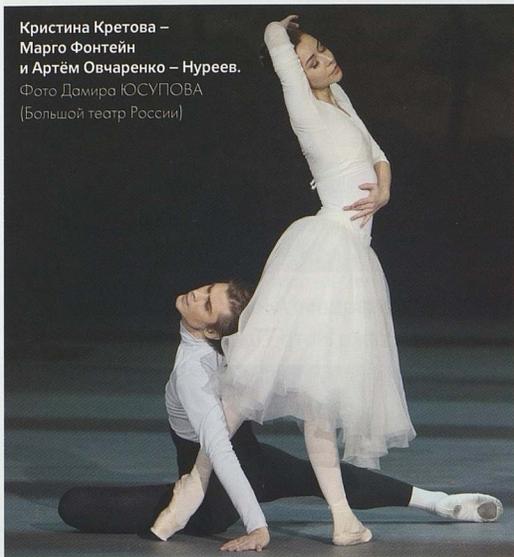
И это повторяется несколько раз в течение спектакля. Таков сценарий и режиссерский прием.

Вторая картина – зал ленинградского хореографического училища (ныне Санкт-Петербургской академии), знаменитый зал с портретом А.Я.Вагановой. Урок соединен с композициями классического танца. Периодически исполнители подходят к безликому педагогу и он им делает, видимо, какие-то замечания (неужели это прообраз А.Пушкина. К слову, недавно его ученик Г.Альберт и Н.Цискаридзе показали на учениках выпускного класса восстановленный урок А.Пушкина. И если уж ставить задачу документальности, то можно было бы и процитировать этот подлинник).

Среди исполнителей Р.Нуреев. Его танец замечен лишь тем, что он в белом в отличие от других. Перерастает эта хореографическая сцена в дуэты с балериной и как бы спектакли театра.

И вновь возникает документальность: читаются донесения на плохое поведение молодого артиста во время гастролей, не с тем и без разрешения общается, что не дозволено в те времена.

Кристина Кретова –
Марго Фонтейн
и Артём Овчаренко – Нуреев.
Фото Дамира ЮСУПОВА
(Большой театр России)



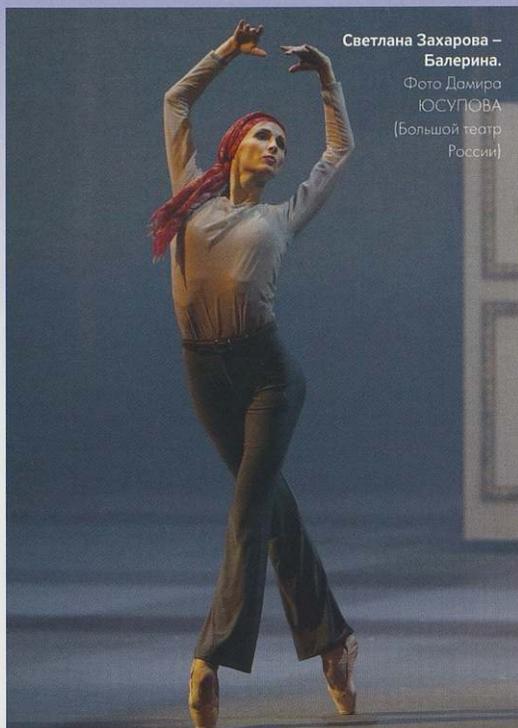
Времена обозначены маршеобразным танцем надевших на себя красные костюмы, то ли фартурки, то ли сарафанчики девишскими и хором, исполнявшим песню о Родине.

Сцена огораживается со всех сторон заграждениями, рвущиеся от ветра занавески на окнах означают свободу, манящую и зовущую.

Знаменитый «прыжок» через пограничные заграждения – этот шаг к свободе завершает сцену.

Свобода... Её олицетворяют трансвеститы в Булонском лесу и фото-сессия, где съемки в разных видах, в том числе и обнаженном (условно) модели – Нуреева. К слову сказать, ни в этой сцене, ни в двигающихся на поверхности задника фотографиях нет ничего, что могло бы вызвать у закомплексованного зрителя активный протест.

Как и в следующей сцене встречи Рудольфа и Эрика Брюна. К сожалению, этот дуэт не носит ни поэтического, ни эротического начала, достойного высокохудожественным мужским дуэтам, которые знает мировая хореография. Так, просто факт из



Светлана Захарова –
Балерина.
Фото Дамира
ЮСУПОВА
(Большой театр
России)

биографии великих танцовщиков. Эта картина завершает первый акт спектакля.

Второй акт начинается с дуэта Нуреева и Марго Фонтейн. Построенный на классических движениях, он в меру красив, но без адресен, то ли жизненная, то ли творческая судьба, объединявшая эту пару целых два десятилетия мирового признания и восхищения.

Все сцены, связанные с руководством и личным творчеством Парижской оперы перемежаются его переодеваниями прямо на сцене в костюмы тех балетов, которые ставил и в которых блистал сам. Сам же его танец почти не включен, лишь иногда он вступает во взаимодействие с непрерывно двигающимися исполнителями. Видимо, важнее было показать его взрывной характер, что было известно в мире балета: он грубо и достаточно оскорбительно выкрикивает труппе некий текст.

Готовя зрителя к финалу его жизни, выносятся кушетка, на которой он в силу болезни вынужден лежать ставить спектакль – свою (точнее классическую) версию балета «Баядерка». Знаменитый выход теней и хором, исполнявший с участием мужчин, заполняет сцену, создавая грандиозную картину, впечатляющую зрителя образностью, и одинокая, с трудом двигающаяся фигура Героя, спускающегося в оркестр, и дирижирующая всем этим действием – завершает это зрелище. С нашей точки зрения, во многом изобразительное и вампучное.

Ну что ж! Наверное, можно и так представить образ Р.Нуреева. Это зависит от того, какую задачу ставить.

Для нас же Р.Нуреев – образ одного из самых знаковых творцов золотого века русской школы классического танца, который был верен, чем и вошел в историю мировой культуры.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

P.S. Мы могли бы много добрых слов сказать в адрес исполнителей как сольных партий, так и ансамблевых композиций, танцующих с увлечением и ответственностью к имени великого танцовщика... Но это тема другой статьи.

В Самару,

за уличной плясуньей Эсмеральдой



Екатерина Панченко – Флер де Лис,
Анастасия Тетченко – Диана,
Ульяна Шибанова – Беранже.
Фото Юлии МАКСИМОВОЙ

Хмурое зимнее небо растянуло свой полог над заснеженным городом. А на сцене Самарского театра оперы и балета яркое солнце заливало готические маковки Нотр-Дам де Пари, остроконечные крыши средневекового Парижа, где, веселясь, бушевала народная вольница. Давали премьеру «Эсмеральды».

У балета, ставшего поистине классическим наследием, богатая и довольно заковыристая история. Он был поставлен в 1844 году Жюлем Перро (по собственному либретто) на музыку Чезаре Пуньи (Цезаря Пуни). Однако в дальнейшем, переходя границы веков, разные балетмейстеры не раз обращались к образам, сошедшим со страниц романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери». Так что самому Гюго принадлежит идея сохранения Эсмеральде жизни, а подвигнутая Перро, она позволила в финале балета счастливо соединить уличную плясунью с ее возлюбленным Фебом.

Из Лондона, где родилась «балетная Эсмеральда», она переместилась в Париж, далее в Россию, а в 1886 году появилась в Петербурге, уже воссозданная гением Мариуса Петипа. Исполнить роль в этом спектакле жаждали величайшие артисты XIX и XX веков – от Карлотты Гризи, Фанни Эльслер, Артура Сен-Леона до Вирджинии Цукки, Матильды Кшесинской, Ольги Спесивцевой, Екатерины Гельцер, Татьяны Вечесловой и Аллы Шелест.

В музыке «Эсмеральды» царствует сама гармония. Презрительно отворачивающийся от подобных балетных партитур Андрей Левинсон, непроизвольно указал на неоспоримые достоинства композитора: «Музыкальное сопровождение – одно

из слабых мест классического балета – в большинстве случаев носит ремесленный характер, лишено индивидуальных черт. Музыка эта – продукт массовых фабрикаций казенных композиторов: Минкуса, Пуньи; ее единственное достоинство – чутье балетных форм, соответствие своим техническим назначениям – создавать ту ритмическую линию, мелодический рисунок, которому следует танец». Так, изливая негатив, критик ненароком пропел гимн редкостному дару Пуньи, чей талант был подтвержден назначением на должность музыкального директора театра Ла Скала и специально созданной для него должности композитора балетной музыки при Петербургских Императорских театрах.

В старину говаривали, что если по окончании спектакля невозможно спеть ни одной мелодии, значит, балетная музыка плоха. При таком критерии услаждающая слух музыка Пуньи абсолютно гениальна. Она не просто мелодична. Выразительны лирические темы, эмоционально наполнены драматические кульминации. По отзыву современников, «Пуньи всегда был готов уловить любую идею, которая могла подсказать «ситуацию» или рас, «прекрасно сопровождала танцы и мимические сцены...». Черо стоит один только «La bacchanale de truands»,

где мелодия разливается весенним половодьем, развивая темы и модуляции чуть ли не десять раз. Пламенная музыка не может не вдохновить самарских артистов, и они с явным удовольствием и огненным темпераментом лихо выделяют задорные колена. Справедливости ради надо сказать, что напластования времени привели к тому, что сегодня в партитуре звучит музыка Риккардо Дриго (entrée Эсмеральды, вариация Флёр де Лис, pas de six Эсмеральды, цыганок и Гренгуара), Петра Шенка (вариация Феба), Антона Симона (дуэт Эсмеральды и Феба). Концепция музыкальной драматургии принадлежит Юрию Бурлаке. Оркестровка выполнена Рейнгольдом Глиэром, оригинальная партитура Пуньи восстановлена Александром Троицким уже в наши дни по архивным материалам La Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella в Неаполе и Музыкальной библиотеки Большого театра. Не менее многослойна хореографическая ткань сегодняшней «Эсмеральды», включившей помимо текста Петипа композиции Бурлаки и Юрия Клевцова...

Постановку осуществили новый художественный руководитель самарского балета Юрий Бурлака, работу которого вполне можно считать научной. В поле его изучения все доступные материалы – мемуары, эскизы декораций и костюмов, фотографии, клавиры, нотные релетиторы.

Внимательно вглядывается Бурлака в гравюры и литографии Морена, Брандарда, Бувьера, Бюрде, Шарлеманя. Всё это позволяет проникнуть вглубь веков, приоткрыть завесы истории балета. Безусловно, Бурлака обладает отменным вкусом в сфере музыки, живописи, танца. Порой кажется, что он вообще человек XIX века – так хорошо прочувствовал стиль эпохи, так искренне отношение к «золотому периоду» императорского балета.

Обращаясь к «Эсмеральде» версии Петипа 1899 года, постановщик оговорил, что при всех изысканиях в архивах, музеях и нотных хранилищах сведений, записей хореографических текстов и художественных эскизов, спектакль не реконструкция утерянного в целом произведения, а некое воссоздание его образа.

Бурлака ставил «Эсмеральду» в 2009 году в Большом театре, в 2011 году – в Берлине, в 2012 году – в Челябинске. Теперь – Самара, но и здесь спектакль не стал тривиальным клоном предшественников.

Бесспорно, масштаб спектакля Большого театра невозможно повторить на региональных подмостках. Балетмейстеру приходится адаптировать постановку к размерам сцены, количественному составу и индивидуальностям труппы. Это объяснило исчезновение, к примеру, из списка действующих лиц двух спутников Феба – Альбера и Флорана или отсутствие суперзавесы. Зато появились придающие действию динамику просцениумы, которые также умело дополняют характеристики поименованных и безымянных персонажей. Бурлака не успокаивается на достигнутом. Он копает всё глубже, отыскивая в водах Леты новые сведения и облекая обнаруженные крупицы знания о первоисточниках в сценические формы. Появляются новые мизансцены. Таковой стала и забавная деталь с двумя шкатулками – дарами жениха Феба своей невесте. По-видимому, Феб не столь уж трепетно относился к Флёр де Лис, во всяком случае, не удержался от желания подтрунить над ней. В первой поднесенной шкатулке среди жемчужных ожерелий девушка не обнаружила желанного обручального кольца. Явно обескураженная, она кинулась за утешением к матери. Опасения напрасны – вторая шкатулка хранила заветное колечко. В самарском спектакле произошло и еще одно новшество с пресловутым аксессуаром, сместившее акценты в портретных характеристиках героев. В первоначальной версии Бурлаки разгневанная ревница швыряла кольцо жениху, и тот, не стерпев унижения, гордо и стремительно покидал расстроившееся обручение. В новом варианте Флёр де Лис скрывается в кулисах, а Феб в романтическом порыве уносится вслед за изгнанной цыганкой.

Самое время сказать о постановочной группе. Пиетет балетмейстера Бурлаки, художников-постановщиков Дмитрия Чербаджи (декорации) и Натальи Земалиндиновой (костюмы), а также дирижера-постановщика Евгения Хохлова к балетному академизму стал той чудесной эстетической платформой, что объединила создателей самарского спектакля и привела к замечательному творческому результату.

Сценограф Чербаджи увидел город XV века не в привычных угрюмых тонах. Даже Двор чудес – биталище бродяг, воров и прочего отребья, обстрепывающего грязные делишки, превращен не в загаженное отхожее место, а вполне уютный

Сцена из балета.

Фото Юлии МАКСИМОВОЙ





Вероника Землякова – Эсмеральда.

Фото Юлии МАКСИМОВОЙ

уголок средневекового Парижа с его характерной архитектурой, с горгульями и хищно взирающими с высоты химерами. Костюмы в большинстве случаев варьировали оригинальные эскизы Ивана Всеволожского, что не исключило поиска формы и цвета деталей. Оркестр звучал слаженно, и если не считать пары фальшивых нот, спектакль украсил. Достоинством чуткого маэстро стали удобные для танцовщиков темпы. Лишь однажды – в финале *adagio* Эсмеральды и Феба – дирижер так увлекся *fermata*, что, несмотря на все старания артистов, им не удалось слить свой пластический аккорд с музыкальным.

Редактируя балеты предшественников, ставя авторские спектакли, Петипа позволял себе переносить хореографические фрагменты, а к разным балеринам принаравливал существующую вариацию. Так что одно и то же соло могло обнаружиться в разных балетах, а споры о точности хореографии бесперспективны. Вероятно, зрители очень удивились, услышав в «Эсмеральде» звуки, хорошо известные по дуэту Никии и Раба в «Баядерке». Правда, в иной инструментровке. Бурлака, отыскивающий все новые источники, утверждает, что изначальным местом этой музыки как раз является II акт «Эсмеральды» – ансамбль Флёр де Лис. О эти фантастические ансамбли Петипа! Даже сегодняшнего, вечно спешащего зрителя они способны увлечь, заворожить. Если некоторые хореографические фрагменты и мизансцены перекочевали из

московского и челябинского спектаклей, то Самара приобрела и роскошный эксклюзив: *adagio* Флёр де Лис, двух подруг и женского кордебалета восстановлено по гарвардским записям Николаем Сергеевым текста Петипа. Другим самарским артефактом стал Испанский танец Эсмеральды, источником которой оказалась первооснова Петипа в интерпретации Бурлаки. Раньше с готовностью предоставлявший балетмейстерам-практикам заполнение хореографических лакун, он наконец приобрел большую смелость и взялся за сочинение необходимых связей рас и движеческих комбинаций в *allegro*, вариациях подруг на музыку из балета Дриго «Роман бутона розы», вариациях Феба и Флёр де Лис. *Coda* Петипа также подверглась необходимой редакции Бурлаки, который придумал, в частности, помимо нескольких комбинаций эффектный «улёт» со сцены Флёр де Лис на плече Феба.

У «Эсмеральды» четкая режиссерская структура. Несомненно, это заслуга Перро и Петипа. Но и важности роли Юрия Бурлаки не стоит недооценивать. В драматургии спектакля всё логично: последовательность сцен, портреты парижской бедноты, аристократический быт... Множество сочных, почти кинематографических деталей, портретных характеристик. Вот лжекалеки с хохотом отбрасывают кости, а прикинувшиеся кормящими матерями извлекают из пелёнок... полено. За благородным вышиванием встречаем мы подруг Флёр де Лис. Одним словом, созданы благоприятные условия для бытования артистов, раскрытия ими психологии персонажей. И танцовщицы не преминули этим обстоятельством воспользоваться. Купаются в игровой стихии Дмитрий Сагдеев (Клопен Трульфу) и Ольга Зиновьева (Мегера), трогателен Квизимодо Дмитрия Голубева. Михаил Зиновьев и Алексей Турдыев убедительно передали не страсть даже, а мужскую похоть, мучительно борющуюся в душе Клода Фролло с религиозным долгом.

Партия Флёр де Лис решена в основном танцевальными средствами. Но и здесь можно передать различные эмоции – от ожидания счастья, ликования рядом с женихом до крушения радужных надежд. Екатерина Панченко и Дарья Климова эти краски использовали. В обоих премьерных спектаклях роль Гренгуара исполнил Кирилл Сафроньев. Он хорошо воплотил образ бедного поэта – в чем-то наивного, витающего в литературных эмпиреях, но способного к земному сочувствию и преданности. Приосанившись, поправив прическу, Гренгуар старается произвести впечатление на неожиданно появившуюся супругу. С ней может и норов показать, и вступить в веселую игру, и, печально вздохнув, проявить покорность. Несколько сложнее дело обстоит с танцем. При неплохой воздушной технике – уверенных *tour en l'air* и *sout de basque* контрастно выглядят сорванные с низких полупальцев *pirouette* и невнятные *entrechat six*. Тут артисту есть над чем поработать. Увы, досадные огрехи преследовали исполнительниц ролей Флёр де Лис и ее подруг. С технической стороны партии Феба в целом справились Нурлан Кинербаев и уступающий ему в академической форме Дмитрий Пономарев. У первого Феб – более своенравный (с какой досадой сжимает кулак, получив отказ в поцелуе новой понравившейся знакомой), у второго – более мечтательный.

Незаурядность личности Эсмеральды вполне доносят до публики Ксения Овчинникова и Вероника Землякова. Цыганка каждой из них по-своему безмятежно радуется жизни и испивает чашу страдания и горя. Обем исполнительницам можно лишь пожелать внимательнее отнестись к *pas de bourrée suivi*, которое в *pas de six* II акта не просто самоценное движение, а воплощение беспредельного отчаяния, беспомощности и душевного трепета Эсмеральды, теряющей все жизненные силы.

Самарская «Эсмеральда» гостеприимно распахнула зрителям свои тайны и красоты, и зрители, до отказа заполнив зал на двух премьерных представлениях, ответили ей благодарной овацией.



Михаил Зиновьев – Клод Фролло и Дмитрий Голубев – Квизимодо.

Фото Антона СЕКАЧЕВА

Александр МАКЦОВ

О красоте, О СТРАСТИ ЖАРКОЙ



Марта Луцко – Медора
и Иван Негров – Конрад.

Еще в восьмидесятые годы прошлого века здание Воронежского государственного театра оперы и балета было объявлено требующим капитального ремонта. С тех пор бригады строителей здесь так и не появилось, а здание, естественно, не помолодело.

Протекающая крыша, откалывающаяся лепка фасада сталинского ампира, развороченная штукатурка фойе и архаичное штанкетное хозяйство сцены удручают. Да, театр, которым мог бы гордиться не только Воронеж, но и целый регион, а то и Россия, вопреки реалиям судорожно выживает. Более того, на фоне этого тягостного безмолвия, да нет – внутри его, балетная труппа создает атмосферу солнечного света и тепла. Дарит заснеженному городу радость и красоту.

Главный балетмейстер театра Александр Литягин легких путей не ищет. Он не на словах любит то, чему посвятил всего себя, понимает, что нужно труппе для развития, а воронежцам для приобщения прекрасному. Так родилась идея включить в ре-

Картина «Оживлённый сад».



пертуар театра пышный балет Мариуса Петипа «Корсар». Утопическая? Безумная? Тысячу раз да! Поставить многонаселенный персонажами спектакль в труппе с более чем двадцатью вакансиями танцовщиков, с привлечением артистов хора (хормейстер Ольга Щербань), миманса, со сложнейшей машинерией разламывающегося корабля при скудном финансировании и прочих проблемах – разве не безумие? Но ведь получилось! По-видимому, театр держится на энтузиастах: артистах с их бесконечными переодеваниями, концертмейстерах, мастерах пошивочного, декорационного, реквизиторского цехов – всех, от плечом к плечу единым строем взялся за подготовку премьеры. Фактически Воронежский театр, как прежде Самарский, опередил столичных гигантов в праздновании 200-летия со дня рождения Петипа.

А если ставить балет Петипа, то лучшей кандидатуры, чем Юрий Бурлака не сыскать. Литягину удалось заполучить Юрия, а также его помощницу Юлиану Малхасянц – и работа закипела. Результатом стала нашумевшая январская премьера.

Предыдущая и первая постановка балета «Корсар» была осуществлена в Воронеже в 1969 году. Свое блистательно пробное обращение к байроническому сюжету Бурлака осуществил в Большом театре в 2007 году. Однако он не был бы собой, если бы решился на простую копию в Воронеже столичной версии.

Во-первых, Воронежский театр диктовал свои объективные условия постановочных возможностей, и балетмейстер должен был принориться к ним. Но, кроме того, Бурлака не устает углублять свои знания истории хореографического искусства, воплощая их на сцене.

Поражаешься той огромной и вдумчивой работе, которую балетмейстер проводит в тиши кабинета, выстраивая сюжетные и режиссерские концепции. Он выступил редактором литературной первоосновы балетного «Корсара» Мазилье и Сен-Жоржа. Делая постановку более компактной, Бурлака копирует, например, картину «Свадьба Сеид-паши», имеющуюся в версии Большого театра. С помощью выстрела Конрада он расправляется с Бирбанто прямо во дворце правителя. Совершенствуя структуру спектакля в ключе воронежской постановки, балетмейстер придумывает интересную завязку действия. Имеется в виду не только пролог, когда мы видим плывущих на корабле главных героев балета, но и развернутая сцена, знакомящая зрителя с Медорой, Конрадом и Бирбанто. Этот *Pas d'action* – а Бурлака, прекрасно чувствующий стиль Петипа, стал смелее сочинять хореографические композиции – потребовал нового музыкального материала. У Юрия широкие мировые связи и помощь подоспела из архивов Национальной библиотеки Франции. На музыку «Гентской красавицы» Адана Бурлака ставит «экспозиционное» любовное *adagio* Медоры и Конрада на улице спящего Адрианополя, которым влюбленные не только изливают свои чувства, но и договариваются о победе. Затем появляется Бирбанто, чье экспрессивное соло становится важной характеристикой персонажа, и наконец, в энергичный прыжковый

танец двух друзей и соратников – Бирбанто и Конрада – довершает завязку действия.

В партитуре «Корсара» использована также музыка Лео Де-Либя, Чезаре Пуньи, Петра Ольденбургского, Риккардо Дриго, Альберта Цабеля и Юлия Гербера. Бурлака же выступил и автором концепции музыкальной драматургии, и партитура, восстановленная А.Троицким, выглядит вполне цельной.

За дирижерским пультом в премьерном спектакле стоял Андрей Огиевский. Оркестр отвечал ему сбалансированным звучанием струнных, медных и деревянных духовых, динамическими взлетами. Однако то и дело хотелось прищипорить темпы и придать оркестровому аккомпанементу большего энергетического напора. Вот на «Танце корсаров» первого акта, по-видимому, близкому душе маэстро, оркестр добился высокого напряжения. Как следствие, солисты – Луиза Литягина и Максим Данилов – зарывшись и зарядившись музыкой, прямо-таки создали плавосвое цунами. В «Форбана» уже этого виртуозно-сокрушительного эффекта музыкантам добиться не удалось.

Добротному оформлению спектакля Валерия Кочиашвили не навязано ничего чуждого. Тщательно выписанные холсты, запечатлевшие срединноморский городской пейзаж, дворцовую залу, пиратский грот, освещенный – прекрасная деталь – корабельными факелами. Еще одна жанровая тонкость – уютный очаг в глубине алькова. Под стать и костюмы, особенно удались мужские, апеллирующие к историческим греческим.

В оформлении корректно использованы световые эффекты, изображающие мирный плеск волн и грозную морскую бурю. Есть и жесткие декорации, среди которых большое сопротивление вызывает лестница, ведущая на балкон Медоры прямо с авансцены. Во-первых, непонятно, почему она является нелепой преградой для влюбленного Конрада, а вот для балерины, вынужденной считать ступеньки красиво выворачивая стопы, и вовсе становится сущим злом.

В спектакле много интересных актерских работ. Владислав Иванов выразительно мимирует в образе Смотрителя гарема. Олег Рудомёткин создал колоритный образ столатоловского и недалекого восточного правителя Сеид-паши. Его любимая жена Зюльма, воплощенная Мариной Скомооровой, амбициозная фурия, жаждущая всеобщего поклонения. Прекрасный портрет Исаака Ланкедема нарисовал Михаил Негрбов. Его герой алчен, труслив и изворотлив. Он знает, что с сильными мира сего лучше не спорить, равно как и с направленным в грудь дулом пиратского пистолета. А вот попытаться обмануть всех можно. Комедийный дар присущ артисту. Комических сцен в спектакле немало, и для усиления одной из них стоит Мавританку (Наталья Власова), провокационно кинувшуюся в объятия Сеид-паши, сделать уродливой чернокожей.

Значительная танцевальная доля выпала Елизавете Корнеевой (Гюльнар). Сначала Гюльнара появляется в *Pas d'esclaves*, состоящем из *entrée*, *adagio*, сложных вариаций, а в заключение – *soda*. Артистка успешно справляется с эволюциями академического танца, а вот о певичестве корпуса подумать стоит. Достойным партнером ее стал Михаил Ветров. Артист заботливо поддерживал балерину, с высоты своего завидного прыжка пикировал в *grand plie*, для того чтобы пружинно снова взлететь, отбить чеканные *double cabriole*, *entrechat six* и замкнуть широкий круг левитирую-



Иван Негрбов – Конрад.

щих *jete en tournant*. Особых актерских задач партия Невольника не ставит, но вот удивительно, зрителей танцовщик подкупает и награда – бурные аплодисменты. В дальнейшем мы снова увидим соло Гольяры, убедимся в умении исполнительницы раскрасить сцену женской игривостью.

Партия Бирбанто как нельзя более отвечает индивидуальности Максима Данилова. Он разработал красочную палитру страстей, обуревающих душу предателя. Пышет ими. От этого брутального пирата – грозного морского волка – так и веет мужественностью и мужской силой. Пожалуй, он даже больше, чем Конрад, наделен качествами лидера, вот только благородства Конрада в нем не сыскать. Артист обладает редким качеством заполнить пространство и сконцентрировать на себе всё внимание зрителей абсолютным растворением в образе.

Конрад Ивана Негрובה хоть и романтик, но умеющий добиваться цели. Тело гибкое, танец легкий, масштабный, жесты повелительны, эмоции искренни, а самые рискованные поддержки уверенны. В глазах Конрада читается тревожный отблеск, и в лирике балета начинает звучать драматическая нота.

Может показаться, что Марта Луцко – балерина элегической печали. С точки зрения техники она танцует уверенно, плотно. Но порой так хочется, чтобы «очаровательную монотонность» прошли экспрессивные ноты, а улыбку на лице явственнее сменили иные выражения. Напомним, что при всей балетной «благовоспитанности» манер способность акцентировать финальный аккорд вариации столь же ценна, как и умение пантомимой вызвать доверие к жесту как выражению душевного порыва.

В «Корсаре» есть еще один важнейший «персонаж» – кордебалет. Вообще балеты Петипа, и «Корсар» в частности, – торжество традиции и профессионализма. Здесь классическая хореография соседствует с пантомимой и характерным танцем, и всё это разнообразие форм представляет прекрасную возможность для совершенствования мастерства труппы. Бурлака выступает

сегодня одним из атлантов, держащим на своих плечах бремя ответственности за сохранение шедевров хореографического наследия. Вот почему он так скрупулезно подходит к репетициям трио одалисок (Екатерина Любых, Елена Батищева, Татьяна Топоркова), цепко держится за картину «Оживленный сад», которая поверхностному и не чуткому к красоте взгляду, может показаться затянутой. Здесь нет «истории», а есть божественно прекрасный «чистый» танец. Тем, кто не выдерживает три часа прекрасного танца, вероятно, стоит посещать другие, более лаконичные спектакли.

Впрочем, как показывает практика, зрители погружаются в магию ансамблей Петипа, на время забывая о делах насущных. Благодаря педагогам-репетиторам Людмиле Масленниковой и Петру Попову, цветы в саду Сеид-паши издали волшебный аромат классики. К слову, свой букет в этот волшебный сад добавили воспитанники Воронежского хореографического училища, отшлифованные педагогами Еленой Грибановой и Ларисой Назаровой.

Благодарные слова стоит адресовать создателям премьерного буклета. Помимо того что он с рисунком Роллера на обложке издан красиво, буклет содержит ценное текстовое содержание и любопытный иконографический материал из собственного собрания раритетов, которым Бурлака щедро делится.

Премьера состоялась, но работа над «Корсаром» только началась. Есть идея добавить видеoaнимацию плывущего корабля, чтобы музыкальный антракт, необходимый для смены декорации, не казался излишне долгим. Безусловно, нарабатываться будет актерское мастерство, ибо в этом спектакле есть целая система условных жестов, и очень важна тщательность режиссерских приемов. Ну а собственно классическая чистота неизменно требует постоянной работы. Воронежскому «Корсару» уготована долгая жизнь. Пожелаем ему успеха.

Александр МАКОВ
Фото Александра САМОРОДОВА



Луиза Литягина – подруга Бирбанто
и Максим Данилов – Бирбанто.

... с юбилеем



Владимира МАЛАХОВА, выдающегося артиста балета, балетмейстера

Николая Борисовича ФАДЕЕЧЕВА, выдающегося артиста балета и педагога, народного артиста СССР



Елизавету СУРИЦ, советского и российского балетоведа, театрального критика, историка балета, переводчика, члена редакционной коллегии журнала «Балет», заслуженного деятеля искусств Российской Федерации



... с наградой

Диану ВИШНЁВУ, выдающуюся артистку балета, прима-балерину Мариинского театра, приглашенную солистку Американского театра балета (2005-2017), удостоенную престижной премии одного из самых влиятельных журналов о танце Dance Magazine.





Ее называли царицей танца, поклонников она восхищала нежностью, чистотой, трепетностью исполнения. А была еще совсем юной артисткой. Когда жизнь Мари Даниловой (1793 – 1810) трагически оборвалась, ей не исполнилось и семнадцати.

ДУШЕНЬКА - ПСИХЕЯ

В этом году исполняется 225 лет со дня рождения удивительной танцовщицы.

Для современников смерть Мари Даниловой стала горькой утратой. Первые поэты России, восхитавшиеся ее танцем, сразу же откликнулись стихами на ее уход из жизни.

*Когда средь сонма Сильф и резвых Орead
Дивился твоему искусству несравненну,
Мечтал ли, что тебя, весельем оживленну,
На утро окует внезапной смерти хлад?
При взгляде на тебя, средь сладкого томленья,
Мечтал ли, чтоб красы расцветшие твои,
Утратив и хвалу, и таинства свои,
Столь рано погреблись в обители истленья?..*

– писал Михаил МИЛОНОВ.

Особый успех сопутствовал Даниловой в роли Психеи в балете Шарля Дидло «Амур и Психея». Ее выступление в этой партии находили столь живым и искренним, что сравнивали с героиней популярной поэмы Ипполита Богдановича «Душенька».

*Вторую Душеньку или еще прекрасней,
Еще, еще опасней,
Меж Терпсихориных любимец усмотрев,
Венера не смогла сокрыть жестокий гнев:
С мольбою к паркам приступила
И нас Даниловой лишила.*

– отозвался эпитафией на гибель Даниловой Константин БАТЮШКОВ.

Мария Данилова родилась в Петербурге в 1793 году от благородных, но бедных родителей (Перфильевых), которые отдали ее в Театральное училище, куда она поступила восьмью лет под именем Даниловой. Особый дар девочки сразу же был замечен прославленным балетмейстером и педагогом Шарлем Дидло. Он души не чаял в своей ученице, и через полтора года Мария появилась на сцене, исполняя роль маленьких амуров. Вскоре ей стали поручать и более значительные роли, которые она исполняла одновременно, быстро завоевав любовь петербургской публики.

Один из восторженных почитателей Даниловой писал о танцовщице: «...природа щедро наделила Данилову всеми дарами своими. Прекрасные, благородные черты лица, стройность стан, волны светло-русых волос, голубые глаза, нежные и вместе с тем пламенные, необыкновенная грациозность движений, маленькая ножка – делали ее красавицей в полном смысле, а воз-

душная легкость танцев олицетворяла в ней как нельзя лучше эфирную жрицу Терпсихоры».

Данилова участвовала в спектаклях почти каждый день, главными из которых стали балеты, созданные ее учителем Дидло: «Аполлон и Дафна», «Фавн и Гамадрида», «Зефир и Флора», «Амур и Психея». Она была зачислена в труппу в конце 1809 года, а умерла 8 января 1810-го. Станцевав при этом свыше 60 главных партий.

Что же случилось, что стало причиной столь ранней и неожиданной гибели артистки? Есть две версии, одна мелодраматическая, притягательная, но маловероятная, другая – прозаическая, но реальная.

Первая даже не версия, а сплетня. Будто бы Данилову соблазнил французский танцовщик Луи Дюпор, выступавший с ней в балете «Амур и Психея». Сердцеед Дюпор наговорил танцовщице массу любовных сказок, а потом бросил ее, вернувшись к своей предыдущей возлюбленной мадам Жорж, выступавшей во Французском театре. Данилова не смогла перенести измены, у нее на нервной почве развилась чахотка и она умерла. Противники этой истории утверждают, что ни о каких отношениях между Даниловой и Дюпором не могло быть и речи. Да, они танцевали вместе, но не более. В ту пору Данилова была еще воспитанницей училища и находилась под строгим присмотром своих наставников. Никаких Дюпоров они и близко бы к ней не подпустили.

И называют иную, не романтическую, а реалистическую версию. На одной из репетиций балета «Амур и Психея» в Эрмитажном театре Данилова пробовала полет 3 акта, когда ее сверагают в ад. Так как Данилова и прежде жаловалась, что корсет, служащий для полета, ей слишком тесен и жмет, то на этот раз сделали новый. Она надела его, машину полета прицепили за крюк и подняли ее высоко к софитам. Оттуда она должна была опуститься с необыкновенной скоростью, чтобы создавалось впечатление стремительного падения, а стоящие внизу группы демонов должны были принимать ее.

Но неизвестно, почему где-то посередине полета что-то не работало, и Данилову, висевшую высоко в воздухе над сценой, так сильно трянуло, что она пронзительно закричала.

Танцовщицу тотчас же спустили и увидели, что она почти без чувств. Отвели ее в гримерную, где она вскоре пришла в себя. Спросили: «Не болит ли у нее что? Она отвечала, «что нет». Тем и кончилось. Однако в тот самый день оказалось у нее кровохарканье, и вечером она уже стала жаловаться, что чувствует сильную боль в груди. Подругам же своим рассказала, что в минуту толчка машины ощутила она что-то странное и болезненное, как будто что порвалось внутри. Однако всё это случилось без внимания. На другой же день Данилова танцевала Психею и продолжала заниматься танцами с прежним упорством. Эти усилия мало-помалу истощили ее здоровье – и кровохарканье усилилось. Начали было лечить, но уже было поздно...

Со слезами прощались с любимой артисткой зрители, печальными стихами провожали ее в последний путь поэты...

*От наших взоров ты сокрылась, как звезда,
Котора в ясну ночь по небу пролетая
И взоры путников сиянем изумляя
Во мраке исчезает вдруг
И в думу скорбную их погружает дук.
Кто вспомнит о тебе без слезного желанья?
Бог скуп в таких дарах
И шлет их изредка людям для украшенья.
Но что теперь в слезах?..*

*Она уж там, где нет ни слез, ни сокрушений,
Ни злыбы умыслов, ни зависти гонений;
Она в хор чистых дев к Олимпу пронеслась
И в вечну цепь любви в Харитами сплелась.*

Николай ГНЕДИЧ. «На смерть Даниловой»

Владимир КОТЫХОВ



Борис Эйфман.

Фото Дмитрия КУЛИКОВА

Театр балета Бориса Эйфмана

отметил 40-летие большим спектаклем-концертом

13 февраля на сцене Александринского театра состоялся спектакль-концерт «Вчера, сегодня, завтра», посвященный 40-летию Санкт-Петербургского государственного академического театра балета Бориса Эйфмана. Зрителям юбилейного вечера показали прошлое, настоящее и будущее всемирно признанного коллектива.

Празднование 40-летия Театра продолжалось на протяжении почти всего 2017 года. К этой дате были приурочены такие знаковые события творческой жизни петербургской труппы, как премьера новой хореографической версии балета «Русский Гамлет» (апрель), масштабный североамериканский тур (май – июнь), двухнедельные гастролы на Исторической сцене Большого театра (июль), выступления в городах России (март – октябрь), спектакли в Пекине и Шанхае (сентябрь). Кульминацией празднования круглой даты стал февральский концерт.

«Созданный Театром балетный репертуар современной России – это наше настоящее. Однако в день празднования юбилея мы не только сосредоточились на дне сегодняшнем, но и устремили взгляд в будущее, завесу над которым приоткрыли ученики Академии танца и талантливые хореографы нового поколения. С другой стороны, мы обратились и к прошлому, отдавая дань уважения всем тем, кто внес свой вклад в творческое становление нашего театра», – говорит Борис ЭЙФМАН.

В первом отделении вечера воспитанники Академии танца Бориса Эйфмана – балетной школы инновационного типа, открывшейся в 2013 году и ориентированной на подготовку универсальных исполнителей, – представили праздничную программу. В нее вошли хореографические номера, сочиненные ведущим солистом Театра Олегом Габышевым, а также педагогами Академии Ириной Кузнецовой, Еленой Кузьминой и Константином Кейхелем. Некоторые из этих работ уже имеют свою сценическую историю. Так, «Дриады» Елены Кузьминой и «Ритуал» Олега Габышева с успехом исполнялись учениками Академии на балетных конкурсах, фестивалях, в ходе европейских и азиатских гастролей. Кроме того, в первой части концерта будущие звезды балета впервые станцевали фрагменты знаменитых спектаклей Бориса Эйфмана «По ту сторону греха» (по роману Ф. Достоевского «Братья Карамазовы») и «Красная Жизель».

Еще одной хореографической работой Олега Габышева, которую увидели гости вечера, стал сочиненный специально к юбилею на музыку Г. Свиридова и П. Чайковского одноактный балет «Метель». Его премьера состоялась во втором отделении. Центральная тема «Метели» – безграничность власти рока над человеком. Используя выразительные средства современного балета, автор показывает, как люди превращаются в марионеток в руках капризной судьбы. Главные партии в постановке исполнили Олег Габышев, ведущая солистка Театра Любовь Андреева и педагог-репетитор (в недавнем прошлом – солист) труппы Илья Осипов.

Также в программе второго отделения были показаны сцены из спектакля «Русский Гамлет», посвященного царевичу Павлу,

и балета «Up&Down» по роману Ф. Фицджеральда «Ночь нежна». Фрагменты этих постановок Эйфмана представила труппа Театра. Оба балета высоко ценятся публикой и критиками России и мира.

Почетными гостями спектакля-концерта стали участники коллектива Бориса Эйфмана разных лет, представляющие все периоды его 40-летней истории.

Санкт-Петербургский государственный академический театр балета создан Борисом Эйфманом в 1977 году. Уже первые спектакли труппы – «Двухголосие» и «Бумеранг» – принесли театру зрительский успех и заставили критиков говорить о новых тенденциях в российском балетном искусстве. В период конца 1970-х – начала 1980-х годов в театре Эйфмана вырабатывается собственный подход к формированию репертуара. В афише появляется всё больше балетов, драматургической основой которых становятся произведения мировой классической литературы.

Сегодня Театр балета Бориса Эйфмана известен любите-

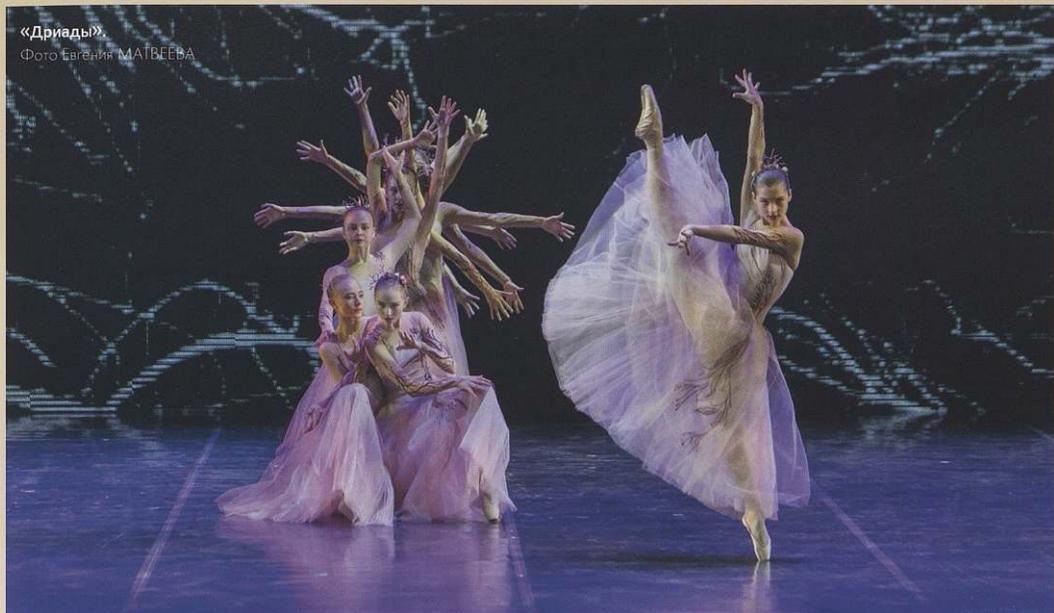
Мария Абашова – Императрица
и Олег Габышев – Павел.
«Русский Гамлет».

Фото Евгения МАТВЕЕВА



«Дриады»

Фото Евгения МАТВЕЕВА



лям танцевального искусства Северной и Южной Америки, Европы, Азии, Австралии своими спектаклями «Я – Дон Кихот», «Красная Жизель», «Русский Гамлет», «Анна Каренина», «Чайка», «Евгений Онегин», «Роден, ее вечный идол», «По ту сторону греха», «Реквием», «Up&Down», «Чайковский. PRO et CONTRA». Эти снискавшие всеобщее признание работы не только представляют на самом высоком художественном уровне достижения современного российского балета, но и приобщают аудиторию к бессмертному духовному наследию отечественной и мировой культуры, вдохновляющему хореографа и его артистов.

Стремление труппы Бориса Эйфмана вовлечь своих зрителей в неисчерпаемый мир человеческих страстей, установить с публикой живые духовные связи, ошеломить ее яркостью и динамизмом пластического языка – всё это определило тот успех, который на протяжении уже нескольких десятилетий сопровождает выступления театра на ведущих сценических площадках мира.

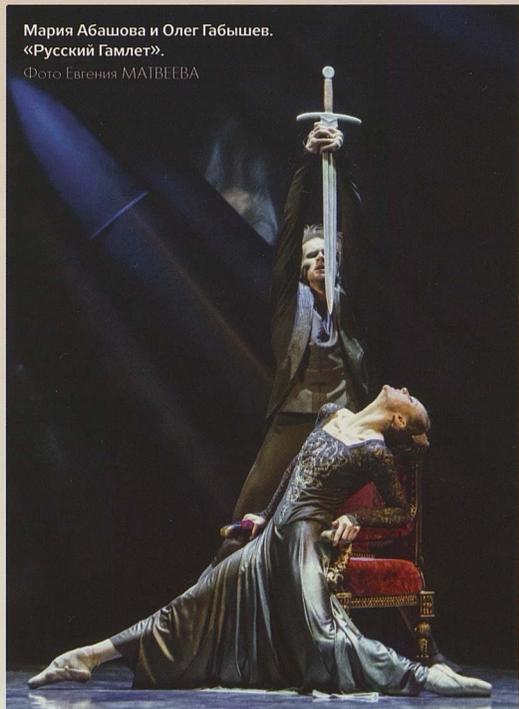
Эйфман – хореограф-философ. Его волнуют проблемы современности и тайны творчества. Художник откровенно говорит со зрителем о самых сложных и волнующих сторонах человеческого бытия, определяя жанр, в котором он работает, как «психологический балет». Газета «Нью-Йорк таймс» называет Бориса Эйфмана «лидером среди современных балетмейстеров»: «Балетный мир, находящийся в поиске главного хореографа, может прекратить поиск. Он найден, и это – Борис Эйфман».

«Теперь нет никаких сомнений в том, что хореограф Борис Эйфман – удивительный театральный волшебник... Пожалуй, единственное, в чем можно еще сомневаться, это является ли он последним ведущим хореографом XX века или первым хореографом века XXI», – писал об Эйфмане один из патриархов мировой балетной критики Клайв Барнс.

Труппа театра отличается безупречным исполнительским искусством, уникальной самоотдачей и высоким сценическим интеллектом. Сегодня замыслы Бориса Эйфмана реализуют прекрасные артисты – лауреаты международных конкурсов, престижных театральных премий «Золотая маска» и «Золотой софит», премии Президента РФ и премии Правительства РФ: М. Абашова, Л. Андреева, С. Волобуев, О. Габышев, Д. Фишер и другие.

Мария Абашова и Олег Габышев.
«Русский Гамлет».

Фото Евгения МАТВЕЕВА



Создание оригинального балетного репертуара современной России на базе традиций отечественного психологического театра, поиск и развитие новых форм хореографического искусства XXI века – основные составляющие творческой миссии Бориса Эйфмана и его труппы.

Материал предоставлен пресс-службой Петербургского государственного академического театра балета Бориса Эйфмана

Танцуйте – и будьте счастливы, друзья!

«Танцуйте – и будьте счастливы, друзья!» – так назывался вечер, посвященный 70-летию президента Российского танцевального союза, заслуженного деятеля искусств России Станислава Попова.

Талантливый танцовщик, чемпион СССР и победитель чемпионатов социалистических стран, он вошел ярким явлением в историю балльных танцев страны. А позднее, взяв в свои руки организацию турниров в России, как национальных, так и международных, стал незаурядным организатором. В каждом виде искусства есть знаковые имена, если речь заходит о балльных танцах, то это Станислав Попов. Его имя стало олицетворением жанра, оно известно в нашей стране и далеко за ее пределами.

Станислав Григорьевич посвятил большую часть своей жизни искусству танца. Прошел тернистый путь от яркого танцовщика до не менее талантливого и успешного организатора, широко известного общественного деятеля. Выступая на международ-

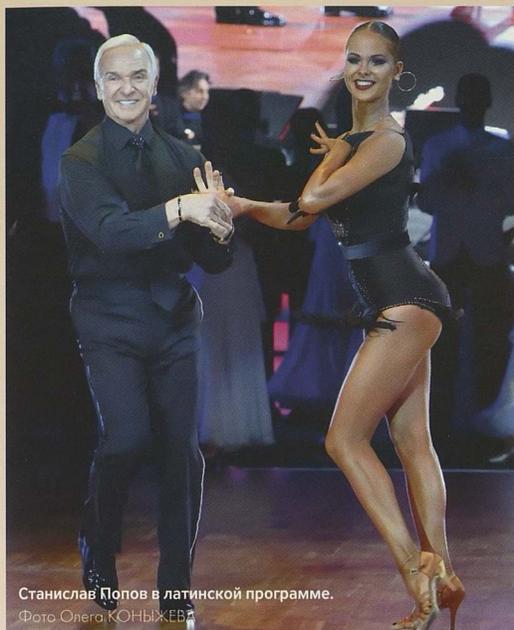
ных танцевальных турнирах вместе со своей партнершей Людмилой Поповой, неизменно покорял зрителей артистизмом, пластикой и обаянием.

Выпускник кафедры хореограф – освоил профессию балетмейстера. «Это была та школа, – вспоминает Попов, – которая привнесла многое в наше понимание не только самой природы танца, но и режиссуры, и организации событий». Ну а «новое понимание самой природы танца» выразилось, в том числе, в создании великолепного номера «Кармен». Вот что писал о курсе, на котором учились Станислав и Людмила, заведующий кафедрой хореографии, – Евгений Петрович Валукин: «Первый набор исполнителей балльных танцев нас не подвел. Все добились больших успехов. Они пришли к нам взрослыми,



Участники юбилейного концерта.

Фото Олега КОНЫЖЕВА



Станислав Попов в латинской программе.

Фото Олега КОНЫЖЕВА

уже состоявшимися людьми. Их отличали зрелость, духовность, мудрость, опыт. Они очень серьезно занимались, школу классического танца осваивали буквально со рвением».

Станислав Попов проявил себя не только как прекрасный исполнитель и постановщик, но и как талантливый педагог. Достаточно вспомнить созданную им еще в годы активных собственных выступлений танцевальную студию в Доме культуры имени Горького. Из нее вышли такие талантливые пары, как Пётр и Алла Чеботаревы, Владимир и Ольга Андриюкины, Алексей и Светлана Дмитриевы, Игорь и Иветта Кондрашевы, Владимир и Елена Колобовы, и этот звездный список учеников еще можно долго продолжать. В 1991 году Станислав и Людмила Поповы получили приглашение на работу в США. Станислав Григорьевич несколько лет преподавал бальные танцы в Сиэтле. До 1995 года в качестве наставника побывал в Голландии, Гонконге и Германии.

Творческая и организаторская деятельность Станислава Попова действительно очень богата. Сегодня мастер является вице-президентом Всемирного танцевального союза (WDC), академиком Международной академии творчества, лауреатом премии Carl Alan Awards за всемирный вклад в развитие танцев; ведущим продюсером и постановщиком престижных турниров «Кубок мира» в Кремле, шоу мировых звезд бального танца «Звездный бал», чемпионатов мира и Европы в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Омске; председателем жюри «Танцев со звездами» на канале РТР, главным танцмейстером «Венского бала» в Москве, балов в Вене, Баден-Бадене, Монтрё, Алматы. Ему удивительным образом удается сочетать бодрость духа, зрелую мудрость и юношеский оптимизм, когда он с головой уходит в подготовку каждого мероприятия. Но самое главное его детище – Российский танцевальный союз. В 1987 году при Всесоюзном музыкальном обществе Станислав Попов организует творческую комиссию по бальной хореографии, которая на следующий год была преобразована в Ассоциацию профессиональных исполнителей и учителей бальных танцев и в дальнейшем переросла в известный ныне Российский танцевальный союз. «Сделать это тридцать лет назад было невероятно трудно. Но и невероятно важно, ведь благодаря нашей упорной работе удалось создать целое профессиональное поле для десятков, если не сотен специалистов по всей

России. Сегодня во многих регионах кипит работа – открываются школы, работают клубы, набираются группы. И всё это началось с нас, с создания РТС», – вспоминает Станислав Григорьевич. Но вернемся в день сегодняшний.

Итак, 17 декабря 2017 года, уютный зал Конгресс-холла Центра международной торговли. Собрались друзья, коллеги и поклонники юбиляра. Роскошная танцевальная площадка, дружелюбная и приятная атмосфера встретила гостей вечера. Под блеск софитов и красивое музыкальное сопровождение торжество началось показом фильма «Танцуйте и будьте счастливы!», специально подготовленного к юбилею Станислава Попова компанией Dance.ru. Этот слоган уже много лет является жизненным девизом самого юбиляра, а сам Станислав с юмором назвал свое событие «7:0 в мою пользу!».

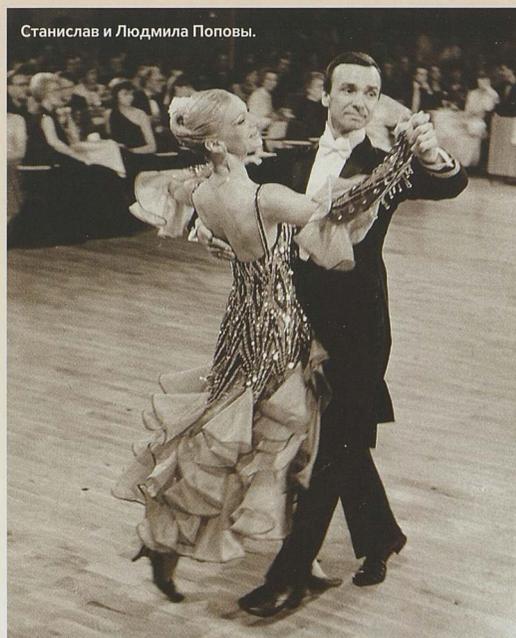
Первое отделение действия на паркете посвящалось спортивной составляющей бальных танцев. Впервые был проведен «Кубок Станислава Попова» среди любителей. Он собрал шесть сильнейших российских пар среди ювеналов, юниоров и взрослых в латиноамериканской и европейской программах. А танцу как искусству было посвящено второе отделение. С шоу-программой выступили профессиональные пары РТС и приглашенные известные танцовщики – гости торжественного вечера. Своими номерами они отразили жизненный путь юбиляра.

Среди участников шоу были финалисты, а также чемпионы мира и Европы: Арсен Агамалян и Оксана Васильева, Денис Тагинцев и Дария Палей, Антон и Валерия Семёновы, Павел Трошичев и Ольга Заливалова, Алесию Потенциани и Вероника Власова, Фёдор Полянский и Дина Ахметгареева и уникальная пара в стиле exhibition – Виктор да Силва и Анна Мельникова.

Элегантный и красивый вечер, посвященный Танцу с большой буквы, позволил всем, кто присутствовал на нем, получить истинное удовольствие, насладиться феерическим зрелищем, надолго оказавшись в плену танцевального искусства.

Осталось только пожелать юбиляру дальнейших творческих достижений в замечательном искусстве бального танца. Продолжайте и дальше восхищать публику, уважаемый Станислав Григорьевич!

Наталья УСАНОВА



Станислав и Людмила Поповы.

Платформа хореографов в «Тжели»



В конце прошлого года прошла своеобразная премьера: «Платформа хореографов народно-сценического танца». Инициатором и организатором этого проекта стал Театр танца «Гжель». Предлагаем интервью главного редактора журнала «Балет» Валерии УРАЛЬСКОЙ с директором ГБУК города Москвы Театра танца «ГЖЕЛЬ» Мариной КУКЛИНОЙ.

Валерия Уральская. Задача коллектива, который Вы получили. Наследство, развитие, поговорим об этом.

Марина Куклина. Любой руководитель, который приходит руководить другим, созданным ранее, авторским коллективом, имеет перед собой несколько задач, основная задача – понять ситуацию и сохранить творческое наследие. Сохранить тот ключ, те направления, те тенденции, в которых работал коллектив. Но понимая, что мы живем не в XX веке, когда создавался коллектив, а уже в XXI веке, жизнь не стоит на месте, и это нужно понимать. И как результат – поиск новых направлений, аспектов и перспектив развития. Театр танца «Гжель» – это очень молодой коллектив, я имею в виду возрастную ценз артистов, и мы, естественно, предполагали, что всё новое очень интересно для молодежи. Одним из таких мероприятий и оказался проект «Платформа народного танца».

Что такое платформа? Это основание для чего-либо: для движения, для строительства, созидания.

В.У. Платформа – поиск чего-то или кастинг?

М.К. Задача была попробовать в такой форме пополнить репертуар театра, поиск новых имен – балетмейстеров, которые бы поставили номер для нашего коллектива, как раз в дополнение к тому историческому наследию, которое у него было.

В.У. То есть всё-таки кастинг?

М.К. Ну да, естественно, это кастинг балетмейстеров по большому счету. Мы понимали, что, может быть, не только профессиональные и именитые балетмейстеры придут на этот конкурс. Но, как практика показывает, масса всего интересного в части идей, оригинальности мышления есть и у людей, которые работают не с профессиональными коллективами народного танца, эстрадного или современного танца, а именно те люди, если так можно сказать, «от сохи», которые идут от народных самодеятельных коллективов, не менее именитых, чем профессиональные академические театры.

В.У. Дальше вопрос о процессе, как это происходило со стороны хореографов и со стороны труппы.

М.К. Вообще проект оказался абсолютно чистым экспериментом. И мог получиться или не получиться, потому что было много всяких «но». Никто никогда этого не делал. И опасность

была в том, что коллектив, конечно, мог не справиться с этим объемом. Не потому что он не мог справиться с какой-то хореографией, с которой не работали раньше. А была опасность в том, что они по объему не справятся. Потому что десять балетмейстеров приехали, в течение недели должны были сделать свои постановки. Но мы сразу же в Положении оговаривали о том, что это не готовый номер. Это экспозиция или эскиз номера. Это была задача конкурса – сделать эскиз. Потому что мы понимали, что вряд ли за неделю балетмейстеры смогут выпустить полностью готовый номер, отрепетированный и готовый сценический вариант. Это просто нереально. Всю работу балетмейстеры должны сделать в часы работы театра, репетиционный график сводился в течение шести часов. Некоторые из артистов участвовали в пяти, а некоторые – и в шести эскизах.

В.У. Характеристика результатов и мнение жюри. С одной стороны, мнение жюри, с другой стороны, мнение коллектива совпадали?

М.К. Удивительно, что мнение коллектива и мнение жюри кардинально разошлись. То, что больше было симпатично для коллектива, не вызвало «ажитаж» у жюри. У жюри, конечно, своя профессиональная точка зрения, оно выбрало совершенно другие произведения.

В.У. А с требованиями руководства? Как руководство видело развитие идеи, замысел, который видело руководство в направлении выбора?

М.К. Мы не ставили перед собой конкретной задачи. Конечно, как и все творческие люди, мы имели свои пристрастия, свои симпатии. Где-то совпадали с мнением жюри, в каких-то произведениях нет.

Основной задачей было продолжить традиции постановок Владимира Захарова – постановки в жанре народных промыслов.

В.У. Будете вы повторять эту «Платформу»? Это разовое явление или это должно стать методом работы на какое-то время? Или эта «Платформа» будет только для вас? Или это «платформа» только для хореографов, потому что для них это тоже школа, или для страны, для других коллективов...

М.К. Вообще, мне кажется, эта идея сама по себе неплохая – раскрытие новых талантов и поиск имен новых. Артисты также в этих условиях абсолютно по-другому раскрываются...

В.У. И у Вас есть в этом смысле какие-то планы, или какие-то переговоры, или какие-то финансовые завязки?

М.К. Этот проект осуществился благодаря Дому народного творчества имени Поленова и состоялся при поддержке Министерства культуры РФ. Есть у нас идея, конечно, провести следующую «Платформу» с выпускниками балетмейстерских отделений институтов.

В.У. То есть вузовскую?

М.К. Да, уйти на вузовский уровень. Попытаюсь среди совсем молодого поколения поискать.

В.У. Есть конкурс хореографов в мае, он в ГИТИСе проходит постоянно. Когда-то делала Ленинградская консерватория, ГИТИС делает каждый май.

М.К. Это не народная направленность, не народно-сценического танца. Не знаю, мое личное мнение, чтобы совсем этот жанр никуда не ушел, всё-таки остался жить, поскольку это исконно русский жанр, жанр русской души. Я бы еще делала бы и делала такие мероприятия. Другой вопрос, раз в год должно идти или раз в два года. Но об этом можно размышлять.

В.У. То есть Вы предполагаете это мероприятие сделать центральной платформой, не только задачей кастинга для репертуара «Гжели»? Но Вам уже начинают подражать. Вот сейчас, например, такую же платформу объявляет коллектив Годенко.

М.К. И очень хорошо. Я очень рада за Ансамбль имени Михаила Годенко. Вы имеете в виду, должна ли идея быть только театра танца «Гжель»? Можно ли проводить подобные проекты в других регионах?

В.У. Да. Провести новую платформу. Хотя сам по себе формат платформы не новый, но новый для ансамбля. Такой формат существует очень давно в рамках современного, драматического и даже балетного театра. Скажем, такие платформы проводит Екатеринбург, Таллинн в свое время проводил.

М.К. И Витебск тоже проводил, помните, Валерия Иосифовна.

В.У. Но для народного направления, народно-сценического, она – первая. А в этом году будет конкурс хореографов в конце ноября – в декабре. И у вас конкурс будет примерно в это же время. Вы не обдумывали, как это будет сочетаться и приступить?

М.К. Мы пока предполагаем с Домом народного творчества совместно обдумать план действий. Должен ли наш конкурс быть неким следствием из Всероссийского конкурса либо же нужно перенести это на какое-то определенное время и сделать платформу более самостоятельным проектом? Мы пока в размышлениях. С этой платформой, по Положению, мы должны поставить «Волжскую фантазию» Алексея Никитина из Череповца, «Дымковскую кадрили» Александры Шмелевой из подмосковных Люберец, но решили также выпустить и третью постановку «Акку кыздар» («Девушки-лебеди») Абдирасула Есекеева из Астаны.

В.У. Конечно, это пластически лучший номер.

М.К. Я его хочу выпустить прямо в апреле.

В.У. При всей моей пристрастности к Алексею Никитину, которую я не скрываю. Но этот номер – не лучшая его работа. При этом в нем есть и традиции, и неожиданность композиционных перестроений. Нетривиальное, незатасканное перестроение. Он видит вот эти своеобразные возможности, не Надеждинские, не Устиновские, не Захаровские, но какие-то свои. Поэтому я его всегда поддерживаю. Но эта работа, повторюсь, не лучшая – очень массовая и немножко шумная для меня. Я люблю более лаконичные, четкие работы.

М.К. Может, кстати, он и сделает такую работу в итоге. Ведь то был эскиз.

Есть и еще одна сторона: то, что они подружались все в теле – балетмейстеры рассказывали потом, как они вместе отды-

хали. И конечно, получилась такая, знаете, профессиональная атмосфера.

В.У. Задача конкурсов, фестивалей – профессиональное общение.

М.К. Профессиональное общение. Потому что если нет взаимопонимания, с одной стороны, плохо. С другой стороны, не стоят во главе какие-то суперсумасшедшие денежные призы, и целью, в общем-то, этой «Платформы» было прежде всего, наверное, творчество, искусство. То, что приносит радость, радость творчества, радость общения!

В.У. Должна Вам сказать, что, конечно, хотелось после этого неформального разбора показанных эскизов – потому что они все подходили и спрашивали мнение жюри.

М.К. Желание неформального общения с членами жюри обязательно учтем. Для этого можно было еще на один день продлить официальную «Платформу».

По итогу все балетмейстеры с удовольствием обменялись координатами. Все друг с другом сейчас переписываются. В WhatsApp они создали группу, как это сейчас принято. Группа называлась «Платформа». Это не прямой, косвенный результат. Другим результатом стало то, что Оренбургская филармония, Оренбургский народный хор взяли для своей программы работы балетмейстеров «Платформы». Значит это только одно: наше дело движется вперед.

В.У. Интерес профессионалов и зрителей к заключительному концерту-показу был велик. А результаты, если судить по приему, просто восторженные.

Думается, что этот эксперимент оправдал себя и станет началом поиска направлений и путей развития живого процесса сценической жизни отечественного народного танца.

«Art Debut.dance»

- ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ
- ТЕАТРАЛЬНЫЙ МАГАЗИН
- ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТКАНИ



Адрес: м.Павелецкая (радиальная) ТЦ «Кожевники», ул. Кожевническая, 7 стр.1 (2 этаж) левое крыло, www.artdebut.dance, www.silk100.ru

+7 (885) 666-50-25; +7 (885) 352-33-93
+7 (499) 579-30-12; +7 (903) 148-51-11

ТКАНИ
www.silk100.ru



Время как субстанция танца, или Лучезарная Маргарита

Она трудолюбиво переходила головоломки мирового балетного репертуара, по-своему решая кроссворды классических образов. Находила свои решения для Одетты и Одиллии, Гаянэ, Флёр де Лис, Золушки, Коппелии, донны Анны...

Ей улыбаются сцены мира, и она летала над ними, как птица над полями и реками, везде распространяя свою весть о радости жизни.

Импульсом к встрече и беседе с Маргаритой Сергеевной Дроздовой стало то неординарное переживание, которое явилось неожиданно – на спектакле-вводе её ученицы.

Красивое событие... Так можно озаглавить спектакль в конце мая 2017 года – на сцене театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко впервые выходила в партии Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» юная Ксения Шевцова – первое выступление – ученица Маргариты Дроздовой, знаменитой Одетты, прошедшей свое первое выступление в этом балете ровно 50 лет назад. Не так часто на театре встречается такая щедрая передача образа, такой диалог поколений, такое мощное развитие энергии.

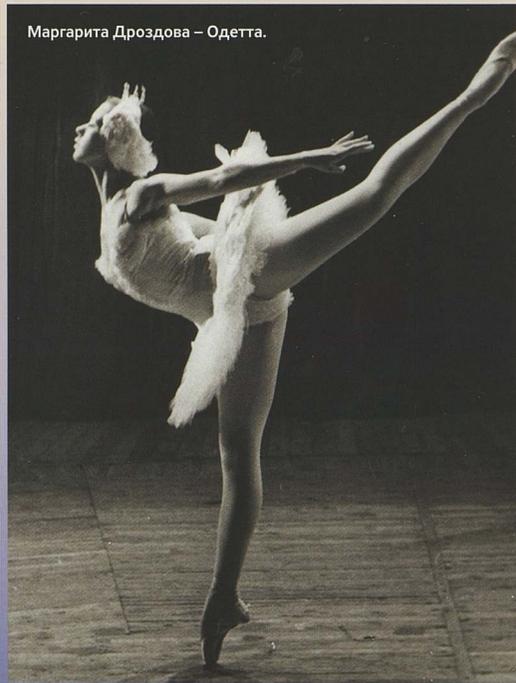
...Сколько их уже было, виденных-перевиденных вариантов «Лебединого озера» – мягких, лиричных, блистательных, совершенных, а также и холодных, чопорных, высокомерно-профессиональных, формальных, уверенных в себе и, по сути, безразличных... Ледяных белых актов... Сколько их в опыте мирового театра и сколько их на памяти балетомана. Этот же спектакль меня буквально потряс, всколыхнул. Подопечная Маргариты Сергеевны была нежна и трепетна, хрустальна и грациозна, танцевальна и «гимнастична» в образе чистой Одетты, доходя до качества точности и совершенства, но она именно потрясла в цветном третьем акте в образе Одиллии.

На сцену внезапно вынесло-выплеснуло толпу свиты Ротбарта, а вместе с ней токи обнаженной, разгоряченной стихии современности буквальнодохнули в зал. На сцене взвилась пена яркой, упоительной материи нашего времени – стихии соблазнения! Взорвалась мощь игры и энергия лукавства – материя обмана и манипуляции, ставших новой правдой и новой философией. Динамика и непобедимость, очарование, остроумие, упоение энергии зла.

Меня потрясло в решении этой сцены именно непосредственное подключение балета к сегодняшнему сознанию зала, к кипучей актуальности. Не думала, что классический спектакль может стать таким захватывающе-современным, гиперактуальным. Тут был какой-то взрыв откровения, вихрь инсайта. Произошло – изменение акцентов, которое в итоге сменяет и всю трактовку сюжета всемирной философской балетной сказки. В спектаклях, виденных мною ранее, пальма первенства, конечно же, напроочь принадлежала зачинщику и регулятору интриги подмены – Ротбарту. Так обычно трактуется эта коллизия: желая победить Зигфрида, Ротбарт вводит в действие дочь. Одиллия – послушна и покорна отцу, она почти вслепую выполняет его приказы и беспрекословно ему подчиняется. Она лишь орудие его замысла. А тут в версии театра Станиславского и Немировича-Данченко прочитывается почти противоположное. Пальма первенства в мастерстве и воле интриги и лжи перешла к этому юному, упоённому самим собой прекрасному существу. В исполнении Ксении Шев-

цовой на сцену влетела яркая, вызывающая, дерзкая, провокационная девушка-фурия. Какой современный тип! Одиллия буквально купается в стихии игры и вызова. Она не просто двойник Одетты, но её полный антипод, вывернутая наизнанку сущность. Она ласкает и манит, вызывает и провоцирует, она гипнотизирует принца своей непобедимой лихостью. Она подражает Одетте и опровергает её, повторяет и искажает, копирует и оскверняет. И всё это лихо, озорно, лукаво, бесстыдно, вызывающе, безобразно и беззастенливо. Опьянение зла, сладость и манкость его, избретательность и предпримчивость и – о ужас! его очарование! Оно поистине притягательно. Одиллия становится самой харизматической точкой акта соблазнения и подмены – она поистине виртуоз и фанат жизненного буйства. И уже именно она, а не её отец, становится эпицентром и источником игры и подмены. Это она захотела овладеть Принцем, и уже не она, а её отец – орудие интриги. Тут – новый современный женский типаж, девушка-завоевательница. Она умело и экстравагантно ведет интригу, играет и куролесит, наслаждается той стихией соблазна и провокации, которая окутывает принца. Она рвется в бой, она ведет ситуацию, вызывает, притягивает и опытно отталкивает наивного принца,

Маргарита Дроздова – Одетта.



и могущественный отец отступает и тушует в тени разбушевавшейся дочери.

Токи современно-вызывающей правды мира кипели в сердцебиении спектакля. Вот она, актуальность в форме классики! Какое тонкое, точное и смелое переосмысление балетной классики. Такая яркая эксцентричная трактовка образа Одиллии сместила сюжет балета, предлагая такую версию: именно не Ротбарт, а сама современно-раскованная предприимчивая Одиллия и есть инициатор интриги, это она побудила отца организовать ей место рядом с прекрасным принцем. Не ошибка и не колдовство, а охота за принцем – такое актуальное истолкование предложили нам молодая балерина и её чуткий к биотокам времени педагог-репетитор.

Редко когда такое острейшее чувство современности почти как озарение приносит тебе театральный текст, особенно в музыкальном театре, театре классическом.

Господи, да этот спектакль – вся русская история с её лиризмом и трагизмом, наивностью и разрушительной манипуляцией.

Да, символично – новаторская версия спектакля показана именно в дни юбилея – ввод юной балерины ровно через 50 лет с того дня, когда впервые в этой партии вышла на сцену сама Маргарита Дроздова. Тогда в мае 1967 года юная Маргарита Дроздова едва успела окончить Московское хореографическое училище и стала самой юной Одеттой в мире.

Маргарита Сергеевна и сейчас светло и радостно вспоминает ту пору, те горячие, насыщенные дни подготовки роли, которые определили на всю жизнь высокий градус её сценического существования.

Эксперимент Владимира Бурмейстера, точнее, его замысел, родился в дни экзаменов в училище. Он всегда искал обновления, что-то свежее для своего театра, искал для него новую кровь и новое чувство. Эту новизну и свежесть, порывистость и в то же время устойчивость, техничность и романтичность разглядел он в кропотливой перфекционистке, студентке училища. Увидел её необычную внешность – мидалевидные зазорные глаза, чуть скуластое «скифское» лицо с нежным румянцем – увидел то сочетание темперамента, лукавства, задора и грации, серьезности, и нежной женственности... Редкий очаровательный сплав характерности и классичности, незабываемый взрыв свойств, лучезарный аромат в букете играющих неординарных качеств. Рождение своеобразной творческой индивидуальности предвидел великий балетный режиссер.

Затем она исполнила эту партию в течение десятилетий, на пороге сорокалетия приняла посвящение в педагоги-репетиторы, и так накопился огромный и уникальный материал её творческого пути для осмысления и понимания. Настал момент обсудить его, и вот я задаю Маргарите Сергеевне назревшие вопросы.

– Вы были самой юной исполнительницей партии Одетты-Одиллии, как это сложилось?

– Владимир Павлович увидел меня в училище. Наш педагог Нина Николаевна Чкалова работала также педагогом в театре Станиславского и Немировича-Данченко и приводила своих учениц из училища в спектакли – использовали обезьянами в «Докторе Айболите», дамами... Владимир Павлович увидел на концерте училища в ГАБТ. А в выпускном классе пришел на урок. Выпуск был у Суламифи Михайловны Мессерер. После урока Владимир Павлович спросил: а ты у нас видела «Лебединое озеро»? – Конечно, мне нравится. – Хотела бы ты танцевать? – Конечно! – Одетту-Одиллию? – Конечно. – Ну хорошо. Я приглашаю тебя, чтоб ты станцевала!

Тогда художественным руководителем школы был Леонид Лавровский, он переговорил с директором Софьей Головкиной – они встретились, обсудили... На меня уже были заявки из Большого театра и Ансамбля Игоря Моисеева. На госэкзамене должен был решаться вопрос о распределении. Тогда выпускников училища распределял Минкульт, Бурмейстер взял меня за руку и поехал

в министерство – хотел переговорить с Фурцевой. Сказал ей, что он бы хотел, чтобы я стала солисткой в театре Станиславского. Я сижу в приемной, меня приглашают. Фурцева говорит: поздравляю, слышана, что спектакль (выпускной) прошел очень хорошо, хорошая пресса.

Так в кабинете у Екатерины Алексеевны Фурцевой решилась моя судьба. А после зимних каникул Владимир Павлович пришел и сказал: приглашаю тебя на спектакль. Хочу, чтобы ты влезла в «Лебединое». Так состоялась моя премьера – 21 и 25 мая 1967 года.

Первые имя юной Маргариты Дроздовой упоминает Виктория Кригер, на страницах газеты «Известия» в заметке с символическим названием «Весенний концерт» от 15 июня 1966 года она отмечает: «Большое впечатление произвела новая постановка Леонида Лавровского «Пятая симфония» Сергея Прокофьева в исполнении учащихся выпускного и восьмого классов М. Дроздовой, А. Балиевой, М. Леоновой, И. Смольцова, М. Михалаки (Молдавская ССР), А. Богатырёва. Все исполнители сумели выразительно донести музыкальное настроение, разнообразные краски симфонии, воплощенные в хореографической композиции».

Почти через год, 21 мая 1967 года, Маргарита Дроздова выходит на большую публику в партии Одетты-Одиллии.

Пресса с первых же шагов следила за творческим развитием самой юной советской Одетты.

3 июня 1967 года та же Виктория Кригер рассказывает в «Известиях» о дебюте Дроздовой на профессиональной сцене: «На днях в Музыкальном театре имени К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко мы увидели... первое выступление выпускницы Московского академического хореографического училища Маргариты Дроздовой. Только недавно она сдавала государственные экзамены, а сейчас предстала перед зрителями в ответственной партии Одетты и Одиллии в балете Чайковского «Лебединое озеро».

Критик подчеркивает блестящие хореографические данные дебютантки: «Стройная, изящная юная Дроздова, похожая на подростка, обладает большими хореографическими способностями: ей легко удаются все круговращательные движения, музыкально развернутое адажио, тонкие узоры пальцевой техники. И вот мы присутствуем на ответственном дебюте недавней ученицы, которой руководство театра поручило вершину хореографического репертуара. Выступление Маргариты Дроздовой демонстрирует диапазон её возможностей: появляется хрупкая, нежная Одетта. Первые, чуть робкие движения... Волнение крепко держит в тисках юную танцовщицу, но с каждой музыкальной фразой движения становятся увереннее. Одетта встречается с принцем: как пробуждающаяся весна, расцветает в их сердцах первая любовь. Плавно, широко исполняется адажио...

В ослепительно сверкающем акте на балу у принца Дроздова предстала перед зрителем в диаметрально противоположной роли – коварной Одиллии... Прекрасная техника танцовщицы помогла ей во многом справиться со сложной задачей: Дроздова отлично исполнила адажио, вариации и блестяще – тридцать два фуэте. В этом акте контуры образа выявились гораздо рельефнее, нежели в партии Одетты».

Автор публикации подчеркивает сценическую эволюцию исполнительницы: «И пожалуй, только в последнем акте молодая балерина не только техникой, но и артистическим «нутром» почувствовала музыкальную драматургию Чайковского».

Ответственный дебют вселил большие надежды на будущее артистки и вместе с тем он вызвал много принципиальных размышлений.

Стоит ли юной танцовщице, только что выпорхнувшей из школьного гнезда, поручать партию, справедливо почитаемую как вершину хореографического репертуара? Не полезнее ли было для нее начать творческий путь с менее сложных партий, чтобы постепенно овладеть образом и, что очень важно, физи-

чески окрепнуть. Именно таким был путь многих наших прославленных впоследствии балерин. Ведь после «Лебединого озера» чего же еще добиваться? Начинающему артисту, как кто-то правильно сказал, надо как следует «прощупать» сцену, ощутить её, почувствовать её «почву».

Большое дарование Дроздовой бесспорно. Такое дарование надо беречь, правильно развивать и не перегружать его завышенными творческими задачами».

Споры и обсуждения яркого дебюта продолжились на страницах московских и центральных изданий. Её явление отметила и Е. Луцкая, с неизменной тонкой восприимчивостью реагирующая на балетные события на страницах «Московского комсомольца». Она поняла и приняла работу юной балерины.

Думается, что много времени спустя ясно: рискованный эксперимент Владимира Бурмейстера, поручившего сложнейшую балетную партию столь молодой исполнительнице, вполне себя оправдал. Можно в искусстве идти по-разному: можно двигаться от простого к сложному, а можно рывком освоить вершину и потом двигаться, укрепляя и наращивая открытия, сделанные в пылу прорыва, в порыве, в всплеске интуиции, в жаре полупродросткового волнения.

А мы снова беседуем:

– **Маргарита Сергеевна, расскажите, что Вас привело в балет?**

– Я с детства всё время танцевала, по телевизору видела балет. А жили мы у городского Дома пионеров – меня туда мама и отвела, к педагогу Елене Романовне Россее. Родители мои были далеки от искусства, не знали, что есть хореографическое училище, что в 10 лет можно поступить. Им рассказали – тогда отбирала Гердт. Я была маленького роста, щупленькая... После первого полугодия Гердт сказала: Маргушенька, приглашаю ваших родителей.

Они пришли – высокие люди, она говорит: значит, и ты вырастешь... И ко второму классу я выросла!

– **Как Вас приняли в театре, как шла работа над вводом?**

– Хорошо! Приняли очень хорошо. Все помогли. Владимир Павлович всё время репетировал со мной, и Нина Чкалова, и Лавровский, и Суламифь Михайловна Мессерер. Все помогли! Весь театр. И весь состав балетный, подходили и солисты, и режиссеры, и оркестр – очень хорошо. Солисты Виолетта Бовт, Софья Виноградова, Элеонора Власова – они великолепно танцевали «Лебединое».

– **Как шла работа с Владимиром Бурмейстером?**

– Я очень благодарна Владимиру Павловичу, он много времени со мной занимался – научил работать над образом, учил, что каждое движение должно нести определенное состояние. В балете все делают арабески, вращения – наши классические движения, но каждая роль должна нести свой арабеск. Это движение Одетты – движение эфемерное. Трепетная Лебедь – или Одиллия – ты что-то замыслила – тут острова, чёткость, рисунок хореографии должен меняться. Станцованный кусок должен показать, кто ты, костно это дополняет.

В её репертуаре появлялись всё новые роли ведущих партий в классике и в вновь создаваемом репертуаре театра, где она бывает активно занята. Но это уже тема другой статьи, которую мы обязательно напишем к личному юбилею.

Наша беседа снова возвращается к своей исходной точке – удивительной современности, даже злободневности русской балетной классики, вечного и снова нового «Лебединого озера»:

– **«Лебединое озеро» – Вы прожили с этим спектаклем десятилетия. Как он менялся?**

– Отличительная черта спектакля Владимира Павловича – что в нем можно быть юной, ветреной, когда танцуешь ученицей, можно быть открытой в любви Одеттой и счастливой Одиллией. Со временем спектакль менялся, был другой подход. Он жил, он изменялся. Одетта – лиричная, мягкая, Одиллия – жесткий рисунок. Спектакль позволяет и то и другое. У Владимира Павловича



Маргарита Дроздова – Одетта
и Владимир Кириллов – принц Зигфрид.

спектакли растущие, изменяемые. Даже когда он ставил массовки в цветных актах, на праздниках, он всматривался в кордебалет, искал особенности людей и давал каждому внести в свою партию что-то индивидуальное. Так же менялась и мать принца – она становилась то более статуйной, то более пластичной, начала общаться со светлой, то есть приблизилась к своему окружению, стала теплей, динамичней... он всматривался в исполнителей, не хотел, чтобы они были одинаковыми, неизменными, статичными, и он чувствовал перемены времени. Люди становились более раскованными – он вносил этот нюанс на сцену. Он ловил нюансы, каждый внес свой нюанс – и спектакль живой. Он всё время меняется. Всё тут основано на нюансах. То, что происходит вокруг, в мире, проступает через всех исполнителей, всех участников спектакля. Время как бы проступает сквозь балет. И это очень трогает, волнует зрителей. Я с 1973 года практически через год ездила в Японию – объездила всю Японию, большие и маленькие города. Там был невероятный успех – как они воспринимали «Лебединое озеро»!.. на всех спектаклях аншлаги. Не то слово сказать, мы видели, как стояли огромные очереди, чтоб купить хотя бы входные, неудобные места.

– **Одетта и Одиллия – в чем ключевые различия этих образов?**

– У разных исполнительниц она разная. Одетта с её спокойствием, такое легатто. А Одетта с её четкостью, уверенностью в себе. Она доводит Принца до того, что он отдаст ей перо. Она не сомневается. У меня за все годы работы в театре набралось Одетт и Одиллий 12 вариантов – и все разные. Я как зритель не верю, когда на вид нежная девушка выходит и начинает стрелять глазами – это не прочувствовано, а изображено, а когда артист может из себя вытянуть новое качество, преломленное через всю сущность, индивидуальность, – войти в спектакль и через этот образ высветить новую грань, которая читается сегодня, близка исполнительнице и показывает её с другой стороны. Я их изу-

чаю... Даю отрывок – покажите, как вы чувствуете. Смотрю, если это плохо, то это не твоё и тебе не идет, оставим... А это развивая. Первые спектакли – человек ищет себя, пробует, где свое, где не свое, формируется как личность. Формируется видение искусства и себя в искусстве.

– Как получился спектакль столь страстный, острый – как попали в спектакль ветра эпохи?

– Что происходит вокруг – мы не осознаем это, но невольно приносим в театр. Я шла и от индивидуальности Ксении Шевцовой. Это продукт сегодняшнего дня, человек другой судьбы, другого поколения. Она ярко представляет, что мы видим сегодня: нельзя быть неуверенной – тебя съедят, задавят. Сегодня скромность не в фаворе – сейчас есть человек, который должен точно знать, что он хочет, уметь просчитывать вперед, естественно, этот образ будет более интересен людям этого поколения. Им много приходится бороться за себя, за свое место в жизни. У этого нового поколения в цене бойцовские качества, оно не такое наивное, какими были мы. Им трудно – в чем-то легче, чем нам, а в чем-то труднее. Нужно уметь добиваться в жизни своего, ставить цели и бороться. Целеустремленность, прорыв. Они свободнее, раскованнее, но в их жизни больше риска.

– То есть они раскованнее и рискованнее?

– Да, да, Вы правы! Я старалась понять. Я старалась слушать и понимать и давала этому выход в роли, чтобы не ввести её в ограничения, не стискивать, а раскрыть её правду. Она очень яркая, темпераментная, острая. Соединить образ с молодым темпераментом – сложная, но очень интересная задача.

– Вам к сложным задачам не привыкать! всю жизнь были сложные задачи – и на сцене как у исполнительницы, и как у педагога.

– Сейчас новая волна – снова начали ходить в театр, и на старые спектакли, где есть переживания. Билеты раскупаются молниеносно – только выходит афиша – и уже билетов нет. Появление таких исполнителей, как Оксана Кардаш и Ксения Шевцова, закономерно – спектакль должен жить по-разному, он не может быть мертвым, и вносится элемент сегодняшнего дня – прочтение и взгляды сегодняшнего дня. Публика на это реагирует – молодое поколение реагирует. Раньше акцентировали Ротбарта, а сегодня молодое поколение на равных, сейчас молодежь выскакивает сразу – со школы понимают, что им нужно, какие ценности есть сейчас. Да, Ротбарт есть, но это моя жизнь. Я ЗДЕСЬ! Они стремятся с ходу заявить о себе и занять ведущие позиции. Новая молодежь с её решительностью, уверенностью – я добыюсь!

– То есть все эти новые современные акценты, нюансы, как Вы говорите, и были задуманы и заложены Вами в спектакль? Волево начало Одиллии?

– Да, Ксения такой человек. Замечательно, что это можно вытащить и сделать новый образ. Он тот же, с теми же вариациями и развитием событий, но добавляется нюанс смысла: будет так, как Я хочу, дайте время!

– Вы хотели дать новый образ Зла или новый образ Вермени?

– Я много работала с Ксюшей. Искала – шла от того, какой человек. Самостоятельный человек, живет одна, окончила вагановское училище, сама выходит, пришлось ей здорово помогать – на ноги ставить. Сначала мы с ней хотели Сильфиду, но получилось – нужна исполнительница в «Лебединое», в театре было две, нужна третья. Уже техника наработана, и мы решились.

– Как Вы ищете индивидуальность своих учениц?

– В процессе работы, репетиций, видения – ты её видишь, и она тоже. Бывает, с человеком работаешь, а у него выработан стереотип – вот у Н.Н. было – я тоже так хочу. Но есть такая вещь: одному это можно делать, а другому нельзя. У одного это будет выразительно, а у другого смешно. Человек должен пойти на раскрытие своей сущности – вот как Ксения, это сложно сделать, одно нужно снивелировать, сделать проходящим. Что «выстреливает», то

укрупнили, старались сделать акцент. Это же работа на маленьких нюансах.

– Одетта в «белых» актах у вас тоже получилась разная...

– Да, она в спектакле проходит свое развитие. В первом появлении она влюблена. В четвертом она другая – повзрослевшая, пережившая, говорит: прощай, и понимает, что он ошибся, готов свою жизнь отдать – в море бросился. Она научилась прощать...

– Маргарита Сергеевна, какие качества Вы цените в своих учениках?

– Ценю самое главное – желание сделать что-то свое, сказать свое слово. Спектаклей можно станцевать много – бывают исполнители, которые танцуют весь репертуар, но трудно определить, кто это, если не костюм. Нужно, чтобы была УЗНАВАЕМОСТЬ человека. Индивидуальность во всём: как встанет в арабеск – подача движения, мы говорим языком движений, если человек понимает, что он может говорить языком жестов, это интересно. Понимает это – работа плодотворнее. А если важно набрать количество спектаклей, но станцевать в одном ключе – это ничто.

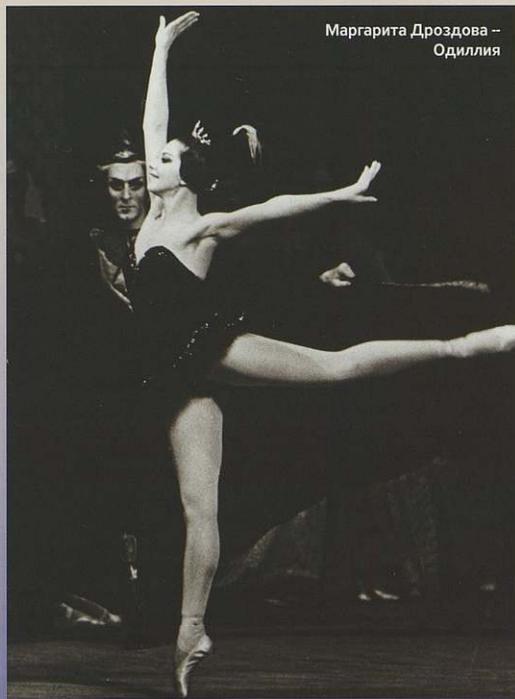
Моя требовательность к тому, чтоб делать свое!

– Вы – требовательны?

– Я не жесткий педагог, я терпеливая. Если человек не идет своим путем, я могу сказать, что это пустая работа. Без включения своего нутра, себя... Конечно, это большая работа, требует отдачи, большого времени – потому что нужно думать-подумывать. Все исполнительницы, с которыми я работаю, – все разные. Их невозможно спутать.

– А как к Вам приходят ученики?

– Бывает по-разному... руководство дает, ты находишь – человек прибивается, и ты начинаешь потихоньку с ним что-то кумекать. Бывает, сходишься и расходишься даже с учениками – я человек такой, считаю, что должно быть по душе. Никогда не ругаю после спектакля, не обсуждаю – считаю, что человек сделал, станцевал... пусть переживет. В принципе, стараюсь потом поговорить – может быть, не туда пошло по актерской линии, об этом можно говорить потом. Разные люди – артисты считают, что если



Маргарита Дроздова –
Одиллия

все хвалят, то и педагог должен хвалить. Бывает, начинают ревновать: почему работаешь и с кем-то другим. Это жизни! Это не моя собственность. Если что-то лучшее приобрел – то слава Богу, а если теряет, то жаль: вниз всегда быстрее.

– А есть у Вас педагогические принципы?

– Во-первых, доверие друг к другу – мы должны делать общее дело. Попробуй по-другому что-то сделать – пожалуйста, если он это чувствует, если хочешь, по-другому это сделай. Я не люблю, когда девочка сказала, что лучше так – я буду делать так... у тебя родилось – пробуй. К советам нужно относиться внимательно и осторожно. Я всегда считаю, что работают люди, когда делают общее дело, если вместе – будут успехи.

– Вы говорили о ценности русской балетной школы. А как-то Ваше понимание русской школы в балете?

– Чем велика русская школа – что впитывает в себя всё, что было сделано до нас, до оформления понятия балета. Но русский человек не может делать формально. И первое, что в России началось, – развитие основ классического танца, и развития в том, что всё должно быть живое, всё должно развиваться – и техника, и актерское мастерство, и дуэтность. Всё сконцентрировалось – поднялось на уровень недосыгаемый, и если делать, то на 110 процентов!

К сожалению, сейчас много теряем из-за того, что свое с нашей русской души всем даем.

Взамен получаем другое – их современный балет, другую эстетику движения, другая эстетика дуэтная, другой подход к эмоциональной наполняемости, и, к сожалению, этот приход к нам в один период дал положительный эффект, но только частичный. Он несет свободу пластики – это внесло тоже немного свободы тела, не расхлябанности, даже больше позиций, но вопрос в том, что хорошо поняли и ощутили, что мы можем брать, но не должны

свое терять. Наличие в репертуаре театров спектаклей, которые показывают лучшие годы русского балета, – это важно. Русские классические балеты не должны уходить из репертуара театров, потому что всё равно эти балеты будут с каждым годом меняться, новые поколения будут привносить свои нюансы, но определяющиеся огромнейшей школой как танца, так и актерских задач.

Пожалуй, наиболее часто употребляемое Маргаритой Сергеевной слово – НЮАНСЫ. И еще одно – ЕСТЕСТВЕННО.

Этот цельный обаятельный человеческий и творческий образ стоит, на мой взгляд, на таких китах: ответственность, целеустремленность, оптимизм, мажорность и редкий и предельно ценный талант естественности.

Для нее, человека, наделенного уникальным природным даром естественности слово «естественно» как ключ к миру совершенно естественно!

Она говорит «естественно», когда хочет обобщить, усилить или объяснить ход какого-то события или его суть. Да, именно эта характеристика и есть для нее ключевая, сущностная, интегральная.

Обаяние естественности, подлинности и светлой глубины овеивает всё, что бы ни делала, чем бы ни занималась Маргарита Дроздова.

Маргарита Сергеевна сумела построить свою жизнь очень гармонично. В ней всё нашло свою пропорцию – успех в театре и добротная, полноценная жизнь.

Ухожу после встречи и многочасового общения с Маргаритой Сергеевной с удивительно легким, свежим чувством. Как много приносит в мир человек, умеющий отдавать тепло! Как дороги и важны такие гармоничные натуры. Спасибо Вам, лучезарная Маргарита!

Марина КНЯЗЕВА

Фото из личного архива Маргариты Дроздовой.

Красноярский государственный академический

АНСАМБЛЬ ТАНЦА *Михаила Годенко* СИБИРИ ИМЕНИ МИХАИЛА ГОДЕНКО

приглашает Вас принять участие в открытом конкурсе хореографических работ красноярская «GODENKODANCE - платформа», народного танца, посвященная 100-летию М.С. Годенко
Сроки с 13 сентября по 21 ноября 2018 года.

I этап - 13 сентября - 11 ноября 2018;

II этап - 12 ноября - 21 ноября 2018.

Участниками конкурса могут стать **российские и зарубежные хореографы в возрасте от 20 до 45 лет.**

Победители конкурса награждаются дипломом, денежной премией и правом постановки для Ансамбля танца Сибири.

Заявки принимаются до 15 октября 2018 года.

Организатор КГАУК «Красноярская краевая филармония»
Контакты: sibdance@inbox.ru © 8 (391) 265-35-43; 227-96-84
Положение о конкурсе размещено на сайте krasfil.ru

В Международной федерации балетных конкурсов

Международная федерация балетных конкурсов с 19 по 26 февраля сего года проводит серию Гала-концертов лауреатов XIII Международного конкурса артистов балета и хореографов в городах Германии: Карлсруэ, Вюрцбург, Леверкузен, Бад-Хомбург и Берлин (2 концерта). Гала-концерты проводятся в рамках программы МФБК по популяризации имён лауреатов конкурсов балета, входящих в состав Федерации.

Виюне с 16 по 23 в Сочи состоится Международный Форум классического танца «II Черноморские ассамблеи Юрия Григоровича», посвящённые 200-летию со дня рождения великого хореографа Мариуса Петипа. Откроется Форум балетом А. Глазунова «Раймонда», хореография М.Петипа в редакции Ю.Григоровича. Спектакль Краснодарского музыкального театра (балетная труппа «Григорович-балет»).

В программе Ассамблеи VII Международный конкурс «Молодой балет мира» по 2-м возрастным группам (младшей с 14

до 19 и старшей с 19 до 27 лет), мастер-классы высшего исполнительского мастерства с вручением дипломов Международной федерации балетных конкурсов (классы проводят известные российские и зарубежные педагоги), круглые столы по актуальным проблемам сохранения подлинности наследия классического репертуара, а также тенденциях развития современной хореографии, творческая мастерская хореографов на базе Краснодарского музыкального театра, гала-концерты лауреатов конкурса «Молодой балет мира» в Сочи, Краснодаре в ВДЦ «Орлёнок» и МДЦ «Артек».

В конце сентября в Париже в конгресс-холле ЮНЕСКО запланирован Торжественный вечер в честь М.Петипа – Гала-концерт «Молодые звёзды мирового балета» с участием победителей международных балетных конкурсов многих стран мира, выставка о жизни и творчестве выдающегося хореографа и международный круглый стол по сохранению подлинности наследия М.Петипа, а также современным тенденциям дальнейшего развития классического танца.

**EKATERINA
MAXIMOVA
BALLET
COMPETITION
ARABESQUE**

TEL./FAX (342) 212.71.24
E-MAIL: ARABESQUE@INBOX.RU
WWW.ARABESQUE.PERMONLINE.RU
THE BALLET COMPETITION «ARABESQUE-2012»
PERM STATE OPERA AND BALLET THEATRE
25 A, PETROPAVLOVSKAYA ST.,
PERM, 614000 RUSSIA

С 11 по 22 апреля 2018 года в Перми, на сцене Театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, состоится XV Открытый российский конкурс артистов балета «Арабеск» им. Екатерины Максимовой.

За тридцатилетнюю историю существования конкурса более 1200 молодых артистов балета и учащихся государственных и частных театров и учебных заведений России и стран зарубежья приняли в нём участие.

Конкурс во второй раз в своей истории пройдет по двум возрастным группам: младшей (девушки и юноши 13—17 лет включительно) и старшей (женщины и мужчины 18—25 лет включительно).

В рамках второго тура уже традиционно пройдет конкурс современной хореографии, в котором примут участие хореографы и исполнители современной хореографии.

Художественный руководитель конкурса и председатель жюри — народный артист СССР, обладатель самых почётных наград России, Франции, Италии, США, Бразилии, Японии Владимир Васильев.

В 2012 году конкурсу «Арабеск» присвоено имя великой русской балерины Екатерины Максимовой, которая вместе с Владимиром Васильевым стояла у истоков создания конкурса.

В 2018 году конкурс будет посвящён 200-летию юбилею со дня рождения выдающегося хореографа Мариуса Петипа. В 2002 году Пермский местный общественный фонд поддержки и развития Пермского театра оперы и балета «Жемчужина Урала» учредил приз имени Мариуса Петипа «За чистоту и академизм классического танца», который с тех пор неизменно вручается на каждом конкурсе.

В составе жюри будут работать выдающиеся мастера мировой хореографии; в составе жюри прессы — деятели российского и мирового балетоведения; также на конкурсе будут работать представители СТД России, присуждающие премии российским участникам в номинациях: лучший номер современной хореографии, лучшая работа хореографа и лучшее исполнение современной хореографии.

Ожидается приезд на конкурс почетных гостей из разных стран мира. Среди них руководители ведущих балетных трупп и учебных заведений, известные педагоги, театроведы, лауреаты прошлых конкурсов.

Помимо основных наград и призов на конкурсе традиционно вручаются специальные призы и премии. Всем победителям присваивается звание Лауреата Международного конкурса.

В день открытия, 11 апреля, на сцене театра состоится торжественный концерт, который будет состоять из двух частей: в первом отделении выступят танцовщики-лауреаты конкурса прошлых лет, во втором отделении будет представлен специальный проект конкурса «Арабеск – 2018»: творческая мастерская Владимира Васильева, в рамках которой состоится мировая премьера вечера современной хореографии по мотивам произведений великого русского писателя Л.Н.Толстого. Яркие представители нового поколения российских хореографов – лауреаты и обладатели премий за постановку современных номеров конкурсов «Арабеск» последних лет – представят свои хореографические миниатюры, а художественный руководитель и режиссер-постановщик проекта Владимир Васильев объединит работы в один спектакль, который исполнят артисты прославленного театра современной хореографии «Балет Евгения Панфилова».

В рамках конкурса будут работать художественная выставка работ Владимира Васильева, посвященная 60-летию его творческой деятельности, а также выставка фотохудожника Юрия Чернова, посвященная истории конкурса «Арабеск».

Первый тур конкурса пройдет с 12 по 14 апреля, второй тур – 15 по 17 апреля, 19 апреля пройдет конкурс современной хореографии, а 20 апреля — третий тур. 21 апреля состоится торжественная церемония закрытия конкурса и гала-концерт лауреатов, 22 апреля – Большой гала-концерт лауреатов и дипломантов «Арабеска».

События конкурса «Арабеск» будут транслироваться онлайн на сайте Пермского театра оперы и балета.

Знакомство с Китри



Анна Никулина – Китри

У Анны Никулиной психитип отличницы. Перфекционизм девочки проявился уже в стенах Московской академии хореографии, которую Никулина окончила с красным дипломом. Принятая в труппу Большого театра в 2003 году, артистка прошла путь от корифейских и сольных композиций до вершинных ролей классического репертуара.

Перечень ролей, их количество и разнообразие поистине впечатляет. В галерее образов, созданных Анной, соседствуют классические вариации многих балетов, в том числе «Спящей красавицы», «Дочери фараона», «Корсар», и партии в современных спектаклях, к примеру «Dream of Dream» Й. Эло, «Herman Schmerman» У. Форсайта, «Игра в карты» А. Ратманского. Актерский диапазон балерины простерся от Мари в «Щелкунчике» и Жизели до Анастасии в «Иване Грозном», от Джульетты до Риты и Люськи в «Золотом веке», Зины в «Светлом ручье»...

Свои балеринские партии – Одетту-Одиллию, Фригию, Ширин, Раймонду, Аврору, Медору и другие Никулина готовила и шлифовала с Екатериной Максимовой, Василием Ворохобко, Людмилой Семеняка, Ниной Семизоровой, переходя от одного педагога к другому. Каждый из них старался разгадать, что ближе индивидуальности питомицы – полётность Сильфиды, трагедийность Фригии или сакральная отстраненность Никии? А может быть, рафинированная холодность Полигимнии в балете «Аполлон Мусaget» или, напротив, нежность Аделины в «Пламени Парижа»? В каждой роли Никулина отыскивала свои краски, как и подобает отличнице, строила образ с умом, хотя основой всё же оставался ее лиризм. Кого бы Анна ни изображала, портрет героини, даже с напряженностью эмоций, она рисовала самоуглубленно и сдержанно, выбирая большей частью акварельные или пастельные краски и почти никогда – масло. По-видимому, в стремлении развиться и доказать себе и окружающим, что актерский потенциал не исчерпан, Никулина, находясь в зените своей сценической карьеры, решила вынести на суд зрителей собственную интерпретацию образа Китри. Партия подготовлена с нынешней наставницей балерины Ольгой Ченчиковой, в прошлом одной из наиболее ярких исполнительниц роли Китри на сцене Мариинского театра. Дебют Никулиной в «Дон Кихоте» состоялся в январе.

Многим назначение артистки на партию зажигательной испанской девицы вызвало недоумение, будто она не танцевала Фею смелости, Соблазн в «Предназначении» Л. Мясина или фатальную Кармен. Но сомнения отчасти можно погасить, учитывая лирическую доминанту дарования Анны, и если не допустить иную, более мягкую, интерпретацию роли. Так что зрители, ожидавшие от новой Китри танца страсти, могли развести руками. Нет, патетика и роковые страсти не для нее, Никулина не из тех, кто заливает сцену пламенными эмоциями. И всё же... К личности главной героини спектакля балерина подошла во всеоружии своего сценического опыта, охваченная желанием победить в схватке с собственным темпераментом. В трактовке образа она всё же сместила акценты. Хрупкая, изящная героиня Анны весела и открыта, любима простым людом, но отнюдь не претендует на лидерство и власть над сердцами толпы. Ее сердце занято Базилем. Испанский колорит – характерные руки, положения корпуса, гордый поворот головы – был уже знаком Никулиной, давным-давно исполнявшей хотя бы тот же танец Испанской куклы в «Щелкунчике». Так что внешняя выразительность образа Китри была нащупана сразу. Балерина вслушивалась в партитуру, стремилась осмыслить каждое движение, чувством наполнить каждую позу. Характера этой Китри хватило и то, чтобы немного поспорить и покапризничать с отцом Лоренцо да непослушно-невежливоотреагировать на нелепые ухаживания Гамаша.

Вот первое появление девушки на городской площади. Резвая ножка выстреливает непринужденно, вскидывается выше головы. Китри с нескрываемым интересом ждет обаятельного

повесу-цирольника, нетерпеливо справляется о нем у подруг. И только при появлении парня пускается в любовную игру, имитируя то ревность, то равнодушие, то недоступность. Однако вся эта негативно-провокационная палитра быстро тускнеет, стоит только ощутить себя в крепких руках любимого.

Дебютное волнение артистки усиливало то обстоятельство, что партнер, с которым она готовилась к премьере, был травмирован. Танцевать пришлось с заменившим его коллегой буквально с нескольких «пристрелочных» репетиций. К чести обоих, отметим, что как раз с хореографическим диалогом осложнений не возникло. Прежде всего благодаря надежности нового партнера – Дениса Родькина. Он купался в бурных водах дуэтного танца. Китри с разбега смело кидалась в мужские объятия, «ввинчивалась» множественные pirouettes, высоко взлетала над сценой, словно не имея ни грамма веса, и лихо «обрушивалась» в «рыбку» у самых подмостков. Кавалер Родькин столь бравировал, демонстрируя собственные недюжинные физические и технические возможности, что даже передерживал балерину в arabesque над головой на целых четыре счета. Впрочем, это уже задача дирижера и педагогов артистов – усмирять излишние исполнительские амбиции, оставаясь в границах вкуса и меры. Танцовщик оказался и внутренне абсолютно свободен. Он всячески помогал балерине «выстраивать отношения», подолгу заглядывал в глаза, и несколько раз норювил запечатлеть на щечке и плечике Китри горячий поцелуй. Так увлекся, что сделал это даже в церемониальном adagio III акта.

Техника с кажущейся легкостью покорила Никулиной. Она была в меру динамичной в вариации I акта, без усилий проскакала на пуантах длинную диагональ *tond de jambe en l'air* Дульсины. Пожалуй, несколько тяжеловесным выглядел *sissonne ouverte*, зато круг *tours pique en dedans* нарастал требуемую скорость. Большая часть *fouette* обзавелась бойкими двойными оборотами. На середине комбинации балерину чуть повело в сторону, но Никулина сумела собраться, перешла на стремительные одиарные вращения, лишь незначительно смазав окончание тьюка.

Пристального реза педагога-скульптора и большего самоконтроля артистки требуют порой сброшенные локти и приподнятые плечи, что, несомненно, улучшит графику танцевального рисунка. Из пожеланий еще одно: тщательнее следить за стопами, особенно в темпах *allegro*.

Безупречной оказалась способность Никулиной застыть в arabesque, а ее удивительный баланс в позе *attitude* – кажется, могла стоять бесконечно – вызвал восторженную зрительскую реакцию. Вообще зал тепло принял артистов. Балерине достались горячие аплодисменты и роскошные цветы. Проба пера не разрешила до конца загадку: что же представляет собой Анна Никулина – балерину кантиленой дансантности, незыблемого апломба, виртуозку, или источник завуалированных спиритуальных эманаций? Актерская природа Никулиной может быть описана словом «женственность». А женственность – качество иррациональное. Ее героини явно испытывают радость и боль, горечь и счастье, но на сцене не разражаются стрелами молний.

Исполнительская манера Никулиной не отягощена ни избытком психологических переживаний, ни излишеством пластических форм. Ее творческая продуктивность – органическое свойство трудолюбивой и обстоятельной натуры. Девушка-отличница.

Александр МАКCOB

Фото Дамира ЮСУПОВА (Большой театр России)

Традиции романтизма в балете Леонида Десятникова «Утраченные иллюзии»

Traditions of romanticism in the ballet of Leonid Desyatnikov «Lost illusions»

Коротко об авторе

Попова Анастасия Юрьевна – аспирант на кафедре современной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (научный руководитель – Наборщикова Светлана Витальевна, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского).
e-mail: grafinyamarica@ya.ru

About the author

Popova Anastasiia – postgraduate student at the department of contemporary music of the Moscow Tchaikovsky State Conservatory (scientific – Naborshchikova Svetlana, Doctor of Art Studies, professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory).
e-mail: grafinyamarica@ya.ru

Краткая аннотация на статью

Статья представляет собой попытку проследить традиции романтизма и романтического балетного спектакля в балете Леонида Десятникова «Утраченные иллюзии». Автор рассматривает, как черты этого жанра претворились в музыкальной композиции, музыкальной драматургии и музыкальном языке опуса, анализирует систему тематических связей, особенности жанровой и оркестровой драматургии балета, работу композитора с цитатами и аллюзиями, отсылающих слушателя к музыкальному наследию романтизма.

Summary of article

The article is an attempt to trace the traditions of romanticism in the ballet of Leonid Desyatnikov «Lost illusions». The author examines how the features of this genre manifested themselves in the musical composition, musical dramaturgy and the musical language of the opus; the article also analyzes the system of thematic connections, the features of the genre and orchestral dramaturgy of the ballet, the work of the composer with citations and allusions referring the listener to the musical heritage of romanticism.

Ключевые слова:

современная музыка, балет, романтизм, Л. Десятников.

Key words:

contemporary music, ballet, romanticism, L. Desyatnikov.

Балет – искусство, чей успех зависит от нескольких авторов. В создании балетного спектакля задействованы либреттист, композитор, хореограф, сценограф, художник по костюмам. Однако при всей важности коллективного сотрудничества главная роль в создании спектакля принадлежит композитору. Именно его индивидуальный замысел определяет целостность и стилистическое своеобразие сочинения.

«Утраченные иллюзии» по одноименному роману Бальзака – единственный на данный момент полнометражный балет Леонида Десятникова (премьера спектакля в постановке Алексея Ратманского состоялась в Большом театре в 2011 году). С подачи композитора, мы рассматриваем его как приношение авторов романтизму и романтическому балету. Черты этого жанра проявились во всех составляющих спектакля – в либретто, музыке, хореографии, декорационно-костюмном оформлении. В рамках данной статьи рассмотрим подробнее, как свойства романтического балета претворились в композиции музыкальной драматургии и музыкальном языке опуса.

Композиционной моделью «Утраченных иллюзий» послужил романтический балетный спектакль в его позднем виде – в качестве образцов можно назвать балеты Делиба и Чайковского. Это определило особенности структуры, музыкальной драматургии, оркестра и других компонентов партитуры.

«Утраченные иллюзии» – трехактный балет в десяти картинах. Большинство картин сочинения организовано как сквозное музыкальное полотно. Развитие тематизма в них осуществля-

ется непрерывно. В ряде картин (первая, вторая, девятая) присутствуют традиционные балетные номера – сольные (адажио и вариации героев) и массовые, но сквозное развитие при этом сохраняется. Номера не отделены друг от друга цезурами, вырастают из предыдущего развития материала и часто не имеют каданса, перетекая в следующий эпизод.

Традиционные балетные формы Десятников сочетает с системой тематических связей, играющей ведущую роль в музыкальной драматургии балета. Некоторые из номеров выполняют функцию крупных лейттем. Так, вторая вариация Люсьена целиком звучит в балете трижды – во второй, третьей и девятой картинах, каждый раз претерпевая тематическую и образную трансформацию. Тема адажио Люсьена и Корали из третьей картины затем появляется в сцене бала, когда Флорина предстает перед Люсьеном в костюме Сильфиды. А в шестой картине – становится тематической основой для эпизода отчаяния Корали.

Главные герои спектакля имеют одну или несколько кратких лейттем, сопровождающих их на сцене. Люсьена в балете характеризует тема утраченных иллюзий, Корали – тема, связанная с восхищением творчеством Люсьена и тема любви. Флорину – тема обольщения и качуча. Своя лейттема есть у банкира Камюзо.

Исключительную роль в «Утраченных иллюзиях» играет жанровое начало, которое является неотъемлемой частью романтической балетной музыки. Его значение неоднократно подчеркивал сам композитор, отмечая в партитуре наличие «жанровых

рудиментов, без которых балет не может обойтись».1 Десятников выстраивает в балете особую драматургию жанров. Условно ее можно разделить на три пласта:

Первый пласт составляют танцевальные жанры, обеспечивающие необходимую балету дансантичность. Многочисленные вальсы, мазурки, галопы, болеро (отдельно стоит выделить цитату популярной в эпоху романтизма мелодии качучи) рассыпаны по всему балету, пронизывая солнечные характеристики героев и массовые сцены.

Ко второму пласту можно отнести инструментальные жанры. В «Утраченных иллюзиях» они служат опознавательными знаками эпохи. Так, первая вариация Люсьена с точки зрения жанра представляет собой ноктюрн. Вторая – своим импровизационным складом близка романтической прелюдии. Ко второму пласту жанров примыкает также сфера обобщенной скерцозности, сопряженная с партией Камюзо.

Последний жанровый пласт балета составляют два романа на текст французских стихотворений Фёдора Тютчева. Один из них звучит в вокально-инструментальной прелюдии балета, другой – в финале второго действия. И затем оба – в зеркальном отражении – возвращаются в последней картине спектакля. По словам Десятникова, этот тематический материал он противопоставил всей остальной музыке балета. «В «Утраченных иллюзиях» много материала, который можно охарактеризовать как фривольный: галопы, мазурки. <...> И мне показалось нужным противопоставить этому совершенно другой полюс»,2 – признался композитор в интервью.

Разнообразная жанровая палитра сочинения во многом обусловлена его театральной природой. Выразительность того или иного жанра Десятников использует для рельефной музыкальной характеристики персонажей. Ноктюрн и прелюдия, создающие образ Люсьена, подчеркивают романтически страстную натуру героя. Танцы, характеризующие Флорину, отражают ее огненный темперамент. Скерцозные элементы помогают создать яркий комедийный облик Камюзо.

Специального разговора заслуживает оркестровая драматургия балета. Десятников обращается к традициям романтического балетного оркестра, используя тройной состав, с видовыми инструментами, фортепиано, расширенной группой ударных. Однако полное tutti в «Утраченных иллюзиях» звучит нечасто, как правило, венчая крупные массовые сцены. В основном же, симфонический оркестр композитор трактует как камерный, выстраивая оркестровую драматургию балета на виртуозном чередовании солирующих тембров и групп.

Оркестр Десятников также использует как средство индивидуализации героев. За каждым из главных персонажей закреплен свой тембр или оркестровая группа. Порывистого Люсьена в спектакле сопровождает фортепиано. Кроткую Корали – солирующая скрипка и струнные. Боевую Флорину – труба и медные духовые инструменты. Комедийного ловеласа Камюзо – дерево с выделением фагота.

Не лишним будет вспомнить, что индивидуализация тембров – важная особенность романтического оркестра. Десятников с позиции художника XXI века выводит ее на новый уровень, используя солирующие инструменты на длительных временных участках. Так, выходная вариация Люсьена в первой картине целиком представляет собой фортепианное соло. Тему любви Корали, которая открывает четвертую картину, Десятников поручает квартету струнных инструментов. А тему, характеризующую героиню в последней картине, – четырем солирующим виолончелям.

Модель романтического балетного спектакля, избранная Десятниковым в «Утраченных иллюзиях», потребовала соответствующего музыкального языка. Композитор насыщает балет аллюзиями, отсылающих слушателей к музыкальным образцам XIX столетия. В связи с огромным количеством стилистических



Иван Васильев – Люсьен.

Фото Дмитрия КУЛИКОВА

отсылки, укажем лишь некоторые фамилии авторов, с которыми Десятников вступает в творческий диалог.

1. Австро-немецкая музыкальная традиция. Шуман, Брамс, Вагнер.

2. Французская музыкальная традиция. Шопен, Сен-Санс, Раavelь.

3. Традиция франко-итальянской балетной музыки XIX века. Пунти, Дриго, Минкус, Делиб.

4. Русская музыкальная традиция. Глинка, Бородин, Чайковский. Любопытно, что, довольствуясь аллюзиями, Десятников практически не прибегает к цитированию. Единственной цитатой в балете является известная в XIX веке мелодия качучи, характеризующая Флорину. Но даже цитируя, Десятников не воспроизводит качучу буквально, а ведет остроумную игру с первоисточником. Ее главная цель — в сочетании элементов высокого и низкого стилей, искусном балансировании на грани банального и интеллектуального.

Простую дансаттную тему композитор облакает в сложную метроритмическую форму. Мелодию, гармонический план и структуру качучи, известные по многочисленным аранжировкам, композитор оставляет без изменений. Но присущий танцу трехдольный размер меняет на 5/8. Также, путем повторов растягивает в тему начальный мотив, стирая квадратную основу качучи. Более того, ее изложение осложняется полифонической работой. Мелодию танца композитор подает в виде канона в приму, с использованием вертикально-подвижного контрапункта.

Ярким примером диалога Десятникова с музыкальным наследием романтизма служит выходная вариация Люсьена. По сюжету, композитор показывает собравшимся в артистическом фойе Гранд-опера танцовщикам и балетоманам свое новое сочинение, исполняя его на роле.

В вариации Люсьена Десятников воссоздает один из самых узнаваемых жанров XIX столетия – ноктюрн. Образ романтической фортепианной пьесы возникает неслучайно и несет в себе несколько смысловых пластов. Первый связан с экспозицией возвышенного и мечтательного героя. Второй – с эмоциями, которые испытывает в этот момент юноша. Ноктюрн (лирическое

признание под покровом ночи) символизирует рождение глубокого чувства Люсьена к Корали.

Созданию яркого жанрового облика вариации способствует тембр солилирующего рояля, светлый лирический тон музыки и характерная фактура – мелодия широкого дыхания с сопровождением в виде гармонической фигурации. Тональность *Des-dur* сближает ее с такими известными романтическими фортепианными пьесами, как ноктюрн ор. 27 № 2 и прелюдия ор. 28 № 15 Шопена.

В то же время Десятников наполняет жанровую модель многоликими аллюзиями. При кажущейся простоте (устойчивый тональный центр, ясная функциональность, гомофонный склад), вариацию характеризуют причудливые метроритмическими соотношения. Размер 5/8, выставленный композитором в начале номера, оказывается переменным, трансформируясь то в 6/8, то в 2/8, то в 4/8. Мелодия изобилует синкопами и залиговками, которые в сочетании с аккомпанирующим голосом периодически образуют полиметрию. Всевозможные ритмические изыски, хотя и подчеркивают присущее ноктюрнам свободное парение мелодии, не совсем типичны для авторов XIX века. Они, скорее, выдают влияние музыки XX столетия и едва уловимо напоминают стилистику любимого Десятниковым Стравинского.

Кроме того, избирая модель романтической миниатюры, Десятников воссоздает ее с позиции современного художника, утрируя некоторые присущие ноктюрну черты. Так, орнаментальную мелодию со множеством украшений композитор в процессе развития подвергает трансформации, превращая в бурную импровизацию. Сама по себе смена образов – не редкость для ноктюрнов композиторов-романтиков. Однако контраст между светлым безмятежным характером начала вариации и ее трагедийным окончанием – слишком силен и выходит за рамки миниатюры. В данном случае он оправдан театральной природой музыки и связан с нарастающим волнением героя.

Преображение тематизма осуществляется также за счет радикальных изменений в области гармонии. *Des-dur*, подчеркнутый в начале вариации тоническим органным пунктом, сменяет интенсивное гармоническое развитие, с участием отклонений в далекие тональности и эллипсисов. В последних тактах вариации хроматизация музыкальной ткани достигает предела и приводит к сонорному звучанию, невозможному в условиях классико-романтической традиции.

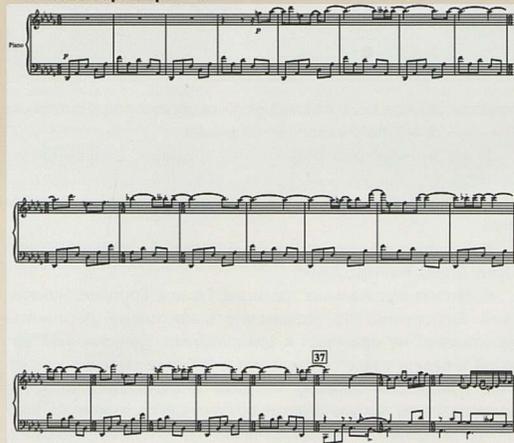
Нотный пример № 2.



Модель романтического балетного спектакля, избранная Десятниковым для «Утраченных иллюзий», определила особенности композиции и музыкальной драматургии. В музыкальном языке балета устойчивые клише музыки XIX столетия композитор подвергает переработке. Окрашенные индивидуальным видением автора, они обретают в балете вневременную актуальность.

Анастасия Попова

Нотный пример № 1.



Примечания

1. Десятников Л. Это сюжетный балет, но в нем есть все балетные жанры / Интервью С. Ходнева // Коммерсант. – 2011. – 22 апреля.
2. Там же.

Литература

- Бальзак О. де. Утраченные иллюзии. – М., 1989.
- Гордеева А., Ренанский Д. «Утраченные иллюзии» в Большом [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/22065>.
- Груцинова А. Романтический балет. – М., 2009.
- Десятников Л. Это сюжетный балет, но в нем есть все балетные жанры / Интервью С. Ходнева // Коммерсант. – 2011. – 22 апреля.
- Десятников Л. Будь я хореографом, я бы поставил балет «Утраченные иллюзии» точно также [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.vsesmi.ru/news/5103925/8321441/>.
- Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дисс. канд. иск. – Нижний Новгород, 2003.
- Наборщикова С. Бальзак и мечты // Известия. – 2011. – 26 апреля.
- Ратманский А. Я хотел сделать сюжетный балет, который был бы абстрактным / Интервью М. Сидельниковой // Коммерсант. – 2013. – 13 декабря.
- Утраченные иллюзии. Хореографический роман. – Л., 1936.

БАЛЕТНЫЙ ПРАЗДНИК В ЧЕСТЬ Майи Плисецкой

Ирма Ниорадзе известна как замечательная балерина, в 1980-2000 годы – прима Мариинского театра, народная артистка России, снискавшая признание зрителей и критиков всего мира. Но мало кто знает, что завершив сценическую карьеру, она обнаружила еще один талант и, можно сказать, нашла второе призвание.

По ее инициативе на юге Франции, в Каннах, у знаменитого кинофестиваля появился младший брат – фестиваль балета, посвященный легендарной Майе Плисецкой. «Невероятная энергия великой балерины и искренняя дружба, которой она меня удостоила, навели меня на мысль устроить в ее честь балетный праздник», – пишет Ирма Ниорадзе в буклете «Вива, Майя!» (Viva, Maia!).

В 2016 году этот праздник включал в себя конкурс Prix- Maia (Премия Майя), лауреатами которого стали Диана Вишнёва, Орели Дюпон и Фридеман Фогель, а также хореограф Ханс ван Манен, отметивший 80-летие. Призеры получили памятный подарок – специально изготовленную бронзовую статуэтку Плисецкой.

Событие, поддержанное Росатомом (лично Кириллом Комаровым и Александром Мертенем) и обществом ZIO (лично Николаем Коробовски), имело огромный зрительский успех, получило общественный резонанс. А в этом году Ирма Ниорадзе решила попробовать другой формат праздника – гала-концерт мировых звезд.

8 июля 2017 состоялась пресс-конференция с участием организаторов, спонсоров, критиков. Затем Ниорадзе провела тренажный класс для прибывших из разных стран артистов и, надо заметить, сделала это блестяще. Сохранив профессиональную форму, она показывала движения в полную силу и вдруг так лихо закрутила туры, что присутствующие разразились аплодисментами. Здесь не лишним будет добавить, что Ирма является преподавателем классического танца в местной, весьма престижной, балетной школе (Международный центр танца), основанной Розеллой Хайтауэр и носящей ее имя. В прошлом учебном году Ирма поставила для воспитанников балет «Шелкунчик», с большим успехом показанный в Каннах.

Ученики старших классов открыли и завершили гала-концерт, подтвердив высокую репутацию школы. Массовые композиции современного стиля со сложными элементами они исполнили слаженно и выразительно, как настоящие артисты. Динамичная заставка (музыка К. Орфа, хореография Мишель Мерола) задала мажорный настрой и оттенила основную программу, составленную из дуэтных и сольных номеров.

Не берем выделить кого-нибудь из участников концерта – представителей Франции, России, Германии, Австрии, Монако, Грузии. Каждый был по-своему интересен, индивидуален, а в смысле мастерства – превосходен. Достаточно назвать имена блистательных артистов. Это Мария Яковлева, Анна Никулина, Иван Васильев, Михаил Лобухин, Денис Родькин, Озель Гунео, Фридман Фогель.



Мастер-класс Ирмы Ниорадзе.

Фото предоставлено пресс-службой фестиваля.

Программа концерта представила широкую панораму хореографии – от классики XIX и XX века (Петипа, Сен-Леон, Вайнонен, Григорович, Макмиллан) до сочинений последних лет. Бравурные жизнеутверждающие pas de deux («Дон Кихот», «Корсар», «Талисман», «Пламя Парижа») чередовались с лирическими дуэтами («Манон», «Спартак», «Коппелия»). Жгучую «перчинку» в это пиршество красоты и гармонии внесла угловатая, изощренная пластика композиций в стиле модерн новейших модификаций (хореография Франсуа Алю, Итцика Галили, Мария Гонзалес Мунос и др.). Исключительной экспрессией захватил любовный дуэт Ромео и Джульетты в постановке Жана-Кристофа Майо (Монте-Карло), с самозабвением исполненный Анной Блеквелл и Люсьеном Постлвейтом.

Контрастные эмоции и характеры запечатлели исполнители сольных композиций: Денис Черевичко в юмореске «Буржуа» (хореография Бен Ван Ковенберга), Иван Васильев в буфонате «Камаринская» собственного сочинения, Михаил Лобухин в надрывном монологе на песню Владимира Высоцкого (хореография Морихиро Ивата).

Завершило программу неизменное pas de deux из «Дон Кихота», где произвели настоящую фурур утонченно-эффектная Яковлева и ее фантастический партнер Гунео – то непринужденно расслабленный, то молниеносным рывком бросающийся в идеальные по форме вращения и дикие прыжки. На пике рукоплеканий, слышавших с грохотом ударных инструментов, сценой вновь завладели воспитанники балетной школы вместе с барабанщиками. Доведя публику до экстаза, они уступили место главным героям вечера, поочередно представив перед зрителями в прощальном дефиле.

Вечер удался на славу. Но мог ли кто-нибудь из присутствующих, любящая Ирмой Ниорадзе – красавицей в роскошном вечернем туалете, произшедшей по-французски приветственную речь, вообразить, каких немислимых усилий потребовала от нее организация праздника. Любопытная подробность: в июльском номере местной газеты, то есть накануне гала, приведен список и портреты известных артистов – предполагаемых участников концерта числом тринадцать. Ни один из них, по разным причинам, таковым не стал! Практически весь состав исполнителей пришлось формировать заново в кратчайшие сроки. Эту невероятную операцию Ирма Ниорадзе сумела осуществить благодаря добрым отношениям с коллегами, поддержке спонсоров и, конечно же, супруга Гочи Чхеидзе – президента компании Askaneli Art, генерального директора фестиваля «Вива, Майя!».

Напомним, что в начале 1990-х в Санкт-Петербурге был создан балетный конкурс «Майя». С большим успехом он прошел несколько раз, открыл имена талантливых исполнителей и балетмейстеров, но по разным причинам прекратил существование. Спустя почти три десятилетия Ирма Ниорадзе подхватила доброе начинание. Имя Плисецкой громко прозвучало во Франции, и это прекрасно. Но всё же жаль, что не в России!

Ольга РОЗАНОВА

КАННЫ: ПРЕМЬЕРЫ и ОТКРЫТИЯ

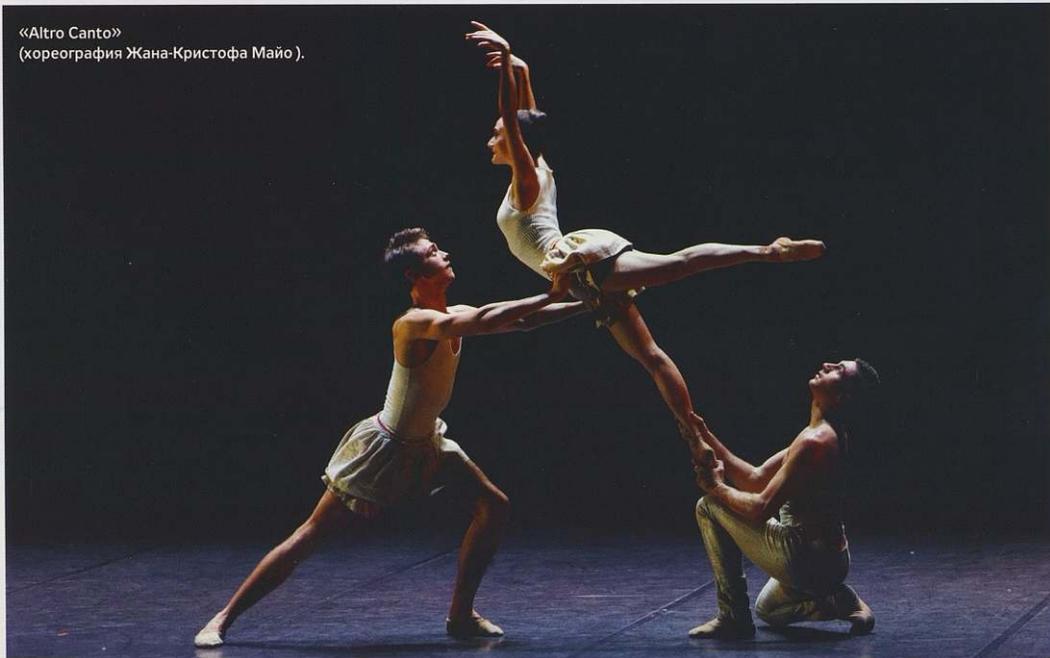
21-й фестиваль в Каннах, состоявшийся в конце прошлого года, стал рекордным по своей популярности и массовости. В рамках фестиваля выступили 17 трупп 11 национальностей (429 артистов); состоялось 14 спектаклей, в том числе 8 премьерных; их увидели 10 000 зрителей. Также состоялись творческие ателье; 4 мастер-класса – 40 артистов, платформа Studiotrade. Разнообразная программа представила многие стили и направления в искусстве хореографии – от классического балета до авангардного танца.

Нынешний фестиваль, как и предыдущий, проходил под художественным руководством Брижитт Лефевр – знатной дамы, которая до 2014 года на протяжении двадцати лет была директором балета Парижской Национальной оперы. В 2016 году на сцене Большого театра в Москве она получила международный приз Benois de la Danse «За жизнь в искусстве». Возглавив в 2015 году Биеннале танца в Каннах, Лефевр придала ему новое динамичное дыхание и плодотворный творческий импульс. Фестиваль обрел мощные крылья и широкое разнообразие, яркие краски и чарующее великолепие.

Нынешний Биеннале объединил под своей эгидой 17 французских и зарубежных трупп – от крупных коллективов, таких как Балет Римской оперы и Национальный Балет Уругвая, до ряда молодежных групп. Лефевр составила интересную и многоликую программу: в нее вошли 14 спектаклей, в которых выступили как знаменитые звезды балета, так и молодые исполнители. Фестивальная панорама включала хореографию многих авторов – от великих мэтров, таких как Морис Бежар, Ролан Пети,

Мерс Каннингем, до самобытных и независимых экспериментаторов. Значительное место в программе фестивале Лефевр уделила талантливым женщинам. Среди них Элеонора Аббаньято – этуаль Парижской Национальной оперы и директор Балета Римской оперы, Алессандра Ферри – прима-балерина Миланского театра Ла Скала, Робин Орлин, Мод Ле Пладек, Анн Нгуиен и Жанн Галлуа – хореографы и руководители трупп, разрабатывающие новые направления в современном танце. Особый интерес вызвала премьерная постановка Орлин, созданная для Бенджамена Пеша, этуали Парижской оперы: в барочной манере он воплотил образ короля-Солнца Людовика XIV. С большим успехом был показан балет Л. Минкуса «Дон Кихот». Его замечательно исполнила уругвайская труппа под руководством Хулио Бокка, знаменитого аргентинского танцовщика, который в 18 лет завоевал золотую медаль на V Международном конкурсе в Москве (1985). Двухактный спектакль, чарующий обилием солнца, света и танца, предстал в оригинальной версии, в которой органично сочетается испанский стиль и классиче-

«Altro Canto»
(хореография Жана-Кристофа Майо).



ский танец. Балет поставили Сильвия Базиллис и Рауль Кандал на основе хореографии М. Петипа. Триумфально прошла программа хореографических произведений Р. Пети: в двух отделениях артисты Римской оперы представили популярные балеты – «Арлезианка», «Гибель розы» и «Кармен». Центральные партии исполнили, соответственно, три дуэты – Ребекка Бьянчи, Элеонора Аббаньято и Наталия Куч – украинская балерина (с 2015 года танцует в труппе Австралийского балета). Премьера во Франции программы TRIO Concert Dance стала событием фестиваля. Прекрасный дивертисмент, составленный из танцевальных и музыкальных номеров, включал сочинения Дж. Лигети, Ф. Гласса, Д. Скарлатти, Э. Сати, И.-С. Баха и Ф. Шопена, а также хореографические пьесы Демиса Вольпи, Хермана Корнехо, Стантона Велша, Фанг-Йи Шей, Рассела Малифана и Анжелена Прельжожака. Их исполнили прославленная Алессандра Ферри и Херман Корнехо – премьер труппы Американского театра танца, который в 16-летнем возрасте стал лауреатом Московского конкурса артистов балета, а в 2014 году – призером *Benois de la Danse*. Трио исполнителей дополнил Брюс Левингстон – талантливый американский пианист. В представлении приняли участие три студента Музыкальной консерватории Ниццы (скрипач, альтист и виолончелист).

Потрясающе интересным оказался премьерный во Франции спектакль *Yama* в хореографии Дамьена Жале, призера *Benois de la Danse*. Девять артистов Шотландского театра танца вдохновенно представили сакральное действо, созданное с феноменальной фантазией и философским смыслом. Согласно древней японской легенде, мистическое видение непрерывно разворачивалось на сцене, на которой возвышалось таинственно освещенное вулканическое плато. Из его чрева загадочно появились обнаженные существа, олицетворяющие души умерших. Облачившись в наряды из фантастических перьев, они превратились в экзотические птиц и в состоянии гипнотического транс начали слетать ритуальные танцы, завораживая текучей пластикой гибких и чувственных тел. Порой они походили на причудливые музыкальные инструменты и составляли некий оркестр, который издавал волновые флюиды, завораживая божественной красотой. В финале священного обряда птицы-духи вновь обрели первоначальный облик и постепенно исчезли в магической вечности.

Важным участником фестиваля стали молодежные коллективы: выступления учащихся Высшей школы Национального центра современного танца Анже и Каннского международного центра танца имени Розеллы Хайтауэр проходили с аншлагом и сопровождались восторженной реакцией публики. Чтобы подарить зрителям не только богатые эмоции, но и профессиональные знания, в рамках фестиваля были организованы многочисленные встречи и дебаты, мастер-классы и трехдневный коллоквиум, в котором приняли участие 26 исследователей и хореографов, а также сотня любителей танца. После каждого представления Лефевр проводила живое обсуждение спектакля с участием его создателей и широкой публики.

С 2009 года Мод Ле Пладек, одаренная танцовщица, создает пьесы, в которых исследует отношения между современной музыкой и танцем. С 2017 года она возглавляет Национальный хореографический центр Орлеана. Ее творчество, в котором смешивается абстракция, конкретика и радикальный подход, считается одним из оригинальных направлений в современном танце. Программу Каннского фестиваля украсила пьеса «Профессор», за создание которой в 2010 году Ле Пладек была удостоена Приза хореографических открытий, учрежденного Профессиональным синдикатом критиков (Франция). В том же году «Профессор» получил *Prix Jardin d'Europ* на фестивале *Idans* в Стамбуле. Пьеса интересна тем, что в ней успешно реализована оригинальная концепция, согласно которой три исполнительницы не интерпретируют музыку, а пластически ее создают, находясь в диалоге с «видимым» и «вымышленным» звуком. Хореограф

«Бал»
(хореография Анн Нгуйен).



дает физически точный и детальный перевод абсолютно всего музыкального материала, и в итоге достигает своей цели: «Я вижу то, что слышу, и я слышу то, что вижу».

Музыкальная фонограмма включает три части композиции *Professor Bad Trip* итальянского композитора Фаусто Ромителли (1963-2004). Этот триптих «уроков», выражающий смутные чувства и широкую гамму состояний тела, был создан как под влиянием произведений французского писателя Анри Мишо, написанных под впечатлением наркотических галлюцинаций, так и под воздействием творчества итальянского художника и карикатуриста Джанлуки Леричи, чье сценическое имя «Профессор Бэд Трип» и стало названием произведения. Его составляют искаженные звуки рок- и техномузыки.

Согласно трем частям музыкальной композиции, на темной сцене предстают три хореографические картины. Перед каждой частью голос диктора объявляет номер «урока». В каждом из них последовательно, иногда вместе, появляются танцовщицы: вслушиваясь в звуки музыки, они пластически ее аранжируют, что в сочетании с рельефным освещением дает впечатляющую визуальную полифонию. Один из трех исполнителей – профессиональный гитарист: по ходу хореографического действия он не только блистательно играет на электрической гитаре, но и танцует. Рассказывая о создании пьесы, Мод раскрыла мне любопытные детали. Выстроив хореографическое действо в абсолютно точном соответствии со структурой и содержанием музыкального произведения, она позволила каждому исполнителю танцевально выразить в импровизации свое восприятие звуковых композиций. В результате последующей редакции этих импровизаций Мод сформировала танцевальные партии. Их основу составляет образная и экспрессивная жестикуляция, щедро насыщенная находками и новациями. Многоликая и оригинальная жестикуляция, органично связанная с музыкой, и составляет главное достоинство пьесы. Важным компонентом пластической визуализации звуков является мимика исполнителей пьесы. При разработке мимических партий Мод воспользовалась обширным материалом немого кинематографа. В Каннах «Профессор» предстал превосходно: исполнители Жюльен Галле, Ферре Стивен Мишель и Том Паувэлс (гитарист) заслужено получили долгие овации.

Французская премьера кантаты «Кармина Бурана» Карла Орфа в постановке Клода Брюмашона состоялась в Большом амфитеатре Дворца фестивалей. В огромном зале собралось 2300 зрителей, желающих увидеть знаменитый шедевр немецкого композитора. По определению автора «Кармина Бурана» – это мирские песнопения для солистов и хора в сопровождении инструментов с представлением на сцене. Кантата впервые была исполнена в 1937 году во Франкфурте-на-Майне. «Кармина Бурана» рассчитана как на концертную, так и сцени-

«Кармина Бурана»
(хореография Клода Брюмашона).



ческую интерпретацию. Здесь нет действующих лиц и последовательно развивающегося сюжета. Произведение опирается на тексты немецких, французских и латинских светских песен XIII века, входящих в состав рукописного сборника, который был найден в 1803 году в Бойренском бенедиктинском монастыре (Бавария). В связи с этим кантата и получила название «Кармина Бурана», что в переводе с латыни означает «Бойренские песни». Стихи образуют внутреннее единство, представляя философское осмысление человеческой судьбы. Это собрание песен воспевае красоту природы и радости жизни – весну, любовь, вино, певцов и музыкантов. Для своей кантаты Орф выбрал 25 песен нравоучительного, бытового и жанрового характера, прославляющих простые земные радости. В кантате три части: первая – «Весна» – рисует в песнях и танцах пробуждение природы, полноту и радость бытия; вторая – «В таверне» – яркая жанровая картина и выражение мощной стихии жизни с вкраплением жалоб хмельных посетителей таверны на свою судьбу; третья – «О любви» – воспевае счастье и радость взаимного чувства. Части кантаты не только рисуют отдельные сцены, но и образуют замкнутое единство. Над всем царит Фортуна, богиня судьбы, вращение колеса которой то приносит человеку счастье, то свергает его в пропасть.

Как же предстала «Кармина Бурана»? В исполнении кантаты приняли участие 250 человек – балетная труппа Большого театра Женева, Каннский оркестр, Филармонический хор Ниццы, Вокальный ансамбль Syginx, Детский хор Каннской музыкальной консерватории и солисты Марион Тассу (сопрано), Кристоф Берри (тенор), Жан-Кристоф Ланьес (баритон). Огромный коллектив возглавил французский дирижер Бенджамен Леви. Известный французский хореограф Клод Брюмашон с большой фантазией выстроил масштабное танцевально-пластическое действо. Оно впечатляет своей динамикой и сценическими костюмами, которые искусно придумали Ливия Стоянова и Ясен Самуилов. В трех частях постановки 22 артиста предстанут, главным образом, в об-

легающих купальниках – то телесного цвета, то с красивыми узорами. Особенно эффектно выглядят костюмы шести артистов, олицетворяющих образ Фортуны: облик каждого участника этой группы украшает экзотический головной убор, выполненный под влиянием латиноамериканского фольклора. Синхронно исполняемые композиции этой пластической группы, которая располагается вдоль линии в глубине сцены, составлены из достаточно простых движений и не отражают сути богини судьбы.

Монументальная сценическая фреска включает многочисленные хореографические номера, в которых танцевально-пластическое действо взаимосвязано с вокалом и музыкой. Согласно «языческому» характеру партитуры Орфа, Брюмашон сочинил хореографию с ярко выраженной первобытностью обрядовых танцев, гениально воспетых Стравинским в балете «Весна священная» и феноменально поставленных Морисом Бежаром. Танцевальная лексика Брюмашона не столь богатая и экспрессивная, как у Бежара. Постановщик «Кармины Бурана» сделал ставку не на танец, а на акробатику, на основе которой придумал множество оригинальных композиций. В связи с этим спектакль получился очень зрелищным, с обилием пластических инсталляций, пленяющих причудами метаморфоз.

Балетная труппа под руководством Филиппа Коэна достойно исполнила многоликий спектакль. Артисты демонстрировали свое исполнительское мастерство, высокую музыкальность и единство стиля. Сложные акробатические композиции требовали от артистов особой гибкости и текучести.

Согласно комментариям Брюмашона, спектакль был создан в полном соответствии со звучащим текстом средневековых песен. К сожалению, зрители не могли в этом убедиться, так как на сцене не было экрана для проектирования текстов, столь важных для понимания смысла танцевально-пластического действа. Интересно выстроенное, оно, однако, выглядело слишком абстрактным и поэтому не могло передать широкую гамму сильных и глубоких эмоций. К счастью, этот существенный про-

бел хореографии компенсировало экспрессивное и образное вокально-музыкальное сопровождение.

Масса музыкантов и певцов находилась в глубине сцены за полупрозрачной завеской с красивой подсветкой, цветовая палитра которой соответствовала эмоциональному настрою звучания оркестра и певцов. Но их расположение (оркестр – слева, хор – справа) было далеко не идеальным. Возможно, в связи с этим первая часть кантаты была исполнена недостаточно слаженно: в звучании хора и оркестра ощущались некоторые расхождения. Несмотря на сложности разного рода, вокально-музыкальное сопровождение доставляло наслаждение. Живые темпы, избранные дирижером, позволили выявить главные достоинства партитуры, ее ритмические нюансы и яркие контрасты. Вокальная полифония пленяла богатством и стройностью гармоний. Особенно впечатляло возвышенно-лирическое пение женского и детского хоров. Высших комплиментов заслуживают солисты: каждый из них внес достойный вклад в успех представления. Оно длилось один час и было записано национальной телекомпанией для последующего показа во Франции на канале France.

В последний день фестиваля последовательно прошли три артистические акции, в их числе – выступление Каннского молодого балета, спектакль «Бал» и танцевальный бал для публики.

Небольшой коллектив, который составляли учащиеся выпускного класса Международного центра танца имени Р. Хайтауэр, показал программу произведений четырех хореографов, отметивших историю этой известной школы. Ее директор, итальянская балерина Паола Канталупо, вместе с Лефевр составили интересную программу, которую открыла пьеса Prossimo (2015) в хореографии Эмио Греко, возглавляющего труппу Марсельского Национального балета. В сопровождении электронной музыки четверо исполнителей представили хореографические метаморфозы двух дуэтов, исследующих взаимосвязь тела и духа, чувства и движения. Оригинально выстроенное танцевальное эссе пленяло кантиленой и музыкальностью синхронных композиций.

Пьеса Бежара «Кантата 51» (1966), посвященная библейской теме «Благовещения», позволила исполнителям успешно продемонстрировать классическую технику танца. 12 девушек и юношей, одетых в белоснежные платья и колланы, изящно представили поэтическую пьесу, созданную на музыку И.-С. Баха. Согласно комментариям Бежара, «Ангел явился Марии и предсказал рождение сына, божественного воплощения, которое возбуждает трансфигурированную вселенную, постольку эта музыка превосходит человека». Центральные партии вдохновенно и целомудренно исполнили японцы – изящная Кинуи Оива (Девственница) и элегантный Хироки Нуногаки (Ангел).

Пьеса Soli-Ter (2006) в хореографии Жозе Мартинеза – руководителя Национального театра танца Испании, объединила трех танцовщиков: они показали три разноликих и ярких соло, поставленных на музыку, соответственно, Ф. Шопена, Ф. Пуленка и К. Сен-Санса. Каждый номер отражал судьбу человека, которая обретает специфику в зависимости от избранного пути жизни. Благодаря образности и оригинальности хореографии и лексике, а также танцевальному и сценическому мастерству артистов, пьеса произвела большое впечатление.

В завершении программы предстал одноактный балет Жана-Кристофа Майо *Altro Canto*, прославляющий двуполое тело. Таланливое произведение хореографа, возглавляющего Балет Монте-Карло, было создано для труппы Монако в 2006 году. Необычайно красивый барочный дивертисмент поставлен на музыку К. Монтеверди, Б. Марини и Дж. Дж. Кансбергера. Следуя драматургическим акцентам музыкальных произведений, двуполое персонажи, одетые в монохромные атласные наряды, сплетают удивительные хореографические композиции, пленяя изяществом и экспрессией причудливых движений и связей. Дивная музыка позволяет артистам превзойти себя в поиске

собственных красок и полностью раскрыть свои творческие способности. Хореографическое действие (то сакральное, то светское) гипнотически разворачивается в мягком свете, исходящем от горящих свечей, таинственно парящих над сценой в сумрачном пространстве, тем самым создавая атмосферу лиричности. Искусное освещение подчеркивает красоту движения и архитектуру тел.

Почетную миссию завершения фестиваля Лефевр доверила Анн Нгуйен, которую уже давно знает. В своем творчестве Анн старается объединить женский мир с танцем хип-хоп. В 2014 году она поставила удивительную пьесу «Бал», которая стала последней в программе нынешнего фестиваля. В исполнении «Бала» участвуют 8 артистов и 5 музыкантов. Находящийся на сцене квинтет играет камерные романтические произведения четырех композиторов, преимущественно Брамса, музыка которого насыщена глубокой грустью и ностальгией. Вокруг музыкантов сидят артисты и внимательно слушают чарующие мелодии. В глубине сцены на экране-заднике проектируют черно-белую кинохронику светских развлечений на воздушных шарах в начале прошлого века. Звуки музыки пробуждают в сидящих персонажах движения, правда, чрезмерно жесткие и механические. Поочередно или вместе участники странного действия



«Профессор»
(хореография
Мод Ле Гладек).

начинают активно двигаться, проявляя свой «компьютерный характер». Человекообразные роботы, похожие на кукол, разыгрывают разнообразные мизансцены – то забавные, то печальные, то дружелюбные, то агрессивные. Искусно разработанная пластика персонажей производит потрясающее впечатление не только при их простом передвижении, но и при дуэтных танцах. На сцене предстает удивительный мир механических существ, которые под воздействием музыки постепенно обретают человеческие эмоции и живую плоть. Кинохроника, постоянно проектируемая на экране, является не только иллюстративным рядом, но и дополнительным звеном в эволюции компьютерных существ, в их адаптации к человеческой жизни. В последней части представления на полузакрытой сцене происходит превращение механических персонажей в живых людей, при этом, по воле хореографа, некоторые музыканты становятся роботами. Флигранный пластика артистов вызывает восхищение, как и яркая фантазия хореографа. По окончании представления зрители устроили долгие овации исполнителям и постановщику «Бала», а затем вместе с ними отправились в огромный холл Дворца фестивалей, где ожившие персонажи спектакля возглавили всеобщий танцевальный бал, устроенный для публики. Так интересно и прекрасно завершился 21-й Фестиваль танца в Каннах!

В заключение нужно сказать, что по просьбе Давида Лиснара, мэра Канн, Брижитт Лефевр согласилась возглавить следующий, 22-й Фестиваль танца. Он будет проходить с 6 по 15 декабря 2019 года.

Виктор ИГНАТОВ
Photo by Nathalie Sternalski

ТЕНИ ЗОЛОТОГО ВЕКА ИСПАНИИ В ОРЕОЛЕ ФЛАМЕНКО

В Национальном театре танца Шайо состоялся третий Биеннале искусства фламенко. В рамках фестиваля были показаны девять программ, отражающих разные направления и особенности современного фламенко. Подготовленные в сотрудничестве с Биеннале в Севилье, программы включали постановки, созданные специально для показа в Национальном театре танца Шайо. Фестиваль открыла премьера спектакля «Дон Кихот» в хореографии Андреса Марина. Главным событием биеннале стала премьера спектакля «Рождённая тень» — вдохновенное творение Рафаэлы Карраско.



Ансамбль танцовщиц фламенко. В красном платье — Рафаэла Карраско.
Photo by Raïdeib Ortega& Javier Suarez

Знаменитая танцовщица, хореограф и педагог, Рафаэла Карраско три года была художественным руководителем труппы Балет фламенко Андалузии (2013-2016), которая в прошлом называлась Компанией танца Андалузии. Родившаяся в Севилье, Рафаэла начала заниматься танцем в восьмилетнем возрасте. В 18 лет была принята в труппу Марио Майя, в которой быстро стала солисткой и репетитором. В 1994 году, в звании солистки, перешла в Компанию танца Андалузии. Наряду с выступлениями в этой труппе она танцевала в знаменитых кабаре — «Лос Галос» в Севилье, «Чинитас» в Мадриде, «Фламенко» в Токио. В 1996 году Рафаэла переехала из Севилье в Мадрид, где, продолжая карьеру танцовщицы и хореографа, активно занялась педагогической деятельностью. В 2002 году создала собственную труппу и на XI Конкурсе хореографов танца фламенко завоевала высшие призы по всем трем номинациям. Труппа Карраско за годы своего существования показала девять постановок. Многие из них были созданы для Национального балета Испании, Фестиваля фламенко и Биеннале в Севилье. Редкий талант и творческие достижения Карраско отмечены рядом престижных наград.

Постановка Карраско вдохновенно и образно возрождает фрагменты литературных текстов золотого века Испании: в ор-

ганичном синтезе с танцами, песнями и музыкой фламенко зримо предстают отрывки из текстов четырех женщин, оставивших глубокий след в испанской культуре XVI-XVII веков.

Тереза Авильская (1515-1582) — испанская монахиня, католическая святая, автор мистических и поэтических сочинений, реформатор ордена кармелитов. Считается первой испанской писательницей и одним из лучших литераторов золотого века Испании. Мария де Заяс (1590-1661) — испанская писательница, известная своим свободомыслием и своей независимостью от мужчин. Ее покинуть сцену и уйти в монастырь. Хуана Инес де ля Крус (1651-1695) — великая поэтесса и драматург, монахиня-иеронимитка. Прославилась сочинением поэм и песен, драм и комедий. Писала на испанском, латыни и языке ацтеков для спектаклей и концертов, церковных праздников и похорон. Современники называли ее «мексиканским Фениксом».

Согласно оригинальной идее и драматургии Альваро Тато, спектакль «Рождённая тень» выстроен как бы на письмах этих знаменитых женщин. Написанные в разное время и в разных

местах, тексты наполнены духом эмансипации женщин и как бы обращены друг к другу, но прежде всего к современному зрителю. Фрагменты текстов звучат в проникновенном исполнении театральной актрисы Бланки Портилла, а также зримо возникают на экране-заднике в глубине сцены под романтические мелодии рояля. На таком звуковом и визуальном фоне гипнотически разворачиваются хореографические картины, каждая из которых завершается эффектным финалом. Через танец и песню, музыку и слово раскрываются устремления и мечты, творения и секреты четырех знаковых женщин. В искусной хореографии Карраско предстает прекрасная феерия сценических картин, воскрешающих таинственные тени золотого века Испании: в мягком свете свечей Авильского монастыря разрастается мистическая агония святой Терезы; в салонах Корта рождаются судебные интриги писательницы Марии де Зас; на театральной сцене раскрывается талант великой актрисы Марии Кальдерон; в буйном саду воспевается слава поэтессы Хуаны Инес де ла Крус. Четыре фазы луны символизируют четыре пространства, четыре женщины и четыре мира, где танцуют и мыслят, переживают и живут.

Драматургическая нить спектакля составлена из фрагментов текстов, ярко характеризующих личность каждой знаменитой женщины. Хореография изощро соткана из обширного многообразия движений танца фламенко как традиционного, так и модифицированного лексикой барокко. Танцевальные номера поочередно предстают то под живое звучание песни и музыки фламенко, то под фонограмму записи популярных мелодий испанского барокко, таких как чакона и фолья, романс и вилья-сико. Авторы музыки – Антонио Кампос, Пабло Суарез, Джемс Торрес; первый и третий из них участвуют в исполнении спектакля в качестве певца и гитариста соответственно. Музыкальный квартет (все одеты в черное) дополняют гитарист Хуан Антонио Суарез «Кано» и певец Мигуэль Ортега, потрясающий силой голоса и мощью экспрессии. Его гортанное пение со страстными интонациями и яркими контрастами получало артистическое почтение: танцевальное действие замирало, когда под задухшие переборы гитар начинались вокальные монологи Ортега.

Сценическое действие спектакля разворачивается интимно и органично: музыкально-танцевальные картины, насыщенные поэзией, предстают на пустой сцене в загадочном освещении, которое искусно придумала Глория Монтезинос. Главным элементом аскетического оформления сцены (сценограф Каролина Гонзалес) является ажурная «люстра», оригинально составленная из светящихся страниц старинных фолиантов и подвешенная за полупрозрачным задником-экраном.

Представление начинается необычайно красиво. Под мелодичные звуки гитары на темной сцене в луче мягкого света появляется Рафаэла, исполняющая ведущую роль. В длинном платье ярко-красного цвета, характерном для ордена кармелитов, она склоняется над сундучком, достает из него письма и читает. В это время в сумраке сцены таинственно возникают, словно тени, стройные силуэты трех танцовщиц. Свет нарастает, они плавно оживают и на авансцене синхронно танцуют вместе с Рафаэлой под сопровождение музыкального квартета, вышедшего на сцену. Неожиданно танцовщицы замирают: под звуки рояля на заднике-экране рождаются строки звучащего текста, и Рафаэла начинает свой первый танцевальный монолог в сопровождении квартета фламенко. Карраско блистательно демонстрирует свою высочайшую технику, духовную силу и красоту, оставившая дыхание зрителей в зале. Прославленная танцовщица завораживает грацией и яркостью точных и экспрессивных движений. Изысканные позы, дивные кисти и трепетные стопы слетаются в фейерверке огненного танца, в котором пылки трели бисерных дробей пленительно варьируются по темпу и ритму. Звук гитар и голоса певцов не только формируют эмоциональную атмосферу, но и наполняют танец смыслом и жизнью. Рафаэла феноменально танцует как бы в духовном диалоге с тенями,

которые рождаются от ее фигуры на двух боковых экранах, идущих вдоль кулис. Музыка и танец постепенно угасают, уступая всё сценическое пространство звучащему и визуальному тексту. Вскоре он получает образное воплощение в танцевальной интерпретации трех девушек. В одинаковых нарядных платьях, сменяемых по ходу представления, грациозные танцовщицы исполняют хореографические картины, в которых поочередно солируют, плетя филигранной чистотой движений и ярким темпераментом. Согласно драматургии спектакля, четыре танцовщицы, как бы выражая свободобольные мысли и сокровенные мечты четырех исторических женщин, также отражают их эмоциональное состояние и демонстрируют неисчислимые грани искусства фламенко. В этой трудной и почетной миссии ведущая роль отведена Рафаэле. Периодически она появляется на авансцене в лучах мягкого света, склоняется над сундучком, достает из него письма и читает. Затем она танцует свои бурные и сложные хореографические монологи, восхитая и ослепляя как своим талантом, так и величием искусства фламенко.

Танцовщицы превосходно исполняют многочисленные номера, меняя не только свои платья и аксессуары, но, главным образом, характер и манеру танца. На протяжении представления танцы фламенко претерпевают специфическую эволюцию: чрезвычайно богатая и разнообразная лексика традиционного фламенко постепенно усложняется и становится более яркой и выразительной за счет инкрустации движений, характерных для танца барокко. Особенно сильное впечатление производит пластика изысканных жестов с трепетом дивных кистей. Виртуозные движения стоп, трели бисерных дробей, каскады затейливых вращений и подскоков составляют основу танцевальных вариаций, завораживающих мощной энергией и богатой экспрессией. Очаровательные Кармен Ангуло, Паула Комитре, Флоренсия О'Риан и прежде всего Рафаэла Карраско восхищают не только танцевальным мастерством, но и ярким артистизмом. Периодически они все вместе выходят на авансцену и, стоя в линии, синхронно сплетают танцевальные кружева под ритмику и мелодику звучащих слов, создавая тем самым эмоциональный переход в царство теней. Танцовщицы вдохновенно исполняют многочисленные хореографической картины, завершая их азартными ансамблями. Так красиво и магически протекают удивительные встречи с «литературными тенями», рожденными классикой золотого века Испании.

В финале спектакля танцовщицы, как бы прославлявшие воскресшие тексты, появляются на авансцене в разных платьях. Постепенно замедляя синхронные танцевальные движения, девушки отступают в глубину сцены и превращаются в скульптурные силуэты-тени, которые магически растворяются в наступающей темноте. В пятне мягкого света остается лишь Рафаэла: она замирает возле сундучка с драгоценными письмами из золотого века. «Духовные тени» волшебным образом исчезают, как чудное видение, как сказочный сон...

Спектакль «Рожденная тень» – это диалог между традициями, которые сложились на протяжении веков и которые возвращаются в нынешнее время как свет нашей собственной совести. Благодаря изысканной сценографии и одухотворенным текстам, прекрасным песням и музыке, спектакль имеет поэтическую атмосферу, утонченную эстетику и гипнотическую энергию, которую излучают талантливые поставленные и блистательно исполняемые танцы. Светоносная хореография Карраско с редкостной прямотой утверждает, что традиционное фламенко обладает бесконечным множеством творческих граней, причудливые метаморфозы которых обеспечивают этому искусству долгую жизнь и славное процветание. Спектакль «Рожденная тень» убедительно доказывает, что фламенко – это не только танцевальный жанр, но и универсальный язык, позволяющий исполнителям свободно выражать глубокие мысли и идеалы.

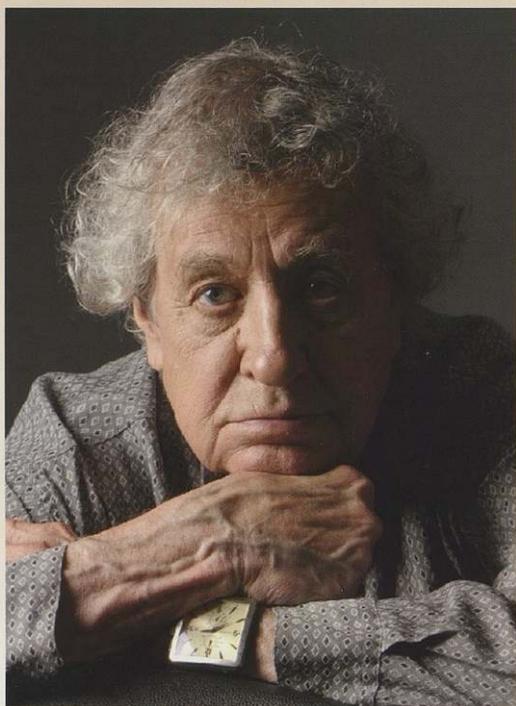
Виктор ИГНАТОВ

Красота и Мужественность

Ушел из жизни Владимир Василёв – артист, хореограф, знаковый деятель отечественного балетного искусства.

Поклонимся его памяти, вспомним его дела, его личность.

Два ключевых слова прежде всего возникают при его имени: красота и мужественность.



Владимир Василёв был удивительно красивым мужчиной. Но мы, вероятно, не только эти природные данные имеем в виду, употребляя эти понятия. Красота – это то, чем отличалось всё его творчество. Стремление к гармонии в искусстве прекрасного танца – это художественная характеристика его работ, созданных в его жизненно-творческом красивом дуэте с его сотворцом и супругой Наталией Касаткиной.

Стремление к гармонии определялось и вторым понятием мужественность. Вспомним ими созданные спектакли: «Ванина Ванини», «Геологи», «Весна священная», «Мир и война» (конкурсная композиция). Это ранние работы – это первые яркие, смело прозвучавшие спектакли на сцене Большого театра. Сами названия, выбор темы подтверждают ключ в подходе к творчеству хореографов.

Авторский коллектив, каким является Московский театр классического балета, отличает понимание красоты. Точность стиля, каноны классического танца, строгость драматургии и индивидуальность подхода – почерк, разве это не свидетельство понимания хореографического искусства как гармонии красоты двух начал – женского и мужского. Да, театру сопутствовал успех и в стране, и за рубежом. Интерес и аплодисменты.

Но за ними в непростой действительности страны то, что стояло и борьбы и переживаний в утверждении понимания искусства, его места, а подчас и возможностей существования.

И здесь мужественность природы, верность идее, преданность классическим традициям отечественного искусства – черты Владимира Василёва проявлялись с достоинством и упорством.

Человек яркой красоты, сделав многое, ушел из жизни. Осталась память о нем: живо дело его жизни – коллектив созданного театра, спектакли, и ныне волнующие зрителя, наследники, охраняющие его кредо и творчество.

Это память непреходящая, это страница истории искусства страны.

Красота и мужественность – ценности, столь свойственные отечественному искусству, воплотившиеся в образе Владимира Василёва, тому залог и благодарность, что он был с нами.

Японский друг русского балета

«Я люблю Россию» – громко по-русски буквально выплеснул в зал слова Кендзи Усуи, почти два года назад, когда ему вручали приз «Душа танца».

Номинация «За пропаганду отечественного искусства» японскому историку и балетоведу вручал наш журнал, членом редакционной коллегии которого он был много лет.



Как связала судьба японского ученого и русский балет – это длинная и неординарная история. Увлекающийся балетом юноша попал в плен. Выучив русский язык, он мог быть переводчиком. Общение с русскими вызвало интерес к культуре страны. После возвращения на родину продолжение обучения балету в Кендзи Усуи сочеталось с интересом к русскому искусству. Он стал одним из крупнейших историков искусства балета России. Особое пристрастие Кендзи Усуи – «Парижские сезоны», творчество поколения Сергея Дягилева, работавших с ним хореографов, артистов, композиторов, художников. В созданном им музее несравнимая ни с чем коллекция деятелей русского балета. Она заняла четыре тома каталогов, им выпущенных.

Кендзи Усуи организовывал выступления артистов из России, школу, где работали русские педагоги.

Он был профессором Московской академии хореографии, членом жюри международных конкурсов.

Приезжая в Пермь на балетный конкурс, он щедро дарил балетные издания открывавшемуся музею Сергея Дягилева.

Многолетняя дружба связывала Кендзи и с нашим журналом.

Он любил, знал и мог профессионально оценить искусство артистов и хореографов, был свидетелем развития русского балета и его пропагандистом. Был нашим большим и верным другом – и нам будет очень его не хватать. Помним!



THE ANNIVERSARY OF THE GREAT MASTER (Cover 2)

This issue cover story is dedicated to the great ballet-master Marius Petipa's jubilee. Petipa was of French descent. He came to Russia in 1847 and spent 63 years here, 60 of which were devoted to Russian Ballet School. By virtue of his work Russian Ballet became an authentic aesthetic phenomenon of world dance art and the art itself.

In the declension of years Marius Petipa wrote his memoirs. He finished his work with the words of deep gratitude to Russia, his second motherland, which is loved by him "with all his heart, with all his soul". And Russia repays him an obligation.

The next three articles are from the book «Materials, Memories, Articles».

The first one entitled **"CLASSES OF BALLET-MASTER" (page 4)** dwells upon Yuri Grigorovich's thoughts about development, renovation and conservation in the context of ballet. The ideal example of ballet renewal for Grigorovich is the variation of The Lilac Fairy by Fyodor Lopukhov. Grigorovich touches upon an interesting issue: why does Petipa seem modern now? Grigorovich answers: Petipa could achieve the symphonization of the dance. It is the rare talent of true ballet-master.

GEORGE BALANCHIN. HIGHER THAN EVERY MASTER (page 6)

In the second article George Balanchin dwells upon the huge phenomenon of Marius Petipa. He leads his essay to main point: we can't put the heritage of Petipa in a vacuum. The simple archeology of his ballets in their original state has no use. Nowadays, ballet-masters should create such a play that would make Petipa applaud gratefully.

NIKOLAI LEGAT. IN MEMORIES OF THE GREAT MASTER (page 8)

In course of the third article, Nikolai shares his memories about his meetings and work with Marius Petipa. Legat shows us a lot of particular features of Petipa's personality.

NUREYEV THE LEGEND AND "NUREYEV" THE BALLET IN BOLSHOI (page 10)

The article is concerned with the ballet "Nureyev" and Rudolf Nureyev himself, his biography and main landmarks of his life. Ufa's ballet school, Leningrad State Choreographic Institute, main Moscow stages: those are all stages of Nureyev's rising. After that the famous road tour took place. One-way tour. The author of the article doesn't touch any political or ideological moments, but she speaks on freedom of the dancer, freedom of expression.

The play starts with an auction. Nureyev was well known as an antique collector. And after his death his collections were sold off. During the whole ballet the auction appears several times. There are a lot of symbols like these trades in the text of the ballet: ripped curtains as freedom, the leap through state line as an escape and the first step to this freedom. Unfortunately, the climax of this freedom, the Rudolf and Eric's duet represent neither poetic nor erotic origin, which we could find in prominent male duets of superb artistry. The final scene, where the main character in his death bed, conducts the orchestra finishing the play, this scene seems too pretentious and even farcical. However, for every of us the great Nureyev remains one of Ballet Golden Age's significant artists.

SAMARA'S DANCE OF ESMERALDA (page 12)

The next play, which is highlighted in this article, is Notre-Dame de Paris. It is the Samaritan premiere of "Esmeralda". At the beginning of the article the author describes the history of the ballet. This play had some rainy days in its acceptance. This new version, created by Yuri Burlaka, is an attempt to fill the play with best elements of its past. Burlaka says that this play is not a reconstruction of the previous versions, but the recreation of the original ballet's image. It was hard to realize this ambitious idea on the provincial stage. It even cost him several second roles. But Burlaka is highly experienced ballet-master of the Bolshoi and he could accomplish this task at the appropriate level. The author of the article analyzes every aspect of this play and the labor of each and every dancer.

DUSHENKA – PSYCHE (page 19)

This article highlights the wonderful, bright but tragic life of Maria Danilova, the famous Russian ballerina. This year is her 225th jubilee. At the age of eight she enrolled in the St. Petersburg's dance school. Charles-Lois Didelot as a teacher adored her. She started as a soloist of ballet at the end of 1809. And on the 8th of January, 1810 she passed away of tuberculosis. She was just 17 years old. There are two theories concerning the reasons of her death. The first one is rather a gossip than a theory. A very romantic one: she was seduced and then dumped by Louis-Antoine Duport, the French ballet dancer. The second theory is more realistic: she was injured during the practice. The whole Russian high society of this age was stoned by the news of her death.

Many great Russian poets write about this great loss. She was called "second Dushenka", Sweetheart, the title character of very popular mock-poem. And her most memorable performance was at the ballet "Cupid and Psyche", where she danced Psyche.

THE BALLET THEATRE OF BORIS EIFMAN CELEBRATED 40-YEAR ANNIVERSARY WITH THE BIG PLAY-CONCERT (page 20)

This article is devoted to the present of Eifman's Ballet Theater. The whole 2017 was the year of theatre's 40-th anniversary. It was a very special time for the entire collective. In the course of the last year several plays were created and two road tours took place. The final concert was in February, 13. The first part of the concert contained several small performances (among them "Driads" by Elena Kuzmina and "Ritual" by Oleg Gabyshhev). The ballet "Blizzard" (created also by Oleg Gabyshhev) was at the second part of the concert.

Boris Eifman is a choreographer-philosopher. His plays are well-known thanks to their modern language, which could describe the contemporary problems and the mysteries of creativity.

DANCE AND BE HAPPY, DEAR FRIENDS! (page 22)

This article is about the anniversary of Stanislav Popov, the famous ballroom dancer. The event was celebrated as a concert under the name which corresponds to the title of the article. Stanislav Popov is one of key persons in the world of ballroom dance. The author of the article highlights Popov's creative career. At this anniversary concert the artist was surrounded by his colleagues, friends and fans.



INTERVIEW WITH MARINA KUKLINA (page 24)

This article is an interview concerning new platform of folk dance. The dialogue happened between the chief editor of "Ballet" magazine Valeria Uralskaya and director of "Gzhel" theatre Marina Kuklina. The main goals of the platform were proclaimed:

- Professional communication between ballet-masters;
- Discovering new ballet-masters and their language;
- Prolonging Vladimir Zaharov's traditions.

TIME AS THE ESSENCE OF THE DANCE, OR LUSTROUS MARGARITA (page 26)

The article was made as an interview. At the first part of the article the author writes a portrait of Margarita Drozdova, outstanding ballerina, the star of "Swan Lake". After that the reader could see an interview, in which he finds the information about Drozdova as a teacher and trainer of the new Swan Lake star Ksenia Shevtsova.

**ACQUAINTANCE WITH KITRI (page 32)**

This article is a review of Kitri's dance (by Anna Nikulina) from "Don Quixot". It was Anna's debut in this great ballet, and there were a lot of obstacles for the ballerina to overcome. First of all she is not particularly Kitri in her nature: she is more of a perfectionist and A-plus student type than the femme fatale. Secondly, her partner was traumatized in the very last moment and she had to dance with his colleague starting from a few final rehearsals. However, regardless of all these struggles the premiere was great and Anna was magnificent as Kitri.

TRADITIONS OF ROMANTICISM IN THE BALLET OF LEONID DESYATNIKOV «LOST ILLUSIONS» (page 34)

The article is an attempt to trace the traditions of romanticism in the ballet of Leonid Desyatnikov «Lost illusions». The author examines how the features of this genre manifested themselves in the musical composition, musical dramaturgy and the musical language of the opus; the article also analyzes the system of thematic connections, the features of the genre and orchestral dramaturgy of the ballet, the work of the composer with citations and allusions referring the listener to the musical heritage of romanticism.

THE BALLET HIGH-DAY IN HONOR OF MAYA PLISETSKAYA (page 37)

In this article the author emphasizes the entire artistic background of astonishing Irma Nioradze, the ballerina and principal dancer of Kirov-Mariinsky Ballet. She wanted to gather those who still uphold the spirit of Maya Plisetskaya, one of the last absolute prima ballerinas, for the huge event: the festival and Gala in homage to the great name of Maya. The evening was a success. The most special moment of the event was the traditional final dance – pas de deux from "Don Quixot".

CANNES: PREMIÈRES AND OPENINGS (page 38)

The article describes the 21th Cannes festival of dance. There were 14 plays, 8 of which premieres, 4 masterclasses and the ball. More than 10 000 spectators were at this festival. Brigitte Lefèvre hosted the event. She collected different types of dances from classical to contemporary. The most remarkable concerts were: "Yama" by Damien Jalet, "Professor" by Maud le Pladec and "Carmina Burana" by Claude Brumachon, despite the fact that the last one was overloaded by acrobatics.

THE SHADOWS OF THE SPANISH GOLDEN AGE IN THE AUREOLE OF FLAMENCO (page 42)

The article recounts the biennale in Chaillot's National Theatre of dance. The most splendid moment of this biennale was the performance entitled "Begotten Shadow". The main character of this play is Rafaela. She comes to the antique chest, opens it, and reads letters of Spanish dames, who lived in 16-17 centuries. This play is a dialogue between different epochs' traditions, which could come to present as the light of our conscience. Rafaela Carrasco is a glorious choreographer, who could analyze flamenco as a multiform language of dance.

IN MEMORIUM (page 44)

Two articles highlight lives and deeds of great persons: a dancer and a ballet-master Vladimir Vasiliov and a friend of Russian ballet, a professor of ballet history Kenji Usui. Vladimir Vasiliov passed away 24 August 2017. Kenji Usui deceased at the end of the year.

PS: LET'S SPEAK ABOUT ARMS (page 48)

In PS the author, the chief editor of "Ballet" magazine Valeria Uralskaya mentions a lot of ballet reviewers taking notice of the plastic of foets. She emphasizes the reasons for this trend and says why arms should attract more attention. On the one hand, dancer's arms are exceedingly important in the moment of leap, on the other there is a significant role of arms in the emotional pattern of a dance.



Поговорим о руках

Авторы в рецензиях на выступления артистов балета в том или ином спектакле последнее время выражают свое недовольство стопами исполнителей, делая замечания сугубо профессионального характера.

Безусловно, техника выполнения тех или иных движений, а также внешний вид и завершенность позы во многом определяются «проработанностью» стоп артистки или артиста.

К слову сказать, не уверена, что в периодической печати для широкого читателя стоит делать такого характера рецензии.

Меня же больше волнует проявившиеся в последнее время потери в пластике рук в классическом танце. «Руки – глаза тела» – говаривали педагоги и хореографы.

И это именно так. Движения рук, свобода владения ими, пластическая кантилена и строгость канонов – отличие рецензии и «товарная марка» русской школы классического танца.

Можно говорить о двуединой роли рук в исполнительском искусстве артистов балета.

С одной стороны, очень важно участие движения рук в техническом приеме элементов танца. Я имею в виду и прыжковые движения, и вращения, где от скоординированности приема зависит сама возможность успешного выполнения данного па.

Специалисты – артисты и педагоги – поймут, о чем я говорю.

Для зрителя это завершенность и точность результата.

С другой стороны, это роль рук в эмоциональном, точнее, интонационном рисунке танца. Порыв, трагический всплеск, призыв, надежда, зов, радость и т.д. и т.п. характеристика – выражающая состояние чувств танцовщика воспроизводит с поразительной точностью и глубиной, что непосредственно передается и воспринимается смотрящими.

Потому внимание в процессе обучения со стороны педагога очень важно в формировании как техники, так и выразительности танца артиста балета.

От владения собственным аппаратом зависит свобода восприятия любого вида танца исполнителем, завершенность и целостность сценического рисунка роли.

Увлечение отдельными «трюками», столь модное и подчас засоряющее язык танца как действенного живого творца роли, отвлекло внимание как самих исполнителей, так и подчас их наставников, а за ними и авторов-хореографов от природной красоты танца и строгих требований русской школы классического танца, дающей основу для сценической жизни хореографии.

И это волнует – потери стали зрими и могут усугубляться, если не обратить на это внимание всех творцов нашего прекрасного искусства.

Валерия УРАЛЬСКАЯ

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



Вишнёва

Диана Вишнёва

Contex Pro

Contex Pro

«Ноги – это один из главных инструментов балетного артиста. Благодаря компании Harlequin в нашей студии Contex 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.

Арлекин Либерти

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



Замки для
стыковки щитов



Интегрированные
амортизаторы

HARLEQUIN

THE WORLD DANCES ON HARLEQUIN FLOORS®



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

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

Дополнительная информация и
образцы по телефону

(8-10) 352 46 44 22

Grishko®

Bolshoi stars

JEWEL COLLECTION



АЛЁНА КОВАЛЁВА
Солистка Большого театра
Бренд-амбассадор GRISHKO®

Артикул DA 1805 М

📌 [grishko.ru](https://www.grishko.ru)
📌 [grishkoworld](https://www.instagram.com/grishkoworld)
[grishko.ru](https://www.grishko.ru)